

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 66 (1986)
Heft: 5

Buchbesprechung: Das Buch

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Buch

Wiedergelesen:

Hans Wysling

«Die Fliegenfalle» von Hans Boesch

Das Buch ist, zwanzig Jahre nach der Niederschrift, noch immer von der gleichen Unbezähmbarkeit und Wucht wie damals. Die Kraft des Wortes, die Eindringlichkeit und Nachhaltigkeit der Bilder zählen zum stärksten, was in den letzten Jahrzehnten von Schweizer Autoren gesagt worden ist. Da schreibt einer aus Not, aber es geschieht ohne Klage, mit einer grimmigen Männlichkeit, verbissen, zäh. Stiernackig kämpft er gegen die Erinnerung an, trotzt er den Gespenstern von Angst und Schuld. «Eine Schweinerei, die Erinnerung», heisst es einmal¹. Sentimentalitäten gibt es nicht, nur Bockbeinigkeit und Grobklotzigkeit. Das Leben muss aus gehalten werden, auch wenn die Quader der Depression sich berghoch auftürmen und einen zu erdrücken drohen. Schreiben ist Stollenarbeit: Entweder wird der Durchbruch erzwungen, oder man kommt um. Es ist eine Arbeit auf Leben und Tod.

Die Rubrik «Wiedergelesen» ist nicht eine Abteilung für Vergessenes. Es sollen darin Werke der Literatur besprochen werden, die möglicherweise in den allgemeinen und stets aufs neue genutzten Besitz übergegangen sind. Nicht mehr im Gespräch sind sie jedoch da, wo die Neuigkeiten verhandelt und die Trends bestimmt werden: auf den Literaturseiten, im Kulturressort der Massenmedien. Vielleicht wird unter den Büchern oder Gesamtwerken, die hier in unregelmässiger Folge diskutiert werden sollen, ab und zu auch eines sein, das noch vor wenigen Jahren im Gespräch gewesen ist, eine vielbeachtete, umstrittene, gepriesene Neuheit. Eine Monatszeitschrift, schon weil sie nicht ausschliesslich der Literatur gewidmet ist, kommt immer wieder in die Lage, dass sie Neuerscheinungen, auf die sie unbedingt eingehen möchte, nicht fristgerecht, nämlich in der Zeit, in der sie Aktualität haben, anzeigen und kritisch würdigen kann. Die Flut des Neueren überläuft ständig das nicht mehr ganz Neue. Hier also werden wir auch auf Werke eingehen, die vor Jahresfrist, vor einem Jahrzehnt oder noch viel früher erschienen sind. An ihnen besonders erweist sich, dass literarische Gegenwart mehr umspannt als die kurzfristige Aktualität.

Stollenarbeit: Das Bild ist buchstäblich zu nehmen. Da gräbt sich einer in die Erinnerung ein, bricht Schicht um Schicht auf, trägt ab, bohrt tiefer. «Schichten» hätte der Roman denn auch zuerst heißen sollen. Es sind da Verwerfungen, Überlappungen, Risse, Einstürze und Abbrüche. Der Erzähler steht nicht über der Sache, es geht um ihn selbst, er gräbt und bohrt sich durch in keuchender Erschöpfung, bis in jene untersten und hintersten Zonen, wo alles dunkel und ausweglos ist. «Ich wollte der Sache [...] nicht gegenüberstehen, ich wollte darin versinken», hat Boesch gesagt². Das Buch führt bis zum Punkt, wo einer untergeht – oder überwindet.

Erzählt wird die Geschichte des jungen Bauarbeiters Jul, die Geschichte eines verfehlten und verpfuschten Lebens, in dem alle Glücksmöglichkeiten immer wieder zugeschüttet werden. Er muss zusehen, wie sein Freund Roland in einer Baugrube von den Schlammassen zugedeckt wird. Er verliert das ihm von Kindheit an bestimmte Mädchen an den Bauführer Pardiel. Dieser lässt Frau und Kind sitzen. Ein zufälliges Zusammentreffen führt Jul erneut mit Klara zusammen, er liebt die Frau, er liebt das Kind. Aber wieder tritt Pardiel dazwischen. Jul arbeitet sich stumm und verbissen zutode. Er wird in ein Sanatorium eingeliefert und stirbt dort an einer Staublunge. Klara, von Pardiel ein zweites Mal verlassen, arbeitet in Juls Nähe. Zwischen den dreien wird kaum je ein Wort gewechselt. Sie leben alle im Kerker ihrer Wortlosigkeit.

Juls Geschichte wird dem Leser in äußerlich ungeordneten Brocken zur Bewältigung aufgegeben. Dabei sind Ereignisse aus vier Zeitgeschichten ineinander geschachtelt³:

- «Kindheit» (1937),
- «Jugend» (1947),
- «Mannesalter» (1952–1954),
- «Tod» (1958–1959).

Diese Chronologie muss vom Leser aus spärlichen Angaben erschlossen werden.

Die Ängste der Kindheit

Juls Versteinerung beginnt in der Kindheit. Es sind drei Erlebnisse, die ihn ein ganzes Leben lang beschweren. Da wird ein Schwein geschlachtet. Juls Vater, der Bäcker, zieht an solchen Tagen von zu Hause weg, um Brot zu verteilen. Das Ende der Schlachtung wartet er im Wirtshaus ab. Jul aber muss dem Metzger zur Hand sein. Das Erlebnis ist traumatisch: Das getötete Schwein fällt auf den Knaben und begräbt ihn unter sich (45 f.):

Es lastete auf der Hüfte des Buben und drückte ihn in den Schnee. Kaspar wälzte das Schwein weg. Er hatte ein kurzes, abgewetztes Stilett am Schärfestahl entlang gezogen, hob das linke Vorderbein des Tiers, setzte das Stilett an und wartete, bis Jul die Pfanne darunter gepresst hatte. Dann stiess er zu. Er stocherte eine Zeitlang im Hals herum, zog das Messer heraus und legte es hinter sich. Jul rührte mit dem geschälten Wipfel eines Tännchens das Blut um, er hielt es schaumig, hell. Stossweise schoss es aus der Klaffe, in die Kaspar nun mit zwei Fingern hineingriff, um sie auszuweiten. Nach einer Weile wurde der Blutstrom dünner, wurde ein Faden, schwoll kaum mehr an beim Niederdrücken des Beins, versiegte. Das Tier hatte manchmal leise gegrunzt, wie im Schlaf, atmete dann seufzend aus, der Leib zitterte, während eine Flocke Blut vor die Nase trat.

Die Pfanne war zu Dreiviertel gefüllt. Ihr Russ drückte in den Schnee. So weiss wie Schnee, so rot wie Blut, so schwarz wie Ebenholz. Jul schluckte, gleich würde er sich übergeben.

Blut und Borsten, Gekröse und Gestank, das Ächzen der verendenden Kreatur; dazu die schweinischen Zoten der Metzger, der stumm-lüsterne Blick der Mutter, ihr Halsausschnitt mit der blosen Haut: Das alles verbindet sich im Buben zu einem Ekel, der fortan allem gegenüber ausbricht, was mit Blut, Tod und Sexualität zu tun hat.

Das zweite Erlebnis: Jul steht auf der Seite des verletzten Vaters, als dieser, selber krank, hilfsbedürftigen Fremden in die Winternacht hinaus folgt. Der Vater kommt nicht mehr zurück. Als der Junge ihn sucht, bringen zwei Fremde den Vater auf einem Karren zurück. Sie haben ihn im Schnee aufgelesen, halb erfroren. Jetzt liegt er vor dem Sohn – «im Zuber, in dem man die Schweine brüht, zwischen Säcken, lag der Bäcker» (160).

Und das dritte: Der Fastnachtswagen, eine alte Kutsche, Narren auf dem Dach, schwarze und ein rosarot-schweinsfarbener. Dieser fängt Jul, der mit andern Kindern Schneebälle geworfen hat, schleudert ihn auf das Dach der Kutsche. Zwischen Kartoffelsäcken, Gummiärschen, Schläuchen und Dudelsäcken droht der Knabe zu ersticken. Schliesslich landet er im Wageninnern, auf dem Schoss eines Mädchens, das ihm den Angstschweiss von der Stirn wischt. Aber auch eine halbnackte Frau ist da, ein geiler Mann, der seinen Gummibauch über Jul wirft. Wieder sind Todesangst und Sexualität gekoppelt. Geblendet steht Jul schliesslich im Schnee, die Berge drehen sich um ihn: «Rahmeis, Torten. Er stand mitten im Karussell», bis Klara und die andern Kinder ihn trösten – sie erzählt ihm vom Kälbchen, das in die Grube gefallen war (36 f.).

Die Liebeshemmung

Die drei Bilder prägen sich unverlöschlich in Juls Gedächtnis ein. Ihre Brutalität führt zu lebenslänglicher Angst, zur Liebeshemmung, zu trotziger

Verstocktheit und Vereinzelung, schliesslich zur buchstäblichen Versteinerung. Jul hat nicht den Mut, sich Klara zu nähern: Die Erinnerungen an die Schweineschlachtung stossen ihn zurück, als es im nächtlichen Wald zu Berührungen, zu einem jähnen Aufflackern der Sinnlichkeit kommt. Später einmal steht unerwartet Klara vor seiner Zimmertür in Chur mit einem Koffer, sagt, sie arbeite nun hier in der Stadt. Sie schämt sich. In ihm aber geht wieder die Sperre hoch. Er flieht.

Eines Nachts aber, am 1. August 1947, steht er vor dem Fenster des Mädchens und merkt, dass da drinnen schon einer ist, dass ihn Klara anlügen, wenn sie sagt, ihre Schwester sei bei ihr. Er irrt durch die Nacht und bricht schliesslich unterm Traufwasser vor Pardiels Baracke zusammen (22). Tags darauf stürzt er buchstäblich ab: Beim Verpichen eines Silos wird ihm schwindlig (23 f.):

Er schwankte und musste sich am Seil festhalten. Er sah ins Mus hinein, das sich vor der Pistole häufte und das kein Mus mehr war, sondern das Fell eines eben geschlachteten Kälbchens, nass und lauwarm. Und er sah viele Felle, sie schoben sich übereinander, rote und gelbe, regenbogenfarbene; Rahmeis sah er, schmelzendes, Torten, und dann Stahl, rinnend unterm Schneidbrenner, Tropfen, Tropfen so gross wie Brüste, marmorene Brüste, bronzen, braun gemaserte, baumelnde Brüste von tief unten bis hinauf zum Silorand, ein endloses zottiges Fell von Brüsten, in das er sich schmiegte, an das er sich klammerte, und das glitt, abwärts, rauschend, und die Spritzpistole nuschelte verlogen neben ihm. Honig, Quittenmarmelade. Über den Zähnen hatte er das Ziehen von Musik, die Schwingungen einer Mundharmonika. Er sah hinauf, sah den schleimigen Kehlsack, den winzigen, von Dämpfen überwehten Teller des Himmels, eine Klappe, an deren Rand Roland stand, die gleich zuschlagen würde [. . .].

Himmel und Hölle

Chur, Herbst 1952, «Mannesalter»: Jul trifft auf der Suche nach einem Zimmer zufällig auf Klara. Sie lebt mit ihrem Kind Luzia allein in einer Wohnung an der Henzmannstrasse. Pardiel hat sie wortlos verlassen. Es kommt zu einer langsam Annäherung an die Jugendgeliebte, zu unsäglich zarten Berührungen. Jul schenkt Luzia eine Katze, die er auf dem Bau aus nassem Lehm geborgen hat. Er trägt das Kind auf einer gemeinsamen Alpwanderung auf dem Buckel, ein Christophorus. Schliesslich gibt sich Klara ihm hin. Mit Pardiel zu sprechen hat er wohl Gelegenheit – die beiden arbeiten am gleichen Bau –, aber es will nicht gelingen. Am Fastnachtsball aber wird das Paar von Pardiel gesehen; in einem Anfall von Eifersucht und Rechthaberei geht er an die Henzmannstrasse, und als Jul nach Hause kommt, ist, wieder, der andere da: der Mann, zu dem

Luzia Papa sagt. Der Lieblose bleibt und siegt, der Liebende geht weg und unterliegt.

Das beinahe mögliche Glück und dessen Zerstörung: Das liegt hart nebeneinander wie die Felder im Spiel «Himmel und Höll», in dem die Kinder hüpfend ihre Steine von einem Feld ins andere schieben, nicht wissend, wie genau sie damit das Leben vorwegnehmen.

Das Leben im Block an der Henzmannstrasse selbst ist Himmel und Hölle. Auf der einen Seite das Gefühl zarter Geborgenheit, das Klara und ihre Familie zu erfüllen beginnt; auf der andern die grauenerregende Beziehungslosigkeit zwischen Menschen, die sich in billige Liebe flüchten und dabei nur noch einsamer werden. Oder etwa die ekelerregernde Schilderung einer Geburt – es könnte ebensogut eine Abtreibung sein (139). Soll da das Kind den Tod finden oder ans Licht gebracht werden? Blut, Schweiß, Ächzen – ein «freudiges Ereignis».

Tod und Schuld

Jul und Pardiel arbeiten sich von verschiedenen Seiten in die Stollen des Monte Moro hinein, bis Jul erkrankt. Er sitzt schliesslich, buchstäblich versteinert, im Kurhaus Alvaneu. Pardiel aber hockt am Schluss, von Schuldgefühlen zernagt, in seiner Baracke, und was er erlebt, ist nichts anderes als ein Fegefeuer. Alle Lemuren des schlechten Gewissens steigen in ihm hoch und hetzen ihn: Er erinnert sich, wie der Polier Comolli jenes Illustrierten-Bild an die Wand «genagelt» hat (174), das Jul und Klara in der Fastnachtsnacht zeigt; damals hat es seine Wut angestachelt, in einer Anwandlung von Eifersucht und Rache ist er zu Klara zurückgegangen, obwohl er gewusst hat, dass er dort nichts mehr zu suchen hatte. Seit das Bild hängt, fühlt er sich ans Kreuz seiner Schuld genagelt. Er erinnert sich, wie er in Juls zurückgelassener Agenda geblättert und dabei das Wort «Mörder» zu entdecken geglaubt hat (178) – er findet es nachher nicht mehr, aber in ihm drin steht es geschrieben. Er erinnert sich an die Schreckensnacht, die er nach Juls Begräbnis in einem Gasthof erlebt hat: Die Erinnerungen haben ihn buchstäblich bis unter das Dach des Hauses verfolgt – alle Erinnerungen, seine und die Juls, stürzen auf ihn ein und drohen ihn unter sich zu begraben (206 f.):

Ich kam auf den Dachboden. Zwischen Tapetenwänden, Papierwänden lief ich, dünne Wände, die wackelten, hinter denen man rief, fauchte, bettelte, Wände, die einzustürzen drohten, ich rannte unter spinnwebverhangenen Balken hin, unter Schindeln, Ziegeln, ich war endlich hinten, ganz zuhinterst vor einem verriegelten und staubigen Fenster. Ich konnte nicht weiter. Ich wartete auf die Schwarzen, die

kamen, die den Rosaroten hinter sich treten liessen, die heranschoben mit Aschenbeuteln, Schweinsblasen, mit Bäuchen, Masken, Ärschen, die mit den Aschenbeuteln auf mich einhieben, sich auf mich setzten, die ihre Hintern über mich wälzten und mich erdrückten. Ein Berg von Ärschen. Heiss und stinkend lastete der Monto Moro auf mir.

Dann die Stimme von Comolli: «Aufstehen, Pardiel, nicht abkratzen! Lohnt nicht. Und, nicht wahr, uns heult kein Hund nach.» Comolli bringt ihn in die Baracke. Dort beginnt der Dämonentanz der Erinnerungen aufs neue. Um sechs Uhr früh reisst er das Bettzeug auseinander: Die andern sollen meinen, er habe geschlafen. Das Buch endet nicht mit dem Selbstmord Pardiels, nicht mit seinem Wahnsinn, aber auch nicht mit einer Versöhnung. Die Hölle ist banaler. Es wird weitergearbeitet.

Fallen, Stollen und Trichter

«Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten», hat Freud 1914 einen Aufsatz überschrieben⁴. Was Pardiel in dieser Nacht leistet, ist damit angedeutet. Aber führt es zu einem Durchbruch zum Licht, führt es zu einer Befreiung? So wie das Buch endet, bleibt Pardiel in seiner Falle sitzen.

Das Fallen-Motiv taucht schon im Titel des Romans auf: Unter einer «Fliegenfalle» hat sich Boesch eine insektenfressende, klebrige Pflanze vorgestellt (24). Das Bild ist im Roman auf geheimnisvolle Weise allgegenwärtig; es betrifft alle Figuren des Romans: ihr Beengt- und Bedrücktsein, ihr Gefangensein, ihre Angst, die Ausweglosigkeit ihrer Situation. Jul erlebt alles das, als er unter dem Schwein begraben wird, auf dem Fastnachtswagen unter Säcken und Ärschen; als er, von der verängstigten Klara weggestossen, in den Brombeeren zappelt «wie eine Fliege im Netz» (164). Brutal dann beim Absturz in den Silo (20, 103), schliesslich im Sanatorium, tief hinten im Albulatal. Der Bauer Minsch wird in einen «Kessel» (63) getrieben und dort wie ein Freiwild abgeschossen – «Jagdszenen», diesmal nicht in Niederbayern. Am schrecklichsten Rolands langsames Absacken im Dreck der Baugrube (94, 97):

[...] über dem glattgestrichenen Hang klebten die Blätter wie Läuse, sie zitterten eine Weile im Wind, versuchten sich loszureißen und wurden langsam verdaut. Ein Moosnest, nass und frisch noch, versank. Manchmal stürzte ein Ast, ragte auf wie Geweih, und drehte sich dann still hin. Die Bäume schwankten. Ihre Wurzeln rührten die Erde um, tief unter der Oberfläche, kneteten. Die Kronen neigten sich und schlügen gegeneinander, stürzten.

[...] Wir hatten eben die Hände des Italieners zu fassen bekommen und wuchteten ihn den letzten Meter zu uns herauf, als ein Brett kippte und auf Roland fiel. Er hatte sich wohl zwischen die Sicherungshölzer gedrückt, musste aber trotzdem in

die Knie, glitt weg. Sekundenlang noch hielt er sich an einem Kantholz; doch es war schmierig; seine Finger konnten sich nicht festkrallen, sie schoben die Kante entlang, kamen zur Fuge. Und er stürzte. Wir hörten eine Zeitlang nichts als das Klatschen des Drecks, der hinter dem Burschen nachrutschte. Jul war schon in den Spriessen, kletterte zu Roland hinab. Wir setzten den Italiener auf einen Stapel Holz, holten Leitern, und hörten Jul, der tief im Graben war, nach Licht schreien, hörten gleichzeitig die Beschwichtigungen Rolands. Es sei nicht schlimm, sagte er. Nicht halb so bös, Jul. Nein, das bringe ich nicht frei, das rechte. Und Jul schrie, das Bein sei eingeklemmt, man solle eine Hacke bringen, eine Säge.

Noch bevor wir bei ihm waren, hatte der Dreck Roland bis zum Nabel eingeschwemmt. Oh, es gehe, sagte er, es gehe wirklich.

Dann die Flocke Blut an seinem Mund.

Der rutschende Berg; oben, unter den Wolken und Schleiern, die durchnässten Alpweiden und Wälder: Da wird die Landschaft zu einer einzigen überdimensionierten Falle. Die ganze Natur erscheint als ein mörderisches Ungeheuer, als Dämon, dem der Mensch nicht zu entrinnen vermag.

Die Falle der Sprachlosigkeit

Die tiefste aller Fallen ist die Sprachlosigkeit. Boeschs Menschen sind wortkarg, oft stumm. Sie leben hinter ihrer Sprachunfähigkeit wie hinter einer Mauer. Das hat seine individualpsychologischen Gründe: Die Sprachhemmung kann aus frühen Verletzungen herstammen. Juls Erbarmen mit dem Vater, sein Erschrecken über die Geilheit der Mutter (156), sein Entsetzen über das Neben- und Ineinander von Blut, Tod und Sexualität bei der Schlachtung: Das führt, über die familiale Szene hinaus, zu seiner Lähmung gegenüber Klara und Pardiel.

Er ist sich nicht gewöhnt, Konflikte und Probleme verbal zu lösen. Der Stein in seiner Brust ist schliesslich nur Bild für alles, was er in sich hineingefressen hat, ohne es verkraften zu können. Einmal beginnt er zu reden, in Bergün (155, 165). Was er herauswürgt, sind seine Kindheitserinnerungen. Aber Pardiel lässt es nicht zu einer Aussprache kommen: «Ich wollte nichts wissen, davon nicht und keine Weibergeschichten. Ich war froh, dass der Wirt bereit war, einen mitzuklopfen. Ich holte den Jastteppich. Damit war die Sache erledigt.» Was besprochen werden sollte, wird im Jass zutode geklopft. Oder es kommt zu jenen Ausfahrten auf dem Motorrad, wo im Motorengeknatter nicht geredet zu werden braucht und die Bewegungsseligkeit eine Freiheit vortäuscht, die nicht Bestand hat: Nach dem Taumel der Fahrt sind die alten Konflikte wieder da. Keiner kann reden, Jul nicht, Pardiel nicht, auch Klara nicht. Als Jul bei ihr wohnt, heisst es einmal (127): «Dann sassen sie sich gegenüber. Sie stützte

die Ellbogen auf und hielt die Tasse mit beiden Händen. Wenn sie ausatmete, hauchte sie über den Kaffee hin. Ihr Haar war nach vorn gefallen, und er konnte nur einen Teil ihrer Stirn, die halbgeschlossenen Augen und die Tasse sehen. Sie liess ihren Arm auf den Tisch sinken, der Unterarm lag flach auf der Platte. Jul wollte seine Hand darauf legen, wagte es dann doch nicht. Er schob seine Tasse weg, nahm die Hände vors Gesicht und stöhnte.» So hat Munch seine Menschen gezeichnet.

Das Gefangensein im Zustand der Sprachlosigkeit hat aber noch andere als individualpsychologische Gründe. Es hängt zusammen mit dem Menschenschlag, der da beschrieben wird. Boeschs Menschen sind Bauarbeiter, Bauern oder Handwerker. Ihre schwerblütige Dumpfheit hängt damit zusammen, dass «Menschen, die in engem Kontakt mit dem Dreck leben, ihm also gewissermassen ohne jede Isolation ausgesetzt sind, die Tendenz haben, zu verhärten und in den Gefühlsäusserungen ungeschickt zu werden. Der gerade, offene Weg wird gescheut, die direkte Auseinandersetzung gemieden, bis es zu einem oft gewalttätigen Ausbruch kommt.»⁵ Nicht dass «sogenannte einfache Menschen weniger fühlen als beispielsweise Intellektuelle: Der Unterschied liegt höchstwahrscheinlich darin, dass einfache Menschen ihre Gefühle nicht zeigen und ausbrechen wollen oder auch können, nicht zuletzt deshalb, weil sie der Gefahr der Ergriffenheit unter allen Umständen auszuweichen bemüht sind.» Die Arbeit im Stollen, das Leben in den Baracken verhärtet.

Kommt dazu, dass viele dieser Menschen Bergbewohner sind und in der Natur täglich das Unberechenbar-Dämonische erwarten. Im Kampf gegen die Bedrohung kennen diese Menschen oft nur das Mittel der Magie. Boesch nennt ein Beispiel aus den Äplersagen⁶: «Das ‚Nüd-dergliiche-tue‘. Wenn die Herde abhanden gekommen ist, tut man, als sei alles in bester Ordnung, singt und jodelt einfach weiter, als ob die Herde noch immer da wäre, und dann geschieht das wirklich Merkwürdige, dass sie nach einiger Zeit plötzlich wieder in der Nähe weidet, als sei nichts weiter passiert, als habe keine Gefahr des Verlaufens und Abstürzens bestanden.» Freud hat diese animistische Technik in *Totem und Tabu* wie folgt beschrieben⁷: «Die Magie muss den mannigfaltigsten Absichten dienen, die Naturvorgänge dem Willen des Menschen zu unterwerfen, das Individuum gegen Feinde und Gefahren zu schützen und ihm die Macht geben, seine Feinde zu schädigen.» Man setzt eine Wunschvorstellung an die Stelle der Realität. Das «Spiegelbild der Innenwelt»⁸ soll die reale Welt unsichtbar machen. Es soll sie sich unterwerfen und damit die «Allmacht der Gedanken»⁹ durchsetzen.

Boeschs Phantasie wird von urweltlichen Ängsten heimgesucht. Es sind Ängste, die zu seiner Kindheit, aber auch zur archaischen Menschheit

gehören¹⁰. Ängste, gegen die alle Aufklärung bis heute nicht angekommen ist. Auch die Gegenmassnahmen sind vorrational: Da werden Atavismen wach, die in einen primitiven Urzustand zurückführen, zu Schutz- und Abwehrmassnahmen, wie sie in Sagen, Märchen, Mythen oder auch im Alpsegen überliefert sind.

Lieben und Geliebtwerden

Befreiung, Ausbruch, Durchbruch: Was hiesse das? Die Bilder des Stollens, des Tunnels, des Trichters lassen wenigstens die Hoffnung auf einen Durchblick ins Licht. Was könnte zu solcher «Befreiung» führen?

Pardiel ahnt das auf dem Heimweg von Juls Begräbnis (196):

Ich ging neben der Strasse her. Ich wollte klatschnass sein. Es war so weit: Ich war frei. Keiner hing mir an. Alle hatte ich sie los. Wie ein Idiot schrie ich in den Wald: Du bist frei! Ei, echote das Tal, ei, ei. Freu dich, schrie ich, alter Affe, freu dich, keiner will dich, keiner braucht dich, keiner klebt sich fest.

Unten schäumte der Bach. In den Hütten brannte Licht. Man bereitete das Morgenessen. Der Himmel zitterte. Ich hatte die Freiheit. Aber sie war nichts. Ein Dreck war sie. Ich wollte anderes. Ein Gewicht wollte ich, ein Mühlrad am Hals, etwas, das schwer fiel; zumindest ein Gegenüber wollte ich, eines, das Antwort gibt. Nicht in den Morgen brüllen: Pardiel! Diel, diel. Ich war müde, ich warf mich unter eine Tanne, stand wieder auf, ging weiter. Wie Jul in Pulls hätte ich liegen mögen und mich vom Wasser abklatschen lassen. Ich wünschte Fieber herbei, das grauenvolle Wegschaukeln in die Träume. Aber ich war gesund. Da gab es kein Auskneifen. Keine gnädige Krankheit. Auslöffeln, was man sich eingebrockt hat.

Durchbruch: Das würde nicht die absolute Freiheit bedeuten. Was aber dann? Pardiel, kommentiert Boesch, erreiche hier seinen «Punkt der Umkehr»¹¹. Er ist «in der Mitte des Berges sich selbst begegnet, hier öffnet sich der Stollen auch plötzlich auf die andere Seite, um den Preis der Sehnsucht allerdings. Er sagt ja: Ich bin frei. Aber er pfeift nun plötzlich auf die Freiheit. Er möchte wieder gebunden sein, eine ‚menschliche‘ Verpflichtung haben. Er möchte, auch um den Preis des Schmerzes und der Unfreiheit, geliebt werden und selbst lieben. Im Tragen und Ertragen ist das Gegenstück zur Freiheit. Wir brauchen offenbar beide Seiten, um Mensch zu sein. Um dies, um die Möglichkeiten der Freiheit, um ihre Abstufungen, drehte sich bei mir sehr vieles in diesem Buch, und nicht nur in diesem: Freiheit, Entspringen, Ursprung einerseits, Höhle und Verlies, Geborgenheit aber auch Falle auf der andern Seite.»

Eine Zeitlang hat Boesch erwogen, ob es zu einer Versöhnung zwischen Pardiel und Klara kommen könne. Im sechsten, letzten Entwurfsheft zum Roman erwägt er folgende Variante zum Schluss¹²:

[...] und ich werde noch immer nicht den Mut finden, Klara zu fragen – nach mir, nach Jul, nach uns allen [...]

[...] Und ich werde mich herumquälen, werde endlich doch Klara fragen müssen, fragen, ob er mich kannte, mich, ihren Mann, ob er es wusste, werde fragen müssen, auch wenn ich mich vor nichts so sehr fürchte wie vor der Antwort, dieser Antwort etwa: «Wusste? Jul? Aber natürlich wusste er es, alles. Wozu hätte ich ihn belügen sollen? Er wusste es, so wie du es gewusst hast, von Anfang an, Gion.»

Dass hier, erstmals, Pardiels Vorname genannt wird, hätte bei dieser Variante auf Versöhnung hindeuten sollen. Doch in der Endfassung wird diese Versöhnung nicht gewährt.

Das Reich der Liebe aber ist im Roman wiederholt angedeutet: Dort, wo Jul im Fastnachtswagen von einem Mädchen beschützt wird, wo er das Kätzchen birgt und es Luzia heimbringt, in seiner Zärtlichkeit zu Klara. Vor allem in jenem Bild, wo er als ein Christophorus das Kind mit der «kleinen rasselnden Brust» (136) im Graupelregen durch die Dornenwildnis trägt, im Morast auf den Knien kriecht, im Dunkeln sich die Hände an den Steinkanten blutig reisst. Christophorus: Er, der den Ausweg findet, der Liebe gibt, der Schützende, der Tragende. *Er* hat das Recht auf das Kind, nicht der andere. Boesch schreibt dazu¹³: «Das Kapitel mit dem Gang über die Alp (131) hiess eigentlich stets ‚Christophorus‘. [...] (Ich muss gestehen, dass mich die verschiedenen Wandlungen des Gottesbildes und seiner Machtfülle und seines Machtverzichts, seiner Schwäche und Hilfsbedürftigkeit interessierten. Es sind verschiedene Stufen davon in der Fliegenfalle eingearbeitet.) Auf dem ersten Deckblatt steht das Motto, das ich ursprünglich wählen wollte: ‚Denn göttlicher als der Geliebte ist der Liebende.‘ (Platon, Gastmahl VI).»

Spiegelungen

Pardiel, als Erzähler über die Hälfte des Buches hin verschleiert, dann schockartig eingeführt mit seinem «Ich, Pardiel» (90), kann nur unzusammenhängend erzählen, weil die Erinnerungen in dem von der Schuld Übermannten chaotisch aufbrechen. Er berichtet dabei über Dinge, die er nicht wissen kann, in die er sich immer mehr hineinversetzt, bis er die Leerstellen der Vergangenheit mit leibhaften Phantasmen füllen kann. Die Kindheitsgeschichte zwar erzählt ihm Jul, als er dazu ansetzt, ihn nach Klara zu fragen. Aber was an der Henzmannstrasse geschehen ist, kann Pardiel nicht wissen, er malt es sich aus¹⁴: «Pardiel versucht also, gerade weil er Klara nicht fragen kann, aus den Brocken, die er weiss, die Geschichte zu rekonstruieren. Dass er dabei auch sich selbst im Spiegel sehen muss, dass er nicht vor sich selbst kneifen kann, ist die Sühne.»

Seine Auseinandersetzung mit Jul steigert sich dabei zur halluzinatorischen Selbstverwechslung. Das ist gemeint, wenn er sich im Stollen des Monto Moro zu Jul durchgräbt, der von der andern Seite her zu ihm durchzubrechen versucht (170): «Aufgeben ist nicht unsere Sache. Den Dreck andern überlassen; das würde sich machen! Wir werden durchkommen. Jul von dort her, ich von hier aus. Das reine Spiegelbild. Ich weiss nicht mehr, bin ich ich oder bin ich Jul. Einmal werden wir die Köpfe zusammenstossen. Ist verdammt angenehm, mitten im Berg sich selbst zu begegnen.» In der Engführung, ganz am Schluss, heisst es (207): «Heiss und stinkend lastete der Monto Moro auf mir. Und ich hörte Musik, dann ein Motorrad in der Musik. Jul fuhr auf mich zu. Er stand freihändig auf seiner Maschine, hatte die Arme gebreitet und fuhr aus dem Berg direkt auf mich zu, sang und fuhr, obschon ich rief, fuhr in mich hinein und durch mich hindurch. Ich zersprang.» Der Traum auf dem Dachboden führt zur Identifikation und zum Zerbrechen. Nur wenn er Juls Geschick ganz auf sich nimmt und dabei zugrunde geht, kann Pardiel sich retten. Am Schluss des Erinnerungsprozesses holen die Bilder der Vergangenheit den Erzähler ein. Er zerschellt – und diese Selbstvernichtung gibt ihm das Recht zum Weiterleben. Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.

Das, was chaotisch in Pardiel aufsteigt, rennt auch chaotisch gegen den Leser an. Das Chaos ist gewollt. Boesch schreibt zur Anordnung der Teile und Kapitel¹⁵: «Ursprünglich beabsichtigte ich, alle Kapitel mit Titeln zu versehen. Dazwischen hätten erklärende Zwischentexte ohne Titel gestanden. Das war, als noch vier Teile vorgesehen waren. „Spiegelungen“ hätte den zweiten Teil geben sollen. Die Teile hatte ich auch mit den Inhalten „Kindheit“, „Jugend“, „Mannesalter“, „Tod“ hinterlegt gehabt. Das liess ich dann fallen. Heute finde ich's nicht mehr falsch. Ich schob dann alle Hauptkapitel samt Titeln in den ersten Teil. Die Zwischentexte wischte ich in den dritten. Dadurch ergab sich eine Unausgeglichenheit und wohl auch Unübersichtlichkeit, ich gebe es zu. Mit diesen erklärenden Zwischentexten hätte sich die Frage nach dem Erzähler auch erledigt.»

In das chaotische Erzählen kommt nun aber dadurch eine Ordnung, dass alle entscheidenden Motive und Personen spiegelbildlich auseinanderbrechen und sich aufeinander beziehen. Die Spiegelungen erscheinen als «Ordnungsfaktoren»¹⁶: «Symmetriearchsen» sind «Stabilisatoren im Chaos». Nur schon Anfang und Schluss sind aufeinander bezogen. Was Pardiel zu Beginn in den Schaufenstern der Churer Gasse sieht, hält motivisch das ganze Buch zusammen (10):

Links lagen die Stilette und Scheren eines Messerschmieds. Die Beleuchtung war eingeschaltet worden. Rechts war der Laden eines Trödlers, dunkel, tief, von Ge-

genständen verstellt, die zwei, drei Armlängen hinterm Fensterglas bis zur Decke reichten. Neben Stößen schwarzer Motorradbekleidung lagen Klistierspritzen, Gummischläuche und schwarze, vor Alter matt gewordene, abgegriffene Klarinetten, einige Stiche hingen darüber, fleckig, von den Seiten her eingerollt und mit einem einzigen grossen Reissnagel am Gestell befestigt. Nach einiger Zeit konnte ich Mandolinen und Bücher erkennen, den Schild eines Kopfjägers oder Kirgisien, ich verstehe nichts davon, ein rundes, bauchiges Blech jedenfalls, ziseliert, mit dem Fuchsschwanz oder Pferdeschweif aus der Mitte, und schliesslich Photoapparate und das Bild einer Frau, ein Halbakt, mit gewaltig vorspringender, glänzender Brust. Dies alles, die Gummikleider, die Gestelle, der ganze Raum, der nur weit hinten durch ein kleines Licht, eine Petroleumlampe oder eine Ölfunzel, etwas aufgehellt wurde, die Klarinetten und das Gerümpel von Waffen und Apparaten waren von den Spiegelungen des andern Fensters, von den blitzenden Scheren und Klingen des Messerschmieds überglänt und überspiegelt.

Diese ganze Szenerie von Verletzung, Kopfjägerei, Sexualität, Fahrtenrausch und vitaler Musikalität taucht in der nachtmahrhaften Bildfolge am Ende des Buches wieder auf, dort wo Pardiel von den Gespenstern seiner Schuld eingeholt wird.

Es gibt im ganzen Buch kein alleinstehendes Motiv, jedes ist auf ein anderes bezogen, sei es im Kontrast oder in der Analogie. «Himmel und Höll» sind allgegenwärtig, in der jauchzenden Kraftentfaltung, im Tanz, im aufreizenden Klarinettengedudel und im einsamen Krepieren, in sprachloser Zärtlichkeit und in stummer Melancholie. Spiegelungen lassen sich da in beliebiger Anzahl ausweisen: Kaspars Ruf nach Roland (7), Pardiels Ruf nach einem Gegenüber (136); die Flocke Blut an des Schweins Nase (46) und an Rolands Mund (102); das hilfreiche Mädchen und das schweinische Paar im Fastnachtswagen; Klaras Abwehr bei der nächtlichen Begegnung mit Jul, das Urmutterlachen ihrer Schwester Helen (164); die Zärtlichkeit zwischen Jul und Klara, das Geächze und Geglupsche der übrigen Hausbewohner (123); Rolands Tod in der Baugrube, Juls Rettung aus dem Silo, die Rettung des Kätzchens; der brutale und der versöhnliche Ausgang der Minsch-Geschichte; die Ausbruchsversuche Juls und Pardiels, die Amerika-Sehnsucht des Bauarbeiters Tschanz; Juls Stein in der Brust, Luzias frühe Atemlosigkeit; Juls Zusammenbruch unter der Traufe, später der Pardiels. Spiegelungen, wo man hinschaut.

Es legt sich da über das Chaos der Erinnerungen ein ganzes Netz von Entsprechungen und Gegensätzlichkeiten, so dass die Struktur der Erzählung das Chaos überdeckt und der Erzählverstand, wenn auch mühsam, die Oberhand über den verschlingenden und erdrückenden Brei von Schuldgefühlen, Ekelregungen und verpassten Glücksmöglichkeiten zu gewinnen scheint. Das aber würde den therapeutischen Erfolg der Schreibmühsal, die Rückgewinnung von Distanz und Übersicht andeuten.

Zitiert wird nach:

- Hans Boesch, *Die Fliegenfalle*, Zürich 1968 (Seitenangabe in Rundklammern).
 Peter André Bloch, *Der Schriftsteller und sein Verhältnis zur Sprache*, Bern/München 1971 (Bloch).
 Werner Bucher/Georges Ammann, *Schweizer Schriftsteller im Gespräch*, Band I, Basel 1970 (Bucher/Ammann).

¹ Hans Boesch, *Das Gerüst*, Roman, Olten und Freiburg i. Br. 1960, S. 66. –

² Bloch, S. 35. – ³ Vgl. Hans Boesch's Brief vom 11. August 1985 an Hans Wysling. –

⁴ Sigmund Freud, *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Leipzig/Wien/Zürich 1925, S. 109–119. – ⁵ Bucher/Ammann, S. 59. – ⁶ Bucher/Ammann, S. 60. – ⁷ Sigmund Freud, *Totem und Tabu* (1912/13). In: *Gesammelte Schriften*, Bd. X, Leipzig/Wien/Zürich 1924, S. 97. – ⁸ A.a.O., S. 105. –

⁹ A.a.O., S. 106. – ¹⁰ Vgl. Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, XIII: *Archaische Züge und Infantilismen des Traumes* (1916/17). In: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, Leipzig/Wien/Zürich 1924, S. 202–217. – ¹¹ Hans

Boesch's Brief vom 18. August 1985 an Hans Wysling. Vgl. auch Bloch, S. 36: «Pardiel erzählt wohl in der Ichform und daher auch im Präteritum. Dann, nachher, identifiziert er sich so sehr mit Jul, dass er, obwohl er von ihm in der dritten Person Einzahl erzählt, plötzlich geradezu in Jul hineinschlüpft [...].» – ¹² Hans Boesch's Brief vom 11. August 1985 an Hans Wysling. – ¹³ Hans Boesch's Brief vom 24. Januar 1985 an Hans Wysling. – ¹⁴ Hans Boesch's Brief vom 11. August 1985 an Hans Wysling. – ¹⁵ Hans Boesch's Brief vom 11. August 1985 an Hans Wysling. – ¹⁶ Hans Boesch's Brief vom 24. Januar 1985 an Hans Wysling.

Rosen für Valerie

Zu Erica Pedretti: «Valerie oder das unerzogene Auge»

Die doppelte Dunkelheit von Tod und Vergessen steht am Ausgangspunkt: Im erschütternden Bilderzyklus, mit dem Ferdinand Hodler vor rund siebzig Jahren das Sterben von Valentine Godé-Darel festhielt, hat nur der Maler überlebt. Das Modell hingegen ist hinter den Bildern in der Nacht von Tod und Vergessen versunken, «replongée dans du noir», wie Valentine in ihrem einzigen erhaltenen Brief an

Hodler zu Recht befürchtete. Aus diesem Schatten holt Erica Pedretti das Modell mit ihrem neuen Buch «*Valerie oder das unerzogene Auge*»¹, 1984 mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis ausgezeichnet, hervor. Der kurze Brief von Valentine wird als lange literarische Replik auf den männlichen Blick des Malers neu formuliert. Erica Pedretti dreht – so scheint es zunächst – die Optik einfach um: Statt «Der

Maler und sein Modell» heisst das Thema nun «Das Modell und sein Maler».

Doch Valentine muss für diesen Text nicht ein zweites Mal Modell stehen, als Modell-Figur in feministischer Absicht. Erica Pedretti schreibt weder ihre eigene Biographie noch die von Valentine Godé-Darel, sondern versucht, die eigene abzurücken von sich selbst, an die fremde sich heranzuschreiben, ohne sie sich anzueignen. Sie trifft sich mit der historischen Valentine in der fiktiven Valerie, gewissermassen auf halbem Weg. In einem faszinierenden Spiel der Perspektiven zwischen der Ich-Erzählerin, Valerie und Valentine gelingt, worüber die Suche nach Vorbildfiguren so häufig stolpert: eine Identifikation ohne Vereinnahmung. Die historische Figur wird, fiktional verwandelt, zur heutigen; Valeries tödliche Krankheit ist der Krebs der Gegenwart, geschnitten und bestrahlt. Die Wartezeit auf den Tod, die Hodlers Bilderzyklus grausam dehnt, erscheint hier im Warteraum der Strahlentherapie als realer Ort, so eindringlich beschrieben wie in den sehr verwandten Passagen von Maja Beutlers *«Fuss fassen»*. Die Lebenszeit Valentines jedoch, von Hodlers Bildern unerbittlich heruntergezählt, bleibt in Erica Pedrettis Text offen und ohne die allerletzte Entscheidung: Wenn Valerie stirbt, dann nur, damit die Ich-Erzählerin überlebt.

Diese modellhafte Symbiose der Erzählerin mit ihrer Figur steht gegen den distanzierten Umgang des Malers mit seinem Modell. Der Maler sieht *«das Modell, sächlich»* nur hinter Glas. Wie die *«Gamma-Kamera»* in der Strahlentherapie, so gleitet sein Blick ihrem Körper entlang, versessen

auf die Darstellung einer Oberfläche, hinter die er nicht kommen kann – so zumindest erscheint sein Blick in den Augen von Valerie. Dem Maler gesteht sie nicht zu, dass er ihr Inneres, aber auch sein eigenes, in die Äusserlichkeit seiner Bilder einzeichnen könnte. Anders als die Erzählerin verfügt der Maler über nur eine Perspektive, anders als Valerie, deren *«unerzogenes Auge»* er kritisiert, ist sein Blick bis zur völligen Kälte diszipliniert. Franz, so heisst der Maler und Freund Valeries, ist ein Augen-Krüppel. Nur verfremdet und verkürzt trägt er den Vornamen Hodlers: Er hat nur Hodlers Worte, nicht Hodlers Stift. Der eigenständigen weiblichen Gedankenwelt Valeries stehen seine entlehnten männlichen Kraftworte gegenüber. Valerie denkt, Franz zitiert. Innensicht steht gegen Aussensicht. In dieser Perspektivik erhält Franz die Züge einer Angstphantasie, wie sie Valerie in ihren Träumen entwickelt: der *«Feind»* mit schwarzem Hut, das Gesicht ganz durch weisse Gaze verhüllt – eine gesichtslose Schwarz-Weiss-Figur. Wird hier, in einem höchst notwendigen Pamphlet für das Modell und gegen die einseitige Verherrlichung von Maler und Bild, dieser Maler, ja Malerei überhaupt, zum Feind-Bild? Holt Erica Pedretti Valerie aus der Nacht hinter den Bildern, um Franz, die Kainaille, dorthin zu versenken?

Zu solcher Schwarz-Weiss-Malerei gibt sich der Text nicht her. Im Gegen teil: Gerade Hodlers malerische Mittel werden im Text aufgeboten, zwischen schwarz und weiss im Medium der Farbe zu vermitteln. Dass auch die Schatten ihre Farben haben, ist mehr als eine blosse Theorie Hodlers, wie sie Franz am Anfang doziert. Im

«*unerzogenen Auge*», dem Wahrnehmungsmedium des Textes, werden daraus Eindrücke von starker, farben gesättigter Sinnlichkeit, in denen sich Valerie vom Auge von Franz, dem sie zunächst hörig ist, allmählich befreien möchte: Emanzipation vom fremden Auge durch das eigene Auge. In sinnlich-sommerlichen Landschaftseindrücken entdeckt Valerie, entdeckt der Leser das Licht. Die Leuchtkraft von Hodlers Bildern wird so in den Text wieder eingebbracht, als optisches Lebenselixier für Valerie in ihrem Kampf gegen den modernen Tod, der sich als Schatten auf dem Röntgenschirm abzeichnet. Die roten Rosen, mit denen Hodler in seinem Bilderzyklus traurig-schöne Farbakzente setzt, als Zeichen der Liebe gegen den Tod mit diesem auch farblich nicht zu vermitteln, bringt Erica Pedretti in ihrem Text neu ein. Im Krankenzimmer Valeries deuten sie auf die sonst unterdrückte Stimme der Liebe von Franz. Gleichzeitig markieren die Rosen die Schwelle von Leben und Tod, indem in ihnen Valeries Leidenschaft für verwilderte Gärten zum «*Stilleben*», zur «*nature morte*» erstarrt. Als solches bleiben die Rosen resistent gegen den eigenen Verfall, um den Preis ihres Lebens. So markiert der Text im Leitmotiv der Rosen die Grenze von Leben und Tod, an der er sich entlang schreibt, bis hin zum Kreuzestod Christi, den der Text am Schluss nicht ganz ohne Pathos aufruft – die Rose auch dafür ein uraltes Symbol, für die provozierende Schönheit des Leidens.

Diese Schönheit von Hodlers Bilderzyklus nimmt Erica Pedretti auf, ohne sie zu reproduzieren. Gegen die malerische Ästhetisierung des Sterbens

stellt sie im Zentrum des Textes, im sechsten von zwölf Kapiteln, die Beschreibung des verfallenden jüdischen Friedhofs in Marrakesch. Anders als in den Bildern mit ihrer fatalen Resistenz gegen Geschichte wird hier keine ästhetische Ordnung dem Verfall entgegengesetzt – und daraus entsteht eine andere Schönheit: «*Friede, Ruhe, Schönheit in dieser anarchischen Ordnung: kein Reih und Glied, aber auch kein Chaos, die alten Gräber sind sich alle ähnlich, nicht gleich. Sie stehen nicht, sondern liegen: ein anderer Zustand ist erreicht, die liegenden Säulen müssen nichts mehr tragen, nichts mehr ertragen.*» Kein grösserer Kontrast ist denkbar als der genau komponierte zum Berner Bremgartenfriedhof, den Valerie in ihrem Spitalzimmer vor Augen hat: «*dieser ganz unerwartete Anblick der unzähligen gleichgrossen, gleichmässig verteilten Steine dort unten vor einem Fabrikareal. Wie sie alle dastehn, wie sie dort liegen.*» Unter einem der Steine liegt auch Bakunin: In Bern der Anarchist in der geordneten Schönheit, in Marrakesch die Schönheit in der ungeordneten Anarchie. Diese zweite Schönheit hat den Tod hinter sich, stellt sich dem Verfall nicht entgegen, sondern nimmt ihn in sich auf. Doch wie China, das als allerdings auch nicht angstfreie Alternative zu Krankenhaus und Sterben den Text leitmotivisch durchzieht, bleibt Marrakesch für Valerie ein fremdes Land. Keine exterritoriale Utopie, kein Posterbild mit Palmenstrand im Wartesaal der Strahlentherapie, erspart ihr die Konfrontation mit dem Sterben hier und jetzt.

Die Angst vor dem Tod verbindet Valerie, die Ich-Erzählerin und Franz. Alle drei versuchen, sie in ihrer Weise

zu Papier zu bringen: Valerie beginnt, mit ihren eigenen Augen zu sehen und zu malen; Gegen-Bilder gegen diejenigen von Franz, die sie aber ihm – und dem Leser – vorenthält. Im gleichen Zug wird das erzählende Ich zu einem schreibenden Ich: Während Valeries Körper unter dem Blick des Malers von aussen und unter dem Angriff der Krankheit von innen zerfällt, löst sich das erzählende Ich immer deutlicher von Valerie, ihrem anderen Ich, um schreibend zu überleben. «*Aufzeichnen*» heisst die Devise dieser Überlebensstrategie. Meint sie auch primär die Hoffnung, die Angst und die Krankheit buchstäblich niederschreiben zu können, so trifft sie sich als malerische Metapher für das Schreiben gleichzeitig mit dem «*Zeichnen*» von Franz. Auch er «*übersetzt seine Angst aufs Papier*», eine Angst, die ihm die Erzählerin erst gegen Schluss zugesteht. Dann aber weiss sie sich mit ihm in der Strategie, dem Tod ästhetisch entgegenzutreten, bis zur Ununterscheidbarkeit solidarisch: «*Wie seine Augen, ein Leben lang geschult, seine Hand, ein Leben lang geübt, ihn nicht im Stich lassen würden, das hofft er, das hoffe ich, so weiss er, dass Zeichnen und Malen seine Waffen, die bewährtesten Mittel sind, um sich von dem, was jetzt so nah, unter seinen genau registrierenden Blicken vor sich geht, abzusetzen. Indem ich das Leiden aufzeichne, das Sterben darstelle, distanziere ich mich.*» Im gemeinsamen «*Aufzeichnen*», malend und schreibend, erkennt die Ich-Erzählerin ihre Nähe zu Franz und durchbricht noch einmal das schwarz-weiße Feindbild, als das sich der Text den Maler zunächst aufgebaut hat.

Das Schreiben trifft sich mit dem Malen an einem äussersten Punkt: als ästhetisches Medium einer möglichen Blickwende vom Tod zum Überleben.

Der Text von Erica Pedretti rückt so in die unmittelbarste Nähe zu Hodlers Bilderzyklus, von dem er sich wegschreibt. Dies zeigt sich nicht nur darin, dass der Text malerische Mittel gegen den Tod aufbietet, Rosen als Farbtupfer von Liebe und Überleben. Es beweist sich am sichtbarsten dort, wo der Tod in die Darstellung des Sterbens eine Lücke reisst: Bei Hodler sind dies drei Genfersee-Landschaften, die er an Valentines Sterbetag malt, statt ihr Ende bis zum Allerletzten mit dem Pinsel zu protokollieren. Bei Erica Pedretti entspricht dem das leere zehnte Kapitel, in dem sich Valerie verbietet, an den Verlust ihres Kindes zu denken; weisses Papier steht für die Schwärze des Todes. Als Leser wird man von dieser lakonischen Lücke genauso gefangen wie als Betrachter der wuchtigen, vom Tod modellierten Landschaften Hodlers. Dass das Buch diesen malerischen Vergleich aushält, ist das beste Zeugnis für seine literarische Qualität. Auf die doppelte Herausforderung durch den Tod und durch Hodlers Gemäldezyklus antwortet Erica Pedretti, indem sie die dunklen Konturen von Valentine Godé-Darel, wie sie Hodler gesehen hat, in ihren eigenen Worten aufzeichnet, in ihren eigenen Farben ausmalt, als Umrisse von innen.

Peter Utz

¹ Erica Pedretti: Valerie oder das unerzogene Auge. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986.

Literatur ist Diebstahl

Zu Friederike Mayröcker: «Das Herzzerreissende der Dinge»

Wer ein Musikstück beschreiben wollte, käme in ähnliche Schwierigkeiten wie derjenige, der ein Buch von Friederike Mayröcker vorstellen möchte. Er müsste es erst in Sprache oder, da es sich im Buch ja schon um seine Sprache handelt, in eine andere, ihm fremde Sprache übersetzen – und hätte gerade so über das Wesentliche nichts gesagt. Über das, was Musik zur Musik, was ein Buch von Friederike Mayröcker zu einem Buch von Friederike Mayröcker macht. Eine Darstellung kann sich dem Darzustellenden streng genommen nicht einmal annähern. «Das Herzzerreissende der Dinge» gehört zu jenen Büchern, die nur im Massstab eins zu eins wiederzugeben sind. Man müsste also hier das ganze Buch abdrucken, Wort für Wort, Satz für Satz.

Nicht weil jedes Wort darin so wichtig, so einmalig, so unabdingbar notwendig wäre. Im Gegenteil: weil das Buch von Wörtern überfliesst; weil Worte darin immer wieder überflüssig werden. Mehrmals beendet die Autorin Passagen mit «usw.» oder «und so fort». Als sei etwas ins Rollen gekommen und gehe nun von allein weiter, schreibe sich also sozusagen von selber fort; nicht mehr zu bremsen, wenn es einmal in Fluss geraten ist. Aber auch nicht mehr der Rede wert. «... ich bin ein uferloser Mensch, habe ich ein urteilsloses ich meine uferloses Gehirn?» Das Uferlose eindämmen zu wollen hiesse, sich anzumassen das zu können, was die Autorin selbst nicht kann und so ihr Schreiben veranlasst. Durch Zu-

sammenfassung hört der Überfluss auf, Überfluss zu sein, das ist einleuchtend. Sie käme also der Zerstörung dieses Buches gleich, nicht seiner Reduktion auf das Wesentliche. «... das Wesentliche ist ja nicht sagbar...» – also ist dem Buch das Unwesentliche wesentlich. In einer Wiedergabe und Zusammenfassung würde dieses Wesentliche unwesentlich.

Der Vergleich mit der Musik ist im Falle von Friederike Mayröcker nicht zufällig. Sie, die beim Schreiben monomanisch immer dieselbe Platte hört – früher Keith Jarrett («das waren die wilden Jahre»), jetzt Eric Satie («lass es wie ein Satiestück enden, sage ich zu mir selbst, heiter, losgelöst vom eigenen Schmerz, wenngleich nicht ohne Wehmut...») –, ist eine Komponistin der Sprache. Das hat mit der klanglichen Qualität ihrer Texte zu tun, aber nicht nur. Wichtiger ist, dass sie gegenüber dem herkömmlichen Schriftsteller als Komponistin eine andere Beziehung zur Sprache hat. Sie ist ihr nicht ein Mittel oder Werkzeug, um Nichtsprachliches mittelbar zu machen. Friederike Mayröcker tritt nicht als Übersetzerin oder Darstellerin des Lebens (oder was auch immer) auf.

Sie komponiert, jongliert, macht Sprache aus Sprache. Ausserhalb des Papiers existiert nichts: «es ist lange nichts im Kopf und dann ist plötzlich etwas auf dem Papier usw., also ein Idiom, das man selbst kaum versteht, erst im nachhinein kann man erkennen, wohin es einen getrieben hat, mit dem Blick des Melancholikers durch

ein kleines Spähfenster auf diese Welt . . .

Eine Autorin Friederike Mayröcker gibt es nicht: die Autorin als schöpferische, formende, formulierende Person. «. . . jemand führt mir vermutlich die Hand beim Schreiben . . .» Sie ist nur eine Durchgangsstation, Übermittlerin, Transmissionsriemen, über den sich die Kraft von einem Rad aufs andere überträgt. Ein Werkzeug, ein Opfer, hilflos, missbraucht. Eine traurige Pythia: «*Einem Geysir gleich sprudelt es fortwährend aus mir heraus.*»

Aber ganz nüchtern ist der Rausch: «*Schreibarbeit*» heisst er. «. . . ich besitze ja kein eigentliches Intelligenzpotential, das ich bei meiner Schreibarbeit anwenden könnte, sondern ich muss alles mittels meiner ärmlichen Naturexistenz bewerkstelligen und vorantreiben, hauptsächlich mit Leib und Seele . . .» Was dabei herauskommt, hervorbricht, sind nicht wohlgebaute Sätze, sondern ein Stammeln, «*Hexenschrift*», ein ständiges Wiederholen, Neuansetzen, Verwerfen und Ausprobieren, ein fortwährendes Scheitern, «*Stillosigkeit als Prinzip*».

Nicht das Werk ist das Ziel, sondern der handwerkliche, physische Schreibvorgang selber: «*Tägliche Pflichtübung*». Ein Buch ist Zelebration des Alltags: «*erhabener Augenblick des Tages: das zu Bett Gehen, mit der Abendlektüre beginnen, Notizblock und Stift neben dem Buch, darüber der Heiligschein der Lampe, und zu jeder Zeit und überall exzerpieren . . .*» Schreiben also nicht, um dies oder das zu erreichen, sondern weil man schreiben muss. Ein nicht mehr hinterfragbarer Zwang. Wobei das Nichtschreiben dann geradezu als das bessere, als

Utopie erscheint, wie das Nichtarbeiten als das bessere des Arbeitens und das euripideische Nichtgeborenen als das bessere des Geborenen. Schreiben als Annäherung ans Nichtschreiben. Das beste Buch ist das nicht geschriebene. Nicht das nicht vorhandene, sondern das, aus dem der Autor gänzlich verschwunden ist. Als überflüssig erlebt er sich schon in der Gesellschaft: «*ich stehe im Wege: wenn ich zum Beispiel mitten auf dem Bürgersteig stehen bleibe um etwas in mein Notizheft zu schreiben, werde ich zur Seite geschoben, gestossen, verlacht und verhöhnt, in meinen Träumen, in meiner Wirklichkeit fühle ich mich überzählig, ohne mich funktioniert alles viel besser, alle Welt kann mich entbehren, jeder könnte auf mich und was ich da tue verzichten.*» Der Autor, seiner Zeugungskraft beraubt, fühlt sich als «*Schmutzexistenz*», als «*literarischer underdog*»: «. . . insgeheim auf der Suche nach der sich einst so befleissigenden Phantasie, sie jedoch nirgends auffinden können, sie stellt sich nicht wieder ein, hat mich aufgegeben, verlassen, ach wie stehe ich da, eine Empfindung vollkommener Erniedrigung hat mich erfasst, Subordination auf allen Linien oder als literarischer underdog grüsse ich aus meiner Versteinerung usw., das Herzzerissende der Dinge, wer hat das gesagt, manchmal weiss ich nicht mehr wo es herkommt, okkulte Zitate oder was, pausenlose Kurskorrektur während der Reinschrift, das Herzzerissende der Dinge: ich verspüre eine grosse Sehnsucht danach, aber es stellt sich nicht ein . . .» Statt dessen: «. . . nichts als Leere, grässliche Leere und starre Mattigkeit, Abstufungen krasser Farben, auffallende Zerrissenheiten und

Krisen, die Verlorenheit des Skribenten.»

Friederike Mayröckers Kunst heisst «*Worteinfallskunst*», leicht untertrieben, denn zumeist handelt es sich um Wortüberfälle. Wie Erinnyn brechen Sätze aus dem Hinterhalt hervor, ohne sich zu erkennen zu geben: «... *wer hat das gesagt*». Schreibqualen sind Lebensqualen und umgekehrt, machen die Autorin zum geschüttelten, gerüttelten, gemarterten «*Sprachbündel*», zerlöchert von meteoritengleichen Worteinschlägen, unter deren Gewalt der Dichter zersplittet, atomisiert, pulverisiert wird. Dem «*Bedeutungzwang der Sprache*» entkommt man nicht. Er macht «*Knochengerümpel*» aus einem. Vielleicht lässt sich daraus ein vergangenes Glück, eine verlorene Ganzheit rekonstruieren. Aber alles bleibt Zitat, Fremdgut. Damit lässt sich allenfalls spielen. Spielen mit dem, was einem mitspielt. «*Trauer und Anarchie*» gehören bei Friederike Mayröcker unzertrennbar zusammen.

Texte beginnen dann gerade so, wie sie beginnen, willkürlich, unbegründbar. Sie heben einfach an. Mayröcker-Texte sind immer aus der Luft gegriffen: «*in einer Sage um halb vier, ein angebissener rostig gewordener Apfel im Rinsal, Stella und Laura: so Anklänge an Flamingos...*», beginnt etwa der Text «*Gemeinschaft der Heiligen*». Den Anfängen näher, auch den eigenen, wie es Friederike Mayröcker in diesem Buch immer wieder versucht, kommt man nur durch die «*eigenen Fussstapfen*»; voraussetzend also, was man nachweisen möchte. Da kann keiner helfen. Von Ferne erinnert sie an Kleist: «*ich bin ein Irrgeist, Gelegenheitsgast auf der Erde, ich glaube, uns ist nicht mehr zu helfen*,

wer hat das gesagt, so mehr im Somnambulen herumtauchen, menschenfremd wie ich bin.» Jeder Text, jedes Leben kommt aus dem Nichts: «*meine Literatur entsteht aus Sprachlosigkeit*». Und ebenso verläuft es im Nichts. Alle Ansätze zu einem Selbstporträt in diesem Buch fransen aus: «*eigentlich bin ich auch oft ein Wolf, aus Gefühlen von Ungewissheit und Unerfahrenheit zusammengesetzt, kaum betrete ich einen Raum, beginnen sich Stücke von mir abzulösen und ins Substanzlose aufzulösen, ich meine ich breite mich in jedem Raum sofort stückchenweise aus, belege alles was frei ist, mit einem panischen Gefühl, was sich so ausgestreut hat.*» Ein verkehrter Wolf, der sich selbst zur Beute wird. Aber vom richtigen hat er die Leidenschaft des Vernichtens: «... *ich stehe im Wege, auf der Suche nach dem NICHT-SEIN?, es wird mir fast eine Leidenschaft.*»

Friederike Mayröckers Texte handeln von nichts: das heisst, von sich selber. Schreiben ist des Schreibens einziges Thema. Bücher über Bücher, Bilder von Bildern. Sie sei im Begriffe «*so etwas wie die Memoiren zu schreiben*», sagt jemand im Buch zur Autorin. Memoiren einer Schriftstellerin: wovon sollten sie handeln, wenn nicht vom Schreiben? So sind Friederike Mayröckers Sätze jederzeit auch Sätze über sich selber, kommentieren sich selber. Mayröcker zu lesen, müsste insofern leichtfallen, als stets alle Karten offen auf dem Tisch sind.

Bei den sechzehn Texten im Band «*Das Herzzerissende der Dinge*» handelt es sich im Grunde stets um den einen und selben Text. Um Kopien. Kopien von Kopien, Exzerpte, Zitate, Plagiate. Produkte eines «*Streu-*

ners» mit einem «parasitären Verhältnis zur Welt». Literatur als Diebstahl: «ich habe eine gestohlene Sprache», keine eigene. Alles ist irgendwoher, aber woher? «angesichts solcher Doppelgängerei» wird die Identität ausgelöscht, auch das Erinnerungsvermögen. Alles «scheint sich aus WIEDER-KÜNTEN zusammenzusetzen». Mit Variationen; aber die Summe der Elemente ist begrenzt.

Alles steckt in allem, «ich meine ich kann kaum in einem Buche lesen, ohne an ihn erinnert zu werden». Geschichten leuchten auf, die keine Geschichten werden mit klaren Konturen, mit Anfang und Ende: «nur keine Story!, auf keinen Fall eine Story zulassen!, das Äusserste ein Erzählverlauf, wie Lebenslauf.» Also chaotisch, anarchisch, Fetzen: die Liebesgeschichte mit M.S., besser die «beinahe liebevolle Trennung über die Jahre hin». Oder Laura, die Freundin von M.S. Oder Stella, die Mutter, die «mich schrecklich überspannte». Oder FEDOR/Vater. Oder auch nur «ein Reflex auf den Brillengläsern der blonden Germanistin». Alles ein Fadenklüngel, ein «Delirium». Einmal führt vielleicht eine Reise nach Ferrara hinaus, aber sie gelingt erst im zweiten Anlauf. Und führt nicht zum Ausbruch. Und auch nicht zur Katastrophe, sondern mitten hinein in die «gewöhnliche Alltagsmisere». Statt Katastrophen das «katastrophische» Leben. Das «hin und her»; zwischen Wohlgefallen und Überdruss beispielsweise. Oder das «alles nebeneinander her», die Zerstreuung ad infinitum. Mal so, mal anders. Alles ambivalent, «die nämlichen Dinge richtig und falsch, einmal richtig, gleich danach falsch, was soll man da noch glauben».

«Das ist mein Herz: mein Zimmer, mein Tisch, mein Bett. Stuhl und Maschine, der Blick aus dem Fenster, also eine gewisse Örtlichkeit, Tageszeitstimmung, Schlafanzug. So kann ich auch den Verdacht nicht loswerden, dass ich, um dir zu schreiben, ein bestimmtes Ambiente brauche...» Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt. In keinem Buch von Friederike Mayröcker hat man bisher so viel Privates vernommen. Auch hier: alle Karten auf dem Tisch. «Das Herzzerreissende der Dinge» ist das konsequente, unverschämteste Ich-Buch – aber es hat nichts Privatistisches, nichts Anekdotisches. «Weil ich in der ersten Person spreche, heisst das noch lange nicht, dass alles mit mir identisch ist, das bin nicht ich das ist ein Bild von mir, ich bin davongeschwommen...» Also bloss Anhaltspunkte: das Zimmer, «Wohnkiste», ist über und über voll. Mitten drin der Flügel, den sie nicht spielt, auf dem sie aber als Kind ihr erstes Gedicht geschrieben hat. Und Bücher, Bücher über Bücher, Zettel, Schriften, Stapel von Papier – Enge, Überfluss. Was zählt, ist der Nahbereich. Das Taubenpaar vor dem Fenster, erkennbar an seinen Defekten – ein hinreissendes Stück Erkenntnis, auch des Ichs: «weil man gänzlich zerstört und verloren ist und an sämtlichen Stellen seines ehemals so intakten Leibes durch UNGESTALT sich verhöhnt fühlt, öffnet man das Fenster...» und sieht «das altgewordene Taubenpaar..., ich erkenne die Vögel an zwei Merkpunkten wieder, das eine Tier trägt am linken Fuss eine missgestaltete Kralle, das andere eine Kerbe im Flaum seiner Brust...»

So schwinden allmählich die Distanzen – und das angesichts der «letzten

Reise», die so naherückt, dass sich nicht ein «*Denken an den Tod*», sondern ein «*Todesbewusstsein*» entwickelt, die tägliche Schreibarbeit zur «*Einübung des kommenden unvermeidbaren Endes*» wird. Nicht um eine *ars moriendi* handelt es sich hierbei, sondern um ein «*zurückgehaltenes Wutgeheul*». «... fast muss ich sterben das war mir vorbestimmt, aber ich lehne mich mächtig gegen den Tod auf...» Eine der schönsten Stellen: «*beim Verlassen des Grabs einen Augenblick festgehalten, die Dornen des Rosenbaumes auf FEDORS Grab hielten mich einen Augenblick am Mantelsaum fest und zurück, als wollte er mir zurufen BLEIB NOCH EIN WENIG, wie er es zu Lebzeiten oft getan hatte, als ich es eilig hatte fortzukommen.*» Lebendige Nähe stellt sich ein, eine intensive Begegnung fast physischer Art da, wo sie an sich nicht mehr möglich ist – während FEDOR früher ein Wort war, das nichts bezeichnete, wenn man nicht hinzusetzte «*Vater*».

Noch deutlicher ist in diesem Zusammenhang das «*ich spreche von M. S.*» beispielsweise, jedesmal wenn Friederike Mayröcker von M. S. spricht; eine nachgelieferte Präzisierung, d. h. ein Beziehen der Sätze und Wörter auf ihre Gegenstände, so als sei die Schreibende vollständig versunken in sich selber oder verlorengegan-

gen an einen irgendwo andauernd und traumhaft geführten Diskurs, aus dem sie nur für Sekundenbruchteile auftauchen würde, überrascht von der Präsenz eines Lesers.

Das ist von Anfang an klargestellt: «*Die Lust des Schreibens und die Lust des Gelesenwerdens sind zweierlei und überhaupt nicht deckungsgleich...*» Zu meinen allerdings, Friederike Mayröcker schreibe gegen den Leser, wäre falsch. Aber so wenig wie die Worteinfallskunst, die Schreibarbeit und das Schreibspiel ein Ziel haben können, so wenig können sie auf einen Leser ausgerichtet sein. Schreiben hat nichts mit Lesbarmachen zu tun. Schreiben ist nichts Sekundäres, Sprache ist Rohstoff, «*Wildwuchs*», auch er von Knappheit bedroht. Was ihn aber rettet, ist seine Verschwendug: Sprache Sprache produzieren lassen. So gibt es doch eine Hoffnung: aus dem Verbrennen von Sprache fährt das Neue auf, der «*PHÖNIX*». Es geht diesem der Sprache auf Gedeih und Verderb ausgelieferten Buch um Tod und Leben wie keinem anderen. Sprache ist immer das Letzte, was bleibt – und das Erste, bevor etwas da ist.

Samuel Moser

¹ Friederike Mayröcker: Das Herzzerreissende der Dinge. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985.

Erratum

Im Beitrag von Turgut Vogt «Zur politischen Entwicklung in der Türkei» (April 1986) sind die Sätze, die in der Zeile 9 beginnen, so zu lesen: «Drei Jahre nach dem Militärputsch fanden im November wieder Parlamentswahlen statt. Dabei erhielt die ANAP, die Vaterlandspartei, die meisten Stimmen.»