Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 67 (1987)

Heft: 9

Artikel: Arrangement und Rekonstruktion : zum Werk des Mundartdichters Ernst Burren 1976 bis 1987

Autor: Ris, Ronald

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164456

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: 14.12.2025

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

Roland Ris

Arrangement und Rekonstruktion:

Zum Werk des Mundartdichters Ernst Burren 1976 bis 1987

Dr Schtammgascht: Methode

Ha do chlei glost / und dört chlei glost / und plötzlich hets / e Lösig gä ... de lehrt me die Lüt / ou kenne / de weis me / was me öppe darf säge: So lautet das Erfolgsrezept des an seinem Stammtisch jeden Abend weiterpolitisierenden Gemeinderates. Der *Schtammgascht* in Ernst Burrens gleichnamiger Erzählung von 1976 weiss, wie er sich die Macht erhalten kann, ohne die Leute zu verletzen, ja ohne in ihnen überhaupt den Verdacht aufkommen zu lassen, sie seien manipuliert worden. Der Autor Ernst Burren, als Wirtesohn seit seiner Kindheit mit dem vertraut, was von Männern an den Stammtischen und von Frauen beim *Schwatz* auf der Strasse erzählt wird, kennt die Leute auch vom *Lose,* und er wüsste selbstverständlich auch, was man so sagen *darf.* Die Lösung, die er — ebenfalls *plötzlich* — gefunden hat, zielt aber nicht auf das *Was,* die Konstituierung und Sicherung der Macht, sondern auf das *Wie,* auf die Art und Weise, wie Macht sich in der Sprache abbildet und wie sie sich mit dichterischen Mitteln darstellen lässt.

Das Alltagswissen, aus dem Figuren wie der Gemeinderat ihre Sicherheit beziehen, ist — in der deutschen Schweiz — in der Mundart gespeichert, in ihrem Wortschatz, in ihren Redensarten und Sentenzen. Ihrer literarischen Umsetzung begegnete Ernst Burren erstmals Ende der 60er Jahre an einem Abend in Bern, an dem *modern-mundart*-Gedichte von Kurt Marti und Ernst Eggimann in dramatischer Form vorgetragen wurden. Das noch in derselben Nacht vollgeschriebene Heft mit eigenen Mundartgedichten — sie sind in die 1970 erschienene Sammlung *derfür und derwider* eingegangen — zeigt aber, dass seine *plötzliche Lösung* nicht die war, die Mundart als Reservoir angeblich «unverbrauchter Möglichkeiten» zu benutzen (was zu den Sprachspielereien vieler *modern-mundart*-Lyriker führte), sondern dass er sie noch mehr in die Lebenszusammenhänge einbettete, denen sie entstammt und die sie repräsentiert. Die Sprache wird so zunächst nicht freigesetzt, sondern wie ein wildes Tier in einen Käfig eingeschlossen, in dem man sie von allen Seiten her beobachten kann. Das *Arrangement* als Abfolge im Zeitrafferstil erlaubt uns, durch die Sprachzusammenhänge hindurch Handlungszusammenhänge zu sehen.

Fakten und Meinungen stehen nicht isoliert nebeneinander, sondern sind zum Muster verwoben, das unmittelbare Wahrnehmung eigener Verhaltensmuster ermöglicht. Wir blicken nicht durch eine Sammellinse in eine uns in dieser Konzentration sonst nicht zugängliche Welt, sondern in einen Hohlspiegel, in dem wir uns selbst vergrössert wiederfinden.

Wer in Burrens Texten nur die Darstellung des alltäglichen Faschismus etwa eines Dorfmagnaten sieht, der verpasst die Möglichkeit, zunächst einmal sich selbst zu sehen und dabei zu merken, dass seine ideologische Abwehr der von ihm in die Aussenwelt projizierten Denkschemata gleichfalls auf Schemata beruht, die zu jenen nur in konträrem Verhältnis stehen, also grundsätzlich dieselbe Struktur aufweisen. Einsicht ergibt sich so erst, wenn sich das eigene Werten nicht schon als ein Filter vor die Wahrnehmung stellt. Veränderung erfolgt nicht dadurch, dass wir die von Burren dargestellte Welt aufteilen in böse Mächtige und arme Opfer, denen unser Mitleid gebührt, sondern indem wir das Hesse-Zitat ernst nehmen, das Burren seinen 1982 erschienenen Mundartgeschichten *Am Evelin si Baschter* vorangestellt hat: «Was gut und was schlecht ist, weiss ich nicht, es ist mir immer zweifelhafter geworden. Gut ist der Mensch, wenn zwischen seinen Urtrieben und seinem bewussten Leben Harmonie herrscht, andernfalls ist er böse und gefährlich.» Bezogen auf den *Schtammgascht* heisst das, dass nicht so sehr das Streben nach Macht böse ist, sondern ihre Kaschierung in ad hoc zusammengestellten, aus der Sprache auch der Lüge, dem Hochdeutschen übernommenen Redensarten und ihre Legitimation mittels der Unfähigkeit der andern, die eben nicht *diplomatisch* sind und *kein Blatt vor den Mund nehmen* können. Der autoritäre Charakter ist so Ausfluss innerer Disharmonie und einer Gespaltenheit im Bewusstsein, die sich sprachlich in der Verwendung von Versatzstücken aus angelernten Sprachen abbildet.

Dr Zang im Pfirsich: Geometrie

Die Beschreibung einer einzelnen, wenn auch vom Kollektiv weitgehend geteilten Mentalität ist im *Schtammgascht* mit einer Vollkommenheit durchgeführt, dass sich die Kritiker zu Recht fragten, ob Burrens Weg überhaupt noch weiter gehen könne. Seine neue *Lösung* bestand darin, dass er nun nicht mehr mit dieser Penetranz ausschliesslich nach der innern Struktur eines individuellen Bewusstseins fragte, sondern nach den Verbindungen, die seine einzelnen Bereiche untereinander und mit den entsprechenden Teilen des Bewusstseins anderer Menschen eingehen. Das Motto zu den 1979 erschienenen Geschichten *Dr Zang im Pfirsich* ist dem Roman «Verstörung» des von Burren hochgeschätzten Österreichers Tho-

mas Bernhard entnommen: «Alles ist, denke ich, nur eine Geometrie der Zerwürfnisse, Zweifel, Leiden, schliesslich der Qual, sagte der Fürst.» Die Geometrie führt uns gleichsam in einen Vektorraum, in dem die Antennen auf andere gerichtet sind, bereit, Signale auszusenden und solche zu empfangen. Die Erzählungen in *Dr Zang im Pfirsich* kehren nur scheinbar die Perspektive um, indem sie nun statt des Dorfmagnaten sogenannt «einfache Leute» ihre Monologe halten lassen. Entscheidender ist, dass hier nicht aktive, d. h. manipulative Ideologie vorgeführt werden soll, sondern reaktives Verhalten gegenüber den andern, die sich entsprechend den eigenen Normen verhalten sollten und an deren Verhalten man wiederum sein eigenes bemisst. Die Identität des Kleinbürgers ist die des *üserein* und des *me: aber üserein wo s Läbe lang/nie het chönne mache/was me het wöue/isch niemer.* Wer die Norm des Durchschnittsbürgers nicht erfüllt, darf im Namen der Menschlichkeit Ansprüche stellen: *me isch jo schliesslich/ou no ne Mönsch,* oder sich wenigstens zu Recht beklagen: *üserein cha überhoupt/nid i Ferie.* Das Ideal wäre, *es zu öppis bringe,* ja vielleicht gemeinsam mit den andern einmal ganz leicht über die Schnur hauen: *jetz wei mr einisch/zwe Tag lang/eine düre gä.* Umgekehrt müssen auch die andern den eigenen Erwartungen gerecht werden: die Stars der Massenmedien müssen *üs öppis biete.* Wer hingegen die Bandbreite der Norm überschreitet, mit dem *schtimmt öppis nid,* der *bietet Sache, wo nit suber si.*

Begonie und Schtifmüetterli: Beziehungen

In *Begonie und Schtifmüetterli* von 1980 werden nun gemäss dem vorangestellten Motto von Anton Tschechow «die menschlichen Beziehungen so kompliziert und so unverständlich, dass einem, dachte man darüber nach, angst wurde und der Puls stockte.» Wie kompliziert das Beziehungsgeflecht geworden ist, in dem sich diese Menschen befinden, zeigt sich schon darin, dass die Geometrie des Textes viele Querverweise auf Personen und Motive enthält. Die Personen sind nun Einflüssen unterworfen, die sie nicht mehr durchschauen, denen sie nur noch resignierend begegnen können: *aber was wott me, was weit er.* Unverständliches Tun wird a priori entschuldigt: *so Offizier si haut ou/nume Mönsche.* Eigenes Erleben kann nicht mehr direkt, sondern nur über den Umweg von schon vorausgesetzten Definitionen mitgeteilt werden: *i has erläbt/was es heisst/e Ma z ha wo eim schloht.* Vermeintlich aktive Anteilnahme am Geschehen wird schon durch die Sprachform als verlogen disqualifiziert: *är intressieri sich/für aui Forme/vo mönschlichem Läbe.* Wer als *übersensible Mönsch* nicht totaler Isolation verfällt, hängt Friedhofsgedanken nach (so in der Erzählung *Uf em Fridhof)* oder flüchtet sich in die Phantasie:

de het dr Poul gseit
är heigi aber Angscht
sech öppis izbüude
wos villecht gar nit gäbi

de het dise gseit
das sig villecht
gar nit so wichtig
dass es öppis würklich gäbi

d Houptsach sig
dass me öppis im Chopf heigi
wo eim echlei rueig machi
süsch wärd me jo mit dr Zit
ganz verruckt

Am Evelin si Baschter / Schtoh oder hocke: Verhüllung

In den Geschichten *Am Evelin si Baschter* von 1982 kommt eine neue Dimension hinzu: die auf Disziplin und Einhaltung der Normen beruhende Ordnung der Gemeinschaft wird noch brüchiger; hochdeutsche und modische Sprache muss noch öfters herhalten, um Aggression und Ressentiment zu verdecken: *eso durch die Blume, aber nächhär Hände weg* (von einer Frau gesagt, die man nach dem Vergnügen stehen lässt), *was ich nicht weiss, macht mir nicht heiss, mir hein is / nit schlächt gmetzget.* Ja sogar das heute gemeinhin so positiv gebrauchte Adjektiv *zärtlich* erweist sich in der Mundart nur als eine Sprachhülse zur Auslösung von Aggression. Emotionen sind nicht mehr vorhersagbar: *mängisch chunnt plötzlich / öppis a eim ane.* Der Tod drängt sich in immer neuen Euphemismen an die Oberfläche, *wenns de so wit isch.* Der religiöse Hintergrund — in früheren Geschichten wurde noch auf das *sech versündige* referiert — wird jetzt einfach zum mit unbestimmtem Artikel versehenen *Gloube: wenn öpper e Gloube het,* den man auch fallenlassen kann: *dr Gloube lo gheie.* Verstecktes wird in seiner Unbestimmbarkeit um so bedrohlicher: *was er im Dorf / süsch no eso botte het,* ja schliesslich wird die Aggression manifest: ein Alfons hat nun wirklich seine Frau erschlagen.

Die 1985 erschienenen Gedichte *Schtoh oder hocke* variieren diese Themen. Aus der Besorgnis über einen möglichen plötzlichen Tod, *wo me doch / jede tag / mit auem mues rächne,* wird die unverhohlene Enttäuschung darüber, dass der Telefonanruf nicht die erhoffte Mitteilung bringt, sondern vom lebenden Gatten stammt. Eine Tochter will die Sterbestunde ihrer Mutter nicht abwarten und überlegt sich nur, wie sie die Kosten für

einen Grabstein sparen kann. Von einem, der sich wegen möglicherweise nicht einmal fundierter Beschuldigungen von Schulmädchen umgebracht hat, heisst es nur: *drbi hätt me doch / nüt drgliche to / wenn me ne gseh hätt.* Die Schuld gebührt nun in jedem Fall dem andern. *Wenns dr nit guet geit / chumm sofort zu mir / i mache aues für di // aber was wottsch mache / wenn sech d lüt / nit wei lo häufe.*

Näschtwermi: Urtrieb und Rekonstruktion

Die *Geometrie* der Beziehungen basiert in den eben besprochenen Texten von Ernst Burren nicht mehr auf den jeweiligen Konstellationen zwischen Menschen, sondern sie wird immer mehr bestimmt durch *Urtriebe,* die auszuleben jeder nur auf die geeignete Situation wartet. So geht es Burren nicht mehr um eine Deskription unseres Bewusstseins und auch nicht mehr so sehr um seine Entwicklungsgeschichte im Laufe der Sozialisation, sondern um seine Ursprünge, um seine Archäologie, die er nun *rekonstruiert,* bis er bei den elementaren Trieben anlangt. Die Erzählung *Näschtwermi* von 1984 enthält in ihrer Oberfläche die Geschichte einer alten Frau, die ihre Liebe zu einem krebskranken Bauern, den sie bis zu seinem Tode pflegte, nicht verwirklichen konnte und die nun jeden Abend auf die Rückkehr ihres hustenden Mannes aus dem Wirtshaus wartet, scheinbar besorgt, er könnte denselben Tod wie ihr Freund erleben. Quer zu dieser Geschichte einer nichtemanzipierten, äusserlich willfährigen Frau liest man die einer andern, die ihren Mann möglichst schnell loshaben möchte und sich rein sprachlich auf eine höchst raffinierte Weise von jeder Schuld freiwäscht. Der Mann, Edi, soll elendiglich und von ihr in seiner Krankheit im Stich gelassen an Krebs umkommen, damit sie sich endlich an ihm wegen einer früheren Untreue rächen kann. In Gedanken räumt sie schon jetzt mit ihm endgültig auf. *Mit em Edi sine Chleider müesst i haut abfahre. Was no guet isch, chäm i ne Sack für d Sammlig vom ene Hüufswärk, s angere wird mit em Bett zäme verbrönnt. / D Schue lad i am Ghüderwage uf! / Das isch de kei grossi Sach, mit em Edi sim Züg bin i einisch schnäu zum Ḿuus us.* Und auch aus der Vorstellung, dass sie ihre Freundin Liseli zu sich nehmen möchte, um ihr bei der Pflege ihrer invaliden Schwester zu helfen, wird schliesslich der Wunsch, Liseli selbst auf seiner Reise begleiten zu dürfen und die kranke Schwester für diese Zeit (und wohl für immer) zu versorgen.

Der mit höchster Raffinesse komponierte Text lässt sich so rückwärts lesen bis zurück zum Urtrieb und erlaubt anderseits eine Prognose nach vorn: der Gattenmord, wie er in gleichzeitigen Texten Burrens tatsächlich thematisiert worden ist.

Wie *Dr Schtammgascht* ist *Näschtwermi* ein Monolog. Beim *Schtammgascht* aber war eine ganze Gemeinde hinzuzudenken, in der *Näschtwermi* ist es der in seinem Wirtshaus hustende Edi. Seine Geschichte liesse sich extrapolieren, es könnte die eines vom Eheteufel Geplagten und unter dem Ehekreuz Leidenden sein. Er wäre auf der Bühne gleichsam der stumme Partner, an dessen Nichtreaktion sich ablesen liesse, wie wenig die manifeste Handlung seiner Ehefrau mit seinem eigenen Verhalten zu tun hat. Ihre Wahrheit ist für sie nicht greifbar; sie erschliesst sich erst in der Rekonstruktion durch den Leser, der den Schlüssel zum Geschehen in dem Moment findet, wo er probeweise die Urtriebe der Erzählerin als Teil seiner selbst annimmt. Seine Veränderung durch den Prozess der Lektüre ist zwar vom Autor intendiert, doch nicht in der Weise, dass sie auf eine eindimensionale Haltung hinauslaufen sollte: die Erkenntnis der latenten Bösartigkeit der Alten schliesst Mitleid mit ihr nicht aus.

Die *Geometrie* sowohl des *Schtammgaschts* wie der *Näschtwermi* ist in sich geschlossen, insofern beide Monologe den Leser nicht in ein Beziehungsgefüge hineinstellen, das ihn zu einer ganz bestimmten Perspektive nötigt. Seine ständig präsente Mitwisserschaft wird nicht vorausgesetzt: auch wer den Text nur anliest oder an beliebiger Stelle aufschlägt, wird sich — im eigentlichen Sinne — ins Bild setzen können: Er kann sich als stummer Zuhörer in die Szene hineindenken und sich wieder aus ihr entfernen, ohne dass seine Präsenz die eines Partners wäre, auf den hin bezogen die erzählende Figur spricht.

Chuegloggeglüt: iterative Verklammerung

Es wäre nun freilich paradox, wenn sich der Burrens Menschenbild inhärente Determinismus nur auf das dargestellte Geschehen beziehen würde und nicht auf seine Wahrnehmung und Verarbeitung durch den Leser. Sein rezeptiver Akt impliziert die Rekonstruktion seiner eigenen Geschichte, widerspiegelt also seine eigene Determiniertheit, die sich von derjenigen der dargestellten Personen nicht grundsätzlich unterscheiden kann, weil menschliche Grunderfahrungen auf überindividuellen Urtrieben beruhen. Insofern ist nur konsequent, wenn Burren noch einen Schritt weitergeht, indem er versucht, die in den Monologen nur implizit vorausgesetzte Interdependenz zwischen den Bewusstseinsinhalten verschiedener Individuen (und damit grundsätzlich auch zwischen dargestellter Figur und Leser) explizit zu gestalten.

In der Mundarterzählung *Chuegloggeglüt* von 1987 geht es nicht mehr so sehr um die Taten und Meinungen der äusserlich auch mit Namen bezeichneten Hauptfigur, des kurz vor der Pensionierung stehenden Leh-

rers Thierstein, sondern um die Reaktionen, die dessen monologisch vorgebrachte Erzählung in der Erinnerung nach einem, zwei Tagen beim Ich-Erzähler, einem namenlos bleibenden Bänkler, auslöst. Die zwei Figuren stehen sich so nicht in Wechselwirkung gegenüber — wie etwa das Gespann Bindschädler-Baur in Gerhard Meiers Roman-Trilogie —, sondern die eine wirkt als Katalysator für das Aufbrechen des andern — was diese aber selbst nicht wahrnimmt. Wiederum ist es erst der Leser, der die Verkettung der Bewusstseinsinhalte der beiden Individuen herstellt und sich selbst als dritten in der Reihe erleben kann, wenn er sich dem nun gleichsam doppelt an ihn gerichteten Appell zum ersten Mal aussetzt.

Thierstein sucht seinen Nachbarn auf, nachdem er die Kühe des Bauern Witschi aus der Weide gelassen hat. Seine Klage über das ständig zu hörende Glockengeläut, das ihn *seelisch kabutt* gemacht hat, geht über in die Klage über die Schüler, ja die Leute allgemein, die nicht mehr *lose* wollen, so dass er, wenn er Papst wäre, nur noch Nashörner segnen würde, statt zu den Menschen zu sprechen. Seine in der verräterischen Schriftsprache vorgebrachte Selbstbestätigung «es gibt keine Resignation» gerät bald ins Wanken: *I ha mi Überzügig. Für die han i gläbt und gschaffet. Wenn me do kei Dank het drfür, de chunnt villecht einisch e Momänt inere angere Wäut, wo me en Anerchennig wird ha.* Der Glaube an die ausgleichende himmlische Gerechtigkeit ist nur vorgeschoben; der Hass auf die ganze Welt mündet schliesslich in die Weltzerstörungsphantasien des Megalomanen: *Mängisch chunnt mr afe aues eso verblödet und dräckig vor, dass i scho dänkt ha, äs gub am gschidschte dür ganz Europa esones Ärdbebe, dass nüt meh vo üser Zivilisation würdi übrigblibe.*

Thiersteins Sicht der Dinge kontrastiert mit derjenigen seiner am folgenden Tag ebenfalls bei den Nachbarn aufkreuzenden Frau. Das Bänkler-Ehepaar weiss nach den Selbstaussagen der beiden *nit rächt, was dört eigentlich los isch:* ob nun die Frau verrückt ist, weil sie von Mordvisionen erzählt hat, oder ob Thierstein, der nach Aussage seiner Frau erfundene Geschichten über sie in Umlauf gebracht habe. Solidarität zeigen die Thiersteins nur in bezug auf ihre Erziehungsgrundsätze: *Dr Lukas isch üs jetze erscht richtig dankbar, dass mr immer eso schträng gsi si mit em.* (...) *Dr Oskar und i hei immer zunang gseit, mir wei nume eis Ching, drfür luege mr aber, dass mr us däm s Maximum chöi usehole. Gottlob isch das glunge.*

Thierstein, der Aussenseiter im Dorf, dessen *Normalität* schon in Frage gestellt wird, weil er joggt und Langlauf betreibt, der Rigide, dessen chronische Kopfschmerzen anzeigen, wie sehr er das Opfer seiner Prinzipien geworden ist, der Spinner, der sich in seiner Phantasie auf Kosten anderer aufbläst, der Menschenverächter schliesslich, der es bereut, um seiner Gesundheit willen einen schwierigen Schüler nicht *versorgt* zu haben: Facetten, die wir als Leser nicht zu einem einheitlichen Bild zusammenzu-

fügen brauchen, weil sie nur Spiegelungen und Projektionen im Bewusstsein des nacherzählenden Bänklers sind, dem sie dazu dienen, für das eigene Ich eine Wahrheit zu konstruieren, an die es selbst glaubt und an die die Bezugspersonen auch glauben sollen. Lisbeth, die Frau des Bänklers, sagt mit Recht: *me läbt fasch meh mit däm, wo me vo de Lüt über öpper vernimmt, aus was me vo öpperem säuber ghört.* Ebenso kann sich der Bänkler immer des Einverständnisses seiner Frau versichern, wenn es gilt, fremde Meinungen, hier vertreten durch die Thiersteins, zu beurteilen. In dem Masse, wie sich aber in der Begegnung mit Thierstein die Solidarität in der Ablehnung konstituiert, offenbart sich — gegenläufig zum äusserlichen Harmonisierungsprozess — eine völlig zerstörte eheliche Beziehung, der gegenüber diejenige Thiersteins als noch relativ gefestigt erscheint. Die Schlussfolgerung des Bänklers, *Villecht wär jo dr Tod vom Herr Thierschtei für d Frou en Erlösig,* verrät die Zielrichtung seiner eigenen Phantasien: Trotz der Beteuerung: *De heis eigentlich s Lisbeth und i no ganz guet mitenang,* wünscht er sich insgeheim den Tod seiner Frau. Was im Konditionalis gesagt wird, antizipiert eine Realität, die sich gar nicht so sehr von der immer schon gelebten unterscheidet: dass sich der Mann endlich hemmungslos ausleben kann. Getreu der Maxime: *S isch guet, dass me nie vernimmt, was eigentlich isch gsi,* zeigt er sich zuerst als der Rücksichtsvolle, der seine Verhältnisse seiner Frau gegenüber verheimlicht: *So öppis han i am Lisbeth immer wöue erschpare,* dann als der Psychologe: *Vüu meine, äs bringi öppis, wenn me immer über aus diskutiert! Drbi geit nume meh kaputt aus nötig,* schliesslich als der eingefleischte Egoist: *De han em haut ganz klar gmacht, dass i nume einisch läbe und dass äs jo unger däm nit brucht z lide.* Das Leiden Lisbeths wird uminterpretiert: Obschon er sie betrügt, ja einmal sogar handgreiflich vor die Türe gestellt und hinausgeschlossen hat, zeigt er sich überzeugt, *dass es ohni mi uf kei Fau wetti si.* Die Redensart *mir hein is i dere Zit nit schlächt gmetzget* verrät auf eine hinterhältige Weise, wie gross die Aggression des Mannes seiner Frau gegenüber schon geworden ist: *Das hass i, eifach eso für nüt do z ligge und z warte, bis es Morge wird. Und de no näbe einere, wo nie weis, öb sie müessi go erbräche.*

Für den Leser wird so der Beobachter der Thiersteins immer mehr zum Beobachteten, dem sein Hauptinteresse gelten muss. Ohne dass wir wie in Kleists *Zerbrochenem Krug* die Hintergründe von vornherein zu kennen brauchen, wird der Richter zum Schuldigen, über den wir befinden, bis sich die Konfliktstelle vielleicht noch um ein Glied verschiebt: In welcher Haltung begegnen *wir* dem Bänkler, wenn wir ihn zum Lügner und feigen Macho machen? Reagieren wir auf ihn nicht in ähnlicher Weise wie er auf Thierstein? Ist die Solidarität, auf die wir uns abstützen, nicht in ähnlicher Weise brüchig wie die seine, die nicht auf Übereinstimmung, sondern auf

Angst beruht: Nachdem er wegen seiner Frauengeschichten zu wenig Zeit hatte, dem Sohn Angst beizubringen, holt er das nun auf der Bank gegenüber seinen Angestellten nach. Wie Thierstein leiden auch der Bänkler und Lisbeth unter Schlafstörungen, wenn auch nicht wegen des *Chueglog-geglüts.* Der Grund sitzt tiefer: der kaum zu löschende Waldbrand an der Fluh, den sie am zweiten Abend gemeinsam beobachten, steht symbolisch für die schwelende Zerstörung einer Gemeinschaft, in der die Partner einander kaum mehr wahrnehmen, in der Kommunikation nur noch zur Verhüllung dient.

Lukas Leuenbergers «Szenen»

Burrens bis jetzt letzter Text fordert vom Leser grösste Aufmerksamkeit und die Fähigkeit, verschiedene fremde Stimmen auseinanderzuhalten und gleichzeitig auf die Stimme des eigenen Herzens als der Instanz unverstellter Liebe zu horchen. Nur in ihr wird das erträglich, was sich für den Verstand nur als dunkler Pessimismus manifestiert, was sich der ästhetischen Wahrnehmung als in sich verschachteltes Spiegelgebilde darbietet.

Der Interpret — im weitesten Sinne genommen — kann Burrens Texte weder in ihrer Aussage verharmlosen, noch sie in einem Kanal an den Rezipienten herantragen wollen. Hingegen könnte und dürfte er versuchen, in ihnen latent vorhandene interne Kommunikationsstrukturen zu verdeutlichen, den freien Vektoren, mit denen die Monologisierenden sich auf ein nur erinnertes oder imaginäres Gegenüber beziehen, einen möglichen Zielpunkt zuzuweisen. Bei *Näschtwermi* ist die Tonart der einen manifesten Stimme für den ganzen Text festgelegt, in *Chueglogggeglüt* lassen sich die verschachtelten Klammern nicht in eine lineare Folge von Aussagen auflösen. Anders gesagt: die Texte sind zwar durch einen Rezitator gestaltbar, nicht aber im eigentlichen Sinne dramatisierbar, das heisst auf mehrere Stimmen aufteilbar. Hingegen kann nun *Chueglogggeglüt* gleichsam als dramaturgische Anweisung gelesen werden, wie frühere Texte des Autors interpretiert werden könnten: als Beziehungsgeflechte zwischen Kraftpolen, von denen der monologisierende nur den Nullpunkt des Koordinatensystems setzt, auf den sich — in seiner Sicht — die andern beziehen. Der Schritt liegt an sich nahe, verschiedene solcherart zentrierte Strukturen dialogisch gegeneinander zu stellen und sie so aufzubrechen, aus den einzelnen Sprechakten Folgen von Reaktionen mehrerer Menschen zu machen, die Handlungszusammenhänge als Ergebnis gelungener oder — in der Mehrzahl der Fälle — misslungener interner Kommunikation sichtbar werden lassen.

Lukas Leuenberger, der letztes Jahr Friedrich Dürrenmatts *Alte Dame* am «Schauplatz» Bahnhof Ins neu inszeniert hatte, sah mit dem ihm eigenen Blick, mit welchen dramaturgischen Mitteln einige Erzählungen des — von heute aus gesehen — «mittleren» Burren zu mehrdimensionalen und multimedialen Bildern verarbeitet und so mit ihren versteckten Strukturen für ein Publikum wahrnehmbar gemacht werden konnten. Seine in Zusammenarbeit mit dem Autor gestalteten sechs Szenen enthalten Texte aus *Am Evelin si Baschter* von 1982, die erste, zweite, vierte und fünfte auch solche aus *Dr Zang im Pfirsich* von 1979, die erste, vierte und fünfte zusätzlich aus *Begonie und Schtifmüetterli* von 1980, die vierte schliesslich noch einen älteren Text aus *Scho wider Sunndig* von 1971.

In dieser Montage werden nun die verschiedenen dialogischen Potenzen in statu nascendi zur Entfaltung gebracht: Im Monolog zitierte Rede eines andern kann selbständig werden, eine Stimme kann auf zwei aufgeteilt werden, verschiedene Texte können miteinander verschränkt werden, um so zu zeigen, wie sich in ein und demselben Schauspieler verschiedene Stimmen überlagern, verschiedene Bewusstseinsinhalte aufsteigen. In diesem *Arrangement* auf der Bühne werden die Querbezüge manifest, weil die Stimme eines Schauspielers gleichsam einen doppelten Klangteppich ausbreitet oder weil dieselbe Textur von verschiedenen Stimmen produziert wird. Die Einmaligkeit und Einheitlichkeit eines individuellen Bewusstseins wird so fragwürdig; was vorgebracht wird, relativiert sich von selbst; Sympathie kann sich nicht mehr auf ein leibliches Opfer, das Vorurteil nicht mehr gegen *den* Repräsentanten schlechter Gesinnung oder falscher Ideologie richten.

Was der Leser Burrens erst lernen muss, Querverbindungen herzustellen und durch Standortwechsel sein Bild wieder zu entfokussieren: der Betrachter der «Szenen» wird in diesen Prozess unweigerlich hineingerissen. Die fünfte Szene zum Beispiel bringt nach einem Ausschnitt aus *dr Schnitzer vom Sundigobe,* wo sich der Sprecher eingesteht, auch er fühle die Versuchung, seine Frau umzubringen (wie jener Alfons, der seine Frau erschlagen hat), gleich die Stimme jener Frau aus *choufet e Hung: me list jo bau jedi Wuche / dass Manne ihri Froue ermorde* und verweist damit auf die Reziprozität von Täter und Opfer. Beider Phantasien sind so dramaturgisch und im Sinne der Weltsicht Burrens notwendig aufeinander bezogen. Auf Dürrenmatts «schlimmst mögliche Wendung» wird so ebenso angespielt wie auf Gotthelfs oft kaum mehr merkbare bodenlose Ironie.

Der Zuhörer muss sich so — in einer Umgebung, die auch die seine ist — mit dem Text einlassen, indem er sich zunächst identifiziert, damit er, vor dieser eigenen Identifikation erschauernd oder in einem freudigen *Aha* erwachend, sich von ihr wieder lösen kann. *Alles Theater* heisst die Szenenfolge: Theater als Wirklichkeit, die unsere Wirklichkeit hinter sich lässt und

zugleich so auf sie zurückführt, dass wir sie anders wahrnehmen. Welch grösseren Dienst könnte ein Interpret seinem Autor erweisen?

Bibliographie Ernst Burren

derfür und derwider. Mundartverse (Nachwort: Ernst Eggimann), Bern: Zytglogge 1970.
Scho wider Sunndig. Sächs Gschichte, Zürich: Diogenes 1971.
um jede priis. Mundartgedicht, Bern: Zytglogge 1973.
Schueukommission und andere Mundartstücke, Bern: Zytglogge 1974 (zytglogge test 12).
I Waud go Fahne schwinge. Mundartgeschichten, Bern: Zytglogge 1974.
Dr Schtammgascht. Erzählung, Bern: Zytglogge 1976.
S chürzere Bei. Gedichte und Geschichten, Bern: Zytglogge 1977.
Dr Zang im Pfirsich. Mundartgeschichten, Bern: Zytglogge 1979.
Begonie und Schtifmüetterli. Erzählung, Bern: Zytglogge 1980.
derfür und derwider, um jede priis, s chürzere bei. Mundartgedichte (Sammelband), Bern: Zytglogge 1981.
Scho wider Sunndig, I Waud go Fahne schwinge, Dr Zang im Pfirsich. Mundartgeschichten (Sammelband), Bern: Zytglogge 1981.
Am Evelin si Baschter. Mundartgeschichten, Bern: Zytglogge 1982.
Näschtwermi. Mundarterzählung, Bern: Zytglogge 1984.
schtoh oder hocke. Mundartgedichte, Bern: Zytglogge 1985.
Chuegloggeglüt. Mundarterzählung, Bern: Zytglogge 1987.
Dr Schtammgascht, Begonie und Schtifmüetterli. Mundarterzählungen (Sammelband), Bern: Zytglogge 1987.

Wenns üsi Schuele würde fertig bringe, d Ching lehre z lose, lehre das z säge, wo mues gseit si, und nüt angers, wäre aui Lüt glücklicher, het dr Thierschtei gseit.

(Aus «Chuegloggeglüt» von Ernst Burren,
Zytglogge Verlag, Bern 1987)