

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 68 (1988)  
**Heft:** 2

**Artikel:** Aufstand der Geschichten gegen die Geschichte : Schweizer Schriftsteller im Umgang mit der Historie  
**Autor:** Schafroth, Heinz F.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-164563>

### **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:** 12.12.2025

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

Heinz F. Schafroth

## Aufstand der Geschichten gegen die Geschichte

Schweizer Schriftsteller und ihr Umgang mit der Historie<sup>1</sup>

### I.

Eine Begegnung zwischen Lenin und Robert Walser, im Jahr 1917 an der Spiegelgasse in Zürich, ist nicht verbürgt. Verbürgt hingegen im *Tagebuch 1966–1971*, ist der Traum, den Max Frisch hatte und worin jemand von dieser Begegnung als einer «verbürgten» erzählt: «dabei habe Robert Walser eine einzige Frage an Lenin gerichtet: Haben Sie auch das Glarner Birnenbrot so gern? Ich zweifle auch im Traum nicht an der Authentizität und verteidige Robert Walser, bis ich daran erwache — ich verteidige Robert Walser noch beim Rasieren».

Dass Frisch auch heute, nach bald zwanzig Jahren, den Walser noch verteidigen würde, steht ausser Frage. Es dürfte ihm sogar noch leichter fallen als ausgerechnet 1968, dem Jahr seines Walser-Traums. Und was er verteidigt — damals gegen eine ganze Doktrin —, ist die souveräne Unbekümmertheit, womit Walser den historischen Augenblick verpasst und die Weltgeschichte zurechtstutzt auf seine, Walsers, Masse; was er verteidigt, ist auch das meisterhaft Deplacierte der Frage, das selbstverständliche Beharren auf dem eigenen Standpunkt, dem Birnenbrot-Standpunkt eben, der alle vorgegebenen, konventionellen Standpunkte ausser Kraft setzt und somit die Chance einer Kommunikation ausserhalb von Konvention und Tradition bietet.

Frischs Traum ist unvollständig. Er lässt Lenins Replik aus. Das eröffnet Möglichkeiten, weiter zu träumen. Bis an den Punkt, wo die Begegnung, wie ja schon bei Frisch während der Rasur, in die Realität umkippt und sich die Frage vordrängt, ob der Marxismus-Leninismus nicht eine überlebensnotwendige Dimension dazugewonnen hätte, wenn Lenin damals eingegangen wäre auf Walsers Angebot, sich über Glarner Birnenbrot zu unterhalten.

So verwegen in die Tiefe des Antihistorischen (nicht etwa Ahistorischen!) führt es, wenn ein Schweizer Schriftsteller träumt, wie ein anderer angesichts von Zeit- und Weltgeschichte sich für die Hausmannskost der

höheren Art entscheidet. Und natürlich hat Frisch unter den Schweizer Schriftstellern aller Zeiten denjenigen gewählt, der als Protagonist seines Traumes der begabteste und zuverlässigste ist. Keinesfalls, weil er naiv oder unwissend wäre. «*Der spannendste Roman, den es meiner Ansicht nach gibt, ist die Weltgeschichte*», schreibt Walser 1927. Und im Prosastück *Der rote Faden* (1925/6) hat er «*den eigentlichen Gang der Weltgeschichte*» mit der Vertreibung aus dem Paradies beginnen lassen, bzw. — in seiner Formulierung — «*mit dem Auszug des ersten Liebes- oder Freundespaares aus einer ausserordentlichen Fülle von Annehmlichkeiten*». Sie könne «*keineswegs als eine leicht zu beschreibende bezeichnet werden*», heisst es von eben dieser Weltgeschichte im selben Text, der im übrigen mit den bezeichnenden Sätzen beginnt: «*Durch die Weltgeschichte, die ich zum Teil wieder einmal vornehme, zieht sich gleich einem roten Faden, und wenn es auch auf den ersten Blick hin eigentümlich erschiene, was ich hier vorbringe, gleichsam das Losungswort 'Ich will' (. . .)*». Ein Walser-Losungswort ist das tatsächlich gerade nicht und somit Anhaltspunkt genug, warum Walser der Weltgeschichte eben doch aus dem Weg geht; oder, wenn er sich auf sie einlässt, seine subversiven Spiele mit ihr treibt, das allgemeine Geschichtsbewusstsein durch die Mangel seines Sprachbewusstseins und -witzes dreht, bis *seine*, die Demolierungsversionen der *Schlacht bei Sempach* oder der Tell-Sage herauskommen. Walser weiss dabei, was er tut, und was er tut, bereitet ihm unverkennbar und ungestraft Genuss.

An der Bedeutung Lenins, «*der einem Erdbeben gleich über Menschen hinging*», zweifelt er nicht. Er stellt ihn, im Text *Eine Ohrfeige und Sonstiges*, neben Jesus und rubriziert beide zusammen unter — «*Sonstiges*» eben; dort nämlich gehört für Walser das Bedeutende hin. Und in einem wahrhaft unverwechselbar nahtlosen Übergang von Selbstzweifel zu Selbstbewusstsein fährt er fort: «*Wenn ich über grossragende Persönlichkeiten schöngestere, verliere ich leicht die innere Sicherheit, was ich an mir lobe.*» Deziert verbietet er sich schliesslich einzugehen auf die Frage, «*welcher von beiden*», Christus oder Lenin, «*aus besserer Quelle schöpfte*»: «*Ich will von anderem reden; denn ich hielte es für Zeitverlust, hier fortzufahren.*» Da äussert sich nicht einer, der das Gefühl hat, dem grossen Gegenstand nicht gewachsen zu sein. Und falls er es hat, so wäre dies auch nicht mehr als ein Grund zur Selbstvergnütheit.

Walsers Misstrauen gegenüber «*grossragenden Persönlichkeiten*» ist in der Schweizer Literatur zurückzuverfolgen, bis in jenen Brief Gottfried Kellers an Theodor Storm vom 30. Dezember 1881, worin Keller sich lustig macht über seines Landsmanns Conrad Ferdinand Meyers Bedürfnis nach solchen: «*So oft er mich sieht*», schreibt er über Meyer, «*macht er eine Sottise; z. B. (. . .) Es ist schade um Ihre Gabe des Stiles! Sie verschwenden ihn an niedrige Stoffe, an allerlei Lumpenpack! Ich arbeite nur mit der*

*Historie, kann nur Könige, Feldherren und Helden brauchen. Dahin sollten Sie streben.»*

Keller stellt Meyers Umgang mit der Historie nicht nur in satirischer Verzerrung dar. Die Sätze, die er ihm in den Mund legt, zeigen das Risiko von Meyers Umgang mit der Historie auf. Sie ist ihm nicht eine erzählerische Aufgabe, sondern stillt das Bedürfnis nach Helden und liefert Kostüm, Kulisse und Kolorit. Dass Meyer sich darauf versteht wie wenige, braucht nicht ausgeführt zu werden. Dass er mit dieser Art von literarischer Ausbeutung der Geschichte nicht zum Begründer einer gewichtigen historischen Literatur in der Schweiz wurde, muss allerdings auch nicht erstaunen.

## II.

Und auch unter den Schweizer Autoren von heute wäre wohl nicht leicht einer zu finden, der sich nicht auf Kellers Seite schlagen würde. Und ebenso nicht mancher, der nicht, im Traum und in der Realität, Walser verteidigen würde für seine Entschlossenheit, sich nicht einzulassen auf ein historisches Bewusstsein. Das muss nicht heissen, dass alle es ihm darin gleichtun. Zwar gibt es den grossen «historischen» Roman in der Gegenwartsliteratur kaum. Die Auseinandersetzung mit historischen Gegenständen erfolgt eher in Romankapiteln, in Theaterstücken und Erzählungen. Und bei aller Verschiedenheit der Konzeptionen und Methoden des Umgangs mit der Historie, scheint doch prägend und verbindend zu sein etwas, was schon Jakob Burckhardt in den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* formuliert, in seiner Aufforderung zum «*Studium des Geschichtlichen*», statt «*der Geschichte*»; denn die Geschichte, so Burckhardt, und mit ihr übrigens die Geschichtsphilosophie, betrachte «*das Vergangene als Gegensatz und Vorstufe zu uns als Entwickelte*»; sein, Burckhardts, Interesse aber sei «*das sich Wiederholende, Konstante, Typische als ein in uns Anklingendes und Verständliches*».

Es ist zu vermuten, dass Adolf Muschg nichts anderes im Sinne hat als dieses «*Anklingende*», «*Verständliche*» Burckhardts, wenn er sein Theaterstück *Kellers Abend* nicht als «*historisch, sondern geschichtlich*» aufgefasst haben will; und wenn er als «*Keimzelle aller Geschichte ein Geschehnis*» annimmt und dazu festhält: «*Im Geschehnis verkürzt sich die geschichtliche Substanz zur gruppen-psychologischen Erfahrung. Aber diese Erfahrung wird wieder zum Durchblick für historische Erkenntnis.*» Darum will *Kellers Abend* «*kein historisches Stück*» sein, «*sondern Material anbieten zum besseren Verständnis unserer historischen Natur*». Und später, in seiner beispielhaften Keller-Monographie, unterscheidet Muschg das *wahrhaft Historische* vom *bloss Historischen* und billigt nur jenem die Chance zur

wirklichen Aktualität zu: «*Und in dem Masse, wie ein Kunstwerk und ein Begriffsvermögen ‹wahrhaft› historisch sind, können sie ‹wahrhaft› aktuell erscheinen. (...) Seine wahre ‹Grösse› besteht dann in der Anmahnung unserer eigenen Geschichtlichkeit.*»

Keller und seine Zeit, die glühenden Hoffnungen und die schmerzenden Enttäuschungen, die seine intensive Zeitgenossenschaft Keller bereitete — das ist für Muschg der eine Anlass, die Virulenz von Geschichtlichkeit literarisch aufzuarbeiten. Der andere, noch ältere, ist Goethes Auseinandersetzung mit der Revolution. Sie beschäftigt Muschg bereits 1971, wenn er Goethes Komödien-Fragment *Die Aufgeregten* um- und zu Ende schreibt. «*Es hat mich*», formuliert er damals in einem Gespräch, «*enorm beschäftigt, dass jemand von der Spannweite Goethes das bewegendste Ereignis seiner Zeit sich selber so verstümmeln und verkürzen muss.*»

Dass auch *Ein Glockenspiel*, die letzte der Erzählungen des Bandes *Leib und Leben* von 1982, ein fernes Echo auf Goethe darstellt, hat Muschg nie behauptet. Die Annahme ist trotzdem zulässig. Denn die Erzählung spielt in eben den Jahren, in denen Goethes defizitärer Umgang mit dem Thema Revolution literarisch und weltanschaulich gleich mehrfach seine seltsamen Blüten trieb; nicht nur in *Die Aufgeregten*, sondern auch in den *Annalen* und in den *Gesprächen deutscher Auswanderer*; vor allem aber, und da doch eigentlich unverzeihlich, im Revolutionsschwank *Der Bürgergeneral*. Ausgerechnet daraus aber holt sich Muschg den Namen seiner Protagonistin Röse, lässt Goethes idyllischen Bauerntempel gleichsam auferstehen in einer literarischen Figur, wie Muschg kühner und irritierender vielleicht keine erfunden hat. Sie ist Landstreicherin und Dame, Diebin und Hexe, Aussenseiterin und Revolutionärin, Analphabetin oder glanzvolle Briefschreiberin, bald unverfrorene, bald demütige Geliebte. Und vielleicht ist sie jedesmal eine andere Person oder überhaupt nur die Projektion des anderen Protagonisten der Erzählung, des Kaplans Amandus Breitkopf. Goethe, wie gesagt, steuert nichts als den Namen bei. Und Muschg geht sonst überhaupt in keiner Weise auf die seichte Revolutionsfarce ein. An der literarischen Desorientiertheit, die da federführend war, gibt es auch nichts umzudeuten oder weiterzudichten. Aber wenn dies hier nun so unversöhnlich formuliert wird, dann unter Berufung nicht bloss auf Hölderlins Gedichte oder Büchners *Danton*-Drama, sondern eben auch auf Muschgs *Ein Glockenspiel*.

### III.

Die Erzählung (die allerdings auch unter ganz anderen Gesichtspunkten darzustellen wäre) gehört nicht zuletzt zu den subtilsten Beispielen für den

adäquaten literarischen Umgang mit der Geschichtlichkeit; und dafür, wie ein solcher immer gleichermassen Distanz aufrechterhalten wie Nähe herstellen muss. Muschg leistet ersteres mittels einer leicht historisierenden Sprache und einer Erzählhaltung, die sich Auswertung und Kommentar streng verbietet, in der Anteil- und Parteinahme aber (und damit bezeugt das Erzählen die Verbundenheit und Nähe des Erzählers) jederzeit völlig unmissverständlich ist. Es sind das Liebespaar und die Liebesgeschichte, die innerhalb der Geschichte, in derjenigen Muschgs und in der Historie, recht bekommen und behalten. Auch wenn die Liebesgeschichte nur drei Monate einer ganzen historischen Epoche umfasst. Noch wenn, und da ganz besonders, die Liebenden aus beiden, Muschgs Geschichte und der Historie, verschwinden. Röse tut es, indem sie sich mit einer unwirschen Bewegung dem französischen Revolutionsgeneral Custine entwindet, als der sie aus dem Gefängnis befreit. Ihr Geliebter aber, der vor der Begegnung mit Röse menschenscheue, lebensuntüchtige, ewig kränkelnde Kaplan Amandus Breitkopf, wird, Jahre später und ohne dass die beiden einander nochmals gefunden hätten, in Paris hingerichtet. Die Volksmenge hat ihn in einem Frauenkleid aus gelber Seide (demjenigen, das Röse bei ihrer ersten Begegnung trug) beim Betteln aufgegriffen. Auf der Guillotine — und so endet die Erzählung — *«hörte Breitkopf die Glocken von Paris läuten. Sie mussten dem General Custine gelten, der hinter ihm das Schafott betrat. Das Letzte, was Breitkopf sah, war eine kurze Bewegung, mit der der General die Binde vom Gesicht riss und, die Augen der Guillotine zugewandt, den Finger auf die Lippen legte».*

In diesen Schlusssätzen kommt, in äusserster Konzentration und in minimalen erzählerischen Gesten, nochmals Muschgs Konzeption des Geschichtlichen zum Tragen. Es geht um das Glockengeläut und Custines letzte Gebärde. Beides ist Rekapitulation, Zitat. Glockengeläut ertönte, merkwürdig ungereimt, schon einmal zu Beginn der Erzählung, an jenem Sonntag, als Breitkopf in der fast leeren Kirche seiner kleinen niederrheinischen Pfarrgemeinde statt der vorbereiteten Predigt ein revolutionäres Plädoyer für die Abschaffung Gottes, *«des Herrn»*, und der frohen Botschaft hielt und dazu aufforderte, dafür zu beten, *«dass der Rhein rückwärts fliesse»* und überhaupt endlich und überall *«eine Gegenbewegung in die Welt»* komme. Und General Custines Gebärde des Stillschweigengebietens, die der Kaplan als letzten Augenblick der Existenz unter die Guillotine mitnimmt, ist seine eigene. Viele Jahre zuvor hat er mit ihr dem Gericht, das ihn wegen der sündigen Beziehung zu Röse verurteilen sollte, Stillschweigen geboten, als die Gerichtsdienner ihn aus der Umarmung mit Röse reissen wollten, er aber von sich aus von ihr wegtrat, um sie, Abschied nehmend und zugleich ihren Bund besiegelnd, auf die furchtbar entstellte, augenlose Hälfte ihrer Stirn zu küssen.

Die zweifache Koinzidenz, einmal akustisch, einmal gestisch, bedeutet das gleichzeitige Ein- und Ausblenden von Geschichte. Für Breitkopf ist die Geschichte, seine Geschichte der Revolution und die Geschichte seiner Revolution, mit dem Geläute der Glocken eingeläutet worden. Mit seinem Tod und mit dem des Generals, der sie politisch-historisch verkörperte (er war Anführer des anrückenden Revolutionsheeres), geht *diese* Geschichte, soweit sie eben politisch-historisch ist, zu Ende, wird gleichsam ausgeläutet, ausgeblendet. In ihrem historischen, chronologischen Ablauf ist sie nichts als Leerlauf: In Deutschland ist überall die alte Herrschaft zurückgekehrt, in Frankreich dienen die Volkshaufen den neuen Bluttyrannen.

Aber — und daran erinnert nach des Autors Willen General Custines letzte Gebärde, ohne dass dieser selbst es wissen kann — das Ausblenden der Geschichte, der *blossen* Geschichte, des bloss Historischen in die Belanglosigkeit, bedeutet das Einblenden des anders, des — wie Muschg es nannte — «*wahrhaft*» Geschichtlichen. Und dieses beinhaltet auch das wahrhaft Revolutionäre, wie der Kaplan und Röse es in ihrem zweimaligen kurzen Zusammensein zu verwirklichen und danach über allen geschichtlichen, gesellschaftlichen und politischen Ab- und Leerlauf hinwegzuretten und zu bewahren vermochten. Nicht die überlieferten Akteure der Revolution, weder ihre Führer noch das Volk, haben etwas aus ihr und der Geschichte zu lernen und zu machen gewusst. Nur diese beiden Einzelnen, diese Hässlichen, Ausgestossenen und Verkommenen, haben es vermocht. «*(...) diesen gehört die Geschichte*», hatte der Vorsitzende des Gerichts, ein Adliger, gesagt, als er die Liebenden trennen und abführen liess. Er bekommt ganz anders und in weit höherem Masse recht, als er ahnen kann. Und die Ironie, womit er wahrscheinlich doch spricht, richtet sich am Ende gegen ihn und gegen den eigenen Satz. Breitkopf und Röse gehört tatsächlich die Geschichte. Und nicht nur die Geschichte Muschgs.

Als Custine, winkend und sich den Bart streichend, in das befreite Rheinland einreitet, wird dieser Einzug begleitet von dem nicht von ihm gesagten, auch nicht *expressis verbis* von ihm gedachten, erzählerisch aber offensichtlich ihm zugeordneten Satz: «*Von jetzt an ist der Mensch das Subjekt der Geschichte.*» Dieser Kernsatz der Revolution ist, an der betreffenden Stelle, in der entsprechenden szenischen Einbettung, ein bitterböser Satz, und Muschgs Erzählung scheint nichts anderes aufzuzeigen, als wie die Geschichte selber ihn fortlaufend dementiert. Aber sie zeigt nur solange nichts anderes auf, als sie nicht *die andere Geschichte* erzählt, die bessere, sinnvollere, die «*wahrhafte*» eben. Die allerdings bestätigt den Satz und erweist ihn als «*Anstiftung zu einem ganzen Leben*» und damit erst und wirklich als revolutionär. Als «*Anstiftung zu einem ganzen Leben*» nämlich versteht Muschg im letzten Satz seines *Keller*-Buchs Kellers Resignation. Und «*Anstiftung zu einem ganzen Leben*» ist auch Breitkopfs und Röses

Existenz, bis in alles Scheitern und noch in ihrem Verschwinden aus der Geschichte.

#### IV.

*Ein Glockenspiel* ist nicht nur Muschgs schönste, auch rätselhafteste Umsetzung seiner Konzeption des Geschichtlichen ins Erzählerische. Sondern auch eine Illustration dessen, was Peter Bichsel in seinen, ebenfalls 1982 erschienenen, Poetik-Vorlesungen *Der Leser. Das Erzählen* formuliert: «Wer nur in der Geschichte lebt (...) und nicht in Geschichten, dessen Leben wird sinnlos; ein Problem etwa für den erfolgreichen Revolutionär: was seine Geschichten waren während der Revolution, wird hinterher zur Geschichte, zu jener Geschichte, auf die man nun alle verpflichtet, auch ihn. (...) Und vielleicht ist es auch so, dass die Geschichten jenen feindlich sind, sie nichts anderes kennen als einen historischen Auftrag. (...) Jedenfalls habe ich den Eindruck, dass jene, die nur die Geschichte kennen, die Neigung haben, Geschichten zu verhindern.» Bichsels Hoffnung, und die Literatur ist für ihn Mit-Trägerin einer solchen Hoffnung, ist die, «dass das Dogma vom *Historischen Bewusstsein* erschüttert werden könnte durch das *Erzählerische Bewusstsein*.»

Seine Erzählung *Der Busant* (die Titelgeschichte des 1985 erschienenen Erzählbandes) bedeutet, wie Muschgs *Ein Glockenspiel*, den Aufstand der Geschichten gegen die Geschichte, die Erschütterung des dogmatischen historischen Bewusstseins durch das undogmatische erzählerische. Bichsels Methoden des Erzählens sind dabei ganz andere als die Muschgs. Dieser stellt der historischen Chronologie so stringent seine eigene, erzählerische entgegen, dass jene in sich zusammenstürzt zur Belang- und Bedeutungslosigkeit. Bichsel hingegen setzt dem Prinzip der historischen Chronologie zu mit demjenigen ihrer permanenten Auflösung mittels des Erzählens. Er lässt in den Personen und bis in den einzelnen Satz hinein eine Gegenwart und mehrere Ebenen der Vergangenheit sich ständig ablösen und überlagern. Sein Stadtreicher Ueli, der zu Beginn der Geschichte von einer Polizeipatrouille schlafend in der Bahnhofsunterführung aufgefunden wird und sich nicht von den Vorteilen einer warmen Gefängniszelle überzeugen lassen will, wird im Verlauf eines derartigen Erzählens zu einem belgischen Grubenarbeiter, aber auch zum Stallburschen des polnischen Generals Kosciusko, der seine letzten Lebensjahre (1816/7) in Solothurn verbracht hat und auch jetzt noch plötzlich vorbeizureiten pflegt. Ueli wiederum ist überdies Hausbursche in einem Solothurner Bordell um die Jahrhundertwende, ebenso wie er jener adlige Peter von Provence sein kann, der vor sechshundert Jahren (in der ersten deutschen Fassung eines alten französischen Sagenstoffs) und auch im letzten Jahrhundert (bei



Tieck und Brahms) ein Leben lang der schönen Magelone, der Tochter des Königs von Neapel, nachritt. Und diese Magelone ist ihrerseits in Solothurn hängengeblieben, um achtzehnhundert, am Hofe der Ambassadoren, oder etwas über hundert Jahre später, als *«Wilhelms Tochter»* Magelone Lehmann, oder auch einfach als *«Mage Lehmann»* in einem Solothurner Büro von heute; in allen Erscheinungsformen ist sie eine unglückliche, aber selbstbewusste Trinkerin.

Der Busant jedoch, einst der Vogel, der Magelones Ringe raubte und so die lebenslange Trennung der Liebenden verursachte, ist ein Pfandleiher, bei dem Ueli um 1910 einen Ring versetzt; oder er ist, jetzt, ein Heimweh-solothurner, der alle paar Jahre in seine Heimatstadt zurückkehrt und dort hofiert wird, weil er Häuser aufkauft und renoviert — auch dasjenige, aus dem Ueli dadurch vertrieben wird. Der Busant übrigens ist der einzige, den Bichsel in eigener Regie nach Solothurn geholt hat. Alle andern waren schon da; sogar die schöne Magelone, die in einem Sonett des Lyrikers Wilhelm Lehmann sich auf die geschwungenen Balkone des Hotels de la Couronne zu reimen hatte. Und immer schon und immer noch da ist Niklaus Wengi, Solothurns Lokalheros, der im sechzehnten Jahrhundert einen Bürgerkrieg verhindert hat und jetzt als Mitglied der Altstadtkommission *«an der Sitzung ausdrücklich und mit Nachdruck verlangt, dass sie schön werde, diese Stadt»*.

Es hat Methode, wie Bichsel mit der Geschichte seiner Stadt umspringt. Und vor allem ist das Umspringen der leidenschaftliche Versuch des Erzählers, ihnen, der Stadt und der Geschichte, zu jenem Leben zu verhelfen, um das sie sich in all den Jahrhunderten selber gebracht haben; und immer noch bringen — dann z. B., wenn sich an Samstagen Polizei, Feuerwehr und Unteroffiziersverein auf der Treppe der Kathedrale aufstellen und *«für die Fremden, die nicht kommen, Solothurn spielen»*.

Bichsel verpasst seiner Erzählung den Untertitel (und die Gattungsbezeichnung) *Eine Solothurner Operette*. Das ist nicht ein heiterer Hinweis auf Harmlosigkeit und Geschichtslosigkeit. Die Operette ist vielmehr das, was auf eine lebensabtötende Weise Bestand hat, was auf die Zementierung der bestehenden Verhältnisse abzielt und genau *«die Geschichte»* ist, *«auf die man alle verpflichtet»*. Und dagegen lehnt sich Bichsel, eine Erzählung lang, auf. Er erfindet in die überlieferte Geschichte eine Reihe anderer hinein, zuletzt die Liebesgeschichte vom Stadtstreicher Ueli und der Trinkerin Mage Lehmann, die nie zueinander finden, so wie einst, und nun also jahrhundertlang, Peter von Provence und die schöne Magelone nicht.

Wenn man den letzten Sätzen der Geschichte glauben wollte, wäre Bichsels Erzählen ein vergebliches: *«Ueli hätte Magelone das Mieder öffnen können, damit sie besser hätte atmen können. Er hätte sie auf die weisse Brust küssen können. Er hätte sie auf seine Arme nehmen können und auf*

*sein Zimmer tragen. Das hat Ueli nicht getan. Hier hat niemand niemanden getroffen. Hier geschieht nichts — arme Magelone — armer Peter von Provence — reicher Herr Busant.»*

Aber (und soviel Zuversicht scheint hinter der Verfinsterung der Schlusssätze eben doch auf): Wenn also Geschichte in ihrer monumentalen Erstarrtheit fort und fortbesteht und nicht rückgängig zu machen ist, dann sind *die* Geschichten es mit Sicherheit auch nicht. Und wenn eine Erzählung lang die Geschichte aus Operettenhaftigkeit und Verlogenheit herauszuberechnen war, ist dies lang genug, dass sie immer wieder herausgebrochen werden könnte. Im Erzählen, in der Literatur, mit ihrer Hilfe.

Bichsel und Muschgs Erzählungen sind gültige Beispiele dafür. Und die beiden Autoren erreichen damit dasselbe, was Cervantes mit seinem *Don Quichote*. Dessen «*Kampf gegen die Windmühlen*», schreibt Muschg in seiner Frankfurter Poetikvorlesung *Literatur als Therapie?*, «*war eine Selbsttäuschung; aber als Erinnerung daran, dass unser Dasein nicht realistisch ist, beschämt er die Müller der Welt*».

Und, so ist doch wohl beizufügen, die *Geschichte* der Welt, die sich soviel auf ihren mörderischen Realismus einbildet, *solche* Geschichte beschämt Don Quichotes Kampf gegen die Windmühlen ebenfalls. So wie richtig erzählte Geschichten *die* Geschichte eben zu beschämen vermögen.

<sup>1</sup> Vortrag, gehalten an der Philipps-Universität Marburg anlässlich der Schweizer Literaturlage, die vom 25.—27. Oktober 1987 unter dem Thema «Geschichten aus einem ereignislosen Land» stattgefunden haben.

---

«*Wo die Situation die Umwendung des Denkens zur Vernunft fordert, da kann statt des Aufschwungs zur Vernunft in der Tat der Absturz in das Irrationale geschehen. Mit jenen Ausrufen hat der Verstand nur dann unrecht, wenn er Vernunft und irrationales Dunkel für dasselbe hält. Wo ‹Lamentieren› oder ‹Predigen› oder ‹Zaubern› stattfindet, da ist allerdings alle Vernunft verloren. Vernunft ist vielmehr die einzige Rettung, wenn Menschen, ratlos in der Ausweglosigkeit des Verstandes, sich plötzlich in das Irrationale stürzen wollen, in Lamentieren, Predigen und Zaubern geraten. Der Mensch ist mehr als Verstand. Dieses Mehr kann in den Dunkelheiten des Irrationalen sich missverstehen oder in der Helligkeit der Vernunft zu sich kommen.»*

Karl Jaspers, *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen*, Piper, 1982.