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

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 71 (1991)

Heft: 11

Artikel: "Wandere du durch das Land/Und vergiss es" : zum 50. Todestag Albin Zollingers

Autor: Müller, Dominik

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164920

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

Dominik Müller

«Wandere du durch das Land/Und vergiss es»

Zum 50. Todestag Albin Zollingers

Zu seiner geistigen Gestalt gehört aber das Ausgreifen nach dem Unmöglichen, gehört der Mangel an schriftstellerischer Vorsicht; er ist einer der Künstler, bei denen ihr Scheitern ihren Rang mitbestimmt.

Diese Sätze stehen am Ende des Zollinger-Porträts in *Elsbeth Pulvers* Darstellung der *Deutschsprachigen Literatur der Schweiz seit 1945*[1]. 50 Jahre sind vergangen seit dem frühen, plötzlichen Tod Zollingers. Tot ist auch jener Schriftsteller, der sich in jungen Jahren als Schüler Zollingers verstand und als dessen Vorläufer dieser inzwischen gilt: *Max Frisch.* Die literarische Landschaft der Schweiz hat sich in diesem halben Jahrhundert grundlegend geändert: nie sei hier *«so flächendeckend gut geschrieben worden»* wie heute[2], heisst es da einerseits, andererseits wird geklagt über eine grosse *«Langeweile»*[3], die mitunter darauf zurückgeführt wird, man würde es heute den Schriftstellerinnen und Schriftstellern halt zu leicht machen. Den Kampf, den Zollinger mit einer noch sehr kompakten literarischen Öffentlichkeit führen musste, verdeutlicht, dass eine solche Analyse an Zynismus grenzt. Albin Zollinger war nicht einer, der über die Widerstände, die ihm entgegengesetzt wurden, so souverän und graziös triumphierte wie Robert Walser.

Die wohlwollendsten Besprecher versehen mich mit irgend einem Kainsmal, das mich in Frage setzt. Kaum einer erwägt, ob das, was ich nicht kann, möglicherweise auch nicht gewollt ist. Ich passe in ihre Schablonen nicht, bin also falsch.

(An Georg Thürer, 20. Januar 1941, Briefe, S. 381[4])

Auch nach Zollingers Tod behinderten nörgelnde Bewunderer die Resonanz des Dichters, die eine vorzügliche Werkausgabe eingeleitet haben müsste. Zollinger wird immer wieder als Zerrissener apostrophiert: zwischen seinem dichterischen und seinem übrigen Schaffen liege eine tiefe Kluft; einige Gedichtzeilen seien ihm wunderbar geglückt, andere dagegen kräftig missraten. Dieser Ausscheidung gilt es aber zu misstrauen, und es soll hier der Versuch unternommen werden, in Zollingers Texten jenen Eigenheiten nachzuspüren, die unter bestimmten ästhetischen Voraussetzungen als Unzulänglichkeiten abgestempelt werden, bei etwas veränderter Perspektive aber gerade als besonders unkonventionell und — wenn man will — als fortschrittlich gelten können. Zu diesem Zweck wird aus den oft widerborstigen Texten Zollingers geradezu verschwenderisch zitiert. Das

Ziel wäre es, nicht erneut eine Rechnung aufzumachen, die den schlechten Zollinger gegen den guten ausspielt, sondern sich einen Begriff von Zollingers ästhetischer Risikobereitschaft zu verschaffen und zu verstehen, *wie* denn hier der Rang eines Künstlers von seinem Scheitern mitbestimmt wird.

Nicht nur ein Romantitel: «Die grosse Unruhe»

Ein besonders irritierendes Werk ist der Roman *Die grosse Unruhe.* Dass dieses extreme Buch, an dem der Autor zehn Jahre lang schrieb, 1939 bei seinem Erscheinen in einem Kulturleben, in dessen Zentrum die Landi stand, kein Echo fand, erstaunt allerdings kaum. Der Roman beginnt damit, dass ein Mann eine Zugsreise beendet: er spürt die Verlangsamung der Geschwindigkeit und begrüsst die ersten Vorstadthäuser, die in den Fenstern auftauchen: Paris. Schon ist er ausgestiegen und hinuntergetaucht in die *«verkachelte Badeanstalt»* der Metrostation. Die Geleisegräben erscheinen ihm als Styx, aus dem er sein Vergessen trinkt: der ordentliche Bürger aus der schweizerischen Bundeshauptstadt Bern stirbt, und aus der Unterwelt ans Licht steigt der ungebundene Pariser Flaneur. So ist der Anfang vorerst ein Ende.

Eigenwillig ist auch die Erzählweise des Romaneingangs, sein Tempo und die Nachlässigkeit in der Exposition. Dem Leser wird der rote Teppich nicht ausgerollt. Kaum wird er verständigt, mit wem er es zu tun hat; stattdessen fallen Details von undurchsichtiger Bedeutung in den Blick. In den kommenden Kapiteln taucht eine Unzahl von Personen auf, man wird in Gesprächsrunden verschlagen und muss versuchen, den Faden der Unterhaltung zu erwischen. Der Leser fühlt sich als zufälliger Gast; die Romanwelt scheint Teil eines verborgenen Zusammenhangs zu sein. Der Gedanke, es liege eine Art Montagetechnik vor, die ja schon vor Zollinger in der deutschen, wenn wohl auch nicht in der schweizerischen Literatur praktiziert wurde, drängt sich nicht auf, da die Schnittstellen nicht offen in Erscheinung treten. Man entdeckt sie beim Zurückblättern, wenn man wieder einmal den Faden verloren hat.

Da ist zum Beispiel das Kapitel 5 des ersten Buches. Es erzählt von der Bildhauerin Cornelia Verschuur, in der Tscharner eine geheimnisvolle Vertreterin eines französisch-russischen Bohème-Zirkels kennenzulernen glaubte. Sie redete ihn aber plötzlich in heimatlichem Berndeutsch an, und es stellte sich heraus, dass sie als eine Art Findling in Hindelbank aufwuchs. Nun sitzt ihr Tscharner, der sich mit seinem Ausbruch selber zum Gegenstand absichtsvoller Lebensgestaltung gemacht hat, Modell und beobachtet, wie unter ihren Händen seine Büste entsteht. Unvermittelt, ohne Über-

leitung, wechselt der Erzähler das Thema. Die Rede ist nun vom Fall eines fernen, namenlosen Bekannten, der in jungen Jahren vom Bild einer Idealgeliebten besessen war. Resigniert heiratete er eine Frau, die dem Bild noch einigermassen ähnlich sah — eine Geschichte übrigens, die Zollinger in den verschiedensten Variationen immer wieder erzählt. Nach einem erneuten Gedankensprung trägt der Erzähler seine Erwägungen über die geistige Verfassung Tscharners vor. Dieser wolle sein Leben in die Hand nehmen, etwas damit anfangen und aus den vorgespurten Pfaden ausbrechen. In einer für Zollinger typischen, klirrenden Polemik wird jener *«Geist des Frauenvereins»* evoziert, vor dem Tscharner sich auf der Flucht befinde. So wird Tscharners Verhalten als Rückeroberung der Freiheit verständlich gemacht. Aber ist es nicht auch ein Modeverhalten? Ist die Sehnsucht nach dem Ausnahmeleben nicht einfach nur eine andere Spielart des höchst bedenklichen politischen Abenteurertums, das in Europa zwei oder drei Diktatoren an die Macht getragen habe, welche jetzt die Welt *«rangierten, dass ihr Hören und Sehen»* vergehe (*Werke* II, S. 355)? Indem er solche Fragen aufwirft, testet der Erzähler, kritisch und agil, auch noch innerhalb einer zusammenhängenden Argumentationssequenz verschiedene Standpunkte.

Auf den zweieinhalb Seiten dieses kurzen Kapitels wird dem Leser ein schwieriger Parcours zugemutet. Drei völlig unverbundene Stücke müssen unterschieden werden; erst so wird es möglich, die Bezüge zu erkennen. Dreimal geht es um den Umgang mit Bildern, Selbstbildern und Bildern von andern. Die Bildhauerin, die jemand anderes ist, als es zuerst den Anschein machte, versteht ihr Metier, aber gerade das wird ihr zum Problem: ihre Hände sind so geschickt, dass ihnen nichts misslingt: *«der Anblick des Ganzen daher von einer Meisterlichkeit, die sie mitunter plötzlich verdross»* (ebd. S. 354). Neben die widerspenstige Form des Romans gehalten, wird die poetologische Programmatik dieses Porträtistinnenporträts evident: statt Glätte und Vollendung die *«grosse Unruhe»,* die Brüche und Standpunktwechsel. Das eigenartig Inkonsistente von Zollingers Personaldarstellungen hat offenbar Methode.

Mit den inhaltlichen Brüchen geht meist auch ein Wechsel der Sprachform einher. Der erste Kapitelteil könnte als Szene bezeichnet werden, der zweite hat parabelhafte Züge, während der dritte ins Essayistische übergeht. Im zweiten Teil des Romans wechseln die Kapitel, welche sich mit Tscharner, mit dessen verlassener Frau und mit Personen aus Tscharners Pariser Bekanntenkreis befassen, in fast serieller Systematik ab; so werden drei äusserlich völlig unabhängige Handlungsstränge simultan verfolgt.

Max Frisch tadelte 1940 in einer Besprechung des *Pfannenstiel* das *«Dickicht von polemischem Journalismus»,* von Meinungen, *«die dem Dichter durchgehen, Broschüren, die reden, geistvoll und glänzend zum Teil, die*

nicht mehr gestalten» (abgedruckt in *Werke* I, S. 224 f.). Max Frisch wird selber im literarischen Tagebuch später eine Form finden, in der er das gattungsmässige Fluktuieren, das er an Zollingers Buch kritisiert, konsequent sich entfalten lassen kann. Vor Frisch schlug der von Zollinger bewunderte und früh geförderte *Ludwig Hohl* mit seinen *Notizen* (1944) einen ähnlichen Weg ein. Anders als bei Zollinger, dessen Werke immer nur partienweise, nie als Ganzes didaktisch sind, appelliert bei Frisch und bei Hohl auch die Gesamtform unmissverständlich an die Reflexionskraft der Lesenden.

Reflexion der geistigen Landesverteidigung

Zollinger erlebte die Öffnung, die Frisch durch das Kriegsende zugute kam, nicht; er wollte auch dem Publikum nicht einfach den Rücken kehren, wie Ludwig Hohl das tat. Er versucht, den zentrifugalen Kräften in seinen Romanen, denen es ähnlich wie dem Tagebuch eher um ein Ausbreiten als um Finalität geht, entgegenzuwirken.

Die Beunruhigung über die formale Entwicklung trifft mit den politischen Alarmsignalen zusammen, welche Hitlers Machtergreifung, Mussolinis Überfall auf Abessinien und der Spanische Bürgerkrieg auslösen. Die literarische Experimentierfreude — das zeigt sich übrigens auch an den Exilromanen der Zeit — wird durch die politische Bedrohungslage stark beschnitten. Zollinger bekennt sich zur geistigen Landesverteidigung, versucht ihr aber einen kosmopolitischen Horizont zu geben. In den beiden zusammenhängenden Romanen *Pfannenstiel* (erschienen 1940) und *Bohnenblust* (posthum erschienen 1942) erzählt er vom Rückzug seiner Figuren in die ländliche Idylle, versucht diesen Rückzug aber als Aufbruch ins Offene zu interpretieren.

Wie so oft Kommentator seiner selbst, zeigt Zollinger im Selbstporträt des Dichters und Lehrers Walther Byland, das er ins Zentrum der Romane stellt, auf, wie hoch trotz dieser Gegenakzente der Preis des Rückzugs eigentlich ist: das macht aus den beiden Romanen auch zwei Bücher *über* die geistige Landesverteidigung. Zur Überwindung einer schweren psychischen Krise zieht der nervöse Byland zu seinem überlegen ruhigen, kunstsinnigen Berufskollegen Bohnenblust. Diese Therapie spiegelt die literarische Therapie, die der reale Lehrer und Dichter Albin Zollinger sich selber auferlegt. Adalbert Stifter ist die literarische Medizin, die verordnet wird, und die, wie auch das Beispiel *E. Y. Meyers* oder *Peter Handkes* später wieder zeigt, offenbar für literarische Experimentatoren zur Droge werden kann.

Zollinger schreibt über sein Romanprojekt: *«das Positive ist schwer! Zur Hauptfigur wird Byland, der sich in Schmerzen zur Bejahung der Welt durchringt. Sein Lehrer: Bohnenblust, der Tätige.»* (An *Georg Thürer,* 20. Januar 1941, *Briefe,* S. 382). Der vorbildliche Bohnenblust hat nicht nur seine private Wohnung aufs schönste hergerichtet, sondern steht als weltkundiger, robuster Mann mitten im Leben, begleitet mit Gespür und Humor seine Schüler beim Eintritt ins Leben und ist im Dorf ein angesehener Mann. Doch Byland, das düstere Selbstbildnis, das dem geschönten in die Kur gegeben wird, rebelliert gelegentlich gegen so viel Positivität. Er unterbricht die Kuraufenthalte im Dorf und kehrt immer wieder in die Stadt zurück, in der sich Bohnenblust nicht so recht zu bewegen weiss. Sein plötzlicher Tod kann als Hinweis genommen werden, dass die Therapie nicht ganz so glatt verlief, wie das Programm es vorsah; der Versuch, der grossen Unruhe Herr zu werden, endet mit dem Tod. Dass Byland bei einer Gefechtsübung durch die eigene Handgranate getötet wird, deutet an, wie die Verteidigung auf den Verteidiger selber zurückschlägt.

Geschaute und imaginierte Landschaften

Zu gelingen scheint die Versöhnung von nervöser Weltläufigkeit und ruhiger Verwurzelung in den intensiven Landschaftsschilderungen, die in den beiden Romanen ein wichtige Rolle spielen. Der erste macht einen Landschaftsnamen, *«Pfannenstiel»,* zum Buchtitel, der uneingeweihte Leser rätselhaft anmuten muss. Dass hier eine konkrete Gegend gemeint ist und es doch wieder um etwas viel Allgemeineres geht, erweist sich schon bei der allerersten Erwähnung des Hügelzugs, der sich nördlich des Zürichsees hinstreckt. Der Roman beginnt wiederum mit einer Zugsreise, diesmal aber von Paris in die Schweiz, was die Umkehr, die Zollinger mit dem Roman anstrebt, symbolisiert. Einer der Heimkehrer bekennt:

> *Was hab' ich nicht Heimweh ausgestanden! Meist sah ich den Pfannenstiel in Blust und Amseln. Den Pfannenstiel aufzusuchen, wird mir etwas vom Dringlichsten sein, doch soll es mich nicht wundern, wenn ich, an Ort und Stelle, ihn jahrelang auf sich beruhen lasse* [5].

Der Bildhauer Stapfer, der dies sagt, sucht mit seiner Geliebten wenig später den Pfannenstiel tatsächlich auf. Die Landschaft wird dabei zum Resonanzraum der Liebesgeschichte, welche der Ausflug mit seinen verschiedenen Stationen allegorisiert. Die Ankunft auf der Anhöhe wird so geschildert:

> *(...) die Wiesenhöhe hatte nichts an sich, was ausserordentlich gewesen wäre, es lag nur gleichsam in allen Richtungen eine luftige Verheissung, ein Glast von Gesichten: Sommer mit Wolkengebirgen, Staub auf Salbei, die Nähe Berlins irgendwo, Kornblumentiefe, Napo-*

leon, Feuersbrünste. Es war kein Berg, es war unter den Himmel erhobenes Hügelland mit einer Asphaltstrasse mitten durch, mit Bauerndörfchen, kleinen Schindelkirchen, mit Schulhäusern und Wegweisern; in den Obstbäumen lehnten noch Leitern, die Lattenzäune bauchten sich aus unter Lasten von Herbstblumen, verbliebene Sonnenblumen ragten wie alte Jungfern. Das Madönnchen sagte nicht viel, doch genug um ihn zu beruhigen: sie sah; sie hatte das Auge für das Unsichtbare, das ihm so besonders wert war. Sie gingen, nachdem sie die Bahn verlassen hatten, in der Art von zwei Kindern auf den Tramschienen noch ein Stück weiter. Das Gebirge kam über den Rand herauf, die Zeilen von Telefonmasten, ein kleiner Weinberg, wölbte sich anscheinend in Seewasser hinab, ein See lag unverhofft da, der Berg schien zu schwimmen. Das Pärchen bog rechterhand in einen Feldweg von der erstaunlichen Landstrasse ab, von der man nicht anders dachte, ein italienisches Küstenstädtchen läge an ihrem Ende. «Das hier hinauf», sprach Marie und hob den Arm über die Landschaft, «habe ich schon einmal gesehen. Es sind die Albanerberge. Ungefähr dort läge Tivoli.» «Es ist aber Bäretswil!» antwortete Martin bedeutungsvoll. (*Werke* III, S. 35 f.)

Das Unheroische der Landschaft sichert ihr die Verwandlungsfähigkeit, genau wie später die unspektakuläre Landschaft des Jurasüdfusses einem *Jörg Steiner* oder *Gerhard Meier* den Blick freilässt auf fremde Gegenden. Charakteristisch für Zollinger ist die eilige Stichworttechnik — ein Montageverfahren im Kleinen —, mit der hier aus sehr heterogenen Partikeln ein Bild zusammengefügt wird; konkrete Sinneseindrücke, Assoziationen, die in ihrer Privatheit kaum aufzuschlüsseln sind (was hat Berlin, was Napoleon mit dieser Landschaft zu tun?), Erinnerungsfetzen, historische Reminiszenzen. Das Nahe steht neben dem Fernen, das Wichtige neben dem Unwichtigen, das konkrete Detail neben der Gefühlsregung. Diejenigen, die so sehen, haben auch den Sinn fürs Unsichtbare, in ihrer überlegenen Unfähigkeit zum ordnenden Registrieren sind sie Kinder. Indem sich das Landschaftsbild aufbaut, beginnt es auch schon wieder zu verschwimmen: Zollingers Methode, das Gebot der Heimatkunst mit der grossen Unruhe zu verbinden. *Max Frisch* hat vor dreissig Jahren in seinem Nachruf auf *Albin Zollinger, den Dichter und Landsmann, nach zwanzig Jahren* sein Misstrauen angemeldet:

Aber der Versuch, die Heimat durch metaphorische Überhöhung zu erweitern, grösser zu machen, als sie ist, nicht grösser an Landfläche und Heeresstärke natürlich, grösser an Weltgegenwart, endet er nicht öfter in einer rührenden Art von Heimatverzücktheit, die provinzlerisch ist (...)? (Abgedruckt in *Werke* I, S. 252)

Der Evokation ferner Orte lässt, anders betrachtet, die durch den Krieg besonders drückend gewordene Kleinheit des Landes spürbar werden. Zollingers stichwortartige Landschaftsschilderungen haben etwas trunken Hymnisches, aber auch etwas unfeierlich Hastiges, wie zum Eingeständnis, dass es die Imaginationen sind, die einer im Kaffeehaus in der Stadt zu Papier brachte. Sie drängen zur Verallgemeinerung, geben sich aber auch ungeschützt persönlich, indem sie privaten Vorlieben und Assoziationen nachgehen. Zollingers Prosa kommt in solchen Passagen seiner Lyrik — die

man von jener zu sehr abgerückt hat — besonders nahe. Hastiges Aufzählen und Sprunghaftigkeit kommen in der Lyrik ganz selbstverständlich zu ihrem Recht, da das Prinzip der Reihung der Gattung inhärent ist: von Vers zu Vers, von Strophe zu Strophe und (im Zyklus) von Gedicht zu Gedicht. Noch ganz ans Faktische hält sich ein Gedicht aus Zollingers erster Lyriksammlung, *Gedichte,* von 1933; auch der phantastische Nachthimmel, der sich schliesslich auftut, hat im freundlichen Bild noch Platz:

Strassenbahnfahren

Morgens Strassenbahn fahren.
Die Stenotypistinnen wandern daher
In Scharen.
Wie Aquarien stehen die Blumenläden.
Jemand verreist nach dem Meer,
Am Himmel reisen Marienfäden.
Nach und nach werden die Wagen leer,
Auf einmal fahr ich in Wiesen und Bäumen.
Wegweiser zeigen nach blauen Räumen.
Es geht in Nebel, es dunkelt sehr,
Die Baumgärten dämmern wie Algen am Grunde.
Da schwänzelt das Bähnchen, ein feuchter Fisch.
Der Sonnenmond schwimmt heuchlerisch.
Darüber ein Riesenangelmann
Mit einem Wolkenhunde
Sieht den leuchtenden Korken geruhlich an. (*Werke* IV, S. 58)

Weniger bilderbuchhaft, strenger ist ein Gedicht aus derselben Sammlung, das mit den Landschaftsschilderungen der Romane neben dem Prinzip der Reihung auch den intensiven Bezug zu dem teilt, was abwesend ist:

Vorfrühling

Der Brunnen klingt,
Ein junger Hahn kräht
Und es tropfen
Die Tränen der Rebe.

Huflattich hebt
Die samtene Erde.
In Nestern von Sonne
Rollen sich duftende Katzen.

Grosse Gebärden
Hat die Wäsche im Wind,
Wie die Seile und Segel
Der Häfen.

Alles wird kommen:
Sommer und Regen.
Schatten der Störche
Blitzen im Blau.
(*Werke* IV, S. 41)

In der dritten Strophe wird Pathos und Nonchalance, die sich in der *Pfannenstiel*-Passage noch eigenartig gerieben haben, in ein vollkommenes Gleichgewicht gebracht. Die grosse Gebärde, die plötzlich das Bild aufreisst, ist nichts weiteres als das Flattern aufgehängter Wäsche. Das schlichte «hat» betont die Normalität, aus der dann das Sehnsuchtsbild der Segelhäfen — mit dem *«ä»* klingen sie wieder an *«Gebärden»* an — hervorgezaubert wird.

Der Frühling als Verheissung: in *Tod im Frühling* — einem der berühmtesten Gedichte Zollingers — wird dieses Thema später «weiterverfolgt»[6] und radikalisiert. Hier regiert nur noch die Phantasie. Was Verheissung bedeutet, kann nur ganz ermessen, wer von der Erfüllung ausgeschlossen wird: das lyrische Ich weiss, dass es Sommer und Herbst, die es sich inbrünstig ausmalt, nicht erleben wird. Trost bietet nur die Traumvision, die in der Schlussstrophe, welche sich noch einmal vom strahlenden Frühling abwendet, als Holunderbaum Realität wird:

Blüh mich nicht an! Mir im Herzen wurzelt der wilde Baum!
Ihr, wenn ihr liebt, im Holunder,
Ist es von meinem Traum
Würze und Wunder! (*Werke* IV, S. 218)

Diese Traumpoetik trifft mit dem Befund zusammen, dass Zollingers Landschaften immer kenntlich gemacht sind als erfühlte, erträumte oder erdachte Räume, als Projektionen, in denen sich das Innere der Figuren spiegelt. Ähnliches gilt übrigens für die Darstellung vieler Frauengestalten, die hinter den süsslichen Phantasien, mit denen die Männer ihnen begegnen, gänzlich verschwinden können. In einem Selbstkommentar spricht Zollinger davon, dass er als jugendlicher Dichter darauf aus gewesen sei, *«insgesamt die Welt in ein Paradies umzuschaufeln»* (an *Rudolf Hägni,* 1. Dezember 1932, *Briefe,* S. 152).

In einem kurzen Gedicht, das er an den Schluss seines ersten Lyrikbandes setzt, erhebt er, fern von Selbstironie, diesen Gedanken zum Programm:

Wesen des Dichters

Wandere du durch das Land
Und vergiss es,
So steigt es dir schön
Wie ein Abendgewölk in der Seele empor.

Im Dunkel
Glüht von versunkener Sonne
Siegreich das stille Gebirge
Noch einmal auf.
(*Werke* IV, S. 70)

Als Anweisung, nach klassischem Muster das Besondere im Allgemeinen aufzuheben, könnte man diese Zeilen lesen. Durch eine kleine Akzentverschiebung wird aus dem Gemeinplatz jedoch eine sanfte Provokation: das «vergiss es» ist eine Nuance zu schroff, zu eigenmächtig. Die Abkehr führt nicht zum Allgemeinen, sondern in die Subjektivität: Das vielbeschworene Abendrot wird in der zweiten Strophe so evoziert, dass der Eindruck entsteht, die Berge vermöchten das Licht selber zu erzeugen.

Die Eigenmächtigkeit des Dichters, der nach Belieben mit der Erfahrung schaltet und waltet, wird hier gefeiert. Gern lässt Zollinger die Imaginations- und Sprachkraft, über die er in ausserordentlichem Masse verfügt, ins Kraut schiessen. So entstehen prachtvolle, schönheitstrunkene Verse und Romanpassagen. *«Kitsch steht vor der Schwelle»,* konstatierte *Max Frisch* 1940 in seiner *Pfannenstiel*-Besprechung (vgl. *Werke* I, S. 224). Frisch verhalf später mit seinen eigenen Werken in der Schweizer Literatur der Vorliebe für eine knappe, karge Sprache zum Durchbruch, was Zollingers Sprache bald als antiquiert erscheinen liess. Die ungestümeren, barokkeren Texte, welche seit einigen Jahren auch in der Schweiz wieder entstehen, könnten dazu beitragen, dieses Verdikt zu relativieren.

Dichter und Diktatoren

Die Abfolge von Gedichten veranschaulichte, wie die Phantasie in Zollingers Werk die nachvollziehbaren Erfahrungen verdrängen kann. Es macht die Stärke dieses Werks aus, dass es die sich verselbständigende Imaginations- und Sprachkraft auslebt, ohne für die damit verbundenen Gefahren blind zu werden. Das Umschlagen der Schönheit, der Pracht in lebensfeindlichen Prunk ist öfters das Thema von Zollingers Lyrik. Das Gedicht *Traum von der Stadt aus Kirchen* zeichnet den Prozess Station um Station nach. Es beginnt mit einem konkreten Ort, Jona. Eigentlich ist es ein Dorf; indem diese Bezeichnung ausgesprochen, dann aber durch *«Stadt»* ersetzt wird, wird in der ersten Strophe vor Augen geführt, wie die Imagination sich selbständig zu machen beginnt und die Wirklichkeit «vergessen» wird. Aus der Dorfkirche werden ganze Fluchten von Kathedralen, über deren Schilderung die Sprache immer kunstvoller wird, die regelmässigen Zeilenbrüche zu überwuchern beginnt und die Syntax ins Rutschen bringt:

Verwelkte Litanei roch vom Altar,
Ich ging auf Messgewändern, weichem Moos
Und Moder Phlox der Fliesen durch das Haar
Girlandenlangen Laubgewindes, bloss

Meinen Eichwald, meine Strasse in das Feld
Der Berge, Flüsse, Wolken fand ich nie.

Hier wird Zollingers Kunst, die sich zum Äussersten steigert, nicht zum bergenden Traumbaum für seine Leser, sondern fällt als Schreckensvision auf das Träumer-Ich zurück:

Der Erde Inneres, vom Kristall verstellt
Der Kathedralen, schloss sich funkelnd wie

Ein Gnomenzauber, und ich lief und lief
Und rief in diesem Brand der Liturgie,
Der bläulich schwelte, mich in Mittag tief
Umstrickt, bis ich aus dem Schlafe schrie!
(*Werke* IV, S. 138 f.)

Den radikalsten Ausdruck findet Zollingers Misstrauen gegenüber dem eigenmächtigen Künstler in einem politischen Artikel, der von der Verwandtschaft von Künstlern und Diktatoren spricht. Nach Ausbruch des spanischen Bürgerkriegs beginnt sich Zollinger Fragen zu stellen zur schweizerischen Neutralität. Anlass dazu bildet die francofreundliche Haltung der schweizerischen Regierung und der bürgerlichen Presse im spanischen Bürgerkrieg, die er im August 1937 in der Spanien-Nummer seiner Zeitschrift *«Die Zeit»* geisselt. Wie viel Zivilcourage zu jener Zeit ein solcher Frontalangriff kostete, lässt sich von heute aus kaum noch ermessen. Zollinger versucht, eine Diskussion über die *«Handhabung der Neutralität»* in Gang zu bringen, indem er eine Reihe von Persönlichkeiten um eine Stellungnahme zu der Frage bittet: *«Führt diese Neutralität, ein Postulat der Staatsklugheit ebenso wie einer höheren Menschlichkeit, in ihrer Auswirkung zu Sklavenvorsicht, Opportunismus, Unmündigkeit?»* (*Werke* VI, S. 58.)

Dem Ergebnis der Umfrage stellte Zollinger eine Skizze der politischen Lage Europas voran. Die Politik, so führt er aus, werde im 20. Jahrhundert von *«absolutistischen Einzelnen»* bestimmt und dadurch emotionalisiert, was ihr durchaus *«eine gewisse erfrischende Unmittelbarkeit und Unverstelltheit»* verleihe. Neben der *«vexierenden, hierarchischen Mathematik der Geheimdiplomatie»* finde das *«volkstümlich Elementare, in seinem Wesen Künstlerische etwa der nationalsozialistischen Bewegung»* Anklang. Dadurch habe sich aber eine neue Art von Gefahr herausgebildet:

> *Was uns an dieser Stelle beschäftigt: Wie gefährlich sind Europa die Weinkrämpfe der Diktatoren! Im Gottesgnadentum ihrer Impulsivität kehren sich die Künstler-Politiker unserer Tage an Verträge ebensowenig wie an die Freiheitsgesetze menschlicher Diskussion. (...) Die Luftschutzgardinen sind eine Novum unseres Inventars geworden.* (*Werke* VI, S. 57)

Der Gedankengang, die Verbindung von Künstler und Diktator, ist ein Spiel mit dem Feuer, und in der Kunstzeitschrift, welche *«Die Zeit»* in erster Linie sein will, einmal mehr eine Provokation Zollingers. Die Passage

belegt, wie unmittelbar und persönlich sich Zollinger auf das Zeitgeschehen einlässt. Phantasievoll und erbarmungslos gibt er sich Rechenschaft über Zusammenhänge zwischen politischen Strömungen und dem, was er als Künstler selber tut, über die Nähe zwischen sich und *«Bruder Hitler»* (*Thomas Mann*). Der Politiker und der Lyriker Zollinger sind nicht zwei Personen, Engagement ist nicht Pose und nicht Pflichterfüllung, sondern Ausdruck von Sensibilität.

Das spiegelt Zollinger an seinem alter ego Walter Byland, dessen Verstörung genau zeitgleich mit dem Weltkrieg ausbricht. Der Zusammenhang wird immer wieder angedeutet, etwa wenn es kommentarlos heisst: *«Frankreich unterlag, die Anzeichen von Verwirrungen in Bylands Worten und Handlungen mehrten sich und nahmen bald Formen an, die zum Aufsehen mahnten.»* (*Werke* III, S. 213.) Er solle sich das Kriegsgeschehen nicht so zu Herzen nehmen, ermahnt ihn ein wohlwollender Freund.

Im Satz, den Byland darauf erwidert, steckt nicht nur die Begründung seiner Haltung, sondern eine Rechtfertigung seiner ganzen gefährdeten und angezweifelten Künstlerpersönlichkeit:

> *Vielleicht haben wir an Phantasie gewonnen. Wir können es uns denken und nicht umhin, mit unserer Trauer dabei zu sein.* (*Werke* III, S. 221.).

Gerade dank seiner Phantasie ist Byland realistischer als andere. Er und sein Autor wissen, was auf dem Spiele steht, auch für die Schweiz: *«es gibt das, dass eines Tages alles dahingeht, Häuser, ganze Städte mit Wohnungen, Tischen, Schränken, Lichtleitungen, Bibliotheken...»* (Werke III, S. 172). Hart am Abgrund malt sich Zollinger immer neu das Bild der Schweiz aus, verklärt, in den leuchtendsten Farben. Und wenn Hitler auf einen Überfall auf die Schweiz verzichtete? Auch das kann man sich vorstellen: *«Möglicherweise lässt er uns als so etwas wie einen alteuropäischen Nationalpark mit Kapitalistenhechten, demokratischen Munggen und Steinböcken von Plutokraten»* (*Werke* III, S. 221).

Die Phantasie kann ins ausweglose Labyrinth einer Kathedralenstadt führen. Sie kann aber auch die Augen öffnen für die Wirklichkeit. Wie das zugeht, illustriert noch einmal das Werklein, dessen Erscheinen mit dem Tod seines Autors zusammenfällt: *Der Fröschlachner Kuckuck* — verspielte Schildbürgergeschichten, in denen sich die bissigste Satire auf die Réduitvorbereitungen der Schweizer verbirgt.

Zollinger erfuhr die Schweiz im Weltkrieg als eine *«Insel der Geisterhaftigkeit»* (*Werke* III, S. 373), und danach richtete er auch seine Verfahren. Ob sich an dieser Situation etwas geändert hat und der direktere literarische Zugriff auf das Thema Schweiz angemessener ist, der für die Schriftsteller-

generation nach Zollinger üblich wurde, wird neuerdings jedoch wieder in Frage gestellt.

[1] Elsbeth Pulver: Die deutschsprachige Literatur der Schweiz seit 1945. In: Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz. Hg. von Manfred Gsteiger, Zürich und München 1974, S. 185. — [2] Heinz F. Schafroth: Notwendige Weltgeltung. In WoZ, Nr. 23, 7. Juni 1991, S. 17 (Umfrage zum Stichwort: Ende der Schweizer Literatur?). — [3] Linus Reichlin im Vorwort des Programmheftes der 13. Solothurner Literaturtage vom 10.—12. Mai 1991. — [4] Zollingers Werke werden zitiert nach der sechsbändigen Ausgabe der Werke, Zürich und München: Artemis-Verlag 1981 ff, Zollingers Briefe nach der in gleicher Aufmachung wie die Werke im selben Verlag 1987 erschienen, von Silvia Weimar edierten Briefausgabe. — [5] Pfannenstiel. Die Geschichte eines Bildhauers. Zürich 1983, in der Reihe: Frühling der Gegenwart, hg. von Charles Linsmayer, S. 7. Die in den Werken, Bd. III, wiedergegebene Buchfassung differiert an dieser Stelle vom Manuskript, dem die Ausgabe von Charles Linsmayer folgt. — [6] Vgl. Beatrice von Matts Nachwort zu: A'Z': Gedichte. Werke, Bd. 4, Zürich und München 1983, S. 423.