

Das Buch

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **61 (1981)**

Heft 1

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das Buch

LITERATUR AN EINER GRENZE GELEGEN

Adolf Muschgs Roman «Baiyun oder die Freundschaftsgesellschaft»

Erstmals seit «*Albissers Grund*» (1974) hat Adolf Muschg sich wieder der Romanform zugewandt und zugleich, wie in seinem Erstling «*Im Sommer des Hasen*» (1965), einem exotischen Schauplatz – damals war es Japan; der neue Roman spielt in einem genau und überraschend beobachteten China.

Wenn es mit rechten Dingen zugeht, müsste «*Baiyun oder die Freundschaftsgesellschaft*» Muschgs erfolgreichstes Buch werden¹. Und doch könnten sich gerade an ihm die Geister der Muschg-Leser scheiden, ist es vorstellbar, dass die einen aufatmen werden, weil der Autor darin die seinen letzten Werken eigene sprachliche und erzählerische Askese aufgegeben habe, dass aber andere «*Baiyun*» nicht so ganz ohne Verlustgefühle zu lesen vermögen: weil für sie Muschgs langer und angesichts seiner schriftstellerischen Möglichkeiten nicht selbstverständlicher Weg in die «arme Sprache» eine Zunahme der Aufmerksamkeit für die psychische und soziale Realität bedeutete. Schreiben hiess (in den Geschichten des Bandes «*Entfernte Bekannte*», im Hörspiel «*Why, Arizona*» oder zuletzt in der Erzählung «*Noch ein Wunsch*») allemal ausleuchten mit beinahe hoffnungslos kleinem Licht und abschreiten in winzigen Schritten – ein mühsames Unterfangen, und wer zeigen wollte, wie sehr das Resultat

die Mühe lohnte, hatte sich keinen spektakulären Auftritt zugeschanzt.

Wer sich wie ich zur zweiten Gruppe von Muschg-Lesern zählt, wird trotzdem zugeben, dass sich mit dem, was «Verlustgefühle» genannt wurde, angesichts von Muschgs neuem Roman nicht Staat machen lässt, dass es, wenn überhaupt, bestenfalls haarscharf an Grämlichkeit und damit Lächerlichkeit vorbeigeht, einem «andern» Muschg nachzutruern, nur weil er in «*Baiyun*» reicher komponiert und instrumentiert, weil er die Räume des Erzählens seinen (weissgott unbestreitbaren) Fähigkeiten gemäss ausweitet. Es setzt sich einer nicht ins Unrecht, wenn er Muschgs Roman für erheblicher halten will als etwa «*Why, Arizona*» oder «*Noch ein Wunsch*» – Literatur, die in der notgedrungen dünnen Luft des Verschweigens und Verstummens angesiedelt ist. In der Tat, China ist fassbarer und zugänglicher als der Jura in «*Noch ein Wunsch*» oder als Why in Arizona, und die Personen werden meist systematischer erschlossen und unmittelbarer nahegebracht als entfernte Bekannte wie Brämi («*Brämis Aussicht*») oder der Onkel aus Amerika («*Mahlzeit*»). Es gibt sie allerdings auch noch in «*Baiyun*» – jene literarischen Figuren Muschgs, die sich entziehen, nicht zuletzt und auf bewegende Weise dem Autor selber, der ihnen gegenüber zwar nicht um

Worte verlegen ist, aber es so sehr gerade nicht ist, dass seine Worte wie des Kaisers neue Kleider an den Personen hängen. «*Auch ihn hatte ich angefasst, aber nicht erreicht*», sagt der Ich-Erzähler über seine Bemühungen um eine von ihnen, und das beschreibt präzise auch Muschgs schriftstellerischen Umgang mit seinen literarischen Figuren – dort jedenfalls, wo dieser am leidenschaftlichsten und zugleich aussichtslosesten ist.

Eine solche auf Unfassbarkeit angelegte Muschg-Figur ist der verstorbene letzte Kaiser von China, der (zuerst Marionette der japanischen Besatzungsmacht, später in russischer Gefangenschaft) zuletzt im kommunistischen China lebt und dort in seiner «*Ahnungslosigkeit und Folgsamkeit*» ein «*passabler Gärtner*» wird. Soweit beruft Muschg sich auf des Kaisers Autobiographie, ein Buch, «*um das das Lachen derer geistere, die Druck und Verbreitung zugelassen hätten*». Wenn dann aber später nochmals vom Kaiser die Rede ist, erscheint dieser ganz als Geschöpf des Autors. Und den interessiert nun, wie der Kaiser sich ankleiden lässt: «*wie er sich zum Anziehen angeboten hat, zum Behängtwerden mit kostbaren Stoffen (. . .), kein fliegender Drache, nur ein Baby (. . .)*»; oder wie es «*dem Genossen Kaiser mit den öffentlichen Verkehrsmitteln erging. Er kam nämlich nie dazu, sie zu benützen, und zwar aus Höflichkeit*». In den Schlangen, die sich an den Haltestellen bilden, lässt er «*jedem den Vortritt (. . .), bis der Bus voll war und ohne ihn abfuhr (. . .)*. Der Kaiser stand am Strassenrand und war schon wieder zu nichts gut gewesen». Und erneut

setzt Muschg ihn jetzt dem Gelächter aus. Der Schriftsteller Samuel, prominentestes Mitglied der Schweizer Delegation, die China bereist, und Mu, der hohe Provinzfunktionär, der sie begleitet, «*lachten ihm noch Jahre hinterher*».

Es ist nicht das Lachen derer, die Druck und Verbreitung der Selbstbiographie des Kaisers zulassen, sondern eines der Solidarität und Sympathie, ein konspiratives Lachen auch. Es schliesst die Lachenden mit ein. Nicht umsonst kommen sie immer wieder auf den Kaiser zu sprechen, spielt der Chinese, der ihn gekannt haben will, Samuel die Ankleideszene vor: «*den Narr, das Baby, die Vogelscheuche, die Kreuzigung*». Es sind die Dimensionen ihrer eigenen Existenz, die Mu und Samuel hier begreifen, und wenn «*das hartnäckig Nutzlose*» sie «*erheiterte*», so ist diese Heiterkeit der beiden alten Männer eine Verschwörung gegen den Nutzen und gegen das Zweckgerichtete um sie herum, im neuen China und im alten Europa.

Der Kaiser von China und Mu tauchen in Muschgs Roman nur am Rande auf. Der Schriftsteller Samuel ist eine Hauptperson, aber (zusammen mit dem Ich-Erzähler, einem Psychologen) diejenige, die sich der literarischen Erschliessung (und Ausbeutung) auf ähnliche Weise entzieht wie der Kaiser oder Mu. Ihnen allen gegenüber heisst sich annähern für den Schriftsteller Muschg keinen Augenblick zu nahe treten oder sich anbiedern. Er weiss, wenn er von ihnen redet oder sie von sich reden lässt, seinen Sätzen, so richtig und genau sie sind, die Angst vor Sätzen überhaupt mitzugeben, einer Geschichte eine an-

dere zu unterlegen, *«die sich vor meinen Wörtern ereignet hat und von ihnen nie mehr zu berühren ist»*. Manchmal scheint es, gerade an den richtigsten und unangreifbarsten Sätzen schreibe die wahnwitzige Hoffnung mit, derjenige, der sie schreibt, werde dereinst ins Unrecht versetzt, was Richtigkeit und Unanfechtbarkeit angeht: *«Die Kunst ist kein taugliches Mittel, den Tod für immer vorbeigehen zu lassen, mit jedem Tag weniger. Und mit jedem Jahr mehr beginnt man zu spüren, dass auf diese Weise nicht der Tod vorbeigeht, sondern das Leben.»*

Das alles führt weit hinaus über den «realistischen» Muschg. Zuviel ist an dieser Realität zu dechiffrieren (gerade im Zusammenhang mit der Erfahrung Tod beispielsweise, einem Leitmotiv des Buchs), zuviel *«verriet sich (. . .) und verbarg sich zugleich»*. Diese Formel wird verwendet, wenn die Schweizer in China die Fotos ihres auf mysteriöse Weise gestorbenen Delegationschefs Stappung betrachten – fassungslos, weil sie ganz anders sind nicht nur als ihre eigenen, sondern auch, als sie sie erwartet hätten von eben diesem Stappung, der ihnen allen durch seine Aufdringlichkeit, sein autoritäres Gehabe und die Taktlosigkeit gegenüber den chinesischen Gastgebern und Organisatoren der Reise auf die Nerven gegangen war. Und nun waren ausgerechnet seine Fotos, *«eins ums andere, Spiele mit ihrem Zentrum, das offenblieb, indem es durch Gleichgültiges besetzt wurde, aber das Gleichgültige notwendig machte. Was der Fotograf im Sucher wirklich gesehen hatte, gaben seine Bilder kaum preis; aber sie standen zu diesem Nicht-Gezeigten, Verschwie-*

genen in einem genauen Verhältnis. Bild um Bild, scheinbar vom Zufall eingegeben, entzog auf den zweiten und dritten Blick ein Stück Welt dem Zufall». Das ist, Wort für Wort, eine Muschg'sche Poetik, und sie beschreibt, wie überraschend und beunruhigend für diesen «Realisten» die Konfrontation mit der Realität verläuft, wie verunsichert und selbstkritisch er seine doch zahlreichen und fast unbegrenzt vielfältigen schriftstellerischen Register zieht.

Es gibt allerdings Seiten in *«Baiyun»*, wo diese Verunsicherung nicht zum Tragen kommt, wo Muschg sich den Personen und Motiven unbedenklich nähert und in den Griff bekommt, was ihn ergriffen hat. Es sind durchwegs untadelig geschriebene Seiten, und es kann im Zusammenhang mit ihnen keinesfalls die Rede sein von sprachlicher oder motivischer Effekthascherei. Da wird, beispielsweise, genau und engagiert übrigens, über Seiten hin erzählt und reflektiert, wie der Ich-Erzähler und die chinesische Übersetzerin während eines Theaterbesuchs nebeneinander zu sitzen kommen (zufällig oder gerade nicht) und immer näher zueinander rücken (es könnte sich auch um eine Täuschung handeln) – wenn da Zweifel aufkommen, ob der Ertrag das schriftstellerische Engagement lohne, ob nicht aus einer Mücke ein Elefant gemacht werde, dann wahrscheinlich nur, weil Muschg selber schliesslich den «Elefanten» zum Vergleich heraufbeschwört: im grossartigen Abschluss der Szene, wenn auf der Bühne eine Minderheitentruppe zu tanzen und spielen beginnt, darunter, *«am Rand der Truppe»*, *«sass ein Sterbender. Er spielte eine gewöhnliche, leicht*

schäbige Geige und war der einzige, der sein Instrument weit von sich weg hielt, indem er es spielte. (...) Der Geiger, dem die Blässe durch das orangegeschminkte Gesicht schlug, starb. Er drückte nur noch die Geige dagegen fest. Sie hielt den Takt, riss den Arm, der sinken wollte, immer wieder hoch (...). Sein Haar, eine Perücke wohl, war schwarz und dicht, seine Augen blickten durch das Halbdunkel des Saals genau auf mich.» Nur weil diese Stelle Satz für Satz (die ausgelassenen wären dazuzunehmen) so radikal dem Unerklärbaren zutreibt, kann das Explizite der vorangehenden Seiten schal vorkommen. Es wird da ausgesprochen und gezeigt, während die Szene mit dem sterbenden Geiger angelegt ist auf die Spannung zwischen dem Zeigen und Nicht-Zeigen, dem Aussprechen und Verschweigen.

Zu behaupten, aus solcher Spannung resultierten die unumgänglichen Leseindrücke in *«Baiyun»*, mag auf *déformation personnelle* (nicht professionelle) schliessen lassen. Die Behauptung sei trotzdem aufrechterhalten; weil es nämlich in der Tat mit dem offenbleibenden, durch Beiläufiges besetzten Zentrum des Romans zu tun hat, wenn ein Satz wie: *«Von den Chinesen weiss ich jeden Tag weniger»*, annehmbar bleibt. Annehmbar ist für einmal mehr als glaubwürdig. Zu glauben braucht den Satz niemand, der nicht blind ist für die Intensität und Eigenständigkeit

von Muschgs China-Bild, und nicht merkt, wie weit die Beiläufigkeit seines Beobachtens führt und wieviel Aufmerksamkeit hinter ihr steht. Aber auch wer den Satz (den der Ich-Erzähler doch wohl in des Autors Namen sagen darf) nicht glaubt, wird ihn annehmen müssen; und einsehen, dass er frei ist von jeglicher Koketterie, dass er dafür Ausdruck ist für das Dilemma eines Schriftstellers, der gewillt ist, aus der Tugend der Verbindlichkeit unablässig eine Not zu machen, und dabei befürchten muss, entweder nur auf der Tugend behaftet oder dann der Unverbindlichkeit bezichtigt zu werden. Verbindlicheres als weisse Wolken (Baiyun ist das chinesische Wort für «weisse Wolke») hat Muschg in der Tat schliesslich nicht zu sagen; und doch ist das, was er sagt, alles andere als unverbindlich – es steht, in den packendsten Passagen des Romans, *«so schutzlos da, als sei es an einer Grenze gelegen»*. Das ist, nochmals, über Stappungs Fotos gesagt (über jene wenigen, die *«die Regel umkehrten, indem sie auf jeden Vordergrund verzichteten»*), darf aber ebenfalls unbedenklich umgedeutet werden zur Aussage darüber, was Literatur sein und wo sie hinführen soll.

Heinz F. Schafroth

¹ Adolf Muschg, *Baiyun oder die Freundschaftsgesellschaft*, Roman. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980.

EINEM ANDEREN LEBEN ZUHÖREN

Ein neuer Roman von Gertrud Wilker

Das Umschlagbild zeigt auf einer vergilbten Photographie eine junge Frau, eine Skiläuferin in einem weiten langen Gewand, unsicher, mit zaghaftem Lächeln vor einer kargen Winterlandschaft stehend. Ein Hauch von Nostalgie liegt darüber, der sich auflöst, sobald man das Bild genau ansieht, vor allem aber, wenn man das Buch liest. Das Leben dieser scheuen, verträumten Skiläuferin hat nichts Romantisches an sich, es enthält jene andere Seite der Vergangenheit, welche der nostalgische Sehnsuchtsblick nicht erfasst: die Entbehrungen und Eingengungen eines nicht nur von beschränkten materiellen Verhältnissen, sondern mehr noch von idealistischen und puritanischen Vorstellungen begrenzten und bestimmten Lebens. «Nachleben», der neue Roman von Gertrud Wilker¹, erzählt die Geschichte der Emmy K., einer im hohen Alter verstorbenen Tante der Autorin, von Beruf Handarbeitslehrerin, dieser weder besonders nahe noch besonders fremd, eine Verwandte eben wie viele – die ihr nach dem Tod bedrängend auf den Leib rückt durch die Tagebücher, die sie hinterlässt.

Man glaubt Emmy K. im voraus zu kennen; in jeder Familie gibt es sie, irgendeine unverheiratete Tante, die ihr gleicht; man hat das alles schon erlebt: das Räumen einer verlassenen Wohnung, in der noch alle Lebensspuren sind, mit den grossen ungebrauchten Wäschevorräten, den sorgsam gehüteten Erinnerungsstücken. Die Vertreterin einer Zwischengenera-

tion – als die Frauen ihre ersten unsicheren Schritte ins Berufsleben taten, mit dem gehemmtten Schwung einer zögernden Emanzipation, guten Willens und hingabebereit, immer noch im Innersten geleitet und gehemmt von der Vorstellung, man habe als Frau wenig zu fordern, dafür viel zu geben, sich vielleicht für die Familie «aufzuopfern».

Die Autorin freilich will ihre Figur nicht als Repräsentantin verstanden haben, überhaupt nicht als ein Beispiel; sie wehrt sich gegen historische und soziologische Ableitungen, die einen Menschen nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung erklären; sie erfährt und zeigt sie als ein Individuum, einmalig und geheimnisvoll. Und freilich hat dies Leben sein besonderes Profil schon durch den Umstand, dass es durch ein Tagebuch begleitet, kommentiert, bewahrt worden ist: in oft quälender Selbstbeobachtung, die zur Selbstanklage wird, in der Gewissensforschung eines Menschen, der im Geiste des Christentums erzogen wurde und doch zu einer geradezu heidnischen Naturbegeisterung neigte, nie zufrieden mit der eigenen Leistung, mit der eigenen Hingabe- und Opferbereitschaft, aber auch getrieben und gepeinigt von einem offenbar nie gestillten Liebesverlangen, dem ein wenig attraktives Äusseres und ein herber, oft brüskierender Stolz der Zurückweisung und Verletzung Fürchtenden im Wege stand.

«In mir lebt doch eine Welt», notiert Emmy K. einmal: der Satz wird

für die Autorin zum Schlüsselsatz; die verborgene Welt ans Licht zu ziehen, sie zu erhellen und zu bewahren, ist der Anspruch, den sie an sich stellt. Ob sie, um diesen Anspruch zu erfüllen, sich nicht mit der Rolle der Herausgeberin hätte begnügen, die Tagebücher als Ganzes oder in einer umfangreichen Auswahl präsentieren können, das mag man sich zu Beginn fragen. Aus den zitierten Beispielen kann man sich durchaus vorstellen, dass sich daraus eine eindruckliche dokumentarische Biographie ergeben hätte. Gertrud Wilker wählt einen anderen Weg. Sie selbst ergreift das Wort, sie erzählt und kommentiert das Leben ihrer Figur, zitiert die Tagebücher nur als eine Quelle, die es zu deuten gilt; aus ihnen heraus schafft sie ihre Figur, sie erfindet sie, indem sie den Spuren ihres Lebens so genau und gewissenhaft wie möglich folgt. Das hat seinen Grund nicht nur darin, dass wichtige Teile dieses Lebens nicht dokumentiert sind (so hat Emmy K. Tagebücher mit Eintragungen die lesbischen Neigungen betreffend, zu denen sie noch im Alter nicht ganz stehen wollte, vernichtet), sondern noch mehr in der Vermutung, welche die Autorin schon früh, beim Anhören des von Emmy selbst verfassten Lebenslaufes, befällt: diese habe schreibend *«sich selber verschwiegen»*; das gilt zum Teil auch für die offeneren und intimeren Tagebücher, die kein Klartext sind, in den gelebtes Leben sich direkt übersetzt, sondern etwas Verschlüsseltes, das es zu deuten gilt.

Dem Buch ist als Motto ein Satz der Bettina Brentano vorangestellt: *«Ich hatte keine andere Absicht, als bloss deinem Leben zuzuhören.»* Aber daneben ist ein anderer Satz zu stellen,

die von der Autorin salopp und schonungslos formulierte Frage *«ob Emmys Leben für die Katz gewesen sei»*. In der Spannung zwischen diesen beiden Sätzen entwickelt sich das Buch: zwischen einem hingebenden, geduldigen Zuhören und dem ungeduldigen, rücksichtslosen Infragestellen des Lebenssinns. Was in den Tagebüchern als eine nur halb eingestandene Klage hörbar wird, formuliert die Autorin unmissverständlich als Anklage gegen ein nicht näher umschriebenes Geschick. Das heisst: *«Nachleben»* erzählt nicht einfach eine Lebensgeschichte, sondern befragt und kommentiert dies Leben und stellt in diesem grüblerischen und oft quälenden Nachdenken eine eigenartige Entsprechung dar zu der Gewissenserforschung und den Selbstzweifeln, welche die Tagebücher durchziehen, übersetzt diese gewissermassen in eine bewusst gewählte, anspruchsvolle literarische Form.

Die Struktur des Buches ist aber noch ungleich komplexer. *«Nachleben»* gehört auf den ersten Blick zu den zahlreichen modernen Büchern, in denen das Erzählen erzählt, das Werden eines Buches kommentiert und reflektiert wird – und zwar in einer eigenwilligen Variante dieses längst vertrauten formalen Musters: denn die Autorin schreibt das Buch nicht allein, sie befindet sich in einem fast ununterbrochenen Dialog mit einem fiktiven männlichen Partner, in einem Dialog, der über weite Strecken ein eigentliches Streitgespräch ist. Man erinnert sich an einen früheren Roman Gertrud Wilkers, *«Atläger bei kleinem Feuer»*, wo zwischen die erzählenden Kapitel Gespräche mit fiktiven Lesern geschoben waren.

Falls der imaginierte Partner in «*Nachleben*» als eine Leser-Figur aufgefasst werden kann («*Echowand*» wird er einmal genannt), so ist dieser noch näher an die Autorin herangerückt, von ihr gewissermassen internalisiert worden. Er ist aber wohl mehr und etwas anderes als ein Leser: ein notwendiger Widerpart, Träger der nicht ganz verwirklichten, vielleicht nicht ganz akzeptierten Möglichkeiten des als weiblich erfahrenen schreibenden Ichs.

Es ist leicht, auf eine schematische Weise die beiden Gegenspieler voneinander abzugrenzen: dem starken Mitgefühl der Schreibenden stellt der männliche Partner das Rationale entgegen, der Spontaneität die Planung, einer fast süchtigen Teilnahme am fremden Leben die distanzierte Gelassenheit, der fragenden Unsicherheit die Forderung nach klaren Entscheiden und festen Umrissen, der Neigung zur Melancholie und Auflehnung Lebenszuversicht und eine «positive» Haltung. Doch sind solche Unterscheidungen zu schematisch und bestimmt. Jutzi (so heisst der optimistische Name) verändert sich im Verlaufe des Buches, er nähert sich der Autorin, und sie gleicht sich ihm an, so dass die beiden gegen Schluss Platz zu tauschen scheinen: am Anfang ein skeptischer Kritiker, wird Jutzi mehr und mehr zum teilnehmenden Helfer, der das Vertrauen zum werdenden Werk nicht verliert; zum Co-Autor des Buches, auch wenn er selber nie zur Feder greift. Die erfundene Figur, dieses abgespaltene männliche Ich, ist am Werden des Buches massgeblich beteiligt und hat darin auch Spuren hinterlassen, in der Sprache vor allem, die zurückhaltend ist, sogar

spröde, eine rationale Korrektur der im Buch lebenden Emotionen, aber auch in der klaren, übersichtlichen Gliederung des Ganzen. Das heisst: dies Buch einer Frau über eine Frau ist doch nicht einfach ein weibliches Buch, sondern ein Produkt des ganzen Menschen, in dem Männliches und Weibliches sich streitet und vereint.

Nun mag sich am Schluss die Frage aufdrängen, ob diese komplizierte Struktur des Werkes nicht an der Figur vorbeiführe, die doch im Zentrum stehen sollte. Die Antwort auf diese Frage ist schon im Titel enthalten, der ein «*Nachleben*» Emmys zu geben verspricht, nicht eigentlich ihre Lebensgeschichte. Ein solches *Nachleben* kann sich aber nicht anders verwirklichen als im Bewusstsein der Überlebenden, in ihren Gedanken, in ihrem inneren Umgang mit den Toten, in ihrer Liebe. Was als Umweg erscheint, ist also der Weg selbst; wenn die Autorin ihre Annäherung an ihre Figur beschreibt und ihre schliessliche Nähe (Emmy wird ein Teil ihrer selbst, lebt schliesslich «*in ihrem Bauch*»), so beweist sie dadurch ihr *Nachleben*; sie schreibt an gegen den Tod, indem sie, nachdenkend und verstehend, versucht, jenes Lebens- und Liebesmanko auszugleichen, das durch den Tod als endgültig bestätigt wird. Dies scheint mir auch das Bewundernswerte des Buches zu sein: dass einem unscheinbaren Menschen, wie es ihn «in jeder Familie gibt», die gleiche ungeteilte, aufwendige Aufmerksamkeit zufällt, wie wir sie sonst für die Biographie eines Grossen aufbringen: die Autorin interpretiert Tagebuchstellen wie literarische Texte (und sie erschliessen sich dabei), und am Schluss liest sie

die Lebensgeschichte wie eine Partitur. Diese Aufmerksamkeit überträgt sich auch auf den Leser, der auf scheinbaren Umwegen dazu geführt wird, zitierte Tagebuchstellen (z. B. die ergreifendsten, über den Tod der Mutter) nicht mehr als Dokumente zu

betrachten, sondern von innen her zu verstehen.

Elsbeth Pulver

¹ Gertrud Wilker, *Nachleben*, Roman. Verlag Huber, Frauenfeld 1980.

FLUCHTSTUDIE

Hansjörg Ernys Roman «Fluchtweg»

Nach fast zehn Jahren hat Hansjörg Erny, 1934 in Zürich geboren und hauptberuflich als Journalist tätig, wieder einen Roman veröffentlicht: *«Fluchtweg»*¹. Erny schreibt eine stille, unaufwendige Prosa und treibt seine Geschichte in einem fast quälend langsamen Tempo – ganz anders also, als der Titel erwarten lässt – voran. Unauffällig, aber solide gebaut sind seine Sätze, und man möchte das gerne auch von der Handlung und vom Milieu, in dem sie sich abspielt, sagen. Das ginge nicht ohne Widersprüche, denn es ist ja von einem die Rede, der mehr und mehr vom soliden Boden unter seinen Füßen verliert. Und es wäre geradezu widersinnig, einen Weg *«Fluchtweg»* zu nennen, gäbe es da nicht eine unerträgliche und gleichzeitig unauflösbare, immer auffälliger werdende Not, die den Flüchtling überallhin verfolgt. Ohne Verfolger kein Flüchtling. Eine Flucht ohne diese Dramatik kann man sich nur schwer vorstellen.

Hansjörg Ernys Geschichte des vierzigjährigen Angestellten Roth – verheiratet, kinderlos – passt nicht in dieses Schema. Wer *«Fluchtweg»* liest, wird rasch seine herkömmlichen Er-

wartungen aufgeben und lernen müssen, auch den als Flüchtling zu begreifen, der sich auf ganz undramatische, oft ein wenig skurrile Art langsam aus dem Alltag entfernt, beinahe stumm, ohne die *«lauten Auftritte»* jedenfalls. Dazu fehlt Roth und seiner Frau, die er im Stich lässt, die Kraft. Ernys Roman handelt von einer Flucht ohne Zuflucht, die ein *«lauter Auftritt»* oder auch eine Parteiversammlung, wie sie im Verlaufe des Romans geschildert wird, bieten könnten. Roths Welt zerbricht lautlos, aber ohne jede Dämpfung.

Aber es wäre auch wiederum zu einfach, sich unter Roth Fluchtweg einen unaufhaltsamen, ungebremsten Fall ins Leere vorzustellen. Roth flieht in Raten: jeden Tag ein wenig weiter, doch zunächst immer vom Nullpunkt aus, von zuhause weg, so als hätte er im Grunde gar kein Ziel vor Augen, sondern wolle sich nur immer wieder die Fähigkeit aufzubrechen erwerben. So ist es nicht unbedingt ein Zeichen der Zunahme dieser Fähigkeit, wenn seine Waldläufe immer anstrengender und ausgedehnter werden. Und wenn es eines Nachts tatsächlich *«soweit kommt»*, dass er im Wald übernachtet,

so hat er weniger ein Ziel erreicht, als vielmehr sich einen Rückweg abgeschnitten. Plötzlich denkt er an seine Frau Marianne und *«an belanglose Missverständnisse, an Unvorsichtigkeiten, die irgendwann einmal passiert sein müssen und nicht wieder gut zu machen sind.»* Endgültig im Wald zu bleiben gleicht mehr einem Ausschluss als einem Entschluss: *«. . . er sagt sich, einmal müsse er den Anfang machen, den Versuch wagen, es gebe jetzt, da er sich alles Hunderte Male gedacht und vorgestellt hatte, wohl kein Zurück mehr. Er redet sich ein, die Zweifel würden schon verfliegen, sobald er einmal richtig mit der Arbeit begonnen habe.»* Mit Befreiung hat diese Flucht wenig zu tun. Bevor Roth dem Alltag entflohen ist, ist seine Flucht selber Teil seines Alltages geworden.

Roth arbeitet in einer Transportfirma. Früher war er selber Fahrer, jetzt ist er nur noch Büroangestellter. Es ist ein Abstieg, eine Einengung. Vor Roths Fenster warten täglich die Chauffeure mit ihren Camions auf die Abfertigung. Sie sind für Roth das, was er verloren hat. Sie haben eine Destination, können wegfahren. Da ist jedesmal ein bisschen Hoffnung, ein bisschen Abenteuer dabei. Gerade genug, Roth die Hoffnungslosigkeit seiner Lage bewusst zu machen. Einmal nehmen sie ihn noch mit zu einer Jurafahrt. Er freut sich; verständlicherweise mehr als die andern. Und das heisst auch: er freut sich zuviel. Er wird enttäuscht werden. Er bemerkt – nicht zum erstenmal, aber mit besonderer Schmerzlichkeit – seine zunehmende Entfernung von seiner Umwelt.

Die Jurafahrt wird so zur Station seines Fluchtweges. Und auch hier

kann man nicht von einer Wahl sprechen, weil er nurmehr diese eine Möglichkeit hat. Besonders schmerzhaft ist diese Erfahrung für ihn, weil die Flucht damit völlig chancenlos geworden ist. Er kommt gar nicht weg von dem, was ihn verfolgt. Er bemerkt mit bitterer Logik, dass er Flüchtling und Verfolger in einer Person ist und dass er die Distanz, die er zwischen beide legen möchte, mit dem Zerbrechen seiner Identität zu bezahlen hat. Die Jurafahrt ist da buchstäblich eine Schlüsselstelle. Denn abends entdeckt er vom Fenster seines Hotelzimmers aus im Hof unten ein Türschloss mit Schlüssel. Er beschliesst, sich beides unbemerkt von seinen Begleitern zu holen. Die Waldhütte, zu der ihm der Plan auf seinen allabendlichen Trainingsläufen irgendeinmal eingefallen ist (dass er sich an den Zeitpunkt nicht mehr genau erinnern kann, ist auch wieder symptomatisch für die vielen Rutschpartien auf seinem Fluchtweg), soll eine Tür bekommen: *«Sofort ist auch der Gedanke in seinem Kopf: Die Tür seiner Hütte wird ein richtiges Schloss haben. Er wird sich einschliessen während der Nacht, auch tagsüber die Tür verrammelt halten, denn niemand ausser ihm soll zu seinem Unterschlupf Zutritt haben.»* Ein Schlüssel zur Freiheit ist das nicht, was er da findet. Wohl träumt Roth jetzt von *«Gemütlichkeit und Geborgenheit»*. Aber er weiss genau: seine Hütte wird nicht wie eine Bubenwaldhütte aussehen. Es wird die *«Hütte eines Erwachsenen»* sein. Eine Hütte, die all das widerspiegelt und auf kleinstem Raum zusammenfasst, worunter er leidet. Sie wird das Monument seiner Unfreiheit sein. Mühsam schleppt er in den Wald hinauf, was er an Be-

standteilen wie ein Dieb auf Baustellen und Schutthalden zusammenrafft – eine Hütte aus «Sperrgut» wird es werden. Oder ein «Kaninchenstall», wie der Schreiner zu wissen glaubt, bei dem er unter falschem Namen einige Bretter kauft. «*Er will sich einrichten für länger*», aber er kann sich da nicht niederlassen, wo er einmal erwacht, «*straff aufgerichtet . . . , die Augen weit offen . . .*» Fast scheint es, als hätte Roth nicht seine Ruhe, sondern seine Angst gefunden.

Die Dramatik seines Fluchtwegs, die Spannung von Ernys Roman, lauert unter der Oberfläche. Sie ist kein aufgesetztes schriftstellerisches Mittel. Sie ergibt sich aus den Widersprüchen, die sich in der Figur Roth komprimieren: aus dem Versuch, die zu Gefängnismauern sich auftürmenden alltäglichen Grenzen zu sprengen einerseits, und aus dem Bewusstsein dieser Grenzen, das sich genau durch diesen Versuch erst bildet, andererseits. Roths Flucht ist kein Ausbruch. Im Schnittpunkt der Fluchtperspektive erscheint bei Erny wiederum das Gefängnis.

Oder: das Scheitern. Roth schafft es nicht. Lange bevor auch nur der erste Balken seiner Hütte steht, bricht er zusammen. Er, der stellenweise präzise planend und finster entschlossen an die Veränderung seines Lebens herangegangen war, endet halluzinierend. Er, der immer über alles und zu allem geschwiegen hatte, beginnt jetzt zu schreien – da, wo es für den Schrei zu spät ist. Am nächsten Morgen wird er im Wald gefunden im Zustand totaler Erschöpfung. Das ist aus seinem Verlangen nach körperlicher Verausgabung geworden. Die Bilanz ist ernüchternd: «*Der Mann war nicht als ver-*

misst gemeldet. Er heisst Roth, ist Mitglied einer Krankenkasse und gegen Betriebs- und Nichtbetriebsunfall versichert», sagt der Polizist zum Spitalarzt am Schluss des Buches.

Das letzte Wort in Ernys Buch hat die Gesellschaft. Roth bleibt stumm. Aber von Stummheit zu Stummheit hat sich doch etwas Entscheidendes verändert: es ist jetzt die Stummheit dessen, der – wenn auch nur einmal – gesprochen hat. Das ist sowenig rückgängig zu machen wie Roths Weg vom Angestellten zum Herumtreiber. Er hat dabei die Gesellschaft nicht verlassen. Aber er ist ihr abhanden gekommen.

Diese Nuance hebt Ernys Roman aus vielen thematisch ähnlich liegenden Büchern heraus. Roth taugt nicht zum Helden, aber auch nicht zum Versager. Und sein Fluchtweg ist weder animierender Aufruf zum Ausbruch in eine bessere Welt noch deprimierender Holzweg. Ernys Roman ist komplexer; und das verhindert, dass aus der literarischen Beschreibung einer Flucht Fluchtliteratur geworden ist. Erny lässt seine Aufmerksamkeit nicht von der bestehenden, schlechten Wirklichkeit. Er hält ihr stand. Dasselbe gilt im Grunde auch für Roth: sein Fluchtweg ist ein Weg zunehmenden Wissens. Auch er hält also stand. Ganz am Anfang des Buches schlägt Marianne ihm eine Reise auf die Kanarischen Inseln vor, um ein «*anderer Mensch*» zu werden. Doch dann heisst es: «*Er liess sich nicht überreden. Er blieb.*» Der Weg in den Wald ist seine allerletzte Möglichkeit zu bleiben.

Samuel Moser

¹ Hansjörg Erny, Fluchtweg, Roman, Verlag Huber, Frauenfeld 1980.