

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 51 (1971-1972)
Heft: 10

Artikel: Das Zerredete literarisch gestalten : zu vier Neuerscheinungen der schweizerischen Literatur
Autor: Pulver, Elsbeth
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162669>

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: 01.07.2025

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

hervor, dass «das überlieferte Tell-Wort . . . denn auch nie das Mass unserer Rede-Freiheit geworden» ist (Anmerkung 61). So fordert Frischs *Wilhelm Tell für die Schule* nicht nur zu einer Umschulung der nationalmythologischen Freiheitsgeschichte auf, sondern zugleich zu einer Umwertung des gegenwärtigen Freiheitskonzeptes. Sein Buch bedeutet eine Reformation in der Heilsgeschichte der eidgenössischen Freiheitsreligion. Wie Gottfried Benn hat Frisch erkannt: «die Mythe log»; im Gegensatz zu Benn jedoch akzeptiert Frisch nicht nihilistisch den Verlust der (nationalen) Identität, sondern sucht eine Freiheit heraufzubeschwören, die für alle von gleich gültiger Verbindlichkeit ist, weil sie nicht einem nationalen Mythos, sondern der Unmittelbarkeit eigenen Erfahrens entstammt.

Wilhelm Tell für die Schule ist kein bitteres, bösertiges Buch. Es ist die Auseinandersetzung des grössten Schweizer Dichters seit Keller mit der Grundvoraussetzung menschlicher Würde: der Freiheit. Frisch weiss, dass individuelle Freiheit nur dort existieren kann, wo auch die Gesellschaft frei ist. So bleibt er auch hier seinem zentralen Thema treu: dem Zusammenfall der gesellschaftlichen und der individuellen Identität. Frischs Kritik an der Schweiz kann die ausländischen Schriftsteller nur beschämen, solange sie sich und uns die dialektische Gesellschaftskritik ihres Landes, ihres Volkes schuldig bleiben.

¹ Max Frisch, *Wilhelm Tell für die Schule*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971.

ELSBETH PULVER

Das Zerredete literarisch gestalten

Zu vier Neuerscheinungen der schweizerischen Literatur

Man habe ein Problem zu Tode geredet, sagt man manchmal; man möge nichts mehr davon hören. Obgleich sich diese Abwehr häufig auf Fragen bezieht, die keineswegs gelöst, ja kaum zu lösen sind, ist sie nur zu gut verständlich. Denn wie nie zuvor stehen heute dem Menschen Möglichkeiten zur Verfügung, alle Themen, sie mögen ihn nun bedrängen oder nur

belustigen, zu bereden, in Worte umzusetzen – oder vielmehr: mit Worten zuzudecken, unter Worten zu begraben.

Nicht ohne Grund macht der Schriftsteller gelegentlich um Themen, die gerade «im Gespräch» sind, einen kleinen, aber auffallenden Bogen. Ihn mag irritieren, dass die Sprache, das heisst, sein Arbeitsmaterial, das ihm zu Selbstfindung und Verständigung dient, bereits tausendfach gebraucht ist, in stümperhafter und brillanter Weise, und dass gerade die Themen, die uns nahe angehen, die uns, im Wortsinne, die Sprache verschlagen, in festen Formulierungen fixiert und erstarrt sind.

Kurt Marti hat schon vor einiger Zeit darauf aufmerksam gemacht, dass es Themen gibt, die in der schweizerischen Literatur kaum behandelt werden, die Jurafrage beispielsweise, das Problem der Dienstverweigerer und Fremdarbeiter. Er hat diese Abstinenz zum Teil damit begründet, dass der Schweizer Schriftsteller sich in politischen Fragen als Bürger betrachte und lieber in Zeitungsartikeln dazu Stellung nehme als in literarischen Werken. Ich vermute aber, dass die erwähnte Scheu vor dem Zerredeten dabei auch wirksam sei.

Eine dauernde Abstinenz in den wichtigen Fragen der Zeit dürfte dem Schriftsteller aber kaum möglich sein. Zu laut wird ihm heute zugerufen, er müsse seinen Elfenbeinturm zerschlagen und sich politisch engagieren. Und selbst wenn er diese Zurufe ignorieren möchte: es bliebe undenkbar, dass gerade der Schriftsteller, der doch schreibend Tabus zu zerstören trachtet, für sich selbst mit Schreibverbot belegt, was Gegenstand allgemeiner Besorgnis ist. Denn ihm kann manchmal gelingen, was unmöglich scheint: eine Sprache zu finden, in der noch das Wissen lebt, dass der scheinbar bewältigte Gegenstand uns eigentlich die Sprache verschlagen müsste.

Im Rahmen der hier beschriebenen Frage möchte ich im folgenden vier Neuerscheinungen dieses Jahres (ich meine: die vier wichtigsten) betrachten, freilich nicht so, dass der Rahmen einengt und die Besonderheit der Werke übertönt.

Antiliterarische Fiktion. Kurt Marti: Abratzky oder die kleine Brockhütte

Das schmale Buch von Kurt Marti, ein «Lexikon in einem Band», einzuordnen, in den erwähnten oder in irgendeinen Zusammenhang, dürfte nicht eben leicht sein¹. Sollte sein Autor es je darauf angelegt haben, seinen Leser an der Nase herumzuführen, dann gewiss bei dieser Publikation.

Halten wir zunächst fest: mit der «Kleinen Brockhütte» tut Marti einen Schritt aus der Literatur im üblichen Sinn hinaus. Denn ein Lexikon (mit alphabetisch geordneten Stichworten, Querverweisen, einem Literaturver-

zeichnis) ist zwar gewiss ein Buch und das Produkt einer voll-alphabetisierten, einer alexandrinischen Zeit, aber zur Literatur auch in einem weiträumigen Sinn hat man es noch nie gezählt.

So wäre es also ein Stück Antiliteratur oder A-literatur, ein Experiment besonderer Art und jenen Texten vergleichbar, die nicht nur aus dem Konsens, sondern auch aus dem Kontakt mit dem Leser heraustreten?

«Brockhütte» nennt Marti das Buch, in Anlehnung gewiss an den «großen Brockhaus». Im Lexikon selber verweist er noch auf eine andere mögliche Bedeutung: ein Zwischending zwischen dem Brockenhaus und der Brockenstube: «*Brockenhaus*, das. Sammelstätte nicht mehr verwendeter oder schadhafter Gegenstände.» Liesse sich also sagen, dass die kleine Brockhütte einen Ersatz darstelle für den Papierkorb des Schriftstellers, dass hier alle Schnipsel untergebracht worden seien, die er sonst nirgends verwenden konnte? Ein skeptischer Leser könnte nun rasch dazwischenrufen, dass nur ein arrivierter Schriftsteller es sich leisten könne, noch seine Denkfälle und Spielereien publizistisch auszuwerten, und dass nur eine in allen Extravaganzen eingeübte Zeit eine solche Sammlung als literarisches Werk zu akzeptieren bereit sei.

Den boshaften Zwischenrufer kann man freilich darauf aufmerksam machen (und damit aus dem Scherz in den Ernst wechseln), dass Marti nichts anderes tue, als was wir in der bildenden Kunst längst als selbstverständlich betrachten: Lebensmaterialien, Abfälle gewissermassen verwenden, um neue Werke zu schaffen. Marti tut es auf streng literarische Weise, nicht in direkter Nachahmung der bildenden Kunst, aber sein Verfahren ist natürlich, unter dem Anschein des Zufälligen, genau so bewusst arrangierend wie dort.

Übrigens ist ja mit dem Ausdruck «Brockhütte» im Titel ein anderer verbunden, der Name Abratzki, über den uns Marti unter dem ersten Stichwort «Abratzkiden» dahingehend belehrt, dass er offenbar einem Schornsteinfeger gehörte, dem letzten Mitglied eines revolutionären Geheimbunds. Was also Abfall zu sein scheint, Gedankenschnipsel, unverwertbar, könnte, richtig geordnet, eine geheime Sprengkraft besitzen und unter dem Deckmantel abstruser Gelehrsamkeit nicht unwirksam und nicht ungefährlich sein.

Spätestens hier aber muss nun erwähnt werden (obgleich man eigentlich den Leser noch gerne etwas im Ungewissen liesse), dass diese Aufzählung abseitiger Wissensfragmente, dieses Kuriositätenkabinett meistens gar nicht Bestandteil der Wirklichkeit, sondern Produkt einer ungeheuer exakt arbeitenden Phantasie ist, welche die Verfahrensmuster gelehrter Sammlertätigkeit bravourös und bis ins Detail nachahmt. Nur ist es wiederum nicht geradewegs so, dass alles einfach erfunden wäre; Elemente der Realität

sind überall verarbeitet, und so sehr mit der Fiktion verbunden, dass der Leser, je weiter er liest, desto mehr zweifelt, ob er sich nun im Bereich der Fiktion oder der Realität befinde. Alles bleibt im Zwielficht.

Was von aussen wirkt wie ein Nebenprodukt, vielleicht eine Sackgasse, in die eine bedeutende literarische Begabung sich verirrt, enthüllt sich als das hintergründigste Werk des Autors. Und der Humor ist darin so verpackt, drapiert mit wissenschaftlicher Strenge und der Sachlichkeit der lexikalischen Sprache, dass man bereits in die Hinterhältigkeiten des Buches eingedrungen sein muss, um ihn recht zu merken, dorthin, wo einem andererseits das Lachen auch wieder vergeht, ja sogar der Schrecken packen kann. Exaktheit und wissenschaftlicher Fleiss, der Glaube an das Quantifizierbare, Belegbare, an das, was man aus Büchern zusammenträgt und wiederum in Büchern deponiert, enthüllt sich in diesem verwirrenden Spiel als eine Illusion, während umgekehrt die spielerische Phantasie als Vehikel gebraucht wird, um zur Wirklichkeit zu gelangen.

Ein vertracktes Buch also – nicht zuletzt deshalb, weil es der Gattung und der Form nach so unpersönlich wirkt wie nur je ein Buch (die Nüchternheit und Knappheit des Lexikon-Artikels muss Marti besonders angezogen haben, als eine neue Möglichkeit literarischer Kurzform), und doch vielleicht das persönlichste Buch des Autors ist. Die unpersönlichste Form, in der man Persönliches verstecken kann, das ist allerdings passend für einen Mann, der über die Jahre schrankenloser Selbstbekenntnisse längst hinaus ist (falls er überhaupt je darin war). Was für ein sicheres Versteck, hinter Gelesenem und mehr noch hinter Erfundenem, das sich als Gelesenes ausgibt, so sicher, dass man den Autor zwar ausfindig machen, aber nie packen und vor allem die Dosierung von Ironie, Trauer, Auflehnung und Freude nie abmessen kann, die insgeheim seinen Stichworten beige-mengt sind.

Denn alle diese Schattierungen des Gefühls sind da, unausgesprochen – aber freilich nicht auf das Privatleben des Autors gerichtet, sondern zeit- und weltbezogen. Die Schnipsel einer imitierenden und parodierenden Phantasie fügen sich schliesslich zu einem Zeitbild zusammen; unter scheinbar völlig abwegigen, spleenigen Stichwörtern redet Marti von den zerredeten Themen unserer Zeit. Die fiktive Lexikonsprache erlaubt ihm, Phrasen zu brauchen und doch nicht der Phrase zu verfallen. Es ist kaum zu glauben: er redet vom Umweltschutz und der Überfremdung, vom Modewechsel und von Filmprogrammen, von der Sexwelle und vom Sozialdruck, von Hesse und den Hippies.

Naturferne und Natursehnsucht unserer Zeit behandelt er beispielsweise unter dem Stichwort

«*Urk*, das. Metallene Schale, mit einem Häufchen Erde gefüllt. Beliebter

Wohnungsschmuck in Grossstädten, in denen keine natürliche Erde mehr sichtbar und greifbar ist. Das *Spiel-U.* ist eine grössere, in drei oder vier Behälter unterteilte Schale, in der kleinere Erdmengen mit blossen Händen umgelagert und beliebig angeordnet und aufgehäuft werden können.»

So ist Martis Buch nicht nur eine Parodie alexandrinischer Gelehrsamkeit und in diesem Sinne zeitbezogen, sondern auf den Schleichwegen der Antiliteratur ist es eine literarische Gestaltung der Zeit. Von Marti einen Zeitroman zu erwarten, wäre absurd; zu ihm gehört, man möchte sagen, wesensmässig, die kurze Form. Vielleicht ist das fiktive Lexikon der ihm einzig mögliche Zeitroman (dessen Geschichten freilich der Leser fertigschreiben muss).

Ein Schritt aus der Zeit? Paul Nizon: Im Hause enden die Geschichten

Ob das Buch von Paul Nizon in den Rahmen dieses Aufsatzes irgend passe – es sei denn als kontrapunktisch gesetzte Ausnahme – das kann durchaus bezweifelt werden. Nicht von den zerredeten Dingen der Zeit ist hier die Rede, sondern von einer persönlich erlebten Kindheit und von dem Haus (einem genau bestimmbareren Mietshaus), das diese Kindheit mehr als Gefängnis denn als Schutz umgab².

Ein subjektives Buch also, unter den besprochenen Neuerscheinungen des Jahres gewiss das subjektivste, in dem der Autor, auch wenn er nicht da zu sein scheint und nicht von sich selber spricht, doch dem Leser in jedem Augenblick gegenwärtig ist.

Zwar könnte sich gegen diese Behauptung Widerspruch melden. Unübersehbar ist ja die ungeheure Entwicklung Nizons vom ersten Roman *Canto* (erschieden vor sieben Jahren) zu diesem Werk, von einer ausbruchsartig geschilderten Darstellung der Emotionen und Impressionen zu einem streng geformten, disziplinierten Kunstgebilde. Und unübersehbar ist der Anspruch der Autors, mehr zu geben als die Geschichte einer persönlichen Erfahrung, das heisst, diese intensiv erlebte und offenbar mit Mühe und Behutsamkeit aus der Erinnerung gelöste Kindheit repräsentativ zu gestalten.

In erstaunlicher Klarheit, mit einer fast etwas forcierten Strenge ist das Buch in Kapitel und Unterkapitel gegliedert, die wiederum das Haus in seine Elemente zerlegen und rubrizieren; alles, was diese Kindheit an Stoff, an Lebensmaterial bietet, ist geordnet und etikettiert. Im Eingangskapitel schon wird dem Haus der Tod angesagt, gewissermassen unwiderruflich. «Du musst das Haus abtragen», lautet der Imperativ. Vorher steht die Begründung: «Das Haus stülpt sich dir über. Das Haus nimmt dir die Sicht.» Und im Epilog, in dem der Buchtitel verstärkt und gesteigert wird zum «Im Hause verenden die Lebensgeschichten, das Leben», wird das Beschrie-

bene erzählend zusammengefasst und mit dem Text des Vorkapitels verschlungen, das Todesurteil über das Haus gewissermassen aus dem aufgezzeichneten Lebensmaterial bewiesen und mit Nachdruck wiederholt.

Ein kunstvolles Buch also. Der Titel schon deutet den Anspruch an. In Umkehrung des Satzes, dass im Hause beginnen solle, was im Vaterland leuchten wolle, wird das Haus als Ende eingesetzt. Das Haus: das ist zunächst ein Mietshaus, ein ganz bestimmtes, mit einer Vielzahl von Mietern und Untermietern, aber es ist auch die bürgerliche Behausung, die Fixierung an die Familie, an den verbindlichen Brotberuf, und darüber hinaus gewiss auch das gesellschaftlich Festgelegte überhaupt. Es ist das Starre, Lähmende, Lebentötende – wogegen die «Geschichten» Bewegung wären, persönlich geprägtes Schicksal, profilierter Ausdruck der Person, Freiheit.

In seinem kunsttheoretischen, zeitkritischen Buch «Diskurs in der Enge» hat Nizon intensiv, überzeugt und mit der Verve persönlicher Betroffenheit die These vertreten, dass in der Schweiz eine ganz spezifische Enge herrsche, die dem Künstler nicht genug gestaltbaren Weltstoff biete, ihn zum geistigen Reisläufertum zwingt, da er seine Gaben nur im Ausland entfalten könne und, zurückgekehrt in die Heimat, recht eigentlich verkümmere³. Es ist müssig, hier über Nizons These zu streiten. Auffällig ist aber die thematische Verwandtschaft der beiden Bücher, das durchgehende Motiv der Enge, hier theoretisch, dort poetisch gestaltet, ganz offenbar Nizons Grundproblem. Allerdings stellt der Roman nun keineswegs einen gewissermassen dichterischen Beweis der Enge-These Nizons dar: was er darin darstellt, ist gewiss nicht eine spezifisch schweizerische Form der Enge. Weit eher ist es die Enge der Bürgerlichkeit, die aber keineswegs auf die Schweiz beschränkt ist. Wobei man sich sogleich fragen wird, ob diese spätbürgerliche Welt tatsächlich kurz vor dem Zweiten Weltkrieg noch in solchem Masse vorhanden war: mit Standesbewusstsein, Sippengefühl, verschämter Armut, starker Abkapselung der einzelnen Familien (manchmal mutet die beschriebene Welt an wie ein erratischer Block des 19. Jahrhunderts).

Aber weit mehr noch als das Gefängnis der bürgerlichen Welt spiegelt dies Buch doch eine ganz persönlich erlebte, ja exzeptionelle Kindheit, und damit eine sehr besondere, von *einer* Seite einfallende Beleuchtung der erfahrenen bürgerlichen Enge. Trotz aller Tendenz der Verallgemeinerung bleibt es ein sehr subjektives Buch (das ist ja kein Werturteil).

Exemplarisch ist diese Kindheit nicht. Eine Kindheit in einer Mutterwelt, der Vater, durch Krankheit auf ein Abstellgeleise geschoben, eine Schattenfigur, die Mutter verdoppelt durch eine helfende, befehlende, kochende Grossmutter – eine Mutterwelt, die aber kaum ein Gefühl der Geborgenheit vermittelt, eigentlich ohne Wärme, in hektischer Betriebsamkeit, Leere überspielend.

Das ist alles eindrücklich geschildert. Aber wenn Nizon dann von «den Vätern» redet, die «schon so früh zu lächerlichen, irgendwie aufs Eis gelegten quasi Nichtbeschäftigten werden», die vom Pendeln zwischen Arbeit und Heim «kleingehackt, mut- und lustlos werden», dann überfällt mich leises Unbehagen. (Die Menschen, die Nizon beschreibt, wirken alle lebensvoller, individueller, sie zeigen grössere Verschiedenheit als die abstrahierende Verallgemeinerung.) Paradox gesagt: das Buch wäre objektiver, gäbe es seinen besonderen Blickwinkel zu.

Denn eigenartig wie die beschriebene Familienwelt ist das Kind, das da fast lautlos durch das Haus geschoben wird. Es ist dem Haus, der Umgebung, der ganzen Aussenwelt und ihren Eindrücken in aussergewöhnlich starkem Masse ausgesetzt, es wäre nichts ohne sie, nichts, wenn man ihm die Möglichkeit des Hörens, Sehens, Schmeckens nähme. Seine Sensibilität für die dingliche Welt ist so stark wie seine Distanz zu den Menschen: fast unberührt erlebt es den Tod des Vaters, es beobachtet als interessierter Zuschauer und ganz ohne Schock das Sterben der Tante, die Mutter ist ihm mehr anzuschauende Figur als emotional erfasste Person.

Allerdings: der Autor identifiziert sich nicht einfach mit dem Kind. Aber er distanziert sich auch nicht von ihm. Immer ist zweierlei da: das kindliche Welterleben und die Sicht des bewusst gestaltenden Künstlers. Kindliche Welt wird beschrieben, aber in einer hochkünstlerischen Sprache, alltägliches Erleben in einem bei aller Simplizität des Satzbaus unalltäglichen Stil. Das gibt dem Ganzen einen eigenartigen, manchmal fast morbiden Reiz und erklärt den gelegentlichen Wechsel von Bewunderung zu Skepsis, dem der Leser ausgesetzt ist.

Ein Blick auf eine kurze Passage, eine typische, eine starke Passage mag das erhellen.

«Wenn die Morgenmütter durch die Strassen segeln, stolz und herausstaffiert, die Bügelkörbe am Arm, haben die Kinder ein besonderes Strassengefühl. Man hat die Wahl mitzulaufen oder man schaut der Mutter von ferne nach. Wie man auf Schiffe sieht. Oder nach Kirchtürmen.»

Da ist kein Wort zufällig, jedes gewählt, manches besonderer Art. Eine alltägliche Situation, ins Poetische erhöht. Das Individuelle ist in der Verallgemeinerung aufgehoben. Erstaunlich – und so sehr der Atmosphäre des Buches entsprechend – wie Bewegung hier in einzelnen Wörtern erstarrt: Mütter, die morgens einkaufen gehen, werden zum festen Begriff der «Morgenmütter» versteift, das fluktuierende, wohl mit Zeit und Laune wechselnde Gefühl, das ein Kind hat, wenn die Mutter aus dem Haus kommt, wird zu einem «besonderen Strassengefühl» fixiert. Das ist hochstilisiert, mit bewundernswerter Könnerschaft, und doch ein wenig strapaziert. Aber der letzte Satz weist nichts Forciertes mehr auf. Die Kinder schauen den Müt-

tern nach: «Wie man auf Schiffe sieht. Oder nach Kirchtürmen.» Das enthält die ganze Beziehungslosigkeit des Buches, die ganze Distanz des Kindes zu seiner Mutter (was für ein Kind, das nach der Mutter sieht wie nach einem Kirchturm!) – und auch die Sätze, beide unvollständig, stehen, durch einen Punkt getrennt, isoliert nebeneinander, obgleich sie eigentlich zusammengehören würden.

Eine persönlich erlebte Welt und eine persönliche Problematik drängen Nizon zum Schreiben. Seine Sprache wird um so gültiger, je ehrlicher sie sich an seine Subjektivität hält. Die Sorgen, die alle beschäftigen, die zerredeten Dinge, scheinen ihn nicht zu bedrängen, drängen sich nicht in sein poetisches Werk. Wäre also, um auf die eingangs umrissene Frage zu kommen, dies Buch ein Seitenzweig der gegenwärtigen Literatur, fast ausserhalb der Zeit?

Doch nicht ganz! Denn für diesen Autor gilt, dass er die Zeit gerade dort erreicht, wo er sein Persönlichstes gestaltet. Es dürfte kein Zufall sein, dass das Rahmenkapitel, die Aufforderung, das Haus abzubrechen, auf viele Zeitgenossen am stärksten wirkt und sie übersehen lässt, dass in der Kindheitsgestaltung Nizons weit mehr poetische Liebe steckt, als das Programm des Autors wahrhaben will. Und die Absage an das «Haus», die Verneinung jeder Geborgenheit (obgleich sie im Buch manchmal fühlbar wird), die Auflehnung gegen die bürgerliche Routine und Anpassung, die Forderung des Ausbruchs, das alles sind freilich Elemente der Zeit, gehören zum allermindesten zur Stimmung der Zeit. Sogar ein Schlagwort ist hier in der Nähe anzusiedeln – das von der Auflösung der Familie. Nizon freilich weicht dem Klischee rundweg aus, er bleibt in der poetischen Metapher. Und doch trifft sein Buch aus einer persönlichen Extremlage gewisse extreme Tendenzen der Zeit.

Reportage und Legende. Raffael Ganz: Im Zementgarten

Im Gang durch die Neuerscheinungen fallen wir von Gegensatz zu Gegensatz. Nebeneinandergestellt, profilieren sich die Werke vielleicht noch stärker als in der Isolierung. Und als Zwischenergebnis könnte man zum mindesten festhalten, dass die Behauptung, die gegenwärtige Literatur sei eintönig, schlechterdings absurd ist.

Raffael Ganz: was für ein Gegensatz zur spielerischen Verwendung aliterarischer Formen bei Marti, zur hochstilisierten Subjektivität Nizons! Reportersprache, an Hemingway geschult, präzise Beschreibung von Details, alles unterkühlt, nur ja nicht sentimental werden.

Das wenigstens war mein erster, etwas unmutiger Leseindruck. Aber das

Halbinteresse der anfänglichen Lektüre schlägt sehr schnell um, muss umschlagen – und zwar in etwas, das mehr ist als nur literarische Bewunderung.

Um beim Sachlichen anzufangen: es ist Raffael Ganz gelungen, mit diesem Buch der schweizerischen Literatur einen Stoff zu erschliessen, um den sie bisher herumgegangen ist, eines der zerredeten Themen öffentlichen Interesses: er stellt die Figur eines Fremdarbeiters ins Zentrum⁴.

Eine solche Feststellung berührt nicht etwa nur eine Stofffrage. Der Literatur einen Stoff erschliessen heisst ja nicht einfach, ihn verwenden, sondern es setzt seine künstlerische Bewältigung voraus, und zwar mit Mitteln, die zum Autor, zu seiner Zeit und zu seinem Gegenstand gehören. Noch zur Zeit der Schwarzenbach-Initiative musste man feststellen, dass der Fremdarbeiter, damals Thema Nummer eins der Öffentlichkeit, in der Literatur nur als Nebenfigur und Episode vorkomme. Kurt Marti hat den Grund für diesen Mangel in der Tatsache gesehen, dass der Arbeiter in der gegenwärtigen schweizerischen Literatur ohnehin kaum eine Rolle spiele, und dass der Schriftsteller, selber ein Aussenseiter der Gesellschaft, gar keine Möglichkeit finde, sich mit dem Aussenseiter unter den Arbeitern zu identifizieren.

Es ist nun interessant festzustellen, dass diese erste gültige Darstellung des Fremdarbeiters keineswegs aus einem gesteigerten Klassenbewusstsein zu wachsen scheint. Die Arbeitswelt mit ihren Details wird in anderen schweizerischen Werken weit fachmännischer beschrieben als hier: Raffael Ganz ist kein schweizerischer Henkel. Seine Gestaltung des Fremdarbeiters wächst weniger aus einem sozialkritischen als aus einem menschlichen Engagement heraus. Nicht weil er ein Arbeiter ist, fesselt ihn der Fremde, sondern weil er ein Mensch, und auch ein wenig, weil er ein Aussenseiter ist. Das Interesse für den Aussenseiter teilt Ganz übrigens mit fast ausnahmslos allen schweizerischen Autoren, es ist, gewiss, Abbild seiner eigenen Position in der Welt und doch nicht einfach narzistische Spiegelung seiner selbst. Der Aussenseiter ist nicht sein Ebenbild, sondern vielmehr sein Mitmensch, sein Gegenüber.

In der ersten Erzählung des Bandes, «Eine Art von Ablenkung», wird ein einfacher, ein typischer Mensch dargestellt: ein spanischer Arbeiter, der bei einem Arbeitsunfall beide Beine verloren hat, und seine Frau, die ihn holen kommt; in der Titelerzählung ist der Held zwar äusserlich «nur ein einfacher Italiener», wie man sagt, und doch ein völlig ungewöhnlicher Mensch, ein Italiener, der sich in der Schweiz als Arbeiter niederlässt und dort die üblichen Anfeindungen erlebt – nicht nur als Fremder übrigens, sondern auch, weil er im Grunde ein Künstler ist, ein Künstler ohne Schulung und ohne Verbildung, der die Tendenzen seiner Zeit ohne jeden Kontakt mit dem Kunstleben auf- und vorwegnimmt und in seinem «Zementgarten» eine eigenartige

Sammlung von künstlerischen Gebilden schafft, aus Materialien seiner Zeit, Abfällen der technischen Welt – aber doch nicht nur ihr Abbild, sondern zugleich ein Gegenbild, dessen Bestandteile so umfunktioniert sind, dass sie einen bunten Garten bilden und den Kindern als riesige Spielzeuge dienen.

Der Stil von Raffael Ganz ist bestimmt durch den fast leidenschaftlichen Willen, Realität zu erfassen – und zwar Realität nicht als ein Derivat einer sozialkritischen Theorie, sondern gewissermassen naiver und gleichzeitig künstlerischer, als das, was dem Menschen als Summe der Erfahrung und Beobachtung entgegentritt. Wie dieser Stil, wie die eingangs erwähnte reporterhafte Schreibweise sich verbinde mit der Tendenz, den Menschen zu erfassen, das mag man mit Recht fragen. Denn der Journalist, dessen Schreibweise Ganz hier brillant verwendet, scheint doch fast notwendig das Menschliche, auch wenn er es sucht, nur in Pseudoformen, in Klischeeabstraktionen zu erfassen.

Aber gerade im Gegensatz zwischen der reporterhaften Oberflächlichkeit und Sachlichkeit der Sprache und der menschlichen Tendenz des Schriftstellers liegen ungeheure Möglichkeiten. Neu ist ja die Verwendung des Reportagestils längst nicht mehr – aber neu dürfte sein, was sich hier daraus ergibt. Es ist, als ob Ganz den Teufel mit dem Beelzebub austriebe: die berufsmässige Neugier des Journalisten setzt er als Mittel der Wirklichkeitsgestaltung ein, und die Distanz, die der Reporter bei aller Neugier wahren muss, dient ihm als Maske, hinter der er sein so anders geartetes Verhältnis zur Realität versteckt.

Zwar ist das «Ich» der ersten Geschichte kein Reporter, sondern ein Grafiker, der gewöhnt ist, sich im unterkühlten Jargon von Künstler- und Halbkünstlerkreisen auszudrücken. Ihm fehlt sogar die berufsmässige Neugier des Journalisten, und nur ein kleines Liebesunglück veranlasst ihn zu der menschenfreundlichen Geste, der jungen Spanierin auf der Suche nach ihrem Mann zu helfen. Wenn er erzählt, kennt er nur das Arsenal des schnoddrigen Slangs, mit dem er gewöhnt ist, sich die Welt vom Leibe zu halten.

«Überhaupt, warum einer wie ich, der am Abend am liebsten mit Kollegen in der «Malatesta»-Bar einen zwitschert oder sich mit der Freundin ins Bett legt, eine halbe Nacht mit dieser wildfremden Maus von Südspanien in halb Zürich herumgezogen ist, um ihren Michel zu finden, das kann ich heut noch nicht verstehen. Niemand hat mich nämlich zu übermässiger Menschenfreundlichkeit erzogen.»

Nun ist es aber eindrücklich, wie im Laufe der Erzählung dieser Slang immer mehr zurücktritt und die Frau, gesehen in der Klischeesprache einer oberflächlichen Welterfahrung, immer mehr ein Mensch wird. Zur Meisterschaft gesteigert ist dies Verfahren in der grossartigen Erzählung «Im Zementgarten». Hier sehen wir wirklich einen Journalisten auf der Suche nach einer Story, zunächst geleitet durch die routinemässigen Ratschläge der

Redaktionskollegen, dann fast ganz aus seiner Aufgabe gelöst; was er zusammenträgt, ist schliesslich für die Aktualität der Zeitung nicht mehr tauglich. Immer mehr verliert der Erzähler die Distanz des Materialsammlers, bis zu Tränen rührt ihn die Geschichte des Fremden («Und dennoch musste ich auf der Heimfahrt von Splügen die Tränen verklemmen [ja, ich!]»). Das geht so weit, dass er schliesslich erraten, errahnen kann, warum der Italiener Coniglio gestorben ist, dass er in seiner Haut den einsamen Tod in den Bergen erlebt, die Verzweiflung der völligen Sinnlosigkeit (sein Zementgarten ist zur Abfallgrube gemacht worden) und Verlassenheit. Aus der Sprache des Reporters wird die der Ergriffenheit; was sich als journalistischer Bericht tarnt, wächst sich zur Legende aus: Coniglio ist nicht nur der Verfolgte, das hilflose «Kaninchen», nicht nur der Fremde und, als Künstler, ein besonderer Mensch; in einer Welt, die viele Verfolger, viele Laue und nur wenige Freunde aufweist, ist er der wahrhaft gute Mensch.

Aus dem «Zementgarten» soll ein Fernsehfilm werden – das versteht man (besonders wegen der stark visuellen Eindrücke) – und bedauert es doch. Denn die Erzählung wirkt vor allem durch die Sprache, nicht eine artistische, sondern eine streng inhaltsbezogene Sprache. Der Autor hat tatsächlich den Leuten aufs Maul geschaut, dem Mann auf der Strasse so gut wie dem Gebildeten. Was als Ein-Mann-Bericht beginnt, wird sofort polyphon; ein Thema, das als ein Schwarz-Weiss-Thema zerredet wurde, splittert sich auf in die verschiedensten Schattierungen. «Ein treuer Kerl», sagt der Vorgesetzte von Coniglio. «Jahrelang hat er hier gelebt und konnte nicht einmal richtig «Grüetzi» sagen, der Schafskopf», sagt Schlader, der Kleinbürger, Fremdenhasser und Mietzinswucherer. «Eolo liebte die Berge, fast wie ein Schweizer», sagt die Frau, die ihn fast geheiratet hätte. «Ein diminutiver Mensch», sagt der Arzt, sein Freund, von ihm, von Mal zu Mal sei er gewissermassen kleiner geworden. Dagegen nennt ihn der Bildhauer Affentranger, sein Bewunderer, einen «rücksichtslos unabhängigen Menschen».

Die Skala reicht vom Fremdenhass bis zur echten Freundschaft, über alle Zwischenstufen des Halb und Halb hinweg; Raffael Ganz gibt kein Zerrbild der Schweiz; im Gegensatz zu Nizon mit seiner Theorie der «Engnis der Enge» legt er sich nicht auf einen Punkt fest. Aber das Bild berührt um so trauriger, je weniger klischeehaft, je differenzierter und wahrer es ist. Man kann das Buch nicht trotzig abtun mit dem Hinweis, so einseitig schwarz sei die Schweiz denn doch nicht – denn sie ist nicht einseitig gezeichnet; man muss es annehmen als ein Stück schweizerische Realität. Auf die Bemerkung eines Redaktionsmitgliedes, das alles sei «typisch schweizerisch», antwortet der Erzähler einsilbig: «Nein. Menschlich».

Diese Bemerkung gilt es ernst zu nehmen. Denn wenn wir sagen, dass ein Autor ein Thema – ein zerredetes Thema – für die Literatur «erobert»

habe (wie dies Ganz für die Fremdarbeiterfrage gelungen ist), dann heisst das doch, dass in seiner Gestaltung das Thema über sich selber hinaus wächst, aus dem Spezifischen ins Allgemeine gelangt.

Der Zeitroman der Vermutungen und Fragen. Gertrud Wilker: Altläger bei kleinem Feuer

Damit ist freilich eine andere Frage noch nicht beantwortet, jene nämlich, ob der Zeitroman im alten Sinn heute noch möglich sei, das heisst ein Werk romanhafter Art, in dem das «Ganze» oder doch wesentliche Elemente der Zeit fiktiv dargestellt und miteinander in Verbindung gebracht werden. Es gibt nicht wenige Kenner heutiger Literatur, die diese Frage rundweg verneinen und nur noch Formen des Experiments und der Antiliteratur erlauben würden. Doch lassen sich solche Fragen nicht theoretisch beantworten; vor allem ist ja die Toterklärung einzelner Gattungen und Formen nicht selten durch die literarische Entwicklung widerlegt worden.

Der letzte Roman von Gertrud Wilker, ihr umfangreichstes und anspruchvollstes Werk, ist der Anlage nach ein Zeitroman, in dem Probleme der Gegenwart – die zerredeten Dinge unserer Wirklichkeit – konzentriert und miteinander konfrontiert werden: Industrialisierung eines kleinen Ortes durch eine Öltraffinerie, die halb profitgierige, halb abwehrende Haltung der alteingesessenen Bevölkerung, am Rande, in einer Ruine, eine Kommune von Jugendlichen, dazu Andeutungen des Weltgeschehens (Mondumkreisung und Mondlandung stellen den zeitlichen Rahmen her)⁵. Ein Buch mit durchaus romanhaften Elementen, die sensationelle Schlagzeilen bilden könnten: eine Dichterin, aus alteingesessener Familie stammend, verschwindet, ohne Nachricht zu hinterlassen, zwei junge Liebende verbrennen sich, als Denkmal ihrer Liebe so gut wie ihres Unglaubens an eine Zukunft der Liebe.

Episodenhaft gestaltet, in einzelne Kapitel eingeteilt, ist es doch nicht etwa ein fragmentarisches Werk, sondern ausgeformt, ein kunstvolles Sprachwerk. In diesem letzten Punkt erkennt man eine Verwandtschaft zu Nizon, aber in der Handhabung der Sprache, in der Position des Erzählers, überhaupt in fast allen Punkten ist es sein Gegensatz. Die Autorin tritt so vollständig hinter dem Buch zurück, wie Nizon bei aller künstlerischen Disziplin darin sichtbar bleibt. Wo steht sie denn eigentlich?

Unheimlich schnell wechselt sie ihre Position, und nur einmal signalisiert sie unverkennbar (und doch auch hier ein bisschen hinterhältig) ihren Standort. Man könnte meinen, sie habe eine Tarnkappe übergestülpt; aber diese Tarnkappe garantiert ihr nicht Allwissenheit. Sie fragt, und die Figuren

antworten, nach ihren Fähigkeiten, gelegentlich schaut sie in die Menschen hinein (aber nie in das sogenannte Innerste), manchmal redet ein diffuses «wir», und manchmal stehen da nur Fragen und Vermutungen. Fast fühlt man sich versucht zu sagen, das Werk sei ein Roman ohne Autor.

Umgekehrt erhalten die von der Autorin imaginierten Leser häufig und direkt das Wort. Sie kommentieren und kritisieren das Buch von Anfang an. Sie mischen sich ein, manchmal in Gruppen und mit schablonenhaften Zügen, und dann wieder als Einzelne mit der Last ihres individuellen Schicksals. Sie verlangen teils Klartexte, teils Liebesgeschichten, ein grösseres Wissen des Autors, Trost und Belehrung der Jugend.

Die Darstellung des Lesers gehört ohne Zweifel zum Originellsten dieses Buches, und dies nicht in einem rein äusserlichen Sinn. Der Leser ist da, er erhält Stimme, er wird, als Partner, und zwar als ein kritischer, unbequemer Partner, ernst genommen. Und das ist kein blosser Trick der Stilgebung, sondern enthält ein Zugeständnis, ja ein Bekenntnis: dass die Darstellung der Zeit, *unserer* Zeit, nicht einfach Sache eines souveränen Autors ist, sondern uns alle angeht. Es hat sich zwar längst herumgesprochen, dass der Schriftsteller nicht der gottähnliche, allwissende Schöpfer poetischer Welten ist, als den ihn noch das 19. Jahrhundert auffassen konnte; hier aber sehen wir ihn unablässig den Stimmen ausgesetzt, die mehr und anderes von ihm erwarten, als er geben kann. Dass er die unbequemen Forderungen hört, heisst freilich nicht, dass er sie erfüllt; den Leser hören, heisst nicht für den Leser schreiben. Der Leser wird als Partner ja nur dann ernstgenommen (und nicht als Konsument behandelt, dem man nach dem Munde redet, um ihm ein Produkt zu verkaufen), wenn der Autor ihm gegenüber seine Position wahrte. Das geschieht auch hier. Die Autorin erzählt ihre Geschichte, unentwegt, wenn auch nicht unangefochten; sie gibt keinen Trost, den sie nicht hat, und sie spiegelt nicht ein Wissen vor, über das sie nicht verfügt.

Die geschilderte Beziehung zwischen Autor und Leser ist aber kein rein artistisches Problem, sie darf durchaus zu den dringenden Zeitfragen gerechnet werden, spiegelt sich doch darin, um im Jargon der Zeit zu bleiben, die Schwierigkeit menschlicher Kommunikation. Dazu kommt, dass die individuell verschiedenen Leser-Individualitäten das angestrebte Bild der Zeit noch vertiefen und differenzieren.

Offenbar also ein Zeitroman im alten Sinn, gerundet, ausgefeilt, der Form nach fast harmonisch? Die Harmonie könnte täuschen. Sie ist, falls überhaupt vorhanden, das Ergebnis handwerklicher Disziplin, eines aussergewöhnlich ausgeprägten Verantwortungsgefühls gegenüber dem Wort. Hinter der ausgefeilten Form aber versteckt sich ein unaufhörliches, unruhiges Fragen und Suchen.

Die Dichterin Gundel, beispielsweise (die übrigens eher ein Katalysator als die Heldin der Geschichte ist), taucht unter und kommt nie mehr zurück, und man gewinnt über ihr Wesen und ihre Flucht keine völlige Klarheit. Sie flieht aus dem Elfenbeinturm der Kunst, den sie sich aufgebaut hat (während die wirkliche Autorin sich den drängenden Fragen der Zeit aussetzt), aus der Umsorgtheit, aus der Übersteigerung ihres Gefühlslebens in die Wirklichkeit, wohl in ein Entwicklungsland. Aber stimmt das mehr als im Ungefähr? Eine verwöhnte, auf Sensibilität kaprizierte Künstlerin ist sie für die einen, die einzige, die das Leben versteht, für die anderen, und es bleibt offen, ob nicht auch ihrer Flucht etwas Unechtes anhafte. Die Ruinenleute sagen am Schluss (nach der Erwähnung der geglückten Mondlandung),

«mit Gundel sei es wie mit dem Mann im Mond, dass
man glaubte:

er trug ein Bündel Holz unter dem Arm
nein,
nein er sass und rauchte Tonpfeife
nein ein Schafhirt ist er gewesen
nein ein Mann ohne Unterleib
nein sondern ein freundlicher Jungeselle

glaubten die Leute, und jeder hatte recht, vielleicht, auf seine besondere Art ...»

Der Vergleich mit dem Mann im Mond ist nicht zufällig. In einer Zeit, in der Mythen entleert werden durch den empirischen Beweis, könnte es geschehen, dass sich das Geheimnisvolle wieder in das Innere des Menschen zurückzieht. Das Geheimnisvolle, was für ein pathetisches Wort! Aber in diesem Zeitroman wird nicht über das Geheimnis des Menschen geschwärmt – vielmehr wird klar und präzise gesagt, was man wissen kann, und auch Fragen und Vermutungen werden sachlich formuliert. Der Rest wird leer gelassen, in einem klaren, fast blendenden Weiss.

Und was für Gundel gilt, gilt, mehr oder weniger, für alle Figuren. Auffallend ist, wie oft in Form der Frage oder der Vermutung gesprochen wird. Noch auffallender, wie oft die Figuren des Buches übereinander nachdenken, voneinander reden. Dadurch gewinnen sie Leben – und verlieren gleichzeitig den festen Umriss. Das tönt paradox und ist doch kein Widerspruch. Indem der Leser immer wieder von anderer Seite über die Personen informiert wird, glaubt er sie zu kennen – gleichzeitig wird er dauernd verunsichert: was er an einer Stelle vernimmt, wird an einer anderen wieder in Frage gestellt oder aufgehoben.

Nicht nur die Figuren werden unaufhörlich miteinander in Beziehung gesetzt, sondern auch die Elemente der Zeit: die Ölraffinerie, die Alteingesessenen, die Kommune in der Ruine. Aber das gibt keinen harmoni-

schen Zusammenklang, nur Unsicherheit. Wer hat denn recht, und was soll geschehen? Da kann man keine Thesen ablesen, weder vom repressiven und faschistoiden Charakter unserer Gesellschaft noch auch vom Schönen-Guten-Wahren. Hat der Feldmauser recht, wenn er glaubt, aus der kleinen Flamme der Ölraffinerie werde einmal ein grosses Feuer werden, das dieses Satanswerk wieder auslösche – oder der Pfarrer, der meint, die Industrialisierung sei gut für das Dorf? Die Frage wird nicht beantwortet.

Uns aber beantwortet sich nun fast von selbst die Frage, ob der Zeitroman möglich sei. Er ist nicht nur möglich, sondern wohl auch nötig, als ein Versuch, die Dinge, die uns die Sprache verschlagen, anders zu gestalten, als indem wir sie zerreden. Aber freilich ist es ein Zeitroman in einer neuen Form; die Teile fügen sich nicht zusammen, sondern aus ihnen ergibt sich eine unruhige Frage, ergibt sich Unsicherheit. Die fingierten Leser beklagen sich darüber, dass das Buch keinen Trost und keine Sicherheit biete, und der Feldmauser wirft den Schriftstellern vor, dass sie nur die Angst der Menschen in Wörter umsetzten. Die wirklichen Leser werden sich nicht weniger beklagen. Die einen werden die heile Welt, die andern das Bekenntnis zur linken Marschrichtung vermissen.

Zukunftsversprechungen und Sicherheiten fehlen allerdings – dennoch kann man noch etwas anderes hören als die Sprache der Angst. Die Ruinenleute, mit denen sich die Autorin für Augenblicke indentifiziert – und denen sie hier vielleicht mehr Weisheit schenkt, als sie haben können, erhalten das letzte Wort und verkünden:

«Wenn nämlich überhaupt irgendein Zeichen von uns übrigbleibt, sind es nicht die unter der Erde versteckten Pipelines und strahlensicheren Atombunker ... sondern eine irgendwohin von irgendeiner Menschenhand hingekritzelte Nachricht über unsere Fähigkeit zu vertrauen, zu lieben, zu erinnern, und diese Fähigkeit nicht zu verleugnen ...»

Die Liebe also wäre Gegengewicht gegen Bedrohung und Angst – aber freilich nicht ein Trost, der alles zudeckt. Was die Menschen verbindet und zusammenhält, wird zwar dargestellt, aber auch, was sie trennt; das eine hebt das andere nicht auf. Auch hier bleibt die Frage bestehen – oder vielleicht: eine von Zweifel zersetzte, gegen Unsicherheit sich behauptende Hoffnung.

¹ Kurt Marti, Abratzky oder die kleine Brockhütte, Lexikon in einem Band, Sammlung Luchterhand, 1971. – ² Paul Nizon, Im Hause enden die Geschichten. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971. – ³ Paul Nizon, Diskurs in der Enge, Auf-

sätze zur Schweizer Kunst, Kandelaber Verlag, Bern 1970. – ⁴ Raffael Ganz, Im Zementgarten, Prosatexte, Orell Füssli Verlag, Zürich 1971. – ⁵ Gertrud Wilker, Altläger bei kleinem Feuer, Flamberg Verlag, Zürich 1971.