Tabula rasa oder Kontinuität? : Transformationsprozesse in der literarischen Nachkriegsmoderne

Autor(en): **Amrein, Ursula**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **5 (2010)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872099

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Ursula Amrein

Tabula rasa oder Kontinuität?
Transformationsprozesse in der literarischen Nachkriegsmoderne

Die Schweiz wird nach 1945 zum Umschlagplatz von Autoren, Themen und Schreibweisen, die für das Neue der Nachkriegszeit stehen. Die literarische Nachkriegsmoderne entspringt dabei weder einer Tabula-rasa-Politik, wie sie in Deutschland mit den Schlagworten «Stunde Null», «Kahlschlag»- oder «Trümmerliteratur» eingefordert wurde, noch verdankt sie sich einer bruchlos in die Vorkriegszeit zurückweisenden Kontinuität, wie die Literaturgeschichtsschreibung mit Blick auf die Schweizer Autoren Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt oft unterstellt hat.[1] Vielmehr markiert das Dritte Reich in der Geschichte der Moderne eine nicht hintergehbare Zäsur, die, ob sie nun thematisiert, geleugnet oder im Bemühen um Kontinuität verdeckt wird, die Literatur nach 1945 massgeblich prägte.

Die Expansion der Moderne in den Fünfzigerjahren verläuft denn auch nicht linear, sondern präsentiert sich als vielfach vermittelter Prozess der Übertragung und der Transformation. Ästhetische Verfahren, die sich um 1900 ausdifferenziert hatten, werden aufgenommen, weitergeschrieben und mit neuen Akzenten versehen. Im Effekt brachte dieser Prozess auch Setzungen hervor, die sich konträr zu anfänglichen Intentionen der Moderne verhalten. Die Radikalität etwa, mit der diese zu Beginn ihren Selbstbegründungsanspruch formuliert und diesen zwingend an die Verwerfung des Bestehenden, an die Verabschiedung von Geschichte und Tradition geknüpft hatte, tritt angesichts der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs in den Hintergrund und wird auf Debatten übertragen, die das Verhältnis von Kunst und Moral betreffen. In ihrer Geste der Abgrenzung richtet sich die Moderne der Fünfzigerjahre insofern nicht gegen die Tradition an sich. Es geht ihr vielmehr um die Rettung und Wahrung künstlerischer Errungenschaften. Sie will sich des rhetorischen Ballasts nationalsozialistischer Propaganda entledigen und greift aus diesem Grund zurück auf Formen und Praktiken, die, mittlerweile historisch geworden, als solche auch selektiv verfügbar sind.

War es das erklärte Ziel der nationalsozialistischen Literaturpolitik, mit der Vertreibung jüdischer und linker «Zivilisations-» und «Asphaltliteraten» eine «entartete» Moderne zu vernichten, sehen sich die Autoren der Nachkriegszeit zur

Wiederaufnahme der abgebrochenen Tradition verpflichtet und setzen diesen Akt mit der Abgrenzung vom Nationalsozialismus gleich. Anspruch und Realität indes divergieren. Die Rückbesinnung auf Figuren der Moderne bedeutet nicht zwingend kritische Distanz zum Nationalsozialismus, auch kann die Moderne den Status politischer Unversehrtheit nicht unangefochten beanspruchen. Die Grenzen zwischen Kunst und Politik verlaufen weit komplizierter. Das Dritte Reich nämlich integrierte durchaus Positionen der Moderne, während im Exil umgekehrt ein Abrücken von der Avantgarde, namentlich vom Expressionismus, zu beobachten ist, dem, so in der 1937 geführten Expressionismusdebatte, die Mitschuld an der Durchsetzung des Nationalsozialismus angelastet wurde.[2]

Die Schweiz als «anderes» und «besseres» Deutschland

Ausschlaggebend für den Aufstieg der Schweiz zum Schauplatz und zur Drehscheibe der Nachkriegsmoderne ist der kulturelle Transfer zwischen der deutschsprachigen Schweiz und Deutschland, der entstehungsgeschichtlich mit dem Prozess der Nationenbildung verbunden ist und entscheidend die wechselseitige Wahrnehmung der beiden Nationen prägte.[3] Definierte sich die deutschsprachige Schweiz seit dem 19. Jahrhundert über ihre doppelte Zugehörigkeit zur Schweiz einerseits und zum umfassenderen Kulturraum der deutschen Sprache andererseits, so erschien die Schweiz aus der Aussenperspektive umgekehrt als kulturelle Provinz Deutschlands, die zwar als rückständig galt, gerade darin aber als Projektionsfläche für die Idee des «anderen» und «besseren» Deutschland dienen konnte. Auf die Schweiz wurden zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in dieser Weise Vorstellungen übertragen, die das Bild eines von Imperialismus, Erstem Weltkrieg, gesellschaftlicher und ästhetischer Moderne gleichermassen verschont gebliebenen Landes konturieren. Effektiv aber weisen diese Vorstellungen auf Defizite und Verlusterfahrungen zurück, die Deutschland selbst betreffen. Thomas Mann beispielsweise erklärte die Schweiz 1922 zu einer «Spielart deutschen Volkstums, die, vom Hauptstamm politisch frühzeitig getrennt, seine geistigen, sittlichen Schicksale nur bis zu einem gewissen Grade geteilt, die Fühlung mit westeuropäischem Denken niemals verloren und die Entartung des Romantismus, die uns zu Einsamen und outlaws macht, nicht miterlebt hat».[4] Die Idee des «anderen» Deutschland bestimmt auch das Urteil Walter Benjamins. 1927 konstatierte er, die Schweiz hätte Reste des «vorimperialistischen Bürgertums» Deutschlands bewahrt, erklärte Gottfried Keller zum Kronzeugen seiner Argumentation und führte aus, dessen Werk sei die «Mole der bürgerlichen Geistesbewegung, von der sie noch einmal zurückflutet und die Schätze ihrer und aller Vergangenheit hinterlässt, bevor sie als idealistische Sturmflut Europa zu verwüsten sich anschickt».[5]

1933 richteten sich auf diese Schweiz die später dann vielfach enttäuschten Hoffnungen der literarischen Emigration. Gleichzeitig verfolgten die Nationalsozialisten dem Nachbarland gegenüber eine «Heim-ins-Reich»-Politik, vorbereitet und legitimiert unter anderem durch eine Literaturgeschichtsschreibung, die die Abhängigkeit der deutschschweizerischen Literatur von Deutschland betonte und aus dieser Konzeption ganz unverhohlen hegemoniale Ansprüche ableitete. Exemplarisch in dieser Hinsicht verfuhr Josef Nadler in seiner «Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften», die er 1912 zum ersten Mal aufgelegt und 1941 ganz im Sinne der nationalsozialistischen Annexionspolitik überarbeitet hatte.[6] Während sich die Mehrheit der Schweiz einer politischen Gleichschaltung widersetzte, stiess das Dritte Reich mit seiner Kulturpolitik vielfach auf Zustimmung und auch auf offene Sympathiebekundungen. Der Literaturkritiker Eduard Korrodi etwa kommentierte die Gleichschaltung der Literatur in der «Neuen Zürcher Zeitung» 1933 zustimmend als «Ausschaltung des Judentums und jener Schriftsteller aus der deutschen Literatur, deren Gesinnung zersetzend gescholten wurde und es zweifellos in manchen Fällen war».[7] Gleichzeitig sah sich die literarische Emigration den Angriffen des Schweizerischen Schriftstellervereins ausgesetzt, von dem auch die entscheidenden Impulse zur Durchsetzung von Kulturpolitik als geistiger Landesverteidigung ausgingen. Das Josef Goebbels unterstellte «Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda» diente dem Verein als Vorbild für den Aufbau einer Organisation, die ursprünglich «Amt für Kulturpropaganda»[8] heissen sollte und 1939 unter den Namen «Pro Helvetia» als nationale Kulturstiftung realisiert wurde.

Der die Erinnerungspolitik der Nachkriegszeit dominierende Mythos der Unversehrtheit liess solche Verstrickungen in die Ideologiegeschichte des Dritten Reichs in den Hintergrund treten. Im Blick auf die unmittelbar zurückliegende Vergangenheit präsentierte sich die Schweiz als Friedensinsel, die, abgeschnitten von Deutschland, kulturell isoliert dastand. Aus dieser Situation heraus erfolgten die Bemühungen um eine Wiederaufnahme der Beziehungen. Die Schweizer Autoren waren bestrebt, sich am kulturellen Wiederaufbau Deutschlands zu beteiligten, wobei es ihnen entscheidend auch darum ging, auf dem sich neu konstituierenden internationalen Markt präsent zu sein. Deutsche Autoren ihrerseits suchten vorhandene Beziehungen zur Schweiz wieder aufzunehmen, Kontakte neu zu knüpfen oder zu intensivieren. Abgrenzungsbemühungen gegen das Dritte Reich spielten hier eine ebenso zentrale Rolle wie die Tatsache, dass die Schweiz als neutrales und kriegsverschontes Land im Unterschied zu Deutschland über eine weitgehend intakte Infrastruktur verfügte.

Wie sich die Schweiz in dieser Situation als Schauplatz und Drehscheibe der literarischen Nachkriegsmoderne etablieren konnte und welches die Kennzeichen

dieser Moderne sind, ist im Folgenden am Beispiel zweier für die Literaturvermittlung zentraler Institutionen nachzuzeichnen. Es sind dies das Zürcher Schauspielhaus mit seinen Exponenten Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt sowie der ebenfalls in Zürich ansässige Arche Verlag, der mit Gottfried Benn jenen Autor portierte, der sich 1933 in den Dienst der Nationalsozialisten gestellt hatte, 1945 in Deutschland mit einem Publikationsverbot belegt wurde und auf dem Umweg über die Schweiz schliesslich zum Star der Nachkriegsliteratur aufsteigen konnte. In den Blick geraten damit auch die ambivalenten Züge der in ihrer Entwicklung vielfach gebremsten und im Effekt als moderat zu bezeichnenden Moderne.

«Es ist der leere Rahmen, der uns zum Sehen zwingt» Abstraktion als Darstellungsprinzip der literarischen Nachkriegsmoderne

In Max Frischs erstem «Tagebuch 1946–1949» findet sich ein Eintrag, der sich auf den Besuch einer Probe am Zürcher Schauspielhaus bezieht und der zugleich eine Poetik der Nachkriegsmoderne formuliert:

> «Heute wieder einmal an einer Probe, und da ich eine Stunde zu früh war, verzog ich mich in eine Loge, wo es dunkel ist wie in einer Beichtnische. Die Bühne war offen, zum Glück, und ohne Kulissen, und das Stück, das geprobt werden sollte, kannte ich nicht. […] Nur gelegentlich ging ein Arbeiter über die Bühne, ein junger Mann in braunem Overall; er schüttelt den Kopf, bleibt stehen und schimpft gegen einen andern, den ich nicht sehen kann, und es ist eine ganz alltägliche Sprache, was auf der Bühne ertönt, alles andere als Dichtung – kurz darauf erscheint eine Schauspielerin, die gerade einen Apfel isst, während sie in Mantel und Hut über die leere Bühne geht; sie sagt dem Arbeiter guten Morgen, nichts weiter, und wieder die Stille, die leere Bühne, manchmal ein Poltern, wenn draussen eine Strassenbahn vorüberfährt. Die kleine Szene, die sich draussen auf der Strasse tausendfach ergibt, warum wirkt sie hier so anders, so viel stärker? Ich muss noch bemerken, dass es ein gewöhnliches Arbeitslicht war, ein Licht wie Asche, ohne jeden Zauber, ohne sogenannte Stimmung, und die ganze Wirkung kam offenbar daher, dass es ein anderes als diese kleine Szene überhaupt nicht gab.»[9]

Zur Wirkung der geschilderten Szene notiert Frisch:

> «Etwas an dem kleinen Erlebnis scheint mir wesentlich, erinnert auch die Erfahrung, wenn wir einen leeren Rahmen nehmen, und wir hängen ihn versuchsweise an eine blosse Wand, und vielleicht ist es ein Zimmer, das wir schon jahrelang bewohnen: jetzt aber, zum erstenmal bemerken wir, wie eigentlich die Wand verputzt ist. Es ist der leere Rahmen, der uns zum Sehen zwingt. […] Der Rahmen, wenn er da ist, löst sie [die Bilder] aus der Natur, er ist ein Fenster nach einem ganz anderen Raum, ein Fenster nach dem Geist, wo die Blume, die gemalte, nicht mehr eine Blume ist, welche welkt, sondern Deutung aller Blumen. Der Rahmen stellt sie ausserhalb der Zeit. […] All dies gilt auch vom Rahmen der Bühne. […] Es lohnt sich, hinzuschauen. Ich sehe Personen […], ich sehe einen Bühnenarbeiter, der schimpft, und eine junge Schauspielerin, die einen Apfel isst und guten Morgen sagt. Ich sehe, was ich sonst nicht sehe: zwei Menschen.»[10]

Die Bühne erscheint hier als Schauplatz eines Geschehens, das sich auf zwei Ebenen gleichzeitig abspielt. Es ist eine Szene aus dem Alltag, die Frisch beschreibt und die sich unter seinem Blick in ein künstlerisches Ereignis transformiert. Diese an eine Abstraktion gebundene Transformation verleiht dem Geschehen eine spezifische Evidenz, hebt es aus der Zufälligkeit heraus und spricht ihm eine auf ein Exemplarisches und Allgemeines verweisende Bedeutung zu. Dieser Verweischarakter liegt nicht in einer besonderen Materialität begründet – es sind Gegenstände und Handlungen aus dem Alltag, die sich im gewöhnlichen Arbeitslicht und nicht in einer festlichen Beleuchtung präsentieren –, sondern er verdankt sich einer Grenzziehung, die der Rahmen der Bühne schafft. Dieser trennt die Bühne vom Zuschauerraum und ermöglicht über diese Form der Distanznahme ein reflektiertes Sehen, ein Sehen, in dem Anschauung und Intellekt unmittelbar verbunden sind. Max Frisch selbst charakterisierte diese Form des Theaters als «Theater ohne Illusion»[11] und betonte mit dieser Formulierung das Sachliche und Nüchterne einer Dramatik, die auf inszenatorisches Pathos verzichtet.

Es sind unverkennbar Stilmittel aus dem Umfeld der Neuen Sachlichkeit, auf die Frisch hier zurückgreift, wenn er auf formale Vereinfachung, verbunden mit einer kühl registrierenden, kritisch beobachtenden Haltung setzt. Die gegen den Expressionismus gerichtete Bewegung war in den Zwanziger- und Dreissigerjahren zu einem bestimmenden Paradigma geworden, das für Film, Fotografie, bildende Kunst, Malerei, eine ins Genre der Reportage ausgreifende Literatur, Architektur und Kunstgewerbe gleichermassen Geltung besass und das sich nach 1945 programmatisch gegen das Pathos des Dritten Reichs, insbesondere auch gegen die Inszenierung des Künstlers als Visionär und geistiger Führer wenden liess. Zugleich vermittelt Frisch diese Konzeption mit der Idee des objet trouvé. Analog dazu entstammt das Material seiner Kunst einem Bereich, der die Signatur des Alltags trägt. Mit der Herauslösung aus seinem Entstehungszusammenhang erfährt dieses Material eine Entkontextualisierung, die ihrerseits die Übertragung in einen neuen Sinnzusammenhang ermöglicht und so auch ein neues, sinnlich erfahrbares Wissen produziert.

Drehscheibe Schauspielhaus – Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt

In der zitierten Passage aus dem «Tagebuch 1946–1949» umreisst Frisch nicht allein die Prämissen seiner eigenen Arbeit, sondern beschreibt auch den Stil des Zürcher Schauspielhauses, an dem 1945 seine eigene Karriere und zwei Jahre später diejenige von Friedrich Dürrenmatt ihren Anfang genommen hatte. Im März 1945 zeigte das Schauspielhaus die Uraufführung von Frischs Drama «Nun singen sie wieder», im April 1947 folgte Dürrenmatts Schauspiel «Es steht geschrieben». Die beiden

Inszenierungen bilden den Auftakt zu zwei der erfolgreichsten Bühnenkarrieren der Nachkriegszeit. Von Zürich aus erlangten beide Autoren Weltruhm, ihre in den Fünfziger- und Sechzigerjahren entstandenen Parabelstücke sind als Klassiker der Moderne bis heute auf den Spielplänen zu finden, in der Literaturgeschichtsschreibung figurieren die Autoren als Repräsentanten der Nachkriegsmoderne schlechthin.[12]

Unbestrittener Höhepunkt in der Geschichte des Schauspielhauses nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Saison 1961/1962. Mit den kurz nacheinander angesetzten Premieren von Max Frischs «Andorra» und Friedrich Dürrenmatts «Die Physiker» erzielte das Schauspielhaus einen sensationellen Erfolg und rückte damit in den Brennpunkt der literarischen Öffentlichkeit. Der Erfolg ist das Resultat einer langjährigen Zusammenarbeit zwischen den Dramatikern und jener Bühne, die sich 1933 als Theater der Emigration profiliert hatte und in den folgenden Jahren zur bedeutendsten deutschsprachigen Exilbühne aufgestiegen war. Genese und Ästhetik der literarischen Nachkriegsmoderne lassen sich an den genannten Aufführungen denn auch beispielhaft festmachen.

Mit «Andorra» brachte Frisch zum Zeitpunkt, als in Jerusalem der Eichmann-Prozess Aufsehen erregte, den Antisemitismus auf die Bühne. Friedrich Dürrenmatt seinerseits verwies mit «Die Physiker» auf das Wettrüsten im Kalten Krieg und die Gefahren der Atombombe. Die Bezugnahme auf aktuelle Themen der Zeit verlieh den Stücken Brisanz. Sie erfolgte indes nicht im Modus einer dokumentarischen Abbildästhetik, sondern ist an eine Form der Literararisierung gebunden, die Frisch als «Entaktualisierung»[13] beschreibt. Nicht der singuläre Fall als solcher steht zur Debatte, sondern das, was über diesen Fall hinausweist. Vergleichbar zu der eingangs zitierten Passage aus Frischs «Tagebuch» wird die ausserliterarische Realität in dieser Weise zum Stoff und zum Material einer künstlerischen Produktion, die mit der Zeitgeschichte zugleich eine Problematik von zeitlos-gültiger Bedeutung verhandelt. Rassismus und Antisemitismus sind in Frischs «Andorra» Anlass und Ausgangspunkt, um generell über Vorurteile, sozialen Anpassungsdruck und Feigheit nachzudenken. Dürrenmatt hingegen reflektiert in «Die Physiker» das Verhältnis von Wissenschaft und Macht in Form einer grotesken Komödie, wobei sich diese Komödie ihrerseits als Chiffre für eine unberechenbare Welt präsentiert, in der die Positionen von Wahnsinn und Normalität vertauscht sind. Von der Zeitgeschichte wird in dieser Weise abstrahiert, und der Vorgang der Abstraktion zusätzlich durch eine Form unterstrichen, die das Modellhafte in der Spielanordnung unterstreicht.

Auf diesen Prämissen basieren die Parabelstücke, die in den Fünfziger- und Sechzigerjahren zum Markenzeichen der beiden Schweizer Dramatiker werden. Frisch und Dürrenmatt nehmen die Ästhetik auf, die das Zürcher Schauspielhaus im

Zweiten Weltkrieg zur Grundlage seiner Arbeit gemacht und für die es die Begriffe «entzaubertes Theater»[14] und «humanistischer Realismus»[15] geprägt hatte.[16] Das Schauspielhaus setzte diese an der Klassik orientierte Ästhetik dezidiert gegen den pathetisch-vereinnahmenden und propagandistischen Stil des nationalsozialistischen Theaters, beispielsweise in dessen Beanspruchung der Schillerschen Dramen für die Visualisierung und Festigung der deutschen Volksgemeinschaft. Im Rückgriff auf die Klassik dagegen sollten Ideale wie Humanismus und Individualität hochgehalten werden, von denen sich die Nationalsozialisten höhnisch verabschiedet hatten. Zugleich stand der Rückgriff auf die Klassik in enger Beziehung zum Selbstverständnis der literarischen Emigration als dem «anderen» Deutschland. Diesem auf der Trennung zwischen kulturellem und politischem Deutschland beruhenden Selbstverständnis war die Verpflichtung zur Wahrung und Rettung eines Kulturerbes eingeschrieben, das vor dem Zugriff und der verfälschenden Aneignung durch die Nationalsozialisten bewahrt werden sollte, wobei dieser Akt der Rettung immer auch als Akt des Widerstands begriffen wurde. Das Schauspielhaus verstand sich in diesem Sinne als «Sprachrohr für die ganze gekränkte Menschheit»,[17] es setzte sich zum Ziel, «das Bild des Menschen in seiner ganzen Mannigfaltigkeit zu wahren und zu zeigen und damit eine Position gegen die zerstörenden Mächte des Faschismus zu schaffen»,[18] und es wollte «dem brutalen Ansturm der wild gewordenen Teutonen mit seiner in barbarischem Kriegsgeschrei verrottenden Sprache das milde Wort und das geklärte Menschentum der ‹Iphigenie›»[19] entgegensetzen.

Die an der Klassik geschulte Ästhetik bildete im Zweiten Weltkrieg die normative Grundlage sowohl der Regiearbeit als auch der Spielplangestaltung. Das Schauspielhaus favorisierte Klassiker, spielte aber auch Werke zeitgenössischer Autoren, sofern diese mit modellhaften Situationen arbeiteten. Mit der Aufführung englischer, französischer, spanischer und amerikanischer Gegenwartsautoren, darunter Jean-Paul Sartre, Paul Claudel, Federico García Lorca, John Steinbeck oder Oscar Wilde zeigte es Stücke, die als ausländische Werke an den gleichgeschalteten Bühnen in Deutschland generell verboten waren und übernahm so eine wichtige kulturelle Vermittlungsfunktion. Nach dem Zweiten Weltkrieg galten die Spielpläne des Schauspielhauses als vorbildlich, sie waren begehrt und wurden vielfach kopiert, gefragt waren insbesondere auch Rollenbücher, die in Zürich anfänglich noch von Hand abgeschrieben werden mussten und von hier an die deutschen Bühnen gelangten. Frisch und Dürrenmatt waren mit der hier skizzierten Aufführungspraxis von Anfang an vertraut und hatten am Schauspielhaus überdies ein legendäres Ensemble zur Verfügung, das nicht nur die Qualität der Aufführungen garantieren konnte, sondern auch zur künstlerischen Herausforderung und zur Inspirationsquelle wurde.

Dürrenmatt etwa schrieb für Therese Giehse Rollen wie diejenige der Irrenärztin Mathilde von Zahnd in den «Physikern» oder die der Claire Zachanassian im «Besuch der alten Dame». Wichtig wurde für beide Dramatiker auch die Begegnung mit Bertolt Brecht, der nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil vorübergehend in Zürich Wohnsitz nahm und am Schauspielhaus arbeitete.[20]

Grenzen der Moderne

Das «Unbehagen im Kleinstaat» und der Zürcher Literaturstreit

Mit der Vermittlung zwischen Exil- und Nachkriegsliteratur übernahm das Schauspielhaus nicht einfach Positionen der Vorkriegsmoderne und übertrug diese in die Nachkriegsmoderne, vielmehr erfolgte der Transfer über eine an der Klassik orientierte Ästhetik, welche die Expansion der Moderne nach 1945 in spezifischer Weise prägte und auch eindämmte. Die Nachkriegsmoderne nämlich grenzte sich von zwei Seiten ab. Auf der einen Seite richtete sie sich gegen den Expressionismus, dem Subjektivität und Willkür unterstellt wurden und der, so in der im Exil geführten Expressionismusdebatte, auch als Wegbereiter des Faschismus galt. Auf der anderen Seite distanzierte sie sich vom politischen Zeitstück, das in seinem kämpferischen Gestus als destruktiv verworfen und in seinem dokumentarischen Anspruch als unkünstlerisch zurückgewiesen wurde. Das Schauspielhaus profilierte in Abgrenzung von diesen Positionen eine Moderne, die auf die indirekte Kommentierung setzte und sich im weitesten Sinne dem von der Klassik vertretenen Begriff einer universell gültigen Weltliteratur verpflichtet zeigte.

In diesem Kontext konnten sich Dürrenmatts Grotesken entfalten, die sich mit dem absurden Theater berühren, Max Frisch zeigte seine stärker an aktuellen gesellschaftlichen und politischen Themen interessierten Modellstücke und rückte, indem er die Bühne auch zum Schauplatz des nicht gelebten Lebens machte, die Identitätsproblematik ins Zentrum seiner Arbeit. Anlässlich der Uraufführung von «Santa Cruz» 1946 hielt er in diesem Sinne fest: «Das Stück [...] möchte die Dinge nicht spielen lassen, wie sie im Kalender stehen, sondern so, wie sie in unserem Bewusstsein spielen, wie sie auftreten auf der Bühne unseres seelischen Erlebens; also nicht Chronik, sondern Synchronik.»[21] In der Tradition dieser an August Strindberg anknüpfenden Dramaturgie steht auch das Drama «Graf Öderland», mit dessen Uraufführung Frisch am Schauspielhaus 1951 einen veritablen Skandal provozierte. Frisch distanzierte sich in der Folge von der Theaterleitung und warf ihr vor, sich anpasserisch gegenüber einem Publikum zu verhalten, das vom Theater bloss Unterhaltung und Selbstbestätigung verlange.[22] Im Zentrum des umstrittenen Stücks steht ein Staatsanwalt, der aus der Enge seiner bürgerlich geordneten Welt ausbricht

und sich den Weg in die Freiheit gewaltsam mit einer Axt erkämpft. Der Protagonist Graf Öderland lässt sich in dieser Weise als Figuration des Tell verstehen, der nicht mehr gegen Gessler, sondern gegen eine saturierte Schweiz antritt.[23] Die Kritik lehnte das Stück vehement ab,[24] und der an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich lehrende Germanist Karl Schmid hielt Frisch 1963 mit Blick auf «Öderland», aber auch im Hinweis auf «Andorra» sowie den 1954 veröffentlichten Roman «Stiller» die Unfähigkeit vor, sich in den schweizerischen Kleinstaat einzufügen und sich in Bescheidenheit zu üben.[25] Formuliert ist diese Kritik in der Schrift «Unbehagen im Kleinstaat», die in Anspielung auf Sigmund Freuds grossen Kulturessay «Das Unbehagen in der Kultur» (1930) mit der partiellen Unvereinbarkeit von individuellem Bedürfnis und Forderungen des Kollektivs argumentiert. Frisch sah sich durch Schmid massiv diffamiert und auch zum «Psychopathen»[26] abgestempelt.

1966 sollte mit Emil Staiger erneut ein profilierter Zürcher Germanist einen Streit um die Moderne entfachen und ebenfalls zum Mittel der Pathologisierung greifen. Dieser Streit, der als Zweiter Zürcher Literaturstreit in die Geschichte einging, nahm seinen Anfang bezeichnenderweise im Schauspielhaus, auf jener Bühne mithin, die mit ihrem Widerstand gegen Hitlerdeutschland berühmt geworden war. Auf dieser Bühne hielt Staiger, der mit dem Schauspielhaus seit 1938 als Übersetzer antiker Dramen verbunden war, seine Rede zur Verleihung des Zürcher Literaturpreises. Unter Berufung auf Friedrich Schiller richtete er sich pauschal gegen die Gegenwartsliteratur, in der es von «Scheusslichkeiten» und «ausgeklügelten Perfidien», von «Psychopathen» und sonstigen «gemeingefährlichen Existenzen» wimmle.[27] Staiger diagnostizierte darin eine «Entartung jenes Willens zur Gemeinschaft, der Dichter vergangener Tage beseelte»,[28] und in Anspielung auf Peter Weiss' «Die Ermittlung» führte er aus, eine Thematisierung von «Auschwitz» auf der Bühne habe die «ungeheure Macht des Scheusslichen auf das heutige Publikum einkalkuliert».[29] Mit diesen Ausführungen sind deutlich die Grenzen bezeichnet, die der Expansion der Moderne in den Fünfziger- und Sechzigerjahren gesetzt sind.[30]

Die Universalität der Weltliteratur

Transfer im Zeichen der Entkontextualisierung

Der Begriff «Weltliteratur», verstanden im Sinne seiner Prägung durch Johann Wolfgang von Goethe, wurde nach 1945 zur zentralen Vokabel im poetologischen Diskurs und bestimmte in dieser Form nicht nur die Arbeit am Zürcher Schauspielhaus, sondern dominierte auch den Wertungsdiskurs im Bereich der Wissenschaft, der Kritik und der Literaturvermittlung. Die forcierten Versuche der Dreissigerjahre, eine Schweizer Nationalliteratur zu lancieren, traten damit in den Hintergrund.

Humanismus und Kosmopolitismus wurden zu neuen Leitbegriffen, wobei ideelle Überzeugungen und marktstrategische Überlegungen hier unmittelbar ineinandergreifen. Die Ausrichtung am Konzept der Weltliteratur erlaubte den Anschluss an den sich neu formierenden internationalen Buchmarkt und wurde so zu einer wichtigen Voraussetzung für die Drehscheibe Schweiz im Bereich der Literaturvermittlung. Zugleich wurden mit diesem Wechsel die Weichen für die Expansion der Moderne nach 1945 gestellt, denn die Abkehr von einer Nationalliteratur, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einer dezidiert antimodernen Identitätspolitik verschrieben hatte, ging über die Internationalisierung im Zeichen der Weltliteratur mit einer Öffnung einher, die auch den Weg in die Moderne ebnete.

Dieser Paradigmenwechsel dokumentiert sich in der Gründung belletristischer Verlage, die sich über ihre Programme und explizit auch über ihre Namen in die skizzierte Neuorientierung einfügen. Hervorzuheben sind der 1943 gegründete Artemis-Verlag, der sich die Vermittlung antiker Klassiker zur Aufgabe machte, die beiden 1944 entstandenen Verlage Arche und Manesse, letzterer profilierte sich mit der Reihe «Bibliothek der Weltliteratur», der Atlantis-Verlag, der seinen Hauptsitz 1939 von Berlin nach Zürich verlegt hatte, oder der 1952 gegründete Diogenes-Verlag, der auf Klassiker der Moderne, Gegenwartsautoren und auch eine populäre Unterhaltungsliteratur setzte.

Innerhalb dieser Szene profilierte sich insbesondere der Arche-Verlag als Drehscheibe der deutschen Nachkriegsliteratur sowie als Vermittler der Moderne. Peter Schifferli, bei der Gründung des Verlags 22 Jahre alt, verstand sein Unternehmen analog zum Schauspielhaus als Ort der Bewahrung und der Vermittlung deutscher Kultur, verortete sich indes nicht in der Geschichte der Exilliteratur, sondern suchte den Anschluss an die nach 1933 in Deutschland verbliebenen Autoren. Er sah seine Arbeit als Beitrag zur Völkerverständigung und Völkerversöhnung auf der Basis einer abendländischen Kulturtradition und argumentierte darin in Übereinstimmung mit konservativ-christlichen Kreisen, die das Abendland als elitäre Geistesaristokratie konzeptualisierten und als Ort der Mitte programmatisch gegen Amerika einerseits, die Sowjetunion andererseits setzten. Gestützt auf diese Traditionsbildung nahm Schifferli eine Trennung zwischen Kultur und Politik vor, die die Frage nach einer Verstrickung der Literatur in die Ideologiegeschichte des Dritten Reichs überhaupt nicht erst aufkommen liess. Die Autoren, denen er mit seinem Verlag ein Forum bot, sind als Repräsentanten der inneren Emigration definiert, ihre auf der Ebene zeitlos gültiger Werte angesiedelte Literatur scheint unberührt von den Niederungen der Politik, vom Nationalsozialismus allenfalls negativ im Sinne einer Einschränkung tangiert. Entpolitisieren liess sich in dieser Weise selbst ein Autor wie

Hans Friedrich Blunck, der als erster Präsident der Reichsschrifttumskammer federführend an der Gleichschaltung der Literatur beteiligt war und aktiv auch auf die Gleichschaltung der Schweiz hingearbeitet hatte.[31] Im Vorfeld seiner Verlagsgründung hatte Schifferli Blunck 1943 kontaktiert, ihn als bedeutendsten Repräsentanten der zeitgenössischen deutschen Literatur angesprochen und ihn um die Zusendung von Manuskripten, die Vermittlung von Kontakten sowie generell um «wertvolle Hinweise» für den geplanten «Buchverlag von abendländischer Sichtweite» gebeten.[32]

Nicht minder aufschlussreich als dieser Briefwechsel ist der Name, den Schifferli seinem Unternehmen gab. Mit «Arche» rief er Vorstellungen auf, die das Schauspielhaus vergleichbar in Begriffen wie «Asyl» oder «Katakombe» evoziert hatte.[33] Zugleich aber bringt seine Anspielung auf die Bibel eine Denkfigur ins Spiel, die für die Erinnerungspolitik der Nachkriegszeit signifikant ist. Die Arche nämlich hat eine Kultur vor dem Untergang zu bewahren, die sich nicht von benennbaren Tätern, sondern von einem feindlichen Prinzip bedroht zeigt, das enthistorisierend als Sünde, Sintflut und Strafe Gottes vergegenwärtigt wird.

Dass diese Übertragung religiöser Deutungsmuster auf die aktuelle Gegenwart einer programmatischen Absicht entsprang, kann eine der ersten Publikationen des Verlags verdeutlichen. Es handelt sich um die Gedichtsammlung «Dies irae» von Werner Bergengruen, die 1946 erschien und die der Verleger im Nachwort als Zeugnis der «deutschen Widerstands-Dichtung überhaupt»[34] präsentierte. Schifferli handelte sich damit heftige Kritik ein, darunter diejenige von Max Frisch. In seiner Besprechung für die «Neue Schweizer Rundschau» betonte dieser die Notwendigkeit einer Wiederaufnahme des Kontakts mit Deutschland, wies Bergengruens Zyklus als Beitrag zur «Versöhnung»[35] indes entschieden zurück und kritisierte das literarische Verfahren der Überblendung von Zeitgeschichte und Jüngstem Gericht als «Mystifikation» und «Ästhetisierung».[36] Bei Bergengruen und anderen Autoren, so auch Ernst Wiechert, werde einzig vom «deutschen Leiden» gesprochen, «von dem Vielfachen an Leiden, das Deutsche über die anderen Völker gebracht haben und das ganz genau benannt werden kann», sei nichts zu erfahren,[37] stattdessen inszeniere sich Deutschland als Opfer, das wie Christus die Sünden anderer Völker auf sich nehme und stellvertretend für diese leide. Schuld werde in dieser Weise kleingeredet, die Täter zu Opfern stilisiert, bilanzierte Max Frisch und konstatierte, dass mit Bergengruen «ein Deutscher unserer Tage [...] die deutsche Schuld auf eine religiöse Weise auflösen will in die allmenschliche Schuld».[38]

Das auf Enthistorisierung, Entpolitisierung und Entlastung zielende und sich zugleich einem avancierten Literaturbegriff verpflichtete Programm machte den Arche-Verlag zu einer begehrten Adresse für deutsche Autoren. Schifferli veröffentlichte 1947

und 1948 den in Deutschland mit einem Publikationsverbot belegten Ernst Jünger. Und noch im selben Jahr, 1948, erschien ein schmaler Gedichtband, der nach einhelliger Meinung sowohl der zeitgenössischen Kritik als auch der heutigen Literaturwissenschaft das literarische Feld der Nachkriegszeit schlagartig veränderte. Der Band trug den Titel «Statische Gedichte» und stammte von Gottfried Benn. Benn hatte diese Gedichte während des Zweiten Weltkriegs geschrieben, konnte sie aber weder vor noch nach 1945 in Deutschland publizieren. 1938 war Benn aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen worden, nachdem er sich fünf Jahre zuvor in den Dienst der Nationalsozialisten gestellt, die Machtergreifung als Erfüllung einer im biologischen Programm der weissen Rasse angelegte Entwicklung gefeiert und die literarische Emigration öffentlich verhöhnt hatte.[39] Nach dem Zweiten Weltkrieg stand der im amerikanischen Sektor in Berlin als Arzt praktizierende Autor völlig isoliert da, die Besatzungsmächte untersagten die Publikation seiner Arbeiten, in der Literaturszene hatte er jeglichen Rückhalt verloren.

Schifferli kannte Benns Situation, bot sich als Verleger an und bekam die «Statischen Gedichte» zur Veröffentlichung.[40] Mit der Publikation verhalf er dem Autor, der zu den wichtigsten Repräsentanten des Expressionismus gehört hatte, zu neuem Ansehen. Auf dem Umweg über die Schweiz kehrte dieser nach Deutschland zurück und avancierte zum preisgekrönten Star der Nachkriegsmoderne. Benn dankte dem Verleger, dass «Sie es waren, der nach 1945 mir den Weg in die literarische Öffentlichkeit wieder eröffnet hat»,[41] wandte sich aber gleichzeitig von Schifferli ab und wechselte, nachdem dieser für Benn Lizenzen in Deutschland und Österreich erworben und den umstrittenen Autor wieder salonfähig gemacht hatte, umgehend den Verlag und veröffentlichte in der Folge beim Limes-Verlag in Deutschland. Schifferli, der selbst plante, seine Aktivitäten mit Benn auf Deutschland auszudehnen und dort eine Zweigstelle aufzubauen, hatte das Nachsehen.

Gottfried Benns «Statische Gedichte» – Die Absolutheit des Dichterischen

Mit der Publikation der *Statischen Gedichte* ermöglichte Schifferli nicht nur das «Come bak [sic]»[42] von Benn, so die Formulierung des Autors selbst, sondern verhalf auch einer Moderne zum Durchbruch, die auf die Absolutheit des Dichterischen setzt und die im Prinzip der Selbstreferentialität die Eigengesetzlichkeit der Kunst gegenüber der Sphäre von Politik und Gesellschaft betont. Es lohnt sich, die Voraussetzungen und Bedingungen für diesen Erfolg näher zu betrachten und damit auch die Drehscheibenfunktion der Schweiz genauer unter die Lupe zu nehmen. Festzuhalten ist zunächst, dass sich Benn auf dem Umweg über die Schweiz ein Gütesiegel für seine «Statische Gedichte» erwarb. Der Autor, der mehrfach im Zentrum

öffentlich geführter Debatten um die Verwicklung der Literatur in die Geschichte des Nationalsozialismus gestanden hatte, mithin zu den bekannten und politisch auch exponierten Personen gehörte, kehrte Ende der Vierzigerjahre als Literat nach Deutschland zurück, der für die angeblich ungebrochene Tradition der literarischen Moderne und gleichzeitig auch für einen geläuterten Expressionismus einstehen konnte. Das Bild der politisch und kulturell unversehrten Schweiz spielte für diese Rückkehr eine zentrale Rolle. Benn selbst bezieht sich darauf, wenn er an Schifferli schreibt:

> «Ich bin jedesmal von neuem überrascht, wie die Schweiz alle geistigen Strömungen aus dem deutschen Sprachraum in sich zu vereinigen versteht, die besten Autoren und die interessantesten Gedanken, alles strömt in Ihr wunderbar gesichertes und blühendes Land. Es rettet, was in Deutschland aus Not und aus Folge innerer und äusserer Mängel sonst verlorenginge.»[43]

Die projektive Inanspruchnahme der Schweiz als «anderes» Deutschland ist hier beispielhaft greifbar. Benn rekurriert auf diesen Topos, um den Verleger in seinem Selbstverständnis als Retter der deutschen Kultur zu bestätigen, und zugleich unterstreicht er darin wirkungsvoll seine Selbstinszenierung als verkannter Künstler und Opfer der nationalsozialistischen Machthaber. Diese Verortung ist in Verbindung mit einer Literaturkritik von Bedeutung, die Benn zum Geistesheroen stilisierte und in ihm die «letzte Möglichkeit einer abendländischen Existenz bewundert».[44] Benn wird als ekstatischer und visionärer Dichter gefeiert, der «in einer extravertierten Epoche, wo jeder nichts anderes will, als den Nächsten belehren, ummodeln, anders haben, […] einzig auf sich selber abstellt», er wird als Schöpfer von «Sprachgebilden» bewundert, die «einzig sind und nichts beweisen als sich selber», und über diese Argumentation in scharfen Kontrast zur Welt der «Realisten» gerückt.[45] Die zitierten Zuschreibungen stammen vom Zürcher Literaturkritiker Max Rychner. In der «Neuen Schweizer Rundschau» veröffentlichte dieser einen ausführlichen Artikel zu den «Statischen Gedichten», der im «Merkur» nachgedruckt wurde und Benn entscheidend zum Durchbruch in Deutschland verhalf. Benns Gedichte werden hier als bruchlose Fortführung einer konsequent nur höchsten künstlerischen Ansprüchen verpflichteten Literatur gewürdigt, Literatur und Politik als strikt getrennte Bereiche behandelt.

Über seine Situation in Deutschland hatte Benn seinen Verleger dabei nicht im Unklaren gelassen, sich indes nicht als der effektiv verbotene Autor, sondern als zeitferner Dichter inszeniert, der sich in Kunstdingen nicht von der Politik bevormunden lasse. «Übrigens», so Benn an Schifferli im März 1948, «ist meine ‹Belastung›, wie bei uns der Ausdruck heisst, keineswegs absolut, ich bin vollkommen sicher, dass ich ohne Weiteres freigegeben würde, aber ich tue keinen Schritt in dieser Richtung, ich

lasse keine politischen Instanzen über Kunstdinge entscheiden».[46] Seine Gedichte bezeichnete er als «rein lyrisch, gänzlich unpolitisch, unaktuell und formal zweifellos gelungen».[47] Eine solche demonstrative Geste wäre nicht nötig gewesen, denn Schifferli seinerseits versicherte dem Autor eilfertig, er hätte in Bezug auf die geplante Veröffentlichung «keinerlei politische Bedenken», und liess ihn wissen:

> «Ich mache kein Hehl daraus, dass ich Ihrer politischen Haltung weitgehendes Verständnis entgegenbringe und sogar eine gewisse Freude daran habe, jene Kreise der Emigration durch die Gedichtausgabe herauszufordern, welche mir bereits seit den Jünger-Ausgaben eine erfreuliche Aufmerksamkeit geschenkt und eine nicht minder erfreuliche Zahl von öffentlichen Angriffen beschert haben. Ich zweifle nicht daran, dass eine grosse Benn-Diskussion heraufbeschworen wird, zweifle aber ebensowenig, dass sie zu Ihren Gunsten ausgehen wird (wie jene um Jünger auch zu seinen Gunsten ausgegangen ist). Bei diesem grossen geistigen Ereignis als Verleger mithelfen zu dürfen, bedeutet mir eine grosse Ehre, für die ich Ihnen nicht genug danken kann.»[48]

Der Briefwechsel zwischen Autor und Verleger ist auch dort aufschlussreich, wo Benn sich zu seiner Lyrik äussert und dabei eine Poetik formuliert, die er in seinen Essays und Reden aufnimmt und eingehender kommentiert. Insbesondere seine 1951 auf Einladung der Universität Marburg gehaltene Rede «Probleme der Lyrik» stiess dabei auf begeisterte Resonanz und wurde zu einer eigentlichen «Ars poetica»[49] der jüngeren Autorengeneration. «Statisch», so Benn in seinem ersten Brief an Schifferli, «ist ein Begriff, der nicht nur meiner inneren ästhetischen und moralischen Lage, sondern auch der formalen Methode der Gedichte entspricht und in die Richtung des durch Konstruktion beherrschten, in sich ruhenden Materials, besser noch: in die Richtung des Anti-Dynamischen verweisen soll.»[50] Wenn es ihm gelinge, so der Autor weiter, diesen Eindruck zu verwirklichen, dann wäre bewiesen:

> «[…] dass aus meiner chaotischen expressionistischen Generation, deren einziger Überlebender ich wohl bin – (Trakl, Heym, Werfel, Hasenclever, van Hoddis, Else Lasker-Schüler sind tot, allein Joh. R. Becher lebt, aber er ist andere Wege gegangen) – doch eine innere Klärung hervorgehen konnte, die nicht abfallende Ermüdung der produktiven Kräfte bedeutet, sondern schöpferische Bändigung der schweren existentiellen Zerwürfnisse und Krisen, mit denen meine Generation aus konstitutioneller Anlage und durch die exorbitanten äusseren Verwicklungen von Anfang an zu kämpfen hatte. Statik also heisst Rückzug, Mass und Form.»[51]

Benn skizziert hier im Ansatz seine Theorie des absoluten Gedichts, das einzig Ausdruck und Form sein will. Als Dichter inszeniert er sich zugleich als eine singuläre Gestalt, ausgestattet mit einer historischen Mission. Ihm nämlich kommt es zu, den Expressionismus in die Gegenwart zu retten, ihn zu vollenden und künstlerisch zum Abschluss zu bringen. Die Identität dieser Kunstform, unbeschadet der Ereignisse im Dritten Reich, wird im Begriff der Statik unterstrichen, die sich innerhalb dieser Konzeption entfaltende Dynamik als ein auf «Mass und Form» zielender Vorgang darge-

stellt. Das Kunstwerk verdankt sich in dieser Sicht einem existentiellen Ringen um die Form und damit Kämpfen, die sich allein auf dem inneren Schauplatz des lyrischen Ich abspielen.

«1968»
Die Nachkriegsmoderne von ihrem Ende her gesehen

Auch Benn rückt, so ist hier festzuhalten, das Verfahren der Abstraktion ins Zentrum seiner Poetik. Dieses Verfahren, das mit der Eigengesetzlichkeit der Kunst die Form und den konstruktiven Charakter des Werks betont, lässt sich als Kennzeichen der literarischen Nachkriegsmoderne überhaupt beschreiben und verbindet Autoren so unterschiedlicher Provenienz wie die hier vorgestellten. Hinter dieser gemeinsamen Orientierung indes verbergen sich unterschiedliche Traditionsbildungen. Die Schweiz ist Schauplatz und Drehscheibe einer Moderne, die sich einerseits über die Exilliteratur und andererseits über Autoren der inneren Emigration definiert. Die Übertragung der ersten Moderne in die Nachkriegszeit erfolgte dabei auf der Basis eines Literaturbegriffs, der das Kunstwerk aus der referentiellen Bezugnahme auf seine unmittelbare Gegenwart heraushebt und es in unterschiedlicher Weise sowohl mit der Klassik als auch mit der Vorstellung einer geistesaristokratisch geformten abendländischen Kultur in Verbindung brachte.

Eine Rekonstruktion des Zusammenspiels von Selektion, Übertragung und Transformation, das die Traditionsvermittlung der Moderne und deren Expansion nach 1945 bestimmt, lässt dabei zwei Positionen erkennen, die das Spektrum der Nachkriegsmoderne auffächern und zugleich begrenzen. Auf der einen Seite wird die bruchlose Fortführung der Tradition behauptet, so als hätte es das Dritte Reich nicht gegeben. Der Erfolg der Moderne hängt hier entscheidend auch mit einer Politik des Verdrängens und Vergessens zusammen. Auf der anderen Seite wird die Abstraktion vom Zeitgeschehen als unabdingbare Voraussetzung gerade dafür begriffen, auf dieses Geschehen einwirken zu können, nicht indem dieses thematisch zum Gegenstand des Kunstwerks wird, sondern indem die Kunst diese Wirklichkeit zu überschreiten sucht. Innerhalb des mit diesen Positionen bezeichneten Spektrums indes lassen sich keine starren Fronten ausmachen. Der Arche-Verlag beispielsweise förderte einen Autor wie Paul Celan, das Schauspielhaus umgekehrt band Künstler an sein Haus, die im Dritten Reich Karriere gemacht hatten, während Fritz Kortner oder Erwin Piscator, die aus dem amerikanischen Exil zurückkehrten, sich vergeblich um eine Anstellung an der Pfauenbühne bemühten. Dass die Nachkriegsmoderne als eine relativ einheitliche Bewegung wahrgenommen wird, zeigt sich nicht zuletzt auch in der Kritik ihrer Gegner, die sich der Expansion der Moderne

mit Begriffen wie Formalismus, leere Artistik, Nihilismus, litterature engagée widersetzten und auch vor der Diffamierung moderner Autoren als «Psychopathen»[52] nicht Halt machten.

1968 dann wird die Nachkriegsmoderne von einer anderen Seite in Frage gestellt. Von ihrem Ende her gesehen, zeichnet sich ihr Profil dabei noch einmal deutlich ab. Exemplarisch illustrieren lässt sich dieser Sachverhalt im Rückgriff auf die eingangs zitierte Passage, in der Frisch die Prämissen der Nachkriegsmoderne am Beispiel der Guckkastenbühne erläutert. Zur Herausforderung für die von Frisch hier programmatisch vertretene Ästhetik der Abstraktion wird das in den Sechzigerjahren lancierte Projekt eines Neubaus des Schauspielhauses. Das favorisierte, später indes nicht realisierte Projekt des Architekten Jørn Utzon sah die Ersetzung der traditionellen Guckkastenbühne durch eine flexibel einzurichtende Spielstätte ohne Rahmen und Rampe vor. Für den Dramatiker und Architekten Frisch war eine solche Konzeption inakzeptabel. In seinem «Exposé zum Wettbewerb für einen Neubau des Schauspielhauses Zürich» hielt er dementsprechend fest, es sei die Rampe, die räumlich einen Bühnenraum konstituiere, der sich «vom übrigen Raum absetzt und dadurch Vorgängen, die darin oder darauf vorgestellt werden, die Bedeutung des Exemplarischen verleiht. [...] Jede architektonische Bemühung, Rampe und Rahmen abzubauen [...] beruht auf einem Missverständnis dessen, was Theater ist und immer sein wird.»[53] Die Auseinandersetzungen um den Neubau zeigen dabei, wie die auf Verfahrensweisen der Abstraktion und der Enthistorisierung setzende Nachkriegsmoderne in die Defensive gerät. Hatte Frisch in Zusammenhang mit «Andorra» noch positiv von «Entaktualisierung»[54] sprechen können, so wurde er nun als «Befürworter des geschichtsfeindlichen Guckkastens»[55] angegriffen. Der sich hier abzeichnende Paradigmenwechsel spiegelt sich zugleich in einem Wechsel der literarischen Genres. Denn mit der Dokumentarliteratur, der Reportage und der Autobiografie gewinnen jetzt Schreibweisen an Bedeutung, welche die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit neu vermessen und die im Verzicht auf eine parabelhafte Werkkonzeption die Verbindlichkeit der Literatur auf eine andere Weise einfordern.

1 Helmuth Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München: Beck, 2004; *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, begr. von Helmut de Boor und Richard Newald, hrsg. von Wilfried Barner (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 12), München: Beck, 1994.

2 Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.

3 Ursula Amrein, *Phantasma Moderne. Die litera-*

rische Schweiz 1880 bis 1950, Zürich: Chronos, 2007, S. 12ff.

4 Thomas Mann, «Brief über die Schweiz» [1923], in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, hrsg. von Hans Bürgin und Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M.: Fischer, 1974, S. 49–55, hier S. 53.

5 Walter Benjamin, «Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke» [1927], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2/1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 283–295, hier S. 285–286.

6 Ursula Amrein, *«Los von Berlin!» Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das «Dritte Reich»*, Zürich: Chronos, 2004, S. 162–165.

7 Eduard Korrodi, «Das Schrifttum Deutschlands 1933. Ein Rückblick», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 31.12.1933, zitiert nach ders., *Ausgewählte Feuilletons*, hrsg. von Helen Münch-Küng (Schweizer Texte, Neue Folge, Bd. 4), Bern: Haupt, 1995, S. 185.

8 «Jahresbericht des Schweizerischen Schriftstellervereins für das Jahr 1936», in: *Der Geistesarbeiter* 16 (1937), Mai, S. 74. – Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte der schweizerischen Kulturpolitik in der Zeit des Dritten Reichs vgl. Amrein 2004 (wie Anm. 6).

9 Max Frisch, *Tagebuch 1946–1949* [1950], in: ders., *Gesammelte Werke. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden*, hrsg. von Hans Mayer, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, S. 347–755, hier S. 398.

10 Ebd., S. 399–400.

11 Max Frisch, «Theater ohne Illusion» [1948], in: Frisch 1986 (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 332–336.

12 «Das Jahrzehnt Frischs und Dürrenmatts» lautet beispielsweise die Überschrift zur entsprechenden Epoche in der von Helmut de Boor und Richard Newald begründeten *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 12 (wie Anm. 1), S. 260–273.

13 Max Frisch, «Antworten auf Fragen von Ernst Wendt», in: *Frischs «Andorra»*, hrsg. von Walter Schmitz und Ernst Wendt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 17–20, hier S. 19.

14 Oskar Wälterlin, *Entzaubertes Theater* (Schriftenreihe des Schauspielhauses Zürich, Nr. 8), Zürich: Oprecht, 1945.

15 Kurt Hirschfeld, «Dramaturgische Bilanz», in: *Theater. Meinungen und Erfahrungen von Therese Giehse, Ernst Ginsberg, Wolfgang Heinz, Leopold Lindtberg, Teo Otto, Karl Paryla, Leonard Steckel, Oskar Wälterlin* (Über die Grenzen, Schriftenreihe 4), Affoltern am Albis: Aehren Verlag, 1945, S. 11–16, hier S. 15.

16 Zu der vom Schauspielhaus in der Zeit des Zweiten Weltkriegs ausformulierten und praktizierten Ästhetik vgl. Ursula Amrein, «Klassik gegen Expressionismus, Aufklärung gegen Barbarei. Das ‹andere› Deutschland im Schweizer Exil», in: Amrein 2006 (wie Anm. 6), S. 522–534.

17 Oskar Wälterlin, «Verantwortung des Theaters» [1946], in: ders., *Bekenntnis zum Theater. Reden und Aufsätze,* hrsg. von der Neuen Schauspiel AG zum 60. Geburtstag von Oskar Wälterlin, Zürich: Oprecht, 1955, S. 130.

18 Hirschfeld 1945 (wie Anm. 15), S. 15.

19 Oskar Wälterlin, «Zum Beginn des Goethe-Jahres», in: *Programmheft zu Johann Wolfgang Goethes «Goetz von Berlichingen»*, Schauspielhaus Zürich, 1948/1949, S. 3.

20 Zur Auseinandersetzung Frischs und Dürrenmatts mit Brecht vgl. Amrein 2007 (wie Anm. 3), S. 156–158.

21 Max Frisch, «Zu Santa Cruz», in: Frisch 1986 (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 76–77, hier S. 76.

22 Ursula Amrein, *Literatur zwischen Kunst und Politik. Das Schauspielhaus Zürich 1938 bis 1988*, Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Universität Zürich 1988, S. 94–95.

23 Zu Frischs *Öderland* als einer «versteckten Wiederkehr der Tell-Legende» vgl. auch Peter von Matt, *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz*, München / Wien: Hanser, 2001, S. 42–44.

24 Amrein 1988 (wie Anm. 22), S. 92–95.

25 Karl Schmid, *Unbehagen im Kleinstaat. Untersuchungen über Conrad Ferdinand Meyer, Henri-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jacob Burckhardt* [1963], dritte Auflage, Zürich / München: Artemis, 1977, S. 169–200.

26 Vgl. dazu den Briefwechsel zwischen Max Frisch und Karl Schmid, in: Schmid 1977 (wie Anm. 25), S. 255–301, hier S. 285–286, sowie die Replik Frischs zehn Jahre danach in: *Die Schweiz als Heimat? Rede zur Verleihung des Großen Schillerpreises* [1974], in: Frisch 1986

(wie Anm. 9), Bd. 5, S. 509–518, hier S. 517.

27 Emil Staiger, «Literatur und Öffentlichkeit. Rede zur Verleihung des Literaturpreises der Stadt Zürich», 17.12.1966, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 20.12.1966, zitiert nach: *Sprache im Technischen Zeitalter* 22 (1967), S. 90–97, hier S. 93. Max Frisch reagierte auf Staigers Rede mit dem Beitrag «Endlich darf man es wieder sagen. Eine Antwort an Emil Staiger» [1966], in: ders. 1986 (wie Anm. 9), Bd. 5, S. 455–462. Zur Verortung des Zürcher Literaturstreits in der Auseinandersetzung um die Moderne vgl. Amrein 2007 (wie Anm. 3), S. 61–66.

28 Staiger 1966 (wie Anm. 27), S. 91.

29 Ebd., S. 93.

30 Zur Expansion und Begrenzung der Moderne im Schweizer Theater der Fünfzigerjahre vgl. exemplarisch auch Beatrice von Matt, *Werner Düggelin. Porträt und Gespräche*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2006.

31 Amrein 2004 (wie Anm. 6), S. 70–76.

32 Peter Schifferli an Hans Friedrich Blunck, 8. April 1843, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Bern: 3454.

33 Amrein 2004 (wie Anm. 6), S. 532 und S. 531–532.

34 Peter Schifferli, «Nachwort», in: Werner Bergengruen, *Dies irae* [1945], 2. Aufl., Zürich: Arche, 1946, S. 29–30.

35 Max Frisch, «Stimmen eines anderen Deutschland? Zu Zeugnissen von Wiechert und Bergengruen» [1946], in: Frisch 1986 (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 297–311, hier S. 310.

36 Ebd., S. 310–311.

37 Ebd., S. 310.

38 Ebd., S. 308; Mit vergleichbaren Argumenten distanzierte sich Erika Mann von den Autoren der «inneren» Emigration, wobei sie sich zustimmend auch auf die zitierte Kritik von Max Frisch bezog; vgl. Erika Mann, «Die ‹innere Emigration›», unveröffentlichtes Typoskript [1946], in: dies., *Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden, Reportagen*, hrsg. von Irmela von der Lühe und Uwe Naumann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 382–387.

39 Gottfried Benn, «Antwort an die literarische Emigration», in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Schuster, Bd. IV, Prosa 2, Stuttgart: Klett-Cotta, 1989, S. 510–512.

40 Gottfried Benn, *Statische Gedichte* [1948], hrsg. von Paul Raabe, Zürich: Arche, 2006.

41 Gottfried Benn an Peter Schifferli, 9. März 1956, zitiert nach Paul Raabe, «Gottfried Benn und der Arche Verlag. Zur Druckgeschichte der ‹Statischen Gedichte›», in: Benn 2006 (wie Anm. 40), S. 83–125, hier: S. 121.

42 Gottfried Benn an Friedrich Wilhelm Oelze, 24. November 1947, in: Gottfried Benn, *Briefe*, hrsg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder, Bd. 2/1, Wiesbaden / München: Limes, 1979, S. 99.

43 Gottfried Benn an Peter Schifferli, 9. Januar 1949, zitiert nach Raabe, in: Benn 2006 (wie Anm. 40), S. 117–118.

44 Peter Schifferli an Gottfried Benn, 14. Dezember 1949, ebd., S. 119.

45 Max Rychner, «Gottfried Benn. Züge seiner dichterischen Welt», in: *Neue Schweizer Rundschau, Neue Folge*, 17 (1949), Heft 3, S. 148–180, hier S. 172 und S. 176.

46 Gottfried Benn an Peter Schifferli, 20. März 1948, zitiert nach Raabe (wie Anm. 41), S. 94.

47 Gottfried Benn an Peter Schifferli, 14. Januar 1948, ebd., S. 90.

48 Peter Schifferli an Gottfried Benn, 15. März 1948, ebd., S. 92.

49 *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*, hrsg. von Hans Bender, Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1955, Vorwort, S. 9.

50 Gottfried Benn an Peter Schifferli, 23. November 1947, zitiert nach Raabe (wie Anm. 41), S. 86.

51 Ebd., S. 86–87.

52 Vgl. Staiger 1966 (wie Anm. 27), S. 93, und Frisch 1974 (wie Anm. 26), S. 17.

53 Max Frisch, «Exposé zum Wettbewerb für einen Neubau des Schauspielhauses Zürich» [1963], in: Frisch 2006 (wie Anm. 9), Bd. 4, S. 272–274, hier S. 272.

54 Max Frisch 1984 (wie Anm. 13), S. 19.

55 Amrein 1988 (wie Anm. 22), S. 99.