

Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 6 (2011)

Artikel: In Zürich, wo kein frischer Wind weht... : Carola Giedion-Welcker und die gelebte Historie
Autor: Völker, Klaus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872195>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 10.01.2025

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

KLAUS VÖLKER

In Zürich, wo kein frischer Wind weht ...

Carola Giedion-Welcker und die gelebte Historie

«Dada war der Ausbruch einer Revolte von Lebensfreude und Wut, war das Resultat der Absurdität, der grossen Schweinerei dieses blödsinnigen Krieges.» Mit dieser retrospektiven Definition umriss Max Ernst nicht nur die wesentlichen künstlerischen Impulse der um ihn versammelten Kölner Dadaisten, sie bildete auch eine Art Synthese von der eher die Logik «normalen» Sprachempfindens auf den Kopf stellenden und die absurden Abgründe rhythmischer Wortmalerei auslotenden Manier des Zürcher Dadaismus und der rigiden antibürgerlichen, Kirche, Militär und Untertanengeist höhnisch verlachenden Spielart des Berliner Dadaismus.

Zürich war unbestritten die Geburtsstadt der Dada-Bewegung. Das vordergründig idyllische Städtchen an der Limmat war im Ersten Weltkrieg ein rettendes Refugium für unbequeme Künstler, Quer- und Freidenker unterschiedlichster Couleur, auch Fluchtborg für Bücher und Bilder, die in anderen europäischen Ländern verfehmt waren. Dass hier der Dadaismus sich entfalten und zur Blüte gebracht werden konnte, war der Neugier, Toleranz und Aufgeschlossenheit schweizerischer Weltbürger, Künstler und Wissenschaftler zu verdanken, die entgegen dem allgemeinen Klima von provinzieller Enge, Ausländerfeindlichkeit, bodenständigen Interessen und behördlicher Bürokratie für Einladungen, Aufenthaltsgenehmigungen, Lizenzen, Wohnungen und fördernde Hilfe sorgten. Diese «vermittelnden» Persönlichkeiten hauptsächlich, die schon vor und zwischen den Weltkriegen des zwanzigsten Jahrhunderts agierten, bereiteten den Boden für die vielfältigen, ungewöhnlichen Aktivitäten, die die Künstler dann in Galerien, Cabarets oder Theatern entfalten konnten.

Erst verhältnismässig spät ist man in Zürich auf die Idee gekommen, die Stadt als aufregenden literarischen Ort zu entdecken, die noch sichtbaren Erinnerungskulissen zu «markieren» und einigen der seinerzeit so beliebten Orte, an denen zum Beispiel Dada das Licht der Welt erblickte, die Anfangskapitel berühmter Romane konzipiert oder Inszenierungsideen geboren wurden, wieder ein künstlerisches Flair zu verleihen oder sie, touristisch herausgeputzt, in ein wirksames Licht zu rücken. Gewiss können auch Räume sprechen, aber wirklich erzählen können doch nur die Menschen, die sie mit Leben erfüllten.

Im Schaum der Tage – von Vian nach Zürich

Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre gab es noch keinen Kulturbetrieb und keine Talkshows, die Kunst der Moderne war noch umstritten, und die Erstausgaben von Kafka, Schwitters, Arp oder Musil waren grossenteils zu moderaten Preisen im Zürcher Antiquariatsbuchhandel erhältlich. Viele der «Vermittler» und Trabanten der Künstler, für die Zürich wenn nicht eine zweite Heimat, so doch ein angenehm urbaner Erholungsort gewesen war, lebten noch immer hier und sie waren von der Auffassung überzeugt, wesentliche Etappen und Akzente der Moderne mitgestaltet zu haben.

In meiner Studentenzeit war es für mich entscheidend, dass es nicht nur Bücher und Erinnerungsorte gegeben hat, sondern auch persönliche Wegbereiter: Orientierungsvorbilder. Ausser dem Literaturprofessor Walter Höllerer, zunächst in Frankfurt und später in Berlin, waren das François Lachenal aus Lausanne / Genf und Carola Giedion-Welcker in Zürich.

Mit Hilfe von François Lachenal, der für die Firma Boehringer in Ingelheim als Patentanwalt und Kulturprogrammgestalter tätig war, konnte ich eine gerade in Paris erarbeitete «Expojarrysition» auch im Foyer des Studentenhauses der Frankfurter Goethe-Universität zeigen, wo damals unser Studentenensemble «Neue Bühne» Jarrys «Ubu Roi» zur Aufführung brachte. Erlauchte Vertreter des «Collège de 'Pataphysique» kamen zur Vernissage und luden mich ihrerseits, anlässlich meiner Aufnahme als «Commandeur Exquis de l'Ordre de la Grande Gidouille», in das 'pataphysische Kollegium nach Paris ein, wo die Inthronisation des neuen Oberhauptes, Seine Magnifizienz Baron Mollet, zu feiern war: Ein Festakt, der auf der Terrasse eines Hauses am Montmartre hinter dem Moulin Rouge stattfand, in dem Jacques Prévert und Boris Vian wohnten.

François Lachenal schlug mir vor, mit ihm gemeinsam Boris Vians Schauspiel «Les Bâtisseurs d'Empire ou Le Schmürz» zu übersetzen, das damals bei Jean Vilar im Théâtre national populaire zur Uraufführung gelangte: Boris Vian, leidenschaftlicher Jazztrompeter, der Prinz der Bohème-Lokale und Jazzkeller im Quartier Saint-Germain, Texter verrückter Schlager, Übersetzer von amerikanischen Krimis, verlässlicher Last-Minute-Zuarbeiter von Theaterproduktionen und Chanson-Abenden, Filmschauspieler und heiss umworbener «Coach» von Juliette Gréco, Henri Salvador, Magali Noël, Hildegard Knef u. a. bei Film- und Plattenaufnahmen, starb wenige Wochen später an Herzversagen, 39 Jahre alt. Seine Romane, Stücke und Gedichtbände hatten nur postumen Erfolg. 1962 entdeckte ihn die französische Jugend, sein Roman «Der Schaum der Tage» ging um die Welt.

Mit den dadaistischen Geist verkündenden Aufklebern wie «Allein das Collegium 'Pataphysicum unternimmt es nicht, die Welt zu retten» (ein Motto von Raymond Queneau und Boris Vian) und dem Transparent «Die 'Pataphysik ist *die* Wissenschaft» erregte die Jarry-Ausstellung universitäres Aufsehen: Die Frankfurter Professorenschaft

inklusive Rektor Walter Rüegg empörte sich und unterstellte eine gezielte «Beleidigung der Alma Mater». Walter Höllerer lachte schallend, Theodor W. Adorno studierte wohlwollend die Exponate und Carlo Schmid bewies Kennerschaft, indem er beim Betrachten der Erstausgabe von «Ubu Roi» die erste Szene des Stücks (nicht nur das erste Wort!) schmunzelnd memorierte. In einer Krisensitzung mit Studentenvertretern wurde als Kompromiss die Entfernung des Spruchs in deutscher Sprache vereinbart; die Originalversion «La 'Pataphysique est la Science» blieb unbeanstandet.

Der Salon als Buch: Carola und Sigfried Giedion

François Lachenal beorderte mich eines Tages zum Frankfurter Hauptbahnhof, um dort Carola Giedion-Welcker, Ida Chagall und deren Ehemann, Franz Meyer, damals Leiter der Berner Kunsthalle, aus Kassel von der «documenta» kommend, abzuholen und durch die Jarry-Ausstellung sowie eine Präsentation russischer Avantgarde im Karmeliterkloster zu führen. Carola Giedion-Welcker bereitete ein Buch über Alfred Jarry für den Arche-Verlag vor und war dankbar für die Gelegenheit, alle Erstausgaben, Zeitschriftendrucke und so manche ikonografische Rarität in Augenschein zu nehmen. Diese erste Begegnung in Frankfurt brachte mir die Einladung nach Zürich und das Angebot ein, jederzeit ihre Gastfreundschaft im Hause Doldertal 7 in Anspruch nehmen zu können.

Carola Welcker, 1893 geboren, stammte aus Köln. Während des Studiums in München lernte sie im kunsthistorischen Seminar von Heinrich Wölfflin den 1888 in Prag geborenen Auslandschweizer Sigfried Giedion kennen, der nach seiner Ausbildung zum Maschineningenieur noch Kunstgeschichte zu studieren begann. 1919 heirateten sie. Carola Giedion, in München vehement in die Aktivitäten revolutionärer Aktivisten der Räterepublik verstrickt, schrieb dann bei Paul Clemen in Bonn ihre Dissertation über «Bayrische Rokokoplastik», eine Abhandlung über die Schule und Werkstatt des Meisters Johann Baptist Straub und dessen «Stellung in Landschaft und Zeit», und einige Monate später promovierte Sigfried Giedion bei Wölfflin mit seiner Arbeit «Spätbarocker und romantischer Klassizismus». Beide erschienen 1922 im Buchhandel.

Sigfried Giedion schrieb in seiner Studienzeit auch Gedichte und Essays, die dem aktivistischen Expressionismus Tribut zollten, 1917 veröffentlichte der Verlag S. Fischer sein im Milieu junger Architekten spielendes Drama «Arbeit», das 1918 im Berliner Kleinen Schauspielhaus von Ferdinand Gregori mit Bühnenbildern von Ernst Stern uraufgeführt wurde, mit Otto Gebühr, Hermann Thimig und Johannes Riemann in den Hauptrollen.

Bereits in diesem Stück, dessen exaltierter Sprachgestus heute ziemlich altbacken wirkt, liess Giedion einen Architekten, Uli Lauener, in Richtung seiner später propagierten Thesen vom «befreiten Wohnen» und des nötigen Zusammenwirkens von Kunst und Architektur mit den umwälzenden Erkenntnissen moderner Wissenschaft

argumentieren. In den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts profilierte sich Giedion als Kunst- und besonders Architekturhistoriker, in engem Verbund mit Walter Gropius und ab 1925 vorzugsweise mit Le Corbusier und Moholy-Nagy arbeitend. Von 1928 an war er Generalsekretär des von ihm mitbegründeten Internationalen Kongresses für Neues Bauen (CIAM). Zwar lehrte er in den frühen Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg auch an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich, aber gefragter und mit wesentlich mehr Kompetenzen ausgestattet war er seit den dreissiger Jahren an den amerikanischen Universitäten Harvard und Yale.

War München um 1900 eine unbestrittene Hauptstadt der Moderne und bis zu den 1923 einsetzenden «trüben Kavalkaden von Hundsföttchen», wie Brecht die Nazi-aufmärsche nannte, eine für Künstler und Wissenschaftler aufgeschlossene, kulturell attraktive Grossstadt, so entwickelte sie sich danach zu einer zunehmend reaktionären, kleinbürgerlich spiessigen Hochburg nationalsozialistischer Gesinnung. Wie Feuchtwanger, Brecht und Heinrich Mann verliessen auch die Giedions 1925 München, sie liessen sich in der Schweiz nieder, 1926 zogen sie in Zürich mit ihren beiden Kindern in die von den Eltern Sigfried Giedions erworbene Villa im Doldertal 7. 1937 schliesslich erhielt die Familie die Schweizer Staatsbürgerschaft.

Giedion baute später oberhalb der Villa auch Wohnungen nach Art des Neuen Bauens, die vermietet wurden, aber für die eigene Wohn- und Arbeitsatmosphäre zogen er und in jedem Fall Carola Giedion die bürgerliche Villa der Jahrhundertwende vor. Im alten, bequemen Milieu konnten sich der avantgardistische Geist, das neue Raumempfinden, die Sprengkraft neuer Formen und Gedanken viel wirkungsvoller und freier entfalten. Auch Brecht zum Beispiel strebte für seine neue Form eines episch bestimmten Theaters, das gegen die «vierte Wand» gerichtet war, keineswegs einen neuen Theaterbau an, etwa im Stil der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses, sondern er hielt das gemütliche, mit Stuck und Putten reichlich ausgestattete Theater am Schiffbauerdamm für ideal. Er liebte die Spannungen und Widersprüche. Das Neue setzte sich umso effektvoller gegen das Alte, Erstarrte ab.

Das Domizil der Giedions wurde nicht so berühmt wie Rudolf Jakob Humms «Rabenhaus», das vor allem in den dreissiger Jahren vielen Emigranten erste Zuflucht gewährte, aber in diesem Haus schrieb immerhin Joyce einige Kapitel von «Finnegans Wake»; Le Corbusier, Vordemberge-Gildewart, Fernand Léger, Kandinsky, Hans Arp kamen zu Besuch. «Was heute erstaunlich klingt», meinte Humm 1963, «Zürich war mit mehreren literarischen Salons gesegnet, die allerdings nicht von «guten» Zürcherinnen geführt wurden (diese hatten schlichtere Interessen), sondern entweder von jüdischen oder dann mit Juden verheirateten Damen.» So gab es den Salon Rosenbaum an der Stadelhoferstrasse, auch «Baumwollhof» genannt, dessen prominenteste Attraktion der

gerne Hof haltende und den Damen den Hof machende bildschöne Dramatiker Ernst Toller war; ferner verkehrten hier die Schriftsteller Ignazio Silone, Bernard von Brentano, Julius Hay, Max Pulver, Elias Canetti; dann der Komponist der Jazzoper «Johnny spielt auf» Ernst Krenek, der Tänzer Max Terpis, die Bildhauer Fritz Wotruba, Karl Geiser und Hermann Haller, der Maler Max Ernst. Die Dame des Hauses war eine Enkelin des Friedensnobelpreisträgers Elie Ducommun und Gattin des legendären Strafverteidigers Wladimir Rosenbaum, mit dem sie eine «offene Beziehung» lebte. Auch als sie sich schliesslich von ihm trennte, hörte sie nie auf, ihm in seinen politischen Unternehmungen beizustehen, besonders dann, als er wegen Unterstützung der Internationalen Brigaden in Spanien Berufsverbot erhielt. Ab 1936 war sie auch Gastgeberin in einem Schlösschen im Tessin, wo sie als Psychoanalytikerin der C.-G.-Jung-Schule praktizierte und unter dem Namen Aline Valangin Tessiner Novellen und die Dorfchroniken «Die Bargada» und «Dorf an der Grenze» schrieb.

Auch bei Marcel Fleischmann an der Germaniastrasse traf man sich, sowie bei der Verlegersgattin Emmie Oprecht und bei Sascha Morgenthaler. Humm hielt die dort mit Arp oder Max Pulver Charleston tanzende Carola Giedion-Welcker offenbar wegen ihrer Artikel über Joyce für eine Deutschamerikanerin, sie sprach aber sogar noch 1959, zwar mit «Zürideutsch» durchmischt, ein waschechtes Kölsch. Peter Ustinov, der neben seinem schauspielerischen und schriftstellerischen Beruf sich gerne als Sprachforscher betätigte und wie Shaws Professor Higgins seinen Gesprächspartnern treffsicher die Herkunft vom Munde ablas, identifizierte Carola Giedion, als sie ihm im Basler Theaterfoyer vorgestellt wurde, einwandfrei als verschweizerte Kölnerin, ganz der Max Ernst'schen Gegenwart verpflichtet, mit der er zwei und zwei zwar vier sein liess, aber hinzufügte, «dass zwei und zwei nicht die einzigen sind, die vier ergeben, eins und drei tun es auch.» «Sie erkennen die Menschen im Sprechen», entgegnete Carola Giedion-Welcker, «ich schätze Sprache viel mehr als musikalischen Ausdruck, kann mir keine einladendere Sprache denken als Bilder, durch die Bilder von Max Ernst und Paul Klee sehe ich wie hinter die Kulissen.»

Irische Odyssee ins Doldertal: James Joyce

Für die Kunst- und Literaturkritikerin gestalteten die Bilder-Welten der Maler und Bildhauer, für die sie sich engagierte, auch Sprach-Räume; die «Zerreissbilder» Arps etwa deutete sie als optische Inszenierungen jener vermeintlich unbelebten Dinge, Geschöpfe und Welten, deren Knarren, Seufzen, Flehen oder Juchzen der Dichter Arp improvisierend in Wörter und Sätze zu verwandeln verstand, dabei einen Wirbel von Sinn und Unsinn entfachte, bis sich ein neues, wirklicheres Bild abzeichnete und ein überzeugenderer Realitätssinn – oder bessere Welterkenntnis. Der von Malern wie

Dichtern präzise zu erfassende Gegenstand solle keine poetischen Gefühle evozieren, war ihr Credo, und folglich begeisterte sie sich, als sie auf seine Texte stiess und auf Empfehlung von Moholy-Nagy auch den Roman «Ulysses» las, für das poetische Epiphanien-Konzept von James Joyce, besonders für dessen Vorstellung, dass es ein Geflecht von inneren Momentaufnahmen gibt, das für den Fluss der Wörter sorgt, sozusagen dem Wortmechanismus zuarbeitet.

Da Carola Giedion-Welcker gerade in Max Rychners Zeitschrift «Neue Schweizer Rundschau» einen Aufsatz über «Ulysses» publiziert hatte, wollte sie dem Verfasser des Romans, als sie im Frühjahr 1928 in Paris war, ein Belegexemplar zukommen lassen oder doch jedenfalls ihre Arbeit bei seiner Verlegerin Sylvia Beach in der Buchhandlung «Shakespeare and Company» deponiert wissen. Alle «nicht sanktionierte Literatur», wusste Carola Giedion-Welcker, fand in diesem Bücherladen Hafen und Heimat. Sylvia Beach war die zentrale Anlaufstelle für sämtliche Fragen zum Werdegang und Werk von Joyce. Allen Kunden ihrer Buchhandlung, allen Benutzern ihrer kostbaren Lagerbestände gab sie bereitwillig Auskunft über die Wesensart, das Leben, die Arbeit und die Arbeitsmethoden des Autors von «Ulysses». Als Carola Giedion-Welcker eben die ersten Hefte der auch von Sylvia Beach mitvertriebenen Zeitschrift «Transition» durchblättert, betrat Joyce den Laden, und die Inhaberin versäumte es nicht, den Autor mit der Bewunderin seines Werks aus Zürich bekannt zu machen.

Sehr bald zählte Carola Giedion-Welcker zu dem Kreis eingeschworener Joyce-Anhänger, die in den Entstehungsprozess von «Finnegans Wake» unmittelbar einbezogen wurden. Durch Vermittlung von Sylvia Beach lernte sie auch den Herausgeber von «Transition», Eugène Jolas, kennen, der die Kritikerin für seine Zeitschrift als Autorin gewann, als er 1932 nach zweijähriger Pause wieder genügend Mittel und einen neuen Verlag hatte, um Joyce für die Erstveröffentlichung seines Hauptwerks das geeignete Forum und die Rahmenbedingungen für ein «Work in Progress» bieten zu können. In der Nr. 21 erschien im Frühjahr 1932 Carola Giedion-Welckers Studie zum «Work in Progress», in der Nr. 22, die im Februar 1933 herauskam, stand ihr Aufsatz über «Die Funktion der Sprache in der heutigen Dichtung» und in der folgenden Nummer schrieb sie über «New Roads in Modern Sculpture».

Neben ihrem unermüdlichen Eintreten für die Sache einer radikalen Moderne und für die damals als abseitig empfundenen poetischen Verfahren, Montageprinzipien und Collage-Techniken von Jarry, Joyce, Klee, Apollinaire, Arp, Schwitters, Ernst und Brancusi, kümmerte sich Carola Giedion-Welcker nachdrücklich um das persönliche Wohlergehen von Joyce. Schon bei der ersten Begegnung hatte sie bemerkt, wie schlecht es um die Sehkraft des Autors stand, obwohl er sich mit einer seltsamen Gewandtheit in den ziemlich dunklen Räumen der Buchhandlung bewegte und alle Buchtitel geschickt

abzutasten pflegte. Sie sorgte 1930 dafür, dass Joyce in Behandlung bei der Zürcher Augenarztkapazität Dr. Alfred Vogt kam, der dem schon nahezu erblindeten Schriftsteller durch eine Star-Operation zu einem nicht mehr erhofften verbesserten Sehvermögen verhalf. Tapfer erklärte Joyce vor der Operation: «Was die Augen zeigen, ist nichts. Ich muss hundert Welten erschaffen, ich verliere nur eine.»

Dem wunderbaren Augenarzt dankte er höchst theatralisch in der Öffentlichkeit der Pariser Oper, wo er nach alter Gewohnheit eine Vorstellung seiner Lieblingsoper «Guillaume Tell» von Verdi besuchte, seine dunkle Brille von den Augen nahm und begeistert in den Saal rief: «Merci, Mon Dieu, pour ce miracle. Après vingt ans, je revois la lumière.»

Joyce schätzte Theaterbesuche überaus, am liebsten besuchte er Aufführungen der Stücke Ibsens und der Opern Verdis. Carola Giedion-Welcker erinnerte sich lebhaft an einen Abend in dem Lokal «Seerose» in Tiefenbrunnen, der eigentlich ein literarisches Streitgespräch zwischen dem irischen Dichter und dem Anglisten Bernhard Fehr erwarten liess, aber in eine höchst exzentrische Fachsimpelei über Verdi'sche Musik ausartete, bei der der Opernkenner Joyce und der Opernliebhaber Fehr bald unbekümmert um das übrige Publikum der «Seerose» sich lauthals ihre Lieblingsarien vorsangen und sich zu gewagtesten Interpretationen verstiegen:

«Beim Aufbruch aber erreichte die Stimmung ihren Höhepunkt, als der Dichter sich flach auf das Dach unseres Autos legte und darauf bestand, auf die Sterne gerichtet in dieser heiklen Horizontalen in unser Haus am Zürichberg befördert zu werden. Nach einem eleganten Gleichgewichtsspiel in diesen höheren Regionen und einer miraculösen Landung mit der kostbaren Ladung im Doldertal bewegte sich die Unterhaltung nun in leichteren musikalischen Sphären, indem Professor Fehr zum Tanz aufspielte. Nach einem einleitenden eigenwilligen Walzer – eher mit sich selbst als mit mir – trat Joyce schliesslich als Solotänzer auf, wobei er mit tollen Sprüngen und Tritten das Innere seines steifen Strohhutes bearbeitete und durch diese rhythmisch sowohl wie akrobatisch bemerkenswerte Aktivität in kurzer Zeit nur noch einen Strohkranz triumphal in der Hand hielt, den er sich dann zum Finale aufsetzte. Die groteske Beweglichkeit, mit der seine langen Beine vom Raum Besitz ergriffen, und die bizarre Grazie, mit der er alle Phasen dieses seltsamen Tanzes ausführte, liessen ihn halb als jonglierenden Clown, halb als mystischen «Tänzer unserer lieben Frau» erscheinen, wobei die Vorführung nicht enden wollte und von dem unablässigen Klavierspieler durch immer neue musikalische Nuancen stimuliert wurde. Kaum war jedoch der tänzerische Teil vorüber, als der gesangliche einsetzte, indem Joyce nun irische Volkslieder und eigene Kompositionen, die er auch selbst begleitete, mit seiner schönen Tenorstimme vortrug. Joyce singen zu hören, war ein beglückendes Erlebnis. Es bedeutete Zugang zu dem innersten Klang

seines Wesens. Denn Stimme und Sprache blieben für ihn die wunderbarsten und humansten Vermittlungsinstrumente des Menschen, den Tiefen des emotionalen Lebens entsprungen.»

Lebendig begraben – nochmals Joyce

So manche Passagen von «Finnegans Wake» sind im Wohnzimmer der Villa Giedion im Doldertal entstanden, zumindest singend, tanzend, rhythmische Wirkungen auskostend konzipiert und aufnotiert worden; Joyce liebte es, die Wortgewalt seiner Sprachschöpfungen, den Witz und die raffinierten Verschlüsselungen seiner anspielungsreichen Subtexte laut zu testen. Das Umherwirbeln der Wörter, Reime und Klangfolgen machte aus scheinbarem Unsinn unerwarteten Sinn, der Dichter gewann «sevensinns in her sing-things». Sehr oft wurde Carola Giedion-Welcker auf diese Weise in den Schreibprozess verwickelt, in dieses für Joyce typische Sondieren und Einordnen von Fragmenten der Realität als Lebensphänomene und ihre Umwandlung in sinnstiftende Zusammenhänge. Dichtung verhalf den Untergründen des alltäglichen Daseins zum Ausdruck, rückte Unbewusstes ins passende Licht. Einem Nichts von Stoff vermochte die magisch-expressive Sprachkraft eines Dichters wie Joyce das Ereignis eines geistigen Prozesses abzugewinnen.

Joyce kam sehr gerne nach Zürich, die «Geld-im-Strumpf-Stadt», wie er sie laut Carola Giedion-Welcker liebevoll-boshaft nannte, weil sie ihren Reichtum zu verstecken wusste, aber um einen Notgroschen nie verlegen war. Sein Lieblingsort in der Stadt war der Platzspitz, die im 18. Jahrhundert angelegte Promenade bei der Einmündung der Sihl in die Limmat; hier schien seiner Auffassung nach Gottfried Keller «dem stillen Gang der Sterne» nachgehungen und die Atmosphäre vorgefunden zu haben, die ihm die «Gedanken eines Lebendig-Begrabenen» eingeflüstert hatte. Mit diesen Liedern, vertont vom Schweizer Komponisten Othmar Schoeck, wurde er durch die Interpretation des Berner Bassisten Fritz Loeffel vertraut, der sie in einem Tonhallenkonzert im Januar 1935 sang. In einem Brief nannte Joyce 1938 vier Gründe, die für Zürich sprächen: die Villa Giedion, Othmar Schoeck, Vogts Klinik und die «Kronenhalle». Beim letzten Aufenthalt sah er sich in die Rolle des Asylsuchenden gedrängt; die Fremdenpolizei hielt ihn für einen Juden, verlangte finanzielle Bürgschaften: «Mich traf der Schlag! Wir sind Ausländer, dann Juden, dann Bettler. Was noch. Einbrecher, Aussätzige?»

Am 13. Januar 1941 starb James Joyce achtundfünfzigjährig in Zürich. Drei Wochen zuvor hatte er endlich, aus Vichy-Frankreich kommend, wo ihm die Verhaftung und seiner psychisch kranken Tochter die Deportation durch die Nazis drohte, in die Schweiz einreisen dürfen. Den Giedions vor allem, die von Pontius zu Pilatus liefen, fehlende

Bürgschaften besorgten und mit Hilfe weiterer Freunde schliesslich beim Zürcher Stadtpräsidenten Dr. Klöti erfolgreiche Überzeugungsarbeit leisteten, ist zu danken für alles, was sie für Joyce taten. Mit Hilfe von Spenden aller Schweizer Freunde des Dichters konnte Carola Giedion-Welcker noch im Todesjahr ein Gedenkbuch bei Fretz & Wasmuth herausbringen, das auch ihren Nachruf aus der «Neuen Zürcher Zeitung» enthält, in dem es heisst: «Er sass in keinem elfenbeinernen Turm, auf die Kraft seiner poetischen Begabung vertrauend, sondern er stand mitten im banalen Leben, ewig besorgt um das Wohl seiner Familie, an jedes Detail des Lebens herantretend, um es mit Präzision zu meistern.» Nach Harriet Shaw Weaver in London und Sylvia Beach in Paris war Carola Giedion-Welcker in Zürich die Dritte unter jenen vorbehaltlosen weiblichen Herolden, mit deren Unterstützung Joyce jederzeit rechnen konnte: «Immer waren es die Frauen, die mir am aktivsten im Leben halfen.»

Im Lichtdom über Bern: Poliakoff, Klee, Nebel

Der idyllisch im Doldertal gelegenen Villa der Giedions merkte man an, dass sie nicht von einer Herrschaft mit Personal bewohnt wurde; eine «Bonne» regelmässig im Haushalt zu beschäftigen, wäre kaum mehr bezahlbar und der Staub auf Bildern oder Büchern müsste einen Putzteufel sowieso fürchten wie der Teufel das Weihwasser, erklärte mir Carola Giedion, als sie mir im Frühjahr 1960 erstmals ihr Haus anvertraute und mir sehr in Eile die Räume zeigte; mein Besuch kreuzte sich nämlich mit ihrer Reise zur Kunstbiennale nach Venedig und zu einem Joyce-Kongress in Dublin, zu der sie sich kurzfristig entschlossen hatte. Bei der Fülle der Bilder von Max Ernst, de Chirico, Klee, Léger, Schwitters, Arp, Kandinsky, Vordemberge-Gildewart, Le Corbusier und anderen, die völlig selbstverständlich, ohne System und nicht im mindesten mit ihrem «Wert» prunkend in allen Zimmern, im Korridor und an der Treppenwand nach oben hingen, achtete ich nicht auf die abgetretenen Teppiche, den Staub auf den Möbeln und das für eine Villa eher schäbige, bunt zusammengewürfelte Mobiliar; selbst auf der kleinen Gästetoilette hingen noch bemerkenswerte Bilder, darunter drei Dada-Arbeiten von Hannah Höch. Was hier an den Wänden hing, auf eine Staffelei gestellt oder an Bücherregale gepinnt war, auf Truhen oder Tischchen herumstand, war keine Kunstsammlung. Die Artefakte waren Werkzeuge für die eigene Arbeit, Impulsgeber, inspirierende Dialogpartner; nie auf ihren «materiellen Wert» bzw. Marktwert hin ausgesuchte Bilder. Gelegentlich hatte Carola Giedion sie gezielt erworben, um Künstlern, deren Werke sie schätzte, finanziell etwas zu helfen. Die Mehrheit der Bilder allerdings waren Geschenke, mit Respekt, persönliche Wertschätzung und Verehrung ausdrückenden Widmungen. Auf meine offensichtlich als viel zu ängstlich empfundene Frage, ob die tollen Bilderschätze sowie die Plastiken von Brancusi bis Kricke noch nicht die Begierde

von Kunstdieben geweckt hätten, meinte Carola Giedion-Welcker, sie besässe keine *Mona Lisa*, keine *Olympia* oder vergleichbar attraktive Gemälde. Vor den Arbeiten ihrer Malerfreunde und ihres Kunstinteresses würden Diebe bestimmt zurückschrecken: «Aber wenn Sie Angst haben, hier, im Nachtkasten, ist eine Schreckpistole für alle Fälle, die können Sie, wenn einer einsteigen sollte, unterm Kopfkissen parat halten. Doch besser scheint mir, Sie verhalten sich still und lassen den Eindringling ruhig mein Tafelsilber einpacken, es ist sowieso nicht echt und kein Verlust. Drohen Sie mit der Pistole, ist der Kerl am Ende bewaffnet und schießt auf Sie. Verhalten Sie sich lieber ruhig unter der Decke, wegen der Bilder dringt niemand ins Haus ein. Hier ist der Schlüssel, Brötchen und Milch finden Sie morgens im Postkasten am Tor, das habe ich geregelt, und wenn Sie sonst etwas brauchen oder richtig essen wollen, rufen Sie Professor Löffler an, er ist informiert. Übrigens fährt er in zehn Tagen zu Meyers nach Bern, in der Kunsthalle ist eine Vernissage von Serge Poliakoff, schliessen Sie sich ihm doch an, ich werde sehr wahrscheinlich auch dort sein.»

In Bern erlebte ich nicht nur Maître Poliakoff, der wie ein russischer Grossfürst mit Familienclan in zwei grossen Limousinen vorfuhr und entsprechend fürstlich von dem Kunstkritiker Albert Schulze-Vellinghausen als Maler gewürdigt wurde, sondern lernte auch den Malerdichter Otto Nebel und Nell Walden kennen, die geschiedene Frau des «Sturm»-Herausgebers Herwarth Walden, der in erster Ehe mit Else Lasker-Schüler verheiratet gewesen war. Nebel nutzte die Gelegenheit, Nell Walden und mir Beispiele seiner Runen-Fugen aus «Sturm»-Zeiten zu rezitieren und zu erläutern, doch ehe er sich dann allzu sehr ins Räsonieren über die Kritiker verlieren konnte, die seiner Malerei etwas vorschnell Klee-Anklänge oder gar Epigontum ankreideten, erlöste uns Ida Chagall und führte uns in ein Magazin, wo sie uns Dutzende, bis dahin nie öffentlich gezeigte Bilder ihres Vaters aus den frühen Jahren in Russland zeigte. Einige dieser farbkraftigen, vom orphischen Kubismus inspirierten Chagall-Bilder schienen mir besser zu Nebels Texten zu passen als dessen abgezirkelt rhythmische Malerei, der das Durchlichtete, Flirrende, die Lichtdom-Magie der Klee'schen Bildkompositionen leider völlig fehlte.

Doch Nebels «Sturm»-Gedichte, besonders seine «Zuginsfeld»-Dichtung sowie die Neun-Runen-Fuge «Unfeig» waren aller Beachtung wert, und Carola Giedion-Welcker stimmte mir zu, dass seine frühen Dichtwerke sich neben den experimentellen Sprech- und Lautgedichten von Schwitters, Arp oder Ball gut behaupten könnten. Sowohl im streng formalen als auch im politischen Sinn schrieb Nebel konkrete, engagierte Literatur: Literatur um der Literatur willen – «poésie pure» –, aber auch, wie Nebel betonte, «um einer grossen, allgemeinen Nutzwirkung willen». Durch die Sprache werden keine Inhalte mitgeteilt, aber aus ihr wird Inhalt gewonnen, indem ihr Bedeutungen abgefragt werden:

«So verkommt ein Volk im Staat
 So verkommt im Nichts die Saat
 Gehen Völker vor die Hunde
 Und vergehen
 Gehen Hunde vor den Völkern
 Höllenhunde
 Und Vergehen
 Und Verbrechen
 Brechen Völker in die Kniee»

Kneipentour vom «Odeon» in die Spiegelgasse

Für die Neuauflage ihrer «Anthologie der Abseitigen» (erstmalig 1946 im Benteli Verlag erschienen), die 1965 im Arche Verlag herauskam, konnte ich Vorschläge machen und geeignete Passagen aus Nebels Gedichtwerken auswählen, und gerne wollte Carola Giedion auch Gedichte von Boris Vian, Julien Torma sowie Konrad Bayer aufnehmen, die aber dem Verleger Peter Schifferli missfielen. Er war der Meinung, die Anthologie sollte den klassischen Dadaisten vorbehalten bleiben. Schon die Surrealisten mochte er weniger; bei ihnen hätten viel zu stark de Sade und Freud ihre Hände im Spiel.

Die «heftigeren» Amerikaner Pound, Cummings, William Carlos Williams, Gertrude Stein lagen ihm mehr. Hans Rudolf Stauffacher und François Lachenal konnten ihn, was Boris Vian anlangte, nicht umstimmen. Denn Stauffacher, der unsere «Schmürz»-Übersetzung in seinem Theaterverlag vertrieb, wollte Schifferli für die Buchausgabe gewinnen. Arnold Kübler, durch die Heirat seiner Tochter Ursula mit Vian nicht nur zu dessen Schwiegervater, sondern auch zu einem begeisterten Leser und verständnisvollen Interpreten besonders seiner Verse geworden, hatte uns schon vorgewarnt: Für die «zarte Seele» Boris Vians, dessen scheinbar leichtsinnigen Humor und Schlagfertigkeit, für dessen Wissensabenteurertum hätte Schifferli überhaupt kein Verständnis, er hielt Vian lediglich für einen Tausendsassa der Pariser Jazzkeller-Szene. Schifferli blieb bei seiner ablehnenden Haltung, seinen Vorurteilen gegenüber Multitalenten wie Vian, wollte aber keinesfalls in die Rolle eines Spielverderbers schlüpfen und setzte besonders mich immer wieder auf die Spur neuer Buchprojekte. Er übernahm auch für einen Nachmittag und Abend die Rolle eines Cicerone durchs Zürcher Kneipenmilieu mit literarischem Einschlag.

Im «Odeon» führte Max Frisch Verhandlungen mit seinem Verleger; hier setzte Kurt Hirschfeld einem jungen Dramatiker die Bühnenuntauglichkeit seines im Schauspielhaus eingereichten Stücks auseinander und an einem anderen Tisch nahm Hans-Rudolf Hilty Texte für seine Zeitschrift «Hortulus» in Empfang. Vom «Odeon» wechselten wir zum Abendessen in die «Bodega», gingen dann kurz in eine Weinstube an der Ecke Froschaugasse/Brunngasse (Mitte der siebziger Jahre übernahm Hedda Stauffacher

dieses Lokal und nannte es «Am Egge»), um dann im «Turm» in der Spiegelgasse zu landen, direkt gegenüber dem Lavaterhaus, in dem Stauffacher wohnte, der uns dann am Kaminfeuer die Polizeistunde verschmerzen half.

In diesem Haus hatte Johann Kaspar Lavater 1775 und 1779 Goethe zu Gast, ein paar Häuser weiter in Richtung Neumarkt starb 1837 Georg Büchner, und unmittelbar daneben wohnte während des Ersten Weltkriegs bis zu seiner Reise im plombierten Zug nach Russland Lenin. Wir spielten – wie später der englische Dramatiker Tom Stoppard in «Travesties» – die Möglichkeit durch, ob nicht Lenin mit Hugo Ball, Tristan Tzara oder Richard Huelsenbeck Bekanntschaft geschlossen oder sogar eine der Vorstellungen des Cabaret Voltaire in der Spiegelgasse miterlebt hätte, eine Frage, die eine Bestätigung statt einer Antwort insinuiert. Aber es gibt nur die 'pataphysische Antwort in Richtung einer imaginären Lösung.

Raoul Hausmann hat eine bejahende Antwort ohne Frage im Hinblick auf Zürich Hans Arp zgedacht: «Andre Antworten, als vorbestimmte, abgegriffene, abgegrenzte gibt's nicht. Das sind keine Antworten auf keine Fragen. Eine Frage ist ein Fall. Fälle gibt's nicht. Höchstenfalls, wenn's eine Ausnahme ist. Es gibt aber keine Ausnahmen, auf keinen Fall, ohne Frage. Das ist sicher. Das ist so. So ist das. Was ist sicher? Das, was man weiss. Die Karten sagen es: Es ist ein Spiel, worin alles abgekartet ist. Wir spielen Abgekartetheiten.»

Die Giedions waren 1917 noch nicht in Zürich, so konnte ich die Karte, dass James Joyce an der Platzspitzpromenade hinterm Landesmuseum mit Lenin Konzepte der Weltrevolution erörtert haben könnte, nicht ausspielen. Die Vorstellung, dass Lenin jener von Joyce beschworene «Hottentot» sein könnte, ist indes mehr als reizvoll: «Es gab einen Flaneur namens Stephen, dessen Jugend höchst wirr und verrückt war. Er lebte vom Gestank einer so horriblen Hölle, dass selbst ein Hottentot sie nicht glauben würde.»

Wolfgang Hildesheimer, der ein Faible für das Leben imaginierter Dichter oder für Dichter hatte, die ein Werk vorweisen konnten, aber ihre Biografie im Dunklen versteckt hielten, begeisterte sich für die Nachtseiten des Hottentotten; Erklärungen, die wir in den folgenden Jahren noch oft bekräftigten und mit unserer Unterschrift beglaubigen mussten. Hildesheimer war höchst beglückt, als ich ihn ins Doldertal brachte und Carola Giedion-Welcker ihm den Originalschauplatz der Geburt vieler Wortfolgen und Satzketzen von «Finnegans Wake» zeigte, deren adäquate Übersetzung er versuchen wollte.

Ein Theater-Fürst residiert zwischen Klee und Max Ernst

Bereits am zweiten Tag meines ersten Aufenthalts bei Carola Giedion erhielt ich übrigens eine Einladung von Professor Löffler zum Mittagessen in sein Haus an der Zürichbergstrasse 50. Auch diese Villa, in der später Erwin Leiser wohnte, war ein kleines

Museum moderner Malerei mit den Schwerpunkten Paul Klee und Wassily Kandinsky, die in ihren letzten Lebensjahren Patienten von Professor Löffler gewesen waren. Der beherrschende Gesamteindruck der zahlreichen Bilder Klees und Kandinskys evozierte Düsterei, es waren sonderbare Todesbotschaften, und selbst die «grellen» Bilder von Joan Miró oder Max Ernst waren hier allenfalls Gelegenheiten, fern aller Opportunitäten unterhaltsame Kunst zu machen. Den klassischen Kontrapunkt lieferte ein kubistisches Stillleben von Juan Gris im Speisezimmer, unter dem der Hausherr während des Essens Platz zu nehmen pflegte.

Professor Löffler war ein wunderbarer Plauderer, der kuriose Anekdoten aufzählen konnte, dabei sarkastische Spitzen gegen schweizerischen «Bockmist», dumme Vorurteile und verklemmte Spiessigkeit formulierend. In Künstlerkreisen wurde er «Der Fürst» genannt, denn er war kein typischer Zürcher Grossbürger, sondern erinnerte mich eher an einen gesetzten spanischen Aristokraten. Vorzugsweise stellte ich ihn mir Cello spielend wie Pablo Casals vor, in einem Film von Luis Buñuel, den es nur in meiner Fantasie gab.

Er war wirklich ein fürstlicher Gastgeber. Besonders die Bilder in seiner Sammlung öffneten mir die Augen für das seltsame Universum der Klee'schen Kompositionen, die wie gemalte Partituren angelegt waren. Beim näheren Hinsehen musizierten die Bildelemente wie ein Orchester. Die beste Gelegenheit, diese Bilder ausführlich zu betrachten, ergab sich bei einem Abstecher an den Zürichberg mit Carola Giedion-Welcker und dem «Fürsten», als sie Max Ernst und Dorothea Tanning die Sammlung zeigten: Das mir liebste Bild war *Betroffene Stadt*, eines jener kartografischen Meisterstücke, die auf «geometrische Harmonien» zielen, aber von einem Schleudertrauma gezeichnet sind, ausgelöst vom schwarzen Pfeil, dem für Klee typischen grafischen Spannungszeiger, der «aus gegenwärtigem Weiss nach handelndem und zukünftigem Schwarz orientiert ist». In der Villa Giedion hing ein Bild von Max Ernst, das wie *Betroffene Stadt* um 1935/1936 entstanden war und eine durch Hitlers drohende Eroberungskriege veränderte Landkarte anzeigte, ein Bild, das südfranzösische und spanische Dorfbewohner damals auf Anhieb zu lesen verstanden und das dem Maler den Weg über die rettende Grenze ebnete. Der «schwarze Pfeil» war auf Ernsts Bild die Nazideutschlands Grenzen verschiebende «Blutspur». Klees Bilder waren düsterer, drangen tiefer in die Todessphäre ein und stellten von Furcht durchdrungene Totentänze in verschiedensten Variationen dar. Sie vergegenwärtigten nicht nur die über Europa lauenden Gefahren, sondern zeigten auch das Wissen um den eigenen nahen Tod. «Klee erlebte und ahnte den Tod», kommentierte Carola Giedion, «wie das Leben in tausendfältigen Gesichtern».

Im Frühjahr 1963 veranstaltete das Kunsthaus eine grosse Max-Ernst-Retrospektive. «Kommen Sie doch zur Eröffnung 23. März. ER kommt auch nach Zürich, wo durchaus

kein Zürcher Wind weht! In Berlin-West passiert sicher mehr! Wir trafen Jewtuschenko und Frau in St. Paule de Vence. Miró und Sert haben ihn in die Kunst-Zange genommen. Er schwärmte für den «Realismus» von ... Dalí. Nicht einmal die Paranoia dort interessierte ihn. Das Einzige bei diesem spanischen Hochstapler: Als Poet scheint er keineswegs zu krebzen.» Max Ernst kam mit seiner Frau, der amerikanischen Malerin Dorothea Tanning, nach Zürich, und bei Giedions wurde ihnen am Tag der Vernissage ein Fest bereitet. Ich nutzte die Gelegenheit, beide um Illustrationen für ein Buch über Vampire, an dem ich damals arbeitete, zu bitten. Max Ernst schickte zum Thema passende Andrucke aus seinen Collagen-Bänden, Dorothea Tanning zeichnete für mich mit der Tuschfeder eine vampirische Szene in Munch'scher Manier.

Kunst-Träume zwischen Ratio und Politik

1963 lernte ich auch Sigfried Giedion in Zürich kennen, er kam eben von einem «Wohnungssymposion» in München, wo Niemeyer, Scharoun und er Vorträge gehalten hatten. Morgens beim Frühstück wurde nun auch ich energisch in die «Kunst-Zange» genommen. Meine Plädoyers zum Beispiel für Brecht und Wedekind waren immer schon bei Carola Giedion auf wenig Gegenliebe gestossen, sie glaubte dann mir gegenüber «auf allen Linien die freie poetische Imagination» verteidigen zu müssen. Mit ihr zu streiten, war für mich äusserst anregend und zwang mich, meine Argumente genauer und differenzierter zu unterfüttern sowie bessere Vorsicht gegenüber «Aktivisten mit scharfem zeitkritischen Blick» und «pointierten Feder-Stilen» walten zu lassen. Ich lernte vor allem, auf den «guten Schuss vom specie aeternitatis», der in einem Kunstwerk unbedingt «drin» sein muss, zu achten.

Auf Brecht beharrte ich – schliesslich gab und gibt es immer wieder Situationen und politische Umstände, die einem Künstler deutliche Haltungen und Entscheidungen abverlangen. Meine «momentane politische Einstellung» nahm Carola Giedion dennoch sofort in Schutz gegen allzu pauschale Argumente ihres Mannes, die oft einen reaktionären Beigeschmack hatten und mit seiner Skepsis gegenüber allem Fortschritt und dem übermässigen Rationalismus des technischen Zeitalters zusammenhingen, von dessen Aufbruch in die Moderne er sich andere Entwicklungen erhofft hatte. «Er ist ja ganz auf Seiten der Dichter, und die Welten Jarrys und von Joyce sind ihm vertraut», verteidigte mich Carola Giedion-Welcker. Sie blieb bis zu unserer letzten Begegnung 1975 jung und allen Träumen ihrer Jugend verpflichtet. Sie zu verraten, kam ihr nie in den Sinn.

Dieser Text wurde erstmals in der halbjährlich erscheinenden Zeitschrift «ProLitteris GAZETTA», Nr. 2, 2003, S. 37–41, abgedruckt und für die vorliegende Publikation vom Autor neu durchgesehen und ergänzt.