

Schreiben in der Ich-Form : zur Literaturszene in der Schweiz

Autor(en): **Burger, Hermann**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **53 (1973-1974)**

Heft 1

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162844>

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.

Schreiben in der Ich-Form

Zur Literaturszene in der Schweiz

Lesen kann für den Schriftsteller ein Teil seiner «Ausbildung» sein. Mit dem Bleistift lesen heisst im übertragenen Sinn: auf der Suche nach der eigenen Sprache sein. Der lesende Autor ist immer ein lernender Autor, auch wenn er scheinbar zu seiner Unterhaltung liest. Nun gibt es den alten Deutschlehrergrundsatz, aufmerksame und intensive Lektüre verbessere den Stil. Das stimmt nicht ganz. Man kann zwar den Wortschatz erweitern, neue Satzkonstruktionen übernehmen, bis zu einem gewissen Grad auch die Montage der Abschnitte lernen, aber Stil ist zumindest nicht nur eine Frage der Sprachbeherrschung.

«Wo nur mit ihr» (der Sprache) «hantiert wird, damit sie sich neuartig anfühlt, rächt sie sich bald und entlarvt die Absicht. Eine neue Sprache muss eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt», sagt Ingeborg Bachmann in den Frankfurter Vorlesungen¹. Lektüre kann dazu dienen, die persönliche Gangart zu entdecken, freilich nur dann, wenn der Zwang, sein Dasein sprachlich zu übersetzen, bereits vorhanden ist. Ob einer zu einer unverwechselbaren stilistischen Eigenart finde oder nicht, hängt vermutlich nicht zuletzt davon ab, wie stark der Drang ist, die Welt neu zu definieren. Für viele Autoren ist Schreiben ein zeitraubendes Hobby, eine Bereicherung ihres Daseins. Für ganz wenige ist es die einzig mögliche Existenzform. Unter ihnen finden wir die Dichter. Sie sind schlechte Lehrmeister, denn wie soll man das Scheitern lernen, wenn es einem nicht bereits auf den Leib geschrieben ist. Was wir von ihnen lernen können: konsequent bis zum Äussersten zu gehen. Doch in der Wahl der «Gangart» – sofern es überhaupt eine Wahl ist – sind wir völlig auf uns selber angewiesen. Lesend, die Arbeit der Kollegen verfolgend, sind wir glücklich bestürzt, wenn einer seinen Rhythmus gefunden hat und unausweichlich geworden ist, denn wir wissen, dass es nicht allein die Begabung war, welche ihn die kritische Schwelle zwischen Gesellenstück und Werk überschreiten liess.

Obwohl wir im Grunde genommen herzlich wenig voneinander lernen können, weil der Weg jedes einzelnen mit eigens für ihn zugespitzten Dornen gespickt ist, wird kein Autor ernstlich behaupten, er stehe mit seinem Schaffen isoliert, gleichsam autonom da. Was vor mir geschrieben wurde und was neben mir geschrieben wird, wirkt sich auf meine Arbeit aus, ob ich es nun wahr haben will oder nicht. Wir geraten wohl oder übel unter den Einfluss der Tradition und ins Spannungsfeld der Werke und Intentionen unserer Zeitgenossen. Tradition, wenn man so will, in der Vertikalen und in der Horizontalen: das Weitergeben über die Generationen hinaus und innerhalb einer Generation. Natürlich gibt es nicht nur eine Überlieferung von Formen und Motiven, sondern auch eine solche von Positionen, Rollen und Perspektiven. Das Auftreten der älteren und jüngeren Autoren, ihre Definition des Verhältnisses zu ihrem Land, zu ihrer Leserschaft, ihre Meinung über die Funktion der Literatur, dies alles kann mein Schreiben beeinflussen. Max Frisch spricht in der Rede «Öffentlichkeit als Partner» von der Bedeutung des imaginären Lesers, den der Autor im Verlauf des Gestaltungsprozesses erfindet. Daneben gibt es aber auch ein imaginäres Klima, das meine Arbeit begünstigt oder hemmt, und selbst dieses Klima kann auf Erfahrungen beruhen, die von Generation zu Generation weitergegeben werden, also auf Vor-Urteilen. Braucht man den Begriff «Epigonentum», denkt man meistens an Nachahmung im formalen und thematischen Bereich, selten an die Übernahme von Rollen und Perspektiven.

*

Es ist ganz klar, dass beispielsweise die Persönlichkeit Max Frischs auf die mittlere und auf die jüngere Generation der Schweizer Autoren eine grosse Faszination ausübt. Frisch ist, in viel stärkerem Masse als etwa Dürrenmatt, eine dominante Vater-Figur unserer Literatur, nicht nur weil er internationale Anerkennung genießt, dies würde auch auf Dürrenmatt zutreffen, sondern weil er, wenn man es einmal so ungenau formulieren darf, eine spezifische Art von zeitgenössischem Charisma besitzt, eine überpersönliche Ausstrahlung, während sich Dürrenmatt, zumindest in letzter Zeit, doch weitgehend in seiner Originalität erschöpft. Wenn sich Frisch einen Lapsus leistet, sei es auf der Bühne oder in einer politischen Auseinandersetzung, kreidet man es ihm stärker an als Dürrenmatt. Ein Zeichen dafür, dass man ihn ernst nimmt, dass man viel von ihm erwartet. Es kann freilich keine Rede davon sein, die beiden «Grossen» gegeneinander auszuspielen. Aber man sollte sie auch nicht wie «siamesische Zwillinge» behandeln. Um Dürrenmatt gerecht zu werden, könnte man darauf hinweisen, dass es, gerade in der Schweizer Literatur, eine Reihe von Ausnahmeerscheinungen gibt, die aus der Literatur-

geschichte herausragen, ohne sie unmittelbar beeinflusst zu haben. Conrad Ferdinand Meyer etwa oder Robert Walser haben meines Wissens keine Nachfolge gefunden, während Gottfried Keller nachgerade zum Inbegriff des «engagierten» Schriftstellers helvetischer Prägung geworden ist. Ma Frischs Urteil über den «Grünen Heinrich» im ersten Tagebuch – «das Buch, das mich seitenweise bestürzte wie eine Hellseherei, war natürlich der beste Vater, den man nur haben kann ...» – ist mehr als bloss ein Bekenntnis in der Angst, das Leben könnte misslingen.

*

Eines der interessantesten Dokumente über die Auseinandersetzung zwischen Vertretern verschiedener Schriftsteller-Generationen in der Schweiz ist die Diskussion über das Thema «Unbewältigte schweizerische Vergangenheit?»², die *Frisch* mit Fragen und Beobachtungen eröffnete, auf die als erster Otto F. Walter eine Antwort – eine fragende Antwort – zu formulieren versuchte. In diesem Zusammenhang interessieren uns folgende Bemerkungen Frischs:

«Vielleicht hatte die Schweiz noch selten so viele Talente wie heute, stilistische Talente. Was schreibt die junge Generation? Die Geschichte des Landes, seine jüngste Vergangenheit, sein Verhalten angesichts der Katastrophe, deren Folgen auch unsere Existenz bestimmen, sind kaum ihr Gegenstand; die jüngere Literatur der Schweiz, die Generation, die in Deutschland vertreten ist durch Martin Walser, Uwe Johnson, Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger, Alexander Kluge und viele andere, ist fast ausnahmslos apolitisch oder abstrakt-politisch, und es gibt hier nichts zu bewältigen, scheint es...» «Was schweizerisch ist: die landschaftliche oder städtische Szenerie, die soziale Gegebenheit als Szenerie, nicht als Thema. Was beim Älteren als Resignation bewertet werden mag, als Rückzug, erscheint bei den Jüngeren als Ausgangslage: ohne Resignation, blank und unbedenklich. Das ist kein Anlass zum Vorwurf, aber zur Frage: Ist unser Land für seine Schriftsteller kein Gegenstand mehr?»

«Kein Gegenstand mehr», diese Formulierung löst die Frage aus: Lassen sich Gegenstände, Themen einfach so vermitteln? Kann man einen Schriftsteller in stofflicher Hinsicht beerben? Die Schweiz, die Frisch dargestellt sehen möchte von den Jüngeren, kann nur er selber entwerfen. Schon die Fragestellung ist Teil seines Welt-Entwurfs. Die viel zitierte «Hassliebe zur Schweiz» gehört zu seiner Person, unverwechselbar und nicht kopierbar. Würde diese Haltung von den Jüngeren «blank und unbedenklich» übernommen, wäre sie bereits Attitüde, «Gewissensqual aus zweiter Hand». Sogar die Schweiz hat sich in den letzten zwanzig Jahren verändert, auch wenn Frisch im neuen Tagebuch den Vorsatz fasst, «über die Schweiz mindestens öffentlich keine Äusserungen mehr zu machen», weil die Beobachtungen aus der Distanz zu keinen neuen Einsichten geführt haben. Mit ihr

haben sich die Problemstellungen, hat sich die schriftstellerische Szenerie verändert. Frisch hat in mancher Hinsicht befruchtend gewirkt und tut es noch. Dass die Schweiz als Gegenstand ins Pflichtenheft der jüngeren Autoren aufgenommen wird, kann er nicht erwarten. «Schweizer Literatur» heisst ja nicht in erster Linie Literatur, in der sich die Nation spiegelt, sondern Literatur, die von Schweizern gemacht wird. *Erika Burkarts* Roman «Moräne» ist ein Stück Schweizer Literatur, nicht weniger repräsentativ als «Wilhelm Tell für die Schule». Obwohl Frisch ausdrücklich betont, dass kein Anlass zum Vorwurf bestehe, weiss er natürlich, dass allein schon die Fragestellung eines Mannes von seinem Prestige einen impliziten Vorwurf enthält.

Otto F. Walter, einer der Jüngeren, die inzwischen bereits zur mittleren Generation zählen, antwortet:

«Das <nicht mehr> in dieser Frage setzt still die Tatsache voraus, die Schweiz sei Gegenstand der Literatur einmal gewesen. Wann war das? – Zur Zeit des <Armen Mann im Toggenburg>? Zur Zeit Pestalozzis? – Sie ist es einmal gewesen, anscheinend, wenn man an Gottfried Keller denkt, an jene Zeit, da die Utopie der Schweiz als Nation, als einer politischen und kulturellen Einheit so stark war, dass sie, getragen vom Pathos der Neugründung von 1848, zum Lebensgefühl zu werden vermochte – wie ich als Amateurhistoriker glaube. Aber der grosse Gotthelf? Regionalist, Bern, Lützelflüh, Utzenstorf. Noch einmal, als Ergebnis der Erfahrung des Weltkrieges 1914, nationaler literarischer Aufschwung: Inglin's <Schweizerspiegel> als Beispiel. Aber wieder: Robert Walser, Spitteler, Hohl und erst recht Ramuz? – Eine Schriftsteller-Generation, vor der die Schweiz als Gegenstand zerfiel in die – nur scheinbar – private Innenwelt, als Schweiz im Werk gegenwärtig höchstens in der Gestalt einer isolierenden, den Ausbruch aus der Einsamkeit provozierenden Mauer.»

Die Generation, sagt Walter weiter, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg zu ihrem Bewusstsein gekommen sei, habe mit dem Glauben an Nationen auch den Glauben an die «direkte Veränderungskraft der Literatur» verloren:

«Was sie schreibt, ist rätselhafter geworden, gerade weil wir ihr als Spezies Mensch, zusammen mit der Realität, wieder reichlich rätselhaft geworden sind, ohne Hoffnung auf jede Art von Programmliteratur.»

*

Das Stichwort ist gefallen: Regionalismus. Die Stärke der jüngeren und jüngsten Schweizer Literatur liegt unter anderem in der Befreiung von der Zwangsvorstellung, die «Weltoffenheit der Thematik» sei mitbestimmend für die Qualität eines Werks. Sie liegt darin, dass die Provinz-Neurose kein Thema mehr ist. Nun muss man gerechterweise auch hier fragen: Wann war sie es? Nicht oder nicht ausschliesslich in den grossen Werken der jüngsten Vergangenheit. Den «Stiller» auf diese Thematik zu reduzieren,

wäre eine Abdankungsrede. Es erweist sich generell, dass unsere Literatur viel lebendiger ist, als unser Ordnungssinn es zulässt. Tatsache bleibt, dass ein Autor aus der Generation Frischs zumindest in Deutschland nicht dadurch bekannt geworden wäre, dass er von «Zuzgen» (*Franz Hohler*, «Idyllen») oder von der Möchtegern-Bekanntschaft Frau Blums mit dem Milchmann erzählt hätte. Und noch vor zehn Jahren hätte der Verleger *Ernst Eggimann* darauf aufmerksam gemacht, dass sein Titel «Henusode» von deutschen und österreichischen Lesern im Sinne von «Henus-Ode» missverstanden werden könnte. Regionalismus auf die Literatur bezogen heisst: die Region, der kleine und kleinste Lebenskreis wird zum Imaginationsraum des Schriftstellers. Die Provinz wird als «fruchtbares Hinterland» der Phantasie entdeckt. Die Miniatur, die Anführungszeichen-Idylle, die moderne Dialekt-Lyrik sind nicht unbedingt zwingende, aber mögliche formale Konsequenzen aus der neuen Hinwendung zum «kleinen Kreis», undenkbar ohne den gewaltigen Emanzipationsprozess, den die Schweizer Literatur im Schatten Frischs und Dürrenmatts durchgemacht hat. Als 1960 *Hans Boesch*s erster Roman «Das Gerüst» im Walter-Verlag erschien, gab es meines Wissens den Begriff «Schweizer Autoren» noch nicht. In den frühen Aufsätzen über Frisch ist recht wenig von «helvetischer Eigenart» die Rede. Inzwischen aber ist auch diese Eigenart, eine Mischung aus Verträumtheit, Verschrobenheit und politischer Stammtisch-Schläue, zum literarischen Armbrustzeichen geworden. Achten wir beispielsweise auf die in diese Richtung zielenden Formeln in *Marcel Reich-Ranicki*s Rezension von Bichsels Roman «Die Jahreszeiten» in der deutschen Wochenzeitung «Die Zeit»³: «ein junger Volksschullehrer aus der schweizerischen Provinz», «Wir haben damals seine poetischen Miniaturen gelobt und gerühmt ..., ihren Charme und ihre Zartheit, ihre leise verschrobene helvetische Eigenart ...», «Idyllen ohne Idyllik», «die enge, sagen wir, kleinbürgerliche Provinzwelt», «rühmliche Diskretion», «Bichsel hat ... die schwere Kunst, zu schreiben, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, schon verlernt und noch nicht wieder erlernt.» Beizufügen wäre, dass sich die positiv gemeinten Formeln auf den Erstling Bichsels beziehen, mit dem Ranicki «Die Jahreszeiten» leichtsinnigerweise vergleicht. Der Roman selber wird lediglich im Stil von «Leider-nicht-mehr-wie-früher» erfasst. Das war 1967: Ranicki ist stolz darauf, die «leise verschrobene helvetische Eigenart» schon längst entdeckt zu haben.

*

Das Erstaunliche bei Ranicki: Dass er in diesem Fall nicht nur auf Kosten des Autors brillieren will, sondern tatsächlich ein Problem der Schweizer

Literatur erkennt, das nicht nur Bichsels spezifisches Problem ist: Schreiben wie einem «der Schnabel gewachsen ist». *Bichsel* sagt darüber in einer Stellungnahme zu der von Frisch angezettelten Kontroverse:

«Ich habe in Berlin nie den Vorwurf gehört, Schweizer Autoren könnten nicht hochdeutsch, aber häufig den Vorwurf, sie schrieben zu hochdeutsch; sie seien zimperlich und auf grammatikalische Exaktheit aus, sie hätten sehr wenig zur deutschen Sprache beigetragen. Wichtige Autoren der deutschen Literatur kamen immer wieder aus den Randgebieten deutscher Sprache...»

«Ich habe bei einzelnen Schweizer Autoren eher den Verdacht, sie stammten aus Hannover als aus Zürich... Auch mir fehlt der Mut. Auch ich bin sehr darauf bedacht, von norddeutschen Lesern bestimmt auch verstanden zu werden⁴.»

Bichsel fügt dann sehr richtig bei, dass ein «Hochdeutschizismus» peinlicher wirke als ein Helvetismus. 1964 erschien eine sehr aufschlussreiche Dokumentation des Literarischen Colloquiums Berlin, an dem auch Bichsel teilgenommen hat, mit Texten junger, hauptsächlich deutscher Autoren und Diskussionsbeiträgen von Leuten wie Grass, Rühmkorf, Weiss usw. Schon damals wurde die heimtückische Bravheit von Bichsels Stil hervorgehoben. *Hubert Fichte* sagt über eine Bichselsche Variation zu einem Kapitel aus dem «Grünen Heinrich»:

«Mir gefällt an diesem Text die Tücke, diese ganz bewusste Reduzierung auf den Blickwinkel einer modernen Kleinstadt... Es ist ein Unding, wenn man rät, an moderner Prosa sich zu orientieren, ob das <Berlin Alexanderplatz> ist oder was sonst immer. Was diesen Text auszeichnet ist ja, dass er das gerade nicht tut. Wenn er sich irgendwo orientiert, dann an Jeremias Gotthelf oder irgendeiner Provinzgrösse der Schweiz⁵.»

Ob nun Gotthelf tatsächlich irgendeine Provinzgrösse der Schweiz sei, bleibe dahingestellt. Interessant ist die Fixierung aus deutscher Sicht, verbunden mit dem guten Rat: Legt die Hemmungen ab, schreibt, wie euch der Schnabel gewachsen ist. Nicht zu überhören ist freilich auch der Tip: Habt ihr es denn noch nicht gemerkt, die provinzielle Perspektive ist «in» und wird es in ein paar Jahren noch viel mehr sein. Ich kenne den Vorschlag von Grass, er hat ihn in Gesprächen nach Lesungen schon verschiedentlich formuliert: Ihr Schweizer wisst gar nicht, was für literarische Bodenschätze ihr habt. Damit meinte er zum Beispiel die Appenzeller Witze. Hingegen weiss Grass ganz genau, dass auch der kaschubische Dialekt nur dann zur Geltung kommt, wenn er gezielt eingesetzt wird. Ein ganzer Roman in der Sprache der Grossmutter Koljaiczek wäre kaum lesbar.

*

Heute dürfte es nur noch eine Frage der Zeit sein, bis der erste avantgardistische schweizerische Dialekt-Roman erscheint. Die Einsicht, man

müsse so schreiben, wie einem der Schnabel gewachsen ist, hat sich nicht nur durchgesetzt, sie grassiert, im doppelten Sinn des Wortes. Die Dialekt-Mode beruht, wie übrigens jede Mode, zum Teil auf importierten Ideen. Die deutsche Vorstellung, wie die moderne Schweizer Literatur auszusehen habe, könnte sie gefördert haben. Das ist keineswegs alarmierend. Nur muss man eine Gefahr im Auge behalten, die *Ernst Eggimann* im Nachwort zu seinem Gedichtband «Henusode» skizziert:

«Ich brauchte nur unter dem breiten Bauernhausdach auf unserer Laube zu sitzen und zuzuhören. Ich konnte mich der Sprache überlassen, die Sprache dichtete ...» Ich weiss, dass Eggimann mit dem, was er schreibt, seine Theorie nicht befolgt. Würden sich die modernen Mundart-Poeten wirklich nur der Sprache überlassen, wären sie genau dort, wo die «Mundart für den Dichter nicht einmal mehr dichtet und denkt, sondern nur selbsttätig abschnurrt»⁶, diesmal à la Artmann und Gomringer. Der Reiz vieler «modern mundart»-Produkte liegt lediglich in der ungewohnten Lautkombination, die durch Addition bekannter Gebrauchswörter entsteht. Ein linguistischer Verfremdungseffekt macht aber noch keine Dichtung. Im Grunde genommen liegt ein ähnliches Phänomen vor wie in der bildenden Kunst. Im Kunsthaus sind plötzlich Dinge zu sehen, die vor wenigen Jahren im Kunsthaus noch nicht zu sehen waren. Würde der Rahmen, das «museale» Kunsthaus, wegfallen, sähe man dieselben Dinge mit anderen Augen an. Ein Stück Verputz in einem Goldrahmen ist nicht dasselbe wie ein Quadratdezimeter Verputz einer verputzten Wand. Der Rahmen der neuen Mundart-Lyrik – und ich meine jetzt natürlich nicht die Vorläufer, sondern die Wellenreiter – ist einerseits die betonte Abgrenzung gegen die alte Verslibrünzerei, andererseits die Typographie und die Erwartung, die der Leser automatisch an die Versform knüpft. Beim Vortrag fällt dieser zweite Rahmen weg, dafür kommt derjenige der Autoren-Lesung hinzu. Auch wenn er auf das Pültchen verzichtet, spricht der Autor auf einer Bühne, über die Rampe der literarischen Erwartung hinweg. Doch so wenig wie der Alltag oder die Sprache dichten, so wenig dichtet der Rahmen. Dies merkt man spätestens beim dritten Lesen oder Hören. Der Dialekt kann nicht an sich entdeckt werden. Die Funde müssen im Stofflichen liegen. Die Bewusstmachung dessen, was die Leute so daherreden, wenn der Tag lang ist, dürfte höchstens eine Nebenfunktion der neuen Mundartdichtung sein. In vielen Fällen ist es aber ihre Hauptfunktion.

*

Die Gefahr, die sich abzeichnet, nicht nur im Dialekt-Sektor: Dass man sich zu schnell mit helvetischen Gags zufrieden gibt, wissend, dass helvetische

Gags heute gefragt sind, dass es deutsche Leser gibt, die Berndeutsch lernen aus Angst, die jüngste Entwicklung der modernen Schweizer Literatur zu verpassen. Abgesehen davon finde ich es reizend, dass Berndeutsch auch im Ausland verstanden wird. Der Mut, den sich Bichsel 1966 in übertriebener Bescheidenheit abspricht – denn er hat die Kleinform wieder erneuert – müsste 1973 weiter reichen als bis zur sprachlichen und thematischen Ausbeutung der provinziellen Bodenschätze. Das Positive ist denn auch, dass unsere Literatur offener und, im Sinne Otto F. Walters, rätselhafter geworden ist. Gerade jene Autoren, die man in der deutschen Kritik nie so richtig «heimtun» konnte, haben viel dazu beigetragen. *Adolf Muschg*, beispielsweise – «Der Rattenfänger von Zürich» (Marcel Reich-Ranicki) – oder *Erika Burkart* mit dem einmaligen Roman «Moräne»; *Hans Boesch*, in Deutschland kaum beachtet, *Ernst Halter*, in der Schweiz wenig besprochen, und viele andere. Die Präsenz Adolf Muschgs wirkt sich meiner Ansicht nach ungemein befruchtend aus auf das Niveau unserer Literatur, denn Muschg riskiert mit seinen Büchern «unheimlich» viel. Man wirft ihm notorisch «Brillanz» und «Artistik» vor, als hätte Muschg ebensogut die Zirkuslaufbahn einschlagen können. Dabei weiss man spätestens seit Hofmannsthal, dass sich Sprachskepsis nicht nur im Weglassen, sondern auch im Spiegeln äussern kann. Man will es offenbar nicht wahr haben, dass hier ein Autor am Werk ist, dem es nicht gegeben ist, mit seinem Züglein unbeirrt geradeaus zu dampfen. Das, was *Marcel Reich-Ranicki* in seiner skandalösen Besprechung der «Liebesgeschichten»⁷ als «Überflüssige Koketterie» bezeichnet, ist die Not von Muschgs grosser Begabung: Man kann nämlich nicht nur zu dumm, sondern auch zu intelligent sein, um Literatur zu «machen». Skandalös ist die Besprechung in der pauschalen Verurteilung von Muschgs Romanschaffen – «Solche ungedeckten Schecks scheinen mir seine Romane. Sie leben alle über ihre Verhältnisse, wenn sie überhaupt leben. Sie sind auf ärgerliche Weise modisch und auf modische Weise nichts-sagend.» – und nicht minder skandalös in der plumpen Anbietung – «Deutsche und dennoch geistreiche Erotik – dies also ist noch möglich, jedenfalls in der Schweiz.» Wenn hier jemand über seine Verhältnisse lebt, indem er seine Fähigkeiten, Literatur differenziert wahrzunehmen, überschätzt, ist es Herr Ranicki, der seinerzeit keinen besseren Buchtitel gefunden hat für seine Aufsätze als «Lauter Verrisse». Ein Kritiker, der mit einem reisserischen Titel dieser Art darauf spekuliert, dass die Leute bei Unglücksfällen meistens stehen bleiben, wenn sie Blut riechen, disqualifiziert sich selber. Allein Muschgs Bereitschaft zur Selbstkritik, seine permanente Selbst-Herausforderung, wäre wert genug, hervorgehoben zu werden. Er begnügt sich nicht damit – hat sich nie damit zufrieden gegeben – ein Schrebergärtchen abzustecken, den Zeigfinger aufzustrecken und zu sagen:

Bitte, ich pflanze zwar nur Bohnen, aber die sind Extraklasse! Muschg ist gerade in seiner Vielfalt, wie sie im neusten Geschichtenband zum Ausdruck kommt, ein unersetzbares Vorbild für die jüngere Generation, die – ich schliesse mich mit ein – der Verlockung oft schwerlich widerstehen kann, auf einer «Masche» herumzureiten, die «zieht».

*

Walter spricht von der «privaten Innenwelt» eines *Robert Walser*, eines *C. F. Ramuz*, eines *Ludwig Hohl*. Mir scheint, es gehöre zu den positiven Zügen der jüngsten Entwicklung – ich denke an Autoren wie *Gerold Späth*, *Ernst Eggimann*, *Dieter Fringeli* und andere –, dass das Private nicht verdrängt wird zugunsten der «gesellschaftlichen Relevanz», dass man sich nicht beeindrucken lässt von der Scheinalternative «Engagement/Elfenbeinturm». Auch dazu ein Zitat Frischs zum Beweis dafür, dass sich beide Positionen durchaus vereinen lassen: «Ist also das <Private> (wie es jeder publizistische Spatz von den Dächern pfeift) irrelevant und kein Gegenstand der Literatur? Dann genügt die Soziologie. Aber genügt sie? Die Gesellschaft, selbst die wünschenswerte, besteht aus Personen, die leben, und Leben findet in der Ich-Form statt⁸.»

Auch Schreiben findet in der Ich-Form statt, sogar in einem extremen Sinn. Ich glaube, man beginnt hierzulande, im Gegensatz zum Trend in Deutschland, wieder davon auszugehen, dass Schreiben in der Ich-Form stattfindet, ohne deswegen zu einer Literatur führen zu müssen, die nur «Selbstbefriedigung» ist. Die säuberliche Trennung in Pflicht und Kür, journalistisches Engagement und poetische Freiheit, wie sie von vielen Autoren vorgenommen wird, wäre dann problematisch, wenn die Meinung herrschen würde, man müsse sich «Poesie» durch kritische Kommentare zum politischen Geschehen «erkaufen», es gehöre gleichsam zum guten Ton, zu dokumentieren, dass man nicht «nur» schreibe, sondern auch auf anderen Ebenen etwas zu sagen habe. Problematisch aus zwei Gründen: Einerseits weil man die utopische Stosskraft unterschätzt, die jeder Dichtung – auch derjenigen Stifters oder Mörikes – innewohnt; andererseits weil es dann leicht zu einem Epigonentum der Rolle, der Perspektive kommt. Vor etwa einem halben Jahr wurde ein deutscher Fernsehfilm über einen jungen Schweizer Autor gezeigt, dem der Bremer Literaturpreis zugesprochen worden war. Es war fast rührend zu sehen, wie krampfhaft sich *Jürg Acklin* bemühte, dem Bild des engagierten Schriftstellers zu entsprechen. Zu diesem Bild gehört offenbar auch, dass man Preise zwar entgegennimmt, aber nur achselzuckend zu verdanken gedenkt. Warum eigentlich? Ist es dermassen entwürdigend, gefördert zu werden? Muss man zu jedem Preis um jeden Preis mehr sagen als dankeschön?

«Wenn Literatur sich darauf einlässt, dass sie ihre Existenz rechtfertigen muss, hat sie schon verspielt; ihr Beitrag an die Gesellschaft ist die Irritation, dass es sie trotzdem gibt⁹.» Auch dieses Wort stammt von Max Frisch. Eine These, die nicht zur Resignation führen muss, die aber vom Schriftsteller eine gewisse Bescheidenheit verlangt, insofern als er sich daran gewöhnen muss, dass die Wirkung der Literatur nicht berechenbar ist. «Bewusstseins-Veränderung» lässt sich wohl anstreben, nicht aber programmieren. Man bringt einen Autor mit der Frage, was er denn eigentlich schreibend bewirken wolle, meistens in Verlegenheit. Die klügste Antwort kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass zwischen dem, was wir «wollen» und dem, was uns an sprachlicher Gestaltung gelingt – ganz abgesehen davon, was der Leser in das Geschriebene hineinprojiziert – eine grosse Diskrepanz besteht. Literatur eignet sich schlecht als Vehikel für eindimensionale Überzeugungen. Wer sich schreibend an eine Öffentlichkeit wendet, glaubt nicht an Antwort-Rezepte. Er hat im Gegenteil die Notwendigkeit eingesehen, die Spannung von Fragen auszuhalten. Wäre unser Dasein tatsächlich nur eine Handvoll theologischer, psychologischer oder philosophischer Antworten wert, hätte die Literatur längst ausgespielt.

*

Die Literaturgeschichte zeigt, dass jede Epoche eine Theorie des Selbstverständnisses und der Wirkung ihrer Dichtung entwickelt, und es wäre lohnend, einmal den Stilwandel dieser Intentionen zu verfolgen. Für mich ist es überraschend, wie wenig von dem, was die Autoren «wollten», wovon sie glaubten, es sei ihr Hauptverdienst, wie wenig davon übrig geblieben ist und umgekehrt wie viel von dem, was sie gegen ihre eigene Theorie durchsetzten. Auch daran muss man sich gewöhnen, selbst wenn sich unser kritisches Bewusstsein dagegen sträubt: Schreiben geschieht oft wider besseres Wissen. Wir sind unserer hausbackenen Vernunft weit voraus, sofern wir den Mut – und die Konstitution – haben, uns dem zu überlassen, was aus uns heraus will, und uns unsere Literatur nicht vermessen lassen, bevor sie geschrieben ist.

¹ Ingeborg Bachmann, Gedichte Erzählungen Hörspiel Essays, München 1964. –

² Die Weltwoche, 11. März 1966, Nr. 1687.

– ³ Die Zeit, 15. September 1967, Nr. 37. –

⁴ Die Weltwoche, 1. April 1966, Nr. 1690. –

⁵ Prosaschreiben, Eine Dokumentation des Literarischen Colloquiums Berlin, Berlin 1964. – ⁶ Werner Weber in der Rezension von Kurt Martis Gedichtband «rosa loui»,

zit. aus dem Nachwort von Dieter Fringeli zur Anthologie «Mach keine Schprüche», Schweizer Mundart-Lyrik des 20. Jahrhunderts, herausgegeben von Dieter Fringeli, Zürich und München 1972. –

⁷ Die Zeit, 8. Dezember 1972, Nr. 49. –

⁸ Max Frisch, Dramaturgisches, Ein Briefwechsel mit Walter Höllerer, Literarisches Colloquium Berlin 1969. – ⁹ A. a. O.