

Über das Zunehmen von Aufmerksamkeit in der Sprache : zur schriftstellerischen Entwicklung von Adolf Muschg

Autor(en): **Schafroth, Heinz F.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **57 (1977-1978)**

Heft 6

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163324>

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.

Über das Zunehmen von Aufmerksamkeit in der Sprache

Zur schriftstellerischen Entwicklung von Adolf Muschg

... dass das Nüchternere in der Kunst das Auf-
merksamere, auch das Zärtlichere ist.

Adolf Muschg, 1970

I. Unsichere schriftstellerische Umgangsformen

Im «*Gegenzauber*» lässt Muschg den Erzähler, Klaus Marbach, formulieren: «*Ich habe unsichere schriftstellerische Umgangsformen.*» Angenommen, Klaus Marbach ist eine der vielen Rollen, die Muschg annimmt, wenn er sein Metier bedenkt, und sein Satz ist dann Muschg selbst in den Mund zu legen:

Er ist dort, darüber scheint es zunächst keine Zweifel zu geben, die reine Koketterie.

Ist er die reine Koketterie?

Schon dem Verfasser von «*Im Sommer des Hasen*» sind die schriftstellerischen Umgangsformen in einem Kritikerkonsensus bescheinigt worden, wie er anlässlich eines Erstlings selten ist. Mit dem «*Gegenzauber*» verhält es sich etwas anders. Aber auch wo hier nun kritische Einwände laut wurden, galten sie kaum (gerade nicht) Muschgs formaler Begabung. (Das Studium schon der Klappentexte belegt dies: Eloquenz / virtuos / nuanciert meisterhaft / das höchsten Kunstansprüchen genügt / meistert mit einer Souveränität, u. ä. ist da zu finden.) Und wenn artistische Brillanz über literarische Qualität entscheidet, braucht von der damaligen Begeisterung nichts zurückgenommen zu werden. In ihrer formalen Konzeption und in der Raffinesse, womit sie durchgestanden und sprachlich verwirklicht wird, sind beide Bücher auch heute nicht anzufechten.

Sofern er sie überhaupt hatte, durfte Muschg sich Selbstzweifel also ausreden lassen, und der Satz von den unsicheren schriftstellerischen Umgangsformen wäre angesichts der Souveränität, die der Autor im Umgang mit seinen literarischen Stoffen an den Tag legt, eben doch Koketterie.

Muschg hat aber schon in seinen ersten Romanen die Frage nach der literarischen Sprache so intensiv gestellt und die schriftstellerische Selbst-

befragung so weit getrieben, dass er heute, wo er seine ersten Bücher gewiss nicht mehr schreiben würde, zum Nachdenken über seine damalige formale Sicherheit veranlassen muss. Es sieht oft genug aus, als ob er sie sich selber nicht abkaufe, als ob er sie gegen besseres Wissen demonstriere. Vergrößernd lässt sich die These aufstellen, er habe nicht der Poetik gemäss geschrieben, die er formuliert hat. Aus den Arbeiten, die im «*Sommer des Hasen*» von den Stipendiaten verfasst werden, aus den Geschichten, die sie erzählen, und aus den Gesprächen über beides lässt sich nicht nur ablesen, wie Muschg Stile beherrscht (und imitiert und karikiert), sondern auch, was für Literatur, welche Sprache ihn am meisten interessiert. Es ist die des Technikers, eigentlich Nicht-Literaten Pius Gesell, der «*noch nie im Leben wirklich etwas ausgeführt*» hat: «*Wenn ich etwas zu Papier bringe, pflege ich an den Widerständen zu scheitern ... Ich beginne auszuformulieren, wo ich noch nicht durchgedrungen bin, nehme Verflüchtigung meiner Gedanken, Verluste an Tragweite in Kauf, und zum Schluss steht niemals da, was mir vorschwebte, sondern etwas anderes, was auch ganz hübsch ist – also bestimmt nicht das Rechte.*» Soweit Gesell, der auch den lapidaren Satz sagt: «*Man hat doch keine Zeit für Einfälle*». Gesell hätte den «*Sommer des Hasen*» nicht geschrieben. Der Roman (bei aller Intelligenz in der Konstruktion, allem Zauber der Beschreibung, aller Sorgfalt in den zeit- und gesellschaftskritischen Analysen – oder sind es teilweise noch eher Aperçus? –, bei aller Skepsis auch, die Muschg gegen das eigene Vorhaben miteinbringt) ist Satz für Satz demonstrativ ausformuliert, ein Scheitern ist darin nur rhetorisch miteinbezogen. Er ist – als Ganzes – etwas, «*was auch ganz hübsch ist – also bestimmt nicht das Rechte*». Muschg bringt sich selbst allzu oft um «*Tragweite*», verpasst die Zeit, in die er gehört, in wesentlichen Dimensionen, besser: er schüttet sie, wo er auf sie gestossen ist, zu in einer Sprache, die die Sachverhalte und ihre Aussagekraft immer wieder überzieht wie ein Gelee. Schliesslich: «*Es fiel ihm immerfort zuviel ein; so konnte es scheinen, als habe er nichts zu sagen...*» Auch das steht in Muschgs erstem Roman. Der junge Autor liefert in seinen ersten Romanen die Einwände gegen sie gleich mit, formuliert auch sie besser, als andere es konnten (könnten). Aber auch wenn der Schein trügt und es unverkennbar ist, dass in Muschg ein Schriftsteller debütierte, der etwas zu sagen hat: Man soll ihm deshalb im nachhinein die radschlagenden Sätze von damals nicht mehr abnehmen, auch da nicht, wo sie mehr als raffinierter Kitsch sind. («*See, herbstlich gespannte Seide ...*» | «*in sein kurz brechendes Auge brannte*» | «*als sein Gefühl auf die Spitze kam*» | «*etwas Schwebendes ging wie ein lebendiger Hauch durch die in ihren Stoffen unsäglich delikate wirkende Gestalt*»), nämlich wirklich raffiniert, originell: «*verschob das unruhige Schwemmland seiner Zunge*» | «*Das Haus atmet jetzt mit dem Keller, klösterlich verkühlt, Atem-*

züge eines Pans vom vorigen Jahr» – das lässt sich nicht gewandter sagen; die Frage ist, ob es auch gesagt werden muss. «*Im Sommer des Hasen*» ist – und der Roman kann nochmals zitiert werden – «*ein Gegenzauber des Gesellschaftlichen inmitten der Gesellschaft.*» Nicht dass die Gesellschaft darin nicht präsent wäre. Aber der Autor selbst lenkt allzu leicht von ihr ab, kanalisiert seine Aufmerksamkeit und die des (entzückten, erleichterten) zeitgenössischen Lesers auf die Metapher und Pointe, die Gesellschaft bestenfalls umschreiben, statt sie zu betreffen und zu treffen. Dabei konnte es Muschg bereits anders. In dem erst 1970, nahezu unbemerkt erschienenen Band «*Papierwände*», der hervorragende Aufsätze zum Thema Japan enthält, findet sich der Text «*Atsuko soll heiraten*», geschrieben 1963, vor «*Im Sommer des Hasen*» also. Obschon als Aufsatz deklariert, ist er eine veritable Geschichte, eine späte Muschg-Geschichte eigentlich schon: erzählt mit liebevoller Genauigkeit, ohne Zierat, wie unabsichtlich in der formalen Bewältigung des Stoffes, mit einer nie nachlassenden Aufmerksamkeit für soziale und individuelle Voraussetzungen einer Existenz und dafür, wie sie ineinander verhängt sind. Die Sätze bestehen nachdrücklich darauf, die Aussage nicht in der Entfernung vorbeizutransportieren, sondern sie nahezubringen: Das höhere Bewusstsein des Mädchens Atsuko fügt sich, verletzt und nicht ohne Schwierigkeiten, aber schliesslich ohne Rebellion den familiären, gesellschaftlichen Konventionen, die anlässlich ihrer Heirat an sie herantreten. Der letzte Satz der Geschichte lautet (ein befreundeter Europäer hat Atsuko auf die Heirat angesprochen und ihr ein Geschenk angekündigt): «*Und da Atsuko gut erzogen ist, wagt sie nicht nein zu sagen.*» Die Art, wie der Autor sich hier heraushält und der Verlockung widersteht, der Tragödie mittels tragischer Töne zur Tragik zu verhelfen: das ist der Muschg von viel später, nicht der der ersten Romane.

Die beiden sind allerdings nur bedingt in einem Atemzug zu nennen. «*Gegenzauber*» ist das ungleich anspruchsvollere Buch als «*Im Sommer des Hasen*». Anspruchsvoller zunächst in seiner dezidierten Zeitbezogenheit. Muschg ist gewillt, das skurrile Haus «*Soldanella*» als einen Kristallisationspunkt von Zeitgeschichte zu verstehen, seine einstigen und jetzigen Bewohner als ihr Produkt oder auch als in sie eingebaute Widerstände. Er hat sich festgelegt auf geographische Nähe, was er motivisch von aussen braucht, holt er herein, handelt es ab am Schauplatz Schweiz.

Der Roman ist 1967 erschienen. In Amerika hat der studentische Aufbruch begonnen, sein Übergreifen nach Europa zeichnet sich ab. Muschg versammelt in seinem Buch eine Gruppe von Intellektuellen und Künstlern, um sie eine eigene Version der studentischen Rebellion gestalten zu lassen. Sie wird bei ihm zu einer Version, die – da liegt jetzt noch die unbestreitbare Aktualität von «*Gegenzauber*» – bereits auch das Scheitern

mitbeinhaltet, begründet in der Verspieltheit, womit die Rebellen sich um den inneren Impetus bringen. «*Wir sind anders, sagte Tobias. Wir wollen doch nicht die Welt verändern. Sondern? fragte Bitz gereizt. Unsern Frieden, sagte Tobias.*» Der kurze Dialog zeigt im Engagement das verhängnisvolle Desengagement auf, belegt die hellsichtige Verzweiflung, aus der heraus Muschg mittels der Parabel vom Haus Soldanella Zeitgeschichte interpretiert. Erst in «*Albissers Grund*», sieben Jahre später, hat er seine eigene politische Position und das Ungenügen an ihr wieder derart präzise und komplex beschrieben. Auch sonst findet Muschg in «*Gegenzauber*» bereits manche seiner späteren Themen und Stoffe, und zeitweise auch die Methoden der literarischen Bewältigung. Diejenige beispielsweise, sich nicht vorzudrängen, nicht literatenhaft «*lebendige Menschen als Anlass*» zu benützen, «*um seine Formulierungen ans Trockene zu bringen*». Aus dieser schriftstellerischen Haltung und der sozialen Anteilnahme, die hinter ihr steckt, entstehen die Porträts der Unterprivilegierten: «*... sie war für keinerlei Gewalt geschaffen, auch nicht für diejenige, die sie selber erlitt, sie trug auf und ab und spülte Gläser und machte immer grössere Augen im aschgrauen Gesicht, nicht aus Verwunderung, sie verwunderte sich über gar nichts mehr, sondern einfach, weil es mit ihm bergab ging.*» Die Präzisierung des einen Wortes durch das andere (wobei es sich um kleine, schmucklose Wörter handelt), die Korrektur und/oder Vertiefung des einen Gedankens im nächsten – das weist darauf hin, dass die literarische Selbstbefragung und Selbstkritik ausgewertet wird. Sie machen weitere wesentliche Dimensionen von Muschgs zweitem Roman aus. Im Tiger-Gleichnis zu Beginn wird die Frage gestellt, was eine Geschichte ist und was nicht: «*Man darf ja nicht annehmen, dass eine Geschichte schreiben heisse: einen Käfig um den Tiger bauen. Mit dem Käfig wächst der Tiger, und manchmal habe ich das dumme Gefühl, der Tiger wachse ein wenig schneller.*» Über weite Strecken ist es in «*Gegenzauber*» zum Gelingen gebracht: dass Worte und Sätze (der Käfig) dem Stoff und dem Thema (dem Tiger) zu Diensten stehen; dass sie abbilden, statt verbilden, wie wenn der Käfig den Tiger nicht wachsen lässt. Freilich, Muschg nährt den Tiger noch oft genug künstlich. Die Zeitbezogenheit wird dann zur Modischkeit, nicht was aktuell, sondern was en vogue ist, fließt, breit und ungehindert manchmal, in die Geschichte. Dass sie dabei zur Satire auf den Kunstbetrieb und das Expertentum wird, nimmt ihr an Explosivkraft, mag aber angesichts der Brillanz der Satire hingehen. Fragwürdig in die Geschichte eingebracht aber ist das Motiv der Neger. Eine Gruppe afrikanischer Diplomaten und Revolutionäre als Handlanger der Soldanella-Revolution – das ist nicht nur deshalb abwegig, weil es unverkennbar und ausschliesslich Einfall ist, sondern auch, weil der Einfall, einmal passiert, stilbestimmend wird. Es folgt nach dem Theatercoup des unvermuteten Auf-

tauchens der Schwarzen eine Shownummer nach der andern mit ihnen, sie scheinen buchstäblich dafür verpflichtet (Elianes Ermordung, Sylvesters Hochzeit). Es fällt leicht, die Schwarzen aus der Geschichte wegzudenken – und mit ihnen die unpassende Ironisierung der revolutionären Befreiungsbewegungen in der Dritten Welt oder die modische Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, Spontaneität, wie sie aus Auftritt und Agieren der Schwarzen spricht. An Stellen, wo der «Tiger» auf diese Weise ausgestopft und ausstaffiert wird, bedarf er auch des sprachlichen Feuerwerks oder der bengalischen Beleuchtung, des literarischen Flutlichts von Sprache und Stil, das vergessen machen soll, wie wenig der Tiger mit der Realität zu schaffen hat. Und da ist dann «Gegenzauber» vom selben Stoffe gewoben, nach denselben Mustern geknüpft wie «Im Sommer des Hasen».

Wobei natürlich die Frage zu stellen ist, ob Feuerwerk, bengalische Beleuchtung, Flutlicht nicht legitim in der Literatur eingesetzt werden. Ob sie nicht in Muschgs ersten Romanen künstlich und kunstvoll zwar, aber deswegen noch nicht kritisierbar, verwendet sind, um der sentimentalsten Identifikation mit den Personen und Stoffen einen Riegel zu schieben, sich zu distanzieren von ihnen, sie sich vom Leibe zu halten. Muschg schreibe dann mittels Formalisierung von sich weg, was ihn bis zur Selbstgefährdung bedrängt. Ich könnte mir vorstellen, dass der junge Autor in den Jahren, da er seine ersten Bücher schrieb, so gelebt hat, wie er schrieb: in einer durch Brillanz geprägten Distanz zu den Dingen, die nichts anderes als Selbstschutz war. Und wenn einer sich wie ich heute mit Muschgs frühen Werken abgibt, müsste er sich der Aufgabe unterziehen, das Artistische darin daraufhin zu untersuchen, wieweit es Notwehr ist. Jetzt wo die einstige einhellige Begeisterung über Muschgs Einfallsreichtum und seine formalen Möglichkeiten einer eher kritischen Einschätzung gewichen ist, wäre vielleicht eine neue Einschätzung ihrer Funktion angebracht. Dass hinter dem brillanten Formalismus in der Tat «unsichere schriftstellerische Umgangsformen» stecken, wäre dann möglicherweise nicht mehr von vornherein von der Hand zu weisen.

II. Wie ein nervöser Artist

Vielleicht fiele der Umgang mit Muschgs ersten beiden Romanen leichter und würde sachgemässer, gäbe es nicht den dritten, «Mitgespielt», erschienen 1969, zwei Jahre nach «Gegenzauber». Die Geschichte («sie spielt ... 1965, im Jahr von HELP! und des ersten Verschwindens von Ché Guevara») des revolutionären Gymnasiasten Andres, seiner Mitschüler und ihres Deutschlehrers, des sich progressiv gebenden, an seiner Homosexualität leidenden Dr. Hämmerli, ist eine langatmige Idealisierung, widerwillig gebrochen mit dem nahe, zu nahe liegenden Mittel der Ironisierung. Muschgs Stil ist hier schon fast hemmungslos kalligraphisch, Parodie seiner selbst eigentlich, zugleich des snobistischen Milieus und der exquisiten Landschaften, in denen der Roman spielt, Parodie schliesslich auch der Gattung (Kriminal-, Trivialroman), zu der der Roman gerechnet werden kann. Die

vielfache Parodie verschüttet die zeitkritische Tendenz des Buches völlig. «*Mitgespielt*» ist ein Paradebeispiel dafür, wie in Literatur die Zeit und ihre Anliegen hineinmöbliert werden, statt den Raum auszumachen. Sie sind nämlich da: Der Aufstand der Jugend, Schule, Lehrer, Pädagogik und Klassengesellschaft gesehen im Spiegel dieses Aufstands – das hätte ein wichtiges Buch geben können, wenn sich Muschg nicht vor der Ernsthaftigkeit gedrückt und in die Überstilisierung gerettet hätte. «*Wie ein nervöser Artist*» lässt er seinen Dr. Hämmerli Schule geben, seine Stunden sind alle «*Nummern*». Muschgs Roman ist auch eine solche Abfolge von Nummern, Nummern einer Revue, durchgespielt in teuren Kulissen und Kostümen – noch Andres' verwaschene Jeans stammen aus der besten Boutique der Epoche.

*Ich habe es dem Autor seinerzeit gezeigt. In einem Verriss, dessen Aufwendigkeit sich neben derjenigen des Romans sehen lassen konnte. Dass Muschg später äusserte, jeder Satz darin sei berechtigt gewesen, muss dem Rezensenten natürlich bis heute ungemütlich sein. Ich möchte trotzdem meine damalige Enttäuschung nicht zurücknehmen, nicht umfunktionalisieren. Die Untugenden der beiden ersten Romane erscheinen im dritten potenziert. Muschg liefert in einer Vorbemerkung zum Buch eine Erklärung dafür: Die Entstehungsgeschichte von «*Mitgespielt*» erstreckt sich über einen Zeitraum von zehn Jahren. Aber sich mit dieser Erklärung zufrieden zu geben, ist doch wohl weniger angebracht, als nun endgültig die Hypothese zu wagen, Muschg habe bis zu diesem Zeitpunkt wider seine eigenen Vorstellungen von Literatur geschrieben. Mehr als Hypothese kann diese Aussage nicht sein. Aber sie wird durch einige Beobachtungen gestützt. Von dem frühen Prosastück «*Atsuko soll heiraten*» war die Rede. Auch von Passagen aus den ersten Romanen («*Gegenzauber*» vor allem), wo Muschg nicht bunte Stile anprobierte, sondern seine spätere Sprache gefunden hat. «*Ich schreibe manchmal meinen eigenen Stil, manchmal einen zugelaufenen*», lässt Muschg den Erzähler in «*Gegenzauber*» sagen. Muschg seinerseits schrieb offenbar häufiger zugelaufene Stile als den eigenen. Zugleich äussert er in einem Interview (etwa aus der Zeit, da «*Mitgespielt*» erschienen ist) seine Sehnsucht, nüchterne, einfache Sätze schreiben zu können. Demnach wären die andern, die aufwendigen, glanzvollen Sätze, gegen die eigene Sehnsucht geschrieben? Die Frage soll nicht mittels weiterer Hypothesen beantwortet werden. Die ganzen Überlegungen sollen ohnehin nur die Annahme untermauern, dass Muschgs frühe Romane, so erfolgreich er damit war, über weite Strecken nicht notwendige, folgerichtige Stufen in seiner literarischen Entwicklung darstellen. Für «*Mitgespielt*» gilt das gewiss. Denn als dieser Roman erschien, waren bereits der Erzählband «*Fremdkörper*», das Theaterstück «*Rumpelstilz*» und das Hörspiel «*Das Kerbelgericht*» erschienen. Und ausserhalb der Romanform sind die einfachen, nüchternen Sätze durchaus die Regel und der zugelaufene Stil bildet die Ausnahme.*

III. Intime Gespräche auf Distanz

Ein Mann sucht eine Frau auf, der er vom Vorabend her eine schwere Taktlosigkeit abzubitten hat, eine unbewusste zwar, aber gerade dass seine Aufmerksamkeit zu gering war, um sie ins Bewusstsein treten zu lassen, verstärkt die Schuldgefühle. Er tritt an die Türe des Hauses: *Er griff neben*

die Klinke, aber die grüne Tür öffnete sich trotzdem. Sie war nur angelehnt gewesen.» Der Vorgang erfasst den Gemütszustand des Besuchers, ohne ihn zu beschreiben. Die Momentaufnahme wird völlig in ihrer Momentaneität belassen, nicht ausgeführt, nicht kommentiert. Erst hinter dem realen Vorgang setzt sich die – wesentlichere – Realität des inneren Zustands zusammen. Der Autor zieht es vor, darüber zu schweigen, seine Sätze sind ganz Aufmerksamkeit, ohne Aufmerksamkeit zu demonstrieren. Dass er sich, still beobachtend und registrierend, im Hintergrund hält, mobilisiert Vorstellungsvermögen und Anteilnahme des Lesers stärker, als wenn er ihn explizit daraufhin anspräche. Der Besucher findet im folgenden die Frau, die ihn zunächst nicht bemerkt, über Schubladen gebeugt. *«So gebückt sah sie aus wie ein Vogel, geplustert und sehr bedürftig.»* Ein Vergleich – und es stellt sich die Erinnerung ein, wie trunken Muschg oft Vergleiche handhabte. Kann sein, auch der hier ist nicht ohne Rest von Aufdringlichkeit, das *«sehr»* vor bedürftig transportiert wohl noch eine Spur zuviel gepflegter Emotion. Aber es ist unverkennbar ein kleiner Vergleich, klein nicht wegen des Gegenstands, der herangezogen wird, sondern weil er mit wenig auskommt. Ein *«bedürftiger»* Vergleich sozusagen, benötigt, um ohne Lärm, ohne Wucht einem selbstverständlichen Mitleid zu seinem Recht zu verhelfen. Und an diesen Vergleich schliessen die Sätze an: *«Grüss dich, sagte sie nach einer Weile. Er trat einen Schritt näher. Als sie sich aufrichtete, blieb er stehen. Ihr Gesicht war müde, die Wangen flach, jung.»* Die kleine Szene setzt sich aus Auslassungen zusammen. Ausgelassen ist das Verhalten des Mannes, bis die Frau ihn bemerkt, der Augenblick, da sie ihn bemerkt, die Begründung seines Stehenbleibens. Wenn nicht die Beschreibung des Gesichts sie unausgesprochen vermittelt. Und in dieser Beschreibung: die Zurücknahme einer fast unaushaltbaren Spannung, eines grossen Schmerzes in kleine Wörter und den Widerspruch darin: flach-jung. Ein paar Zeilen weiter dann allerdings wieder ein Satz der Metaphernseligkeit: *«Feingliedrig wie ein Geschmeide wucherte eine freie Wolke Dampf gegen das Fenster hin.»* Aber solche Sätze fallen nun auf, heraus. Im allgemeinen ist die sprachliche Ökonomie, die Muschg in seinen Erzählungen walten lässt, erstaunlich. Der auslassende Stil, der zu aktivieren sucht ohne zu überreden, ist in einem Ausmass da, das ihn als Muschgs eigentlichen, eigenen erscheinen lässt und jeden andern als *«zugelaufenen»*.

Der neue Muschg, der wirkliche vielleicht, ist auch in den andern Erzählungen des Bandes unverkennbar. Sogar in dem vom Thema her zu Exzessen verlockenden Monolog eines siamesischen Zwillings, der kurz vor seinem Tod und während sein Bruder ihm vorausstirbt ihrer beider Leben rekapituliert und wie verflucht es war. Am auffallendsten kennzeichnet die neue, asketische Sprache die Schlussgeschichte des Bandes, *«Besuch in der*

Schweiz», wo Muschg die lebensfeindliche Mentalität eines Milieus (dasjenige des gehobenen Bürgertums) und eines Landes (der Schweiz) anhand scharf beobachteter Haltungen und Reaktionen dechiffriert.

Die Geschichten in «*Fremdkörper*» sind alle Bestandesaufnahmen. Und das Bestehende wird nun weitgehend ohne die in den Romanen üblichen Zutaten, stilistischen Wucherungen vermittelt. Eine kaum nur der Kurzform zuzuschreibende Konzentration beim Erzählen ist festzustellen. Muschg lässt sich selber nicht mehr ablenken, und er verweigert dem Leser die Ablenkung. Aber bei aller Konzentration wird erzählerische Distanz bewahrt. Der Erzähler tritt wohl in ein intensives, oft auch intimes Gespräch mit seinen Figuren, aber es sind «*intime Gespräche aus der Distanz*», wie sie Robert, der Held der ersten Geschichte, «*liebt*». Gerade er – zweifellos ein aggressives Selbstporträt des Autors – beherrscht diese Fähigkeit. Bis in den Schluss, wo Robert, Schriftsteller, Dramatiker, am Schreiben zu zweifeln beginnt und theatralisch zu seiner Frau sagt: «*Ich bin ein elender Stückeschreiber. Ein Stümper. Li sagte: Das werden die andern nie merken. Sie werden das immer bedeutend finden, was du machst. Nach einer Pause erkundigte er sich: Du meinst, man könne jetzt weiterschreiben? Natürlich, sagte sie. Schreiben ist doch nicht wichtig.*» Es ist schwer vorstellbar, dass Muschg hier nicht eigene, gemachte oder mögliche, Erfahrungen diskutiert. Weiterschreiben, weil Schreiben nicht wichtig ist – es ist nicht der Schriftsteller, der so argumentiert; aber er muss die deprimierende Argumentation zur Kenntnis nehmen. Wenn er weiterschreibt, dann entweder mit der Desillusion, dem Zynismus von Lis Satz; oder dagegen anschreibend. Die Konfrontation mit diesem Entweder-Oder wirkt in alle nachfolgenden Werke Muschgs hinein. Es lässt den schönen Stil nicht mehr zu.

Muschg hat ihn sich möglicherweise am Dialog abtrainiert, der seine Unbrauchbarkeit rascher entlarven dürfte. Im Theaterstück «*Rumpelstilz*», das wie die Erzählungen 1968 erschienen ist, und im Hörspiel «*Das Kerbelgericht*», das ins selbe Jahr wie «*Mitgespielt*» (1969) gehört, ist die Poesie ausgetrocknet, Muschg lässt die Personen mit ihren Ängsten und Sehnsüchten, in ihren Verkrüppelungen nackt hinter den Sätzen hervortreten. Wo Mitleid mit ihnen angebracht ist, wird es nicht mit sprachlichen Sirenenklängen hervorgehört.

IV. Am meisten Revolutionär

Die Schüsse, die der Gymnasiallehrer Albisser im Roman «*Albissers Grund*» (1974) auf den alten Zerutt, seinen Freund und Psychiater, abgibt, und Gottfried Kellers ohnmächtiges Dreinschlagen mit dem Stuhl im Theater-

stück «*Kellers Abend*» (1975) entspringen derselben Verzweiflung: darüber, den eigenen Ansprüchen und denen der Zeit nicht genügt zu haben. Die Zielrichtung der Aggressionen beider ist allerdings verschieden: Albisser richtet seine gegen den, der ihm die Ansprüche bewusst gemacht hat und sie verkörpert, Keller gegen die, die sie unterdrückt und ihm abgekauft haben, und gegen solche, die sie ebenso verraten haben wie er selbst.

Die beiden Werke sind einerseits die politischsten Muschgs, andererseits die persönlichsten. Womit in der Formulierung ein Gegensatz behauptet scheint, der eben gerade aufgehoben ist, indem beide Werke die private und die öffentliche Zeitgenossenschaft des Einzelnen in unauflöslicher Verbindung darstellen. Gewiss hat Muschg schon vorher politische Themen zur Sprache gebracht. Aber sie liefen eher gleichsam parallel neben den privaten her, bildeten, im «*Gegenzauber*» etwa, je gesonderte Handlungsstränge und Entwicklungen. (In den «*Albissers Grund*» und «*Kellers Abend*» vorangehenden «*Liebesgeschichten*», von denen im Zusammenhang mit dem letzten Erzählband Muschgs, «*Entfernte Bekannte*», die Rede sein soll, ist das Politische eher aufgefächert in Spezialthemen, dasjenige des Sozialen vor allem.)

«*Albissers Grund*» und «*Kellers Abend*» untersuchen die politische Situation einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Raums, Machtstrukturen und ihre Entstehungsgeschichte, die Möglichkeiten der Auflehnung gegen Macht und deren Tricks, mit der Auflehnung fertig zu werden, sie sich sogar dienstbar zu machen.

Zugleich ist aber Muschg in beiden Werken stärker privat, persönlich engagiert als je vorher. Dabei geht es nicht um biographische oder psychische Parallelen (die wären vor allem in «*Albissers Grund*» wohl aufzufinden), die hat es in Muschgs Werk immer gegeben, er hat sich, seine Biographie wahrscheinlich stärker ausgebeutet als die meisten zeitgenössischen Schriftsteller. Wenn «*Albissers Grund*» und «*Kellers Abend*» privater, persönlicher sind, dann eben gerade nicht wegen der allenfalls hineinverarbeiteten inneren und äusseren Autobiographie, sondern weil das Autobiographische permanent ausgeweitet und getragen ist durch Zeit und Geschichte und ihre Einwirkungen auf die Person, die darüber reflektiert. Albisser, Zerutt und die Revolutionäre von 1968, Keller und die Revolutionäre von 1848 – sie sind nicht primär Muschg, oder Facetten von Muschg, oder auch das Gegenteil von Muschg. Aber sie sind Muschgs ganz persönlicher Versuch, Geschichte – die nahe («*Albissers Grund*») und die ferne («*Kellers Abend*») – aus sich heraus durchschaubar zu machen und damit nutzbar für seine, des Autors, dauernd wechselnde Gegenwart und die seiner Leser. Was Muschg über «*Kellers Abend*» sagt, «*es möchte kein historisches Stück sein*», gilt auch für «*Albissers Grund*». Auch dem Roman liegt ein Begriff von Geschichte zu-

grunde, *«der das Vergangene als Anspruch auf unsere lebensrettende Einsicht versteht, und diese Einsicht misst an ihrer Kraft, <die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen>»*. Ebenfalls in Muschgs Vorbemerkungen zu *«Kellers Abend»* findet sich die für Muschgs neues Verständnis von der Identität von Privatem und Politischem bezeichnende These, dass *«nur an den Umgangsformen der Menschen untereinander, die immer Geschichte und immer Politik sind, jenes abstrakte System hervorgeht, das wir <Geschichte> nennen und das, als System, immer der Steuerung durch die gewinnende Partei unterliegt.»*

Muschg lässt in beiden Werken keinen Zweifel aufkommen darüber, wer die gewinnende Partei ist und wie erfolgreich sie steuert. Die Revolutionäre von 1848 und die von 1968 scheinen müde geworden, verzweifelt. Sie reagieren verschieden auf ihre Verzweiflung, äussern oder kaschieren sie auch jeder auf seine Weise. Lasalle in politischer Geschäftigkeit und im Arrangement mit den Herrschenden; Herwegh in Selbstbetäubung und selbstzerstörerischen Ausbrüchen; Keller in dem abendlangen Vorsicherschweigen und mit dem für einen Augenblick in ohnmächtiger Aggressivität erhobenen Stuhl. Albisser, gut hundert Jahre später, zieht sich, begleitet von Zerutts Verachtung (die sich in Tränen und Gelächter äussert: *«Wer den Grund nicht kennt, tippt bei ihm auf Schmerz»*), zurück und macht aus der Not eine Tugend: *«Du hast mich gelehrt, mit meiner Schwäche zu leben ... Nun hast du sie»*, sagt er zu Zerutt. Die Härte, womit Muschg Albisser an diesem Punkt aus den Traktanden fallen lässt, stellt die eigene Position in Frage. Albissers Heiterkeit und Selbstbescheidung ist die schlimmstmögliche Wendung, die der Wille zu Widerstand und Ausbruch nehmen kann. Und oft genug auch nimmt. Dabei liesse Muschg, wenn er sich auch nur den leisesten Selbstbetrug gestattete, dieses Ende Albissers als gutes gelten. Aber er lässt Zerutt das letzte Wort; und wenn dieser *«versteht, warum in Tatis Filmen so viel los sein muss»* (*«Er muss jeden Hinweg benützen, und keine Flucht ist ihm zu blöd, um in der Sache dieser lästigen Füsse ein paar Schritte, sehr komische Schritte weiterzukommen.»*), dann heisst dies, dass der Wille zur Aufklärung und zur Auflehnung weitergetragen wird. Alt, von der Ausweisung bedroht, wider alle Vernunft überhaupt am Leben, vertritt Zerutt das Prinzip Widerstand: *«Jahre, die man nicht mehr zu fürchten und zu erzählen braucht, wenn es nur gelingt, sie zu leben»* – heisst es in den letzten Sätzen des Buchs.

Dass diese ausgesetzte, verletzte Hoffnung auch aus *«Kellers Abend»* spricht, noch unzugänglicher, zögernder, geht hervor aus Muschgs eigener Interpretation des Stücks: *«Es zeigt jenen Abend so, als könnte heute wieder etwas daraus werden. Es versucht zu zeigen, dass an jenem Abend nicht bloss jeder mit jedem kämpfte, sondern jeder mit jedem um seine Hoffnung, und einzelne bereits gegen ihr Bedürfnis nach Selbstbetrug. Das ist schon ein*

anderer, ein Bürgerkrieg; auch von Verzweifelten wird der insgeheim gegen die Verzweiflung geführt, und auch von Unbewussten im Namen des Bewusstseins. Dieser Gedanke soll an einigen Stellen des Bewusstseins aufscheinen; als denkbarer Gedanke, nicht mehr.» Der betrunkene Herwegh, wie ein Verschworener zu Keller gebeugt, sagt, in bitterer Selbstzerfleischung, aber deswegen nicht schon an der Wirklichkeit vorbei: *«Ich bin der bestgetarnte Revolutionär in diesem Saal. Ich bin so gut getarnt, dass ich gar nicht mehr zur Aktion komme. Bis ich meinen Bart abgelegt habe. Und mein Gesicht. Und wieder ein Gesicht. Und noch eins und noch eins ... Wahrlich, ich sage dir, wenn man nix mehr ist, dann ist man am meisten Revolutionär ...»* Don Quichotte: verlacht, getreten, zum Schweigen gebracht, im schwierigen Kampf mit der eigenen Verzweiflung zudem und den Selbstzweifeln, und doch ganz innen Revolutionär geblieben – grösser ist die Hoffnung nicht, die Muschg in *«Albissers Grund»* und *«Kellers Abend»* anbietet; aber so gross ist sie mit Sicherheit. Die beiden Werke haben mehr als seine bisherigen mitbekommen von Muschgs Zorn, Trauer und rebellischer Hoffnung. Und sie werden nun nicht mehr in Sprache zugedeckt, sondern mittels Sprache vernehmbar gemacht, sie tritt zurück, um grössere Vernehmbarkeit zu ermöglichen. Die grösste wird erreicht, dort wo sie sich ganz aufgibt: in Kellers Schweigen. Es hat, diesen einen Abend lang, das Gewicht und die Aussagekraft von Hölderlins über vierzig Jahre sich erstreckendem Wahnsinn, und es ist, wie dieser, der Interpretation und dem Kommentar kaum noch zugänglich.

Es macht den Anschein, als hätten die bewegten, ihn bewegenden Jahre um 1968 Muschg eine besondere sprachliche Verhaltenheit gelehrt. Er müsste sich dann im nachhinein (wenn er über die Zeit zu schreiben beginnt) bewusst geworden sein, dass die Sprache, die die innere Bewegung ungeboren überträgt, nicht nur leicht dem falschen Pathos verfällt, sondern auch, besonders wenn die Bewegung politisch motiviert ist, gern zu Schlagwort und Ideologie erstarrt.

*Muss ich das unvermittelte Verstummen meiner Einwände gegen Muschgs Werk (die Romane) noch erklären? Sicher, ich bin mir bewusst, das Verstummen der Einwände setzt voraus, dass hier ein Autor zwar nicht schlagartig, aber doch jetzt vollständig ein anderer, besser: er selber geworden ist. Eine nicht ganz geheure Vorstellung, zugegeben. So wenig geheuer wie die andere, dass die Einwände seither nie mehr aktuell geworden sind (höchstens partiell noch gegen das Fernsehspiel *«High Fidelity oder ein Silberblick»*, an dem mich ein gewisser szenischer und sprachlicher Snobappeal stört), dass der Autor also auch noch definitiv ein anderer oder er selber geworden wäre.*

*Ich möchte mich ja nicht bestechen lassen, dadurch dass Muschg mit *«Albissers Grund»* meinen Roman, mit *«Kellers Abend»* mein Theaterstück geschrieben hat. Dass er darin die Verzweiflung und Hoffnung vertritt (für sie eintritt), die die meinen sind. (Und die derjenigen doch wohl, die meinten, mit dem Ruf, die Phantasie an die Macht zu bringen, sei die radikalste, verheissungsvollste Revolution, die heute denkbar ist, angekündigt worden.)*

*Ich gestehe Ergriffenheit ein. Aber ich kann mir denken, dass sie nicht daran zu hindern brauchte, allfälliges Misslingen festzustellen. Ich kann es freilich nicht, bloss um unverdächtig zu erscheinen, konstruieren, ich behaupte, meine Ergriffenheit, meine subjektive, streng subjektive Ergriffenheit hänge nicht zuletzt auch mit dem Gelingen von *«Albissers Grund»* und *«Kellers Abend»* zusammen, und ich mag deshalb nichts von ihr in Frage stellen oder zurücknehmen. Sie müsste schlimmstenfalls hingenommen werden in der (ihr keineswegs zgedachten) Funktion eines Korrektivs. *«Albissers Grund»*, obwohl erfolgreich, ist noch vielerorts mit Verständnislosigkeit aufgenommen worden. Vorallem wurde dabei die sprachliche Entwicklung Muschgs nicht zur Kenntnis genommen, kritisierte man gelegentlich den Roman unbedacht auf einer Linie mit den früheren. Und *«Kellers Abend»* wurde seit der mit viel Reserve aufgenommenen Uraufführung in Basel nicht nachgespielt; das deutschsprachige Theater verschliesst sich einem Stück, das vielen andern Stücken seines Repertoires mindestens eins voraus hat: eine bewegende Nähe zur Zeit, in der es entstanden ist.*

V. Die Finsternis auflösen

Wenn nun unter Umgehung der Chronologie die beiden Erzählbände *«Liebesgeschichten»* (1972) und *«Entfernte Bekannte»* (1976) nebeneinander und unter gleichen Aspekten betrachtet werden, so ist damit keinesfalls eine Entwicklung vom einen zum andern übersehen. Was sie verbindet, ist aber vorerst symptomatischer. Es ist herauszulesen aus einem Text aus *«Entfernte Bekannte»*, aus den letzten Sätzen von *«Brämis Aussicht»*: *«Für mich ist die Zeit grosser Töne und Geräusche vorbei. Aber nennen will ich ihn, unnachgiebig und brauchbar wenigstens in diesem einzigen Punkt. Denn um diesen Punkt, den Punkt der vollkommenen Ehrlichkeit, muss die Erde gedreht werden, wenn auf ihr das, wozu sie geschaffen wurde, in Erfüllung gehen soll.»* Es ist nicht Muschg, der so formuliert, er legt die Sätze einem Erzähler in den Mund. Wer ihnen ein literarisches Programm unterlegt, handelt also nicht gerade in ihrem Sinn. Dennoch umschreiben sie, ohne freilich solcher Absicht verdächtigt werden zu dürfen, Sprache und Thematik von Muschgs Erzählungen. Und dies in dem Punkt, wo die vier Jahre auseinanderliegenden Bände die entscheidenden Gemeinsamkeiten aufweisen. *«Für mich ist die Zeit grosser Töne und Geräusche vorbei»* – es fällt schwer, diesen Satz nicht als Definition der neuen Sprache zu verstehen, die seit den *«Liebesgeschichten»* diejenige Muschgs ist.

Er verwendet sie einerseits mit bemerkenswerter Konsequenz: in allen Erzählungen ist der Verzicht auf *«grosse Töne und Geräusche»* festzustellen, ergibt dieser Verzicht eine Sprache, die durch Verhaltenheit und Reduktion geprägt ist. Andererseits sind die stilistischen Mittel, mit denen diese Sprache verwirklicht wird, durchaus vielfältig. Muschg folgt den Erzählern (einem Rollen-Ich oder -Wir) und den Erzählten (dritte Person) in ihre Charaktere, Erfahrungen und Empfindungen, in ihr Milieu und Schicksal. Die

Distanz vom Rollen-Ich oder den dritten Personen zum Ich des Autors ist dabei verschieden gross. Die wechselnde Distanz ergibt im selben Band («*Liebesgeschichten*») nebeneinander die von Bewusstsein und scheinbar unproblematischer Ausdrucksfähigkeit geprägte Sprache von «*Playmate*» und die der Sprechunfähigkeit abgetrotzte, unbeholfen-komplizierte Sprache in «*Der Zusenn oder das Heimat*». In beiden Fällen ist natürlich die Sprache hergestellt, aufgrund der inneren und äusseren Möglichkeiten oder Barrieren dessen, der spricht. Die Sprache des Zusenns stellt dabei möglicherweise die einfachere Aufgabe dar als diejenige in «*Playmate*». Dort kann Muschg die unverkennbare Distanz zwischen sich und dem Erzähler in perfekter Artistik ausleben. Im Falle von «*Playmate*» dagegen scheint die Identität von Autor und Erzähler auf der Hand zu liegen, und sie ist mittels der Sprache einerseits aufrechtzuerhalten, weil sie der existentiellen Wirklichkeit (diese braucht freilich nicht die biographische zu sein) entspricht, andererseits ist eben diese Identität zu bestreiten, damit der Fall symptomatisch bleibt, seine privaten, persönlichen Dimensionen nicht den Blick auf die gesellschaftlichen verstellen.

Auch in «*Entfernte Bekannte*» gibt es sie nebeneinander: die Sprache, die Distanz herstellt (die historisierende in «*Hans im Glück*» zum Beispiel) und die andere, die dem sorgsam Balancieren zwischen Identifikation und Distanznahme entspringt (so in der Titelerzählung des Bandes). Muschg geht in beiden Büchern den Möglichkeiten nach, gesellschafts- und zeitbezogen ebenso wie privat, sogar egozentrisch zu sein. Die Zeit- und Gesellschaftsbezogenheit ist das, was sämtliche Erzählungen gemeinsam haben. Was die einzelnen von einander unterscheidet, ist das Ausmass, in dem Zeit und Gesellschaft in der Brechung von Muschgs Individualität erscheinen.

Dabei ist «*der Punkt der vollkommenen Ehrlichkeit*», von dem in den als programmatisch interpretierten Schlusssätzen der Erzählung «*Brämis Aussicht*» die Rede ist, in fremden Figuren ebenso anzuvisieren wie in nahestehenden. Liebe erweist sich ohnehin immer auch als Entfernung und Entfremdung, und die entferntesten Bekannten sind am Ende besonders bedrängend und aufsässig. Die Übergänge vom einen zum andern, die Verwandlungen des einen ins andere nicht zu kaschieren und zu verschweigen, ist im *schriftstellerischen* Bereich «*der Punkt der vollkommenen Ehrlichkeit, um den die Erde gedreht werden muss, wenn auf ihr das, wozu sie geschaffen wurde, in Erfüllung gehen soll*». «*Unnachgiebig und brauchbar wenigstens in diesem einzigen Punkt*» gedenkt der Erzähler in «*Brämis Aussicht*» zu sein. Die Formulierung enthält Anspruch und Beschränkung zugleich, und sie erfasst in beidem die Leistung auch des Erzählers Muschg. Seine Erzählungen sind Plädoyers dafür, «*dass auf der Welt das, wozu sie geschaffen wurde, in Erfüllung gehen soll*». Die Scheu vor tönenden, geräuschvollen Worten

mögen Muschg daran hindern, programmatisch zu definieren, wozu die Welt geschaffen wurde. Der Appellcharakter der Erzählungen, das soziale Engagement darin bleiben unverkennbar. Sie plädieren für das, was sein soll, mittels der Darstellung dessen, was ist. So sind sie gleichzeitig Analyse und utopische Forderung, die Not und was nottut heischen darin Aufmerksamkeit. «*Ich wünschte, die Finsternis jenes hellen Julitages aufzulösen ... Ich weiss, dass meinen Wörtern die Kraft der Unsterblichkeit nicht gegeben ist. Möge ihnen dafür die Teilnahme anzumerken sein ...*», heisst es, ebenfalls in «*Brämis Aussicht*», und wiederum ist es nicht Muschg, der es sagt. Ihm untergeschoben werden freilich die Sätze nicht falsch. «*Die Finsternis jenes hellen Julitages aufzulösen*» – das umschreibt schliesslich sehr präzise die illusionäre Klarheit, auf die einer schreibend stösst. Sie ist es, die ihn zur illusionslosen, ehrlichen Aufklärung verpflichtet, zu einer, die die Finsternis in der Helle aufspürt und die Anteilnahme in der Renitenz, die Skepsis neben der Hoffnung zu vermitteln vermag.

Und schliesslich ist das stille Pathos der nun wiederholt zitierten Sätze aus «*Brämis Aussicht*» doch wohl dasjenige von Muschgs Erzählungen überhaupt: ein Pathos, das die Bewegung fast immer in sich zurücknimmt und zurückscheut vor dem tönenden, geräuschvollen Ausbruch.

Was die Erzählbände verbindet, ist auch das, was beide mit den zwischen ihnen entstandenen Werken Muschgs, dem Roman «*Albissers Grund*» und dem Theaterstück «*Kellers Abend*» gemeinsam haben. Dass Muschg in den Erzählungen anders als im Roman und im Theaterstück die Welt nur in Ausschnitten darstellt, nicht als umfassende Konzeption und in den gewichtigen Zusammenhängen, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Komplexität in den Erzählungen am Ende nicht geringer ist. Sie ist da bloss zusammengezogen auf kleinerem Raum, ist in feineren Schattierungen und Schichtungen zu verfolgen. Aber Brämis Schweigen ist dem Kellers durchaus verwandt, auch wenn ihm die historische Dimension abgeht. Der «*ungeheure Knall*», der seiner Resignation ein Ende setzt, ist in Zusammenhang zu sehen mit der Geste ohnmächtiger Auflehnung, in der Kellers Resignation unwiderruflich wird. Und beides findet eine Entsprechung in der Tat des Scheidungskindes Michael in «*Playmate*», das, ohne sich natürlich solcher Verwandtschaft bewusst zu sein, sein geliebtes Zwergkaninchen umbringt, um mit dieser sinnlosen Tat zu protestieren gegen die elende Behelfsmässigkeit der Gefühlsäusserungen seiner geschiedenen Eltern. Alle drei Reaktionen sind politisch, nur dass Politik in den beiden Erzählungen sich auf privaten Schauplätzen ereignet, nicht in einem zur Geschichtlichkeit ausgeweiteten Raum. Brämi liesse sich auch neben Zerutt, Albissers Freund und Herausforderer, stellen. Beide sind umgeben von einem Geheimnis, das nicht zu erklären ist und seine irritierende Intensität in beiden Fällen bis

zuletzt bewahrt, obwohl im einen sich der Autor selber mit seiner ganzen Kompetenz und Autorität um eine Erklärung bemüht, während er im andern den Erklärungsversuch an einen delegiert, der beständig seine Inkompetenz und Hilflosigkeit in den Versuch mithineinverarbeitet.

Es ist nicht bedeutungslos, dass im Mikrokosmos von Muschgs Erzählungen der Makrokosmos seiner Romane und Theaterstücke angelegt ist. Die Eindringlichkeit und Zuverlässigkeit von Muschgs umfassenderen Entwürfen einer Zeit- und Gesellschaftsanalyse hängen zweifellos ursächlich zusammen mit der den Erzählungen eigenen Feineinstellung.

Dass ich ausgerechnet den Schlussätzen von <Brämis Aussicht> eine Art Poetologie von Muschgs Erzählungen entnehme, müsste mich mit schlechtem Gewissen erfüllen. Denn Muschg selber, anlässlich der Publikumsdiskussion nach einer Lesung, hat sich gerade von diesen Schlussätzen distanziert. Er würde sie heute weglassen, sagte er, ihn störe jetzt das Pathos darin, auch seien die Gedankengänge dem, der sie ausspricht, dem Chronisten und Ich-Erzähler in <Brämis Aussicht>, nicht zuzutrauen, er sei dafür zu einfach, zu beschränkt in der Anlage. Das Publikum setzte sich für den Erzähler und seine Sätze ein, und eine ZuhörerIn rief Muschg schliesslich empört zu, er könne doch nicht einfach die Figuren, die er habe tanzen lassen, zurückpfeifen.

Wie Muschg sich aus der Affäre gezogen hat, weiss ich nicht mehr. Aber die Szene erscheint mir auch im hinterher symptomatisch: ebenso für das Ausmass an Anteilnahme, die Muschg seinen Figuren erwirkt, wie für sein Zurückschrecken angesichts der Tatsache, dass er sie erwirkt. Dabei ist ja des Autors eigene Anteilnahme (es kann eine kritische oder eine zärtliche sein) unverkennbar. Die <aufmerksame> Sprache ist gerade dafür ein Indiz. Sobald aber der Leser ihm diese Anteilnahme, Zärtlichkeit abnimmt (im doppelten Sinn des Wortes abnimmt) und sie sich zu eigen macht, rückt Muschg, misstrauisch gegen jede Art von Bestätigung, von ihnen ab.

Was sich hier äussert, ist die Scheu davor, die Figuren dem Identifikationsbedürfnis auszuliefern. Die Balance, die Muschg bei der Erfindung der Figuren anstrebt – die Balance zwischen Distanz und Nähe (entfernt-bekannt) –, darf nicht verlorengehen bei der Aufnahme der Figuren durch den Leser. Muschg befürchtet die Vereinnahmung der Figuren. Eine solche könnte sie in der Tat zur Eindeutigkeit verdammen, um ihre irritierende, provozierende Komplexität bringen.

Was ich mit den letzten Sätzen des Ich-Erzählers aus <Brämis Aussicht> angestellt habe, scheint Muschgs Befürchtungen recht zu geben, und seine Zurücknahme der Sätze müsste geradezu bösen Vorahnungen zugeschrieben werden.

Ich habe immerhin eins dagegen anzuführen: dass Muschgs Figuren (und damit ihre Sätze) zu komplex geworden sind, als dass der Autor allein für sie zuständig ist.