Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 78 (1998)
Heft: 10

Rubrik: Kultur

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

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

Elise Guignard,
geboren 1926, lebt in Rombach AG, 1946 bis 1948 Studium der Kunstgeschichte und Archäologie, 1974 bis 1980 Studium der Romanistik und Literaturkritik. Übersetzungen: Marco Polo. Il Millione. Übersetzung aus dem Urtext und Nachwort. Manesse Verlag, Zürich 1983. Eugène, Delacroix, Briefe und Tagebücher. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert. Deutscher Kunstverlag. München 1990, Nachwort zu Gustav Flaubert, November, Manesse Verlag, Zürich 1997.

Gespräche hinter der Fensterscheibe

Werner Webers monumentale Félix Vallotton-Biographie

Werner Weber begegnet dem Maler wie ein mitfühlender Freund, dem nichts Menschliches fremd ist. Weber hat eine umfassende Kenntnis von dem kulturellen Umfeld, den zirka zwei Dezennien vor und den zweieinhalb Dezennien nach der Jahrhundertwende, in denen Vallotton tätig war. Zeitliche Vor- und Rückgriffe geben dem Lebensbild seine plastische Gestalt. Schon im ersten Teil wird der Blickwinkel weit geöffnet, in dem der Mensch Vallotton erscheint. Von seinem Mangel an Soziabilität ist die Rede. «Er war für die Gemeinschaft nicht geboren. Das Leben bleibt für ihn ein Dulden, ein Schulden. Das Letzte wird illusionslose Trauer sein. Die Farbe dafür ist das Grau».

«Biographische Notiz» steht über den ersten zwei Seiten. Fünf Daten hat sich der Biograph *Werner Weber* eingeprägt und notiert; der Leser fühlt sich aufgefordert, es ihm gleichzutun. – Im Jahre 1865 kommt *Félix Vallotton* in Lausanne zur Welt; 1882 reist er als Abiturient des Collège classique cantonal, vom Vater begleitet, nach Paris. Dort beginnt, nach der Ausbildung an der Académie Julian, seine Malerlaufbahn. Er findet bald Kontakt mit Künstlern; im Privaten umsorgt ihn liebevoll eine junge, aus bescheidenen Verhältnissen stammende Französin. Im Jahre 1899 jedoch heiratet er die verwitwete Tochter des reichen Kunsthändlers *Alexandre Bernheim. Vallottons* Lebensumstände verändern sich; er zieht von der Rive gauche auf die Rive droite. Als Fünfunddreissigjähriger wird der gebürtige Waadtländer, seinem Gesuch entsprechend, französischer Staatsbürger. Ein Tag nach seinem sechzigsten Geburtstag, am 29. Dezember 1925, stirbt *Vallotton* in Paris an einer Krebsoperation.

Fünf Jahreszahlen – Geburt und Tod, dazwischen drei, den Lebensweg bestimmende Daten, dienen als Gerüst für *Webers* bezugsreiche Darstellung dieses Künstlerschicksals.

Der Buchtitel «Eden und Elend» kündet an, wie gross die Spannweite ist. Der Grundton ist angeschlagen. Mit «Stern und Unstern über *Vallottons* Weg» ist der erste Teil überschrieben; und im zweiten Teil versprechen *Vallottons* Romane «La vie meurtrière» – «Das mörderische Leben» – und ebenfalls «Les soupirs de Cyprien Morus» keine Idyllen. Der dritte Teil gilt dem Kritiker *Vallotton.* Gelingt es dem Künstler in der Beurteilung anderer über den eigenen Schatten zu springen? Unwillkürlich stellt sich die Frage. Das kurze Abschlusskapitel «Lebenssinnlichkeit und Todeswissen» rundet harmonisch ab, was in «Eden und Elend» anklingt.

Die Übersicht über das Inhaltsverzeichnis und über die Reproduktionen – Druckgraphik, Zeichnungen, Ölbilder – zeigt, dass nicht ein chronologischer Lebenslauf verfolgt und keine systematische kunsthistorische Situierung beabsichtigt wird. *Weber* interpretiert eine Passage aus *Vallottons* Tagebuch vom 4. Oktober 1918, wo es heisst: *«Par moments j'envisage la grisaille, car l'abondance de la palette mène à la dispersion, à la cohue et aux hasards, ce que je déteste le plus.»* Durch das Grau in Grau, so erläutert *Weber,* seien die Herrlichkeiten seiner Palette hindurchgegangen, das Grau mache sie stark für reine Zeichen. Das Grau könne daher als Grundmass des Gelingens dienen. Zum grauen Grundton des Lebens schreibt Vallotton: *«Lebenslang bin ich der gewesen, der hinter einer Fensterscheibe steht und zuschaut, wie draussen gelebt wird und nicht mit dabei ist.»*

Werner Weber, Eden und Elend. Félix Vallotton Maler, Dichter, Kritiker. Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1998.

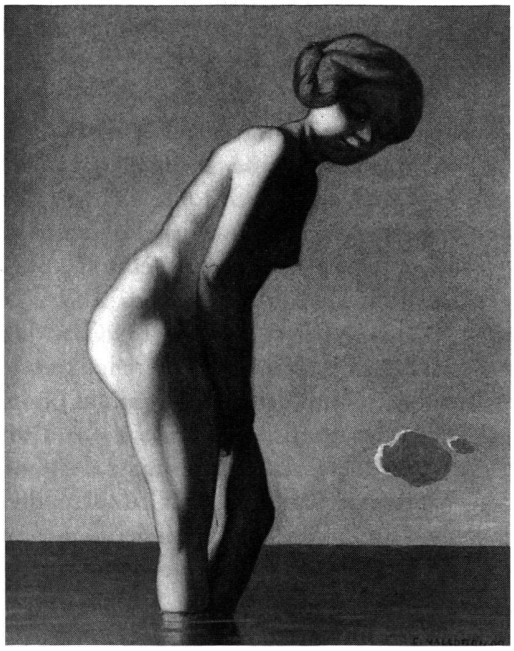
Werner Weber gesellt sich zu *Félix Vallotton* hinter die Fensterscheibe, und von Angesicht zu Angesicht unterhalten sich die beiden aufs lebhafteste; der Dialog wirkt so gegenwärtig, dass er sich unwillkürlich zum Trialog mit dem Leser erweitert. Dieser würde zu den obigen Zitaten bemerken, er empfinde das Vallottonsche Grau nicht als Trauerfarbe, sondern als ein mit aller Finesse eingesetztes Bindemittel in der Farbtonalität eines Bildes. Und zum Standort hinter der Fensterscheibe würde er vielleicht zu bedenken geben, es sei doch der Abstand, der erst den freien Blick auf das Leben und Treiben in der Welt gewähre. Er könnte weiter das grosse Gruppenbild von 1903 anführen, «Vallotton und seine Malerkollegen»: *Bonnard, Vuillard, Cottet* sitzend, *Roussel* am rechten Bildrand stehend. Die vier diskutieren angeregt, reden mit den Händen. Am linken Bildrand steht *Vallotton,* die Rechte, nur zur Hälfte sichtbar, in die Hüfte gestützt. Er ist der Beobachter, der *«nabis étranger»,* der dazu gehört und sich dennoch distanziert.

Lebenswelt als Eden und Elend

Mit der sechsseitigen Interpretation des 1920 abgeschlossenen Romans «Corbehaut» führt *Weber* den Leser in einen «Werkplatz» ein, *«auf welchem sich verschiedene Erzähler mit ihrem Stoff herumschlagen, eigentümlich jeder für sich, bisweilen die andern störend. Aus dem aggressiven Perspektivenwechsel entwickelt sich ein Werk struktureller Ironie».* Mit dem Hinweis auf die stofflichen und motivischen Bezüge aus zeitgenössischer und alter Literatur kommt eine weitere Dimension hinzu. Die kunstvolle Analyse von «Corbehaut» stützt sich auf die gleichen Kriterien und gelangt zu den gleichen Resultaten, die auch für das bildnerische Schaffen gültig sind; denn, so schreibt *Weber* gegen Schluss, der Erzähler bleibe, vornehmlich in «Corbehaut», dem Maler nahe; dieser wie jener erfahre die Lebenswelt als ein Eden und Elend. Er zitiert aus dem Tagebuch vom 22. Dezember 1921: *«Leben? Ein Rauch. Man wehrt sich, gibt sich leeren Hoffnungen hin, hält sich an Schemen, die sich verflüchtigen, da man sie fassen möchte. Und da ist denn auch schon der Tod.»*

«Leben? Ein Rauch. Man wehrt sich, gibt sich leeren Hoffnungen hin, hält sich an Schemen, die sich verflüchtigen, da man sie fassen möchte. Und da ist denn auch schon der Tod.»

Der Dritte im Trialog könnte den Eintrag vom Silvester desselben Jahres ins Gespräch bringen: *«Fi-ni, cette pesante année est enfin à son terme. (...) Que sera la suivante? dans quelques heures on en verra surgir la sihouette. Je n'en attends pas grand chose, tout est tendu et difficile, sans aménité. Il reste la peinture, heureusement.»* «Zum Glück gibt's die Malerei.» Ist das nicht ein unbewusstes Geständnis, dass *Vallotton* im Urgrund Maler ist. In Form- und Farbvorstellungen, da konnte er sich verlieren, zu sich selbst kommen. Dazu der Eintrag im Tagebuch vom 15. Oktober 1916: *«Ich träume von einer Malerei, fern jeder abbildhaften Wiedergabe der Natur; ich möchte Landschaften gestalten, die die Gefühlsregungen widerspiegeln, die sie in mir geweckt haben; einige grosse, ausdrucksstarke Linien, ein oder zwei Details, unbekümmert um naturalistische, atmosphärische Gegebenheiten.»*



Félix Vallotton, «Beigneuse penchée à droite, chair colorée, ciel verdâtre avec petit nuage dans le bas», 1909, Öl auf Leinwand, 79,5 x 64 cm, signiert und datiert unten rechts. F. Vallotton. 09.LR No. 668. Privatbesitz, Zürich.

Der Maler als Kunstkritiker

Klar scheint *Vallotton* seinen Weg vor sich zu sehen. Hat er gleicherweise den Blick frei für andere Wege? Mit feinstem Spürsinn verfolgt *Weber* die Fäden, die sich spannen von *Vallottons* bildnerischem Schaffen zu jenem der andern. Reich an Deutungsmöglickeiten ist von *Hans Holbein dem Jüngeren* das «Bildnis seiner Frau mit den beiden älteren Kindern». *Weber* zeigt auf, wie *Vallotton* das Thema des Bildes auch in schriftlichen Zeugnissen umkreist, wie er nicht loskommt von die-

ser traurigen, müden, mütterlichen Frau. Zwar nicht ausgesprochen, doch verborgen scheint in der intensiven Beschäftigung mit dem Bild und mit *Holbein* insgesamt ein Selbstbildnis hindurch. Die Summe der *Vallotton-Holbein*-Beziehung sieht *Weber* in dem einen Satz des Malers: *«Nur die Linie, nichts als die Linie, aber so sicher, so klar und so schmiegsam – alles sagt sie, alles zeigt sie, und alles spricht sie aus.»*

Die suggestive Kraft der Linie, die eindeutige Form charakterisieren das gesamte Werk *Vallottons.* Seine subjektive Sicht der Welt bannt er in strenge Form. Als Kritiker hat er gleichsam ein drittes Auge. Dafür gibt es manchen Beleg. *Weber* zitiert einen Ausstellungsbericht in der *«Gazette de Lausanne»* vom 7. März 1882. Hier einige Sätze über die «Gardeuse d'oies» von *Camille Pissarro: «Das Sonnenlicht breitet sich in diesem kleinen Bilde strahlend aus. (...) Da spielen Farben einer ganz neuen Palette, da ist ein Schimmer von Tönen, in denen impressionistische ‹tricotage›, von andern seitdem so heruntergebracht, seine völlig schöne Anwendung gefunden hat.»* – Während der Lektüre dieser Stelle erinnern wir uns an den in einem andern Kontext erwähnten Brief an *Hedy Hahnloser,* in welchem *Vallotton* schreibt, er sei bei aller Bewunderung des Impressionismus seinem Einfluss nicht erlegen; denn er neige zur Synthese, und das subtile Nuancieren entspreche weder seinem Wesen noch seinen Möglichkeiten. – Es wäre da die Zwischenfrage zu stellen nach *Vallottons* Auseindersetzung mit dem Kubismus, mit den knapp zwanzig Jahren jüngeren Kollegen, mit *Pablo Picasso* (geb. 1881), mit *Georges Braque* (geb.1882). Distanziert sich *Vallotton* bewusst von der radikalen Formzerlegung? Steckt er, *«seinem Wesen entsprechend»,* das Feld ab, welches er überschauen will?

Einfühlungsvermögen gepaart mit genauem, nachprüfbarem Benennen – *Weber* rückt ebenfalls in diesem Bereich *Vallotton* in den zeitgenössischen und den traditionsgeschichtlichen Zusammenhang. *Baudelaire,* zwar 1867 gestorben, ist noch ganz nahe; durch ihn, den Dichter und Kunstkritiker, wird auch *Denis Diderot* gegenwärtig. *Vallotton* muss zu dem scharfsinnigen Ästheten des achtzehnten Jahrhunderts eine Verwandtschaft gespürt haben; denn dieser hat sich, so sagt *Weber,* besser aufs bewegliche Fragen, denn aufs fixe Behaupten verstanden. Für diese Polarität, einerseits Freiheit, Souveränität und anderseits Unruhe, Isoliertheit – *«hinter der Fensterscheibe stehend»* – gilt freilich wieder das Motto «Eden und Elend».

Verborgen scheint in der intensiven Beschäftigung mit Holbein ein Selbstbildnis hindurch.

Zum Abschluss interpretiert *Weber* das «wörtlichste Bild», das dieses Spannungsfeld thematisiert, das 1920 entstandene Ölgemälde «Les Alyscamps». Bildvorwurf ist die «Allée des Sarcophages», ein von den Römern, später auch von den Christen bevorzugter Begräbnisplatz am Ostrand der Stadt Arles. Streng ist die Leinwand durchkomponiert: Den ganzen linken Bildrand bestimmt eine schmale dunkle Baumpartie, sie wirft scharfkantige Schatten auf den besonnten Weg. Die rechte Bildhälfte ist dominiert von Laub- und Nadelbaumgruppen, wechselnd in dunklen und hellen Grüntönen, mit weissen Licht- oder Blütentupfen. Unter den Bäumen, dem grünen Wegrand entlang, reihen sich antike Sarkophage, kleine Kuben. Die lange Reihe nimmt im Hintergrund ihren Anfang vor einem dunklen Gebäude mit rosafarbenem Dach; nach vorne scheinen sich die Sarkophage ins Endlose fortzusetzen. – *Vallotton* ist nicht der erste, den die Allee beschäftigt hat; *Van Gogh* und *Paul Gauguin* haben sie gemalt; Dichter sind von ihr inspiriert worden. Und den homme de lettres, *Werner Weber,* erinnert *Vallottons* Gemälde an Verse aus *Homers Odyssee,* an Verse aus der Äneis des *Vergil* und von daher an Terzinen im vierten Gesang von *Dantes* «Göttlicher Komödie». Und von dem um wenig jüngeren Zeitgenossen des Malers, von *Rainer Maria Rilke,* zitiert er, gleichsam als Ausklang, das «Sonett an Orpheus», das beginnt mit der Strophe: *«EUCH, die ihr nie mein Gefühl verliesst, / grüss ich, antikische Sarkophage, / die das fröhliche Wasser römischer Tage / als ein wandelndes Lied durchfliesst.»*

Für Gehalt und Gestalt von «Les Alyscamps» – «Die Elysischen Felder» – findet *Weber* die treffenden Worte: *«Das Bild ist erfüllt von der Atmosphäre eines Lebensliedes; die gereihten Särge: seine Strophen. Schatten und Licht sind ihr Thema. In der Wegzone des Bildes wird dieses Thema akut. Aggressive Finsternis gegen stille Helle. Erebos und Elysion. Anders gesagt: Eden und Elend.»* ✦

Im bibliographischen Anhang sind aufgeführt:

1) Alle schriftlichen Zeugnisse von Félix Vallotton: Tagebuch, Briefe, Werkverzeichnis, ebenso die Dichtungen und die Kunstkritiken und Essays.

2) Die Liste der seit 1898 erschienenen Biographien und der Ausstellungskataloge von 1973–1997.

3) Über vierzig Zeugnisse zur Epoche, Abhandlungen, Aufsätze. Ausserdem ein reicher sechsunddreissigseitiger Anmerkungsteil und ein Personenregister.

Michael Wirth

Krebsgänge

Sabine Rebers Debütroman «Die Schwester des Schattenkönigs»

Luzia Baudenbagger, *Rebers* Ich-Erzählerin, wächst bei der netten Grosstante auf, weil ihre Archäologen-Eltern sie bei ihren Ausgrabungen von Dinosaurierknochen in Marokko nicht gebrauchen können. Bei Onkel Sebastian, der ihr eine Geheimsprache beibringt, testet Luzia, gerade mal 14 Jahre alt, wie sie auf Männer wirkt, und von Tante Helene lässt sie sich jeden Tag sagen, was für ein Glück es heute sei, eine junge Frau zu sein. Für Luzia ist das längst nicht so klar. Ihr Freund Pesche macht ihr ein Kind und lässt sie sitzen. Entnervt bricht Luzia die Malerlehre ab. Eine aus dem Ruder gelaufene Jugend – die junge Deutschschweizer Literatur scheint ihr Thema gefunden zu haben. Erfreulich ist, dass sie dabei eine beachtliche erzählerische Energie freisetzt und in ganz unterschiedliche Formen zu giessen weiss. Während *Zoë Jenny* im «Blütenstaubzimmer» hart an der Wirklichkeit ihrer Basler Jugendzeit entlangschreibt, erzählt die Bernerin *Sabine Reber* aus einer ebenso phantastischen wie grausam-fremden Welt: Es geht um Mädchenhandel und Mord, vor der exotischen Kulisse Togos.

Sabine Reber. Photo: Norbert Hüttermann

In Afrika hat Luzia entdeckt, dass ihr Onkel Sebastian nicht mehr der liebe Onkel ihrer Kindheit ist, sondern ein gemeiner Mädchenhändler, der auch sie dem Diktator von Togo zuführen wollte. Am Ende erschiesst Luzia den Onkel, als er sie aus Rache dafür vergewaltigen wollte, dass sie ihm auf die Schliche gekommen war. Dass sich schliesslich alles wieder einrenkt, Luzia einen neuen Draht zu den Eltern findet, hängt wohl mit der verlorengegangenen Scheu der neueren deutschsprachigen Literatur vor dem Happyend zusammen. In der Fiktion erweisen sich Harmonien oder zumindest die Suche nach ihnen immer häufiger als Überlebensstrategien.

Sabine Reber organisiert souverän und mit beeindruckender atmosphärischer Dichte eine gut recherchierte, komplexe und an Peripetien überbordende, verrückte Welt. Ein Bilderbogen musealer Welten, der von den bunten Sitten Afrikas bis zu den Reptilienaquarien von Luzias Freundin Anita reicht und von der Märklineisenbahn ihres Sohnes Timmy bis zu den wissenschaftlichen Dinosaurierklassierungen der Eltern. Der erzählerische Drive trägt die Geschichte zwar in ungeahnte Höhen, stösst die Figuren aber immer wieder auch in die Tiefen gerade jener Atemlosigkeit und emotionalen Oberflächlichkeit unserer Zeit, als deren Opfer *Sabine Reber* Luzia eigentlich darstellen will.

Dennoch beeindruckt dieser Debütroman: Die Autorin denunziert mit spitzer Zunge die zeitgeistige museale Rückwärtsgewandtheit ihrer Protagonisten. Wenn die Eltern ihrem Lebensziel, Dinosaurierknochen für ein künftiges Museum auszugraben, alles unterordnen, dann erkennt *Sabine Reber* dem ein gehöriges Mass an Infantilität zu. Treffsicher setzt Luzia einmal das Interesse der Erwachsenen an archaischer Fauna, mit dem Erstaunen ihres fünfjährigen Sohnes Timmy über den Seitwärtsgang der Krebse gleich. Aus Angst vor dem Ende der Menschheit erforscht man das Ende der Dinosaurier und vergisst darüber, sich um das *hic et nunc* zu kümmern. *Sabine Reber* lotet in ihrem Debütroman die Tiefe des Grabens zwischen den Generationen neu aus. Ein grosses Erzähltalent gibt hier den Jungen eine Stimme gegen die Arroganz der Eltern, die auf ihrem Rücken Karriere gemacht haben. ✦

Sabine Reber, Die Schwester des Schattenkönigs. Roman, Kiepenheuer und Witsch, Köln 1998.

Rosmarie Zeller,
geb. 1946, Schulen in Zürich, danach Studium der Germanistik und der Romanistik an den Universitäten Zürich und Genf. Abschluss mit einer Dissertation über G. Ph. Harsdörffer (17. Jahrhundert), Habilitation an der Universität Basel mit einer Arbeit zum Drama des 18. Jahrhunderts (Struktur und Wirkung. Zu Konstanz und Wandel der literarischen Normen im Drama zwischen 1750 und 1810). Assistentin und Lehrbeauftragte an der Universität Freiburg/Schweiz, seit 1985 an der Universität Basel. Publikationen zu Kafka, Musil, zum Roman in der Schweiz nach 1945 (Der Neue Roman in der Schweiz), zur Literatur des 17. Jahrhunderts.

Die letzte der möglichen Welten

In seiner Fiktion «Die Baumeister» baut Christoph Geiser erotische Freiräume konkreter denn je – in der Sprache der Architektur

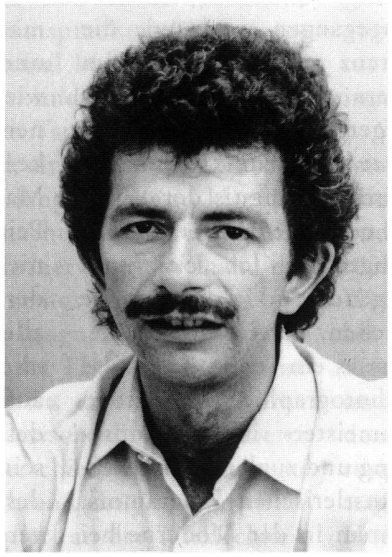
Als *Fiktion* und nicht als Roman kommt das neue Buch von *Christoph Geiser* daher, dessen Prosa-Werke seit dem «Geheimen Fieber» immer weniger den landläufigen Vorstellungen von Romanen gleichen, schon eher riesigen Gedichten gerade auch in der Art, wie mit der Sprache umgegangen wird, wie die Sprache ihre Potenz entfaltet. Schon im «Geheimen Fieber» wird fast nicht mehr erzählt, sondern geredet, indem die stummen Bilder *Caravaggios* zum Reden gebracht werden, im «Gefängnis der Wünsche» wird dies noch deutlicher, wo in komplexen Dialogen ein Ich, *Sade* und *Goethe* mit der eigenen und in der Sprache des andern sprechen. In «Kahn Knabe, schnelle Fahrt» ist es ein Ich, welches das Kind auf der Photographie zum Reden bringt. «Die Baumeister» sind die konsequente Fortsetzung und zugleich eine Steigerung dieses künstlerischen Programms, dessen Wurzeln man in der Moderne bei *Joyce* und *Döblin* sehen müsste. Die Erzählung wird ganz aufgegeben zugunsten eines komplexen Sprachspiels, das man «Gerede» nennen könnte. Hier redet es unaufhörlich, ich sage «es», weil oft nicht klar ist, wer da redet, ein Ich, welches offenbar Schriftsteller ist, welches vor allem immer wieder als Lesender, Entziffernder vorgeführt wird oder jene anderen, die Baumeister, die Architekten, die Altertumsforscher wie *Winckelmann,* die dem Ich dreinreden, ihm widersprechen. Es redet aus ihnen in der Sprache der Bibel, der falschen und der richtigen Zitate, in der Sprache des 18. Jahrhunderts, in der Sprache der Gasse, im Dialekt, in der Sprache der Önologen, in den Modeausdrücken von Wissenschaft und Politik. Konsequent sind «Die Baumeister» auch darin, dass es hier keine objektive, fiktional reale Welt mehr gibt, alles ist Phantasie, Erfindung, optische Täuschung oder «Wahn», wie es auch manchmal heisst, und doch hat alles mit unserer Welt, der Sprache unserer Welt zu tun, so wenn z. B. von den Klonen der Apollofigur die Rede ist, vom Stier Mino, der vor dem Bann geboren und darum wahnsinnig ist.

Der erste Teil ist mit «Inferno» überschrieben; in ihm wird das Paradigma der Hölle dekliniert, da sind einmal die Carceri des *Piranesi,* in denen gefoltert wird und sich Winzlinge herumtreiben, die manchmal nach einem Ausgang suchen und an einer späteren Stelle als Touristen wiederkehren, welche die römischen Ruinen überschwemmen. Da sind die in Kerkermeister verwandelten Baumeister, die Macht ausüben, die mit Henkerbeil und Peitschen versehen sind, von denen man nie recht weiss, ob sie der Folterung oder der Erzeugung sexueller Lust dienen. Es ist alles zweideutig in dieser Welt, die es in zweifacher Weise nur auf dem Papier gibt: auf dem Papier des Künstlers und auf dem des Autors, der das Werk des Künstlers mit seinem «Leseglas», wie es in der Sprache des 18. Jahrhunderts heisst, zu entziffern versucht. *«Alles soll sich verlieren»,* lesen wir schon am Anfang, was als Programm des Buches aufgefasst werden kann, wo der Schriftsteller mit der unendlichen Semantik der Sprache gegen die festgebaute Welt der Baumeister, derjenigen, die die Macht verkörpern, anschreibt. In der Sprache des Schriftstellers wird auch der Stein lebendig, werden die antiken Statuen zu Objekten des erotischen oder sexuellen Begehrens. Der Teil endet nicht mit dem Überfall der Barbaren auf Rom – dies wird zwar in Betracht gezogen –, sondern mit dem Überfall der Baumeister: Sie bauen Beton, Glas, Stahl, Schienen, Masten, Gebäude. Sie ersetzen die Zeitlosigkeit der Hölle und der klassischen Ästhetik durch Zeit und Geschwindigkeit.

Das Purgatorium: ein Lustparadies

Im zweiten Teil, im «Purgatorio», gelangen wir in die Gegenwart bzw. in die Zukunft, denn was hier entworfen wird, ist noch nicht gebaut und wird vielleicht nie gebaut, auch wenn das Noch-Nicht-Gebaute vom Gebauten ausgeht. Es ist ein Un-Ort,

eine Utopie, wie es gegen Ende dieses Teils heisst. Das Ich sucht sich einen Architekten, welcher mit ihm in ironischer Umkehr dessen, was das Purgatorium eigentlich ist, ein Lustparadies schaffen soll. Dem Ich ist offensichtlich selbst nicht so klar, wie dieses Lustparadies aussehen soll, ob es ein Gewächshaus, eine Villa, eine Kathedrale, ein Labyrinth, eine Höhle bzw. ein Höhlensystem im Fels einer Insel sein soll. Es werden immer neue Möglichkeiten entworfen, es werden Bauplätze gesucht, und vor allem müssen jene jungen oder weniger jungen Männer ausgewählt werden, die ins Lustparadies aufs Schiff, *«ans andere Ufer»*, auf das *«Ei-land»* mitgenommen werden sollen. Hier kommen sie alle wieder, die wir aus dem ersten Teil kennen, die Apollos, die Herkulesse, der Minos mit seinem Stiernacken und dem Labyrinth, die Ehemänner, die es einmal mit gleichgeschlechtlichem Verkehr versuchen möchten, die *«gebuildeten Männer»*.



Christoph Geiser. © Isolde Ohlbaum

Nach all diesen Entwürfen, Projekten und Projektionen soll im dritten Teil «Paradiso» endlich gebaut werden, ein erotischer Raum, ein Innen-Raum, ohne Fassade, eine Kugel: *«Alles innen»*. Der Raum muss so konstruiert sein, dass er die Erfüllung der Lust hinauszögert oder sie steigert, dass er das Gefühl in die Tiefe gezogen zu werden vermittelt: *«Gedrungene Räume ... fürs Bedrängen. Schläuche: fürs Schlauchen. [...] Treppenhäuser der Verzögerung.»* Endlich kann auch das Zimmer eingerichtet werden, und wir könnten am Schluss sein, wenn da nicht ein besserer Schluss gefordert würde. Wie kommt man zu ihm in einem Roman, der nichts erzählt, der Entwürfe, Projektionen, vor uns ausbreitet? Indem der Sexualakt sprachlich vollzogen wird in der Sprache der Architektur.

So wird dieses Ich, das weder Bauherr noch Baumeister sein wollte, immer mehr selbst zum Baumeister: *«Eine Welt aus Wörtern baue ich dir, die letzte der möglichen...»* Diese Analogie zwischen dem Roman und dem Bauwerk wird schon früh hergestellt: *«Wie das so aufeinander getürmt, aufeinander hält? Ob das nicht jederzeit einstürzen müsste, frag' ich mich doch selber [...] was ist da eigentlich Tragkonstruktion, was ist Zierat? Zutat?»* Es gehört zu diesem Text, dass er ständig abzuschweifen scheint und doch immer bei sich selber bleibt, denn es ist nicht mehr zu unterscheiden zwischen Zierat und Hauptsache, weil sich das eine aus dem andern ergibt. Wir haben es mit einer Ästhetik der Sinne zu tun, wie das 18. Jahrhundert sie kannte, darum ist neben dem Optischen, auch immer wieder vom Akustischen und vom Haptischen die Rede. Letztlich soll das alles in Sprache der Erregung umgesetzt werden, in *«Wortkaskaden, Wort-Eskapaden»*, in einen *«Wort-Sturz»* umgewandelt werden, etwa dort, wo es, mit der Formulierung von der *«edlen Einfalt und stillen Grösse»* auf *Winckelmann* anspielend, um den Mord an Homosexuellen geht: *«Und nun meinen Sie, dies sei doch, vom Standpunkte der Victimologie aus beurteilt, besonders gefährlich? Nein. Lieb-Haber reiner Stand-Bilder, diese Verehrer stiller Grösse und edler Einfalt im Leben, die reinen Ästheten, um's deutlich zu sagen, erwischt's vergleichsweise selten. [...] Ich meine – natürlich gibt es Todesengel; den tödlichen Gott; den leibhaftigen Amor mit 'nem Stellmesser; Hyacinthos mit dem steinernen Aschenbecher, Narcissos mit dem Kabel des Rasierapparats oder mit der Krawatte, Gany mit Gift im Trunk, Transi, ich meine Hermaphroditos mit Bittermandelextrakt in der Cola Light – wir sagten es ja, welche Todesart ist an uns* nicht *erprobt worden?!»*

Wir haben ein komplexes Geflecht vor uns, in welches man hineingezogen wird und von dem man gefangen wird bis am Schluss. Der Text gibt sich als Fiktion, aber als solche ist er echter als jene virtuellen Welten, die vorspiegeln Realität zu sein. In diesem Sinne bereitet er mit seinen witzigen und geistreichen Sprachspielen ein echtes ästhetisches Vergnügen wie ein barockes Feuerwerk. ✦

Christoph Geiser, Die Baumeister. Eine Fiktion. Verlag Nagel & Kimche Zürich und Frauenfeld 1998.

Alexandra M. Kedveš, geboren 1968, studierte an den Universitäten Konstanz und Oxford Literaturwissenschaften und Philosophie und arbeitet an einer Promotion über expressionistische Prosa. Seit einem Redaktionsvolontariat bei den Schweizer Monatsheften ist sie als freie Kulturjournalistin u. a. für die NZZ, die ZEIT, die FAZ und die «Schweizer Monatshefte» tätig. Nach einer Hospitanz bei der ZEIT hospitiert sie nun bei der NZZ.

Odyssee à la Suisse

Silvio Huonders zweiter Roman «Übungsheft der Liebe»

Die Lust und die Last des Anfangserfolgs – kaum einer kennt sie so wie der Neuling im Literaturbetrieb. Silvio Huonder allerdings will sich gar nicht erst an seinem erfolgreichen Erstling «Adalina» messen lassen und hat mit dem «Übungsheft der Liebe» bewusst ins leichtere Fach gewechselt.

Bereits die ersten Zeilen setzen einen anderen Akzent: locker, leicht und gefährlich flapsig.

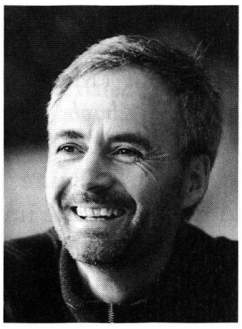
«Eine junge Frau allein im Zug.

Sie sieht exotisch aus mit der Leopardenmütze, dem kurzen Wildlederrock, hauchdünnen schwarzen Strümpfen und einer Bluse in kunstseidenem Orange. ... Born to be wild – *das ist von heute an meine Parole. Wirf dein Herz voraus und folge ihm!»*

Gesagt, getan, und bald verschwindet der junge Mann mit der exotischen Schönen auf der Zugtoilette. *«Born to be wild»* – das heisst für Fabio freilich zuallererst, dass er der Aufforderung des Bündner Justiz- und Polizeidepartements nicht Folge leistet und vor Beginn seiner Gefängnisstrafe die Fliege macht: Deshalb nur sitzt er überhaupt in diesem Zug nach Bern. Von der Truppe fortzulaufen, das ist in der Schweiz der späten Siebziger zwar kein Kapitalverbrechen, aber keinesfalls ein Kavaliersdelikt. Dass dies jedoch gleich zehn Monate ohne Bewährung bedeutet, hat der störrische Rekrut vor allem seinem undiplomatischen Auftreten zuzuschreiben. Nach Jahren des Kopfnickens, nach ein paar Semestern ungeliebten Veterinärstudiums und nach einer stürmischen, aber schwierigen Beziehung mit einer Majorstochter, stolpert Fabio auf einem Nachtmarsch der Rekrutenschule in ein neues Leben hinein: Er verläuft sich und weiss auf einmal *«ich will nicht mehr»*.

Der in Chur geborene Wahlberliner *Silvio Huonder,* der selbst den Militärdienst verweigert hat und ins Ausland zog, lässt seinen Flüchtling ein Tagebuch schreiben. Fabios Chronik des physischen und emotionalen Überlebens wechselt sich ab mit Erinnerungen, die bis an die Zugfahrt mit der aufregenden Fremden heranreichen. Gerade *Huonders* Blick in die oft erstickenden vergangenen Zeiten mit den klaren Hierarchien, den klaren Prioritäten und der Musik von *Eric Clapton, Supertramp* und *Zappa* besticht. Weniger bestechend sind die Charaktere, die in einem solchen Milieu heranreifen: «Übungsheft» heisst das (Tage-)Buch nicht nur, weil sich der Möchtegern-Schriftsteller Fabio in einem tiermedizinischen Übungsheft verewigt; seine Aufzeichnungen beginnt er symbolischerweise und der Textstruktur entsprechend auf der letzten Seite des Heftes und schreibt sich von hinten nach vorn. «Übungsheft der Liebe» titelt *Huonder* auch, weil sein naiver, etwas selbstgefälliger, wenn auch mutiger Held sich von einer Frau zur nächsten hangelt, Leben kennenlernt, leben lernt – *übt* eben.

«Es ist dürftig, ... dahingeschriebenes Zeug», urteilt Greeta über das Heft; sie ist eine jener vielen Frauen, die dem Verweigerer Unterschlupf und merkwürdigerweise einiges mehr gewähren. Und zuweilen fühlt man sich versucht, ihrem Urteil recht zu geben. Der Polizei vom 22. Mai bis zum 30. September zwischen Zürich, Bern und Chur immer eine Nasenlänge voraus zu sein und auf der Flucht sich selbst, die Frauen und das eigene Schreiben – *«roh, authentisch und spontan»* – zu entdecken, passt ja durchaus in eine Dichterbiographie. Aber passt diese leicht und teilweise auch mit Lust zu lesende Odyssee *à la Suisse* in all ihrer Harmlosigkeit auch in die Bibliographie eines ernstzunehmenden Jungautors? Vielleicht droht dem zweiten Roman bemerkenswerter Debütanten neben der Überforderung noch eine weitere Gefahr: die der Tiefstapelei. ✦



Silvio Huonder

Silvio Huonder, Übungsheft der Liebe. Roman. S. Fischer-Verlag, Frankfurt a. Main 1998.

Anton Krättli,
geboren 1922, studierte und promovierte in Germanistik und Geschichte an der Universität Zürich, war Feuilletonredaktor in Winterthur und von 1965 bis 1993 Kulturredaktor der «Schweizer Monatshefte». wo die meisten seiner Aufsätze und Kritiken erschienen. Er lebt als Literatur- und Theaterkritiker in Aarau und ist unter anderem auch Mitarbeiter des «Kritischen Lexikons der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur». 1976 wurde er mit einer Ehrengabe des Kantons Zürich, 1994 mit dem Aargauer Literaturpreis ausgezeichnet.

Tendenzen der Gegenwartsliteratur in der Schweiz

Marc Aeschbacher untersucht die zurückliegenden drei Jahrzehnte

Wer den in dieser «Europäischen Hochschulschrift» erfassten Zeitraum (1964–1994) als Kritiker erlebt hat, wundert sich über ihren Ausgangspunkt. Die Proklamation des Todes der Literatur war 1968 für kurze Zeit aktuell, in der deutschen Schweiz insofern wenigstens, als ihre Schriftsteller mit den Entwicklungen im gesamten deutschen Sprachgebiet naturgemäss eng verbunden sind. In der Bundesrepublik wurden Literatur und ihre Kritik damals für tot erklärt. Leichenreden wurden gehalten, und Theoretiker scheuten sich nicht, die an Mauern gesprayten Inschriften als neue Wortkunst zu preisen. Die Parolen standen zwar im Widerspruch zu dem, was sich alljährlich auf der Buchmesse in Frankfurt präsentierte. Die Gruppe 47 stand längst in Blüte. «Die Blechtrommel» war schon 1959 ein erster Höhepunkt des literarischen Nachkriegsschaffens. In der deutschen Schweiz gab es von *Max Frisch* erste Theatererfolge bis hin zu «Andorra», das «Tagebuch 1946 bis 1949», die Romane «Stiller», «Homo Faber» und «Mein Name sei Gantenbein», von *Friedrich Dürrenmatt* grosses Welttheater und meisterliche Prosa, ausserdem eine ganze Reihe jüngerer Autoren und Autorinnen, alle im Begriff, sich einen Namen zu machen. So ernst konnten doch die Parolen vom Tod der Literatur gar nicht sein, eher schon Lärm, der zum Betrieb gehört. Die Feuilletonisten brauchten ein den Studentenunruhen adäquates Thema, und wer eben «in» sein wollte, schmückte es aus. Dass da Schaum geschlagen wurde, konnte angesichts einer Fülle interessanter und wichtiger Neuerscheinungen kaum zweifelhaft sein.

Aber *Marc Aeschbacher*[1], der Verfasser einer *«exemplarischen Untersuchung zur Frage nach dem Tode der Literatur»*, wie es im Untertitel heisst, setzt genau da ein. Für ihn ist das Sterbeglöcklein, das im «kursbuch» und in anderen deutschen Periodika geläutet wurde, ein Merkzeichen. Für ihn, der 1961 geboren wurde, sind die seither verflossenen drei Jahrzehnte Geschichte, die er aus Texten rekonstruiert. Da stösst er denn eben auf die Totenscheine und die Leichenreden auf Literatur und Kritik, in ihrem publizistischen Umfeld ausserdem auf zahlreiche Variationen des Themas. Dem jungen Historiker mussten sie als gewichtige Dokumente erscheinen, als er sein Material sammelte. War das nicht vielleicht doch mehr als Tingeltangel und Parteiengezänk? Der Kritiker, der das alles erlebt hat und den Parolen stets skeptisch gegenüberstand, weil ihn die neuen Autoren und ihre Werke mehr fesselten als die Begleitgeräusche, hat seine Zweifel. Vollends hat er sie im Hinblick auf die Literatur in der Schweiz. *Aeschbachers* Haupttitel aber lautet: «Tendenzen der schweizerischen Gegenwartsliteratur (1964–1994)». Es ist, ganz abgesehen von der Frage nach der Stichhaltigkeit jener Parolen, nicht beweisbar, dass sie besonders auf die Literatur in der Schweiz ihre Auswirkungen hatten. Aber es besagt andererseits nicht, dass *Aeschbachers* sorgfältige und gründlich recherchierte Untersuchung nicht in mehrfacher Hinsicht ergiebig und wertvoll ist.

Schweiz kein Thema mehr

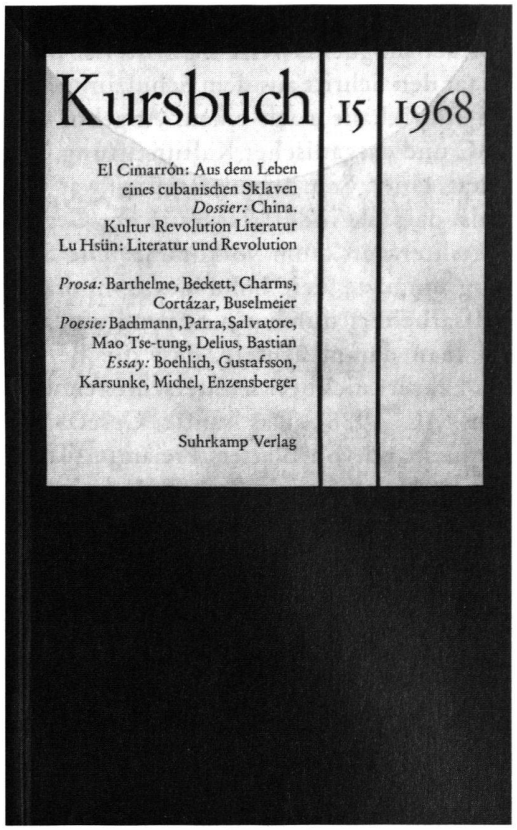
Denn ob nun die Todeserklärung der deutschen Literatur von 1968 oder vielleicht einfach eine neue Generation, ein verändertes Bewusstsein den Anstoss gaben, nachdem die Stickluft eines auf geistige Landesverteidigung eingeschworenen Landes entwichen war – auch in der Schweiz zeichnen sich neue Tendenzen der Literatur ab, verändert sich das Verhältnis zur Sprache, zur Gesellschaft, zur Geschichte. *Marc Aeschbacher* geht diesen Veränderungen in drei Schritten nach. In einem Interpretationsteil stellt er elf *«zeittypische»* Beispiele zusammen, sucht dann in einem *«kategorialen Untersuchungsteil»* herauszuarbeiten, was an diesen und anderen Werken im historischen Ablauf als Merkmal

1 Marc Aeschbacher, Tendenzen der schweizerischen Gegenwartsliteratur (1964–1994). Exemplarische Untersuchung zur Frage nach dem Tode der Literatur. Europäische Hochschulschriften, Band 1604. Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1997.

des Wandels sichtbar wird. Zunächst richtet sich der Blick auf die Bedeutung, die Wirklichkeit und Fiktion für die Schriftsteller haben, auf die Sprache, auf die auffallende Dominanz des Schreibens in der Ich-Form, die eine bestimmte Phase des betrachteten Zeitraums kennzeichnet. Ein historischer Untersuchungsteil schliesst die Darstellung ab. Hier weitet sich das Gesichtsfeld, es werden Ereignisse (der Zürcher Literaturstreit, die Gründung der Gruppe Olten) erinnert und das literarische Schaffen in seinem Verhältnis zu Politik und Staat dargestellt. Dass die Literatur die Prophezeiung ihres Endes überlebt hat, ist im Blick auf die literarische Gegenwart keine Frage. *Marc Aeschbacher* zeigt in seiner Untersuchung nicht nur die verwirrende Vielfalt der Erscheinungen auf, sondern eine Entwicklung, die nach ursprünglichen Selbstbeschränkungen ins Offene weist.

Am Anfang dieser Entwicklung steht die Sprachreduktion, der «Wandtafelsatz», wie man das Stilmerkmal kurzerhand nannte. Es wurde alsbald politisch vereinnahmt, als sprachlicher Protest gegen die totgesagte bürgerliche und als Kennzeichen einer neuen Arbeiterliteratur. Fast gleichzeitig aber wird jetzt die Sprache poetischer, es folgt der Auftritt wahrer Sprachartisten und Sprachakrobaten. Die zunehmende Ideologisierung, die das literarische Werk zum *«Vehikel politischer Willensbildung»* degradiert, ruft nach starken Gegenkräften. Auffallend und – wie uns vorkommen will – gerade in unserer unmittelbaren Bedrängung nicht ohne Folgen ist die Absage der jüngeren Autoren auf *Max Frischs* Frage, ob denn die Schweiz für die Literatur kein Thema mehr sei. *Frisch* selbst, der als skeptischer und kritischer Staatsbürger an dem *«Land ohne Utopie»*, wie er es nannte, gelitten hat, resignierte schliesslich. Für die Generation derer, die erst nach dem Krieg zu schreiben begannen, ist die Schweiz offenbar kein Thema mehr. Während manche Tendenz der deutschschweizerischen Gegenwartsliteratur im Verlauf der letzten drei Jahrzehnte im Gleichklang mit der deutschen Literatur steht, ist dies eine Besonderheit, eine Verweigerung besonderer Art, die sich ungut auswirkt. Das Verhältnis zwischen Politik und Kultur, in der Schweiz ohnehin ein schwieriges Feld, hat sich negativ entwickelt.

Für die Generation derer, die erst nach dem Krieg zu schreiben begannen, ist die Schweiz offenbar kein Thema mehr.



Kursbuch 15, herausgegeben von Hans Magnus Enzensberger im Suhrkamp Verlag, November 1968. Das Kursbuch 15, das den «Tod der Literatur» verkündet haben soll, enthält Gedichte, eine Erzählung, Prosa, Essays und ein Dossier über China. Enzensbergers acht kleine «Gemeinplätze», die Neueste Literatur betreffend, schliessen an die politischen «Berliner Gemeinplätze» aus früher erschienenen «Kursbüchern» an; nun ironisiert er die Rede vom Tode der Literatur («pompes funèbres»), die gerade deren Existenz sichere, begründet sein eigenes poetisches Verfahren und gibt schliesslich bescheidene Anregungen für eine künftige Literatur. Sie solle sich vorerst an die Reportage halten.

Gut gemacht oder im Trend?

Im Interpretationsteil der Arbeit greift *Marc Aeschbacher* elf Werke, die von 1964 bis 1986 erschienen sind, aus dem deutschschweizerischen Literaturschaffen heraus. Natürlich wird man sich nicht in unfruchtbare Auseinandersetzungen über die Tauglichkeit dieser Auswahl einlassen wollen. Aber es irritiert doch einigermassen, dass weder *Max Frisch* noch *Hermann Burger*, weder *Adolf Muschg* noch *Gerhard Meier* darin vertreten sind. Dagegen findet sich da *Silvio Blatter* mit «Schaltfehler» (1972). Hat da vielleicht die biographische Angabe, *Blatter* sei 1970 aus dem Lehrerberuf ausgestiegen und «Maschinenarbeiter in der Metallindustrie» gewor-

den, die Auswahl beeinflusst? Was der Historiker möglicherweise nicht weiss: *Blatter* tat den Schritt aus dem Schulzimmer in die Fabrikhalle nach einem Angebot von BBC und aargauischer Kulturstiftung. Resultat einer Schriftstellertagung war damals, dass die Industriewelt in der Gegenwartsliteratur kaum vorkomme. Die Stiftung ergänzte den Lohn des temporären Hilfsarbeiters durch ein Stipendium, wobei man darauf achtete, dass die Bezüge des Lehrers nicht etwa unterschritten wurden. Als 1988 «Das sanfte Gesetz» als Schlussband von Blatters Freiämter-Trilogie erschien, schrieb *Renate Miehe* in der *«Frankfurter Allgemeinen Zeitung»,* es lege sich wie Mehltau das Misstrauen über die Lektüre, dass hier jemand nur gewissen restaurativen Zeitströmungen habe huldigen wollen, so wie er vor Jahren Fabrikarbeit interessant gefunden habe. Selbst wenn *Marc Aeschbacher* nicht *«repräsentative»,* sondern *«zeittypische»* Werke für seinen Interpretationsteil wählen wollte, kann ich ihm in diesem Fall nicht ganz folgen. Oder ist am Ende ein Autor eher zeittypisch, dessen Neigung, sich modischen Trends anzupassen, nicht zu verkennen ist? Aus der Sicht eines kritischen Zeitzeugen müsste eine etwas strengere Unterscheidung zwischen literarisch gut gemachten oder mehr oder weniger clever dem Trend folgenden Texten das Kriterium sein. Wie denn überhaupt die Suche nach «zeittypischen» Erscheinungen und deren Abfolge die Gefahr in sich birgt, dass den Parolen und Programmen gegenüber, in denen sich Tendenzen erklären (zum Beispiel diejenige vom Tod der Literatur), die Frage nach den wichtigen und entscheidenden literarischen Schöpfungen des betrachteten Zeitraums eher in den Hintergrund gedrängt ist. Der Historiker, der die Entwicklung in dem von ihm ausgewählten Zeitraum beschreiben möchte, nimmt von literarischer Wertung eher Abstand. Es könnte sogar sein, zugegeben eine etwas gewagte Hypothese, dass das Bild einer widerspruchslosen historischen Entwicklung durch die Argumentation mit den mittleren und kleineren Talenten, den Autorinnen und Autoren auch, die sich dem Gruppenzwang, den Parolen und Programmen leichter anschliessen, weil sie sie als Stütze brauchen, eher zustandekommt. Dieses Bild muss deswegen nicht falsch sein, weil ja die Proklamationen nachweisbar die Zeit für einen Augenblick bestimmt haben. Die Tendenzen, denen *Marc Aeschbacher* in minutiöser Kleinarbeit nachgeht und die er durch Zitate ausgiebig belegt, sind nicht zu verkennen. Es ist nur so, dass ein *Friedrich Dürrenmatt,* ein *Gerhard Meier,* ein *Hermann Burger* oder eine *Erika Burkart* – ich nenne sie stellvertretend für alle bedeutenden Schriftsteller, die im betrachteten Zeitraum aufgetreten sind, sich nicht so gut in einen Zusammenhang einfügen lassen. Ein Autor wie *Walter Vogt* zum Beispiel ist für die Schweizer Literatur des ins Auge gefassten Zeitraums von eminenter Bedeutung, ohne dass man ihn ohne weiteres in *Aeschbachers* «Tendenzen» unterbringen könnte. Und worauf vielleicht im Hinblick auf das Thema der Untersuchung hätte eingegangen werden können, sei hier angedeutet. Bekanntlich gibt es auch im literarischen Betrieb den *opinian leader,* den Anreisser einer neuen Bewegung; und es gibt auch den Wettbewerb unter Autorinnen und Autoren, wer denn nun die süffigste und provozierendste Formulierung für das gerade eben Neue zu prägen wisse. In dieser Hinsicht treten auch in der Schweiz, nicht anders als in der Bundesrepublik, wahre Meister der Wendigkeit auf, die bis jetzt noch jede Kurve heil überstanden haben. Manchmal sind es sogar wichtige und prominente Schriftsteller; manchmal reagieren ebenso prominente Kollegen auf das, was sie proklamieren, mit Achselzucken.

Ist am Ende ein Autor eher zeittypisch, dessen Neigung, sich modischen Trends anzupassen, nicht zu verkennen ist?

Die Schweizer Literatur deutscher Sprache hat in den drei Jahrzehnten von 1964 bis 1994 bedeutende Veränderungen und vor allem eine wahre Blüte erlebt. Vom Tod, der ihr – wie der Literatur deutscher Sprache insgesamt – prophezeit worden ist, kann nach diesen fruchtbaren Jahrzehnten wirklich nicht die Rede sein. Aber es kann auch nicht übersehen werden, dass literarisches Schaffen eigenständiger geworden und nicht mehr so leicht zu vereinnahmen ist, sei es durch den Staat oder eine Partei. Der Überblick, den *Marc Aeschbachers* Untersuchung anbietet, bestätigt die Ergiebigkeit seiner Methode, vor allem auch im Hinblick auf das Verhältnis von Literatur und Politik in der Schweiz. Die Verhärtung und das Aneinander-Vorbeireden haben hier Formen angenommen, die man nicht verharmlosen sollte. ✦