



Stefanie Leuenberger, Dominik Müller,
Corinna Jäger-Trees und Ralph Müller (Hg.)

LITERATUR und ZEITUNG

Fallstudien aus der deutschsprachigen Schweiz
von Jeremias Gotthelf bis Dieter Bachmann

*Stefanie Leuenberger, Dominik Müller,
Corinna Jäger-Trees, Ralph Müller (Hg.)*

Literatur und Zeitung

Fallstudien aus der deutschsprachigen Schweiz
von Jeremias Gotthelf bis Dieter Bachmann

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung im Rahmen des Pilotprojekts OAPEN-CH.



Weitere Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Umschlagbild: Arnold Kübler in seinem Büro an der Morgartenstrasse 29 in Zürich
© Gotthard Schuh / Fotostiftung Schweiz

© 2016 Chronos Verlag, Zürich
ISBN 978-3-0340-1356-7
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1356

Inhalt

DOMINIK MÜLLER	
Vorwort	7
<i>Journalistische Anfänge</i>	
RUEDI GRAF	
Die Geburt der Gotthelf'schen Erzählkunst aus dem Geist der Zeitung	15
DARIUSZ KOMOROWSKI	
Feuilleton versus Leitartikel in einer lokalen Ein-Mann-Zeitung: Carl Albert Looslis <i>Berner-Bote</i> (1904–1906)	31
DANIEL ANNEN	
Zeitung ist gut, Literatur ist besser. Meinrad Inglin und der Mehrwert der Dichtung	43
DANIEL FOPPA	
»Ich habe meine Landsleute sehr böse gemacht«. Max Frischs journalistische Anfänge bei der <i>Neuen Zürcher Zeitung</i>	61
VESNA KONDRIČ HORVAT	
»Zweifeln, in Frage stellen, eine Geschichte neu interpretieren«. Das Literarische im Journalismus von Hedi Wyss	77
MAGNUS WIELAND	
Hebels Erbe. Journalistisches Erzählen bei Dieter Bachmann	87
<i>Vor Ort</i>	
PETER UTZ	
Im Nomadenzelt des Feuilletons. Robert Walsers Schreiben zwischen Literatur und Zeitung, zwischen Bern und Berlin	105

CHRISTA BAUMBERGER Schöne Aussicht. Emmy Hennings' Tessin-Feuilletons	121
GONÇALO VILAS-BOAS Reisereportagen Annemarie Schwarzenbachs über Portugal und Marokko in der Schweizer Presse (1941–1942)	139
ULRICH WEBER Die Geburt des Kriminalromans aus der Praxis des Lokaljournalismus. Hansjörg Schneider	155
<i>Das Medium gestaltet mit</i>	
SIMONE WICHOR Arnold Kübler und die <i>Zürcher Illustrierte</i>	171
BETTINA BRAUN Das literarische Feuilleton des Exils in der Schweiz. Die Basler <i>National-Zeitung</i>	189
RALPH MÜLLER, FRANZISKA THIEL Roman und Serialität in der Zeitschrift. Dürrenmatts <i>Der Richter und sein Henker</i> und <i>Der Verdacht</i> im <i>Schweizerischen Beobachter</i>	205
<i>Zeitung in der Literatur – Literatur in der Zeitung</i>	
ROSMARIE ZELLER Zeitungsnachrichten und Zeitungsbetrieb im Werk Otto F. Walters oder Vom Journalisten zum Schriftsteller	225
ELIAS ZIMMERMANN Unharmonisches im Zeitungsspiegel. Hermann Burgers <i>Schilten</i> und der Zürcher Literaturstreit	237
PETER RUSTERHOLZ Zwischen den Fiktionen. Niklaus Meienbergs Schreiben – damals und heute	255

Vorwort

DOMINIK MÜLLER

In den 1920er Jahren veröffentlichte Robert Musil in Zeitungen und Zeitschriften eine Reihe von brillanten Feuilletoncontexten, von denen er etliche 1936 in der später viel bewunderten Prosasammlung *Nachlaß zu Lebzeiten* vereinigte. Ungeachtet der unbestrittenen literarischen Qualität dieser Texte und ungeachtet der Tatsache, dass Musil seinen Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* feuilletonistischen Schreibtechniken öffnete, hielt er an seiner Geringschätzung für die Feuilletonistentätigkeit als einer von materieller Not erzwungenen »Unnotwendigkeit«¹ fest. Die Vorstellung von einem Wertgefälle zwischen einer Literatur, die sich in Romanen, in Gedichtbänden oder in Theaterstücken manifestiert, und einer mit wie hoher Könnerschaft auch immer betriebenen Produktion für Zeitungen hat bis in unsere Tage überlebt. Ihr konnte auch der Verdacht, es handle sich dabei um ein überholtes bildungsbürgerliches Dogma, wenig anhaben. Das zeigt sich etwa an den Literaturpreisen, mit denen nach wie vor fast ausschließlich literarische Werke ausgezeichnet werden, welche in die traditionellen Buchgefäße abgefüllt sind. Nur hin und wieder macht gerade ein Preis auf die Fragwürdigkeit der Grenzziehung aufmerksam, etwa, wenn Kurt Marti für sein großartiges, über Jahre hinweg entstandenes Kolumnenwerk ausgezeichnet wird. Dazu konnte es allerdings nur dank dreier waghalsiger Herausgeber kommen, die dieses Werk in einem Buch² zugänglich machten. Das Schreiben für die Zeitung scheint den Schriftsteller in dem zu beschneiden, was man in idealistischer Tradition als sein höchstes Gut ansieht: in seiner künstlerischen Freiheit. Als ob die Anpassung an die strengen Formvorgaben der Zeitung oder das Gebot, sich einem breiten Publikum verständlich zu machen, nicht auch literarische Kreativität freizusetzen vermöchten.

1 Tagebucheintrag von »Anfang Dezember« 1910; Robert Musil: Tagebücher. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1976, S. 230.

2 Kurt Marti: Notizen und Details 1964–2007. Beiträge aus der Zeitschrift Reformatio. Mit dem Verein Reformatio herausgegeben von Hektor Leibundgut, Klaus Bäuml und Bernard Schlup. Zürich 2010. 2011 ausgezeichnet mit dem Preis der Schweizerischen Schillerstiftung.

Als die *Gesellschaft für die Erforschung der Deutschschweizer Literatur*³ zu einer Tagung mit dem Titel *Literatur in der Zeitung* einlud, ging es ihr nicht darum, die inzwischen doch obsolet gewordene Absolutsetzung autonomer Literatur ein weiteres Mal infrage zu stellen. Sie interessierte sich vielmehr für die konkreten Interaktionen, Interferenzen, Relativierungen und gegenseitigen Befruchtungen zweier Formen des Schreibens, die durch die Adjektive ›literarisch‹ und ›journalistisch‹ ohnehin nur künstlich und behelfsmäßig auseinanderzuhalten sind. Die Organisatoren hatten mannigfaltige Beispiele eines Austauschs vor Augen, der den Akteuren bisweilen durchaus saure Kompromisse abverlangte, aber auch zu besonders originellen Lösungen und – literaturhistorisch betrachtet – zu Innovationen führte: Schriftstellerinnen oder Schriftsteller, die mit journalistischen Arbeiten in ihre Schreibpraxis hineinwuchsen, die journalistische Schreibweisen in ihre ›literarischen‹ Werke hineintrugen, aber auch solche, die den Journalismus poetisch zu infizieren wussten. Robert Walser zählte sich zu dieser letzten Gruppe, wenn er 1926 schrieb: »Wenn Sie wollen, dürfen Sie mich also für einen Journalisten halten, in gewisser Hinsicht aber ebensogut für einen Dichter, denn der Journalismus, den ich treibe, enthält eine vorwiegend dichterische Note.«⁴

Obwohl Walser an der gleichen, von heutigen Zeitungsleserinnen und -lesern neidvoll bestaunten Feuilletonkultur der Zwischenkriegszeit partizipierte wie Musil, positionierte er sich ganz anders als dieser. Hatte das seinen Grund etwa im Umstand, dass er nicht in der Kaisermetropole Wien, sondern in der schweizerischen Bundeshauptstadt Bern zuhause war? Man kann sich ja fragen, ob die politische Verfassung der Schweiz, in der die Presse eine tragende Rolle spielt, einen Literaturbetrieb hervorgebracht hat, der zeitungsfreundlicher ist als in anderen Ländern.

Der vorliegende Sammelband vermag auf diese Frage nach der Schweiz-Spezifität – jedenfalls explizit – keine klare Antwort zu geben, setzt er sich doch ausschließlich mit Schweizer Fallbeispielen auseinander. Er ging aus der Tagung hervor, welche die *Gesellschaft für die Erforschung der Deutschschweizer Literatur* (GEDL) in bewährter Zusammenarbeit mit dem *Schweizerischen Literaturarchiv* am 17. und 18. Januar 2014 in der *Schweizerischen Nationalbibliothek* in Bern durchführte. Die GEDL war 2001 aufgrund der Einschätzung gegründet worden, dass an den schweizerischen Universitäten die Erforschung der Literatur des Landes ins Abseits gedrängt zu werden drohe. Sie wurde in der Folge zu einer Austauschplattform für Germanistin-

3 Dazu mehr auf deren Webseite <http://www.gedl.ch> [28. 6. 2016].

4 Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Bd. 4: Mikrogramme aus den Jahren 1926–1927. [...] entziffert und hg. v. Bernhard Echte, Werner Morlang. Frankfurt a. M. 1990, S. 63.

nen und Germanisten aus der Schweiz und aus dem Ausland, namentlich aus Osteuropa und von der iberischen Halbinsel, welche Bereiche der Literatur der deutschsprachigen Schweiz erforschen. Wie die früheren Tagungen führte diejenige von 2014 wieder Forscherinnen und Forscher aus unterschiedlichen Ländern und unterschiedlichen Alters zusammen. Die Mehrzahl der Beiträge des vorliegenden Bandes sind die überarbeiteten und teilweise bedeutend erweiterten Fassungen von Vorträgen, die an dieser Tagung gehalten wurden, andere wurden auf Einladung der Herausgeber eigens für den Band geschrieben. Allen Beiträgerinnen und Beiträgern sei an dieser Stelle herzlich für ihr Mitwirken gedankt.

Die 16 Fallstudien führen vor Augen, wie Autorinnen und Autoren die Arbeit für die Zeitung mit Einfallsreichtum und Kreativität angehen und daraus auch literarisches Kapital zu schlagen wissen. Eine klare Scheidung zwischen ›literarischem‹ und ›journalistischem‹ Schreiben erweist sich dabei als unmöglich, zeigen doch die Beispiele – vom frühesten, Jeremias Gotthelf, bis zum aktuellsten, Dieter Bachmann –, dass die Schreibarten in den unterschiedlichen Medien in engen Wechselbeziehungen zueinander stehen.

Von einer Reihe von Schriftstellern kann gesagt werden, dass sie bei der Zeitung in die Schule gingen. Jeremias Gotthelf, in dessen journalistische Anfänge Ruedi Graf einen konkreten Einblick bietet, fiel nicht einfach als literarisches Originalgenie vom Himmel, wie das die Legende will. Vielmehr bewegte sich Bitzius in seinen Zeitungsartikeln, in enger Tuchfühlung mit der Journalistik der Zeit, langsam auf seine Erzählkunst zu. Gotthelf gehört zu den Autoren, die, wie später C. A. Loosli oder Hugo Loetscher – im vorliegenden Band einer der prominentesten Abwesenden –, nicht bloß für die Presse schrieben, sondern diese als teil- oder gar vollberufliche Redakteure von innen kennen lernten. Auch Hedi Wyss erwarb, wie Vesna Kondrič Horvat darlegt, lange vor der Publikation ihrer literarischen Werke als Redakteurin bei Frauenzeitschriften die Kompetenz, sich auf die verschiedensten Themen einzulassen und ein breites Publikum dafür zu interessieren. Dieter Bachmann, der lange Jahre die Redaktion der renommierten Kulturzeitschrift *Du* leitete, zeichnet eine ähnliche Offenheit aus. Seine literarische Arbeit – namentlich den Prosaband *Unter Tieren* – stellt unter Einbezug von im *Schweizerischen Literaturarchiv* befindlichen Entwurfsmaterialien Magnus Wieland vor. Die Vielseitigkeit nimmt in den Buchveröffentlichungen Bachmanns eine spielerische Richtung, während sie Hedi Wyss dazu animiert, sich namentlich für Umweltanliegen und soziale Fragen, besonders aber für die Gleichstellung der Frauen zu engagieren. Die Tätigkeit als Redakteure war für diese Autoren so etwas wie eine Schule der Weltläufigkeit, im Hinblick auf die thematische Vielfalt wie auf die stilistische Varietät.

Dass C. A. Loosli als ›engagierter Autor‹ par excellence in die Literaturgeschichte eingehen konnte, obwohl dieser Begriff seinerzeit noch gar nicht existierte, dürfte auch mit seinen Zeitungserfahrungen in Zusammenhang stehen. Dariusz Komorowski porträtiert ihn als 27-jährigen Redakteur der Einmann-Zeitung *Berner-Bote*, einer Gratiszeitung, die, anders als Blätter dieser Art aus unseren Tagen, 1906 nach zwei Jahren schon wieder einging. Loosli füllte seine Zeitung mit mannigfaltigen eigenen Texten und unterlief dabei listig die darin reproduzierten konventionellen Rubriken-Grenzen. Die Fähigkeit, sich einem breiten Publikum verständlich zu machen und zwischen den unterschiedlichsten publizistischen und literarischen Genres virtuos hin und her zu springen, zeichnete Loosli auch später aus. Die Mainstream-Organen jedoch verschlossen sich ihm mehr und mehr.

Dies galt in gewisser Weise auch für Max Frisch. Doch erwarb sich dieser als Weltautor eine Geltung, von welcher der Philosoph aus Bümliz nur träumen konnte. Alles fing beim Zürcher sogleich auf viel prestigeträchtigerem Niveau an. Daniel Foppa zeichnet in seinem Beitrag nach, wie Frisch 1932 bis 1934 – also mit wenig mehr als 20 Jahren – als freier Mitarbeiter für die *Neue Zürcher Zeitung* eine erstaunlich große Zahl von Zeitungsartikeln schrieb. Diese bildeten einen Fundus, auf den er in seinen literarischen Werken sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht zurückgreifen konnte. Anders als Loosli oder dessen großes Vorbild Gotthelf wurde Frisch erst nach seiner Zeit als Zeitungsmitarbeiter zu einem politischen Autor, eine Neuorientierung, zu der – wie Daniel Foppa darlegt – die kritischen Reaktionen der rechts stehenden *Neuen Zürcher Zeitung* auf die frühen Theaterstücke ihres ehemaligen Mitarbeiters das Ihre beitrugen. ›Literatur in der Zeitung‹ beinhaltet ja auch, dass literarische Werke in Zeitungen besprochen werden. Dass Meinrad Inglin ebenfalls als Zeitungsschreiber anfang, ist kaum bekannt: die Texte, die er in dieser Funktion verfasste, sind in keiner Werkausgabe greifbar. Daniel Annen hat sie im Nachlass des Schriftstellers in der Kantonsbibliothek Schwyz aufgespürt. Die Texte weisen in vielfältigen thematischen Bezügen auf das literarische Werk voraus und dienten dem Autor dazu, sich über seine ästhetisch-literarischen Grundsätze Klarheit zu verschaffen. Mit dem Titel seines Beitrags, *Zeitung ist gut, Literatur ist besser*, postuliert Annen, dass Inglin's literarische Werke den für die Zeitung verfassten Arbeiten dank höherer Komplexität deutlich überlegen sind, eine Überlegenheit, die auch dessen Opus magnum, der Roman *Schweizerspiegel*, seinen Zeitungskritikern gegenüber beanspruchen kann.

Zu diesen Kritikern gehörte Niklaus Meienberg. Anders als Inglin wird er nicht dadurch ein großer Schriftsteller, dass er dem Journalismus den Rücken kehrt, sondern dadurch, dass er ihm treu bleibt. So schlägt sich die Dynamik

zwischen journalistischer und literarischer Schreibweise in seinem äusserst homogenen Werk nicht in einem Hin und Her zwischen den Genres nieder, sondern vibriert in der unverwechselbaren farbigen, witzig angriffigen Diktion jeder seiner großen Reportagen. Peter Rusterholz legt in seinem Beitrag zu Meienberg nichts weniger als ein breites, abgerundetes Gesamtporträt einer Figur vor, die als Verkörperung des Zusammenspiels von Literatur und Journalismus in der Schweiz einzigartig ist.

Wie Autoren, Publikationsorgane und damit auch Leserinnen und Leser der Schweiz an der eingangs schon erwähnten Feuilleton-Blüte der Zwischenkriegszeit teilhatten, wird im vorliegenden Band am Beispiel von Robert Walser und Alfred Polgar aufgezeigt. Mit *Im Nomadenzelt des Feuilletons* und *Robert Walsers Schreiben zwischen Literatur und Zeitung, zwischen Bern und Berlin* überschreibt Peter Utz seinen Beitrag, in dem es um die Adressierung von Walsers Feuilletontexten geht, die – nicht selten unter äußerst konkreter Bezugnahme auf diesen Lebensraum – in Bern verfasst, jedoch im *Berliner Tageblatt* publiziert wurden. Anhand von Polgars hinreißend witzig-tiefsinnigen Reflexionen über ein Paar Lederhandschuhe dokumentiert Bettina Braun das beeindruckende Engagement des von Otto Kleiber geleiteten Feuilletons der Basler *Nationalzeitung* für Autorinnen und Autoren, die zur Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland nicht mehr publizieren konnten.

Zum festen Bestand des Feuilletons gehörten die Reiseschilderungen, mit denen die *Nationalzeitung* unter anderen von Annemarie Schwarzenbach versorgt wurde. Mit deren Beiträgen aus Portugal und Marokko befasst sich Gonçalo Vilas-Boas. Dabei wird ein auf den Gegenstand bezogener, sachlicher von einem subjektiven, die Befindlichkeit der Verfasserin ins Zentrum stellenden Texttypus unterschieden. Für einmal politisch ungewohnt naiv, ließ sich Schwarzenbach in Portugal die Themen von einem Repräsentanten des Salazar-Regimes vorgeben, sodass ihre Beiträge als Auftragsarbeiten bezeichnet werden könnten.

Zweifellos um solche handelte es sich bei den Artikeln, die Emmy Ball-Hennings für das Luganeser *Fremdenblatt* schrieb, ein kommerzielles Organ der örtlichen Tourismusanbieter. Christa Baumberger deutet Hennings' Schilderungen von Spaziergängen durch die Tessiner Landschaft vor dem Hintergrund des Wechselspiels von Literatur und Tourismus als Erschließung und Symbolbesetzung einer Tourismusgegend. Dabei stellt sich heraus, dass die kommerzielle Ausrichtung des Organs, bei dem sich die einstige Dadaistin verdingte, ihre literarische Kreativität nicht in Fesseln legte.

Ein traditioneller Bestandteil des Feuilletons war neben dem Reisebericht der Fortsetzungsroman. Die Zeitung – könnte man meinen – ist hier bloßes Vehikel der Literatur. Ralph Müller und Franziska Thiel zeigen in ihrem Beitrag

indes auf, dass sich diese Distributionsform in Folgen durchaus auf die Form der Romane auswirken kann, wenn diese eigens dafür verfasst sind. Das war bei den beiden ersten Kriminalromanen Friedrich Dürrenmatts der Fall, *Der Richter und sein Henker* und *Der Verdacht*, die für die 14-täglich erscheinende Zeitschrift *Der Beobachter* konzipiert und geschrieben wurden.

Wie früher das Feuilleton, stellt in den aktuelleren Tageszeitungen die Kolumne eine Art Freigehege dar. Neben dem erwähnten Kurt Marti oder neben Peter Bichsel – einem weiteren großen Abwesenden in der vorliegenden Publikation – gehört Hansjörg Schneider zu den Schriftstellern, die sich in Kolumnen in der »hohen Kunst des einfachen Schreibens« (S. 166) üben. Ulrich Weber legt dar, wie Schneider in den für eine Lokalzeitung verfassten kurzen Texten den gleichen engen und konkreten Ortsbezug pflegt wie in seinen Kriminalromanen. Während bei Robert Walser der Ortsbezug dazu dient, den Effekt von Exotik zu erzeugen, bei Emmy Hennings dagegen, Reisenden die Vorzüge einer Gegend anzupreisen, und bei Annemarie Schwarzenbach, die Neugier auf fremde Länder zu befriedigen, geht es Schneider um die Erzeugung von Wiedererkennungseffekten und die Herstellung einer sich mit ihrem Lebensraum identifizierenden Öffentlichkeit.

Betrachtet man die Arbeit für Zeitungen und Zeitschriften nicht nur als eine Notlösung, sondern als einen Stimulus, dann gewinnt nicht nur das Know-how der Schriftsteller im Umgang mit diesen Medien, sondern auch deren Beschaffenheit an Bedeutung. Die Beiträge, die sich mit ausgewählten Presseorganen befassen, bilden daher eine wichtige Ergänzung der Autorenporträts. Zu ihnen gehören derjenige von Bettina Braun, der sich um das Feuilleton der Basler *Nationalzeitung* dreht, und derjenige von Simone Wichor über die *Zürcher Illustrierte*. Diese war nicht nur in politischer Hinsicht aufgeschlossen (wie das von Bettina Braun vorgestellte Feuilleton der *Nationalzeitung*), sondern auch in formal-gestalterischer. Unter der Leitung Arnold Küblers bot sie 1929–1941 der noch jungen Fotoreportage ein anspruchsvolles Forum. Die gestalterischen Ambitionen der Zeitungs- und Zeitschriftenmacher konnten mit denjenigen der Autorinnen und Autoren in einen fruchtbaren Wettbewerb treten.

Dass sich der Austausch zwischen Journalismus und Literatur im Weiteren darin manifestiert, dass Zeitungen oder Zeitungsschreiber Gegenstand fiktionaler literarischer Texte werden, rufen zwei Beiträge in Erinnerung, die unter dem Titel *Die Zeitung in der Literatur* zu rubrizieren wären. Rosmarie Zeller legt dar, wie Otto F. Walter in die Romane seiner mittleren Schaffenszeit nicht nur (meist fiktive) Zeitungsmeldungen einmontierte, sondern darin auch die unterschiedlichen Defizite literarischen und journalistischen Schreibens reflektierte: etwa, wenn er in *Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht* von einem Journalisten erzählt, der sich als Romancier versucht. Dass er damit

den Groll Niklaus Meienbergs auf sich lud, der darin einen Übergriff eines in Zeitungssachen unbedarften Romanciers auf die Sphäre der Reporter sah, erwähnt Peter Rusterholz in seinem Beitrag. Wenn Hermann Burger in seinem Roman *Schilten* vom Streit zwischen Anhängern von »Druckluft«- und »Saugwind«-Harmonien erzählt, glaubt man es mit einem der skurrilen Einfälle zu tun zu haben, für die der Autor bekannt ist. Elias Zimmermann weist jedoch nach, dass die Zeitschrift *Der Harmoniumfreund* keine Erfindung ist, dass Burger vielmehr die darin geführte Kontroverse dazu verwendet, die Kontroverse um den von Emil Staiger heraufbeschworenen Zürcher Literaturstreit von 1966 in seinen Roman hineinzuholen und damit einen Moment zu fiktionalisieren, in dem in der Schweiz die Literatur in ungewöhnlichem Maß in den Zeitungen anwesend war.

Die Geburt der Gotthelf'schen Erzählkunst aus dem Geist der Zeitung

RUEDI GRAF

In einem weit ausholenden Brief an seinen Vetter Carl Bitzios vom 16. Dezember 1838 versucht Albert Bitzios sein Schreiben psychologisch als eine Art Ventil zu rechtfertigen:

Begreife nun, daß ein wildes Leben in mir wogte, von dem niemand Ahnung hatte, und wenn einige Äußerungen los sich rangen, so nahm man sie halt als freche Worte. Dieses Leben mußte sich entweder aufzehren oder losbrechen auf irgendeine Weise. Es tat es in Schrift. Und daß es nun ein förmliches Losbrechen einer lange verhaltenen Kraft, ich möchte sagen der Ausbruch eines Bergsees ist, das bedenkt man natürlich nicht.¹

Die Metapher vom ausbrechenden Bergsee hat Karl Fehr als Überschrift über das Kapitel gesetzt, in welchem er die Anfänge von Bitzios' literarischem Schaffen beschreibt.² Walter Muschg hatte schon früher eine ähnliche Metapher verwendet, als er davon sprach, dass die Niederschrift des Erstlingswerks »mit der Wucht eines Naturereignisses vor sich gegangen sein«³ muss. Noch kürzlich hat Daniel Cuonz den *Bauern-Spiegel* als einen Spiegel für das »Selbst-Schreiben-Lernen« des Albert Bitzios und als Selbstschöpfungsakt des Schriftstellers Jeremias Gotthelf verstanden.⁴ Im Licht der *Politischen Publizistik*, die 2012 im Rahmen der *Historisch-kritischen Gesamtausgabe* neu ediert worden ist, muss dieses Urteil zumindest relativiert werden.

Als schriftstellender Pfarrer war Albert Bitzios, alias Jeremias Gotthelf, kein historisches Novum, sind doch dichtende Pfarrer seit dem 18. Jahrhun-

1 Jeremias Gotthelf: Ergänzungsbände [EB]. Bd. 4: Briefe. Hg. v. Kurt Guggisberg, Werner Jucker. Erlenbach (ZH) 1948, S. 280.

2 Karl Fehr: Jeremias Gotthelf. Zürich 1954, S. 209.

3 Walter Muschg: Jeremias Gotthelf. Sein Leben und seine Dichtung. In: Jeremias Gotthelfs Werke in zwanzig Bänden. Hg. v. Walter Muschg. Basel 1948, Bd. 1, S. 12.

4 Daniel Cuonz: Im Namen Gotthelfs. Poetologie eines Pseudonyms. In: Euphorien 104 (2010), S. 225–245.

dert namentlich im deutschen Kulturraum keine Seltenheit. Als journalistisch tätiger Schriftsteller aber gehörte er zu einer ab etwa 1830 rasch wachsenden Spezies von Literaten. Das hängt auch mit dem Wandel der Presse und der Journalistik zusammen. Nachdem sich in einem langen Prozess zwischen Helvetik und Regeneration die Pressefreiheit nach und nach durchgesetzt hatte, wandelte sich auch die Gestalt der Zeitungen. Während vor 1830 vornehmlich Auslandsberichte, zumal politisch harmlose, die Spalten der Wochenzeitungen füllten, stand nun plötzlich die Berichterstattung über die eigenen Angelegenheiten im Vordergrund der oft nur wenige Jahre existierenden Zeitungen. Die Meinungsfreiheit führte zu Kontroversen und ermöglichte eine vielfältigere Schreibweise: Personalinvektiven erschienen, satirische Diffamierungen wurden eingerückt oder Gerüchte verbreitet, und Rollenprosa diente der Charakterisierung von Freund und Feind. Es war ein zugleich engagiertes wie polemisches Schreiben, das wenig zimperlich mit dem politischen Gegner umging, zumal wenn dieser ein »Patrizier« war und im Ruch stand, die überwundene Privilegienherrschaft wiederherstellen zu wollen.

Vor dem Hintergrund dieses politisch-kulturellen Wandels wurde Albert Bitzios politischer Publizist und schrieb seine ersten Artikel, neun Jahre bevor er seinen ersten Roman veröffentlichte. Bemerkenswert ist schon der Ort seiner ersten Zeitungspublication. Noch unter dem Restaurationsregime mit seinen Zensurgesetzen veröffentlichte der junge Pfarrvikar 1828 einen ersten Leitartikel in Heinrich Zschokkes *Aufrichtigem und wohlverfahrenem Schweizer-Boten*. Der Artikel selbst ist ganz von Bitzios' pfarrherrlicher Tätigkeit, dem Predigen, geprägt, reiht sich aber, durch den Erscheinungsort mit bedingt, in die Tradition der Volksaufklärung ein, für die der junge Bitzios allerdings noch keine angemessene Sprache gefunden hat. Daneben tauchen schon einige der Themen auf, die sein späteres journalistisches Schreiben durchziehen und in den Romanen immer wieder als Motiv auftauchen: das Tanzen, das Trinken, das Fluchen, der Streit und der Kiltgang.⁵ Seine Schule der Journalistik allerdings absolvierte Bitzios in der Zeit nach dem Sturz des Patrizierregiments 1831, und die Plattform seines Schreibens wurde der *Berner Volksfreund*, das Organ der Schnellen-Partei, einer um die Brüder Schnell in Burgdorf sich bildenden liberal-konservativen Gruppierung.

5 Vgl. Einige Gegenstimmen über evangelisch-reformiertes Kirchenwesen in verschiedenen Zeiten und Gegenden der Schweiz. Zweite Gegenstimme. In: Jeremias Gotthelf: Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Barbara Mahlmann-Bauer, Christian von Zimmermann [HKG]. Abteilung F, Bd. 1: Politische Publizistik 1828–1854. Hg. v. Barbara Mahlmann-Bauer, Jürgen Donien, Ruedi Graf, Norbert D. Wernicke. Hildesheim, Zürich, New York 2012, S. 7 f.

Bis zur Publikation des ersten Romans 1837 lassen sich 32 Zeitungsartikel von Bitzios nachweisen, 23 davon erschienen im *Berner Volksfreund*, 11 im redaktionellen Teil der »Vaterländischen Nachrichten«. Einen Höhepunkt erreichte sein publizistisches Schaffen in den Jahren 1838–1840 mit 13 Artikeln im Jahr 1838, 18 im Jahr 1839 und 15 im Jahr 1840. Nach 1840 nahm die Zahl seiner Zeitungsartikel allmählich ab. Bis 1845 erschienen noch 27 Artikel, mit einem kleinen Zwischenhoch im Jahr 1842, in dem 11 Artikel nachzuweisen sind. Erst nach 1845 ging Bitzios' journalistische Tätigkeit merklich zurück. Bis zu seinem Tod erschienen nur noch 16 gesicherte Artikel. Viele davon hatten Anzeigencharakter oder wurden als Entgegnungen unter den »Einsendungen« publiziert.

Thematische Verwandtschaften

In qualitativer Hinsicht zeigt sich die journalistische Vorläuferschaft des Romanschriftstellers Bitzios auf den Ebenen der thematischen, der erzählerischen und der stilistischen Verwandtschaft. Am häufigsten, aber auch am wenigsten signifikant ist die thematische Verwandtschaft. Vom ersten Zeitungsartikel an tauchen Themen auf, die in den Romanen in der einen oder andern Form, als Episode, in den Charaktermerkmalen einer Person, in Erzählpassagen oder ganzen Erzählungen eine Rolle spielen. In der frühen Zeit sind dies Themen wie Schule, Erziehung, Armenwesen, Alkoholismus und Behördenwillkür, die auch in den Romanen *Der Bauern-Spiegel* (1837) und *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* (1838–1839) sowie in den Erzählungen *Wie fünf Mädchen im Brantwein jämmerlich umkommen* (1838) und *Dursli, der Brantweinsäufer* (1839) eine wichtige Rolle spielen. Bitzios' Sicht auf die Sezessionsbewegung im späteren Kanton Basel-Landschaft, die sich in einem in der *Berner Zeitung* erschienenen Artikel vom 15. Oktober 1831⁶ sowie in einem nicht publizierten Dementi vom Januar 1833 niederschlug,⁷ prägt seine Wahrnehmung des neu entstandenen Kantons als Herd des Radikalismus und Tal der Tavernen- statt der Landwirtschaft⁸ auch im erzählerischen Werk.⁹ Ein Thema wie etwa die Kritik an der Instrumentalisierung der Zeitung, die im Erzählwerk mehrmals

6 Vgl. Eine Herzensergießung aus dem Kanton Basel. In: HKG F 1.1, S. 17–20.

7 Nicht Pfarrer in Diegten. In: HKG F 1.1, S. 27 f.

8 Zeitgeist und Bernergeist. In: Jeremias Gotthelf: Sämtliche Werke in 24 Bänden [SW]. Hg. v. Rudolf Hunziker et al., in Verbindung mit der Familie Bitzios. Erlenbach (ZH), Bd. 13, S. 433.

9 Vgl. Die Armennot. In: SW 15, S. 122, 541; Hans Jakob und Heiri oder die beiden Seidenweber. In: SW 20, S. 288 f., 347 f.; Jacobs des Handwerksgeßellen Wanderungen durch die Schweiz. In: HKG A 6, S. 321 f.

zur Sprache kommt,¹⁰ findet sich bereits in einem Zeitungsartikelentwurf vom Sommer 1831.¹¹

In vielen dieser Fälle wird ein journalistisches Thema im Erzählwerk nur beiläufig gestreift, oft aber bildet es in Roman oder Erzählung den Kern einer kleinen Episode. So wandte sich Bitzius im Artikel *Gegen das B'richten* vom 3. Februar 1833 gegen die Versuche, Staatsbeamte zu beeinflussen, indem man mit Geld nachhalf. Im Zeitungsartikel schildert er, wie der Sieg einer »läufigen Parthei«, das heißt einer, die den Richtern und ihren Suppleanten nachläuft, um sie sich geneigt zu machen, den Verdacht erwecke, »die Berichtenden hätten in ihrem Wartsäcklein nicht nur die Prozeßschriften mit herumgetragen, sondern noch bedeutendere Gründe«.¹² Diese Kritik baut Bitzius im Kontext der Desillusionierung des Jeremias Gotthelf im *Bauern-Spiegel* zu einer ganzen Szene aus, in der die Parteienvertreter sich den Mund wund reden, »jeder gegen sieben und für einen«.¹³ Verlierer dabei ist der Protagonist Jeremias, weil er, wie ihm der Fecker vorausgesagt hat, über keine »bedeutenderen Gründe« verfügt und daher auch keinen Fürsprecher findet.

Erzählerische Verwandtschaften und Motivübernahmen

In den Zeitungstexten lässt sich verfolgen, wie die Lust an Polemik und Satire, am Fabulieren oder am Spiel mit Wort und Sprache erwacht. In vielen der thematischen und erzählerischen Vorwegnahmen bereiten sich einige der stilistischen Besonderheiten vor, die das spätere Erzählwerk von Jeremias Gotthelf prägen. Zunächst seien ein paar satirische Zuspitzungen und polemische Attacken vorgeführt, in denen sich Vorstufen von Episoden oder Figurencharakterisierungen erkennen lassen, die auch in Roman und Erzählung auftauchen.

Satirische Ausmalung prägt etwa einen Artikel über die Schlafmützigkeit der Regierungsbeamten, der zwar an den *Berner Volksfreund* eingesandt und redaktionell bearbeitet wurde, dort aber aus unbekannten Gründen nicht erschien. Darin wird die Untätigkeit der Regierungsbeamten bei Naturkatastrophen damit charakterisiert, dass diese eine besondere Art von Schlafmützen trügen, die sie im Ernstfall nicht mehr vom Kopf brächten, »wenigstens so lange nicht, bis die Sonne lang und heiter geschienen«.¹⁴ Nicht ganz klar ist, ob

10 Vgl. Doktor Dorbach der Wühler und die Bürglenherren in der heiligen Weihnachtsnacht anno 1847. In: SW 20, S. 8 f.

11 Vgl. Aufgaben der neuen Regierung. In: HKG F 1.1, S. 15–17.

12 Gegen das B'richten. In: HKG F 1.1, S. 28.

13 Der Bauern-Spiegel, oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf. Von ihm selbst beschrieben. In: SW 1, S. 288.

14 Schlafmützigkeit der Regierungsbeamten. In: HKG F 1.1, S. 51.

sich der Artikel auf die Haltung des Regierungsstatthalters beim großen Brand von Huttwil 1834, bei dem Bitzias als Retter wirkte, oder auf die Emmenüberschwemmung von 1837 bezieht. Wäre das Erstere der Fall, dann hätte Bitzias, der den Artikel beziehungsreich mit »Sameli von der Lueg« unterzeichnete, schon vor dem *Bauern-Spiegel* mit einem Pseudonym operiert, das Teil der Botschaft ist. Mehr als ein Jahrzehnt später wird ein Sameli, treuer Begleiter des Bauernsohns Michel, in der Erzählung *Michels Brautschau* gleich zu Beginn einen Landjäger wegen Pflichtvergessenheit zur Rede stellen.¹⁵

Nicht immer geht ein Motiv den direkten Weg vom Zeitungsartikel ins Romanwerk. Sehr verschlungen ist der Gang, auf dem Bitzias' Zeitungspolemik gegen Philipp Emanuel Fellenberg in den Roman gelangt. Der Pfarrer von Lützelflüh hatte Fellenberg in mehreren Artikeln Machtanmaßung vorgeworfen und ihn zudem dafür kritisiert, dass er die Lehrer gegen die Pfarrer aufgebracht habe. Am 7. Juli 1833 erschien im *Berner Volksfreund* eine als Dementi aufgemachte kurze Notiz zu Fellenbergs Lehrerkursen in Hofwil:

Daß Hr. Fellenberg jüngst für den gegenwärtigen Kurs, den er den Schulmeistern in Hofwyl gibt und der nach allen Aeußerungen unentgeltlich seyn sollte, dem Erziehungsdepartement 5000 Fr. gefordert habe, ist vermuthlich ein von seinen Feinden ersonnenes Gerücht.¹⁶

Das ist, wie die Handschrift zeigt, die bereits abgemilderte Fassung von Bitzias' Einsendung, die wesentlich frecher formuliert ist und Fellenberg unter Vortäuschung eines Gerüchts unterstellt, sich öffentlich als Wohltäter der Lehrerbildung aufzuspielen, heimlich aber dafür vom Staat Geld zu fordern:

Jst es wahr, daß Herr Fellenberg jüngst für den gegenwärtigen Curs, den er den Schulmeistern in Hofwyl giebt und der nach allen Äußerungen unentgeltlich sein sollte, dem Erziehungsdepartement 5000 L. gefordert habe? Niederträchtig wäre das Ersinnen eines solchen Gerüchtes, aber auch unverschämt die Forderung, wenn sie gethan worden.¹⁷

An die Öffentlichkeit gelangte nur der von der Redaktion abgeänderte Satz von Bitzias. Eine längerfristige Wirkung entfaltete aber der zweite, nichtpublizierte Text, der den Zeitgenossen verborgen blieb. Er steht am Anfang einer ganzen Reihe von Attacken, in denen der damals 36-jährige Bitzias, eben erst verheiratet und seit einem Jahr Pfarrer in Lützelflüh, aber noch völlig unbekannt und als Schriftsteller noch nicht hervorgetreten, respektlos den großen Fellenberg angreift, der in Hofwil mit den Berühmtheiten aus aller Welt beim Tee sitzt und

15 Vgl. SW 20, S. 139.

16 Unentgeltlichkeit des Hofwiler Lehrerkurses? In: HKG F I.1, S. 31.

17 Ebd., S. 32.

mit europäischen Geistesgrößen korrespondiert. Bitzcius' erster Text wurde zwar redaktionell entschärft, aber Bitzcius änderte seine Haltung um kein Jota. Nach weiteren Angriffen gegen Fellenberg, welche die große Schulkommision¹⁸ und den Religionsunterricht in Hofwil¹⁹ betrafen, startete er zwei Jahre später einen Generalangriff auf Fellenberg. Dem Artikel gab er den Titel *Guter Rath!* und sandte ihn an den *Berner Volksfreund* in Burgdorf. Darin erklärt der junge Bitzcius dem alten Fellenberg, den er als »lieber Papa« anredet, dass er von Pädagogik nichts verstehe, die Sprache nicht beherrsche und nicht einmal begreife, was er schreibe. Deshalb empfehle er ihm, Pflüge zu bauen und Ochsen zu mästen, Bücher zu führen, aber keine zu schreiben und allenfalls am Sonntag »mit irgendeinem pfausbakigen Fabrikanten oder Musikanten bei einer Kanne hofwyler Thee [zu] kannegießeren«.²⁰ Ein unerhörter Angriff, eine unerhörte Kränkung und ein großer Anspruch eines Vertreters der jungen Generation.

Dieser Artikel konnte nicht mehr kosmetisch bearbeitet werden, er musste entweder so publiziert oder zurückgewiesen werden. Er wurde abgewiesen. Auf dem eingeschickten Manuskript findet sich die handschriftliche Bemerkung des Verlegers Carl Langlois: »Der Volksfreund wird sich hüten, den Waffenstillstand auf solche Weise zu brechen und damit beide Armeen in sein Gebiet zu ziehen! – Er hat jetzt Nöthigeres zu thun.«²¹ Der Verleger entschied sich also, trotz der Zerwürfnisse zwischen den Burgdorfer Liberalen und Fellenberg, einen zeitweiligen Waffenstillstand einzuhalten, weil Fellenberg mehrere Publikationen in der Burgdorfer Verlagsbuchhandlung drucken ließ. Diesem Entscheid fiel Bitzcius' Generalabrechnung zum Opfer. Weitere drei Jahre später jedoch machte Bitzcius seinen Angriff auf Fellenberg doch noch publik, jetzt aber in Romanform. Im zweiten Band von *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* lässt Gotthelf ein kleines Bäuerlein auftreten, das Fellenberg ins Gesicht sagt:

Ja, Fellenberg, du bist ein gewaltiger Mann! Du hast einen großen Kampf gekämpft, du hast wilden Boden entsumpft, geläutert, in herrliches Land verwandelt, hast mächtige Gebäude errichtet und wohlfeil, hast Lehrsäle und Werkstätten, Ställe und Keller, wie man sie nirgends sieht, hast Hornvieh und Schmalvieh, hast Esel und Pferde, wie sie wohl niemand hat; und das alles hast du geschaffen, wahrlich, du bist ein gewaltiger Mann! Aber, Fellenberg, wo hast du die Menschen, die du geschaffen?²²

18 Vgl. *Berner Volksfreund* vom 5. und 29. 12. 1833. In: HKG F 1.1, S. 39 f., 40–42.

19 Vgl. *Berner Volksfreund* vom 22. 1. 1835. In: HKG F 1.1, S. 52.

20 *Guter Rath!* In: HKG F 1.1, S. 55.

21 HKG F 1.1, S. 55, kritischer Apparat, Zeile 30.

22 SW 3, S. 357.

Fünf Jahre zuvor hatte Bitzios als völlig unbekannter Landpfarrer dem großen Fellenberg den »Guten Rath« gegeben, dass seine Zeit abgelaufen und er seinen Anspruch, Menschenbildner zu sein, verwirkt habe. Jetzt wiederholt er, als Schriftsteller bekannt geworden, den damaligen Rat, indem er ihn erzählerisch in seinen Schulmeisterroman einbaut. Die Konsequenzen scheinen zunächst dieselben; Sauerländer, dem Bitzios seinen zweiten Roman zum Verlag angeboten hatte, weigerte sich wegen dieser Attacke auf Fellenberg, der auch für den Aarauer Verleger ein wichtiger Autor war, den Roman in seinem Verlag zu publizieren.²³ Die Herausgabe übernahm dann die unbekannte Firma Wagner an der Junkerngasse in Bern. Das Buch wurde, entgegen der Erwartung von Sauerländer,²⁴ ein Erfolg, und Bitzios' Polemik gegen Fellenberg verbreitete sich, in Romanform verpackt, über die Landesgrenzen hinaus.

Stilistische Fingerübungen

Beschreibung eines allegorischen Bildes und satirische Rollenrede kennzeichnen einen Zeitungsartikel im *Berner Volksfreund* vom 19. Mai 1836. Darin verspottet Bitzios einen ungetreuen Verwalter, in dem Karl Fehr »das Modell für den rücksichtslosen und bestialischen Spitalknecht«²⁵ im *Bauern-Spiegel* gesehen hat, der sich ungeniert die Effekten der Kranken aneignet und ein wahres Terrorregiment über alle ausübt, die ihm widersprechen wollen.²⁶ Im Zeitungsbericht wird der Spitalverwalter, der sich am Eigentum des Spitals vergriffen hat, in reimender Rollenrede vorgeführt, die mit ihren ungelenten vier- bis fünfhebigen Knittelversen den arrogant-ungehobelten Kerl charakterisieren soll:

Ich bin der lange Peter obenaus,
 Lebe lustig in Saus und Braus,
 Gnage lieber selbst an guten Beinelein,
 Als daß ich sie gönne einem Schulmeisterlein.
 Ihr dummen Tröpfe tellt nur brav,
 Ich will schon helfen euern Zäpfen – ab!²⁷

23 Vgl. Brief von Heinrich Remigius Sauerländer an Albert Bitzios, 3. 2. 1938. In: EB 4, S. 255.

24 Vgl. ebd., S. 253 f.

25 Karl Fehr: Jeremias Gotthelf, S. 211.

26 Vgl. SW 1, S. 260–262.

27 Eine Karikatur von Peter obenaus. In: HKG F 1.1, S. 65.

Obwohl diese Verse der Selbstentblößung des ungetreuen Spitalverwalters dienen, zeigen sie auch, wie Bitzios selbst wusste, dass das Reimen nicht zu seinen Stärken gehörte. Als satirisches Mittel verwendete er Reime in seinem Erzählwerk jedenfalls nicht.

Satirische Meisterschaft zeigt er hingegen in einem Artikel vom 3. Oktober 1839. Dort parodiert er das Wirtschaftsgesetz vom 2. Mai 1836, indem er die Position eines Landjägers einnimmt und diesem Berufsstand eine Reihe von Rechten und Vorteilen bei der Berufsausübung einräumt. Eine Woche später lässt er in den *Berner Volksfreund* eine *Erwiderung der Herren Landjäger* einrücken, indem er selbst die Antwort eines beleidigten Polizisten auf seine eigene Einsendung verfasst. Darin schreibt er unter anderem:

Im Volksfreund wagt es ein Bösewicht und Verläumder, unsern ehrwürdigen Stand zu verläumden und zu verdächtigen. Wenn wir Landjäger nicht wären, dann könnte man sehen, was Polizei heißt. Wenn ich und der Regierungstatthalter übereinkommen, wie wir regieren wollen, so geht das so einen Böswicht und Verläumder nichts an. Der Neidhund mißgönnt uns nur, daß wir den Zehnbatzigen um acht haben; aber ihm geschieht recht, wenn wir ihn künftig um sechs kriegen.²⁸

Während die realen Eingaben von Landjägern, die im Kommentaranhang der kritischen Ausgabe abgedruckt sind, nur ungenlenk daherkommen,²⁹ zeigt die fiktive Gestaltung einer Erwiderung die Landjäger als Emporkömmlinge des neuen Systems, die sich mit der Verwendung falsch geschriebener französischer Brocken selbst demaskieren. Hier ist satirisch vorgeprägt, was Georg Thoma in *Jozef Filzers Briefwechsel* ausführen wird.

Ein weiteres stilistisches Mittel ist der Einsatz von Sprichwörtern. Der Schriftsteller Jeremias Gotthelf ist bekannt dafür, seinen Lesern einen Sachverhalt zu verdeutlichen, indem er auf volkstümliche Redeweisen und Sprichwörter zurückgreift. Dieses Stilmittel findet sich schon früh in Bitzios' Zeitungsartikeln. Einen Artikel vom 9. März 1834 beginnt er mit dem Sprichwort »Wo dem Herrn ein Tempel erbaut wird, baut sich schnell der Teufel eine Kapelle daneben«.³⁰ Mit dem Tempel meinte er hier den aufblühenden Verein für christliche Volksbildung, die Kapelle des Teufels erwuchs aus dem Streit zweier ihrer Mitglieder um eine Lieferung Branntwein, die damit dem Ansehen des Vereins schadeten und in der Öffentlichkeit den Eindruck erweckten, der Zweck des Vereins sei davon betroffen.³¹ Den Gedanken, dass gute Vorsätze häufig in ihr

28 Erwiderung der Herren Landjäger. In: HKG F 1.1, S. 129.

29 Vgl. Materialien. In: HKG F 1.2, S. 596.

30 Ermahnung an Hauptmann Tschabold und Bärenwirt Marti. In: HKG F 1.1, S. 45.

31 Zum genauen Kontext vgl. den Kommentarband HKG F 1.2, S. 247 f.

Gegenteil umschlagen und von niederträchtigen Absichten konterkariert werden, hatte Bitzius vier Tage zuvor in einem Vortrag vor dem Pfarrverein Trachselwald dargestellt.³² Das Sprichwort fand später in Romanen und Erzählungen häufig Verwendung, so etwa in *Dürsli, der Branteweinsäufer*,³³ in *Jacob, des Handwerksgesellen Wanderungen durch die Schweiz*,³⁴ in *Käthi, die Grossmutter*,³⁵ in zwei Stücken des *Neuen Berner Kalenders* sowie etwas abgewandelt im *Erdbeeri-Mareili*, wo »der Teufel [...] nicht neben die Kirche eine Kapelle gebaut, sondern die Kirche selbst zu seiner Kapelle gemacht« hat.³⁶

Ebenfalls in seinem journalistischen Schreiben vorgeprägt ist der selektive Einsatz von Mundart, die Verwendung von Mundartaussdrücken, wenn diese den Sachverhalt deftiger ausdrücken als das hochdeutsche Synonym, so etwa, wenn Bitzius die Lust ankommt, den Berner Patrizier Bondeli wegen dessen Bildungsfeindlichkeit »wie einen ungezogenen Buben, über's Knie zu nehmen und zu brätschen«.³⁷

Journalistik als Vorschule der Erzählkunst

Man kann diesen Belegen dank des philologischen Fleißes des Teams der *Historisch-Kritischen Gesamtausgabe der Werke und Briefe von Jeremias Gotthelf* Dutzende weiterer hinzufügen. Dennoch stellt sich die Frage, ob dies ausreicht, den »Geist der Zeitung« zum Vater von Gotthelfs Erzählkunst zu machen. Gegen eine solche Genealogie ließe sich etwa einwenden, dass Gotthelf selbst in seinem Romanwerk oft keinen guten Faden am »Geist der Zeitungen« lässt. So spricht er etwa in *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* von der Presse als einer »Generalbase«, »die gar lange Beine und einen weiten Mund hat«, deren Töchter die Zeitungen seien; diese wüssten »zu rühmen, wo niemand es sonst täte«, und könnten auch »schelten und spotten, wo sonst jeder ehrliche Mensch sich schämen würde«.³⁸ Ähnlich negative Urteile finden sich unter anderem im Roman *Wie Annebäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht*,³⁹ im *Geltstag*,⁴⁰ in *Die Käserei in der Vefreude*,⁴¹ in *Zeitgeist*

32 Vgl. Der Garten Gottes. In: EB 12, S. 213–226.

33 SW 16, S. 180.

34 SW 9, S. 427.

35 SW 10, S. 206.

36 SW 21, S. 99.

37 Berner Volksfreund, 7. 7. 1839. In: HKG F 1.1, S. 119.

38 SW 2, S. 142.

39 SW 5, S. 242 f.

40 SW 8, S. 308.

41 SW 12, S. 171.

und *Berner Geist*⁴² und in den *Erlebnissen eines Schuldenbauern*.⁴³ Aber man findet im *Bauern-Spiegel* auch die Kritik an den Bauern, denen die äussere Welt fremd war und die kaum je in die Zeitung schauten, »weil ihnen die Gschrift zu rein war«⁴⁴ und sie das Gelesene nicht begriffen. Und schließlich trifft die Kritik an den Töchtern der »Generalbase« Bitzios selbst, der sich, wie die angeführten Beispiele gezeigt haben, nicht scheute, zu schelten, zu spotten und hie und da auch auf den Mann zu spielen.

Wenn man den Roman *Der Bauern-Spiegel* als eine Art literarische Initialzündung betrachtet, in welcher der zum Autor gewordene Jeremias Gotthelf die Gemeinde Unverstand bloßstellt, um die Leute zum Gebrauch des Verstands aufzufordern, dann spielt die Journalistik die Rolle einer Vorschule, in der Bitzios lernt, unverschämte Fragen zu stellen, entlarvende Bilder einzusetzen und seine Gedanken in Gestalten zu fassen. Solche Vorschulen der Journalistik, in der sich vorbereitet, was später im Großen ausgeführt wird, lassen sich auch bei andern Autoren des 19. Jahrhunderts beobachten, etwa bei Karl Marx. Wenn auch in Haltung, Denken und Absicht grundverschieden, so war für diesen wie für Bitzios die Zeitung ein Übungsfeld, auf dem Gedanken und ihre sprachlichen Ausdrucksformen erprobt wurden. Das lässt sich an Zeitungsartikeln zeigen, welche die beiden Autoren, ohne voneinander zu wissen, zum selben Thema verfassten. Zu Beginn des Jahres 1840 erschien im *Berner Volksfreund* ein Artikel von Bitzios mit dem Titel *Der Grosse Rat und das Holz*.⁴⁵ Vier Monate später ließ er diesem einen zweiten, in zwei Folgen publizierten Artikel, *Der Bauer und das Holz*,⁴⁶ folgen. Zwei Jahre später veröffentlichte Karl Marx in der *Rheinischen Zeitung* anonym eine Artikelserie zu den *Debatten über das Holzdiebstahlsgesetz*.⁴⁷ Während Bitzios im ersten der genannten Artikel dem Berner Großen Rat vorwirft, gesetzgeberisch untätig zu bleiben und so den Ausverkauf des Holzreichtums statt dessen Nutzung zugunsten von Waldbesitzern und deren Mietleuten zu ermöglichen, kritisiert Marx in der *Rheinischen Zeitung* eine Gesetzgebung, die, indem sie noch das Raffholz zum Eigentum des Waldbesitzers schlägt, das Holzsammeln der Armen zum Diebstahl macht. In einer Hinsicht zeigen die beiden Artikel eine erstaunliche Übereinstimmung. Das Verwertungsinteresse des Holzbesitzers verwandelt das Holz in ein knappes Gut und zwingt so die armen Leute »nach und nach

42 SW 13, S. 23, 186, 391.

43 SW 14, S. 219.

44 SW 1, S. 344.

45 Berner Volksfreund, Nr. 1, vom 2. 1. 1840. In: HKG F 1.1, S. 147–150.

46 Berner Volksfreund, Nr. 34 und 35, vom 26. und 30. 4. 1840. In: HKG F 1.1, S. 172–181.

47 Debatten über das Holzdiebstahlsgesetz, gez. von einem Rheinländer. In: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke [MEW]. Berlin (DDR) 1978, Bd. 1, S. 109–147.

zum Holzstehlen«. ⁴⁸ Aber die Herangehensweise, die Umstände sowie die Perspektive, in der diese Kritik am Kapitalismus geführt wird, sind verschieden. Während Bitzius das liberale Laissez-faire des Gesetzgebers geißelt, das für ihn eher eine Schlafmützigkeit ist, die ein bestehendes soziales Gleichgewicht stört und die »Blutsauger« auf den Plan ruft, zerpfückt Marx den Gesetzgebungsakt selbst, indem er die Interessen der Holzeigentümer bloßstellt und zeigt, dass der Gesetzgeber vom Standpunkt des Eigentumsinteresses unterschiedliche Maßstäbe anlegt. So verwerfe der Landtag »den Unterschied zwischen Raffholzsammeln, Holzfrevel und Holzdiebstahl als bestimmend für die Handlung, sobald es sich um das *Interesse des Forstfrevlers*, aber er erkennt ihn an, sobald es sich um das *Interesse des Waldeigentümers* handelt«. ⁴⁹ Während es Marx um diese ökonomische Interessengebundenheit bei der Umdeutung des Gewohnheitsrechts geht, die ein traditionelles Anrecht der Armen außer Kraft setzt, geht es Bitzius um die Bewahrung einer überlieferten moralischen Ökonomie des Volkes selbst; daher beklagt er die Untätigkeit des Gesetzgebers, der nicht eingreift, um eine aufgrund eines unchristlichen Egoismus aus den Fugen geratene Welt wieder einzurenken. Marx seinerseits nimmt vom Standpunkt des Eigentumslosen den Holzdiebstahl als Indikator für den aufrechten Gang der Unterschichten in eine neue Zeit, die Angriff an die Stelle von Demut setzen. Für Bitzius wird gerade durch die Demut der Eigentumslosen auf der einen, die Barmherzigkeit der Holzeigentümer auf der andern Seite die Gemeinschaftsordnung wiederhergestellt, die durch das Geldinteresse und die Nachlässigkeit der Gesetzgeber bedroht war. Marx sieht in der Artikelserie der *Rheinischen Zeitung* später den Anlass, der ihn »zuerst in die Verlegenheit [brachte], über sogenannte materielle Interessen mitsprechen zu müssen«. ⁵⁰ Insofern ist in den Zeitungsbeiträgen über den Holzdiebstahl in nuce die *Kritik der Politischen Ökonomie* angelegt. Das lässt sich bis in die literarischen Techniken hinein verfolgen, die hier als Mittel zur Schärfung der Gedanken eingesetzt werden. So verfremdet er Denkweisen, um deren Interessengebundenheit und die daraus folgenden schockierenden Wirkungen bloßzustellen, indem er das Strafverlangen der rheinländischen Waldeigentümer mit Shylocks Anspruch auf Menschenfleisch vergleicht ⁵¹ und ihr Verhältnis zum Holz mit dem der Wilden von Kuba zum Fetisch gleichsetzt, ⁵² um damit säkulare und religiöse Formen der Bewusstseinsverkehrung zu markieren und deren mögliche Aufhebung anzuzeigen.

48 Der Große Rath und das Holz. In: HKG F 1.1, S. 149.

49 Debatten. In: MEW 1, S. 113.

50 Karl Marx: Zur Kritik der Politischen Ökonomie. In: MEW 13, S. 7.

51 Vgl. Debatten. In: MEW 1, S. 141.

52 Vgl. Ebd., S. 151.

Von Bitzios sind keine Aussagen zur Bedeutung seiner Zeitungsartikel für sein Werk überliefert. Dennoch lässt sich zeigen, wie der in der Zeitung vertretene Standpunkt zum richtigen Umgang mit Wald und Holz im literarischen Werk erzählerisch entfaltet wird. So streift er das Motiv vom Holzschlag aus Geldgier schon im *Bauern-Spiegel*. In drei Kalendergeschichten, *Die beiden Raben und der Holzschelm*,⁵³ *Die Rabeneltern*⁵⁴ und *Der Weihnachtsdonnstag 1841*,⁵⁵ wird der im Zusammenhang mit der Holzverteuerung auftretende Holzfrevel thematisiert, in der Geschichte *Das gelbe Vögelein und das arme Margrithli*⁵⁶ stellt er dar, wie die arme Bevölkerung unter dem teuren Holzpreis leidet, und in *Käthi, die Großmutter* erscheint die Demut als jene Haltung, die durch Gnadenakte Gottes und die Barmherzigkeit guter und das heißt auch christlich-republikanischer Gemeinschaft fähiger Leute belohnt wird.⁵⁷ Im *Schuldenbauer* zeigt er ein System des Schröpfens, bei dem nur der Geldwert zählt, im Kleinen wie im Großen das väterliche Verhältnis durch das Geldverhältnis ersetzt wird, der fleißig Arbeitende zum Ausbeutungsobjekt und der Schelm zum Profiteur wird. Wie im Zeitungsartikel der Missbrauch mit dem Holz sich durch das Wegschauen der Regierenden und das »unter dem Tische liegen«⁵⁸ lassen der Gesetzgebung erhält, so gelingt im Roman die Ausplünderung des Schuldenbauers von Anfang an durch das Wegschauen der Leute und die Blindheit der Betroffenen. Hier hilft kein Widerstand und keine Schlaumeierei, denn wer, etwa durch den Verkauf von Holz, in die Hände der Händler gerät, kommt nicht zu Geld, sondern verliert die Seele, das Leben und den Verstand.⁵⁹ Einzig das Zutrauen zu Gott und das Vertrauen in Väterfiguren, das die Schelme isolieren, die Blinden wieder sehend machen und die christliche Gemeinschaft wiederherstellen würde, bietet einen Ausweg aus der Falle.

Bitzios' Artikel über den Umgang mit dem Holz fallen in die Zeit seiner intensivsten literarischen und journalistischen Tätigkeit. In der Tat entstehen damals nicht nur die bedeutendsten literarischen Werke – es erscheinen etwa *Die Wassernot im Emmental* (1838), *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* (1838–1839), *Wie Ueli der Knecht glücklich wird* (1841) und *Die schwarze Spinne* (1842), es entstehen die Romane *Geld und Geist* (1843) und *Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht* (1843–1844) –, sondern auch die ausführlichen und für die spätere literarische Produktion

53 Neuer Berner Kalender 1840. In: HKG D.1, S. 67.

54 Neuer Berner Kalender 1841. In: HKG D.1, S. 122.

55 Neuer Berner Kalender 1843. In: HKG D.1, S. 293.

56 Neuer Berner Kalender 1840. In: HKG D.1, S. 57.

57 SW 10, S. 43.

58 Der Große Rath und das Holz. In: HKG F 1.1, S. 148.

59 Vgl. SW 14, S. 231–233.

wichtigen Leitartikel wie die Einsendungen über den »Brenzjammer«,⁶⁰ die Artikel gegen Bondeli,⁶¹ die Artikel über die Holzwirtschaft und die Holzgesetzgebung, die Artikel *Einige Bemerkungen über die Ein- und Ausfuhrtabellen*⁶² sowie *Der Staatsrechnungsbericht vom Jahr 1838*,⁶³ bei dem es sowohl um die Kantonalbank wie das Armen- und Schulwesen geht. Der Durchbruch zum Schriftsteller hinderte Bitzcius also keineswegs daran, weiterhin journalistisch tätig zu sein, und die Journalistik blieb weiterhin eine Schule auch des literarischen Schaffens. Insofern sind Journalistik und Schriftstellerei nur verschiedene Formen, mit denen Bitzcius Volksaufklärung betrieb.

Es ist wohl kaum ein Zufall, dass seine ersten literarischen Werke in jener Zeit entstehen, in der sich eine intensive Zusammenarbeit mit dem damaligen Redaktor des *Berner Volksfreunds*, Johann Jakob Reithard, anbahnt. Reithard, der die Redaktion des *Volksfreunds* 1835 übernommen hatte, wollte das Blatt, wie Norbert Wernicke in der Vorrede zum Kommentarband der *Politischen Publizistik* schreibt, »aus dem Fahrwasser der Berner Parteipolitik« herausmanövrieren und zu einem Spiegel des Landlebens in der Tradition der volksaufklärerischen Werke von Zschokke und Pestalozzi machen. In der Nummer 48 des *Berner Volksfreunds* von 1837 schrieb Redaktor Reithard: »Es ist Aufgabe des Volksfreundes, alle Erscheinungen wohl zu beachten, aus welchen sich zu gunsten eines veredelten Volkslebens Belehrungen schöpfen lassen.«⁶⁴ Bei dieser Strategie sollte Jeremias Gotthelf als Volksschriftsteller eine wichtige Rolle spielen. Dazu kam es nur in Ansätzen, denn Reithard verließ die Burgdorfer Zeitung Ende 1839. Zudem lief die Radikalisierung der politischen Gegensätze, die sich auch in der Presselandschaft niederschlug, Bitzcius' Vorstellungen von Volksaufklärung und Volksschriftstellerei zuwider, was sich in der zunehmenden Polemik gegen das Zeitungsschreiben in seinem literarischen Werk zeigt.

Ab etwa 1846 nahm das journalistische Schaffen von Bitzcius vor allem quantitativ beträchtlich ab. Dies hatte aber nichts mit dem Übergang Bitzcius' von der Tagesschriftstellerei zu einem eigentlichen Dichtertum zu tun, sondern es war eher äußeren Umständen geschuldet. Ende 1845 stellte der *Berner Volksfreund* aufgrund des veränderten politischen Klimas sein Erscheinen ein. Damit verlor Bitzcius seine publizistische Plattform. Nur ganz wenige Artikel der Zeit nach 1845 gingen über den Charakter von bloßen Entgegnungen oder Richtigstellungen hinaus, wie sie heute etwa als Leserbrief publiziert würden. Die letzte große publizistische Schrift, das *Herbstgespräch bei Anlass*

60 HKG F 1.1, S. 103–107.

61 Ebd., S. 108–115, 119–122, 190, 193.

62 Ebd., S. 155–158.

63 Ebd., S. 161–172.

64 Zitiert nach Norbert Wernicke: Zur Einführung. In: HKG F 1.2, S. 17.

der *Nationalraths-Wahlen*, erschien nicht in einer Zeitung, sondern als Propagandaschrift gegen die Stämpfli-Partei anlässlich der Nationalratswahlen vom Herbst 1851. Formal ist Bitzium darin keineswegs innovativ, sondern greift auf die alte Form der Bauerngespräche zurück. Doch nicht einmal formal weist er sich darin als Meister aus, wie Barbara Mahlmann anhand eines Vergleichs mit andern, zum selben Anlass verfassten Bauerngesprächen nachgewiesen hat.⁶⁵ Durchgehend ist dabei die Dämonisierung Stämpflis zu beobachten, während die beiden Gesprächspartner Götti und Vetter im Unterschied zu den Romanfiguren Ankenbenz und Hunghans kaum einen eigenständigen Charakter gewinnen, weshalb das Gespräch »auch keine Anlage zu einem kleinen Roman«⁶⁶ hat. Inhaltlich bietet das Gespräch ebenfalls nur einen Abklatsch von Themen, die Gotthelf in der Erzählung *Die Versöhnung des Ankenbenz und des Hunghans, vermittelt durch Professor Zeller* berührte und im Roman *Zeitgeist und Bernergeist* zu einem Zeitfresko ausarbeitete. Im Verhältnis von journalistischem und erzählerischem Schaffen hatten wir ganz unterschiedliche Beziehungen entdeckt: Vorläuferschaft, produktive Wechselbeziehungen, aber auch Rückwirkungen des einen auf das andere. Hier ist die publizistische Produktion nur noch das unbedeutende Epiphänomen des erzählerischen Schaffens.

So fruchtbar mir die Untersuchung solcher Wechselbeziehung und Rückwirkungen für eine zukünftige Gotthelfforschung auch scheint, eine Relativierung muss doch angebracht werden. Die titelgebende Metapher soll nicht dazu verleiten, die Zeitung zum alleinigen Ursprung von Gotthelfs Erzählkunst zu erheben. Letztere hat viele Väter. Mit ebenso großem Recht könnte man den Geist der Predigt zum Vater der Gotthelf'schen Erzählkunst erklären, wofür Manuela Heiniger unlängst überzeugende Argumente vorgelegt hat, indem sie zum einen auf thematische Wiederaufnahmen aus Predigten, zum andern auf die Übernahme von Predigten ins Erzählwerk und drittens auf die Verwandtschaft des Predigtideals in Erzählwerk und Predigtpraxis hingewiesen hat.⁶⁷ Ebenso lässt sich zeigen, wie Bitzium seine Erfahrungen aus dem schulpolitischen Engagement direkt ins Erzählwerk einfließen lässt, wenn etwa seine Eingabe, die sich gegen den *Beschluss des Berner Regierungsrats vom 10. Februar 1836* richtet, sämtliche Primarlehrer nach ihren Leistungen und Fähigkeiten zu

65 Vgl. Barbara Mahlmann-Bauer: Nachwort. Die Berner Presse und Albert Bitzium. In: HKM F 1.3, S. 1104–1106.

66 Ebd., S. 1106.

67 Vgl. Manuela Heiniger: Bitzium's Predigten und sein Notizbuch. Eine Fundgrube für Gotthelfs Erzählwerk. In: Marianne Derron, Christian von Zimmermann (Hg.): Jeremias Gotthelf. Neue Studien. Hildesheim, Zürich, New York 2014, 135–150.

besolden, bis in die argumentativen Details hinein den erzählerischen Rahmen seines Romans *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* strukturiert.⁶⁸

Damit ist allerdings nur gesagt, dass für Bitzcius die journalistische Schule nicht die einzige war. Zeitungsartikel entstanden auf seinem Schreibtisch neben Predigten und politischen Eingaben, später auch neben Kalenderbeiträgen und Erzählwerken. Sicher lag die dominante Absicht seines Schreibens in der Verbreitung einer christlichen Volksaufklärung und in der Vermittlung christlicher Werte auch im gesellschaftlichen und politischen Leben. Aber selbst bei der Beurteilung von kirchlichen Kommunikationsformen wie den Kirchenblättern zeigte sich seine journalistische Ader, wenn er den Titel eines neu erscheinenden Kirchenblatts, der *Uechtländischen Blätter*, für publizistisch wenig wirksam hielt.⁶⁹

Das rechtfertigt eine Untersuchung zum Verhältnis von Journalistik und Erzählkunst bei Gotthelf sowohl unter inhaltlichen wie sprachlich-formalen Gesichtspunkten um so mehr. Der vorliegende Beitrag gibt dazu einen ersten Anstoss. Text- und Kommentarbände der *Politischen Publizistik* sowie weitere Bände der *Historisch-kritischen Gesamtausgabe* liefern für ein solches Unterfangen reichlich Material.

68 Vgl. Markus Hofer: Leiden und Freuden eines Schulmeisters. Historische Hintergründe der Lehrertaxation. In: Derron, von Zimmermann: Jeremias Gotthelf, S. 181–201.

69 Die *Uechtländischen Blätter*, ein Volksblatt? In: HKG F 1.1, S. 159 f.

Feuilleton versus Leitartikel in einer lokalen Ein-Mann-Zeitung

Carl Albert Looslis *Berner-Bote* (1904–1906)

DARIUSZ KOMOROWSKI

Anekdote, Aufsatz, Brief, Geschichte, Glosse, Groteske, kleine Prosa, Märchen, Nachricht, Nachruf, Plauderei, Porträt, Reisebericht, Reportage oder Kritik¹ – diese wohl bekannte Aufzählung geht auf das *Handbuch des Feuilletons* von Wilmont Haacke zurück und bezieht sich auf die Vielfalt der literarischen Gattungen, die in der Zeitung unter dem Strich ihren Platz finden. Im Werk von Haacke gründet auch die Annahme der Feuilletonforschung, dass die kleine Form dank ihrem ästhetisch-fiktionalen Charakter der Literatur angehöre. Diese ›Urannahme‹ hat der Feuilletonforschung einerseits eine Reihe interessanter und aufschlussreicher literarischer Analysen beschert, andererseits hat sie in eine definitonische Sackgasse geführt, die sich in der Äußerung Kai Kauffmanns zeigt: »Es ist doch gerade die Eigenart des Feuilletons, daß es sich nicht eindeutig auf einen bestimmten Inhalt bzw. eine bestimmte Form festlegen läßt.«² Die thematische und formale Unbestimmtheit, die Kauffmann zum entscheidenden, das Feuilleton bestimmenden Merkmal erklärt, wird um die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert auch zu einem wichtigen Moment in der Selbstreflexion der kleinen Form. Dies findet seinen Ausdruck in der Bezeichnung ›Allerlei‹, die sich bei den Feuilletonautoren zur Beschreibung der thematischen Vielfalt ihrer Texte einer großen Beliebtheit erfreut. So überschreibt zum Beispiel Josef Viktor Widmann seine Reportagen aus Schwyz mit *Allerlei von meiner Fahrt nach Schwyz*,³ und

1 Wilmont Haacke: *Handbuch des Feuilletons*. Bd. 2. Emsdetten 1952, S. 139–286.

2 Kai Kauffmann: Zur derzeitigen Situation der Feuilleton-Forschung. In: Ders., Erhard Schütz (Hg.): *Die lange Geschichte der kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*. Berlin 2000, S. 10–24, hier S. 14.

3 Josef Viktor Widmann: *Allerlei von meiner Fahrt nach Schwyz* (1891). In: *Ein Journalist aus Temperament*. J. V. Widmann: *Feuilletons*. Hg. v. Elsbeth Pulver, Rudolf Käser. Bern 1992, S. 234–239.

die Ich-Figur eines seiner Feuilletons, das einen stark selbstreflexiven Charakter hat, berichtet folgendermaßen über das, was sie bei Mr. Feuilleton vorfand:

Als ich in die Tür trat, war ich erstaunt, eine Rumpelkammer anzutreffen, wie ich sie noch nirgends gesehen. Seltsame Kisten und Kästen standen umher, wie wenn alle Meßbuden der Welt ihre wunderlichsten Raritäten zu diesem Chaos geliefert hätten. War man in einer Menagerie, in einem Wachsfigurenkabinett, in einer Gemäldesammlung, auf dem Schnürboden eines Theaters? Von all' dem gab es etwas.⁴

Neben die inhaltliche Unbestimmtheit tritt die formale, welche Robert Walser durch den Vergleich des Feuilletonisten mit dem Aquarellisten auf den Punkt gebracht und Peter Utz in seinem Buch *Tanz auf den Rändern* nachgezeichnet hat.⁵ Walser schreibt in seinem Prosastück *Aquarelle* von 1925: »Der Aquarellist ist vielleicht auf dem Gebiet der Malerei ein Feuilletonist.«⁶ Der Vergleich der kleinen Form mit dem Aquarell betont »die schnelle Machart und das wenig randscharfe Kleinformat des Feuilletons«.⁷ So wenig konkret und bestimmt wie die Gattung »Feuilleton« und ihr Inhalt erscheinen, so unsicher tritt auch der Feuilletonist auf. Am Beispiel von Robert Walser lässt sich gut ablesen, wie dieser zwischen der Identifikation als Feuilletonist und als Journalist schwankt.⁸ Beide Bezeichnungen verwendet er austauschbar und fügt darüber hinaus eine dritte Kategorie hinzu – die des Dichters: »Wenn Sie wollen, dürfen Sie mich also für einen Journalisten halten, in gewisser Hinsicht aber ebensovog für einen Dichter.«⁹ Angesichts dieser vielfältigen Unsicherheiten bezüglich der Inhalte, der Form und sogar der Selbstwahrnehmung des Feuilletonisten scheint die durch den Strich vollzogene Aufteilung der Zeitung in die politisch-sozial orientierte Rubrik über und den unterhaltenden Teil unter dem Strich außerhalb der literarischen Kategorien ihre Begründung zu haben. Diese ist in der bürgerlichen Weltordnung zu finden, welche die kleine Form, jene »Locke auf der Glatze« (Karl Kraus),¹⁰ als Abbildung ihrer Wirklichkeit nicht ernst zu nehmen vermag.

4 J. V. Widmann: Ein Morgenbesuch bei Mr. Feuilleton (1880). In: Ein Journalist aus Temmperament, S. 49–51, hier S. 49.

5 Vgl. dazu: Peter Utz: *Tanz auf den Rändern*. Robert Walsers »Jetztzeitstil«. Frankfurt a. M. 1998, S. 299.

6 Robert Walser: *Aquarelle* (1925). In: Ders.: *Das Gesamtwerk*. Hg. v. Jochen Greven. Bd. VII. Genf, Hamburg 1966, S. 175.

7 Utz: *Tanz auf den Rändern*, S. 299.

8 Ebd., S. 295–303.

9 Robert Walser: *Aus dem Bleistiftgebiet*. Hg. v. Bernard Echte, Werner Morlang. Bd. IV. Frankfurt a. M. 1985, S. 63.

10 Vgl. Karl Kraus: *Heine und die Folgen*. In: *Die Fackel*, Nr. 329, vom 30./31. 8. 1911, S. 1–33, hier S. 10.

Um die simple Aufteilung, die auf der räumlichen Trennung durch den Strich beruht und kein formales oder inhaltliches Kriterium der Definition liefert, zu vermeiden, wird im Folgenden auf diskursorientierte Analysen zurückgegriffen. In der diskursanalytischen Optik wird das Feuilleton als »Ensemble von Aussagepraktiken [verstanden], das in seiner Funktion und Absicht der Bündelung von Diskursen gerade dadurch gekennzeichnet ist, dass es ein hohes integratives Potential entwickelt, das disparate Themen, Inhalte und Stoffe vereinen und vereinbaren kann«.¹¹ Dieser Verständnisart liegt die Annahme zugrunde, dass im Feuilleton die in der Öffentlichkeit präsenten Diskurse nicht nur abgebildet, sondern auch mitgestaltet werden. An diese wesenhafte Eigenschaft des Feuilletons wird eine pragmatische Aufgabe der Überführung komplizierter Sachverhalte oder Ideen in allgemeinverständliche Sprache gebunden. Demzufolge konzentriert sich die diskursorientierte Forschung nicht ausschließlich auf die »a priori« bestimmte Rubrik *Feuilleton*, sondern nimmt alle Teile der Zeitung je nach Bedarf in das Korpus des zu untersuchenden Materials auf.¹² Eine solche, einzelne Zeitungssparten übergreifende Analyse scheint für die Erforschung der in Alleinredaktion geführten Zeitungen oder Zeitschriften, wo die formale und inhaltliche Trennung bestimmter Teile nicht eingehalten wird, besonders geeignet.

Zu diesem Typus von Zeitschriften gehört der *Berner-Bote*, dessen Redaktion Carl Albert Loosli im Auftrag des Verlegers Albert Benteli versah. Die Zeitung erscheint von November 1904 bis Juli 1906 zweimal wöchentlich und wird bis zum April 1905 in der Region Bern in der Auflage von über 14 000 Exemplaren gratis abgegeben. Der *Berner-Bote* hat eine »klassische« Struktur. Auf der ersten Seite wird der Leitartikel von dem Feuilleton durch einen Strich getrennt, weiter folgt ein Informationsteil, in dem kurze Meldungen aus dem Ausland, aus der Schweiz, dem Kanton und den Gemeinden dargeboten werden. Mit der Zeit kommen zusätzliche kleine Rubriken hinzu, wie der *Büchertisch* mit kurzen Informationen über Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt und *Bunte Steine*, eine Rubrik mit anekdotenhaften Texten. Ab der vierten Nummer wird die Zeitung um eine Beilage bereichert, welche keine feste Form hat und jeweils die Fortsetzung des Feuilletons, die gerade genannten *Bunten Steine* oder den *Büchertisch* beinhaltet. Diese kurze Beschreibung des *Berner-Boten* zeichnet ein Bild der Zeitung, das auf den ersten Blick nichts Spezielles verrät, das sogar »klassisch« wirkt. Doch scheint es allein wegen der Tatsache, dass der *Berner-Bote* von Loosli allein redigiert und zum großen Teil

11 Bernd Schmid-Ruhe: Fakten und Fiktionen. Untersuchungen zur Wissenschaftsberichterstattung im deutschsprachigen Feuilleton der Tagespresse des 20. Jahrhunderts. Konstanz 2005, S. 24, <http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2007/2314/> [11. 1. 2015].

12 Ebd., S. 25 f.

allein von ihm geschrieben wird, angebracht, dieser Zeitung einen eingehenderen Blick zu widmen.

Als Carl Albert Loosli die Redaktion übernimmt, ist er zwar kein Neuling in der Branche, sein Bekanntheitsgrad ist aber ziemlich gering. Von 1900 bis 1902 schreibt er unter dem Pseudonym Carl Trebla für die *Weltchronik*, eine Wochenschrift, die von August Lauterburg in Bern herausgegeben wird. In dieser Phase einer intensiven Zusammenarbeit mit Lauterburg für die *Weltchronik* kann Loosli der Zeitschrift einen persönlichen Charakterzug verleihen. Finanzielle Probleme und persönliche Auseinandersetzungen mit dem Chefredaktor führen aber zum Abbruch der Kooperation.¹³ Erst nach einer Pause, die bis 1907 dauert, schreibt Loosli gelegentlich wieder für die *Weltchronik* und zeichnet die Texte mit seinem eigenen Namen. Zu derselben Zeit arbeitet er in der Redaktion der sozialdemokratischen Tageszeitung *Berner Tagwacht* mit, wo er von 1899 bis 1904 die »rechte Hand von Chefredaktor Carl Moor«¹⁴ ist, wie Erwin Marti in seiner umfangreichen Loosli-Biografie schreibt. Auch diese Zusammenarbeit bleibt jedoch nach außen unsichtbar, obwohl Loosli viele Stunden mit Moor im Berner Bahnhofbuffet verbringt, um der jeweils nächsten Nummer der *Berner Tagwacht* endgültige Gestalt zu geben.¹⁵ Trotz seines wesentlichen Einflusses auf die Redaktion der *Weltchronik* und der *Berner Tagwacht* erlangt er beim Lesepublikum nicht die Bekanntheit, die seinem wirklichen Einfluss auf die Zeitschrift entsprechen würde. Dies ist insofern von Bedeutung, als das Feuilleton und somit der Name des Feuilletonisten schon zu dieser Zeit als ein wichtiger Faktor für die Bindung des Lesers an die Zeitung gilt.¹⁶ In Bern ist diese Tendenz am Wirken von Josef Viktor Widmann sehr gut zu beobachten, der dank seiner viel beachteten Arbeit als Redakteur des literarischen Teils des *Bundes* nicht nur zur Steigerung der Auflage, sondern auch zur Festigung seiner eigenen Position beigetragen hat. Als Loosli die Redaktion des *Berner-Boten* übernimmt, ist er zwar wenig bekannt, verfügt aber außer der literarischen Begabung auch über eine bedeutende Erfahrung.

In der ersten Nummer des *Berner-Boten* nennt Loosli in einem kurzen Begrüßungstext zwei Aufgaben, welche nach seinen Vorstellungen die Zeitung zu erfüllen habe. Die erste umschreibt er in bildhafter Weise folgendermaßen: »Er [der *Berner-Bote*] will, was das Blatt am Baume will: dem emsigen Schnitter kühlen Schatten spenden, ihn zu einer kurzen Weile labender Muße einladen,

13 Vgl. Erwin Marti: Carl Albert Loosli 1877–1959. Zwischen Jugendgefängnis und Pariser Bohème (1877–1907). Zürich 1996, S. 184 f.

14 Ebd., S. 191.

15 Vgl. ebd.

16 Vgl. Utz: Tanz auf den Rändern, S. 307.

auf daß er nachher freudiger sein Tagewerk verrichte.«¹⁷ Die zweite Aufgabe bestehe in der Vermittlung zwischen dem Bauern und dem Städter. Die »Gegensätze zwischen den verschiedenen gearteten Kindern unseres Bernervolkes« sollen ausgeglichen werden, damit »sie sich besser verstehen und höher achten lernen«.¹⁸ Loosli präzisiert weiter, wie dies durch den *Berner-Boten* zu erreichen sei: »Einmal, indem er durch Besprechung aktueller Fragen das Interesse der Landleute und der Städter ans gleiche Ziel zu fesseln sucht, indem er sie zu wechselseitig sich ergänzendem Denken anregt.«¹⁹ Das Blatt wolle versuchen, »durch mannigfaltige, kurze Erzählungen das tiefe Gemütsleben unseres Berner Bauernvolkes mit dem spekulativen Verstandesleben der Städter in harmonischen Einklang zu bringen«.²⁰ Das redaktionelle Programm spiegelt die ›klassische‹ Aufteilung der ersten Seite der Zeitung in den Leitartikel und das Feuilleton unter dem Strich wider, was seine Entsprechung in der grafischen Struktur des *Berner-Boten* findet. Dem ›seriösen‹ Teil des Leitartikels oberhalb des Strichs wird der ›unterhaltende‹ Teil unter dem Strich gegenübergestellt. Die Behandlung der aktuellen Fragen soll, trotz des deklarierten unparteiischen Charakters des Blattes, die Politik nicht ausklammern. Die politischen Fragen will Loosli aber nicht ›im Parteigeist‹ aufgreifen, der, wie er meint, den »Menschengeist tötet«.²¹ Statt einer parteiisch orientierten Gruppe zu dienen, visiert der *Berner-Bote* das Gesamtwohl an, alles, was »gut und edel« ist.²² In der Reaktion auf eine in der *Neuen Zürcher Zeitung* noch vor der Ausgabe der ersten Nummer des *Berner-Boten* erschienene Kritik, die unparteiische Zeitung sei farblos, verteidigt Loosli die angestrebte Unabhängigkeit des Blattes: Der *Berner-Bote* werde »jeweilen das sagen, was er selbst gedacht und was er selbst empfindet«.²³ Die Synekdoche offenbart das, was sie zudecken sollte, nämlich, dass eine Ein-Mann-Zeitung, wie der *Berner-Bote* eine ist, gänzlich der Präsentation von Ansichten des Redakteurs untergeordnet ist. Die grafische Aufteilung in die Sparten *Leitartikel* und *Feuilleton* wird zwar in Looslis Blatt beibehalten, mit dem Ziel jedoch, wie nachzuweisen sein wird, ihre diskursiv bedingte Grundlage infrage zu stellen.

Dass Loosli als Redakteur eine weitgehend souveräne Position bewahren kann, bezeugt eine Kontroverse, die sich noch vor der Herausgabe der ers-

17 Loosli: Begrüssung der Leserschaft. *Berner-Bote*, Nr. 1, vom 2. November 1904. In: Carl Albert Loosli: Werke. Hg. v. Fredi Lerch, Erwin Marti. [Zürich] 2006–2009, Bd. 5, S. 21.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 22.

20 Ebd.

21 Loosli: Die ›unparteiische‹ Presse. *Berner-Bote*, Nr. 1, abgedruckt in: Loosli: Werke, Bd. 5, S. 25.

22 Loosli: Begrüssung der Leserschaft, S. 22.

23 Loosli: Die ›unparteiische‹ Presse, S. 27.

ten Nummer des *Berner-Boten* ergibt und die sich auf den gerade genannten Artikel *Die »unparteiische« Presse* bezieht. Loosli verteidigt dort nicht nur die »unparteiische Presse«, sondern tritt ziemlich harsch gegen die politischen Zeitungen auf, die er als »verdummende Winkelblätter« bezeichnet, die »daher auch nur Winkel- und Afterpolitik« betreiben.²⁴ Albert Benteli wittert in dieser Unverfrorenheit des Redakteurs wohl eine Gefahr für die Zeitung, bittet diesen, den Artikel wegzulassen und an seiner Stelle einen neuen zu schreiben oder »Mitteilungen aus den verschiedenen Dörfern«²⁵ zu setzen. Auf Bentelis Einwand reagiert Loosli entschieden:

Sehr geehrter Herr!

Im Besitze Ihres heutigen Schreibens ersuche ich Sie, wenn Ihre Gründe nicht ganz schwerwiegender Natur sind, meinen 2. Leiter [Leitartikel] in Nr. 1 »Berner-Bote« stehen zu lassen; einmal weil es mir daran liegt, gleich von Anfang an mein redactionelles Verhältnis zu den anderen Zeitungen zu regeln, die sich, wie ich Ihnen dann noch mitzuteilen Gelegenheit haben werde, möglichst unkollegialisch benehmen (mit Ausnahme von Moor & Dürrenmatt) und dann weil ich mit dem besten Willen nicht Stoff genug habe, um die Zeitung sonst einigermassen interessant zu gestalten [...].

Also, wenn Sie der Sache nicht eine *ausserordentliche* Wichtigkeit beimessen, dann bitte: stehen lassen.²⁶

Der Artikel wird Looslis Willen entsprechend in unveränderter Gestalt publiziert, und im Briefwechsel zwischen Benteli und Loosli finden sich keine weiteren Spuren von Eingriffsversuchen seitens des Verlegers. Auch wenn nicht auszuschließen ist, dass solche in persönlichen Kontakten stattfinden – von 1904 an wohnen beide in Bümpliz –, kann man davon ausgehen, dass Loosli bei der Redaktion des Blattes freie Hand hat. In der Ausgabe Nr. 4 von 1905 bestätigt er dies in der Reaktion auf weitere Kritik an der »Unparteilichkeit« des *Berner-Boten* ohne Umschweife: »Meine politischen Ansichten brauche ich mir auch als Redaktor eines Gratisblattes nicht nehmen zu lassen, und als solcher werde ich mir jeweilen die Freiheit herausnehmen, sie in meinem Blatte zu verfechten.«²⁷ Freie Ansichten beansprucht Loosli nicht nur in Bezug auf die Politik, sondern auch auf andere Sphären des gesellschaftlichen Lebens.

24 Ebd., S. 25.

25 Brief von Albert Benteli an C. A. Loosli, 31. 10. 1904. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Nachlass C. A. Loosli, Ms B/Vq 12.

26 Brief von C. A. Loosli an Albert Benteli, 31. 10. 1904. SLA, Nachlass C. A. Loosli, Ms B/Vq 12.

27 Loosli: Politik? In: *Berner-Bote*, Nr. 4, vom 14. 1. 1905.

Die erste Nummer des *Berner-Boten* beinhaltet noch kein Feuilleton. Ab der zweiten Nummer finden sich unter dem Strich aber Looslis Erzählungen, die unter demselben Pseudonym erscheinen wie früher in der *Weltchronik* – Carl Trebla. Unter dem Strich druckt Loosli auch Texte anderer Schriftsteller ab wie Maxim Gorki, Lew Tolstoi, Hans Christian Andersen, Mark Twain, Henryk Sienkiewicz oder Jeremias Gotthelf. Über dem Strich werden, dem Programm gemäß, aktuelle Fragen behandelt, obwohl deren Aktualität nicht in der Stellungnahme zu konkreten Ereignissen gründet. Sie zeigt sich in der Behandlung von Fragen allgemeiner Natur, wie Bildung und Erziehung, Rechtsprechung, Kultur- und Sprachenpolitik, Heimatschutz und anderem.²⁸

Die durch den Strich markierte Trennung des ›seriösen‹ vom ›unterhaltenden‹ Teil wird jedoch inhaltlich überbrückt, was allerdings nicht unbedingt innerhalb einer einzelnen Nummer passiert. Das illustrieren beispielsweise der Leitartikel *Musik des Volkes*²⁹ und das Feuilleton *Eine Reiseerinnerung*,³⁰ die in zwei verschiedenen Nummern des *Berner-Boten* publiziert werden, aber dasselbe Problem behandeln. Im Artikel betrauert Loosli das Verschwinden des Volksgesangs zugunsten von einem von »außen hineingetragenen Produkt internationaler Tonkünstler«.³¹ In der *Musik des Volkes* sieht Loosli »eine der vornehmsten Offenbarungen seiner Seele«,³² sie sei der impulsive Ausdruck des Leides und der Freude. Im Kontext des gesamten Schaffens von Loosli, in dem seine Affinität zur Idee des Regionalismus stark präsent ist, gewinnt die der Volksmusik eigene Vielfalt eine besondere Bedeutung. In der regionalen Eigenart und dem Vermögen, das Volksgemüt auszudrücken, gründet für Loosli die spezifische ›Wahrheit‹ dieser Musik: »Dabei hat jedes Volk seine eigene, durch alle möglichen Einflüsse besonders modellierte Seele, folglich auch seine eigene Poesie, seine eigene Musik, wir Berner nicht zuletzt. Wir Berner singen wie wir sind; bedächtig und langsam, entschlossen oder innig, aber immer wahr!«³³ Zum Schluss des Artikels klagt Loosli mit Inbrunst: »Das Volk verliert seine Seele! Wir werden allgemach Internationalisten, kein Heimweh wird mehr des Berners Herz bewegen, wenn er in weiter Fremde ein heimatliches Volkslied hört.«³⁴

Wie eine Illustration zu diesem Artikel wirkt unter dem Strich der Text *Eine Reiseerinnerung*, in dem die Erzählerfigur auf einer Dienstreise im Berner

28 Vgl. Erwin Marti: Editorial. In: Loosli: Werke, Bd. 5, S. 20.

29 Loosli: *Musik des Volkes*. In: *Berner-Bote*, Nr. 2, vom 5. 11. 1904.

30 Loosli: *Eine Reiseerinnerung*. In: *Berner-Bote*, Nr. 7 und 8, vom 23. und 26. 11. 1904.

31 Loosli: *Musik des Volkes*, S. 1.

32 Ebd.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 2.

Oberland am Bahnhof Interlaken eine Gruppe Auswanderer aus dem Haslital beobachtet. Ihrer wehmütigen Beschreibung wird das Kontrastbild reicher Touristen vorangestellt, die Anfang der Saison in die Berner Berge strömen und deren Schönheit bewundern. Loosli zeichnet eine erhabene Szene:

Der Mond war aufgegangen. Er badete die wunderbare Berglandschaft in blassem, bläulichem Licht und auf einmal, zu unserer Rechten, zeichnete sich in kalter, erhabener Größe des majestätischen Eigers Silhouette, scharf in die matt leuchtende Luft trotzend. Darüber hinweg, in einsamer Ferne, glitzerten des Himmels feurige Gestirne, [...] überwältigende Feierlichkeit bannte aller Gemüt, [...] kein Wort fiel in unserem überfüllten Wagen und hörbar war nichts als das eintönige, fieberhaft angestrengte Pusten der Lokomotive. Grindelwald! Alle aussteigen!³⁵

Diesem Bild der ergriffenen Ankömmlinge aus dem Ausland steht das der bewegten Auswanderer aus der Schweiz gegenüber.

An einem Ende des Bahnsteigs hatte sich eine kompakte Menschenmenge angesammelt, aus deren Mitte schallende Jauchzer, kindliche Klagetöne, helles Lachen und verhaltenes Schluchzen ertönte [...]. Die Kleinsten weinten, und die Mutter suchte vergebens, sie mit milden Worten und matten Geberden [sic] zur Ruhe zu bringen. Eine Gruppe junger Leute suchte sich den Trennungsschmerz durch Singen zu mildern. »Nun geh'n wir nach Amerika [...].« Wie traurig das klang, begleitet vom strömenden Regen!³⁶

Doch dann werden die Auswanderer dank dem gemeinsamen Singen in freudigere Bereiche versetzt:

Da auf einmal klingt wie reiner Glockenklang durch Schluchzen und Tabakdunst ein fröhlich Lied: Ihr Berge lebt wohl, Ihr sonnigen Weiden. Der Sommer ist hin, der Senn muss nun scheiden! Als wäre ein schwerer Alp von ihrer Brust genommen, stimmen viele Jungen jauchzend ein und die Alten weinen, weinen zum Herzbrechen! Doch das Lied tönt fort und nachher ein anderes. Allmählich versiegen die Tränen und heitere Scherze kreuzen sich.³⁷

Wie von Zauberhand weicht für einen Moment die bedrückte Stimmung einer heiteren, als möchte Loosli sagen, selbst in Amerika fänden die Auswanderer Trost, wenn sie ihre Musik behielten. Dass ein Jüngling eine Ziehharmonika und ein Mädchen eine »primitive Zither« in die Hand nehmen und den Gesang begleiten, korrespondiert mit dem genannten Leitartikel, wo Loosli seine

35 Loosli: Eine Reiseerinnerung. In: Berner-Bote, Nr. 7.

36 Loosli: Eine Reiseerinnerung. Fortsetzung in der Beilage zu: Berner-Bote, Nr. 7.

37 Ebd.

Trauer über die schwindende Tradition des Spielens solcher einfachen ›Volksinstrumente‹ zum Ausdruck bringt.

Die Konvergenz zwischen der Argumentationsführung im Leitartikel und dem literarischen Bild unter dem Strich ist hier auffallend stark. Es überrascht nicht, dass in großen Zeitungen dieselben Themen oder Motive in den Leitartikeln und den Feuilletons aufgegriffen werden. Dass die in beiden Rubriken dargestellten Positionen jedoch so weitgehend übereinstimmen, scheint in dem in der Alleinredaktion geführten Blatt einen besonderen Wert zu haben.

Neben der thematischen Übereinstimmung zwischen den genannten Teilen wird die Einheitlichkeit der Zeitung durch die stilistische Ununterscheidbarkeit der beiden Teile gestärkt. Das bedeutet nicht, dass sich die Texte über und unter dem Strich stilistisch überhaupt nicht voneinander unterscheiden. Ihre Zuordnung zu einer bestimmten Sparte kann man aber in Hinsicht auf den Stil als willkürlich bezeichnen. Vor dem Hintergrund der frühen Feuilletonanalyse von Meunier und Jessen³⁸ erwartet man vom Feuilleton einen leichten Ton der Plauderei, die den Leser unterhalten soll. Almut Todorov geht in ihrer Studie zur *Frankfurter Zeitung*³⁹ einen Schritt weiter und konstatiert im Feuilleton – laut Peter Utz – »eine eigene Rhetorik, die sich an einen ›impliziten‹ Leser richtet, der jedoch anders als in rein fiktionalen Gattungen [...] reales Profil hat«.⁴⁰ Durch das imaginierte Gespräch wird – Todorov zufolge – der Leser an die Zeitung gebunden. Die mit dem Pseudonym Carl Trebla gezeichneten Texte und erst recht die Texte von anderen oben genannten Autoren unter dem Strich sind aber fiktionale Erzählungen, die oft in der dritten Person geschrieben werden und somit nur schwerlich eine leserbindende Funktion erfüllen können. Selten weisen sie auch einen unterhaltenden Charakter auf, wie das zum Beispiel bei einer lustigen Erzählung, *Fränzels Wette*, oder einem Ulk, *Die Bombe*, der Fall ist. Häufiger greift Loosli die für ihn wichtigsten sozialen Fragen auf, wie Armut, Alkoholismus oder Arbeitslosigkeit. Diese in der Tradition des Naturalismus verfassten Erzählungen sind eher Looslis sozialem Engagement zuzuschreiben als dem unterhaltenden Prinzip des Feuilletons.

Die gerade erwähnte Rhetorik des Gesprächs mit dem impliziten Leser und die einer Plauderei eigene Leichtigkeit treten aber in den Texten über dem Strich auf. So verhält es sich zum Beispiel mit dem Text *Kranke Leute*, der im Stil an Looslis spätere Satiren erinnert und folgendermaßen eingeleitet wird: »Ich erfreue mich unter anderen auch der Bekanntschaft einiger Ärzte. Ein

38 Vgl. Ernst Meunier, Hans Jessen: Das deutsche Feuilleton. Ein Beitrag zur Zeitungskunde. Berlin 1931, S. 131.

39 Almut Todorow: Das Feuilleton der ›Frankfurter Zeitung‹ in der Weimarer Republik. Zur Grundlegung einer rhetorischen Medienforschung. Tübingen 1996.

40 Utz: Tanz auf den Rändern, S. 309.

Plauderstündchen mit diesen gelehrten Herren ist mir stets recht interessant, besonders wenn sie mir von ihren Berufserfahrungen erzählen.«⁴¹ So wird der Leser, zwar nicht in ein Stündchen, jedoch in einige Minuten Plauderei eingeführt. In einem leichten Ton, den Einschübe im Dialekt noch verstärken, wird über die Erfahrungen der Ärzte mit den »ängstlichen« und den »sorglosen« Kranken erzählt. Loosli macht sich nämlich über die menschliche Natur am Beispiel der Bauern lustig, die nicht imstande seien, eine Position zwischen der »Ängstlichkeit« und der »Sorgenlosigkeit« einzunehmen, die dem gesunden Menschenverstand entsprechen und zur Heilung verhelfen würde.

Weitere Beispiele für Texte, die über dem Strich platziert sind und doch der ›klassischen‹ Vorstellung von Feuilleton entsprechen, sind eine Reportage über die *Ausstellung der bernischen Künstler im Kunstmuseum*⁴² und die Satire *Ein Anarchist*.⁴³ Im ersten der genannten Texte bezieht sich Loosli ganz im Sinn einer feuilletonartigen Berichterstattung auf ein aktuelles Ereignis, eine Kunstaussstellung im lokalen Museum, indem er einzelne Künstler mit ihren Werken vorstellt und kritisch dazu Stellung nimmt. Der zweite Kurztext ist eine Satire, in welcher der Autor eine gerade vom Nationalrat angenommene Gesetzesrevision, die »Anarchistennovelle«, unter die Lupe nimmt und mit der zum nationalen Mythos avancierten Figur des Wilhelm Tell konfrontiert. Die Satire erzählt von einem Gerichtsverfahren, das gegen einen Dorfschulmeister namens Kräjenbühl (der Name imitiert die dialektale Aussprache des in der Schweiz gebräuchlichen Namens Krähenbühl) eingeleitet wird, der seinen Schülern die Geschichte von Wilhelm Tell erzählt hat. Damit macht er sich nach der neuen Rechtsprechung schuldig:

Der Umstand, dass dieser sonderbare Jugendbildner seinen Kindern die Geschichte eines notorischen Meuchelmörders des langen und breiten erzählt, läßt an sich allein schon auf das Maß von Takt schließen, welches dem heutigen Angeschuldigten eigen ist. [...] er verherrlicht die Bluttat jenes Busckleppers, jenes notorischen Anarchisten, Wilhelm Tell genannt, [...] verherrlicht diese Tat als die einer Befreiung, schildert den Mord des vorgenannten Tell als eine edle und heldenhafte Tat [...].⁴⁴

Loosli nimmt hier die Darstellung des Nationalhelden in Max Frischs *Wilhelm Tell für die Schule* (1971) vorweg.

41 Loosli: Kranke Leute. In: Berner-Bote, Nr. 16, vom 25. 2. 1905.

42 Loosli: Ausstellung der bernischen Künstler im Kunstmuseum. In: Berner-Bote, Nr. 48, vom 17. 6. 1905.

43 Loosli: Ein Anarchist. In: Berner-Bote, Nr. 26, vom 31. 3. 1906. Abgedruckt in: Loosli: Werke, Bd. 5, S. 84–89.

44 Ebd., S. 85.

Am Anfang der vorliegenden Ausführungen ist die These aufgestellt worden, die Gliederung der Zeitung in die Teile über und unter dem Strich sei ein Resultat des vorherrschenden gesellschaftlichen Dispositivs. Für Michel Foucault sind Dispositive »Komplexe, in denen Wissen und Macht zusammenwirken«⁴⁵ und die sich als »machtstrategische Verknüpfungen von Diskursen und Praktiken« beschreiben lassen.⁴⁶ Einen literarischen Hinweis auf eine Affinität zwischen der Struktur der Zeitung und dem politisch-sozialen Dispositiv gibt Looslis Mentor Josef Viktor Widmann in dem schon zitierten programmatischen Feuilleton *Ein Morgenbesuch bei Mr. Feuilletton*. Schon die im Untertitel angegebene Information, es handle sich um einen Bericht des »Detectivs Rüchel an seinen Polizeichef«,⁴⁷ deutet auf den vorherrschenden Diskurs hin, dessen Macht durch die Ordnungswächter symbolisiert wird. In der Wohnung des in das »große Haus« einziehenden Mr. Feuilletton muss, laut dem Detektiv, untersucht werden, ob »in diesem Plainpied nichts polizeiwidriges vor sich gehe«.⁴⁸ Das »große Haus« kann in diesem Kontext nicht nur als die Zeitung, sondern darüber hinaus als die gesellschaftliche Ordnung verstanden werden. Dies wird durch eine unauffällige Bemerkung des Schreiber-Ichs bestätigt, dass das »Plainpied« von den oberen Stockwerken durch einen »schwarzen Marmorfries« getrennt wird, der lediglich von den darunter Wohnenden als Strich bezeichnet wird. Mit dem Marmorfries wird die bürgerliche Wertordnung evoziert, nach der das ganze Haus funktioniert. Auf die Frage, was seine eigentliche Beschäftigung sei, antwortet Mr. Feuilletton beruhigend: »Ich habe in meiner Wohnung unter dem Strich nur untergeordnete Funktionen zu besorgen in einem großen angesehenen Geschäft.«⁴⁹ Der Detektiv scheint durch die Albernheit des Geschehens unter dem Strich – es werde am Saumbesatz des Kleides der Dame »öffentliche Meinung« gearbeitet, Fräulein Novelette werde mit großem Geschrei zugeschnitten und eine schnatternde Literaturgans hereingetragen – dermaßen beruhigt zu sein, dass er die an der Wand hängende »mehrschwänzige Peitsche«⁵⁰ als ein Zeichen für die Sportinteressen von Mr. Feuilletton auslegt. Das Nürrische und das Alberne werden als ungefährliche Randerscheinungen toleriert, was eben in der formalen Aufteilung der Zeitung in den seriösen und den unterhaltenden Teil seinen Ausdruck findet. Die durch den Detektiv bagatellierte Peitsche wird aber von Loosli in

45 Simone Winko: Diskursanalyse, Diskursgeschichte. In: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering: Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 1999, S. 463–478, hier S. 468.

46 Ebd.

47 Widmann: Ein Morgenbesuch, S. 49.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 51.

der Form der Satire eingesetzt, um das »große Haus« ins Wanken zu bringen. Wird die Satire an die Stelle gesetzt, wo der Leitartikel zu erwarten ist, erscheint die Auflehnung gegen das vorherrschende Dispositiv noch dringlicher. Wenn sich Loosli so frech über die traditionelle Ordnung der Zeitungsrubriken hinwegsetzt, schlüpft er in das ihm liebe Narrenkostüm, was jedoch eine Exklusionserfahrung innerhalb des gesellschaftlichen Systems zur Voraussetzung hat. Für ihn, der selbst als Waisenkind und ehemaliger Anstaltszögling unter einer solchen Ausgrenzung leidet, stellt die Aufhebung der diskursiv geprägten Grenze zwischen den Zeitungsteilen eine Überwindung des bürgerlichen Dispositivs dar, was ihm als Intellektuellem die Möglichkeit bietet, sich souverän durchzusetzen und zu etablieren. Die in der Alleinredaktion geführte Zeitung *Berner-Bote* erweist sich dafür als eine besonders geeignete Plattform.

Zeitung ist gut, Literatur ist besser

Meinrad Inglin und der Mehrwert der Dichtung

DANIEL ANNEN

I.

Ein springender Punkt sei erreicht. Die Kernzone seiner Persönlichkeit könne er nun besser darstellen als je. Selbst sie, so schreibt der bald 30-jährige Inglin in den Sommermonaten um 1920 seiner Freundin Jeannette, habe nun alle Chancen, ihn profunder kennen zu lernen. Er berichtet ihr in einem Briefentwurf von seiner Arbeit an einem Roman, der 1922 unter dem Titel *Die Welt in Ingoldau* als sein erstes Buch erscheint. Erst dieser Roman erschließe das »Wesentliche« seiner Persönlichkeit:

Es wird mich einmal sehr wundern, wie Du das Werk aufnehmen wirst; es ist nicht nur die Frucht eines dreijährigen, angespannten Schaffens, sondern sozusagen die Bilanz meiner ganzen bisherigen Existenz. Du, Liebste, hast mich eigentlich nur von meiner alltäglichsten und banalsten Seite kennen gelernt, d. h., von meiner schlechtesten Seite. Ich glaube aber, dass Dir auch für mein Wesentliches Sinn und Verständnis nicht fehlen.¹

Demzufolge offenbaren künstlerische Darstellungsformen das Entscheidende einer Persönlichkeit weit besser als die üblichen Mitteilungsformen zweier Jugendlicher – Gespräche und Briefe etwa. Und die bisher erschienenen Zeitungstexte, die Jeannette möglicherweise ebenfalls kennt? Sie erreichen offenbar auch nicht die Offenbarungsqualität des Romans. Aber immerhin: Sie deuten Themen und Motive an, die in späteren Werken wichtig werden; ebenso ist an ihnen ein Kunstverständnis ablesbar, das später noch gilt, freilich mit

1 Außer dem Vornamen sind über die Adressatin dieses Briefs keine weiteren Angaben bekannt. Im Inglin-Nachlass, der in der Kantonsbibliothek Schwyz liegt, ist nur dieser eine Briefentwurf mit dem Vornamen erhalten, und zwar unter der Sigle NI K 5 16.02.01 (NI = Nachlass Inglin, K = Korrespondenz). Die anderen Korrespondenzen sind praktisch alle mit ausführlicheren Koordinaten überliefert.

differenzierteren Konturen. Gewiss mit Recht schreibt also Beatrice von Matt, der wir eine Inglin-Biografie verdanken: »Es sieht fast aus, als hätte Inglin in dieser hektisch produktiven Zeit zwischen zwanzig und siebenundzwanzig Jahren sein ganzes künftiges Werk projiziert und dann sein ganzes Leben der Ausführung gewidmet.«²

Die Zeitungsartikel der frühen Jahre sind zum Teil bereits literarisch ausgeformt. Ihre Themen und Motive können als Vergleichspunkte dienen, um aufzuzeigen, wie sich der junge Inglin auf sein späteres Werk zubewegt. Die Ansätze einer literarischen Ausgestaltung machen ersichtlich, was Inglin's spätere Texte an literarischer Qualität dazugewonnen haben. Zum Teil sind diese frühen Texte indes ganz einfach Sachtexte zu aktuellen Themen, Rezensionen vor allem. In diesem Fall ist erst recht ein Unterschied zum spezifisch literarischen Schreiben auszumachen. Texte mit informativer, pragmatischer oder auch kritischer Ausrichtung erweisen sich für den reiferen Inglin im Vergleich zu eigentlich literarischen Texten ohnehin als defizitär, wie sich etwa an einer Polemik im Zusammenhang mit dem *Schweizerspiegel* (1938) deutlich zeigt.

II.

Als Beispiel für die frühen sprachlichen Gestaltungen, die von 1909 an, zuerst vor allem in der Schwyzer und der Luzerner Presse, erscheinen,³ später aber dem Autor offensichtlich nicht mehr genügen, um sein »Wesentliches« auszudrücken, diene hier die nach bisherigem Kenntnisstand erste veröffentlichte Erzählung Inglin's: *Getäuschte Hoffnung*. Wie der Titel schon andeutet, geht es um ein Schicksal, das die Erwartungen der zentralen Figur nicht erfüllt. Ein englischer Kaufmann, Mr. Henry Smith, führt erfolgreich ein Geschäft. »Eine liebevolle Gattin, zwei Töchter und ein Sohn, der Stolz seines Vaters, waren ihm dabei hilfreich zur Seite gestanden.« Doch das Schicksal kehrt sich im schrecklichen Erdbeben von Caracas gegen sie alle. »Die ganze Familie glaubte der Unglückliche unter den Trümmern seines Hauses begraben.« Oder irrt er? Ein Arbeiter auf dem Trümmerfeld hat möglicherweise seinen Sohn gesehen. Sobald Mr. Smith dies hört, kommt »wieder Leben in den Unglücklichen« – indes: Diesen Sohn findet Smith nirgends, er trifft nur auf Unbekannte und wird daraufhin wahnsinnig. »Er vermochte den Wechsel höchster Freude und tiefster Enttäuschung nicht zu ertragen.« Er ist ein »Opfer getäuschter Hoffnung«.⁴

2 Beatrice von Matt: Meinrad Inglin. Eine Biographie. Zürich 1976, S. 94.

3 Vgl. ebd., S. 35–39 und passim.

4 Meinrad Inglin: Getäuschte Hoffnung. In: Schwyzer Zeitung, 13. 11. 1909, 3. Blatt.

Was groß beginnt, glücklich scheint, Sinn- und Lebensfülle verspricht, das wird klein, traurig, sinnlos, kommt zu Tode. Das ist ein Motiv, das hier und da auch beim späteren Inglin anzutreffen ist, etwa in der 1947 erschienenen Erzählung *Das Unerträgliche* oder im autobiografisch grundierten Roman *Werner Amberg* von 1949.

Im Gegensatz zur ganz frühen Erzählung machen die genannten späteren Arbeiten weit komplexere Vernetzungen transparent. So zeigt sich in *Das Unerträgliche* ebenso wie im *Amberg* immer wieder eine ähnliche Schicksalsgewalt wie schon im Text von 1909, die aber umso deutlicher zuschlägt, als der Mensch ihr gegenüber mindestens bis zu einem gewissen Grad blind ist und darum auch kein angemessenes Verhalten entwickelt. Eine Dimension wird da erahnbar, über die der Mensch keine Macht hat. Um es mit dem Schlusswort der eben erwähnten Erzählung *Das Unerträgliche* zu sagen:

Der gewöhnliche Mensch darf das Unerträgliche immer wieder abwälzen, und er muß es tun, wenn er nicht durchbrechen und untergehen will – nur sollte er dabei nicht zu leicht werden, sondern des dunklen Untergrundes eingedenk bleiben, über dem er eine Weile noch im Lichte wandelt.⁵

Im *Amberg* wird das zuschlagende Schicksal stark aus der Perspektive des heranwachsenden titelgebenden Ich-Erzählers wahrgenommen, gleichsam als Strafe aufgrund verdrängter Schuldgefühle. Eine solche Dialektik zeigt sich in diesem Roman immer wieder: Triebregungen stören, gerade weil sie zu lange verdrängt worden sind. Inglin selbst verweist in seinen Notizen auf das Lästige, das recht gewaltsam aus dem Unbewussten hervorbricht: »Ich kann mich vorzüglich verwandeln und den Kellner schauspielern, nur darf es nicht zu lange dauern, sonst reklamiert und protestiert ein anderer in mir und quält mich so lange, bis ich es nicht mehr glaube ertragen zu können.«⁶

Wie sehr auch die früh erschienene Lyrik spätere Themen präfiguriert, zeigt der folgende Anfang eines Gedichts, das kurz vor 1920 in einer Schweizer Zeitschrift erschien und gemäß einer Randnotiz Inglin »ca. 1916« entstand:⁷

Menschliches Bekenntnis

Hingerissen, hergerissen,
Zwischen Gott und Teufel eingespannt –
Um zu glauben? Um zu wissen?
Schweb ich! Bin ich festgebannt?

5 Inglin: *Das Unerträgliche* [1947]. In: Ders.: *Erzählungen*. Bd. 1. Hg. v. Georg Schoeck. Zürich 1990, S. 323–335, hier S. 335.

6 Diese Notizen sind im Inglin-Nachlass unter NI W 18.02 aufbewahrt.

7 Inglin: *Menschliches Bekenntnis*. In: *Schweizerland*. Monatshefte für Schweizer-Art und -Arbeit 5/2 (1918/19), S. 85. NI W 1020.03.

Mächtig zieht mich Gottes Rufen
 Und der Himmel saugt mich leuchtend auf;
 Tausend Sterne, tausend Stufen
 Locken, fordern, reissen mich hinauf.

Auch der Teufel wirbt mit Sternen
 Bis mich Gier und Dürsten fast verzehrt;
 Lechzend muss ich glauben lernen,
 Dass die Hölle tiefste Lust gewährt.

[...]

Die letzte Strophe beginnt mit den folgenden Versen: »Jetzt noch lasst mir Wege offen / Manchmal meine Not hinaus zu schrein.« Und das Gedicht wirkt denn just so, als würde sich hier jemand die eigene Not von der Seele schreiben – kaum viel mehr als das.

Auch diese Motivik greift Inglin später wieder auf. Die skizzierte Polarität, die manichäische Zerrissenheit zwischen Himmel und Hölle, zwischen Gott und Teufel treibt nicht nur die Figuren im katholischen Milieu der *Ingoldau*-Welt um, etwa den heranwachsenden Damian, der gottgefällig leben möchte, aber nicht von seiner Onaniesucht loskommt, weshalb ihm der Beichtvater mit der Höllenstrafe droht. Im Gegensatz zu *Menschliches Bekenntnis* ist diese Zerrissenheit im *Ingoldau*-Roman mit einer präzisen und plausiblen Handlungslogik verknüpft, die den jungen Sünder in den Suizid treibt. Auch in *Jugend eines Volkes* (1933) sind die »Markgenossenschaft des Landes Swits und die Schutz- und Trutzgemeinschaft der Waldleute« zerrissen zwischen überirdischen und irdischen Ansprüchen. Allerdings sehen sie die Lösung nicht einfach in einer Rückkehr zur Natur; ihnen geht es nicht darum, wie in der letzten Strophe des Gedichts, »der Erde treu, ein Mensch zu sein«, sondern: »Als Maß und Mitte aller Dinge setzten sie wieder den Menschen ein. Den Nacken beugten sie vor dem Herrn Himmels und der Erde.«⁸ Das Hin und Her zwischen den polaren Forderungen ist hier also differenzierter gesehen und in einen übergreifenden Entwicklungsroman dieses Volkes eingewebt, in eine Steigerungsdynamik, die auf ein Finale mit der Schlacht am Morgarten zuläuft, das die bisherigen Motive wie in einer Stretta nochmals aufruft und verknüpft.

8 Inglin: *Jugend eines Volkes* [1933]. Hg. v. Georg Schoeck. Zürich 1989, S. 127, 145.

III.

Ohnehin weniger künstlerischen Anspruch haben die von Inglin veröffentlichten frühen journalistischen Texte, die Kritiken, Rezensionen, Stellungnahmen und Berichte. Sie haben vor allem Informationscharakter, auch wenn da und dort kluge essayistische Ansätze erkennbar sind. Inglin publizierte sie – unter anderem als Redaktionsvolontär für das *Berner Intelligenzblatt* und die *Zürcher Volkszeitung* – schon ab 1913, dann vor allem in den Jahren 1915–1919.⁹ Sie sind in einer ähnlichen mitteilenden Sprache wie die Briefe oder Gespräche gehalten, die ja das »Wesentliche« gerade nicht offenbaren. Dennoch sind sie im Hinblick auf das spätere literarische Œuvre interessant. Aus der Rückblende sind sie – gemessen an den literarisch durchgearbeiteten, behutsam ziselierten Werken – zwar zu eindeutig und zu einseitig. Sie zeigen aber gerade darum kontrastiv, wie sehr von der *Welt in Ingoldau* an der Chor verschiedener Perspektiven und Sichtweisen sowie der Erzählverlauf isolierte Aussagen mit neuem Sinn auflädt, da und dort relativiert oder ironisiert. Nicht zuletzt darum entfachte der *Ingoldau*-Roman, kaum erschienen, großen Ärger. »In widriger Weise« werde darin »Heiliges (im besondern die Beicht [sic]) und Unheiliges einander an die Seite gestellt, das Lüsterne und Frivole mit offensichtlicher Lust gesucht«.¹⁰ Das Buch sei »ein zusammengeleimtes Stückwerk, episodisch verarbeitet«, war im *Vaterland*, einem damals wichtigen Organ des Katholizismus, zu lesen.

Stückwerk? Immerhin kann es auch an den Lesenden liegen, die nicht klar sehen, was da plausibel »einander an die Seite gestellt« ist, und die darum nicht »zusammenleimen« können, was etwa in alltäglichen Pressetexten so schön eindeutig daherkommt.

Hier sei ein flüchtiger Blick darauf geworfen, wie sich in Zeitungsartikeln Wertvorstellungen ankündigen, die dann in den *Ingoldau*-Komplex eingehen und dort mit andern Sichtweisen verbunden sind. Übrigens ließe sich das auch für spätere Werke ausführen.

In der *Welt in Ingoldau* zeigt sich eine bürgerliche, vom Milieukatholizismus imprägnierte Moral, und gerade sie erweist sich an ihrer Oberfläche als gar zu sicher, zu eindeutig. Die öffentliche Rechtschaffenheit einiger Dorfbewohner wird vom Leser, wenn er sich überhaupt auf den Roman einlässt, zunehmend als Fassade erkannt. Das ist eine Erkenntnis, die der Erzählverlauf anlässlich von Beichtszenen zutage fördert. Denn da müssen auch Leute, die sich in der Öffentlichkeit als moralisch integer geben, ihre Taten bekennen, da

9 Vgl. von Matt: Meinrad Inglin, v. a. S. 59, 63–79, 94–97, 173.

10 [ohne Autor]: Aus Kunst und Wissenschaft. In: *Vaterland*, 30. 12. 1922, 3. Blatt. NI Z 2016.06.

lassen sich »die eigennützigen und viehischen Instinkte der Menschen« nicht leugnen. Als der Beichtvater nach getaner Arbeit auf dem Heimweg Ingoldauern begegnete, »grinste ihm das Laster entgegen, in jedem Gesichte entdeckte er die Scheinheiligkeit, die Heuchelei«. ¹¹

Fürsprecher lic. iur. Gottfried Stutz ist ein Paradebeispiel für einen von Zorn, insbesondere aber von sexuellen Gelüsten getriebenen Menschen, wie der Erzähler anlässlich von dessen Osterbeichte durchblicken lässt. Nach außen ist der Jurist im Ruhestand gut in die Gesellschaft integriert und führt ein »behäbiges Junggesellendasein«, ¹² gibt auch mal einem Kind einen Franken, sucht den Kontakt zu Bekannten, sofern sie ihm sympathisch sind, liest vormittags ein wenig und geht nachmittags auf Kneipentour, trinkt dabei ein beachtliches Quantum und debattiert über Gott und die Welt. In Moraldingen gibt er sich sicher, meint zum Beispiel zu wissen, wie man junge Menschen »zur Räson bringen« müsse. ¹³ Zum Teil stimmt die Persönlichkeitsstruktur dieses Juristen mit derjenigen der Hauptfigur von Robert Fäsis Lustspiel *Die Fassade* überein, das Inglin rezensierte. ¹⁴ Die Hauptfigur in diesem Stück sei »gefällig aus Mangel an Charakter«, »generös«, aber auch »gemein«, mal »anhänglich«, dann wieder »untreu«, etwas »leichtsinnig«. Hinter dem Fassadendasein von Fäsis Figur stecke ein »im Grund ungezähmtes Naturwesen«. Für Inglin ist solches Verhalten ein »Abdruck unserer Zeit«.

Zu den Zeiterscheinungen, die im *Ingoldau*-Roman zur Darstellung kommen, gehört überdies eine anthropologische Sicht aus dem Dunstkreis des Darwinismus. Eine Figur, die eine solche Weltanschauung vertritt, ist Dr. Josef Betschart, ¹⁵ ein durch und durch rationalistisch denkender Arzt, in dessen Bücherschrank Darwin und Haeckel stehen und der nichts von Religion wissen will. Die Erziehung, der er seinen vereinsamenden Sohn Damian unterzieht, gleicht einer Dressur, die keine Rücksicht auf seelische Bedürfnisse nimmt. Dahinter steht ein Menschenbild, wie es ähnlich im Buch *Vom Schaltwerk der Gedanken* des Chirurgen Carl Ludwig Schleich zum Ausdruck kommt. Was Inglin in seiner Rezension zu diesem Buch schreibt, ¹⁶ klingt recht aktuell: Zwar sei Schleich nicht einfach ein Materialist, er sei nicht »der eingefleischte Naturwissenschaftler, wie er in Haeckel typisiert war«. Aber Inglin kritisiert an die-

11 Inglin: Die Welt in Ingoldau. Hg. v. Georg Schoeck. Zürich 1988, S. 127.

12 Ebd., S. 61. Vgl. zur folgenden Charakterisierung auch S. 61–67, 118–127.

13 Ebd., S. 67.

14 NI W 1578. Inglin schnitt die Zeitungsartikel so aus, dass das genaue Datum nicht ersichtlich ist. Sie sind über die Sigle (hier NI W 1578) im Nachlass auffindbar. Sie stammen aus der Zeit von 1913–1920.

15 Vgl. hierzu und zum Folgenden Inglin: Die Welt in Ingoldau, z. B. S. 39, 47, 71, 78.

16 NI W 1521. Laut einer Notiz am Rand des Artikels von Inglin's Hand am 6. 10. 1916 erschienen.

sem Arzt doch, mindestens der Tendenz nach, eine Reduktion aufs Biologische. »Schleich befasst sich nicht eigentlich mit der Seele selber, sondern mit ihrem ›Apparat‹, dem Gehirn.« Die Grundlage von Schleichs Menschenbild ist Inglin zu dürftig, fügt er doch bei: »Damit wäre die Frage des Bewusstseins, die von Aristoteles bis auf Nietzsche immer wieder durchdacht und umgedacht wurde, unter Ausschaltung aller psychologischen Lösungsversuche, nur auf mechanistische Weise erklärt.« Nicht wie bei Freud durch »Abreagieren«, sondern nur durch »militärische Übung des Geistes« könne der Mensch nach Schleich seiner Affekte Herr werden. Im Gegensatz zu Freud wolle Schleich die »Passage vom Unterbewussten ins Bewusste« nicht öffnen, sondern absperren. Hier zeigt sich, wie Inglin in der Zeitung Konzepte in abstrakter Weise bespricht, die er dann im literarischen Text in Figuren verkörpert.

Der zumindest tendenziell mechanistischen oder materialistischen Denkweise hält der *Ingoldau*-Roman nicht nur psychologische Erkenntnisse, sondern auch eine Gewissensforderung entgegen, die mit Freuds Psychoanalyse durchaus kompatibel zu sein scheint. Zugleich verbindet er das Problem einer inneren Spaltung des Menschen nicht nur mit naturwissenschaftlich geprägten Menschenbildern, sondern auch mit dem katholischen Glauben, wie er sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im allgemeinen Bewusstsein eines Innerschweizer Dorfes niedergeschlagen hatte. Ein solcher Katholizismus postuliert – der zitierten Auffassung des Chirurgen Schleich ironischerweise gar nicht so unähnlich – nicht die Einheit des Menschen. Vielmehr geht er von einem heute recht platonisch wirkenden Menschenbild aus. Er stellt sich Körper und Seele des Menschen gern wie zwei – man möchte aus der Optik einer Theologie nach heutiger Maßgabe fast wieder sagen – stückwerkartig ›zusammengeleimte‹ Hälften vor, die beim Tod getrennt werden und im Jüngsten Gericht wieder zusammenkommen. Analog dazu dachte sich die katholische Beichtstuhlmal Sinnlichkeit und Geistigkeit als voneinander geschieden, wobei die Sinnlichkeit zweitrangig ist, sodass sie verdrängt werden muss, was nicht leicht gelingt, wie die Gewissenserforschung des Fürsprechs zeigt.

Der alte Inglin machte gegenüber seiner Biografin Beatrice von Matt einmal eine Bemerkung, die einer solchen platonisierenden Dualität eine andere, weniger trennende Optik entgegensetzt: Es gehe in seiner *Welt in Ingoldau* um den »Zusammenklang von Sinnlichkeit und Geistigkeit in der Liebe« – das hätten leider zu wenige bemerkt.¹⁷

17 Von Matt: Meinrad Inglin, S. 106.

IV.

Eine Möglichkeit, den »Zusammenklang von Sinnlichkeit und Geistigkeit in der Liebe« gedanklich zu fassen, eröffneten Inglin Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Sie seien für ihn »geradezu ein Erlebnis« gewesen, schrieb er an Nicolo Giamara, einen Kommilitonen aus der Berner Universitätszeit: Fortan wolle er sie »als endgültige Grundlage [s]einer eigenen Anschauungen und aller neueren Ästhetik überhaupt« betrachten.¹⁸

Gemäß Schillers Briefessay lassen sich Sinnlichkeit und Geistigkeit zu einer menschlichen Ganzheit verbinden, im Spiel der Kinder etwa, wenn die formende Strebung des Geistes und die aufnehmende der Sinne in Einklang sind. Konkret ist diese Verbindung immer eine wechselwirkende Spannung, die nur approximativ realisiert wird, wie das für Schiller bei Goethe in einem hohen Maß der Fall war. Sie ermögliche die Liebe, weil in diesem wechselwirkenden Gleichgewicht der Mitmensch »zugleich unsre Neigung interessiert und unsre Achtung sich erworben« hat; darum »verschwindet sowohl der Zwang der Empfindung als der Zwang der Vernunft, und wir fangen an, ihn zu lieben, d. h. zugleich mit unserer Neigung und mit unsrer Achtung zu spielen«.¹⁹

Interessant ist, dass sich eine der Ingoldau-Figuren, der Apostat Anton Reichlin, ebenfalls auf Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* beruft.²⁰ Er schafft damit ein Gegengewicht zur Zerrissenheit der Heranwachsenden, der Katholiken vom Typus des Fürsprech Stutz oder des Rationalisten Dr. Betschart. Weil Reichlin als Kontrastfigur zu verschiedenen anderen Figuren konzipiert ist, muss er innerhalb der *Ingoldau*-Figurenkonstellation eine starke Persönlichkeit darstellen. Auch hierzu ein Hinweis aus einem frühen Zeitungstext: In der Besprechung von Paul Ilgs Drama *Der Führer*, das 1918 erschien, lobte Inglin die Darstellung einer Figur, »die unter dem erdrückenden Einflusse der Konventionalität« immer noch »in die Schlingpflanzen der Vergangenheit verwickelt« sei, sodass sie im »unerbittlichen Spiegel der psychologischen Analyse« – fast wie später die Titelfigur von Inglin's Novelle *Der schwarze Tanner* durch Kaplan Mettler – »zur Freiheit« geführt werden müsse. Der »weise und tiefblickende Nervenarzt«, dem das gelinge, hätte allerdings zur Wahrung »des künstlerischen Gleichgewichts« – und das ist eine Kritik In-

18 NI K 363.03.02. Vgl. hierzu Daniel Annen: Natur und Geist in Ingoldau. Eine Untersuchung zur Verarbeitung weltanschaulicher Strömungen in Meinrad Inglin's Erstlingsroman. Bern 1985, S. 291–344.

19 Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Fünfter Band: Erzählungen. Theoretische Schriften. Hg. v. Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert. 9., durchgesehene Auflage. Darmstadt 1993, S. 570–669, hier S. 613 (14. Brief).

20 Inglin: Die Welt in Ingoldau, S. 506.

glins an Ilg – »zu einer grossen, packenden Persönlichkeit gestaltet« werden müssen.²¹

Schillers Briefessay scheint auch in weiteren Zeitungstexten durchzuschimmern, die von der künstlerischen Arbeit handeln. In seiner Besprechung von Eduard von Keyserlings Erzählung *Am Südbang* zeigt sich Inglin zum Beispiel skeptisch gegenüber einer spannungslosen »Harmonie zwischen Form und Inhalt«, obwohl man einen solchen Stil »klassisch nennen« müsse.²² Es geht ihm offensichtlich nicht nur um eine abstrakte Form, in die irgendein Inhalt gefügt ist, sondern auch um eine lebendige Darstellung, wie sie in Schillers Briefessay vor allem der Begriff »lebende Gestalt« aus dem 15. Brief zu umschreiben scheint.

Es ist auffallend, dass Inglin sich gerade in der Entwicklungsphase auf Schiller beruft, in der er sich von seinen früheren Arbeiten zu distanzieren beginnt und hofft, sein »Wesentliches« in Romanform besser als je zuvor zum Ausdruck bringen zu können (wie es etwa im eingangs zitierten Brief an Jeanette in Aussicht gestellt wird). Ebenfalls in einem Brief, und zwar an seinen Kommilitonen Nicolo Giamara aus dem Jahr 1920, hält er fest, die alten Positionen seien der »besseren künstlerischen Einsicht zum Opfer gefallen«; in den Erstlingsarbeiten habe noch allzu viel »persönliche Unfreiheit« gelegen. Schließlich diffamiert er diese frühen Arbeiten gar selbst als »komplexuöses Abfuhrwesen«.²³

Die Wende zur »besseren künstlerischen Einsicht« dürfte schon früher, spätestens 1918, eingesetzt haben. Am 1. Januar dieses Jahres wirft sich Inglin in seinem Tagebuch vor: »Mein künstlerisches Schaffen bestand bis jetzt gewissermassen in einer Abreaktion von Komplexen.« Dann folgt ein Hinweis, der wie eine Aufforderung zu poetischer Gerechtigkeit gelesen werden kann: »Nun fühle ich, dass es mir in Zukunft gelingen muss, mich *über* die Dinge zu stellen. Meine nächste Dichtung wird das beweisen.«²⁴ Noch im selben Jahr, unter dem 28. August 1918, steht im gleichen Tagebuch das Stichwort »St. Ingobald«, der erste Hinweis auf den später leicht umbenannten Erstling *Die Welt in Ingoldau*. In zeitlicher Nähe, nämlich am 1. Oktober 1918, veröffentlichte Inglin in der *Neuen Zürcher Zeitung* einen Essay mit dem Titel *Über das dichterische Schaffen*,²⁵ der unter anderen von Eduard Korrodi und Ferruccio Busoni gelobt

21 NI W 1576. Die Besprechung dürfte um 1919 in der *Zürcher Volkszeitung* erschienen sein.

22 NI W 1554.

23 NI K 363.03.01.

24 Hervorhebung von Inglin. Das Tagebuch ist im Inglin-Nachlass unter der Sigle NI M 23.01 aufbewahrt. Vgl. hierzu auch von Matt: Meinrad Inglin, S. 93.

25 NI W 1019.

wird.²⁶ Der 25-Jährige adressierte seinen Text ironisch an einen Literaten, der zwar »witzig, klug, raffiniert« sei, »die Wirkung eines jeden Satzes, einer jeden Szene genau« kenne, ja sogar einen »erlesenen Geschmack, ein seltenes Kunstverständnis, eine gründliche Kenntnis seelischer Vorgänge« und eine »gewisse Begeisterungsfähigkeit« besitze – aber trotz all dieser »Geistesgaben« »das Entscheidende« für einen Dichter vermissen lasse, sodass ihm denn kein Werk, das seine Zeit überdauern könne, »kein Kunstwerk« gelingen werde.

Und was wäre »das Entscheidende«, »das Wesentliche«? Inglin erklärt es so: »Der Dichter geht in jedem Falle seines Schaffens vom Erlebnis aus, und jedes Kunstwerk ist erlebt.« Damit meint Inglin, wie viele vor ihm, eine Unmittelbarkeit der Geschehniserfassung,²⁷ aber nicht nur als alltäglichen Einzeldruck, sondern als eine »gewisse Art künstlerischer Einfälle, die den Dichter ebenso stark bewegen, erschüttern, berauschen, wie es wirkliche Vorfälle zu tun vermöchten«. Diese »Einfälle« sind nicht einfach nur »Begriffe oder Erinnerungen«, sondern treten »bereits gestaltet und von einem geheimen unbegreiflichen Leben erfüllt in das Bewusstsein des Dichters«. Diese »Einfälle« sind dem verwandt, was Schiller mit dem Ausdruck »lebende Gestalt« bezeichnet.

Dass Inglin damit wirklich ein innerliches künstlerisches Erleben und nicht einfach eine äusserliche Wirklichkeitsempfindung meint, ist aufgrund eines allerdings deutlich früheren Artikels anzunehmen, den er zum 50. Geburtstag Heinrich Federers am 6. Oktober 1916 verfasste. Hier versuchte Inglin, am Beispiel dieses Priester-Dichters die Bedingungen des Erlebens zu verdeutlichen: Gerade weil Federer »die Rolle des tätigen Wirkens und unmittelbaren Miterlebens aufgab« und die Einsamkeit wählte, sei ihm »die schöpferische Kraft aus der Seele gebrochen« und er habe »jene wirkliche Überlegenheit des Künstlers erlangt, die erst aus der Distanz vom tätigen Leben herauswächst«. So sei es kein Zufall, dass dieser Kleriker »in seinen besten Werken nicht vom eigenen Erlebnis ausging, wie es z. B. für die Künstlerschaft Paul Ilgs Bedürfnis und Bedingung« sei.²⁸

Gestaltung und Erleben: beides zusammen schien dem jungen Inglin die Voraussetzung zu sein, um den Eindruck von Unmittelbarkeit und Plastizität erwecken zu können, ein Ideal, das er in seinen frühen Rezensionen immer wieder als eine positive Qualität literarischer Figurenzeichnung hervorhob. Im

26 Vgl. hierzu von Matt: Meinrad Inglin, S. 96.

27 Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Grünner, Gottfried Gabriel. Bd. 2. Basel, Stuttgart 1972, Sp. 702–711 (Stichwort »Erleben, Erlebnis«).

28 NI W 1522.

bereits gestalteten Erlebnis sah er »die unmittelbare, innere Anschauung eines Menschen oder einer Situation«.²⁹

Aber über die atomistische Einzelszene hinaus formiert sich vom erlebten künstlerischen Einfall aus auch das ganze Kunstwerk; alles ist darin vernetzt wie in einer Mindmap. Denn:

Dieser entscheidende Einfall ist wie an einer Nabelschnur mit ganzen Erlebnis-komplexen verknüpft; er ist der Bahnbrecher, der plötzlich in den unproduktiven Alltagszustand des Künstlers einbricht und eine Menge weiterer, verwandter Einfälle nachzieht. Diese Nachzügler fügt der Künstler in das entstehende Kunstwerk ein, ohne seine organische Einheit zu beeinträchtigen.³⁰

Die Einzelvorgänge seien nie »um ihrer selbst willen da«, sondern veranschaulichten »immer einen Teil der Gesamtidee deutlich und selbstverständlich«. Dabei leite den Dichter »sein Instinkt«, »dessen Tiefe und Urteilskraft« nicht durch bewusste begriffliche Konstruktion kompensiert werden könne. Es geht ja um Gestaltung, nicht um Formulierung.

Allein mit dem Verstand gelinge kein dichterisches Kunstwerk; dieses sei nicht erlernbar. »Es gibt keine Rezepte, es gibt nur die Möglichkeit einer Steigerung der künstlerischen Persönlichkeit; denn die Kunst ist sozusagen Privatsache und durchaus persönlich.« Wohl aber ist die Berufung zum künstlerischen Schaffen im Menschen angelegt. Der Künstler hat dann nur die Wahl: »Entweder seiner Berufung zu folgen oder zu verkümmern.«³¹

»Privatsache« meint freilich nicht Autonomie, die von der Wirkung absieht. Vielmehr soll das Persönliche, die »selbsterlebte Wahrheit«, sich auf den Leser übertragen. Der Leser soll unmittelbar berührt werden »durch die Erkenntnis: das bin ich, das ist mein Wesentliches, das Gute oder das Schlechte in mir«.³² Inglin fordert dies in einer von ihm ohne Datum hinterlassenen Rezension zu Eduard Korrodis *Schweizerischen Literaturbriefen*.³³ Der Feuilleton-Redaktor der *Neuen Zürcher Zeitung* erhebt darin das Postulat eines »großen Volksbuchs«, das Inglin ebenso unterstützt, wie er den Verdacht teilt, im literarischen Schaffen der Gegenwart lauere die Gefahr des Konservatismus. Darum: »neu, ursprünglich und von unserer Zeit muss es sein«. Der »unmittelbare Weg

29 Inglin: Über das dichterische Schaffen. In: Neue Zürcher Zeitung, 1. 10. 1918, S. 1 f., NI W 1019.

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Meinrad Inglin: Über die Zukunft unserer Literatur. Ein Wort zu Eduard Korrodis Schweizerischen Literaturbriefen. NI W 1542. – Da Korrodis *Literaturbriefe* 1918 erschienen, ist für diese Rezension von einer Datierung auf 1918 oder wenig später auszugehen.

33 Eduard Korrodi: Schweizerische Literaturbriefe. Frauenfeld, Leipzig 1918.

zum Menschen der Gegenwart«, dieser Weg allein bleibe dem »kommenden Dichter«. Inglin lobt: »Korrodīs Briefe führen sehr entschieden vom Bauerntum und Seldwylas traditioneller Gemütlichkeit hinweg in eine neue Welt, in unsere Welt, und sie rufen inbrünstig den ›Tell‹, der uns durch die künstlerische Tat das neue Weltbild erschliesst.«³⁴

Im Licht von Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* betrachtet, ist das konsequent gedacht: Während die Form, grundsätzlich zeitlos, nach Inglin den Geist anspricht, bedeutet das mit ihr verbundene »Leben« die »unmittelbare Gegenwart in den Sinnen«, eine Gegenwart, die auch zeitlich auf ein Empfinden im Hier und Jetzt zielt, also auf »unsere Welt«. Gleichsam als performatives Therapeutikum ist Kunst darauf angelegt, dem Menschen zur Ganzheit zu verhelfen, was aber nicht als zeitloses Ideal gemeint ist, sondern mit Inhalten aus der historischen Gegenwart geschehen soll. Diesen Zielpunkt der Literatur strebt laut Inglin auch Korrodi an. Weil die Domäne der Kunst das Ästhetische sei, richte Korrodi in seinen *Literaturbriefen* zu Recht die »besorgte Mahnung« an Albert Steffen, »seine dichterische Berufung nicht der ethischen zu opfern«. Korrodi erkenne in Steffens Gestalten das »›Gewissen dieser Zeit‹«, verlange jedoch mehr als das: »Er will den ganzen Menschen.«³⁵ Inglin übt im Weiteren Kritik an den Dadaisten, weil ihm die Künstler dieser Bewegung »die letzten Nachkommen einer dekadenten Generation« zu sein scheinen; ihnen seien die Gegensätze wichtiger als das Streben nach Ganzheitlichkeit.

Diese Menschen, die alle Zeichen einer unheilvollen Nervosität in sich tragen, flüchten vor der Zerrissenheit und der ›Differenzierung‹ ihrer eigenen Seele in die denkbar größte Gegensätzlichkeit und suchen im Primitiven das Heil ihrer Persönlichkeit und ihrer Kultur. Sie leben in dem wohlthätigen Irrtum, dass ihr Zustand auch der des modernen Menschen sei, und glauben an die Wirklichkeit des trostlosen Bildes, das sie sich von moderner Kunst und Kultur gemacht haben. Das Erstaunliche aber, ja das Grossartige, ist die Leidenschaft, womit diese seelisch Kranken, diese überempfindsamen, von Neurosen und Psychosen verheerten modernen Seelen an die Riesenaufgabe herantreten, eine neue Kunst zu schaffen, an die Quellen zurückzukehren, den Anfang zu erzwingen.³⁶

Aus all diesen skizzierten Gründen sei ein literarisches Werk nur am Leben und nicht an der Literatur zu messen. Und genau aufgrund dieser Feststellung, so Inglin, überzeugten Korrodīs Ausführungen, sein »Wissen um den ursprünglichen Gehalt des gestalteten Lebens, sein feiner Spürsinn für die Darstellungs-

34 Inglin: Über die Zukunft unserer Literatur.

35 Ebd.

36 Ingling: Dada. In: Der Bund, Nr. 334, 8. 8. 1918, S. 2 f., hier S. 3.

möglichkeiten des Wirklichen, und schliesslich seine Herzensbereitschaft für alles unverstellt Menschliche im Kunstwerk«. ³⁷

Das Kunstwerk entspringe im Menschen gleichsam an der Schnittstelle von Bewusstem und Unbewusstem. Es dränge sich als Gewissensruf auf, der auch Berufung ist. »Dasselbe Gesetz, das den gesunden Menschen für ein Verbrechen straft, das Gewissen, das die Analytiker Zensur nennen, ist beim Dichter umgestaltet und straft jedes Vergehen gegen den Geist der Kunst mit derselben Unerbittlichkeit.« ³⁸ Das »Bewusstsein einer sittlichen Forderung« mache sich im Künstler »lebendiger und stärker« bemerkbar »als in irgendeinem Menschen, und seine wertenden Urteile gehen von einem Punkte aus, auf dem nur ein Künstler festen Stand besitzt«. Wenn Inglin hier die sittliche Forderung im Menschen dem Bewusstsein zuschreibt, so ist damit aber nicht ihr Herkommen prinzipiell gemeint. Jedenfalls »erfährt der Künstler in sich statt bloßer Ideen, Erinnerungen und willkürlicher Verknüpfungen von Geschehnissen bereits lebendige Gestaltung«; und hierfür wird explizit »ein unbewusster Prozess« als Ursache angegeben. Der Frage, welcher Art dieser Prozess ist und warum er vor sich geht, begegnet Inglin hier nur mit einer rhetorischen Gegenfrage: »Ja, warum ist die Pflanze nicht zuerst eine ungeformte Zellenmasse, sondern gleich Rose, Holunder, Tanne?«

Die Pflanzenmetapher erinnert an Goethes Vorstellung der Urpflanze. Diese lässt sich, jedenfalls in ihrem gedanklichen Kern, auch in der Anthropologie Paul Häberlins erkennen, jenes Professors an der Berner Universität, den Inglin von 1916 bis 1918 hörte und erlebte und dann zeitlebens sehr schätzte. Gemäß der stark ins Psychologische weisenden Philosophie Häberlins wird eine absolute Bestimmung im Innern des Menschen vernehmbar, in seiner Persönlichkeit, gleichsam ein Samenkorn seines Tuns und Lassens.

Von einem Vortrag »dieses vortrefflichen Gelehrten« berichtet Inglin in einem »Kleinen Feuilleton«. ³⁹ Gemäß Häberlin, wie ihn Inglin hier referiert, gilt auch für die Kunst »als letzte Instanz aller Urteile ein objektives Wertmaß, eine Norm, die nicht vom Subjekt ausgeht, die überpersönlich ist und außer uns liegt«. Diese Norm ist das, was Plato die »Idee« nennt, wobei die Überpersönlichkeit die Individualität nicht ausschließt, weil diese »Idee« als Gewissensnorm nicht von allen Individuen dasselbe fordert. Es kommt darum

37 Inglin: Über die Zukunft unserer Literatur.

38 Inglin: Über das dichterische Schaffen.

39 NI W 1575. Hier wird nur Inglin's Bericht resümiert. Wie weit er wirklich dem Vorgetraagen entspricht, wäre wohl zu überprüfen. Man kann das tun, denn der Vortrag ist, wie Inglin schreibt, »auch im Druck erschienen«, womit offensichtlich die folgende Schrift gemeint ist: Paul Häberlin: Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst. Bern 1916.

im Kunstwert nicht nur, wie etwa in der Psychologie, auf den »sinnlichen Ausdruck« einer Realität an, auch nicht einer seelischen, »sondern auch auf das Mitschwingen des Seelischen«; die Seele ist da also gleichsam aktiv; »so wird uns das Kunstwerk zur Offenbarung der Persönlichkeit des Künstlers«. Das ist letztlich ohne individualisierende Note gemeint, wenn man bedenkt, dass sich in diesem »Mitschwingen« die Norm bemerkbar macht. Und ebenso ist daher folgerichtig, dass »die Kunst immer auf den Wert des Symbols« abstellt, ja mehr noch: »Die Form des Kunstwerks hat nur Symbolwert.« Das Kunstwerk muss dem objektiven Maßstab, der Norm, der ›Idee‹ entsprechen. Das Werturteil entspricht also »stets dem ideellen Gehalt, dem Geiste des Kunstwerkes«, nicht aber einer genauen Abbildung einer äußeren Realität. »Ein Gemälde, das getreu nach der Natur gemalt ist und jede persönliche Note ausschließt, ist kein Kunstwerk.«

V.

Von hier aus wird verständlich, warum Inglin später Widerspruch erhob, wenn Rezensenten seine Werke als Schlüsselromane oder als Geschichtsbücher lasen. Inglin ärgerte sich zum Beispiel, dass Carl Helbling in der *Neuen Zürcher Zeitung* in einer Rezension zum *Schweizerspiegel* (1938), der von der Schweiz in den Jahren zwischen 1912 und 1918 handelt, den historischen, chronikalischen Wirklichkeitsbezug betonte. Helbling schrieb: »In der Tat ist des Lesers Hingabe an Inglins Roman durch den einfachen Umstand bedingt, dass die Geschichte der Schweiz während entscheidender Jahre fast lückenlos abrollt.«⁴⁰ Dagegen wehrte sich Inglin, da er die Auffassung vertrat, dass er sich beim Schreiben von Schillers Denkfigur der »lebenden Gestalt« leiten lasse:

Die paar feststellbaren, mehr oder weniger historischen Vorgänge, deren Darstellung chronikartig anmuten mag, zur Hauptsache also Generalswahl, Verteidigung der Truppen, Hoffmann-Affäre, Landesstreik, füllen zusammen rund 120 Seiten. (Sie würden sich wundern, in welch ungestaltetem, spannungslosem Zustande dieser Rohstoff mir vorlag.) Die übrigen 940 Seiten, wie der übrige Zeitraum, waren mit Leben zu füllen, das nirgends entlehnt, sondern nur geschaffen werden konnte.⁴¹

Ein weiterer Kritikpunkt Helblings bezog sich auf die von ihm als problematisch angesehene Teilnahmslosigkeit des Autors gegenüber seinen Figuren:

⁴⁰ Carl Helbling: *Schweizerspiegel*. Der neue Roman Meinrad Inglins. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Mittagsausgabe, Nr. 2174, Blatt 6, 8. 12. 1938 (Hervorhebungen im Original).

⁴¹ Brief an Carl Helbling vom 10. 1. 1939. NI K 793.02.01.

Inglin hat den Chor der Meinungen und der Gegenmeinungen so gelenkt, dass keine Stimme die klare Führung hat, Tendenz nach irgendeiner Richtung nicht aufkommt, weil alle Personen des Romans im einigenden Erlebnis der Schweiz einzeln für sich die Zugehörigkeit zur bindenden Kraft empfinden, und dies um so inniger, je heftiger am Geschick des Vaterlandes gerüttelt wird. Das kann nun wohl ein Nachteil für den Roman werden, weil die Gerechtigkeit des Dichters, sein Wille zum Gerechtesein einen Grad erreicht, wo er an Spannung verliert. Die *impassibilité* des Dichters, die Flaubert postuliert hat, wie sie in der Ironie Thomas Manns abgeblendete Leidenschaft ist, ist bei Inglin zur Gefahr geworden, deren Ursache ohne Zweifel im Begreifenwollen aller steckt, die auf irgendeiner Seite überzeugt zum Ganzen stehen möchten, dem ihr Wachen und Bangen gilt.⁴²

Genau diese ›impassibilité‹ oder, wie wir ebenfalls mit Flaubert sagen könnten, ›impartialité‹ wurde auch anderswo nur als Dispens von einer klaren Meinungsäußerung verstanden. Ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen des *Schweizerspiegels* veröffentlichte Niklaus Meienberg im September 1988 in der *WochenZeitung* einen Artikel mit dem Titel *Inglin's Spiegelungen*.⁴³ Dabei zielt das Wort ›Spiegelungen‹ im Titel offensichtlich auch auf eine faktual-chronikalische Intention. Dass möglichst viele historische Fakten im Roman möglichst umfassend dargestellt werden sollen, setzt Meienberg als den unausgesprochenen Pakt zwischen Autor und Leser voraus.⁴⁴ Hätte sich Inglin an diesen Pakt gehalten, hätte sein Roman ein »Panorama« der politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen in der Schweiz von 1912–1918 geboten.⁴⁵ Und als ein solches verstehe der Rezensent der *Süddeutschen Zeitung* in seiner Besprechung der Neuausgabe von 1987 im Ammann-Verlag Inglin's Roman – eine Einschätzung, die Meienberg nicht teilt:

›Panorama‹ würde bedeuten, dass die Gesellschaft mit dem Weitwinkelobjektiv erfasst ist, also am oberen Rand die tonangebenden Bankiers, Industriellen, Militärs ins Bild kommen, Figuren wie die Eschers, Schwarzenbachs, Schulthessen, Bodmers, Rieters, Abeggen und ähnliche: und am untern Rand die Anarchisten, Sozialisten, Dadaisten, Refraktäre und Deserteure mit Saft und Kraft geschildert würden. Dem ist aber gar nicht so. Der obere Rand ist abgeschnitten, Inglin's

42 Helbling: *Schweizerspiegel*.

43 Niklaus Meienberg: *Inglin's Spiegelungen*. Abgedruckt in: Ders.: *Vielleicht sind wir morgen schon bleich und tot. Chronik der fortlaufenden Ereignisse, aber auch der fortgelauenen*. 2. Aufl., Zürich 1989, S. 125–137.

44 Zum Pakt als »Ingrediens der Texterfahrung« vgl. Peter von Matt: *Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München, Wien 1995, S. 36–38.

45 Meienberg: *Inglin's Spiegelungen*, S. 127.

Blick vermag nur bis zum mittleren Bürgertum vorzudringen, und das untere Volk ist ein gestaltloses Gebrodel, eine ungeknetete Masse [...].⁴⁶

Hinzu komme, dass der unpolitische Autor die Armee unpolitisch darstelle: »Da steht halt Meinung gegen Meinung [...].«⁴⁷ Eine Tendenz zeige sich dennoch, übernehme doch Inglin einseitig die Optik der Armee, wenigstens sofern »man seiner Sprache trauen darf, die immer dort lebendig und fast leidenschaftlich wird, wo es ums Militärische geht«, obwohl er sonst – auch darin argumentiert Meienberg wie schon der bürgerliche Literaturkritiker Helbling – »scheinbar über den Parteien« stehe: »dort, wo der Marionettenspieler die Fäden zieht«. ⁴⁸

Dass der Sprachduktus etwas Leidenschaftliches verrät, wenn es um Militärisches geht, sei hier nicht bestritten. Als Beispiel kann die Textpassage dienen, in der Severin seinen Onkel, den Oberstdivisionär Bosshart, aufsucht, um ihn zur Zeit des Generalstreiks von 1918 als Obmann für eine handlungsfähige »Abwehrfront« gegen »die revolutionäre Bewegung« zu gewinnen;⁴⁹ er will – wie der 23-jährige Inglin im Zeitungssessay *Wozu haben wir eine Armee?* – nicht nur »mit leeren Worten« handeln.⁵⁰

Offensichtlich ist, dass der Militärangehörige im Generalsrang »volles Verständnis«⁵¹ dafür aufbringt, dass der Generalstreik in Grenzen zu halten sei. Er kann sogar »mit einem Übermut, der an Begeisterung grenzte«, sich ausmalen, was mit den Streikenden geschieht, sollten sie nicht Vernunft annehmen: »dann sind sie versohlt und versäckelt«. ⁵²

Stellen, die einen so emotional aufgeladenen Sprachduktus aufweisen, mögen Meienberg zu seiner Einschätzung geführt haben. Militärfreunden gefielen sie aber besonders, wie das Beispiel des frontistisch und völkisch denkenden Politikers Rolf Henne zeigt. Kurz nach dem Erscheinen des *Schweizerspiegels* urteilte er lobend: »Ausgezeichnet sind die verschiedenen Offiziers- und Soldatentypen gestaltet, ganz besonders markant die Kriegsgurgel des Divisionärs.«⁵³

Man beachte aber: Weder beim linken Kritiker Meienberg noch beim Rechtsaußen Henne ist davon die Rede, dass der Divisionär dann doch nicht

46 Ebd.

47 Ebd., S. 131.

48 Ebd., S. 130.

49 Meinrad Inglin: *Schweizerspiegel. Roman* [1938]. Hg. v. Georg Schoeck. Zürich 2014, S. 841.

50 Berner Intelligenzblatt, Nr. 239, vom 31. 8. 1916, S. 3. Nachweise in: von Matt: Meinrad Inglin, S. 82, 86, 173.

51 Inglin: *Schweizerspiegel*, S. 842.

52 Ebd., S. 844.

53 Zitiert nach Paul Werner Hubatka: *Schweizergeschichte im ›Schweizerspiegel‹. Versuch einer geschichtlichen Ortung von Meinrad Inglin's Roman*. Bern, Frankfurt a. M., New York 1985, S. 119.

mitmacht bei dieser Abwehrfront, sondern ganz rational argumentiert und dafür eintritt, dass »wir unsrerseits Maß halten«.⁵⁴ Der Zweisternegeneral ist überzeugt, dass auch die Streikenden sich mäßigen werden: »Sie werden rechtzeitig Vernunft annehmen.« Und diese Aussage ist syntaktisch parallelisiert mit: »Sie werden aber Gefechtsabbruch blasen, verlaß dich drauf!« Denn, so Divisionär Bosshart weiter:

Der rechtzeitige Gefechtsabbruch, mein Sohn, ist eine unserer wichtigsten und notwendigsten Bewährungsungen. Er fällt draufgängerischen Leuten nicht immer leicht. Wir haben ihn an der Grenze vier Jahre lang geübt, während die andern Draufgänger daheim auf dem Papier gegen innere und äußere Feinde sich heldenhaft austoben durften.

In der Tat ist der Gefechtsabbruch ein immer wiederkehrendes Motiv im *Schweizerspiegel*. Er soll genau das bewirken, was hier der Divisionär mit seiner eigenen Seele tut: die Aggressionsimpulse zurückbinden. Dem entsprechen in der Figurendarstellung zwei Redeweisen des hohen Offiziers: eine sachliche und eine emotional geladene, eine aus der formgebenden Vernunft, eine andere aus seinem lebendigen Gefühlsleben, das er immer wieder bändigen muss.

Dieser Polarität der Redeweisen entsprechen in der Makrostruktur des ganzen Romantextes zwei Erzählstrategien, eine chronikalische und eine betont fiktionale. Dass der Leser im Lektüre-Akt beide und nicht nur einen Chronikcharakter wahrnehme, ist gemäß Beatrice von Matt ein möglicher Pakt zwischen Text und Leser. Die chronikalische Strategie zeigt sich in »einem klaren, nüchternen Duktus, der an die unparteiische Rede der attischen Tragödie erinnert«;⁵⁵ sie sagt einfach, was sich ereignete, wobei selbst das gemäß Inglin's eigener Erklärung nur »die *mehr oder weniger* historischen Vorgänge sind«.⁵⁶ Die fiktive Erzählstrategie verbindet sich mit dem agilen, wendigen Ton im Erzählduktus und in der Figurenrede. Dieser Pakt bringt zweifachen Gewinn, weil der Leser so auch den seelischen und doch exemplarischen Horizont wahrnehmen kann, den der Text gleichsam hinter der chronikalischen Erzählstrategie öffnet.

In beiden nebeneinander herlaufenden Erzählstrategien kann das Dargestellte erfunden sein. Entscheidend ist das Exemplarische daran. Einer, der dies innerhalb der vielen Rezensionen, die sich dem *Schweizerspiegel* widmeten, wohl am klarsten sah, war Albin Zollinger. In der *Neuen Schweizer Rundschau* schrieb er, das Schweizer Volk werde hier zur handelnden Figur »im Symbol seines Heeres« und die Schweiz selbst werde »zum Modell von weltgeschicht-

54 Inglin: *Schweizerspiegel*, S. 844. Hier auch die folgenden Zitate.

55 Beatrice von Matt: Nachwort. In: Inglin: *Schweizerspiegel*, S. 875–900, hier S. 878.

56 Brief an Carl Helbling vom 10. 1. 1939. NI K 793.02.01. Hervorhebung von mir.

lichem Vorgang«. ⁵⁷ Ein großes Thema habe hier »den aus menschlichen und künstlerischen Voraussetzungen berufenen Chronisten« gefunden. ⁵⁸ Zollinger meint damit offensichtlich nicht einfach den historischen Berichterstatter, da er schreibt, Inglin sehe »die Wahrheit unterm Schein«. ⁵⁹ Gegen eine faktual-chronikalische Lesart wendet er ein, man solle besser das Zusammenspiel der Einzelheiten beobachten. »Es zeigt sich so, daß es weniger eine dichterische Substanz des Details als vielmehr Perspektive der Konstruktion ist, was das Werk über bloße Historie hinauf in die Verbindlichkeit des Symbols hebt.« ⁶⁰ Entscheidend ist hier der Mensch: »Das Öffentliche ist nur gleichsam das pantografisch vergrößerte Persönliche.« ⁶¹

Die Zollinger-Rezension hielt Inglin für die beste, die je zum *Schweizerspiegel* erschienen war. ⁶² Dass der Schwyzer Autor seinen *Schweizerspiegel* selbst im Sinn solcher Überlegungen positionierte, muss nicht erstaunen. Das Symbolische, das zum Beispiel die »Konstruktion« der zum größeren Teil erfundenen Figurenanordnung im *Schweizerspiegel* mit Bedeutung auflädt, müsste ja eigentlich offensichtlich machen, wie reduktiv eine Lesart ist, die den Text als eine bloße Wiedergabe historischer Fakten versteht. Das Zusammenspiel von »Konstruktion« und Lebendigkeit des Inhalts ist weit wichtiger. Es geht in gelungenen literarischen Kunstwerken in der Regel über eindeutige politische oder weltanschauliche Positionierungen hinaus, wie wir sie oft in Zeitungstexten antreffen. Dafür ist eine besondere poetische Gerechtigkeit möglich, die verschiedene Meinungen zulässt und das Gefecht zwischen diesen mit Ironie abrechnen kann. Vielleicht meinte Inglin dies, wenn er in einer Notiz zum Brief an Carl Helbling formulierte: »Der Erzähler hat durch Gestaltung und nicht durch direkte Aussagen zu urteilen. Oder geht es hier um Meinungen? Ich habe viele Meinungen, Gott helfe mir!« ⁶³

57 Albin Zollinger: Meinrad Inglin's ›Schweizerspiegel‹. In: Neue Schweizer Rundschau. Februar 1939. Abgedruckt in: Albin Zollinger: Politische und kulturkritische Schriften. Kleine Prosa. Hg. v. Gustav Huonker. Zürich 1984, S. 235–243, hier S. 236.

58 Ebd., S. 237.

59 Ebd., S. 238.

60 Ebd., S. 239.

61 Ebd., S. 240.

62 Vgl. von Matt: Meinrad Inglin, S. 186 f.

63 Brief an Carl Helbling, 10. 1. 1939. NI K 793.02.01.

»Ich habe meine Landsleute sehr böse gemacht«

Max Frischs journalistische Anfänge
bei der *Neuen Zürcher Zeitung*

DANIEL FOPPA

Max Frisch veröffentlicht in den 1930er Jahren in keinem anderen Periodikum so viele Texte wie in der *Neuen Zürcher Zeitung* (NZZ). 1933 gehört Frisch dank seiner hohen Produktivität zu den 30 bestbezahlten Mitarbeitern unter den damals gegen 1500 freien Journalisten und gelegentlichen Autoren der Zeitung. Mit Feuilletonleiter Eduard Korrodi und Lokalredaktor Edwin Arnet kann der junge Frisch auf Förderer zählen, die seine journalistischen Texte bereitwillig entgegennehmen und Auszüge aus seinen literarischen Werken veröffentlichen – etwa in Form eines Vorabdrucks aus Frischs Erstlingswerk *Jürg Reinhart* (1934). Der Umfang der NZZ-Publikationen dieser Jahre ist beachtlich: Frisch veröffentlicht allein von 1932 bis 1934 insgesamt 112 Artikel in der NZZ.¹ Inhaltlich wie formal fügen sich die Beiträge (zur Hauptsache Reportagen, Kritiken und Feuilletons) bestens in die Zeitungsressorts *Lokales* und *Feuilleton*. Der junge Journalist verfasst zumeist nicht-fiktionale Artikel, die persönliche Erlebnisse schildern oder die eigene Befindlichkeit betreffen und von Frischs apolitischen Haltung der frühen Jahre zeugen.

Frisch bespricht vor allem Aufführungen, Lesungen oder literarische Werke, gibt Erlebnisse und Reflexionen in der Folge von Spaziergängen, Bergfahrten oder Reisen wieder. Ein Großteil der Texte beschäftigt sich mit einer Art transzendenter Sinnsuche, die sich an der als fragwürdig erfahrenen eigenen Existenz entzündet. Erkennbar ist ein Bemühen, sinnstiftende Antworten zu finden, die oft einem lebensphilosophischen Kontext entstammen. Epigonenhaft orientiert sich der junge Frisch an diversen literarischen Vorbildern und geistesgeschichtlichen Strömungen. Vereinzelt finden sich in den NZZ-Texten

1 Ein vollständiges Verzeichnis dieser Beiträge und eine eingehende Besprechung findet sich in: Daniel Foppa: Max Frisch und die NZZ. Zürich 2003.

jedoch *erstmal*s Stoffe und Motive, die von entscheidender Bedeutung für sein literarisches Schaffen werden; so das Märchen von Rip van Winkle (7. Oktober 1932), die erste Nennung des Namens »Andorra« (21. Dezember 1932) oder Themen im Umfeld der Identitätsproblematik (11. März 1934). Bezeichnenderweise sind diese frühen Texte meist in Vergessenheit geraten, und die Forschung bestimmt in der Regel Stellen aus dem *Tagebuch 1946–1949* als Quellen für Frischs literarische Werke.²

Die Eigentümlichkeiten des Mediums Zeitung sind von starkem Einfluss auf Frischs *NZZ*-Texte. So übernimmt die Redaktion im weiteren Sinn eine Lektoratstätigkeit, indem sie Eingriffe an Frischs Texten vornimmt, die später so, wie sie in der *NZZ* gedruckt sind, als *Kleine Prosaschriften* in den *Gesammelten Werken* erscheinen. Es kann zudem davon ausgegangen werden, dass sich der junge Journalist beim Verfassen der Texte an den Erwartungen von Redaktion und Leserschaft orientiert.³ Ein Fall ist brieflich belegt, bei dem der um seine Kontakte zur Deutschen Verlags-Anstalt (DVA) besorgte Frisch aufgrund seiner Reisereportagen *Kleines Tagebuch einer deutschen Reise* (30. April, 7. und 20. Mai 1935) Erkundigungen einholt. Obwohl es nicht um Rücksichtnahme auf die Erwartungen der *NZZ*-Redaktion geht, verdient der Brief als Beispiel für Frischs damalige »Schere im Kopf« Beachtung. Er schreibt der Schriftstellerin Maria Waser:

Ich bin kürzlich in Deutschland gewesen, habe meine schönen und bittern Eindrücke mit der zweifachen Freiheit eines Jungen und eines Schweizers aufgeschrieben und bin eben daran, diese in der N. Z. Z. zu veröffentlichen. Zwei Feuilletons sind bereits erschienen, und da macht man mir die Seele bang, dass das seine Konsequenzen hätte, nämlich in bezug auf den deutschen Verlag. Da Sie gewiss schon oft in ähnlicher, wenn auch weniger unbesonnener Lage waren und vor allen Herrn Dr. Kilpper gut kennen, würde ich Sie – falls Sie zufällig diese beiden Veröffentlichungen in No. 752 und 799 gelesen haben sollten – gerne fragen, ob Sie auch finden, dass ich mich einer Gefahr ausgesetzt habe, und ob diese Gefahr bereits unabwendbar, also eine Kündigung von Seiten der Deva gewiss oder wahrscheinlich sei.⁴

2 Julian Schütt weist darauf hin, dass Frischs blaue Notizhefte, die teilweise ebenfalls *vor* dem *Tagebuch 1946–1949* entstanden, als eigentliche »Keimzellen« der frühen Stücke gelten können. Vgl. Julian Schütt: Max Frisch. Jetzt ist Sehenszeit. Frankfurt 1998, S. 215.

3 Zu Ingrid Scheffler meint Frisch: »Eine publizistische Arbeit hat, stärker als eine literarische, mehr oder weniger ein Zielpublikum, von dem man weiß, wo die Reizpunkte liegen, und die will man reizen oder vermeiden, je nachdem. [...] Man ist weniger frei als beim Literarischen.« Vgl. Ingrid Scheffler: Albin Zollinger, Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt als Publizisten und ihr Verhältnis zu den Medien. Frankfurt a. M. 1986, S. 480.

4 Brief von Max Frisch an Maria Waser, 13. 5. 1935. Schweizerisches Literaturarchiv.

Der junge Journalist ist in seinen NZZ-Veröffentlichungen Zwängen ausgesetzt und hat Rücksichtnahme zu üben. Es mag Frisch dabei entgegengekommen sein, dass ihm die in der NZZ regelmäßig wiederkehrende Thematisierung der Jahreszeiten eine weitere Gelegenheit zur unverbindlich-unterhaltenden Textgestaltung bietet (*Immer wieder wird es Frühling!*, 9. April 1942) oder dass das Ressort *Feuilleton* es ihm ermöglicht, zeitgenössische Themen auszuklammern. Aus pressenspezifischer Sicht interessant ist der Vergleich, den Frisch vor diesem Hintergrund im Feuilleton *Ist es eine Schande?* (9. September 1934) anstellt. Ähnlich wie das Ressort *Feuilleton* innerhalb einer Zeitung werde die Schweiz bloß durch eine dünne Grenze vom Rest der Welt und von deren erschreckenden Nachrichten getrennt:

Jetzt steht es also in dieser grellen Zeitung, die alles an den Tag bringt, und nur ein brüchiges Strichlein trennt dein Glück von jenen erschrecklichen Neuigkeiten, ein durchaus wahnwitziges Strichlein, als lebtest du unberührt hinter einer Glaswand und als gingen dich die Erschütterungen jener anderen Welt nichts an.

Derartige Stellen verweisen auf Frischs Beschäftigung mit der journalistischen Tätigkeit an sich. Explizite Stellungnahmen zum Themenspektrum ›Journalismus/Presse‹ sind in seinen frühen Texten im Gegensatz zur späteren Schaffensphase allerdings kaum zu finden.

Folgen für das literarische Werk

Mit Bezug auf die künstlerische Umsetzung der journalistischen Interviewtechnik im *Tagebuch 1966–1971* verneint der Schriftsteller die Frage, ob seine journalistische Tätigkeit prägende Auswirkungen auf das literarische Werk habe. Dafür sei die eigene journalistische Erfahrung »viel zu dürftig«.⁵ Gegen diese Antwort können Vorbehalte angebracht werden. Zunächst sei auf die Funktion des ›Stofflieferanten‹ verwiesen, den zahlreiche journalistische Arbeiten Frischs für spätere literarische Werke wahrnehmen. Beim Verfassen des frühen Tagebuchs *Blätter aus dem Brotsack* sowie der Romane *Jürg Reinhart* und *J'adore ce qui me brûle* greift Frisch jeweils in großem Umfang auf NZZ-Artikel oder ursprünglich zur Publikation vorgesehene eigene Texte zurück, die er (teilweise wörtlich, teilweise abgeändert) in seine neuen Werke einbaut. Diese Werke weisen entsprechende Spuren auf, indem Bruchstellen nicht zu übersehen sind und der Erzählfluss immer wieder durch kommentierende Einschübe des Erzäh-

5 Frisch wendet die Technik des Interviews mit seinen direkt an das Lesepublikum gerichteten Fragebögen im *Tagebuch 1966–1971* an. Zitat: Scheffler: Publizisten, S. 478.

lers, lyrische Zusätze und abschweifende Selbstreflexionen einzelner Figuren unterbrochen wird. Frisch meint mit Bezug auf *Jürg Reinhart* denn auch: »Es waren soviel Texte da, und dann habe ich das halt gemacht; so Feuilletons, die ich einfach zusammengekittet habe.«⁶

Weiter sind die kurz nach dem Kriegsende entstandenen Reisereportagen aus Deutschland, Österreich und Osteuropa von prägender Bedeutung für Frisch. Derartige journalistische Tätigkeit dürfte dazu beigetragen haben, Frischs Sensorium für die Recherchetätigkeit vor Ort zu verstärken. Zeugnisse wie Frischs Reportagen der unmittelbaren Nachkriegszeit sind mit ihrer Insistenz und ihrer unverdächtigen Objektivität eine Seltenheit im zeitgenössischen Feuilleton und in der frühen deutschsprachigen Nachkriegsliteratur.⁷ Die Nichtzugehörigkeit zu einer der einstigen Konfliktparteien lässt Frisch vergleichsweise großen Spielraum. Er nutzt den Vorteil, sucht das Gespräch mit allen Seiten, notiert und kommentiert. Wiederholt betont der spätere Vielreisende die Wichtigkeit der eigenen Recherche vor Ort:

In einer Welt, die auf Vorurteile verhext ist, scheint mir das eigene Anschauen äußerst wichtig. [...] Zudem scheint mir, daß unsere Beschäftigung mit der deutschen Frage immer unwirklicher und sentimental wird, wenn wir nicht eigene und lebendige Eindrücke haben aus den Ländern, wo die Deutschen gehaust haben; man verliert sonst einfach die Maßstäbe.⁸

Spuren von Frischs journalistischer Recherchetätigkeit der frühen Jahre sind sowohl in inhaltlicher als auch textstrukturierender Art in späteren literarischen Werken zu finden. *Inhaltlich* wirken die Eindrücke aus Nachkriegsdeutschland am offensichtlichsten auf die Werke *Nun singen sie wieder* (1945) und *Als der Krieg zu Ende war* (1948), in größerem Umfang auch auf das *Tagebuch 1946–1949* (auch hier verwendet Frisch vermehrt bereits publizierte journalistische Texte).

Die im weiteren Sinn *textstrukturierende* Wirkung von Frischs journalistischer Tätigkeit auf die literarischen Arbeiten kann nicht mit der gleichen Offensichtlichkeit belegt werden. Gemäß der hier vertretenen Ansicht ist dieser Einfluss jedoch keineswegs unerheblich. So wendet Frisch mit der journalistischen Darstellungsform *Reportage* erstmals eine Variante des für die Veröffentlichung bestimmten diaristischen Schreibens an, das in der Form des *literari-*

6 Vgl. Volker Hage: Max Frisch. Reinbek 1983, S. 22. Eine Liste der Textstellen aus *Jürg Reinhart*, die ursprünglich NZZ-Artikel darstellen, liefert Schwenke. Vgl. Walburg Schwenke: Was bin ich? – Gedanken zum Frühwerk Max Frischs. In: Walter Schmitz: Max Frisch. Frankfurt a. M. 1987, S. 89.

7 So etwa Max Frisch: Death is so permanent. Zürich 1946 [Reisereportage]; ders.: Notizen aus Berlin und Wien. In: NZZ, 21. 2./6. 3. 1948.

8 Max Frisch: Selbstanzeige. In: Atlantis Almanach 1949, S. 102.

schen *Tagebuchs* entscheidende Bedeutung für sein literarisches Gesamtwerk erhält. Frischs frühester publizierter Text mit der Bezeichnung »Tagebuch« ist die 1935 in der *NZZ* veröffentlichte Reisereportage *Kleines Tagebuch einer deutschen Reise*. Das Wiedergeben der eigenen, konkreten Anschauung nimmt später von *Blätter aus dem Brotsack* über Stellen aus den beiden Tagebüchern und das *Dienstbüchlein* bis hin zu *Montauk* breiten Raum in Frischs Werk ein. Erfahrungen, die Frisch als Journalist mit der Veröffentlichung persönlich gefertbter, von Reflexionen durchzogener Reportagen machte, dürften ihn zur literarischen Weiterentwicklung dieser Form ermutigt haben.

Ähnlich wie die Fragebögen aus dem *Tagebuch 1966–1971* weisen die in Frischs Werken angewandten Montagetechniken eine gewisse Nähe zum journalistischen Schreiben auf. Dies gilt für den Collagecharakter von *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979), vor allem aber für die beiden Tagebücher. Die diskontinuierliche Abfolge kurzer Texteinheiten, die sich in formaler, inhaltlicher und gar typografischer Hinsicht unterscheiden, erinnert an die pressespezifische Möglichkeit, innerhalb eines Periodikums scheinbar Inkompatibles nebeneinander stehen zu lassen, womöglich getrennt durch einen Feuilletonstrich. Frisch weist zudem darauf hin, dass das *Tagebuch 1946–1949* infolge seiner Tätigkeit als Architekt mit relativ bescheidenem Zeitaufwand entstanden sei,⁹ dass die Stunden meist fehlten, um Einfälle auszuarbeiten – Arbeitsbedingungen, vergleichbar mit denen in einer Zeitungsredaktion. Weiter legt ein Blick auf Textanfänge von Frischs Werken den Gedanken nahe, dass hier die journalistische Technik des sogenannten Anfeaturens eine gewisse Rolle spielt.¹⁰ Schließlich kann zusammenfassend auf den vielfach (sowohl gesellschaftliche Zustände als auch persönliche Lebensentwürfe) beobachtenden, analysierenden und enthüllenden Charakter von Frischs Werken verwiesen werden, der an die recherchierende Tätigkeit des jungen Journalisten Max Frisch erinnert.

Eine eigentliche Recherchetätigkeit im Sinn des *kritischen* Erkundens von Hintergründen und Umständen vor Ort liegt allerdings den wenigsten *NZZ*-Reportagen Frischs zugrunde. In Bezug auf seine *NZZ*-Texte erreicht

9 Zu Heinz Ludwig Arnold: »Ich hatte schlicht und einfach nicht die Zeit für eine große Form.« Vgl. Heinz Ludwig Arnold: Gespräche mit Schriftstellern. München 1975, S. 41.

10 Der Anglizismus anfeaturen bezeichnet ein journalistisches Stilmittel, mit dem ein Text Einstieg derart lebendig und spannend gestaltet wird, dass die Aufmerksamkeit des Lesers sogleich geweckt und dieser zum Weiterlesen animiert ist. Die Nähe zu der bereits von Horaz beschriebenen Erzähltechnik »in medias res« ist dabei offensichtlich, wobei beim Anfeaturen in der Regel noch stärker auf Pointierung, Überraschung und Unmittelbarkeit gesetzt wird. Textanfänge von Max Frisch: »Ich bin nicht Stiller!« (Stiller); »Die dabei gewesen sind, die letzten, die ihn noch gesprochen haben, Bekannte durch Zufall, sagen, daß er an dem Abend nicht anders war als sonst, munter, nicht übermütig.« (Mein Name sei Gantenbein); »Ein Schild, das Aussicht über die Insel verspricht: OVERLOOK.« (Montauk).

diese zu Beginn der 1930er Jahre einsetzende Recherchetätigkeit ihren Höhepunkt und Abschluss mit der im Februar und März 1948 veröffentlichten Reiserreportage aus Berlin und Wien. Dies vor dem Hintergrund der von Frisch in der Nachkriegszeit vollzogenen Wandlung zum politisch interessierten und schließlich gesellschaftskritischen Autor. Wie erwähnt, lässt sich die politische Neuausrichtung Frischs in seinen *NZZ*-Artikeln kaum nachweisen. Bemerkenswerterweise dürfte jedoch die Zeitung Entscheidendes zu dieser Wandlung beigetragen haben, in erster Linie mit Artikeln zu Frischs Stück *Nun singen sie wieder* (1945) und zu seiner Teilnahme am *Congrès mondial des intellectuels pour la paix* in Breslau (*Wrocław*) im August 1948.¹¹ Innerhalb von Frischs eigenen *NZZ*-Artikeln kommt praktisch nur einer Textstelle dieser Jahre eine Art Schlüsselfunktion im Hinblick auf die Wandlung des Autors zu. Es handelt sich um den Schlusssatz der Reiserreportage *Notizen aus Berlin und Wien* (6. März 1948). Frisch schließt den zweiteiligen Artikel mit den folgenden Worten:

(Zürich)

Ein Gefühl, das sich jetzt bei jeder Heimkehr nicht nur wiederholt, sondern von Mal zu Mal verdichtet: das Gefühl von der Irrelevanz unserer schweizerischen Existenz.

Diese Aussage bildet, durch eine Leerzeile vom Rest des Artikels getrennt, den letzten Abschnitt des Textes. Wie zu erwarten, sticht sie dem Lesepublikum ins Auge und führt zu meist negativen Reaktionen. So veröffentlicht die *NZZ* am 10. März 1948 aus diesem Anlass den ersten Leserbrief zu Max Frisch, einen offenen Brief eines ob Frischs Bemerkung »beunruhigten« Lesers. Energischer reagiert der Autor Rudolf Jakob Humm im Leitartikel *Irrelevanz* in der von ihm herausgegebenen Monatsschrift *Unsere Meinung*:

Ich vermute, dass Sie beim Grenzübertritt überhaupt ein ganz anderes Gefühl erleben: jenes ihrer eigenen Unerheblichkeit, Ihrer geistigen Ohnmacht. [...] Und kurz und gut, mein lieber Frisch, Sie sollen inskünftig keine solchen Sprüche mehr machen! Sie tun einem weh, und Sie sind ungerecht, Sie sind selbstgerecht.¹²

11 Siehe unten, S. 68 f.

12 Rudolf Jakob Humm: Irrelevanz. In: *Unsere Meinung*. Freie literarische Monatsschrift 3 (Mai 1948), S. 1. Humms *idealistische* Auffassung unterscheidet sich von der *analytischen* Sichtweise Frischs. Deutlich wird dies in Humms *Ergänzung* auf Frischs Erwiderung: »Auf das Negative hinweisen genügt nicht. Wir müssen das Positive sehen. Und das scheint mir eine Aufgabe zu sein, die ganz besonders wir Schweizer erfüllen können.« Max Frisch: (Max Frisch erwidert) Irrelevanz – Suffizienz. In: *Unsere Meinung* 4, Juni 1948, S. 1–3.

Zum ersten Mal erzeugt Frisch mit einem seiner *NZZ*-Texte öffentliche Resonanz. Er erwidert Humm in der nächsten Ausgabe von *Unsere Meinung*. Dieser schließt die Diskussion mit einer weiteren, im Anschluss an Frischs Text platzierten *Ergänzung* ab. Dass Humms Entgegnung nicht die einzige gewesen sein mag, legt eine Stelle aus Frischs Brief vom 2. Juni 1948 an Annemarie und Peter Suhrkamp nahe:

Ich habe, wie ich bei meiner Rückkehr vernahm, meine Landsleute sehr böse gemacht durch eine Zeile, die am Ende meiner Berlin-Notizen stand und unsere eigene Existenz als möglicherweise irrelevant zu benennen wagte.¹³

Es finden sich weitere Belege für die breite Wirkung von Frischs Aussage. So äussert sich die Satirezeitschrift *Nebelspalter* in ihrer Rubrik *Philius kommentiert* betont kritisch:

Das Wort hat viele erschreckt und es wäre für den Dichter ein arger Irrtum anzunehmen, nur Spießer hätten an der ›unpatriotischen‹ Stelle Anstoß genommen. Ich weiß, daß gerade jene, auf die es ankommt, dieses übereilige Urteil nicht nur abgelehnt, sondern es mit einer tiefgehenden Aergernis angehört haben.¹⁴

Die Zeitschrift *Atlantis* porträtiert im Dezember 1948 Max Frisch mit zehn Fotografien. Neben einem Kurztext zu seiner Person findet sich zur Fotoserie die Legende: »... und hier erzählt er uns gerade vom ›Friedenskongress‹ in *Wrocław*, einer Stadt, die einst Breslau hiess. ›Irrelevant? Gewiss habe ich dies Wort gebraucht – es fragt sich bloss, in welchem Zusammenhang!‹«¹⁵ Ohne weitere Erläuterungen wird Frisch derart zitiert. Seine provokative Äusserung in der *NZZ* ist Gegenstand des öffentlichen Diskurses geworden. In der Kritik an Frischs Äusserung scheinen die meisten Diskussionsbeiträge übereinzustimmen. Als einer von wenigen äussert Ludwig Hohl zustimmende Worte, während Karl Schmid als Frisch-Bewunderer der frühen Jahre einen klärenden Vortrag vor der Schweizerisch-Deutschen Kulturvereinigung vorschlägt, deren Zürcher Sektion er präsidiert.¹⁶

Die öffentliche Diskussion lässt Frisch erstmals mit einem *NZZ*-Text in ein *gegenseitiges* Kommunikationsverhältnis mit seinen Rezipienten treten. Frühere *NZZ*-Texte Frischs lassen vereinzelte Bemühungen erkennen, das Lesepublikum zu einem aktiven Textvollzug und zu einer Art Dialog mit dem

13 Zitiert nach Schütt: Sehenszeit, S. 48.

14 Philius kommentiert. In: *Nebelspalter* 27 (1948), S. 2.

15 Vgl. (Ohne Autorangabe) in: *Atlantis* Mitteilungen, Dezember 1948, S. 3.

16 Vgl. dazu: Brief von Ludwig Hohl an Max Frisch, 13. 7. 1948. Max-Frisch-Archiv; Brief von Karl Schmid an Max Frisch, 1. 6. 1948. In: Karl Schmid: *Gesammelte Werke*. Bd. IV. Zürich 1998, S. 411.

Autor zu bewegen. So fordern die Satzesätze zweier Artikel die Leser auf, zum eben Gelesenen Position zu beziehen (»Nun, meine Leser seien seine Geschwornen.« 24. März 1935; »Ich überlasse es gerne dem weisen Leser, ob er darin ein unmögliches Legendchen erblicken will oder eine kleine Reportage.« 11. Juni 1939). Von hier ist es ein weiter Weg, der über Frischs öffentliche Erklärung, er habe ein »Bedürfnis nach Kommunikation«, und die Angst vor der »gleichgültigen Öffentlichkeit« (1958 in der Rede *Öffentlichkeit als Partner*)¹⁷ hin zur Provokation des Lesepublikums durch direkt an dieses gerichtete Fragebögen im *Tagebuch 1966–1971* führt.

Angesichts des Echos scheint die These, dass der Reisereportage *Notizen aus Berlin und Wien* eine Schlüsselfunktion zukommt, gerechtfertigt. Zudem bilden Frischs Worte über die »Irrelevanz der Schweiz« in doppeltem Sinn eine Schlussaussage: sie beenden die Reisereportage und setzen einen Schlusspunkt hinter Frischs Tätigkeit als NZZ-Autor, indem sie seinen letzten *journalistischen* NZZ-Beitrag abschließen. Es dauert über fünf Jahre, bis der Schriftsteller mit einem Werkkommentar zu seiner Komödie *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953) wieder in der NZZ zu lesen ist. Der Journalist Max Frisch und die NZZ scheinen 1948 miteinander gebrochen zu haben. Frisch mag dazu mit seinem Satzesatz einen Beitrag geleistet haben. Die gewichtigere Rolle in diesem Prozess eines zunehmenden Zerwürfnisses spielen jedoch NZZ-Artikel über Frisch, die in der Folge besprochen werden. Für die Hinwendung des Schriftstellers zur kritischen Zeitgenossenschaft, für seine in diesen Jahren ansetzende Beschäftigung mit der Schweiz bleibt jedoch bemerkenswerterweise eine von Frisch ausschließlich in der NZZ publizierte, von der Forschung kaum berücksichtigte Aussage¹⁸ über die »Irrelevanz der schweizerischen Existenz« von Bedeutung.

Die Reaktion der Zeitung

Von Interesse ist die Reaktion der Zeitung auf Frischs Hinwendung zur Zeitgenossenschaft. Am 29. März 1945 wird am Schauspielhaus Zürich Frischs erstes Stück uraufgeführt, das im Januar desselben Jahres entstandene *Nun singen sie wieder*. Die NZZ-Rezension folgt am 31. März 1945, verfasst von

17 Max Frisch: *Gesammelte Werke* [GW]. Frankfurt a. M. 1986, Bd. 4, S. 246, 250.

18 Die *Notizen aus Berlin und Wien* erscheinen in leicht veränderter Form (allerdings mit dem erwähnten Satzesatz) wieder unter dem Titel *Ferngesteuerte Ruinen*. *Notizen aus Berlin und Wien* in der deutschen Zeitschrift *Athena* (8/1948) sowie in stärker veränderter Form im *Tagebuch 1946–1949* (GW II, S. 526–536, 547–552). Der Satzesatz fehlt jedoch in der Buchausgabe (damit auch in den GW) und hat in der Forschung wenig Beachtung gefunden.

Feuilletonredaktor Jakob Welti. Feuilletonleiter Eduard Korrodi hat die Besprechung seinem Mitarbeiter übertragen, aufgrund von »internen Verhältnissen der N. Z. Z.«, wie er Frisch später schreibt.¹⁹ Welti verfasst eine zurückhaltend-wohlwollende Besprechung. Aus heutiger Sicht kommt Frischs erstem aufgeführten Drama eine durchaus bedeutendere Funktion zu, als sie Welti beschreibt. So sieht Hugo Loetscher *Nun singen sie wieder* als »literaturhistorische Tat«, mit der Frisch »die helvetische Enge der schweizerischen Literatur durchstoßen hat«.²⁰ Zudem sind Frischs Hinwendung zu zeitgenössischen Themen und zur Gattung Drama, die Weitung seines Spektrums über die Schweiz hinaus sowie die Anwendung der offenen Form mit Zeit- und Realitätsverschiebungen entscheidende Wegmarken in seiner künstlerischen Entwicklung.

Im Gegensatz zu Welti sieht sich der 25-jährige Inlandredaktor Ernst Bieri zu deutlicheren Worten veranlasst. Am 23. Mai 1945 veröffentlicht er auf der Frontseite der NZZ-Abendausgabe den Leitartikel *Verdammen oder verzeihen?* – einen der für Frisch folgenreichsten NZZ-Beiträge, wenngleich bloß eines seiner Stücke *am Rand* erwähnt wird. Bieri geht es um das künftige Verhältnis der Schweiz zu Deutschland und um den Umgang mit Landsleuten, die Schuld auf sich geladen haben. Er fordert die »Säuberung der Schweiz von jenen Elementen, die sich auf den Verrat unserer Unabhängigkeit vorbereitet [...] haben«. Bieri verwahrt sich gegen jede differenziertere Auseinandersetzung mit der Schuldfrage. Explizit nimmt er Bezug auf Frisch:

Es regen sich die Anwälte der ›Irregeführten‹ und die Vertreter einer die klaren Grenzen verwischenden allgemeinen Schuldtheorie. Wenn beispielsweise in einem Schauspiel der Terror als Hervorlocker des Geistes beschönigt und die Schuld nicht der brutalen Unmenschlichkeit, sondern dem Versagen des Geistes vor der Gewalt zugeschrieben wird (›Nun singen sie wieder‹), so stehen wir hier vor den Anfängen einer unbewußten Strömung, die wiederum Recht in Unrecht und wahr in falsch verkehren will.

Der Inlandredaktor bewirkt mit seiner Interpretation von *Nun singen sie wieder* – Bieri stößt sich am »versuchten Ausgleich der deutschen mit der alliierten Schuld«, an einem Verwischen der Schuldfrage, die er im Stück erkannt haben will – eine entschiedene Replik von Frisch. Der Schriftsteller wendet sich an Chefredaktor Willy Bretscher. Dieser verweigert gemäß Frisch jedoch den Abdruck einer Richtigstellung, die deshalb im Juni 1945 in der *Neuen Schweizer Rundschau* und schließlich in den *Gesammelten Werken* als *Brief an Bi, den*

19 Siehe unten, S. 72, Anm. 30.

20 Loetscher zu Hans Brunhart in: Peter André Bloch: Der Schriftsteller und sein Verhältnis zur Sprache. Bern, München 1971, S. 97.

Verfasser des Leitartikels in der NZZ vom 23. 5. 1945 erscheint.²¹ Frisch weist in seiner Replik auf die eigentliche Erschütterung durch die Erkenntnis hin, dass sich Menschen, »die Mozart spielen, und solche, die Menschen verbrennen [...] in der gleichen Person befinden können«.²² Er schreibt weiter: »Nun sträuben Sie sich dagegen, daß man die Schuld eben dem Geist gibt, der vor der Bestie versagt hat, und nicht dieser Bestie selber«, und reflektiert daran anschließend über die eigene Schuld:

Auch dort, wo das Versagen des Geistes nicht zur aktiven Kriminalität reicht und sich nicht als Massaker darstellt, erkennen wir es als Schuld, beispielsweise in dem Umstand, daß unsere gesamte schweizerische Presse, solange es unser Vaterland hätte gefährden können, zu eben jenen Massakern schweigen mußte und schwieg. [...] Die Schuld des Oberlehrers [Figur aus *Nun singen sie wieder*] dürfte uns nicht unverständlich sein. Statt dessen sehen wir heute die kommerzialisierte Empörung über eine Schande, die im Grade unseres früheren Wissens und Schweigens auch unsere Schande ist – wenn wir nicht uns selber beschönigen.²³

Frischs Replik ist eines der allerersten Zeugnisse (Mai/Juni 1945) einer öffentlich-kritischen Auseinandersetzung mit dem Verhalten der Schweiz im Zweiten Weltkrieg. Der Schriftsteller greift damit einer Diskussion vor, die ihren Höhepunkt erst Jahrzehnte später, gegen Ende des 20. Jahrhunderts, erreichen wird.

Maßgeblicher Einfluss

Für Frisch hat diese erste öffentliche Auseinandersetzung mit der *NZZ*, wie gesagt, entscheidende Folgen. Hier wird die bereits im Zusammenhang mit Frischs Aussage über die »Irrelevanz« der schweizerischen Existenz erwähnte These bekräftigt, der Schriftsteller sei maßgeblich durch Auseinandersetzungen und Stellungnahmen im Kontext der *NZZ* politisiert worden. Dieser von 1945 bis 1948 ablaufende Prozess deutet sich in Frischs *NZZ*-Essay *Über Zeitereignis und Dichtung* (22./23. März 1945)²⁴ an, nimmt seinen eigentlichen Anfang mit Bieris Anschuldigung und Frischs Replik, findet

21 GW II, S. 292–296.

22 Ebd., S. 292.

23 Ebd., S. 295.

24 In dem zunächst im Programmheft des Schauspielhauses Zürich zur Uraufführung von *Nun singen sie wieder* und darauf in der *NZZ* veröffentlichten Essay beschäftigt sich Frisch mit der Frage, wie sich die Schweiz mit dem Krieg und dessen Folgen auseinanderzusetzen hat: »Was überhaupt hat er zu sprechen, er, der nichts am eigenen Leibe erlitt?« GW II, S. 285–289.

seine Fortsetzung in den Reaktionen zu Frischs »Irrelevanz«-Aussage und erhält einen weiteren Höhepunkt in der Polemik um Frischs Teilnahme am Breslauer Friedenskongress.

In der zweiten Hälfte der 1940er Jahre findet zwischen Frisch und der *NZZ* ein Prozess der gegenseitigen Entfremdung statt, wobei die Zeitung als maßgebende Repräsentantin der damals in weiten Teilen von Politik und bürgerlicher Öffentlichkeit vorherrschenden Meinung gesehen werden kann. Zudem wirkt das Blatt für weite Bevölkerungskreise meinungsbildend, wobei Exponenten der Zeitung ihre Ansichten auch in öffentlichen Vorträgen vertreten. So referiert Willy Bretscher im Oktober 1945 an einer Delegiertenversammlung der FDP zur politischen Lage der Schweiz. Der Chefredaktor der *NZZ* sieht die »Sendung des Kleinstaates«, der sich am Wiederaufbau Europas mitbeteiligen soll, um »den furchtbaren Zustand der Anarchie überwinden zu helfen«, vor allem in beständiger Zurückhaltung verwirklicht:

Wenn wir als Volk der Berge die politische Wanderung der Dünen im Sturm der die Welt durchfegenden Bewegungen und Gegenbewegungen nicht mitmachen, verweigern wir Europa nichts, was es von uns erwarten und fordern kann.²⁵

Frisch hingegen stößt sich an der Weigerung der Schweiz zur Aufarbeitung ihrer jüngsten Vergangenheit. Er ahnt die Dauerhaftigkeit aufkommender Mythen über die Rolle der Armee, deren Innenleben er aus der Erfahrung von 650 Diensttagen kennt. Der Schriftsteller übt Kritik, »weil hier eine Legende entstanden ist«.²⁶ Frisch wendet sich gegen eine Sichtweise, die in der Folge der Reduit-Idee eine Abschottung gegen außen als erfolgreich praktiziertes Rezept erkennen und dessen Vorzüge durch einen bruchlosen Übergang zum Blockdenken des Kalten Kriegs weiterhin nutzen will. In allen diesen Punkten entfernt sich Frisch von der *NZZ*, die auf einen streng antikommunistischen Kurs einschwenkt. In diesem Konflikt mit der Zeitung entwickelt der Schriftsteller ein öffentliches Profil, das ihn für die Mehrheit des Landes zum politischen Außenseiter werden lässt.²⁷

Zwei Monate nach Inlandredaktor Ernst Bieri äussert sich wiederum Feuilletonleiter Eduard Korrodi zu Frisch. Er bespricht am 19. Juli 1945 die

25 Willy Bretscher: Die politische Lage der Schweiz am Kriegsende. Zürich 1945, S. 29.

26 Zu Arnold. Vgl. Arnold: Gespräch, S. 21.

27 Vgl. auch Peter Rüedi: Fast eine Freundschaft. In: Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt: Briefwechsel. Zürich 1998, S. 89: »Frischs Beziehung zur wichtigsten Zeitung der bürgerlichen Schweiz ist ein Kapitel für sich und von den Anfängen in den dreißiger Jahren bis zum Lebensende entscheidend für Frischs politische Formation – und für die Heftigkeit, mit der das Schweizer Bürgertum Frisch als »Staatsfeind Nr. 1« ausgrenzte.«

Erzählung *Bin oder die Reise nach Peking*. Im wiederum autobiografisch bestimmten Buch wandert ein Architekt in Begleitung der imaginären Figur *Bin* einem ebenso utopischen Peking entgegen, um nie am Ziel anzukommen. Korrodi bezeichnet das Werk als typische »voyage intérieure« eines »Dichters wie Max Frisch, der so bezaubernd auf dem Instrument der Sehnsucht nach dem Fernen spielt«. ²⁸ Seine Besprechung nimmt sich im Vergleich zum Lob von Hans Mayer (»manchmal denkt man an Kafka«) oder Emil Staiger (»ein in seiner Art vollkommenes Gebilde«) wenig enthusiastisch aus. ²⁹ Korrodi ist sich seiner zurückhaltenden Besprechung bewusst, scheint jedoch vor allem aus einem anderen Grund ein schlechtes Gewissen gegenüber Frisch zu haben, als er diesem am 10. August 1945 schreibt:

Ich bin recht betrübt und betroffen, dass Sie mich heute morgen im Terrasse »geschnitten« haben – ich konnte mich auch getäuscht haben, denn ich bin ja nichts Augenfälliges. Wenn meine letzte Rezension Ihren Intentionen gegenüber an Einfühlungskraft ermangeln liess, so doch gewiss nicht an der Grundeinstellung zum Dichter Max Frisch. Dass ich über Ihr Drama nicht schreiben konnte, liegt an internen Verhältnissen der N. Z. Z. ³⁰

Mit dem von ihm nicht besprochenen Drama meint Korrodi Frischs *Nun singen sie wieder*. Für die vorgeschobenen »internen Verhältnissen« fehlen weitere Angaben. Allerdings relativierte der damalige Inlandredaktor Bieri im Gespräch mit dem Verfasser Korrodís Äusserung:

Korrodi war ein ängstlicher Typ und ich glaube, er schob die »internen Verhältnisse« gegenüber Frisch einfach vor, um nicht über *Nun singen sie wieder* schreiben zu müssen. Korrodi wollte sich nach dem Erscheinen des Leitartikels [Bieris *Verdammen oder verzeihen?*] einfach nicht mehr einmischen. ³¹

Bemerkenswerterweise folgt am 22. Dezember 1945 aus Anlass der Buchausgabe des Stücks doch eine Kritik von *Nun singen sie wieder* durch Korrodi. In der Zwischenzeit muss eine Annäherung zwischen Korrodi und Frisch stattgefunden haben. Der Kritiker geht kaum auf den Inhalt des Werks ein, sondern betont, dass Frisch eine adäquate Ausdrucksform für die Schrecken des Kriegs gefunden habe. Die Besprechung verläuft im Ungefähren, und Korrodi weicht der Brisanz des Stücks mit uninspirierten Wortspielen aus: »Nun singen sie

²⁸ Eduard Korrodi: »Bin oder die Reise nach Peking«. In: NZZ, Nr. 1109, 19. 7. 1945, S. 1.

²⁹ Mayer in: Die Tat (1945). Wiederabdruck in: Hans Mayer: Dürrenmatt und Frisch. Annmerkungen. Pfullingen 1963, S. 54; Staiger in: Schweizer Monatshefte 25/4–5 (1945), S. 316.

³⁰ Brief von Korrodi an Frisch, 10. 8. 1945. Max-Frisch-Archiv.

³¹ Ernst Bieri im Gespräch mit Daniel Foppa am 24. 11. 1999 in Zürich. Abgedruckt in: Daniel Foppa: Max Frisch und die NZZ, S. 359.

wieder«. Nun lesen wir wieder Dramen.« Offenbar hat Korrodi so einen gangbaren Weg zwischen dem Ignorieren des sich um die Schuldfrage drehenden Buchinhalts und dem Lob formaler Vorzüge gefunden.

Die Reise nach Breslau

Am 29. November 1947 bespricht Werner Weber³² Frischs *Tagebuch mit Marion*, das später geringfügig überarbeitet den Teil I des 1950 erscheinenden *Tagebuchs 1946–1949* bildet. Weber ist begeistert: »Wir lieben diesen Max Frisch. Anreger. Kluger Frondeur. Und Könnner.« Der Kritiker spricht Frisch die Eigenschaft zu, ein besonderes Sensorium für die allgemeine (europäische) Befindlichkeit zu haben. Die Wertschätzung Frischs durch die NZZ erreicht zu dieser Zeit einen vorläufigen Höhepunkt. Wie rasch die Zeitung ihre Tonlage ändern kann, zeigt – wenngleich durch das Mitglied eines anderen Ressorts verursacht – die Polemik um Frischs Teilnahme am *Congrès mondial des intellectuels pour la paix*. Als diese Veranstaltung vom 25. bis 28. August 1948 in Breslau stattfindet, gehört Frisch zu den auf Einladung der polnischen Botschaft teilnehmenden Schweizer Persönlichkeiten. Am 31. August 1948 gibt wiederum Inlandredaktor Ernst Bieri auf der Frontseite der NZZ seine Einschätzung des Friedenskongresses wieder:

Der Zweck des Kongresses bestand darin, den Kommunisten unter dem unverfänglichen Titel einer Zusammenkunft von Intellektuellen für den Frieden eine Plattform zu verschaffen, auf der sie ihre außenpolitischen Gefechte liefern konnten.

Die »ganze Unternehmung«, so Bieri weiter, sei ein »Ableger der kommunistischen Propaganda«. Frischs Teilnahme am Kongress wird erwähnt, nicht aber weiter kommentiert. An alle Teilnehmer gerichtet ist jedoch Bieris Aufforderung, zu ihrer Rolle in Breslau und zum Abschlussmanifest Stellung zu beziehen:

Die schweizerische Oeffentlichkeit würde wohl gerne erfahren, wie sich die schweizerischen Vertreter zu den heftigen Ausfällen der russischen Sprecher gegen die westliche Welt verhielten und ob sie dem Manifest zustimmten.

Neben der Öffentlichkeit zeigt sich auch die eidgenössische Bundespolizei an der Reise der Intellektuellen interessiert. Mit Datum vom 27. August 1948 und einem Vermerk zur Teilnahme am Kongress in Polen eröffnet der Staatsschutz die Fiche

32 Werner Weber war seit 1946 NZZ-Redaktor und von 1951 bis 1973 Feuilletonleiter.

von Max Frisch.³³ Frisch selbst ist vom Kongress wenig begeistert. Er reist frühzeitig ab, unterzeichnet das Abschlussmanifest nicht und äussert sich im *Tagebuch 1946–1949* distanziert-kritisch. Bieris Aufforderung zur Stellungnahme kommt Frisch mit einem Brief vom 6. September 1948 nach, worin er seine Bereitschaft zur Berichterstattung äussert. Frisch bittet um den Abdruck des Briefs³⁴ – wie im Fall der ersten Anschuldigung durch Bieri (*Nun singen sie wieder*) allerdings vergeblich. Stattdessen kommt in der *NZZ* vom 8. September 1948 ein anderer Teilnehmer des Kongresses zu Wort: Linus Birchler, ETH-Professor für Bau- und Kunstgeschichte und ehemaliger Präsident der Vereinigung *Pro Polonia*, der den zögernden Frisch zur Reise ermuntert hat. Birchler erklärt, er sei vor allem der Kunstdenkmäler wegen nach Polen gefahren und distanziert sich deutlich vom Kongress. Im Anschluss an seine Erklärung wird ein Satz aus Frischs Brief zitiert, wobei sich Bieri das letzte Wort nicht verkneifen kann:

›Ich bin nicht für den amerikanischen Frieden und nicht für den russischen Frieden, sondern für den Frieden.«

Sapienti sat!

Diese Behandlung durch Bieri empört Frisch ein weiteres Mal. Nach dem im Anschluss an die Uraufführung von *Nun singen sie wieder* erhobenen Vorwurf der Nähe zum Faschismus bringt Bieri ihn drei Jahre später in die Nähe kommunistischer Propaganda. Frisch verfasst einen dreiseitigen Brief, den er gleichzeitig den ihm bekannten *NZZ*-Redaktoren Urs Schwarz, Edwin Arnet und Eduard Korrodi zukommen lässt.³⁵ Der Schriftsteller beklagt sich:

Herr Bieri zitiert aus meinem Brief, was ihm paßt. Das eigene Wort wird mir wiederum versagt. [...] Ich möchte meinen Standort einen sozialistischen Humanismus nennen; außer jedem Zweifel steht die Ablehnung der Gewalt und der Diktatur. Es fragt sich nun für mich, ob Sie mich als Gegner bekämpfen wollen, und nach der schmutzigen Behandlung, die ich von Seiten Ihres Blattes jetzt erfahre, muß ich das leider annehmen.

Korrodi antwortet ebenso scharf und weist erneut auf die Trennung von Feuilleton und politischem Teil hin:

Es ist mir unerklärlich, wie Sie mich in eine Angelegenheit verflechten, die mit meinem Aufgabenkreis in der ›N. Z. Z.‹ nichts zu tun hat. Jedenfalls hat man

33 Frisch kommentiert 1990/91 den ersten Ficheneintrag mit einem expliziten Hinweis auf Bieris *NZZ*-Artikel und dessen Aufforderung zur Stellungnahme. Vgl. Max Frisch: *Ignoranz als Staatsschutz?* Berlin 2015, S. 34.

34 Faksimile des Briefs in: Schütt: *Sehenszeit*, S. 72.

35 Wiedergabe des Briefs vom 9. 9. 1948 in: Schütt: *Sehenszeit*, S. 71.

den anmasslichen Ton Ihres Begleitbriefes zum Richtmass genommen, wie Ihre Erklärung zu behandeln sei.³⁶

Bemerkenswert ist dabei auch der Satzsatz der erwähnten Erklärung von Birchler. Der Teilnehmer am Kongress nutzt explizit die Trennung von Feuilleton und politischem Teil, um den Verdacht der Kommunismushörigkeit von sich zu weisen. Er schreibt: »Ueber die Wiederherstellung historischer Kunstdenkmäler in Warschau, Krakau, Breslau, Danzig, Brieg u. a. werde ich hier ›unter dem Strich‹ berichten.« Damit unterstreicht der Kunsthistoriker ein weiteres Mal den Zweck seiner Reise nach Polen und positioniert sich im Feuilletonenteil, für dessen politische Indifferenz Korrodi sorgt. Frisch selbst sieht diese scharfe Trennung zwischen Feuilleton und politischem Teil innerhalb der *NZZ* ebenfalls. In einem späteren Interview räumt er zudem der Polemik um seine Teilnahme am Kongress eine wichtige Bedeutung für das weitere Verhältnis zur *NZZ* ein. Die Auseinandersetzung sollte schließlich auch Auswirkungen auf Frischs *NZZ*-Mitarbeit »unter dem Strich« haben: nach 1948 erschienen dort kaum noch Beiträge des Schriftstellers. Frisch meinte 1986:

1948 war ich in Warschau, bei dem Congrès international des intellectuels pour la Paix, und mit ein paar Kommunisten zusammen. Das war im ganzen ein kommunistischer Kongreß; dort war der Fadejew, Picasso und auch Russell, also Linke. Und dann fing es an, daß ich dort im falschen Lager stand, im Sinne der Kalten Krieger, und ich wurde zum ersten Mal polemisch angeschossen. Ich war weiterhin Mitarbeiter, unter dem Strich war das in Ordnung, aber über dem Strich ...³⁷

Nachhaltig getrübt

Das Verhältnis zwischen Frisch und der *NZZ* ist nach der Auseinandersetzung um Frischs Reise nach Breslau nachhaltig getrübt. Der Schriftsteller fühlt sich zu Unrecht verdächtigt und der Möglichkeit zur Stellungnahme beraubt. Hat sich der erste Konflikt mit Inlandredaktor Bieri noch an einem seiner literarischen Werke entzündet, sieht sich Frisch 1948 erstmals aufgrund seines gesellschaftspolitischen Engagements kritisiert. Die *NZZ* übernimmt die Rolle einer Berichterstatterin, welche die Öffentlichkeit über diese Aktivitäten des Schriftstellers informiert und sich berechtigt sieht, im Namen dieser Öffentlichkeit Fragen an vermutete Dissidenten zu stellen. Fällt die entsprechende Antwort

³⁶ Brief von Korrodi an Frisch, 10. 9. 1948. Max-Frisch-Archiv.

³⁷ Scheffler: Publizisten, S. 451 f. Frisch verließ den Kongress frühzeitig und reiste nach Warschau, was die falsche Ortsangabe (»Warschau«) erklären mag.

unbefriedigend aus oder bestätigt sie gehegte Vorurteile (»Sapienti sat!«), kann so in der Öffentlichkeit ein bestimmtes Bild einer Persönlichkeit geschaffen werden, das die Kraft zur eigendynamischen Weiterverbreitung hat. So schreibt die Basler *National-Zeitung* Ende 1948 zu Max Frisch:

Beispielsweise werden wir einen geistig unsicheren Schriftsteller wie Max Frisch so lange ablehnen, als er mit den Volksdemokratien flirtet, kommunistische ›Friedenskonferenzen‹ besucht und sich nachher mit fadenscheinigen Worten herausredet.³⁸

Neben der Auseinandersetzung mit dem politischen Teil der Zeitung scheint Frisch vom Feuilletonteil nicht die erwünschte Unterstützung zu erhalten. Sein bereits fragiles Einvernehmen mit dem taktisch-ängstlich agierenden Korrodi ist endgültig dahin: das *NZZ*-Feuilleton hat einen seiner regelmäßigen Autoren verloren. In dieser Weise stehen sich die Zeitung und der Schriftsteller gegenüber, die sich beide in den kommenden Jahren in bedeutender Weise verändern werden. 1951 wird mit der Ablösung von Feuilletonleiter Eduard Korrodi durch Werner Weber in der *NZZ*-Redaktion eine Zäsur stattfinden, während Max Frisch die Werke verfassen wird, die den Grundstein zu seinem späteren Weltruhm legen.

Die Tätigkeit als *NZZ*-Mitarbeiter bleibt in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert für Frischs Werdegang: Frisch unternimmt für seine Zeitungstexte Recherchereisen und vergegenwärtigt sich, wie wichtig die eigene Anschauung vor Ort ist. Er verwendet erstmals Motive, die im späteren Werk eine wichtige Rolle spielen und lässt eigene Zeitungstexte in großem Umfang in seine frühen Werke einfließen. Vor allem aber sind eine provokative Passage eines seiner *NZZ*-Texte sowie die Auseinandersetzung mit der Zeitung von entscheidender Bedeutung für Frischs Entwicklung vom apolitischen zum gesellschaftskritischen Autor, als der er schließlich in das kollektive Gedächtnis eingegangen ist.

38 Zitiert nach Walter Obschlager: *Zeitgenossenschaft. Ein Nachwort*. In: Max Frisch: *Schweiz als Heimat?* Frankfurt a. M. 1990, S. 562.

»Zweifeln, in Frage stellen, eine Geschichte neu interpretieren«

Das Literarische im Journalismus von Hedi Wyss

VESNA KONDRIČ HORVAT

Bevor die Bilder im Kopf genormt sind, bevor man gelernt hat, vorbeizublicken, statt anzustarren, die Einzelheiten zu übersehen, einzuordnen und zu katalogisieren, ist die Welt voller Spannung, voller Merkwürdigkeiten und Abenteuer. Dann, wenn man weiss, wenn man kennt, verschwinden die Details, der Begriff verdrängt das Bild, das Vorurteil verhindert die Wahrnehmung der Einzelheiten.¹

Zweifeln, in Frage stellen, eine Geschichte neu interpretieren, einen Befehl mit einem ›Aber‹ beantworten, das ist etwas, das Mut braucht. Dass Menschen diesen Mut aufbringen und nicht, dass sie aufs Wort gehorchen, das sollte Ziel einer guten Erziehung sein.²

Neben jenen, die gehorchen, gibt es viele Menschen, die ständig auf der Hut sind und die Welt kritisch betrachten, die hinter alles ein Fragezeichen setzen und uns immer wieder zeigen, dass wir nicht abstumpfen und nicht zulassen dürfen, dass die anderen sie in Gut oder Böse, »Leben« oder »Arbeit«,³ »Sauberkeit« oder »Dreck«⁴ einteilen. Zu den Letzteren zählt die Schriftstellerin und Journalistin Hedi Wyss, von der die obigen zwei Zitate stammen. Die Autorin ist eine überaus belesene, sensible und sehr wache Beobachterin und Chronistin der heutigen Zeit, die mit ihrem Werk, das von einer dauernden Neugier getrieben wird, auf ihre eigene Weise Zeichen setzt. Ihre schriftstellerische und

1 Hedi Wyss: Blickfeld beschränkt. In: Zürichsee-Zeitung, 7. 6. 1995, S. 19.

2 Hedi Wyss: Zeigen, wo Gott hockt. In: Zürichsee-Zeitung, 4. 4. 1996, S. 8.

3 Vgl. dazu die Kolumne von Hedi Wyss: Arbeiten und Leben. In: Zürichsee-Zeitung, 19. 5. 1992, S. 8.

4 Vgl. dazu die Kolumne von Hedi Wyss: Sauberkeit und Dreck. In: Zürichsee-Zeitung, 13. 8. 1992, S. 10.

journalistische Tätigkeit und besonders ihre Kolumnen als kleine literarische Beiträge möchte ich im vorliegenden Beitrag eingehender beleuchten.

Wir sprechen über das Opus einer Frau, die früh erkannte, dass sie schreiben wollte.⁵ Auf Wunsch des Vaters bildete sie sich zwar zur Lehrerin aus, doch dieser Beruf befriedigte sie nicht. Also war es nur eine Frage der Zeit, dass sie von der Pädagogik zur Schriftstellerei wechselte. 1966 begann sie in ihrer Geburtsstadt Bern eine journalistische Laufbahn als Volontärin bei der Tageszeitung *Der Bund*. Danach war sie anderthalb Jahre (vom 1. November 1967 bis zum 30. April 1969) Redakteurin bei der Zeitschrift *Frau*. 1969 kündigte sie und lebt seither als freie Journalistin und Schriftstellerin. Sprache ist nach wie vor ihr Werkzeug, und zwar aus einem bestimmten Grund, wie sie in der Kolumne *Sprache als Werkzeug* ausführt: »Wer schreibt, verändert die Wahrnehmung. Die Welt, die Wirklichkeit ist vielfältig, ihre Vielfalt ist nie ganz zu fassen. Mit den Augen nicht, nicht mit all unseren Sinnen. Wer das, was die Sinne fassen können, in Sprache umsetzt, beschränkt diese Vielfalt zwangsläufig.« Andererseits öffnet Sprache neue Perspektiven: »Sprache kann neue Welten öffnen, sie kann dazu gebraucht werden, der allzu grossen Einfalt der Wahrnehmung die Vielfalt entgegenzuhalten, die Komplexität der lebendigen Welt, die Vielfalt der Imagination, des nur Erahnten, vielleicht Geträumten. Sie kann neue Zusammenhänge aufzeigen, Verwandtschaften schaffen.« Und so gebraucht, ist die Sprache ihrer Meinung nach als »Anstoss zu Veränderungen« zu verstehen.⁶

Einen großen Anstoß zu Veränderungen gab sie bereits mit ihrer ersten selbstständigen Publikation, *Das rosarote Mädchenbuch* von 1973, einem Emanzipationsbuch für junge Frauen, das mit fast 100 000 verkauften Exemplaren zum Kultbuch wurde. Danach schrieb sie Romane sowie Kinder- und Jugendbücher und war ab 1966 für viele Zeitungen und Zeitschriften tätig.

Ihre Arbeit für die Zeitung war ein lang ersehnter Wunsch. Ab 1988 veröffentlichte sie Kolumnen im *Volksrecht* und in der *Zürichsee-Zeitung*. Diese Möglichkeit nutzte sie auch, um, wie sie es in der Kolumne *Gleichzeitigkeit*

5 Darüber erzählt sie an mehreren Stellen. So z. B. auf einem Flyer zu einer Lesung im Jahre 1982: »Eigentlich habe ich immer geschrieben (schon mit acht Jahren mein erstes Gedicht auf Klosettpapier auf dem bewussten Örtchen). Ich habe mich selten gefragt, warum ich das tue. Für mich war Schreiben ein ganz natürliches Mittel, mich mit verschiedenen Wahrnehmungen und Gedanken auseinanderzusetzen. Freude an der Sprache, an der Möglichkeit, mit Worten Bilder heraufzubeschwören, mir und anderen (meinen Lesern) eine Welt zu bauen, war sicher immer dabei.« Text im Archiv der Autorin. Vgl. z. B. auch Hedi Wyss: In: *Das kleine Mädchen, das ich war*. Schriftstellerinnen erzählen ihre Kindheit. München 1984, S. 105–113.

6 Hedi Wyss: *Sprache als Werkzeug*. In: *Zürichsee-Zeitung*, 23. 11. 1990, S. 25.

vom Mai 1995 formulierte, zu fragen, warum viele Zeitgenossen sich gegenüber Fragen von Mensch und Umwelt so indifferent zeigen:

Weil wir verdrängen, weil wir selektiv wahrnehmen, weil wir auf gewisse Reize gar nicht mehr ansprechen? Oder weil wir es gar nicht schaffen, uns dieser immer grösser werdenden Unwirklichkeit der Wirklichkeit, dieser seltsamen Zerstückelung ständig bewusst zu sein? Wir sehen, was wir wissen. Wir sehen, was wir erwarten. Oft ist das eine sehr einfache Welt oder oft nur ein winziger isolierter Aspekt von ihr, der uns gerade beschäftigt.⁷

Die Autorin Hedi Wyss lebt in einer Gesellschaft, mit einer Gesellschaft, und trotzdem stellt sie Fragen, auch sehr unangenehme Fragen, und stellt infrage. In den 1980er Jahren wurde sie für ihre Romane mit zahlreichen Preisen geehrt, erhielt 1990 für einen im August 1989 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienenen Artikel über die »grünen Inseln in New York«⁸ den Zürcher Journalistenpreis und 2003 für ihren bisher letzten Roman *Bubikopf und Putzturban* (2003) den Preis des Kantons Zürich.

Davon, dass sie ihre journalistische und schriftstellerische Arbeit nicht trennen will, zeugt ein häufiger Aktualitätsbezug ihrer Romane. Ihre ersten zwei Romane *Keine Hand frei* (1980) und *Flügel im Kopf* (1982) thematisieren die Frage, wie ihre Vorfahrinnen mit der Rolle als Frau zurechtkamen. Um einen »ökologischen Roman« handelt es sich bei *Der Ozean steigt* von 1987. Darin werden erschreckende Zukunftsbilder imaginiert, das tägliche Leben mit Sauerstoffmaske und Filter. In ihrem neuesten Roman *Bubikopf und Putzturban* rekonstruiert Hedi Wyss mithilfe von Erinnerungen, Tonbändern, Briefen und Aufzeichnungen den Lebenslauf ihrer Mutter. Es ist ein teilweise dokumentarischer Bericht über die im Jahr 1900 geborene Frau, der bis ins Geburtsjahr zurückgeht und so einen Einblick in das gesellschaftliche Leben des 20. Jahrhunderts vermittelt, als den Frauen vieles verwehrt blieb, was den Männern zugänglich war.⁹ Ein weiteres biografisches Buch veröffentlichte die Autorin 2014: *Hansjörg Wyss – Mein Bruder*.

7 Hedi Wyss: Gleichzeitigkeit. In: Zürichsee-Zeitung, 11. 5. 1995, S. 37.

8 Vgl. Hedi Wyss: Ein grünes Netz in New York City. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 185, 12./13. 8. 1989, S. 73–75 (Text: Hedi Wyss, Fotos: Mary Ann Lynch).

9 Mehr zu den Romanen von Hedi Wyss in Vesna Kondrič Horvat: »Ich mag Wörter, schöne Wörter«. Zu den Romanen von Hedi Wyss. Berlin 2015. Das Buch ist der erste Versuch, viele Facetten des Werks einer Autorin zu erfassen, die »Wörter mag, schöne Wörter«, aber ebenso großen Wert auf die Wahl der Themen ihrer Bücher legt, mit denen sie die Leser immer wieder zum Nachdenken provoziert: etwa die Geschichte der Frauen in der Schweiz, das jeweils aktuelle Leben in der Schweiz, Ökologie, das Leben mit Tieren. Charakteristisch für Hedi Wyss, die man als eine »wandelnde Enzyklopädie« bezeichnen kann, ist, dass sie die Gesellschaft von einem Rand aus beobachtet und sie ständig hinterfragt und infrage stellt.

Auch für Kinder und Jugendliche begann Hedi Wyss schon sehr früh zu schreiben. Das berühmte Sachbuch *Das rosarote Mädchenbuch* verfasste sie mit der Absicht, »junge Mädchen und Frauen zu einem neuen Bewusstsein zu ermutigen«. ¹⁰ Darin stellt sie die der Frau aufgezwungene Rolle in Frage und informiert über die Situation der Frauen in Vergangenheit und Gegenwart. 1979 veröffentlichte sie den Jugendroman *Welt hinter Glas*, 1984 verfasste sie zusammen mit ihrem damals 13-jährigen Sohn Nik das Buch *Der violette Puma* und 1990 erschien das Kinderbuch *Tinas Fahrt durch die Luft*.

Hedi Wyss war schon immer eine sehr vielseitig schaffende Autorin. Aufgrund von kunstkritischen Arbeiten war sie von 1978 bis 1986 im Aargauer Kuratorium zur Förderung des kulturellen Lebens als Jurorin in den Arbeitsgruppen bildende Kunst und Literatur tätig und von 1995 bis 2002 Jurymitglied für die Vergabe des Kinder- und Jugendmedienpreises »Die rote Zora«. Seit 2004 ist sie Präsidentin des Stiftungsrats der Stiftung »Temperatio« für Umwelt, Soziales und Kultur und seit 2005 Mitglied des Rats der Stiftung »Gegenwart« des Kunstmuseums Bern. ¹¹

Die breite Palette ihrer Interessen spiegelt auch ihre journalistische Tätigkeit wider, die eine klare Absage an den puren Informationsjournalismus darstellt und bereits von Beginn an eine Nähe zur Literatur aufweist. Zudem gibt Wyss wichtige Denkanstöße und ihre Zeitdiagnosen zeugen von Klarsicht und gedanklicher Schärfe.

Die thematische Bandbreite ihrer journalistischen Texte reicht von Reportagen über Reisen, Tiere, Gesellschaft und Erziehung bis zu Buchbesprechungen, Film-, Kunst- und Theaterkritiken sowie Kolumnen, die hauptsächlich zwischen 1988 und 1997 entstanden und in den Jahren 2012 und 2013, als sie eine Einladung erhielt, Kolumnen für die Online-Zeitung *Literatur & Kunst* zu schreiben. ¹² Zwischen 1988 und 2002 veröffentlichte sie Reportagen, hauptsächlich für die *Neue Zürcher Zeitung*, und sonstige kleinere Texte, vor allem über Natur und Ökologie.

Schon ihre Arbeit für den *Bund* in den 1960er Jahren deckte verschiedene Gebiete ab und bei der *Frau* setzte sie etliche Meilensteine. So führte sie die Rubrik *Das Gedicht* ein, in der sie innerhalb von neun Jahren (vom 6. Januar 1968 bis zum 1. Januar 1977) fast 200 Gedichte präsentierte, die sie mit einem Kommentar versah. Das waren unter anderem Gedichte der späteren Nobelpreisträgerin

¹⁰ Vgl. Hedi Wyss: *Das rosarote Mädchenbuch. Ermutigung zu einem neuen Bewusstsein*. Bern, Stuttgart 1973.

¹¹ Vgl. auch http://de.wikipedia.org/wiki/Hedi_Wyss [12. 2. 2016].

¹² Die gesammelten Kolumnen von Hedi Wyss erschienen 2015: Hedi Wyss: *Redefreiheit. Kolumnen 1988–2013*. Hg. v. Vesna Kondrič Horvat. Wettingen 2015.

Wisława Szymborska, von Anna Achmatowa, Pablo Neruda, Ingeborg Bachmann sowie von Schweizer Dichtern wie Kurt Marti, Ernst Eggimann und Hans Rudolf Hilty. Ab Februar 1967 bestand die von ihr initiierte Rubrik *Schweizer Schriftsteller schreiben für die »Frau«*. Zur Mitarbeit eingeladen wurden Autoren wie Walter Vogt, Guido Bachmann, Jörg Steiner, Gertrud Wilker. Ab September 1967 konnte frau auch *Erzählungen aus aller Welt* lesen und ab Januar 1969 gab es weitere literarische Texte in der Rubrik *Futter für Leseratten*. Dazu kam die Rubrik *Unsere Galerie* (ab 4. Oktober 1967), in der junge Schweizer Künstler mit ihren Werken in Bild und Wort vorgestellt wurden. Die Rubrik *Ein aktuelles Problem – ein aktuelles Buch*, wo die Autorin viele Kultbücher besprach, fand ebenfalls ein starkes Echo (zum Beispiel *Sexus und Herrschaft* von Kate Millett). Eine weitere Rubrik hieß *Frauen des Alltags – Alltagsfrauen*, und unter dem Titel *Kinder, Kinder, Kinder* ging es um Erfahrungen aus dem Erziehungsalltag. Damit wurde die Zeitschrift *Frau*, die 1980 mit *annabelle* verschmolz, zu einem wichtigen Medium der kulturellen Bildung und Emanzipation der Frauen, denn sie präsentierte den Leserinnen ein Spektrum an Themen, das weit über Mode, Kosmetik, Kochen und Kindererziehung hinausging.

Ab 1969 schrieb Hedi Wyss für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften, unter anderen für das *Badener Tagblatt*, die *Zürichsee-Zeitung*, die *Neue Zürcher Zeitung*, *Die Weltwoche*, *annabelle*, *Emma*, die *WoZ*, *wir eltern*, *Spick*, das *Panda-Journal*. Dazu kamen die zahlreichen Kolumnen, die sie ab 1988 im *Volksrecht* veröffentlichte. Im Mai 1990 wurde sie zudem von der *Zürichsee-Zeitung* eingeladen, im Wechsel mit Dante Andrea Franzetti die neu eingerichtete monatliche Kolumne zu schreiben. Die beiden Autoren könnten sich zu Themen ihrer Wahl äußern, hieß es: »Das können ganz alltägliche Dinge sein, mit denen man sich persönlich gerade beschäftigt, es können aber auch aktuelle Themen sein, die ›in der Luft liegen‹. Wichtig ist die subjektive Optik und ein im weitesten Sinn literarischer Charakter (im Unterschied zu Texten, die vorwiegend informativ sein müssen), was aber nicht ausschliesst, dass man sich auch zu politischen Fragen äussern darf.«¹³ Die Redaktion wählte hierfür den Titel *Unterm Strich*.¹⁴

Hedi Wyss nahm die Einladung an und schrieb die Kolumnen *Unterm Strich* während sieben Jahren. Die erste trug den Titel *Der Schmetterlingseffekt*¹⁵ und beschäftigte sich mit der damals neuesten Entdeckung der Chaosforschung. Sie könnte als programmatisch gelesen werden, denn hier betont Hedi Wyss drei Aspekte, die in den späteren Kolumnen immer wieder auf verschiedene Weise zum Ausdruck kommen: erstens ihre Liebe zur Sprache und

¹³ Brief von Dr. Peter Pfrunder, 8. 5. 1990. Im Archiv der Autorin.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Hedi Wyss: Der Schmetterlingseffekt. In: *Zürichsee-Zeitung*, 19. 7. 1990, S. 27.

die Schärfe des sprachlichen Ausdrucks, zweitens ihr Lebensmotto, dass man beim Blick auf das Einzelne das Ganze nicht aus den Augen verlieren dürfe, da alles miteinander verbunden sei. Der Schmetterling bewege zwar nur wenig Luft, aber »dieses kleine bisschen kann entscheidend sein«.¹⁶ Und das bedeutet – drittens –, es sei darauf zu achten, dass wir mit unserem Tun nicht vieles – vor allem die Natur, unser »Ökosystem« und zahlreiche Menschenleben – zerstören. So heißt es bereits in der nächsten Kolumne *Was nie passieren kann*:

Ein wichtiger Grundsatz ethischen Verhaltens ist, da sind sich die Fachleute inzwischen einig, dass unsere Tätigkeiten keine Konsequenzen haben dürfen, die späteren Generationen die Lebensmöglichkeiten einschränken, schon gar keine, die auf lange Sicht irreversibel sind.¹⁷

Und wie entstehen ihre Kolumnen? Die Kolumne gehört, wie man im *ABC des Journalismus* lesen kann, zu den »Meinungsbeiträgen« und entwickelte sich »aus dem journalistischen Anspruch, Nachricht und Meinung zu trennen«.¹⁸ Im Vordergrund steht »weniger die Meinungsbildung als vielmehr die unterhaltende Meinungsäußerung. Die Person des Autors steht hier weitaus mehr im Vordergrund als bei allen anderen meinungsbetonten Texten, sodass es sich bei der Kolumne um die subjektivste Spezies der Darstellungsformen handelt«, und die Kolumnistin ist daher »thematisch weitgehend unabhängig vom zeitaktuellen Geschehen«.¹⁹ Deshalb greift Hedi Wyss auf das Gebiet der Kultur, der Menschenrechte, der Ökologie, des Tierschutzes aus, behandelt aber auch allgemeine menschliche Fragen. »Denn schliesslich sollte man sich als Kolumnistin doch mit dem beschäftigen, was allen unter den Nägeln brennt«, meint sie in der Kolumne *Von allem gewusst und schön verdrängt*.²⁰ Geschickt gewinnt sie zunächst die Aufmerksamkeit des Lesers, wie zum Beispiel in einer Kolumne über Alpträume:

Als Kind wachte ich nach einem Alptraum oft schweissgebadet auf. Irgendein Untier hatte mich verfolgt, ein riesiger Fisch im Meer hatte mich verschlungen, zwei glühende Augen im Wald hatten mich beobachtet, dann war ein Schatten aus dem Dunkel auf mich zugekrochen. Davonzurennen und nicht zu entkommen, gefressen zu werden, von einem Ungeheuer überwältigt, das waren die Schrecken, die mir im Traum erschienen. Und das Unsägliche lauerte im dunklen, dunklen Wald, im Dickicht, im Meer.²¹

16 Ebd.

17 Hedi Wyss: Was nie passieren kann. In: Zürichsee-Zeitung, 1. 9. 1990, S. 7.

18 Claudia Mast (Hg.): ABC des Journalismus. Konstanz 2013, S. 300.

19 Ebd., S. 306.

20 Hedi Wyss: Von allem gewusst und schön verdrängt. In: Zürichsee-Zeitung, 22. 2. 1997, S. 26.

21 Hedi Wyss: Alpträume. In: Zürichsee-Zeitung, 31. 12. 1990, S. 10.

Das Interesse des Lesers für ein Thema wird so geweckt, oft unerbittlich und schonungslos, mit Sarkasmus, aber auch sehr humorvoll. Immer wieder empört die Autorin sich über Ungerechtigkeiten, die den Menschen, Tieren und unserer Umwelt angetan werden, und vor allem spielt sie mit der Sprache.

Dem Satz »Ich mag Wörter, schöne Wörter. Wörter, die Klang haben, Wörter, die Bilder heraufbeschwören«²² in ihrer Kolumne *Der Schmetterlingseffekt* entsprechend, zaubert Hedi Wyss mit ihren Wörtern ohne Klischees eine mögliche Welt hervor und protestiert zugleich gegen die Tendenz, die bestehende Welt einfach hinzunehmen. Sie plädiert für den kritischen Blick:

Mit den Fragen, die ich in meiner Kolumne stelle, verhalte ich mich als Journalistin und Schriftstellerin so, wie es eigentlich meine Aufgabe in einer Demokratie ist: Ich halte die Diskussion um Recht und Gesetz im Gange. Diese Diskussion wurde hier abgewürgt.²³

So protestierte sie im April 1992 in der Kolumne *Redefreiheit*, die sie zusammen mit Dante Andrea Franzetti verfasste, als eine ihrer Kolumnen über die gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung der Hausbesetzer auf dem Wohlgröth-Areal der Zensur zum Opfer fiel. Die Kolumne durfte nicht erscheinen, jedoch der Protest gegen ihre Unterdrückung. Über den ganzen Fall schrieb Hedi Wyss im Artikel mit dem Titel *Wer die Macht hat ...*²⁴

Schon die Tatsache, dass eine Kolumne immer in der Ich-Form verfasst ist, verweist auf ihre Subjektivität. Sie ist eine Art lebendiger Kommentar dessen, was die Kolumnistin minuziös mit eigenen Sinnen beobachtet hat. Die Kolumnistin als eine Art »opinion maker«, als jemand, der die anderen dazu bewegt, sich eine eigene Meinung zu bilden, zeichnet etwas auf und macht uns auf das aufmerksam, was wir sonst übersehen würden.

Meistens erzählt sie uns dabei eine Geschichte, wie zum Beispiel in der oben zitierten Kolumne über den Alptraum, und stellt die heutige Zeit dar, den heutigen Menschen, der oft zwischen zwei Polen hin und her gerissen wird und am Kreuzungspunkt verschiedener Wege steht. So wird der Leser, nachdem sein Interesse geweckt ist, zur kognitiven Verarbeitung des Gelesenen eingeladen. Glänzende Worte, ein mutiger Gedankengang, gut platzierte und pointierte Fragen fordern zum Nachdenken auf, klare und scharfe Stellungnahmen zeugen davon, dass geistige Bequemlichkeit der Verfasserin fremd ist.

22 Hedi Wyss: Schmetterlingseffekt, S. 27.

23 Hedi Wyss, Dante Andrea Franzetti: Redefreiheit. In: Zürichsee-Zeitung, 22. 4. 1992, S. 16.

24 Hedi Wyss: »Wer die Macht hat ...«. Eine ländliche Fortsetzungsgeschichte in sieben Foll gen. In: Entwürfe 2 (Juni 1992), S. 11–14.

Dabei setzt sie sich für jene ein, die hilflos sind und deren Stimme nicht gehört wird: nicht nur die strahlenverseuchten Menschen in Tschernobyl oder Kriegsbeschädigte in Bosnien, sondern vor allem auch die Tiere. Nur einige Kolumnen sind als Echo auf bestimmte Ereignisse zu verstehen, die meisten enthalten Überlegungen zu allgemeinen Themen: Alter, Leben und Arbeit, Sprache. Erkenntnisse, Lebensweisheit und Gedanken werden in die Kolumnen eingewoben, die als kleine Parabeln gelesen werden können, und man hat den Eindruck, dass alles, was dieser Autorin passiert, in ihrem Kopf zu einem Satz und zugleich zu einer Geschichte gerinnt. Dabei hat man nie das Gefühl, sie wiederhole sich oder sei in ihrem Denkkorsett eingeschlossen. Immer wieder öffnen sich neue Perspektiven.

Obwohl die meisten der hier besprochenen Kolumnen schon über 20 Jahre alt sind und eine Kolumne meist als Kind ihrer Zeit verstanden wird, haben sie keineswegs an Aktualität eingebüßt. Sie scheinen heute noch mit ihren über die Zeiten hinweg aktuellen Themen die Gemüter zu erregen und zum Nachdenken anzuregen, sind oft sogar prophetisch, wie zum Beispiel, wenn Wyss sich 1991 fragt: »Werden Reiche dann – wie heute schon geplant – mit Treibstoff fahren, der aus Nahrungspflanzen gewonnen wurde, während die Armen in immer grösserer Zahl verhungern, weil fruchtbarer Boden immer knapper wird?«²⁵ Oder sie spricht über das Recht auf Unglück in einer Zeit, in der die romantische Vorstellung vom ewigen Glück von allen Medien propagiert wird. »Aber Haie sind nun einmal keine süssen Kätzchen, und sie sollen es auch nicht sein«,²⁶ meint sie in einer anderen Kolumne und fragt: »Wie, wenn wir endlich lernen würden, dass alles Teil der Welt ist, auch das ›sogenannte Böse‹. Und dass vor allem in der Natur die ›Schädlinge‹, die ›bösen Tiere‹, die ›widerlichen Geschöpfe‹ nur in unserer Perspektive so negative Eigenschaften haben?«²⁷

Die Kolumnen von Hedi Wyss sind eigentlich kleine Essays, die sich mit dem Wichtigsten auseinandersetzen, was unser Leben ausmacht, und zwar immer auf eine sehr einfallsreiche Art und Weise, konzipiert als Kritik, die zum Weiterspinnen des Gedankens anregt. Davon kann man sich anhand der folgenden Zitate überzeugen.

Der Dodo, da steht er. Rund und mit seltsam geformtem Schnabel. Einen Ausdruck im Gesicht, den man auch freundlich nennen könnte. Der Dodo sieht aus wie ausgestopft, aber nicht einmal das ist er. Nur rekonstruiert, denn es gibt ihn längst nicht mehr. Von der flugunfähigen Dronte, ausgerottet Ende des 17. Jahr-

25 Hedi Wyss: Lieber reich und gesund als arm und krank. In: Zürichsee-Zeitung, 2. 11. 1991, S. 23.

26 Hedi Wyss: Böser Hai. In: Zürichsee-Zeitung, 16. 12. 1994, S. 7.

27 Ebd.

hunderts, blieben nur Teile zurück: drei Köpfe, ein Fuss, ein paar Skelettfragmente, sorgfältig verwahrt in verschiedenen Museen. ›Tot wie ein Dodo‹, das heisst auch: unwiederbringlich verloren, verschwunden. Aber wie gesagt, da steht er nun doch, dahinter gleich noch einmal, sorgfältig abgemalt vom Schweizer Kunstmaler Jürg Kreienbühl [...] Und daneben auf anderen Bildern, Pinguine, fliegende Vögel aller Art, Weichtiere, Muscheln, Walskelette, Giraffen, Schildkröten, Krokodile, Fische, Elefanten.²⁸

›Und damals‹, sagt er über die Bekannte, die wir beide lange nicht mehr gesehen haben und an die wir uns jetzt erinnern, weil ihr unerwarteter Tod sie für uns wieder ins Blickfeld gerückt hat, ›damals hat sie doch ihren Mann verlassen. Du weisst doch wie er war!‹ Und ich erstaunt, ungläubig: ›Ach ja? Bist du sicher? Ich hab' das ganz anders im Kopf.‹ Und ich erinnere mich an Gespräche, Gesichter, an eine ganz andere Geschichte. ›Das war doch so und so, jeder wusste doch ...‹, fährt er weiter. Was er sagt, macht Sinn, wirkt folgerichtig. ›Eine Frau wie sie‹, sagt er, ›ein Mann wie er.‹ Das Ganze hat einen Anfang, eine Mitte, ein Ende. Eine Geschichte eben, die logisch scheint, nur dass sie nicht mit der Geschichte übereinstimmt, die ich im Kopf habe. Die äusseren Fakten sind dieselben. Die Zeiträume, die Namen. Aber sonst nichts. ›Er war doch so ...‹, sagt er. Und nun folgen Eigenschaftswörter, Erklärungen über Zusammenhänge, Deutungen. Ich nicke nicht, ich habe ein ganz anderes Bild von den Hauptpersonen dieser Begebenheiten ... Aber ich sage nichts. Er hat sie, das weiss ich, so gut gekannt wie ich.²⁹

Aber nicht nur Kriege, auch für unsere Welt fatale Entwicklungen sind oft die Folge eines Mangels an Vorstellungskraft. Da sagt man immer, eine realistische Sicht der Dinge sei vonnöten, wenn gehandelt, entschieden werden soll. Aber was ist Realität? Sie auch nur annähernd zu erfassen, dazu braucht's wohl genau das, was man oft als ihr Gegenteil versteht: die Fähigkeit, mit Bildern und Empfindungen Daten und Fakten zu ergänzen. Wer nicht fähig ist, hinter Zahlen (Asylsuchende, Todesopfer) auch den Schmerz und das Leid zu sehen, wer nicht intuitiv spürt, dass das Herumbasteln am genetischen Erbe von Lebewesen mehr nach sich zieht als nur bessere Vermarktungs- und Profitmöglichkeiten, wer Atomkraft nur als Energieerzeugung begreifen kann, dem fehlt es an Fantasie.³⁰

Die hier abgedruckten Textstellen stammen nicht aus kurzen Erzählungen der Autorin – was auch der Fall sein könnte –, sondern sind jeweils Teil einer Kolumne und demonstrieren anschaulich den Umgang mit der Sprache. Vermeintlich eindeutige Begriffe wie ›Arbeit‹, ›Sauberkeit‹ und ›Dreck‹ werden von ihr

28 Hedi Wyss: Museums-Sucht. In: Zürichsee-Zeitung, 27. 5. 1993, S. 20.

29 Hedi Wyss: Geschichten. In: Zürichsee-Zeitung, 2. 10. 1992, S. 30.

30 Hedi Wyss: Stichwort: Fantasie. In: Panda Journal 24/3 (Mai/Juni 1991), S. 18.

infrage gestellt und liefern wichtige Denkanstöße. In den Kolumnen kommen ihre ungewöhnliche Belesenheit zum Ausdruck wie auch das profunde Hintergrundwissen und die akribisch genaue Recherche. Die Orte, die sie thematisiert, hat sie selbst besucht und Interviews geführt, es gibt etliche Hinweise auf wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Texte, sehr oft zitiert sie aus diesen, oft gibt es auch Hinweise auf weiterführende Lektüre. In diesem Sinn ähneln ihre Kolumnen kleinen Reportagen. Auch von den letzteren gibt es im Opus von Hedi Wyss viele. Die meisten waren Auftragsarbeiten für die *Neue Zürcher Zeitung* in der Zeit zwischen 1988 und 2002. Die Katastrophe in Tschernobyl, die Massenvergewaltigungen in Bosnien, die Ölkatastrophen in den Meeren ließen Hedi Wyss in den 1990er Jahren zur Feder greifen. Ihre Reportagen zeigen, dass sie sehr sensibel auf alles reagiert, was uns ins Verderben führt, und dass sie besonders auf das hinweist, was sich ständig wiederholt.

Hedi Wyss hat für ihre Kolumnen immer gründlich recherchiert und argumentiert, doch nicht nur darin liegt deren Stärke, sondern auch in ihrer Fähigkeit, Abstraktes zu konkretisieren. Selbst Statistiken bleiben bei ihr nicht nur Statistiken, sondern werden mit Leben gefüllt. Ihre Kolumnen sind persönliche Überlegungen in literarischer Form, geschrieben von einer ausgezeichneten Beispielerzählerin. Dabei bietet sie keine einfachen Lösungen an, sondern spürt den Drang, die wahren Hintergründe einer jeden Information zu finden, und hat gelernt, gegen den Strom zu schwimmen, gegen den Strom der Vorurteile und gegen die gedankliche Starre anzukämpfen. Nicht pädagogisch, sondern aufklärerisch muten ihre Versuche an, wie zum Beispiel in einer weiteren Kolumne, die den aufschlussreichen Titel *Was bringt's* trägt:

Diese kleine Frage ist unklar und widersprüchlich, einfach und verzwickelt zugleich. Und die Antwort zwiespältig und ungenau meist. Über die Frage und mögliche Antwort nachzudenken, sie in ihrer Tragweite immer wieder anders und neu zu deuten, das bringt sicher etwas. Ein bisschen Erkenntnis vielleicht, ein wenig Umdenken, ein wenig Hoffnung sogar. Und die haben wir nötig in einer Welt, in der einstweilen Nullen auf Papier hinter einer Zahl immer noch als nützlicher und wichtiger angesehen werden als die Vielfalt und die farbige Ausdruckskraft des Lebens.³¹

31 Hedi Wyss: *Was bringt's*. In: *Zürichsee-Zeitung*, 13. 8. 1994, S. 10.

Hebels Erbe

Journalistisches Erzählen bei Dieter Bachmann

MAGNUS WIELAND

Der künftige Dichter und Philosoph wird über das Laufbrett der Journalistik kommen!

Ist Ihnen noch nicht aufgefallen, daß unsere Journalisten immer besser und unsere Dichter immer schlechter werden?

Robert Musil

Innerhalb der in diesem Sammelband mit Jeremias Gotthelf eröffneten Chronologie von »Literatur in der Zeitung« grenzt dieser Beitrag über den Schriftsteller und Journalisten Dieter Bachmann (* 1940) an die unmittelbare Gegenwart. Zugleich aber weist der im Titel dieses Beitrags ebenfalls genannte Johann Peter Hebel (1760–1826) historisch zurück, weiter zurück als bis auf Gotthelf, nämlich ins 18. Jahrhundert und damit in eine Zeit, als die funktionale Ausdifferenzierung von Journalismus und Literatur noch nicht wirklich erfolgt war und sich die Trennung zwischen professionellen Journalisten auf der einen und freischaffenden Autoren auf der anderen Seite erst allmählich abzeichnete.¹ Dichter wie Friedrich Schiller, Johann Gottfried Herder, Gotthold Ephraim Lessing, die Schlegel-Brüder, Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck und nicht zu vergessen natürlich Wieland, die heute allesamt zu den Klassikern der deutschen Literatur gehören, waren damals mit demselben Selbstverständnis auch Redaktoren, Journalisten und Zeitungsmacher. Paul Baumert benennt

1 Bernd Blöbaum: Literatur und Journalismus. Zur Struktur und zum Verhältnis von zwei Systemen. In: Bernd Blöbaum, Stefan Neuhaus (Hg.): Literatur und Journalismus. Theorie, Kontexte, Fallstudien. Wiesbaden 2003, S. 23–51, hier S. 27: »Die Entstehung des Sozialsystems Literatur wird im 18. Jahrhundert angesiedelt [...], die Ausdifferenzierung des Journalismus vollzieht sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.« Ebenso Stefan Neuhaus: Von Texten, Menschen und Medien. Die Literaturwissenschaft und ihr Gegenstand. In: ebd., S. 11–21, hier S. 12: »Im 19. Jahrhundert formte sich erst die funktionale Trennung der Rollen ›Journalist‹ und ›Schriftsteller‹ und damit der Beruf des Journalisten, der uns heute so vertraut ist und so leicht eingrenzbar scheint.«

diese Phase des späten 18. Jahrhunderts als »schriftstellerischen Journalismus« beziehungsweise als »literarischen Journalismus« und grenzt ihn gegen den »redaktionellen Journalismus« ab, der sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auszubilden beginnt und der »für die geistige wie für die berufliche Entwicklung des Journalismus entscheidend geworden« sei.²

Parallel zu dieser Entwicklung einer Professionalisierung des Journalistenstands entsteht das Paradigma des freischaffenden Schriftstellers,³ das von der Vorstellung getragen ist, dass echte Literatur nur entbunden von sozialen Pflichten entstehen kann und ohne die Mühsal eines Brotberufs, wozu nicht zuletzt der Journalismus zählt. Journalismus ist bezahlte Schreibe- und Unterscheidet sich dadurch rein ökonomisch von dem oft prekären Status freischaffender Autoren, die keinen regelmäßigen Lohn beziehen, sondern aufgrund schwankender Honorare, Zeilengelder und Absatzzahlen den Unsicherheiten des Buchmarkts ausgesetzt sind. Diese ökonomische Ungleichheit führt umgekehrt zu qualitativen Abgrenzungsbemühungen, die sich in Devisen manifestieren wie: »Zeitung ist gut, Literatur ist besser.«⁴

Ein Beleg aus der jüngsten Vergangenheit, dass diese elitäre Gesinnung weiterhin virulent ist, findet sich in Hansjörg Schneiders Erinnerungsbuch *Nilpferde unter dem Haus*. Darin erklärt er Dieter Bachmann »zu einem ganz starken Sekundären«.⁵ Schneider spielt damit auf dessen journalistische Karriere an. Sie beginnt 1970 bei der Wochenzeitung *Die Weltwoche*, setzt sich beim Schweizer Fernsehen fort, wo Bachmann als Theater- und Literaturkritiker tätig ist, und führt acht Jahre später über das Magazin des *Tages-Anzeigers* hin zur Kulturzeitschrift *du*, der Bachmann von 1988 bis 1998 in seiner Funktion als Chefredaktor zu internationaler Anerkennung verhalf. Trotzdem ist Schneiders Ausdruck »ein starker Sekundärer« ein zweifelhaftes Lob, denn es dient ihm lediglich als Negativfolie, um sich als selbsterkorener »Primärer« von der aus seiner Sicht zweitrangigen journalistischen Tätigkeit zu distinguieren, die ihm schon früh als unvereinbar mit der Schriftstellerei galt. Jedenfalls lehnte er, wie er in seinem Buch ebenfalls erwähnt, mit der aufschlussreichen Begründung, dass er »selber Autor werden« wolle, einst ein Rezensionsangebot ab, das dann Dieter Bachmann übernehmen sollte und damit in Schneiders Augen sein Schicksal als »Sekundärer« besiegelte.⁶ In dieser anekdotisch und

2 Paul Baumert: Die Entstehung des deutschen Journalismus in sozialgeschichtlicher Betrachtung. Altenburg (Thüringen) 1928, S. 48.

3 Vgl. Siegfried J. Schmidt: Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1989, S. 286, 310.

4 Vgl. den Beitrag von Daniel Annen in diesem Band.

5 Hansjörg Schneider: *Nilpferde unter dem Haus*. Erinnerungen, Träume. Zürich 2013, S. 35.

6 Ebd.

zweifellos polemisch zugespitzten Dichotomie blendet Schneider zum einen konsequent aus, dass er sich selbst lange Zeit als »Sekundärer« im Lokaljournalismus über Wasser hielt,⁷ zum anderen ignoriert er insbesondere, dass Dieter Bachmann als Autor literarischer Werke wie *Rab* (1985), *Der kürzere Atem* (1998), *Grimms Zeit* (2002) und *Unter Tieren* (2010) sowie weiterer Kurzprosa in Schneiders wertender Terminologie mit gutem Recht ebenso ein »Primärer« zu nennen wäre, wenn diese antithetische Trennung zwischen »primär« und »sekundär«, zwischen Literatur und Journalismus, bei Bachmann nicht zu kurz greifen würde, dessen Schreiben an der Grenze der beiden Sphären verläuft und sie weniger trennt, als vielmehr gerade wechselseitig in einer essayistischen Erzählform zu verbinden sucht.⁸ Deshalb sei hier die Perspektive auf Literatur in der Zeitung ergänzt durch die gegenläufige Blickrichtung und mit Dieter Bachmann – komplementär zum Typus des feuilletonistisch tätigen Autors – die literarische Prosa eines Berufsjournalisten vorgestellt. Der vorliegende Beitrag setzt sich deshalb zum Ziel, Bachmanns literarische Texte auf ihr journalistisches Substrat zu befragen, konkret im Hinblick auf das Verhältnis, das sie zum Journalismus und nicht zuletzt zur historischen Tradition des journalistischen Erzählens unterhalten, wie sie exemplarisch in Johann Peter Hebels Kalendergeschichten überliefert ist. Am Beispiel des Prosabands *Unter Tieren* (2010) gilt es zu zeigen, inwiefern Dieter Bachmann diese aus dem frühen Journalismus stammende Erzähltradition indirekt beerbt und in eine eigene, zeitgemäße Poetik überführt.

Menagerie mit Zeitungsmontagen

Der Band *Unter Tieren* bietet sich deshalb besonders an, weil er sich nahezu exemplarisch »im Überschneidungsfeld von Literatur und Journalismus« ansiedelt und sich dafür nachgerade typischer »Darstellungsformen wie Reportage und Essay« und »Konstruktionsmerkmale wie Montage, Subjektivität,

7 Vgl. dazu den Beitrag von Ulrich Weber in diesem Band.

8 Zur Problematik »des Rollenwechsels zwischen Literatur und Journalismus« vgl. Blöbaum: Literatur und Journalismus, der die Frage »Warum tauschen Journalisten und Schriftsteller gelegentlich die Rollen?« dahingehend beantwortet, dass der »journalistisch vorgeschriebene Bezug auf Fakten« eine »dauerhafte Limitierung« darstellt, »der sich Journalisten in Einzelfällen durch die Wahl fiktionaler Darstellungsformen in der Literatur entziehen«. Ebd., S. 39, 40 f. Inwiefern dies auch auf Dieter Bachmann zutrifft, wird im Lauf dieses Beitrags gezeigt, so wie das Beispiel Bachmann auch die These bestätigt, dass »Grenzgänger häufiger in dem literaturnahen Ressort Feuilleton/Kultur zu finden sind als in anderen Ressorts« und zudem eine »Spezialisierung auf die literaturnahe Darstellungsform Reportage« erkennbar ist. Ebd., S. 41.

Perspektivität« bedient, zudem das »Verhältnis von Fakten und Fiktionen« spielerisch strapaziert.⁹ Diese Offenheit der Form zeigt sich allein schon darin, dass das Buch keine Gattungszuweisung im Untertitel trägt, weil es weder dem einen noch dem anderen Genre zugeordnet werden kann, weil es weder Erzählung noch Essay, weder Roman noch Journal, sondern eine eigene Mischform davon ist. Wie der Autor in seinem Notizbuch von 2007/08 festhält, habe er bereits mit den »Vorzügen« (gemeint ist das Italienbuch *Vorzüge der Halbinsel*) versucht, eine »lit. Form« zu finden, die an einer »Auflösung der Gattungsgrenzen« arbeite und die er deshalb »erzählerischer Essay« nennen wolle, weil in dieser Prosaform die klassische Antithese »Erzählung gegen Reportage« aufgehoben sei.¹⁰ Das Buch *Unter Tieren* lässt sich als Weiterführung dieser Experimentalf orm des erzählerischen Essays verstehen, denn auch darin spielt Bachmann mit verschiedenen Textsorten wie Journal, Parabel, Denkbild, aber auch mit Reportage, Zitat und Zeitungsnachricht. Am ehesten vergleichbar ist der Prosaband deshalb mit Aufzeichnungswerken wie Walter Benjamins *Einbahnstraße* oder Ernst Blochs *Spuren*, die beide im Buch nicht nur erwähnt, sondern auch ausführlich zitiert werden.¹¹ Wie bei diesen literarischen Vorläufern, so handelt es sich auch bei *Unter Tieren* nicht um eine linear erzählte Geschichte, sondern um ein mehrschichtiges Arrangement von Prosastücken, die gedanklich um die existenzielle oder vielmehr anthropologische Bedeutung des Tiers kreisen. In einer früheren Fassung lautete der Untertitel noch *Eine Menagerie* (Abb. 1) und bezog sich damit auf einen historischen Vorläufer von zoologischen Gärten: »Ausstellung lebender Tiere, häufig an einen Zirkus angeschlossen«.¹² Die Bezeichnung fiel dann weg, auf dem Umschlagbild des Buchs ist aber weiterhin eine Menagerie zu sehen, unter Verwendung eines Gemäldes von Edwin Landseer, das den amerikanischen Dompteur Isaac van Amburgh in seiner Menagerie zeigt. Das Bild steht emblematisch für die Konzeption des Buchs, das ebenfalls verschiedene Texte versammelt und präsentiert, eine Art Bestiarium also – oder ein Erzählzoo. Zugleich führt das Umschlagbild den Perspektivenwechsel vor Augen, der im Buch vollzogen wird: eine Abwendung von den Menschen und eine Zuwendung zum Tier (als dem besseren Menschen).¹³ Die kompositorische Perspektivierung des Gemäldes

9 Blöbaum: Literatur und Journalismus, S. 48.

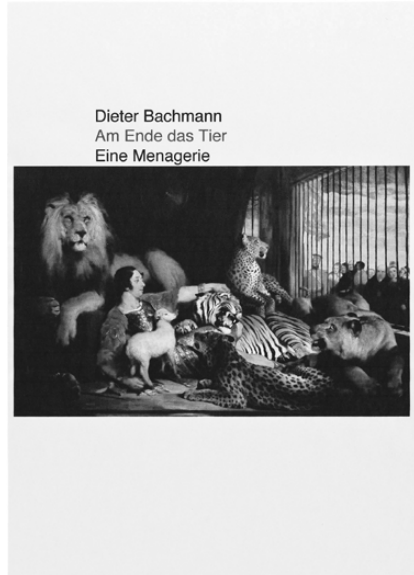
10 Schweizerisches Literaturarchiv [SLA], Archiv Dieter Bachmann, C-2-a-11.

11 Dieter Bachmann: *Unter Tieren*. Zürich 2010, S. 34 f. (zu Walter Benjamin) und S. 149 f. (zu Ernst Bloch).

12 SLA, Archiv Dieter Bachmann, A-1-e-1-b.

13 Bachmann: *Unter Tieren*, S. 12: »Zu den Tieren! Es geht nicht nur um Abwendung, [...] Es wird darum gehen, eine Grenze zu überschreiten. Also eine Hinwendung.« – »Das Tier ist der bessere Mensch. Das ist kein Witz. Schon gar nicht auf diesem Hintergrund. Das Tier, könnte man sagen, ist die eigentliche Sehnsucht des Menschen.« Ebd., S. 47.

Abb. 1: *Früher Umschlag-Entwurf zu Unter Tieren.*



erweckt jedenfalls den Eindruck, als wäre die schaulustige Menschenmasse hinter den Gitterstäben eingesperrt und als befände der Dompteur sich mit seiner Menagerie in Freiheit. Die Idee von »[h]omologischen Gärten« (anstelle von zoologischen) wird im Text auch explicite durchgespielt.¹⁴

Um dieses Leitthema einer menschlichen Vertierung beziehungsweise einer tierischen Vermenschlichung gruppieren sich auch die in den Erzähltext inserierten Zeitungsnachrichten über meistens absurd anmutende Begebenheiten aus der Tierwelt. So wird in einer Meldung der *Neuen Zürcher Zeitung* über ein Eichhörnchen berichtet, das mutmaßlich die halbe Stadt Zürich lahmlegte, nachdem es im städtischen Elektrizitätswerk einen Kurzschluss verursacht hatte; oder die APG (Agence France Presse) informiert über einen Malteserhund mit dem sprechenden Namen Trouble, der als Alleinerbe einer Millionärin im Privatjet vor Morddrohungen enttäuschter Verwandter fliehen muss; oder es folgt die Nachricht über einen Esel, der in Russland zu Werbezwecken mit einem Fallschirm in die Luft gezogen wurde. Die Montage von Zeitungsartikeln weckt sofort eine Assoziation zu einem bekannten Roman der Moderne, der berühmt für eine solche Collagentchnik wurde: zu *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin, der die Ausschnitte direkt in sein Manuskript klebte.¹⁵ Entspre-

¹⁴ Bachmann: *Unter Tieren*, S. 114.

¹⁵ Vgl. die Abb. in Jochen Meyer (Hg.): Alfred Döblin 1878–1978. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar (Katalog

chend finden sich in Bachmanns Archiv im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern unter den Vorstufen zu *Unter Tieren* zahlreiche Zeitungsausschnitte, die er für sein Buch verwendete. Im Unterschied zu Döblin jedoch, der im Druck die Schnittstellen tilgte, so dass sie im Sinn einer ›verdeckten Montage‹ nicht mehr sichtbar waren, bleiben die inserierten Zeitungsartikel bei Bachmann als solche erkennbar, indem sie typografisch durch einen Schrifttypenwechsel markiert sind.¹⁶ Bereits im Romandebüt *Rab* von 1985 experimentierte Bachmann mit typografischen Gestaltungsmitteln, um verschiedene Textebenen beziehungsweise -sorten optisch auseinanderzuhalten. Im vorliegenden Fall handelt es sich mit der Zeitungsmeldung um eine spezifisch journalistische Textsorte, was zunächst auf eine akribische Trennung von Berichterstattung und Narration, von faktualer und fiktionaler Ebene deuten könnte. Doch eine kleine Notiz, die eigentlich dem Paratext zugeordnet werden müsste, der in der Regel den literarischen Fiktionsraum von der lebensweltlichen Realität trennt,¹⁷ vereitelt diese klare Trennung wiederum. Hinten im Buch, im Kolophon, findet sich – neben den Angaben zu den verwendeten Zitaten – eine kleine Notiz mit dem Hinweis:

Die Zeitungsmeldungen stammen aus verschiedenen Publikationen. Sie sind oft nicht wörtlich wiedergegeben, und nicht immer sind sie echt. Das Interview mit Bauer Enewaldsen hingegen ist echt und stammt aus dem sz-Magazin vom 1. 2. 2002.¹⁸

Durch diese fast hinterlistig am unscheinbarsten Ort abgedruckte Bemerkung wird nachträglich eine Unsicherheit induziert, die den Leser im Ungewissen lässt, welche Nachrichten echt und welche bloß erfunden sein könnten. Mit Bedacht hat Bachmann nämlich möglichst absurde, ja unwahrscheinliche Nachrichten ausgesucht, die im literarischen Kontext rasch wie Fiktionen, wie reine Erfindungen des Autors anmuten, in Tat und Wahrheit aber bloß Beleg dafür sind, dass die Wirklichkeit oft ›stranger than fiction‹ ist. Handelt es sich bei diesen Nachrichten demnach bereits um ›Literatur in der Zeitung‹ in ihrer rudimentärsten Form? Oder transformiert sie erst der Blick des Autors zu Literatur, der im täglichen Irrwitz der Zeitungsnachrichten ein literarisches Potenzial erkennt? Allein der mediale Kontextwechsel von der Zeitung in ein

Nr. 30). München 1978, S. 242 f. Zur Transformation der Zeitungsnachricht zu einem »Bestandteil« der »Weltliteratur« siehe Jürgen Stenzel: Mit Kleister und Schere. In: Text + Kritik 13/14 (1972), S. 44.

16 Generell zum semantischen Potenzial von Drucktypenwechseln: Harald Wentzlaff-Eggebert: Drucktypenwechsel. Ein Grenzphänomen der Sprachtheorie im Dienste der Leseforschung. In: Lili 15 (1974), S. 28–49.

17 Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M. 2001, S. 10.

18 Bachmann: *Unter Tieren*, o. S. [S. 154].

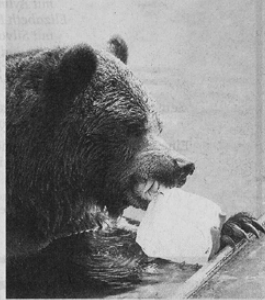
Er wollte der Bärin im Wildpark Langenberg Hoi sagen, heute ist er arbeitslos

Ein 20-Jähriger sprang im April ins Bärengehege des Langenbergs. Der junge Mann leidet noch immer unter den Folgen der gefährlichen Aktion.

Langnau - In Bern kletterte vergangenes Wochenende ein geistig Behinderter in den Bärenpark und wurde verletzt. In Zürich ereignete sich bereits letzten Frühling ein ähnlicher Vorfall: Am 25. April kletterte der 20-jährige Valentino im Wildpark Langenberg über einen mehrere Meter hohen, gesicherten Zaun zu einer Braunbärin und wurde am Arm verletzt. Seitdem ist er arbeitsunfähig.

Die gefährliche Kletterpartie unternahm Valentino während seiner Arbeitspause - er war als Koch im Restaurant des Wildparks tätig. Mittlerweile hat das Restaurant Valentino gekündigt: «Valentino befindet sich immer noch in der Rehabilitation und ist nicht arbeitsfähig», begründet der ehemalige Chef Marco Pero diesen Schritt.

Ob es sich um eine Rehabilitation im



Die Braunbärin hat den Koch im letzten April verletzt. Foto: Patrick Gutenberg

psychischen oder physischen Bereich handelt, kann Pero nicht präzisieren. Nach dem Angriff war Valentino wegen einer Fleischwunde am Arm für mehrere Wochen im Spital. Das Motiv wurde nie vollständig geklärt. Er habe aus einem «inneren Drang» gehandelt und habe der Bärin nur Hoi sagen wollen, zitierten ihn die Medien. Valentino stand

unter Schock und wurde psychologisch betreut. Der Zürcher hatte wie auch der Berner grosses Glück, dass er den Besuch im Käfig überhaupt überlebte.

Hausverbot im Wildpark

Der Wildpark Langenberg hatte damals Strafanzeige wegen Hausfriedensbruch eingereicht. Diese wurde aber von den Behörden nicht weiterverfolgt. Willkommen als Gast ist Valentino im Wildpark seit dem Vorfall nicht mehr: «Der junge Mann hat Hausverbot auf dem Gebiet Langenberg. Sollten wir ihn auf unserem Gelände antreffen, wird er weggewiesen», erklärt Christian Stauffer, Geschäftsführer Stiftung Wildnispark Zürich.

Den Berner Fall vom Wochenende hat Stauffer mitverfolgt. Vermeiden liessen sich solche tragischen Vorfälle auch in Zürich nicht: «Ein Restrisiko bleibt immer. Wie schon unsere Berner Kollegen gesagt haben, kann man nicht völlig ausschliessen, dass jemand die Situation falsch einschätzt und ins Bärengehege steigt. Wir sind sehr froh, dass der Fall im April ein Einzelfall ist.»

Maria Rodriguez (Tagesanzeiger.ch/Newsnetz)

*merkwürdige Neigung zu Bären;
vgl. Bärengehege*

Abb. 2: Zeitungsartikel mit handschriftlichen Marginalien Dieter Bachmanns

literarisches Werk (und damit von einem faktischen Umfeld in ein fiktionales) verleiht den Agenturmeldungen bereits einen anderen Status, der sie prinzipiell für neue, nicht ausschliesslich literale Lesarten und Sinnzuschreibungen öffnet.¹⁹ Auf einigen Zeitungsausschnitten hat der Autor zudem von Hand erste Sätze und Gedanken an den Rand notiert, um die Nachricht spielerisch ins Feld der Literatur überzuführen (Abb. 2). Zur Meldung über einen verunglückten Besuch im Bärengehege bemerkt Bachmann zum Beispiel die »merkwürdige Neigung zu Bären« und schreibt daneben: »Ich wollte einen Bären aus dem Ei aufziehen.«²⁰ Ob es sich bei diesem seltsamen Wunsch um eine persönliche Reminiszenz oder um einen literarischen Baustein handelt, sei dahingestellt.

19 Blöbaum: Literatur und Journalismus, S. 47: »Daraus folgt, dass der Spielraum für die Interpretation von journalistischen Texten gering ist. Sie sind nicht bedeutungs offen. Anders in der Literatur: Literarische Texte sind (be)deutungs offen, sie fordern unterschiedliche Lesarten geradezu heraus.«

20 SLA, Archiv Dieter Bachmann, A-1-e-1-a.

Entscheidend ist, dass diese Idee später in *Unter Tieren* aufgenommen und dem erzählten Ich in den Mund gelegt und zur Chiffre für eine genuine »Erfindung« erklärt wird: »zu nichts anderem da, als um anzudeuten, dass man sich nicht immer mit dem Gegebenen abfinden möchte«.²¹ Das Gegebene ist in diesem Kontext die Realität, die Wirklichkeit, das Faktische, worauf sich die Zeitung als Leitmedium beruft (bzw. es bis zu einem gewissen Grad auch hervorbringt). Just in dieses Medium schreibt der Autor aber das Bärenei – ein unwirkliches Ding als Symbol des Imaginären – gewissermaßen ›in statu nascendi‹ ein. Auch hier stellt sich die Frage: Ist dieses Bärenei eine rudimentäre Form von Literatur in der Zeitung? Zumindest trägt die Randnotiz den Index des Surrealen und bringt damit, bevor sie sich im literarischen Text zu einem Fiktionssignal verdichtet, ein Ungenügen der rein faktischen Berichterstattung zum Ausdruck, der sich die Zeitung zwar verschrieben hat, die aber, wie die von Bachmann gesammelten Ausschnitte belegen, nicht selten ins Absurde oder Unwahrscheinliche kippt und dadurch ein latentes literarisches Potenzial enthält. Indem es durch Dekontextualisierungen beziehungsweise Inskriptionen von Zeitungsnachrichten die Grenze zwischen Fakten und Fiktionen aufweicht, kratzt dieses poetische Verfahren an der methodisch etablierten Leitdifferenz zwischen Literatur und Zeitung: »Während Fakten der Rohstoff des Journalismus sind, ist die Erzeugung von Fiktionen die Grundlage der Literatur.«²²

Erzählender Essay als symbiotische Form

Gegen eine solche systematische Trennung journalistischer und literarischer Textproduktion argumentiert Dieter Bachmann schon 1984 in seiner Dankesrede für den Journalistenpreis mit dem Titel *Über Länge und Würze*. Darin spitzt Bachmann seine Argumentation zu: »Ich glaube, möglicherweise im Gegensatz zu Lehrmeinungen, an das Erzählerische im Journalismus, und Erzählungen sind, wenn sie gut sind, immer gut im Detail.«²³ Wie der Titel *Über Länge und Würze* schon anklingen lässt, wendet sich Bachmann mit seinem Plädoyer gegen ein faktografisches Gebot der Nüchternheit und Kürze bei der Reportage, ein Gebot, das einer narrativen Ausgestaltung letztlich wenig Raum bietet.

21 Bachmann: *Unter Tieren*, S. 145 f. Die Idee mit dem Bärenei wird schon früher im Buch »ausgebrütet«: »Gegen die Vorhaltungen der selbsternannten Sachverständigen, die man leicht für jede Frage findet, der Eifrigen, die ihm klar zu machen versuchten, dass jeder Bär, der einmal in die Pubertät kommt, unweigerlich ein wilder Bär wird, stand er zu seiner Absicht, einen Bären vom Bärenei an bei sich aufzuziehen.« Ebd., S. 21.

22 Blöbaum: *Literatur und Journalismus*, S. 29.

23 Dieter Bachmann: *Über Länge und Würze*. In: *Zürichsee-Zeitung*, Nr. 202, 31. 8. 1984, S. 11.

Seine Forderung nach mehr journalistischen Freiräumen, die er als erzählerische Freiräume versteht, bringt Bachmann in eine anschauliche Metapher:

Ich möchte den Raum für eine unausgereifte Vermutung zwischen den Bohnenstangen des sogenannt Nachprüfbaren, an denen die Fakten ranken; ich möchte eine Kleinigkeit, die mir wichtig erscheint, zu Ende beschreiben können.²⁴

Bachmanns journalistischer Anspruch folgt nicht dem Prinzip der Bohnenranke, die sich nur entlang des Vorgegebenen bewegt. Ebenso wenig pflegt er ein Schreiben nach Art der Bohnenranke, die sich der Stange entlang in die Höhe schlängelt. Angesichts dieses Plädoyers für erzählerische Freiräume im Journalismus ist es zunächst frappant, dass sich dieselbe Verteidigung des Narrativen im Bereich der Literatur keineswegs wiederholt. Im Gegenteil tritt hier eine bemerkenswerte Erzählskepsis zutage, die sich auch in *Unter Tieren* niederschlägt. Dort heißt es: »Und das Erzählen überhaupt. Das Nacheinander ist die Krux des Narrativen, es gibt nichts anderes als Satz nach Satz.«²⁵ Wo Bachmann die Verpflichtung auf Faktizität und Kürze im Journalismus als Einschränkung erlebt, da empfindet er im Bereich des Literarischen die Konvention eines konsekutiven, linearen Erzählens als ebensolche Restriktion. Oder um im Bachmann'schen Bildbereich zu bleiben: Auch in der Literatur gilt es eine Erzählung entlang der Bohnenstange zu vermeiden. Um diesem Zwang zu entkommen, reflektiert der Autor darüber, ob es nicht gelingen könnte, den literarischen Text in Analogie zum »Formationsflug« von »Zugvögeln« zu gestalten, oder ob es in Analogie zum »Capriccio«, dem literarischen Bocksprung, nicht auch ein »Antilopio« geben könnte, worunter er »im weitesten Sinn das Essayistische« versteht.²⁶ Damit greift Dieter Bachmann spielerisch Überlegungen auf, die er in seiner Dissertation über *Essay und Essayismus* wissenschaftlich untersuchte, die sich retrospektiv stellenweise aber wie eine Poetologie des Autors liest, wenn er die essayistische Erzählform bei Walter Benjamin, Robert Musil und Hermann Broch als Ausdruck einer »Krise des Romans« und Aufbruch zu einer neuen Form des Erzählens darlegt:

Erzählerische Werke höchsten Anspruchs kommen zustande unter dem denkbar größten Vorbehalt gegen die Legitimität des Erzählens. Aus dieser Spannung entstehen Werke, deren hervorstechendes Merkmal ihr Essayismus ist. Der Widerstand gegen das Erzählen ist ins Werk selbst eingedrungen und sprengt seine tradierte Form.²⁷

24 Ebd.

25 Bachmann: *Unter Tieren*, S. 62 f.

26 Ebd., S. 63.

27 Dieter Bachmann: *Essay und Essayismus*. Stuttgart u. a. 1969, S. 194.

Walter Benjamin, von dessen Denken Bachmann stark geprägt ist,²⁸ hat nicht zuletzt die Expansion der Presse für diese Krise des Romans verantwortlich gemacht. Mit der »Presse« tritt »eine Form der Mitteilung auf den Plan«, die »die epische Form nie vordem auf bestimmende Weise beeinflusst hat. Nun aber tut sie das. Und es zeigt sich, daß sie der Erzählung nicht weniger fremd, aber viel bedrohlicher als der Roman gegenübertritt, den sie übrigens ihrerseits einer Krise zuführt. Diese neue Form der Mitteilung ist die Information.«²⁹ Die »Kunst des Erzählens«³⁰ sieht sich also von zwei Seiten herausgefordert: vom Roman und von der Zeitung. Sie steht zwischen der Information mit ihrem Gebot der Kürze und der Romanprosa mit ihrer (um mit Lukács zu sprechen) »Gesinnung zur Totalität«, die sich für Autoren wie Musil oder Broch zusehends als unrealisierbar erweist.³¹ Ganz ähnlich verhält es sich bei Bachmann, dessen Schreiben sich im Konfliktfeld zwischen narrativen und deskriptiven Schemata situiert. Literarisches und journalistisches Schreiben stehen bei ihm somit in einer merkwürdig chiastischen Verschränkung zueinander. Während sich Bachmann durch narrative Mittel neue Freiräume im Journalismus erschreiben will, dienen ihm umgekehrt zeitungsauffine Versatzstücke zur Auflösung der konventionellen Linearität des Erzählens in freiere Formen der literarischen Darstellung. Diese beiden scheinbar gegenläufigen Bewegungen stehen indes keineswegs im Widerspruch zueinander, sondern markieren letztlich die entscheidende Schnittstelle, an der das Wechselspiel von journalistischen und literarischen Schreibverfahren für beide Seiten zu innovativen Formen des Essayistischen führt. Im erzählenden Essay trifft sich die durch narrative Einsprengsel erweiterte Reportage mit der durch journalistische Elemente aufgebrochenen Konventionalität literarischer Prosa. Die chiastische Konstellation zeigt zudem die für Bachmann typische Schwellenposition, für die gerade eine Durchmischung, eine offene Osmose zwischen Fakt und Fiktion, Literatur und Zeitung entscheidend ist.

Für das Buch *Unter Tieren* hat sich Bachmann diese verschiedenen Ebenen von Erzählung, Essay und Zitat unter anderem auf einem Briefumschlag

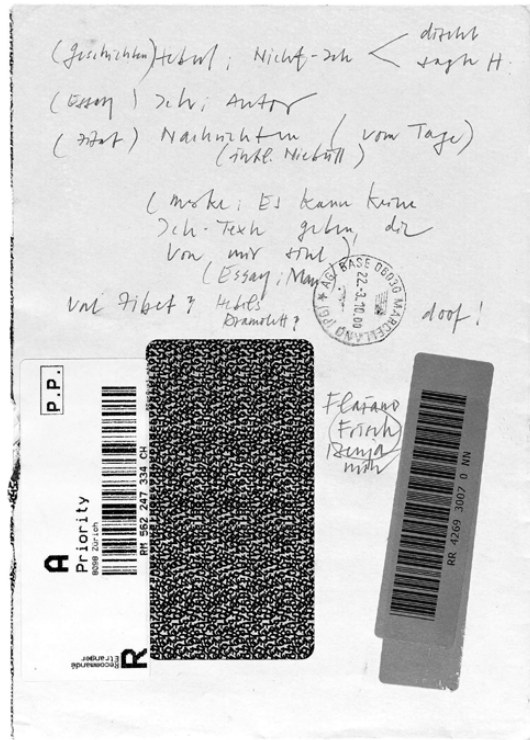
28 Vgl. die private Aufzeichnung: »Immer wieder: Walter Benjamin.« SLA, Archiv Dieter Bachmann, A-4-a. Seine erste Arbeit für die Zeitung war überdies eine Rezension zu Benjamins *Illuminationen*, die Bachmann als 20-Jähriger für die *Weltwoche* schrieb. Vgl. Dieter Bachmann: Zwischen Intellekt und Poesie. Hinweis auf Walter Benjamin. In: *Die Weltwoche*, 14. 7. 1961.

29 Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Hg. v. Alexander Honold. Frankfurt a. M. 2007, S. 103–128, hier S. 108.

30 Ebd., S. 106.

31 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik [1916]. München 1994, S. 47.

Abb. 3: Briefumschlag mit Dieter Bachmanns Notizen



notiert und je einer Instanz zugewiesen (Abb. 3): dem Kollektivmedium Zeitung das Zitat, der Autorinstanz den reflektierenden Essay und die narrativen Komponenten der fingierten Figur »Hebel«, um deren Erfahrungs- und Reflexionshorizont sich die Prosastücke drehen. Tatsächlich aber verhält sich die Trennung der Ebenen in der publizierten Fassung weitaus komplexer, als diese schematische Notiz vermuten lässt. Spätestens wenn im Buch Hebels »vollgekrakelte Rückseiten von Briefumschlägen«³² erwähnt werden, gewinnt diese Stelle eine Selbstbezüglichkeit, mit der sich literarische Fiktion und archivalischer Befund wieder vermischen, noch verstärkt durch die paradoxe Klammerbemerkung auf dem Briefumschlag: »Maske: Es kann keine Ich-Texte geben, die von mir sind« (vgl. Abb. 3). Eine solche Maske ist auch der Name »Hebel«, der wiederum so explizit auf einen außerfiktionalen Referenten verweist, dass er für das Buch einen besonderen Signalwert be-

32 Bachmann: *Unter Tieren*, S. 14.

sitzt.³³ Die Rede ist vom Schriftsteller und Publizisten Johann Peter Hebel, der 1760 – wie Bachmann fast 200 Jahre später auch – in Basel geboren wurde und sich wie dieser in seiner Zeit als journalistischer Erneuerer einen Namen machte. Hebel erlangte diesen Ruf, indem er das überkommene Publikationsformat eines Volks- und Bauernkalenders mit belletristischen Lesestoffen anreicherte und ihm damit zu neuer Attraktivität verhalf,³⁴ weshalb er als Vorläufer (und Revisionist) des modernen Kulturjournalismus gilt.³⁵ Ein Renommee, das Dieter Bachmann nicht minder zu Teil wurde, verschaffte er doch der bereits in die Jahre gekommenen Kulturzeitschrift *du* einen frischen Auftritt und verlieh ihr dadurch – genauso wie Hebel seinem *Rheinländischen Hausfreund* – ein unverkennbares Profil.³⁶

Das Ethos der Entdeckung

Die Gemeinsamkeiten zwischen Hebel und Bachmann reichen jedoch über diese biografischen Bezugspunkte hinaus, auch literarische Parallelen lassen sich feststellen, insbesondere was die Nähe von journalistischen und narrativen Elementen anbelangt. Zu Hebels Zeiten existierte, wie anfangs angedeutet, eine systematische Trennung zwischen Literatur und Journalistik im engeren Sinn noch gar nicht, mit seinem Kalender, dem *Rheinländischen Hausfreund*, verstand er sich gleichermaßen als Journalist und Erzähler, was allein schon aus dem Untertitel des Blattes mit der Ankündigung von »lehrreichen Nachrichten und lustigen Erzählungen« hervorgeht (Abb. 4).³⁷ Hebels publizistische Leistung bestand nicht zuletzt in dieser Anreicherung der vormals bloß als »Zeitung

33 Auch dem Roman *Grimms Zeit* (Berlin 2002) geht Hebels Gedicht über das Erdbeben von Basel als Motto voran.

34 Zur historischen Einordnung von Hebels innovativer Leistung im diskursiven Umfeld der damaligen Kalenderliteratur vgl. Friedrich Voit: Vom »Landkalender« zum »Rheinländischen Hausfreund« Johann Peter Hebels. Das südwestdeutsche Kalenderwesen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 41). Frankfurt a. M. 1994, S. 14: »Hebel edierte keinen neuen Kalender, sondern reformierte den seit vielen Jahrzehnten etablierten Landkalender.«

35 Vgl. Günter Oesterle: Johann Peter Hebel, Der Rheinländische Hausfreund oder Neuer Calender (1808–1815/1819). In: Stephan Porombka, Erhard Schütz (Hg.): 55 Klassiker des Kulturjournalismus. Berlin 2008, S. 58–62.

36 Vgl. Walter Artho: Kein gewöhnlicher Apéro. »du«-Fest zum Abschied von Dieter Bachmann. [Ohne Datum], S. 11: »du« ist in der Ära Bachmann wieder zu einer führenden Kulturzeitschrift im deutsch-sprachigen Raum – und darüber hinaus – geworden.« Zeitungsartikel, SLA, Archiv Dieter Bachmann, D-1-b-3.

37 Vgl. Titelblatt von 1808, fotomechanisch nachgedruckt in Johann Peter Hebel: Der Rheinländische Hausfreund. Faksimiledruck der Jahrgänge 1808–1815 und 1819. Hg. v. Ludwig Rohner. Wiesbaden 1981, S. 1.

Abb. 4: Titelblatt von
Hebels Rheinländischem
 Hausfreund.



tungsersatz« dienenden Volkskalender durch unterhaltende, populäre Lese-
 stoffe.³⁸ Die horazische Forderung nach »prodesse et delectare« (Belehrung und
 Unterhaltung) wird überdies direkt mit den beiden Textsorten der journalisti-
 schen »Nachricht« und der literarischen »Erzählung« verknüpft, die zwar ter-
 minologisch unterschieden, mediologisch im Kalenderblatt aber miteinander
 kombiniert werden und dort eine besondere Nähe zwischen Fakten und Fik-
 tion schaffen. Dazu genügt ein kurzer Blick in den Kalender und seine Beiträge
 in ihrem ursprünglichen publizistischen Kontext als Zeitungsformat, der durch
 Buchausgaben der Kalendergeschichten wie dem *Schatzkästlein* (1811 ff.) ver-
 loren gegangen ist. Anders als im *Schatzkästlein* handelt es bei den Beiträgen
 im Originalkalender nicht durchwegs um fiktionale Erzählungen, darunter
 mischen sich – als journalistische Berichte im weitesten Sinne – Nachrichten
 tatsächlicher Ereignisse (Abb. 5). Neben der Kolumne mit der berühmten Er-
 zählung »Kannitverstan« steht zum Beispiel die Nachricht über eine Feuers-

38 Guido Bee: Aufklärung und narrative Form. Studien zu den Kalendertexten Johann Peter
 Hebels. Münster u. a. 1997, S. 72 f.

brunst, die sich ein Jahr zuvor in Italien zutrug. Es findet auf diesen Seiten also eine ähnliche Vermischung von Fakten und Fiktionen, von journalistischen und literarischen Beiträgen statt wie in Dieter Bachmanns essayistischer Erzählprosa, die zudem nach in ihrem kaleidoskopartigen Kompositionsgesetz durchaus Ähnlichkeiten zur kalendarischen Form aufweist.

Mit diesem Vergleich soll hier aber über die strukturelle Homologie hinaus weder eine direkte Intertextualität insinuiert noch Hebels *Rheinländischer Hausfreund* zwingend als Modell und Vorbild für Dieter Bachmanns Prosa-band *Unter Tieren* behauptet werden. Wie eingangs erwähnt, stehen Benjamin und Bloch dem poetologischen Selbstverständnis von Bachmanns essayistischer Erzählprosa wesentlich näher.³⁹ Doch sind gerade diese literarischen Vorläufer beide auch große und erklärte Bewunderer von Hebel und beschäftigten sich verschiedentlich mit ihm. Benjamin widmete dem Kalendermacher mehrere kleinere Jubiläumsaufsätze und lobte seine Erzählkunst aufs Höchste. Bloch wiederum, der Hebel den »allergrössten Geschichtenerzähler« nennt, dürfte durch die Kalendergeschichten sogar zu dem berühmten und programmatischen Text über *Das Merke* in den *Spuren* angeregt worden sein.⁴⁰ Bloch formuliert darin eine ganz ähnliche Überzeugung, die auch Bachmann in seiner Journalistenpreisrede vertritt, wenn er sich für das Detail, die Einzelheit stark macht. So heißt es bei Bloch: »Man achte gerade auf kleine Dinge, gehe ihnen nach.«⁴¹ Der Titel *Das Merke* dürfte sich dabei auf das »notorische[] ›Merke!‹«⁴² beziehen, das charakteristisch für die oft exemplenhaften Kalendergeschichten ist und bei Hebel ebenfalls hin und wieder am Ende einer Erzählung auftaucht, um den Leser auf die Moral hinzuweisen.⁴³ Ein Beispiel dafür bietet der Bericht

39 So setzt Bachmann z. B. seinem Romanerstling *Rab* (1985) ein Motto aus Ernst Blochs *Spuren* voran.

40 In seiner vergleichenden Untersuchung zu Hebel und Bloch nennt Johan Siebers: »Auff enthält im Unerhörten«. *Bloch's Reading of Hebel* (1926–65). In: *Oxford German Studies* 40/1 (2011), S. 62–71, die *Spuren* »Bloch's most Hebelian book« und hält in Bezug auf das »Merke« fest: »Bloch focuses on simple Hebel stories of everyday occurrences.« Ebd., S. 63. Im Nachwort zu der von ihm herausgegebenen Sammlung mit Kalendergeschichten geht Ernst Bloch auch expressis verbis auf »Hebels ›Merke‹ am Schluß mancher Geschichte« ein, welche die »freundliche Erzählung« mit »Spuren der Merkbarekeit« durchzieht. Vgl. Johann Peter Hebel: *Kalendergeschichten*. Auswahl und Nachwort von Ernst Bloch, Frankfurt a. M. 1965, S. 142, 144.

41 Ernst Bloch: *Spuren*. Frankfurt 1985, S. 16.

42 Ludwig Rohner: *Kommentarband zum Faksimiledruck des ›Rheinländischen Hausfreunds‹ von Johann Peter Hebel*. Wiesbaden 1981, S. 39.

43 Vgl. Friedrich Voit: Vom ›Landkalender‹ zum ›Rheinländischen Hausfreund‹ Johann Peter Hebels, S. 88: »Mit Vorliebe bediente sich Hebel bei seinen Beiträgen der Form des Exempels. Kaum eine Information wurde gegeben oder eine Geschichte erzählt, die ihm nicht zugleich einen Anlaß bot, etwas exemplenhaft zu zeigen, eine Lehre daraus zu ziehen. Diese Exempel folgten immer wieder einer ähnlichen Struktur; der Erzähler wirft ein Thema auf, das er dann durch ein oder mehrere Beispiele erläutert und mit einem ›Merke‹ beschließt.«

wo man Deutsch verstand, mit gutem Appetit ein Stück Limburger Käse, und, wenn es ihm wieder einmal schwer fallen wollte, daß so viele Leute in der Welt so reich seien, und er so arm, so dachte er nur an den Oren Kartoffelkran in Amsterdamm, an sein großes Haus, an sein reiches Schiff, und an sein enges Grab.

Gleicher Lohn.

Als im letzten Krieg der Franzos nach Berlin kam, in die Residenzstadt des Königs von Preussen, da wurde unter andern viel königliches Eigenthum weggenommen, und fortgeführt oder verkauft. Denn der Krieg bringt nichts, er holt. Was noch so gut verborgen war, wurde entdeckt und manches davon zur Beute gemacht; doch nicht alles. Ein großer Vorrath von königlichem Vordolb blieb lange unverrathet und unversört. Doch kam zuletzt noch ein Epikubus von des Königs eigenen Unterthanen, dachte, da ist ein gutes Trinkgeld zu verdienen, und schickte dem französischen Commandanten mit schmeicheleien und spitzbübischen Augen an, was für ein ködnes Quantum von eigenen und taxierten Vordolben noch da und da herumliegen liege, woraus manch tausend Gulden zu lösen wäre. Aber der brave Commandant gab schlichten Dank für die Verrätherie, und sagte: „Laßt ihr die ködnen Vordolben nur liegen wo sie sind. Man muß dem Feind nicht sein Vordolbgeschick nehmen. Denn wenn euer König wieder ins Land kommt, so braucht er Holz zu neuen Salgen für so ehrliche Unterthanen wie ihr einer seid.“

Das muß der rheinländische Hausfreund loben, und meiste gern aus seinem Walb ein paar Schinken aus hergeben, wenns fehlen sollte.

Der kann Deutsch.

Bekanntlich geht es in der französischen Armee viele Deutschgebohrne, die es aber im Reid und im Quartier nicht immer merken lassen. Das ist aisdann für einen Hausfreund, der seinen Einquartierten für einen Hausfreund, der seinen groß Kreuz und Leiden, wenn er nicht französisch mit ihm reden kann. Aber ein Bürger in Salzwedel, der im letzten Krieg einen Gendgauer im Quartier hatte, entdeckte von obengahr ein Mittel, wie man bald darüber kommt. Es gieng so zu: der Gendgauer parlierte lauter Foutre Diable, forderte mit dem Säbel in der Faust immer etwas anders, und der Salzwedeler wußte nie, was? Hatte ihm gern gegeben, wenn er gekostet hätte. Da sprang er in der Noth

in seines Nachbarn Haus, der sein Gendgatter war und ein wenig französisch kann, und bat ihn um seinen Vordolb. Der Gendgatter sagte: Er wird aus der Dardanie von, ich will schon mit ihm zurecht kommen. Aber wie gekocht? War's vorher arg, so war's jetzt drar. Der Gendgauer machte Forderungen, die der gute Mann nicht zu befriedigen wußte, so, daß er endlich im Unwillen sagte: Das ist ja der vermalte dreierle Spitzbube, mit dem ich der Dolleten Schreiber noch heimlich hat. Aber kaum war das unvorsätzliche Wort heraus, so bekam er von dem vermeinten Stodfranzose eine ganz entsetzliche Ohrfeige. Da sagte der Nachbar: „Gendgattermann! Du läßt auch nimmer Unglück sein, der kann Deutsch.“

Große Feuersbrunst.

Aus Italien wird berichtet: Am 5. April 1808. fandet ein Bauer an dem Dorfe Bevara, nahe bey dem Dorf an einer Bergabside, des Gefranch an, damit hernach das Vieh besser weiden könne. Solches ist da und dort schon oft geschehen, und hat gut gerhan. Aber diesmal webete ein starker Wind: das Feuer griff schnell und unversehrlich um sich. Immer höher wuchste die Flamme, immer heftiger webete der Wind; und in wenig Stunden kronten in der ganzen Landschaft, in einer Strecke von mehreren Stunden, alle Gefranch, alle Wälder, alle fruchtbare Obstdäume, alle Gärten, alle Wohnungen. Das Feuerfeld an allen Enden und Orten, die entsetzlichen Rauchwolken, das Reth, und Jammergeschrey der unglücklichen Menschen war entsetzlich: und so weit man laufen und hören konnte, kluteten die Strahlungsdien. Zwar eilten die Einwohner aus der ganzen Nachbarschaft und aus weiten Gegenden her, zur Hülfe. Aber der immer heftigere Wind, und der große Umfang der Feuersbrunst machten alle Mühe und Anstrengung lange zunichte. Erst am 10. vermochte man das Feuer zu löschen. Da sah erst alles recht jammervoll aus. Die ganze Gegend war eine schauerliche Verwüstung. Wo vorher fruchtbare Aecker weichen, sah man jetzt bald verbrannte Leichname. Wo noch vor wenig Tagen muntere Dörfer standen, und der entsetzliche Landmann mit Hoffnung seine Arbeit verrichtete, fanden jetzt die unglücklichen trostlos und kühnertlagend auf der Brandstätte ihrer Wohnungen und ihres Eigenthums.

Wie muß es da dem unverständigen Mann zu Muth gewesen sein, der durch seine Unvorsicht solches Unglück über sich selbst, seine Mitbürger und Landeskute gebracht hat!

Der

Abb. 5: Nachrichten im originalen Zeitungslayout des Rheinländischen Hausfreunds.

über »Fliegende Fische«, der außerdem ein Beleg dafür ist, dass nicht nur der fingierte Hebel bei Bachmann, sondern auch der historische Hebel in seinem Kalender sich für Merkwürdigkeiten aus dem Tierreich interessierte, deren Authentizität im Rahmen der zeitgenössischen Episteme durchaus zweifelhaft war. Zumindest beginnt der Bericht mit der Bemerkung: »Man sollte meynen,

Hebels Vorliebe für die Exempelform betont auch Bee: Aufklärung und narrative Form, S. 198. Er weist aber zugleich darauf hin, dass die relativ starre, seit der Antike tradierte Form des lehrhaften Erzählens bei Hebel Veränderungen unterworfen und stellenweise in Auflösung begriffen ist, insofern Appelle und normative Handlungsanweisungen in den abschließenden Erzählerkommentaren zusehends »Erfahrungsregeln« weichen. Ebd., S. 207.

es sey erdichtet.«⁴⁴ Indem Hebel das damals allgemein noch kaum bekannte Phänomen fliegender Fische wählt, greift er (ähnlich wie Bachmann) ein Stück unglaublicher Realität heraus, das genauso gut erfunden sein könnte. Hebel beschreibt deshalb ausführlich das Verhalten dieser Tiere, die, insbesondere wenn sie von anderen Fischen gejagt werden, aus dem Wasser springen, um sich in der Luft in Sicherheit zu bringen, wo ihnen aber von Vögeln neue Gefahr droht, die nur darauf warten, einen fliegenden Fisch zu schnappen. Am Ende dieser Schilderung folgt ein »Merke«, das die Beobachtungen aus dem Tierreich allegorisch auf die menschliche Lebenswelt anwendet und diese Erkenntnis mit einem zweiten »Merke« in eine moralische Sentenz verdichtet: »Merke: Wann die Fische im Meer Handel haben, ists lauter Freude für die losen Vögel in der Luft.«⁴⁵ Hier klingt eine Variante der noch heute gebräuchlichen Redewendung an: Wenn zwei sich streiten, freut sich der Dritte.

Es ist vielleicht dieses »Merke«, das noch ansatzweise der horazischen Erzähltradition der lehrreichen Dichtung verhaftet ist,⁴⁶ an dem sich die historische Distanz zu Dieter Bachmann abmessen lässt. Bachmann schreibt 1989 in einer Kolumne des Magazins des *Tages-Anzeigers*, angeregt durch Johann Peter Hebels Kalendergeschichte *Unverhofftes Wiedersehen*:

Das erinnert mich an einen anderen Abschied, den ich erzählen möchte. Im Gegensatz zu Johann Peter Hebel, dessen Geschichten und Gedichte man nicht genug lesen kann, im Gegensatz zum geliebten Hebel ganz ohne Moral der Geschichte.⁴⁷

Hier artikuliert sich eine Nähe zum (notabene) »geliebten« Hebel ebenso wie eine gewisse Distanz, zumal Bachmann vorderhand auf die Moral verzichten will und sich damit vom expliziten »Merke« der Kalendergeschichte distanziert. Dies bedeutet allerdings nicht, dass seine Texte gänzlich ohne Moral auskommen, auch wenn diese an der Oberfläche nicht mehr (so deutlich) vernehmbar ist. Auch in *Unter Tieren* spielt Bachmann gegen Ende des Bandes auf Hebels »unverhofftes Wiedersehen« an, als er das »Wiedererscheinen des Quastenflos-

44 Hebel: Der Rheinländische Hausfreund, S. 24.

45 Ebd.

46 Zu Hebels mehrfachem Horaz-Bezug vgl. die Diskussion bei Bee: Aufklärung und narrative Form, S. 68 f. Gegen diese verbreitete Lesart des moralisierenden Hebel postuliert Walter Benjamin jedoch ein unauflösbares Spannungsverhältnis zwischen Erzählung und didaktischer Nutzenanwendung im Merksatz. Dazu Günter Oesterle: Der Gerechte als Hausfreund. Differenzen zwischen Walter Benjamins und Ernst Blochs Deutung des Erzähler Johann Peter Hebel. In: Achim Aurnhammer, Hanna Klessinger (Hg.): Johann Peter Hebel und die Moderne. Freiburg i. Br. 2011, 59–72, bes. S. 70–72.

47 Dieter Bachmann: Linas Vermächtnis. In: Tages Anzeiger Magazin 19 (1989), S. 53.

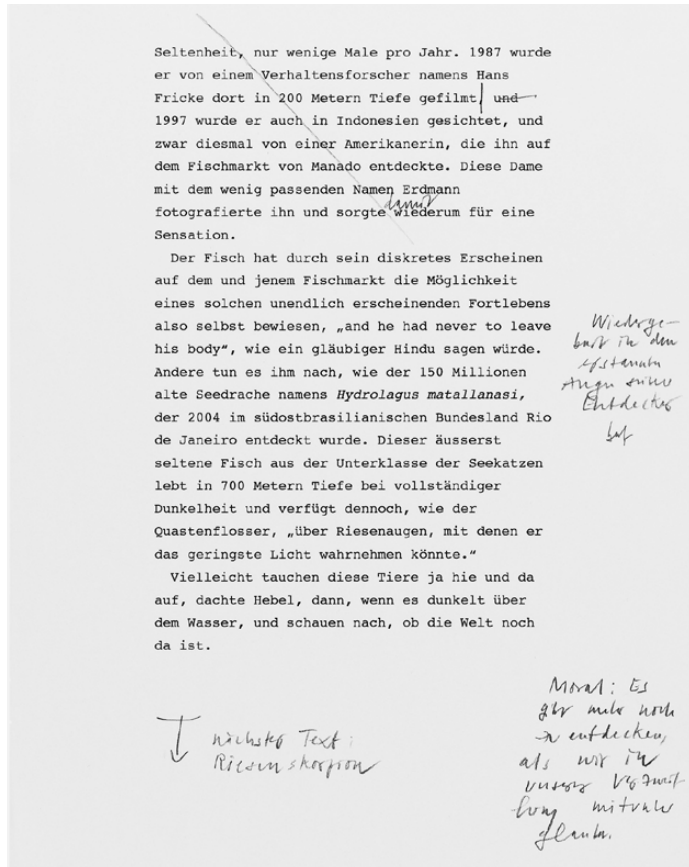


Abb. 6: Manuskriptseite mit Vorstufe zum Quastenflosser-Kapitel in Unter Tieren.

sers⁴⁸ erwähnt. Wie Hebel die fliegenden Fische, so präsentiert Bachmann den Quastenflosser als Kuriosum aus der Tierwelt: es handelt sich um eine Fischart, die als längst ausgestorben galt und nur durch Zufall wiederentdeckt wurde. Im Text folgt ein längerer journalistischer Exkurs über diesen Quastenflosser und seine unerwartete Entdeckung, doch schwingt in der – durchaus Bericht erstattenden – Beschreibung wie bei Hebel semantisch mehr mit, als an der Textoberfläche ersichtlich ist, auch wenn der Text nicht mit einem »Merke« endet. Es scheint also keine ›Moral der Geschichte‹ zu geben, jedenfalls wird nicht

48 Bachmann: Unter Tieren, S. 140.

ostentativ auf sie hingewiesen. Dass ihr implizit sehr wohl eine eingeschrieben ist, zeigt der Blick auf eine Vorfassung im Archiv, wo der Autor von Hand am Rand notiert: »Moral: Es gibt mehr noch zu entdecken, als wir in unserer Verzweiflung mitunter glauben.« (Abb. 6) Eine unterdrückte Moral also, die an der Textoberfläche getilgt wird, für Bachmanns literarisch-journalistischen Erzählgestus aber entscheidend ist: die Entdeckung als poetisches Movens. Dem entspricht die Akzentuierung der Neugierde (gemeint ist die wissbegierige ›curiositas‹, nicht die boulevardeske Sensationslust), die Bachmann im Postskriptum der gesammelten Reportagen *Sorgen im Paradies* (1987) als Leitbegriff für seine journalistische Tätigkeit statuiert:

Die Arbeit des Reporters, so wie ich sie verstehe, ist nicht von Idee oder Ideologie geleitet, sondern von der Neugier. Der Reporter hat nicht mit Stoffen zu beweisen, was er ohnehin schon weiß. Ihn schickt die Ahnung auf den Weg; die Vermutung, daß mit dem Gegenstand, den er anpeilt, etwas zu entdecken ist [...].⁴⁹

Im Unterschied zum Aufklärer Hebel, bei dem didaktische Ansprüche unverkennbar bleiben,⁵⁰ ist Bachmann weder ein engagierter Autor im engeren Sinn noch ein investigativer Journalist. Das heißt, es geht ihm nicht ums Aufklären und Aufdecken, sondern – wie es in der handschriftlichen Moral heißt – ums Entdecken. Der Enthüller weiß immer schon, was er aufdecken will, er hat ein konkretes Ziel vor Augen. Der Entdecker hingegen begibt sich ins Ungewisse und lässt sich von Überraschungen leiten. Dem entspricht eine essayistische, nonlineare Schreibweise, die neue journalistische wie narrative Freiräume entwickelt und erkundet. So reagiert denn auch der Erzähler in einer Vorfassung zum Prosaband *Unter Tieren* auf die Behauptung »Enthüllung ist die Aufgabe des Journalisten wie des Schriftstellers« mit dem so kurzen wie entschlossenen Veto: »Nein. Entdeckung wäre besser.«⁵¹

49 Dieter Bachmann: *Sorgen im Paradies*. Reportagen. Zürich 1987, S. 277. Dazu der Autor in einem unveröffentlichten Konvolut: »Sorgen im Paradies« war nie mein Titel (nicht einmal bei der ursprünglich in GEO erschienenen Tessin-Reportage; für den Band bei Ammann hatte ich ›Alle Arten von Melancholie‹ vorgeschlagen, das wäre auch heute noch mein Titel – weil es doch immerhin ein Thema ist.« SLA, Archiv Dieter Bachmann, A-4-b.

50 Bee: Aufklärung und narrative Form, S. 42: »Hebels Hausfreund-Texte sind vom Gedankengut der Volksaufklärung und der für diese Bewegung typischen Form fiktionaler Unterweisung nachhaltig geprägt.«

51 Dieter Bachmann: Aus der Thierkunde. In: manuskripte. Zeitschrift für Literatur 39/143 (1999), S. 20–24, hier S. 20. Dass die Forderung nach Enthüllung ausgerechnet einem »Stelzvogel (gypogerasus serpentarius)« in den Mund gelegt wird, auch »[d]arüber kann man einen Augenblick nachdenken«. Ebd.

Im Nomadenzelt des Feuilletons

Robert Walsers Schreiben zwischen Literatur und Zeitung,
zwischen Bern und Berlin

PETER UTZ

Wo schreibt Robert Walser in seinen Berner Jahren? – Die Frage ist nur scheinbar müßig. Zwar sind die 15 Adressen, an denen er zwischen 1921 und 1929 in Bern logiert, alle bekannt. Aber wo liegt der mediale, kulturtopografische und literaturhistorische ›Ort‹ seines Schreibens in dieser Zeit? Ist für ihn Bern überall, und ist überall Bern, wo man ihn liest? – Jedenfalls sucht Walser nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, der seine Publikationstätigkeit im Wesentlichen auf die Schweiz beschränkt hatte, einen Wirkungsraum, der über die Schweiz hinausreicht. Er reaktiviert seine Verlagsbeziehungen zu Cassirer in Berlin und verwirft die Option, die Rechte an seinem gesamten gedruckten Werk dem Grethlein-Verlag abzutreten und damit zu einer ganzen Reihe von Schweizer Autoren zu stoßen, mit denen sich dieser Verlag mit Sitz in Zürich und Leipzig in den 1920er Jahren profiliert. Walser will weiterhin und erneut im gesamten deutschen Sprachraum gehört werden. Das gelingt ihm mit seinen Feuilletons, die nun zu seiner Haupteinnahmequelle werden. Er publiziert sie zu Hunderten außerhalb der Schweiz, in Frankfurt, Berlin und Prag sowie als Zweitverwertungen in vielen weiteren deutschen Tageszeitungen von Danzig, Leipzig, Köln, Mainz, Kassel, Saarbrücken bis nach Wien. In der Schweiz hält ihm einzig die *Neue Zürcher Zeitung* unter Eduard Korrodi trotz einiger Spannungen die Treue. In Bern jedoch, wo man Walser in den Lauben und Kneipen antreffen kann, ist er in den Zeitungen kaum präsent. *Der Bund*, in dem er 20 Jahre zuvor literarisch debütiert hat, ist für ihn spätestens nach 1919 vermintes Gelände, weil Otto von Greyerz dort seine Gedichte verrissen hat. Auch mit Hugo Marti, Feuilletonredakteur ab 1922, kommt Walser nicht richtig ins Geschäft. *Der Bund* bringt in Walsers Berner Jahren kein halbes Dutzend Walser-Texte. Diese sind zudem alle nicht auf den Berner Kontext bezogen, obwohl die Tradition der Gattung Feuilleton und eine ihrer primären Funktionen die lokale Verortung wäre,

die das einheimische Zeitungspublikum ansprechen soll. Walser wird nicht zum Berner Lokalfeuilletonisten. Überall kann man Walser lesen, nur nicht in Bern.

Dieser realen Ortlosigkeit seines Schreibens entspricht eine literarische. Sie ist exemplarisch für die Problematik einer Schreibexistenz zwischen Journalismus und Literatur, die Walser mit vielen Autoren seiner Generation teilt. Es ist dies ein Schreiben in einem mehrfachen Zwischenraum: Das betrifft zunächst die mediale Position des Feuilletons selbst. Seit ihrem Aufstieg zu einem eigenen Gefäß des literarischen Schreibens wird die »kleine Form« immer eher durch äußerliche Grenzen als durch innere Gattungsgesetze bestimmt. Einerseits hebt sich die kulturelle Rubrik »unter dem Strich« dadurch von der anonymen Nachrichtenflut im Rest der Zeitung ab, dass sich hier eine subjektiv gefärbte, frei assoziierende Stimme melden darf, die den Leser persönlich anspricht. Andererseits sind die kurzen, dafür möglichst brillanten Auftritte der Feuilletonisten doch keine »richtige« Literatur; ein unsichtbarer zweiter Strich trennt diese Eintagsfliegen von jener Literatur, die zwischen Buchdeckeln Anspruch auf überzeitliche Geltung erhebt. Zwischen Journalismus und Literatur ist das Feuilleton damit permanent zu einer Selbst- und Ortsbestimmung herausgefordert.¹ Dies gibt ihm seine innovative Kraft, dies verunsichert aber auch die Feuilletonisten.

Das Feuilleton ist insofern grundsätzlich ein medialer Zwischenraum zwischen Zeitung und Buchliteratur. Im Fall Walsers wird das Schreiben im Feuilleton von einer weiteren, kulturellräumlichen Polarität bestimmt: der Spannung zwischen Provinz und Metropole, verbunden mit dem »doppelten Ort« jeder Literatur aus der Schweiz. Das feuilletonistische Schreiben ist primär urban codiert und damit mit jener Moderne assoziiert, die sich die Urbanität selbst zuschreibt. Gleichzeitig hat es aber eine starke lokale Bindung, indem es den urbanen Raum als Lebensraum mental bewohnbar macht; insofern ist der Feuilletonist gewissermaßen ein urbaner Heimatschriftsteller.²

1 Zum Stand der Feuilletonforschung vgl. Hildegard Kernmayer, Barbara von Reibnitz, Erhard Schütz: Vorwort. In: Zeitschrift für Germanistik 22/3 (2012): Perspektiven der Feuilletonforschung, S. 494–508. Zum Stand der Feuilletonforschung in Bezug auf Walser vgl. Peter Utz: Artikel »Feuilleton«. In: Robert Walser-Handbuch. Hg. v. Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2015, S. 49–55.

2 Vgl. Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Hg. v. Christian Jäger, Erhard Schütz. Berlin 1994, bes. das Nachwort der Hg., S. 335–348. Vgl. ferner: Peter Utz: »In der Journalistentonart« – Robert Walser zwischen Bern und Berlin. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 2 (1997), S. 372–376; ders.: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«. Frankfurt a. M. 1998, bes. S. 295–368; ders.: Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. Robert Walser und der Beitrag des Feuilletons zur literarischen Moderne. In: Die kleinen Formen in der Moderne. Hg. v. Elmar Locher. Bozen, Innsbruck 2001, S. 133–165, hier S. 136.

Dieser urbane Raum ist auch für Walser der eigentliche literarische Resonanzraum. Ihm verdankt er seine Erfolge im Berlin der Vorkriegszeit. In der Berner Zeit kann er ihn nur noch aus der Ferne feuilletonistisch bespielen; in den Berner Mansarden schreibt er für Leser in Frankfurt, Berlin oder Prag, deren Erfahrungskontext er nur mittelbar kennt. Trotzdem fühlt er sich besonders Berlin immer noch zugehörig; seiner jungen deutschen Briefpartnerin Resy Breitbach schreibt er 1925: »Ich kenne Berlin sehr, sehr gut, denn ich sprang und tanzte in fast allen dortigen Straßen herum. Ich verbrachte in dieser seltsamen, unbeschreiblichen und unfassbaren Stadt sieben Jahre.« (GW XII/2, S. 246)³ Und gegenüber seiner Brieffreundin Frieda Mermet muss er sich bei der Absenderadresse eines Briefs vom 19. Januar 1927 korrigieren: »Bern, fast hätte ich geschrieben, Berlin.« (GW XII/2, S. 291) Der Berner Briefschreiber Walser, ohnehin mit dem Feuilletonisten engstens verwandt,⁴ projiziert sich schreibend immer noch nach Berlin. Seine Feuilletons sind immer noch in das »Hauptstadtohr« hineingesprochen (AdB 5, S. 298). So bezeichnet er den virtuellen Adressaten seines Schreibens in einem Mikrogramm-Entwurf vom Winter 1927/28, der die Frage nach den Folgen einer Rückkehr von einem »Weltstadtaufenthalt« in eine »Kleinstadt« und die Problematik des »Wurzelfassens« bedenkt.⁵ Walser versucht nun, gerade die Spannung zwischen Peripherie und Zentrum, zwischen Provinz und Metropole produktiv zu machen. Das ist die spezifisch feuilletonistische Variante jener Spannung des »doppelten Ortes«, welche die Literatur aus der Schweiz generell charakterisiert: sie bezieht sich sowohl auf ihren kulturellen Ursprungskontext in der Schweiz wie auf die Referenzkultur des deutschen Sprach- und Literaturraums, der gleichzeitig ihren wesentlichen Absatzmarkt bildet.⁶ Dieser doppelte Bezug prägt die

3 Robert Walsers Werke werden im Folgenden zitiert nach: Das Gesamtwerk [GW]. Hg. v. Jochen Greven. Genf, Hamburg 1966–1975. Die »Mikrogramme« werden nachgewiesen nach: Aus dem Bleistiftgebiet [AdB]. Hg. v. Bernhard Echte, Werner Morlang. Frankfurt a. M. 1985–2000.

4 Zur Nähe von Feuilleton und Brief vgl. Peter Utz: Ausgeplauderte Geheimnisse. Das Verhältnis von Brief und Feuilleton am Beispiel von Robert Walser. In: Briefkultur in der Moderne. Transformationen epistolaren Schreibens in der deutschen Literatur. Hg. v. Isolde Schiffermüller, Chiara Conterno. Würzburg 2015, S. 181–200.

5 Vgl. dazu Christian Benne: Theorie der Kleinstadt. Versuch über, mit und für Keller und Walser. In: Tradition als Provokation. Gottfried Keller und Robert Walser. Hg. v. Ursula Amrein, Wolfram Groddeck, Karl Wagner. Zürich 2012, S. 147–168.

6 Vgl. dazu: Peter von Matt: Zirkelexistenzen. Die doppelte Heimat der Schweizer Literatur. In: Swiss made. Die Schweiz im Austausch mit der Welt. Hg. v. Beat Schläpfer. Zürich 1998, S. 93–100; Ursula Amrein: Nationale Grenzziehung, kulturelle Identifikation. Der doppelte Ort der Schweizer Literatur 1880 bis 1950. In: Dies.: Phantasma Moderne. Die literarische Schweiz 1880–1950. Zürich 2007, S. 11–30; Michael Böhrer: Vom Umgang der Literaturwissenschaft mit kulturtopographischen Aspekten der deutschsprachigen Literatur. In: Kulturtopographie deutschsprachiger Literaturen. Perspektivierungen im

Literatur aus der Schweiz, von der Wahl von Verlag und Verlagsort bis hin zur Frage nach dem Sprachregister und dem Verhältnis zur standardsprachlichen Norm. Hat Walser in Berlin noch primär für Berliner Verlage und Zeitschriftenmedien gearbeitet, sich dann in Biel im Wesentlichen auf Schweizer Verlage und Medien beschränkt, so schreibt er in Bern in einem kulturtopografischen Spagat, der wiederum typisch für das literarische Schreiben in der Schweiz ist. Walser versteht diese mehrfache Randlage als Feuilletonist in der schweizerischen Provinz aber produktiv zu machen, und daraus entsteht eine ganz eigene, spezifische Modernität.

Entscheidend ist dafür, dass er sich gewissermaßen hinter diesen kulturtopografischen Spannungsfeldern, von ihnen abgeschildert, einen ganz privaten, nur ihm zugänglichen Schreibort schafft: sein mikrografisches »Bleistiftgebiet«. Dieser Raum außerhalb von Norm und Markt ist das Hinterzimmer seines »Prosastückligeschäfts«. Es ist sein Sprachlabor, seine Probebühne für feuilletonistische Auftritte, aber auch der Raum des Rückzugs und der reflexiven Ortsbestimmung seines Schreibens. Im Frühjahr 1926 notiert er beispielsweise in seiner winzigen Bleistiftschrift auf ein Kalenderblatt, bereits an eine virtuelle Leserin gerichtet: »[...] im allgemeinen aber bin ich fleißig, indem ich in- sowohl wie ausländische Blätter, d. h. Zeitungen mit klein[er]en oder größeren, bescheidenen oder bedeutenden Artikeln bediene. Wenn Sie wollen, dürfen Sie mich also für einen Journalisten halten, in gewisser Hinsicht aber ebensogut für einen Dichter, denn der Journalismus, den ich treibe, enthält eine vorwiegend dichterische Note.« (AdB 4, S. 63)

Mit dieser recht souveränen Bestimmung seiner Schreibidentität aus dem »Bleistiftgebiet« heraus gelingt es Walser, die Berner Jahre zu einer Periode enormer literarischer Produktivität zu machen. Dabei überspringt er mutwillig die medialen und kulturellen Grenzen, die ihm äußerlich gesetzt sind, und versteht es, die multiplen Spannungsverhältnisse, in denen er schreibt, kreativ umzusetzen. Dies kann ich im Folgenden nur an ganz wenigen Kostproben andeuten.

Eine erste Grenzüberschreitung leistet sich Walser gleich kurz nach seinem Umzug nach Bern: In der Berliner *Weltbühne*, welche die *Schaubühne* abgelöst hat, in der Walser seinerzeit in Berlin brillant debütiert hatte, kann er im Frühjahr 1921 eine Reihe von kurzen Artikeln platzieren. Er stellt sie unter die für eine Zeitschrift ungewöhnlichen Titel *Neueste Nachricht*, gefolgt von *Nachricht Nummer zwei*, *Nachricht Drei*, *Vierte Nachricht*. Dabei verkündet

Spannungsfeld von Integration und Differenz. Hg. v. Michael Böhler, Hans-Otto Horch. Tübingen 2002, S. 11–44; Reto Sorg: Kleiner Markt, große Literatur. Die ›Schweizer Literatur‹ zwischen schweizerischem und gesamtdeutschem Markt. In: Markt, literarisch. Hg. v. Thomas Wegman. Bern u. a. 2005, S. 209–228.

das »Ich« der *Neuesten Nachricht* unter anderem, dass es sich »hier in Bern« wohl fühle, einen Vortrag über Dostojewski und einen über die Psychiatrie zu hören bekommen habe und dass ihm ein Zahn ausgefallen sei (GW VII, S. 135 f.). Als zweite Nachricht erfahren wir beispielsweise exklusiv: »Esse ich Schlagsahne, so kann ich recht zärtlich sein.« (GW VII, S. 137) Und als *Vierte Nachricht* wird uns geschildert, wie das schreibende Ich der Versuchung widersteht, zu einer herumliegenden Zeitung zu greifen, die mit ihren Aktualitätsangeboten lockt. Walser ironisiert so im Medium der literarischen Zeitschrift die scheinbare Unentbehrlichkeit des Konkurrenzmediums Zeitung. Gleichzeitig parodiert er dessen Hunger nach der *Neuesten Nachricht*. Was er unter diesem marktschreierischen Superlativ verkauft, ist Privates, das er als von öffentlichem Interesse ausgibt – eine problematische Dauerversuchung für die Presse. Als Enthüllungsjournalist seiner selbst reklamiert Walser das dringliche öffentliche Interesse für seine privaten Beobachtungen. Zudem ist seine Artikelfolge aber eine Standortmeldung, mit der sich Walser aus Bern beim Berliner Publikum zurückmeldet. Dass er dabei gleich die »Weltbühne« betritt, ist kein geringer Anspruch; beziehungsreich meint das Ich dazu gleich im ersten Text, es »gehöre der Welt, wie auch sie mir gehört, und die Welt ist weit, und mein Herz ist's auch« (GW VII, S. 136). Das Feuilleton in der *Weltbühne* verbindet das Lokale mit der »weiten Welt«. Die Verschränkung von Internationalität und Lokalität ist generell eine Charakteristik des Feuilletons.⁷ Walser nutzt sie hier, um eine Brücke von seinem lokal gebundenen Erfahrungsraum zu jenem kulturellen Referenzraum zu schlagen, auf den er sich immer noch bezieht.

Das mutwillige Spiel mit der Gattung der »Nachricht«, die er von Bern aus in alle Welt schickt, treibt Walser in vielen weiteren Feuilletons. Er gibt sich dabei fast wie einer jener Korrespondenten, welche den politischen Teil der Zeitungen füllen. So macht er sich zum selbsternannten Berner Korrespondenten etwa des *Berliner Tageblatts*. Diese wichtige Zeitung der Weimarer Republik wird zum bedeutendsten – und finanziell einträglichsten – Publikationsort von Walsers Berner Feuilletons. Dank der *Kritischen Walser-Ausgabe* (KWA) von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz können wir in einem Band gesammelt alles das lesen, was Walser in dieser Zeitung von 1907 bis 1933 veröffentlicht hat; der Publikationskontext der Feuilletons in der Zeitung wird im Ansatz ebenfalls dokumentiert.⁸ Dabei kommt indirekt auch Schweizerisches

7 Günter Oesterle: »Unter dem Strich«. Skizze einer Kulturpoetik des Feuilletons im neunzehnten Jahrhundert. In: Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Hg. v. J. Barkhoff, G. Carr, R. Paulin. Tübingen 2000, S. 229–250, hier S. 247 f.

8 Robert Walser: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte [KWA]. Hg. v. Wolfram Groddeck, Barbara von Reibnitz. Bd. III/1: Drucke im Berliner Tageblatt. Hg. v. Hans-Joachim Heerde. Basel, Frankfurt a. M. 2013.

in den Blick. So werden die Leser des *Berliner Tageblatts* beispielsweise im Juli 1926 unter dem Titel *Das Parlament* unverkennbar ins Berner Bundeshaus geführt. Dabei werden aber nicht die politischen Verhandlungen, sondern die Stimmungen in diesem Haus eingefangen. Der Berliner Leser erfährt etwa: »Im ganzen Hause machte sich eine nicht zu leugnende Schläfrigkeit geltend.« (GW VIII, S. 39) Das kann man zwar durchaus als Kommentar zum politischen System der Schweiz verstehen, doch an sich bleibt der Text unpolitisch, wie sich dies für das Feuilleton gehört. Dagegen hatte sich Walser schon im Jahr zuvor unter dem harmlos-persönlichen Titel *Tagebuchblatt* bei den gleichen Berliner Lesern unter anderem über die Höhe der schweizerischen Militärausgaben Gedanken gemacht – in der Schweiz publiziert, hätte dieses Feuilleton unzweifelhaft gegen das Politikverbot in der kulturellen Rubrik verstoßen.⁹ Auch wenn er meist explizite Namens- und Ortsnennungen vermeidet, überspringt Walser damit keck die Grenze, die dem Feuilleton innerhalb der Zeitung gesetzt ist; er bezeichnet sich selbst als »Journalist«. Als solcher öffnet Walser noch im Juli 1929 – er ist bereits in der Waldau interniert – im *Berliner Tageblatt* mit dem Prosastück *Auflauf* seinen »Berichterstattermund« in den »Blättern, die die Welt bedeuten«, denn: »Für mich enthält der Journalismus zweifellos Poesie, und wenn ich je Notizen usw. in die Blätter, die die Welt bedeuten, schrieb, so tat ich dies infolge unwiderleglicher Befehlsgebung meines Innenlebens, das hin und wieder von der Idee erfüllt zu sein scheint, Sprechen sei nützlich und Mitteilbarkeit schön.« (GW X, S. 42)

Indem Walser seinem »Journalismus« »Poesie« zuschreibt, überspringt er auch die zweite Grenze, die dem Feuilleton gesetzt ist, diejenige zur »hohen« Literatur. Das geschieht in Walsers Feuilletons der Berner Zeit in vielfacher Weise. Besonders in der Formgestaltung der Texte meldet er seinen eigenen literarischen Anspruch an. Gleichzeitig bringt er seine spezielle, periphere Stellung gegenüber seiner urbanen Leserschaft ins Spiel.

Ein erster Text, an dem sich dies zeigen lässt, steht unter dem wenig aufregenden Titel *Skizze* (GW VII, S. 49 f.) im November 1920 in der Zeitschrift *Das Tage-Buch*, dem in diesem Jahr beim Berliner Rowohlt-Verlag gegründeten Konkurrenzorgan zur *Weltbühne*. Der Text stellt in zwei Hälften, die durch Zwischentitel akzentuiert werden, zwei literarische Existenzformen einander gegenüber. In der ersten Hälfte schildert das Feuilletonisten-Ich unter dem Titel *Mir gegenüber* die Arbeit von Dachdeckern, die es aus seinem Fenster bei ihrer Arbeit beobachtet. Dies inspiriert es zum eigenen »Schaffen«. Befriedigt stellt es fest: »Ich meine, ich habe doch da immerhin wieder mal einen Artikel geschrieben, ob's Dichtkunst sei, frag ich mich wenig, wenn's nur wenigstens

9 Vgl. Utz: *Tanz auf den Rändern*, S. 473–488.

einer Leistung ähnlich sieht.« Zwar wird der literarische Anspruch des Feuilletons explizit zurückgestellt, er bleibt aber implizit doch aufrechterhalten, und das »Ich« sieht sich durch seinen »Artikel« als Schreibhandwerker bestätigt. Dagegen führt die zweite Hälfte unter dem Titel *Im Auto* explizit nach Berlin zurück, zur Erinnerung an eine Autofahrt in die Umgebung der Stadt. Nur in höchst verklausulierter Form artikuliert das »Ich« hier seine Beteiligung: »Wir waren vier Leute, eine Dame und drei Herren, von diesen dreien hieß einer wie ich, sah auch so aus, sprach so. Das war wohl ich selbst.« Während die beiden anderen Herren, ein »Lektor« und ein »Verleger«, als wichtige Akteure des Literaturbetriebs identifiziert werden und die Fahrt selbst einen »literarischen Anstrich« erhält, denn »wir nahmen fast sämtliche Dichter durch«, wird das »Ich« hier – im Unterschied zur ersten Texthälfte – nicht weiter identifiziert, schon gar nicht als literarischer Autor. Und die Fahrt bleibt Episode, läuft zwar in raschem Tempo, aber ereignislos ab und führt nach Berlin zurück.

Im letzten Satz blendet der Text wieder zum Anfang zurück: »Die Dachdecker haben inzwischen ihr Tagwerk beendet, ich das meinige auch.« Das »Tagwerk« fürs *Tage-Buch* ist abgeliefert, der Artikel ist mit diesem Schluss unter Dach. Als handwerkliches Feuilleton, das sich offensichtlich einer marginalen Beobachtung aus der Provinz verdankt, zeigt es in seinem Innern eine Gegenwelt, die des Berliner Literatenmilieus, das mit dem Auto und dem Tempo der Fahrt auch gleich mit einem Emblem urbaner Modernität ausgestattet wird. Wie entschieden sich dieser Text auf diesen Kontext hin orientiert, wird beim Blick in die Zeitschrift sichtbar: Nach Walsers Text findet sich im *Tage-Buch* auf der gleichen Seite unter den Annoncen die einer Berliner Autofabrik, die den »kleinen Grade-Wagen« als »originellste Lösung des Kleinwagen-Problems« für den »Mittelstand« empfiehlt, mit Adresse an der Potsdamer Straße gleich neben der Redaktion des *Tage-Buchs* und dem Sitz des Rowohlt-Verlags (Abb. 1);¹⁰ der »Grade«-Kleinwagen wird ab 1922 die Straßen der Hauptstadt erobern. Dieses mobile Milieu scheint jedoch destabilisierend für das sprechende Ich, anders als die sesshafte Existenz des Schreibhandwerkers, als die es seinen Artikel beschließt und signiert. Trotzdem kommt Walser gerade über das *Tage-Buch* wieder in das Berliner Literatenmilieu hinein; so wird ihm die Verbindung zum Rowohlt-Verlag schließlich seine letzte Kurzprosa-Sammlung in Buchform, *Die Rose*, ermöglichen.

Walsers *Skizze* ist also janusköpfig, und das macht sie repräsentativ für seine Schreibsituation: Walser bezieht in diesem Text Provinz und Metropole, Handwerk und literarisches Leben, Statik und Dynamik, Einsamkeit und Gesellschaft als zwei Lebensformen aufeinander, indem er sie auseinanderlegt.

10 »Das Tage-Buch I/46, 27. 11. 1920, S. 1499.

Damit anerkennt er deren Komplementarität, auch wenn er sich eindeutig auf die Seite der Feuilletonistenhandwerker schlägt und als solcher diesem Gegensatz zu einer ästhetischen Form verhilft. Sie ist die einer *Skizze* – ein Titel, den Walser mehrfach über Feuilletons setzt. Genau wie die entsprechende Gattung aus der bildenden Kunst befindet sie sich im Grenzbereich einer flüchtig-momentanen, subjektiven, offenen Aufzeichnung und einer definitiven ästhetischen Formgebung.

In einer wesentlich komplexeren Weise verschachtelt Walser verschiedene literarische Existenzformen und Aggregatzustände des Schreibens in einem zweiten Beispieltext, der vom Ende der Berner Zeit stammt. Entschiedener als mit dem ersten wendet er sich mit der *Autofahrt* der mobilen Moderne zu. Das muss erstaunen, wird Walser als bekennender Spaziergänger doch eher den Feinden dieses ikonischen Vehikels der rasenden Moderne zugerechnet. Schon der Bieler *Spaziergang* polemisiert gegen das Auto (GW III, 221 f.), und 1921 erregt Walser bei der Redaktion der Zeitschrift *Pro Helvetia* mit einem Bekenntnis zum Fußgängertum und gegen das Auto, das dieser Zeitschrift der Tourismuswerbung mit ihren Autoinseraten unvereinbar scheint, offenbar Anstoß.¹¹ Mit der *Autofahrt* scheint Walser nun die Seite zu wechseln und direkt in dieses modische Gefährt und Thema einzusteigen (GW IX, S. 27–30). Im *Berliner Tageblatt* vom 10. Mai 1928 richtet er sich ja auch an ein anderes Publikum, das der Reichshauptstadt. Gleich zu Beginn und völlig unmotiviert fragt er nach einem »Illustrator namens Thumann«, der 1908 in Berlin starb,¹² oder nach »Felix Dahns epischem Lebenswerk« – der 1912 verstorbene Verfasser historischer Erfolgsromane ist in Deutschland eine Referenz. Gleichzeitig reflektiert das Feuilletonisten-Ich explizit seinen besonderen, doppelten Schreibort: »Mich in einer Stadt aufhaltend, die keine Großstadt ist, brachte ich es fertig, die vergnügungsspendende Illusion, ich befände mich in einer Metropole, aufrechtzuhalten.« Diese »Illusion« scheint die Voraussetzung für den ganzen Text, ja für Walsers Feuilletongeschäft insgesamt. Sie wird allerdings gleich durchbrochen, denn die *Autofahrt*, die nun geschildert wird, führt nicht etwa, wie in der *Skizze*, in die Metropole, sondern in eine »Provinzstadt«, »die mich acht Jahre lang unverdrossen Prosastücke herstellen und sorgfältig aus-

11 Es geht um den Text *Der Leseabend* (*Pro Helvetia* Jg. III H. 1 Januar 1921, S. 5–8; GW VII, S. 41–47), in dem zu Beginn einer mehrtägigen Fußwanderung der Ich-Erzähler das Einsteigen in ein Auto explizit verweigert. Die Vorbehalte der Redaktion lassen sich nur über einen Brief von Walser an den Redakteur Curt Wüest vom 15. 12. 1920 erschließen, in dem Walser diesem zugesteht, beim »Auto-Abschnitt« allenfalls halt so zu verfahren, wie es die Rücksicht auf eine offenbar beleidigte »Madame la duchesse Autogarage« verlange (GW XII/2, S. 183).

12 Friedrich Paul Thumann (1834–1908) – möglicherweise könnte Walser ihn über Cassirer oder seinen Bruder Karl sogar direkt kennengelernt haben.

Abb. 1: *Das Tage-Buch*,
27. 11. 1920.

<p>An sich war's kein interessantes Ereignis, ich sage es offen. Weshalb sollte ich tun, als wenn und als ob? Warum vollt' ich aus etwas Einfachem etwas Kompliziertes, aus etwas Angenehmen etwas Aufregendes machen?</p> <p>Die Sache lief ruhig, friedlich, nett, still und absolut glatt ab.</p>	<p>abends war ich wieder in Berlin, die andern auch. Wenn von Vieren, die im Auto sitzen, einer ankommt, kommen die andern ebenfalls an, das dürfte klar sein.</p> <p>Die Dachdecker haben inzwischen ihr Tagwerk beendet, ich das meinging auch.</p> <p style="text-align: right;">Robert Walser.</p>
--	--

Zitöre

Carl Mampe

Die führende Marke



Stefel

S e l t e n e

Handzeichnungen erster Meister

Illustrierter Katalog auf Wunsch

Hermann Abels / Kunstsalon

Köln am Rhein / Hohenzollernring 50

DER KLEINE GRADE-WAGEN

ORIGINELLSTE LÖSUNG DES KLEINWAGEN-
PROBLEMS / DER WOHLFEILE WAGEN DES
MITTELSTANDES / ZWEISITZER

HANS-GRADE-WERK

BERLIN W35, POTSDAMER STRASSE 113
PAVILLON 5

Redaktion des »Tage-Buch«: Berlin W35, Potsdamer Strasse 125b, Tel.: L 51204 4311. Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Stefan Großmann, Charlottenburg. Anzeigenannahme durch den Verlag: Ernst Rowohlt Verlag, Berlin W35, Potsdamer Strasse 125b.

feilen sah«. Unverkennbar wird damit auf Walsers Bieler Jahre und sein Selbstverständnis als »feilender« Prosastückehandwerker angespielt. Auch wenn dies der Text nicht expliziert, muss ihm die Erfahrung einer Autofahrt von Bern nach Biel zugrunde liegen; an sich eine befremdliche Fortbewegungsart für den Autor des im Band *Seeland* nochmals gefeierten *Spaziergangs*.

Deshalb scheint dem Feuilletonisten im *Berliner Tageblatt* das Thema der *Autofahrt* selbst die Sprache zu verschlagen: »Luft strich an meiner Stirne vorbei; von Zeit zu Zeit fand ein Ruck oder Stopp statt, der sich in neue Schnelligkeit verwandelte. Die unzweifelhafte Journalistensprache gehört gewiß nicht zur Fülle meiner Fähigkeiten.« Mit absichtlich holprigen Sätzen bremst Walser das aus, was unabdingbar zur Metropole und zum modernen Journalismus gehört: die Geschwindigkeit, das legendäre »Berliner Tempo«. Er ist kein rasender Reporter und kein Reporter des Rasens. Als würden ihm die entsprechenden Worte der »Journalistensprache« nicht einfallen, reiht er zur Beschreibung der Fahrt sehr walsersche Adjektive: »der Wagen tanzte, flog, schwamm, spielte,

lachte, hüpfte«, um sich dann gleich wieder ins Wort zu fallen: »Ich glaubte zwischen Geschwindigkeit und Langsamkeit passende oder unpassende Vergleichen anstellen zu dürfen [...].«

Diese Entschleunigung der *Autofahrt* wird im Folgenden durch einen medialen Bruch unterstrichen. Denn das Feuilletonisten-Ich, immer noch auf dem Beifahrersitz, greift nun zu einem »Unterhaltungsbüchlein«, dessen Titel *Lehrer und Pfarrer* den Text unterbricht. Als läse es das Büchlein auf der Fahrt, referiert es seinen Inhalt. Dabei schreibt Walser die Trivialität der Geschichte mit einem herzensguten Lehrer und einem unehelichen Kind lustvoll aus, möbliert sie mit ihren eigenen Requisiten wie einer »Mondsichel«, die »in jeder Hinsicht ja zum Leben zu sagen« scheint, Dichtern, die an »schlanke Stämme gelehnt, fünfstückige Schauspiele« dichten, oder mit einem Pfarrer mit einem »durchgeistigten Antlitz«. Offensichtlich eine »Dorfgeschichte« mit kartenspielenden Förstern und Jägern, die aus dem Gegensatz zur Moderne ihr Groschenheftkapital schlägt.¹³ Wie eine billige Binnennovelle schiebt Walser sie hier in den Rahmen der *Autofahrt* ein; nicht zufällig vergleicht er die Haare einer nach Liebesabenteuern Ausschau haltenden Frau mit einer »Novellensammlung«. ¹⁴ Synchron zum Abschluss der Lektüre dieses »Literaturerzeugnisses« kehren wir zur *Autofahrt* zurück, wenn der Wagen vor einem Bahnübergang hält – eine implizite Referenz auf einen wichtigen Haltepunkt in Walsers Bieler *Spaziergang*-Text (GW III, 255 f.). Das Feuilleton-Ich jedoch kommt am Schluss der *Autofahrt* nicht nach Hause, sondern denkt an eine vermutlich nur imaginierte Geliebte und einen verpassten »Roman«: »Ich flog im Auto auch an ihr vorüber, die ich im Stich ließ, was gar nicht wahr ist, ich mir nur hier und da einbilde, um zu meinen, sie denke an mich, sie und ich wären ein Roman.«

Mit diesem Schluss lenkt der Text indirekt auf seinen Anfang zurück, in dem sich das Ich bereits mit einem Schulkind auf dem Arm vorgestellt hat, »falls dies nicht nur Einbildung ist«. Damit öffnet der Text die Klammer eines eingebildeten, literarisierten Glücks, die er mit dem letzten Wort, »Roman«, schließt. Dies wäre, auch literarisch, eine Alternative zum Feuilleton. Das Motiv des Kinds im Arm ist allerdings zu schön, um wahr zu sein, taucht es doch in der Trivialgeschichte vom »Lehrer und Pfarrer« nochmals auf. In solche Untiefen droht der hohe literarische Anspruch abzusacken. Für das Feuilletonis-

13 Schon in *Plauderei* (II), 1926 in der *Prager Presse* publiziert, hatte Walser das Ansinnen zurückgewiesen, »Dorfgeschichten« zu produzieren (GW VIII, 224–227), sich aber 1927 doch im *Simplicissimus* mit der Persiflage einer »Dorfgeschichte« versucht (GW VIII, S. 12–414). Vgl. auch AdB 4, S. 110–113.

14 Vgl. Peter Utz: Italianismen vom Kollegen Kartoffelstock. Robert Walser und die Novellentradition. In: *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. Hg. v. Anna Fattori, Margit Gigerl. München 2008, S. 33–48.

ten-Ich scheint die Literatur denn auch keine akzeptable Existenzform zu bieten. Dies wird in einer Reihe eingeschobener Bemerkungen deutlich: Zwar hat sich, wie es schon am Anfang heißt, ein »schätzenswerter Kollege«, ein »Landhaus erschriftstellt«. Doch andererseits fürchten die »Spießbürger« »wegen Dichtern usw.« immer, diese »könnten ein bißchen »spinnen«. Und ein weiterer Dichter schreibt dem Ich, »seine Existenz komme ihm wie ein zu oft ausgesprochenes Wort vor«. Der repräsentative Landhausdichter, der marginalisierte Spinner und der klagende Wortskeptiker bezeichnen drei Existenzformen des literarischen Schreibens, die Walser in sein Feuilleton aufnimmt, um sich davon abzusetzen. Der Text weiß, dass er ein flüchtiges Feuilleton ist, welches nicht nur der Leser, sondern auch das Ich selbst gleich vergessen kann. Gegen Schluss merkt es an: »Mich belästigt, was mir auszusprechen glückte, nicht, da ich alles, was ich zuweilen dichte, flink vergesse.«

Zwar ist dieser Text, wie er hier beiläufig doch ausplaudert, »gedichtet«, doch wird er nicht zum »Roman«, sondern er bleibt ein Feuilleton. Kulturtopografisch führt seine *Autofahrt* in die »Provinz« und in die Untiefen einer »Dorfgeschichte«, also weit weg von der »Metropole«, die er doch als produktive »Illusion« und als virtuellen Adressatenort präsent hält. Gleichzeitig reflektiert er – gewissermaßen im Vorbeifahren – die einträglichen oder prekären Möglichkeiten einer Literatenexistenz, ebenso wie die »Journalistensprache«, die zur Autofahrt gehören würde. In einer scheinbar sprunghaften, erst auf den zweiten Blick als komplexe Verkettung und Verschachtelung von Motiven durchschaubaren Form faltet Walser andere mediale und literarische Existenzformen in seinen Text ein, als deren Alternative der Text selbst zu verstehen ist. Der Text selbst »tanzt, fliegt, schwimmt, spielt, lacht, hüpf« als eine spezifisch walserische *Autofahrt*. Sie wird in dieser Adjektivreihe ihrerseits als Metapher der Textbewegung erkennbar. Als Feuilleton nutzt sie ein mediales Gefährd der Moderne zur suchenden Ortsbestimmung seines Schreibens und erklärt diese Textbewegung dadurch für modern.

Die eigenwillige Modernität von Walsers Feuilletons der Berner Zeit drückt sich auch in deren Sprache aus – das kann ich hier nur andeuten. Walser unterminiert die standardsprachlichen Normen der Zeitungen und der »hohen« Literatur mit Neologismen und Dialektalem. Nicht nur in der *Rose* wuchern dialektale Ausdrücke, sondern auch in den Feuilletons, die in Berlin und Prag erscheinen.¹⁵ Damit verstößt er gegen die standardsprachliche Norm,

15 Zum Dialekteinsatz bei Walser vgl. Tamara S. Evans: Zur Doppelbödigkeit des Bodennständigen. Überlegungen zu Robert Walsers Umgang mit der Mundart. In: *Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch*. Hg. v. Peter Utz. Bern, Frankfurt a. M. 1994, S. 47–60; Peter Stocker: Provinzialwörter als Stilmittel bei Robert Walser. In: *dialÄktik. Deutschschweizer Literatur zwischen Mundart und Hochsprache*.

unterläuft sie karnevalistisch im Sinn Bachtins und signalisiert gleichzeitig dem deutschen Leser den ›doppelten Ort‹ seines Schreibens. Wie bewusst er mit den entsprechenden Sprachregistern umgeht, zeigt ein Brief an Max Rychner in Zürich vom 31. Mai 1927. Er deutet an, dass ihn das *Berliner Tageblatt* gebeten habe, ein halbes Jahr nichts mehr einzusenden. Darauf zieht er gegenüber dem Zürcher Redakteur in höchst hemdsärmeliger Sprache los: »Ich mußte mich in den letzten Monaten für die ›Cheibe‹ da draußen so kontinuierlich gedrechselt ausdrücken und mich annahmemäßig geberden, daß Sie mir vielleicht jetzt gü-tigst ein paar gröbere Worte nicht übel nehmen, die klingen, als säße man am Rindermarkt in einem zürcherischen Wirtshaus.« (GW XII/2, S. 298) Der Ag-gression gegen den Normdruck des Feuilletongeschäfts »da draußen« macht er sich aber nicht nur ›drinnen‹, in seiner helvetischen Korrespondenz Luft. Noch weiter ›drinnen‹, in seinem »Bleistiftgebiet«, läßt er sich mundartlich noch mehr gehen. Doch dabei entdeckt er auch das kreative Potenzial der Mundart, und wie er es an seine potenziellen Leser im ganzen deutschen Sprachraum bringen könnte. Für diese führt er beispielsweise in einem Mikrogramm in kulturtopografisch abenteuerlicher Weise das Wort »Cheib« auf die »Kaaba« zurück (MG 5, S. 49–51). Diese Erklärung entwirft er nicht zufällig auf einem Drucksachenumschlag aus Prag, denn er hat den »Cheib« schon im Sommer 1927 gleich zweimal den Lesern der *Prager Presse* (GW IX, S. S. 237, GW IX, S. 371) in simplerer Weise vorgeführt; in einem im Herbst dort publizierten Gedicht reimt er gar die »dummen Keibe« auf »Rindfleischscheibe« (GW XI, S. 398). In Prag sollte man nun wissen, was ein »Cheib« ist. Nach demselben Verfahren erklärt er zum Beispiel 1928 im *Berliner Tageblatt*, das ihn nun wie-der publiziert, was ein »Glünggi« ist (GW IX, S. 112–115), und setzt gar mit einem *Schnori* (GW IX, S. 361–363) die mundartliche Bezeichnung für einen Plauderer in den Titel eines Feuilletons. Die Berliner Leser müssen allerdings aus dem Text erschließen, dass ihnen da ein paradox wortkarger »Schnori« vor-geführt wird, der auf »ungeschwätzig Art gesprächig« und auf »schwatzhafte Weise wortkarg« ist – eben ein Feuilletonist.

Wesentlich komplexer verschränkt Walser eine sprachlich akzentuierte, kulturtopografische Ortsbestimmung seines Schreibens mit seinem Ort zwi-schen Literatur und Tagesaktualität in dem Feuilleton mit dem Titel *Kurt vom Walde*, das im Februar 1927 im *Berliner Tageblatt* erscheint (GW IX, S. 254–257). Er setzt mit einer Referenz auf Wilhelm Tell helvetisch ein und erklärt dann den Lesern ausführlich, was in der Schweiz ein »Süchel« bedeute, bevor er zur Figur des »Kurt vom Walde« aus Kellers *Die mißbrauchten Liebesbriefe*

Hg. v. Simon Aeberhard, Caspar Battegay, Stefanie Leuenberger. Zürich 2013, S. 123–134; Peter Utz: Artikel ›Inszenierungen der Sprache‹. In: Robert Walser-Handbuch. Hg. v. Lucas Marco Gisi, Stuttgart 2015, S. 253–261.

kommt. So knüpft Walser an Keller an, allerdings nicht unbedingt an den Kneipengänger vom Rindermarkt in Zürich, auf den der zitierte Brief an Rychner möglicherweise anspielt, sondern an einen Autor, der selbst die Erfahrung des Schreibens zwischen der Schweiz und Berlin ausgehalten und produktiv zu machen verstanden hat.¹⁶ Dabei verwandelt Walser jedoch Kellers literarisch ambitionierten »Federhelden« in die Karikatur eines Journalisten, der mit gezücktem Notizbuch jeder »kleinsten, zufälligsten Aktualität« nachrennt. Zwar lautet die Folgerung des sprechenden Feuilletonisten-Ichs: »Keller stellt sehr fein dar, wie gerade der Aktualitätsaufschnapper mit der Zeit unaktuell wird.« Doch am Schluss verabschiedet es sich selbst als »flinker Handlungsreisender« in eigener Sache, »als wäre ich ein Kurt vom Walde«. So schreibt sich der Feuilletonist selbst in eine Genealogie ein, die ihn einerseits mit Kellers Novellenfigur literarisch verortet, diese andererseits in die Nähe zum Journalismus rückt, in dem er als Feuilletonist mit seinen eigenwilligen *Neuesten Nachrichten* nun trotz aller ironischen Distanz sein Leben verdient.

Wo schreibt Walser in seiner Berner Zeit? – Diese Frage wird an den angeführten Beispielen als grundsätzliche Frage nach dem Ort eines Schreibens erkennbar, das sich der medialen Spannung zwischen Literatur und Zeitung aussetzt. Georg Lukács sieht 1916 bekanntlich noch im Roman den »Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit«.¹⁷ Walser kann in dieser Zeit bereits keine Romane mehr publizieren. Dafür verlegt er sich umso entschiedener auf den Feuilletonismus. Seine Feuilletons sind kein Roman mehr, auch wenn dies das letzte, leicht kitschig-utopische Sehnsuchtswort der *Autofahrt* ist. Sie sind als flüchtige, fast endlose und offene Textreihe selbst der Ort einer Suchbewegung, die seinem »Nomadisieren« durch die Berner Mansarden entspricht. Das Zitat »Ich begnüge mich, innerhalb der Grenzen unserer Stadt zu nomadisieren« (GW VIII, S. 13), ist dank des gleichnamigen Buchs von Werner Morlang in Bern schon heimisch geworden.¹⁸ Weniger bekannt ist aber sein Kontext im Feuilleton mit dem Titel *Wohnungswechsel*, welches im März 1926 in der *Pra-*

16 Zum Verhältnis von Walser und Keller vgl. Peter Utz: Ausklang und Anklang – Robert Walsers literarische Annäherungen an Gottfried Keller. In: Gottfried Keller-Gesellschaft: Rede zum Herbstbott 2001. Zürich 2002, S. 3–29. Zu diesem Text ausführlicher Wolfram Groddeck: Vom Walde. Robert Walser im Spiegel von Texten Gottfried Kellers. In: Tradition als Provokation. Gottfried Keller und Robert Walser. Hg. v. Ursula Amrein, Wolfram Groddeck, Karl Wagner. Zürich 2012, S. 71–82.

17 Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 11 (1916), S. 225–271; 390–431, hier: 234. Die Buchausgabe erscheint übrigens 1920 bei Bruno Cassirer in Berlin, im unmittelbaren verlegerischen Umfeld der beiden Walser-Bände *Gedichte* und *Komödie*.

18 Werner Morlang: »Ich begnüge mich, innerhalb der Grenzen unserer Stadt zu nomadisieren ...«. Robert Walser in Bern. Bern 1995.

ger *Presse* erscheint. Es wird dort durch eine Reminiszenz an Berlin eingeführt: »Ich schlug soeben ein neues Zelt auf. Im Völkermuseum in Berlin studierte ich seinerzeit die Indianerabteilung, worin sich farbenfeine, spitzdachige Wohnungen befanden.« (GW VIII, S. 13) Dann springt Walser assoziativ zur Mitteilung, dass er seine aktuelle Mansarde gekündigt habe. Anders als verschiedene »Mitmenschen« unternehme er keine Reisen, sondern begnüge sich mit dem »Nomadisieren« »innerhalb der Grenzen unserer Stadt«. Die Ortsbestimmung seines Schreibens als Feuilletonist steckt im multiplen Kontext dieser Formulierung: statt selbst zu reisen, schickt Walser seine Texte in die ganze deutschsprachige Welt. Dabei bezieht er sich zwar mit Berlin auf deren kulturellen Referenzpol. Auf ihn richten sich das Feuilleton und letztlich auch die beiden im deutschen Sprachraum peripheren Städte Bern und Prag aus. Doch holt er sich von Berlin gerade kein repräsentatives Symbol einer Hauptstadt der Moderne, auch keinen Reichstag und schon gar nicht die Siegessäule. Mit den Indianerzelten wählt er die mobile Behausung einer Randgruppe aus einem fernen Kontinent.

Doch diese gehören nicht nur ins ethnologische Museum, sondern auch in die Stadtlandschaft. Tatsächlich wurden solche Zelte zu Walsers Zeiten in einem Berliner Park aufgestellt (Abb. 2).¹⁹ Dort wäre auch Walsers Schreibexistenz zu lokalisieren, denn Feuilletonisten sind die Nomaden der urbanen Moderne. Schon einer ihrer Stammväter, der Wiener Daniel Spitzer, greift 1887 in einem seiner *Wiener Spaziergänge* in der *Neuen Freien Presse* zu diesem Bild: »Doch wir wollen unser feuilletonistisches Nomadenzelt, da wir jetzt keinen üppigen Weideplatz gefunden haben, bei dem wir länger verweilen könnten, rasch wieder abbrechen [...]«. ²⁰ Walser folgt ihm und stößt bei seiner Suche nach eigenen feuilletonistischen Weideplätzen bis an die Grenzen der Gattung vor. Er reflektiert ihre medialen Voraussetzungen und überlagert sie mit den Spannungen zwischen Peripherie und Zentrum. Aus dieser souveränen, weil spielerischen Selbstreflexion schöpft Walser seine kreative Kraft. Sie gibt seinem »Journalismus« die »vorwiegend dichterische Note«. Zwar hat er als literarischer Autor keine feste Verlagsadresse mehr. Doch obdachlos wird er dadurch nicht, auch wenn er über kein erschriftstellertes Landhaus, ja nicht einmal über ein festes Dach verfügt. Für sein hoch mobiles, weil kleinstformatiges Schreibatelier braucht er dies nicht. Es genügt ihm, worin er sich heimisch gemacht hat: das »farbenfeine, spitzdachige« Nomadenzelt der »kleinen Form«.

19 Sioux-Indianer in Berlin. © Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nr. VIII E Nls 1 (Foto Franz Kühn).

20 Daniel Spitzer: *Wiener Spaziergänge*. In: *Neue Freie Presse*, 10. 4. 1887, S. 6. Vgl. Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900*. München 1998, S. 715.



Abb. 2: Sioux-Indianer in Berlin. © Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Schöne Aussicht

Emmy Hennings' Tessin-Feuilletons

CHRISTA BAUMBERGER

Tourismus im Tessin

Der wohlhabende Großstädter verlangt für den Frühling und Herbst einen Süden, der seinen Vorstellungen und Bedürfnissen entspricht, einen echten Süden mit Palmen und Zitronen, blaue Seen, malerische Städtchen, und dies alles war ja leicht zu haben. Er verlangt aber auch außerdem Gesellschaft, verlangt Hygiene und Sauberkeit, verlangt Stadtatmosphäre, verlangt Musik, Technik, Eleganz, er erwartet eine dem Menschen restlos unterworfenen und von ihm umgestaltete Natur, eine Natur, die ihm zwar Reize und Illusionen gewährt, aber lenkbar ist und nichts von ihm verlangt, in die er sich mit allen seinen großstädtischen Gewohnheiten, Sitten und Ansprüchen bequem hineinsetzen kann. Da nun die Natur das Unerbittlichste ist, was wir kennen, scheint das Erfüllen solcher Ansprüche nahezu unmöglich; aber menschlicher Tatkraft ist bekanntlich nichts unmöglich. Der Traum ist erfüllt.¹

Hermann Hesses Text *Die Fremdenstadt im Süden* erscheint am 31. Mai 1925 im *Berliner Tageblatt*. Seine Parodie visiert die Touristenmassen, die alljährlich aus den Großstädten im Norden gen Süden strömen und sich auf städtische Weise von der Stadt erholen wollen: die fremden Gäste, die ein makelloses Naturerlebnis verlangen, ohne auf die Annehmlichkeiten großstädtischen Lebens zu verzichten. Sein Text liest sich wie eine Vorwegnahme des heutigen Massentourismus. Doch schon in den 1920er Jahren handelt es sich um ein keineswegs neues Phänomen. Die Sommerfrischler fahren in ständig wachsender Zahl über und seit der Eröffnung des Bahntunnels 1882 auch durch das Gotthardmassiv Richtung Süden. Das Tessin ist dabei nicht nur Durchgangsstation auf dem Weg

1 Hermann Hesse: *Die Fremdenstadt im Süden*. In: Ders.: *Die Erzählungen 1911–1954* (Sämtliche Werke 8). Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M. 2012, S. 378–382, hier S. 379.

nach Italien, sondern es wird selbst zum Fremdenziel. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnen Touristen das Tessin zu entdecken: die üppig begrünten Berge und die darin eingebetteten Seen, die malerischen Steindörfer samt den Bewohnern, die einen urchigen italienischen Dialekt sprechen und archaische Bräuche pflegen. Das Tessin ist um 1900 noch weitgehend ›terra incognita‹, und doch befindet sich das Fremdenverkehrswesen zu dieser Zeit bereits mitten in einem dynamischen Aufschwung. Gleichsam als Vorwegnahme von Hesses Kritik schildert Gustav Peyer in seiner *Kulturgeschichte des Reisens in der Schweiz* (1885) den Touristenstrom bereits als eine Flutwelle, die den Alpenkamm förmlich überspült und sich geradewegs in den Langensee ergießt:

Der Touristenstrom, welcher bisher am Alpenwalle künstlich gestaut worden war, konnte sich jetzt unaufhaltsam über die herrlichen Gefilde Italiens ergießen, und wenn es auch nur einem kleinen Bruchtheil vergönnt ist, Rom und Neapel zu sehen: eine Fahrt auf dem Lago Maggiore und eine Wanderung durch den Zaubergarten der Isola Bella können sich heute selbst Gevatter Schneider und Handschuhmacher gestatten [...]. Die Fremdenindustrie hat denn auch in den letzten Jahren an den oberitalienischen Seen einen mächtigen Aufschwung genommen, und Lugano insbesondere ist im Frühjahr und Herbst von Touristen überfüllt.²

Das Tessin, zwischen den industriellen Zentren des Nordens und Italien gelegen, ist für viele ein attraktives Reiseziel, und für die meisten ist es auch erschwinglich. Sein ›Zwischenklima‹ eignet sich besonders für Aufenthalte im Frühling oder Herbst.³ Hesses Fremdenstadt im Süden ist Lugano, auch wenn er sie nicht beim Namen nennt. Lugano ist lange Zeit der wichtigste Ferienort im Tessin und vor allem bei Amerikanern, Engländern, Holländern und in den 1920er Jahren auch bei Reichsdeutschen beliebt.⁴ Ab 1900 profilieren sich Locarno und Ascona ebenfalls mit ihren Kurhotels als »Mittelmeerstationen« mit »fast süditalienische[m] Gepräge«.⁵

2 Gustav Peyer: Der Gotthard und die italienische Schweiz. In: Ders.: Geschichte des Reisens in der Schweiz. Eine kulturgeschichtliche Studie. Basel 1885, S. 226–229, hier S. 228.

3 Andreas Schwab: Monte Verità – Sanatorium der Sehnsucht. Zürich 2003, S. 56. Der Aufschwung des Tessiner Tourismus geschieht im Zuge der gesamtschweizerischen Tourismusentwicklung. Zur Kulturgeschichte des Schweizer Tourismus vgl. Rémy Charbon, Corinna Jäger-Trees, Dominik Müller (Hg.): Die Schweiz verkaufen. Wechselverhältnisse zwischen Tourismus, Literatur und Künsten seit 1800 (Schweizer Texte. Neue Folge 32). Zürich 2010.

4 Vgl. Fremdenblatt Lugano, Jg. 33, Nr. 21, vom 30. 6. 1927, S. 7.

5 Theodor Gsell-Fels: Die Kurorte Tessins. In: Ders.: Die Bäder und klimatischen Kurorte der Schweiz. Zürich 1880, S. 125–139, hier S. 129.

Ströme bedürfen der Kanalisierung, sollen sie nicht zu einer Gefahr für das Land werden. Analog bedürfen Touristen der Führung im fremden Terrain. Neu gegründete Fremdenverkehrsvereine übernehmen diese Aufgabe. Sie helfen den Feriengästen, sich in der fremden Umgebung zurechtzufinden, und bieten ein strukturiertes, maßgeschneidertes und standardisiertes Ferienerlebnis. Ein wichtiges Instrument bei der touristischen Erschließung sind Fremdenblätter. Um sie soll es in diesem Beitrag gehen.

Das *Fremdenblatt Lugano*

Das *Fremdenblatt Lugano* erscheint erstmals 1899. Es ist das erste und einzige Tessiner Fremdenblatt bis zur Lancierung des *Fremdenblatts Locarno* 1902.⁶ Fremdenblätter sind keine unabhängigen journalistischen Organe, sondern sie werden vom lokalen Hotelierverband zusammen mit dem Fremdenverkehrsverein herausgegeben. Sie dienen der touristischen Propaganda, halten vielfältige Informationen über den Ort bereit und bieten zugleich Unterhaltung. Die Fremdenblätter wenden sich an eine internationale Gästeschar, was sich in der Mehrsprachigkeit widerspiegelt: die Artikel sind wechselweise auf Deutsch, Französisch, Italienisch, Englisch und vereinzelt auf Niederländisch verfasst. In jeder Ausgabe ergänzen idyllische Landschaftsfotografien ebenso idyllische Landschaftslyrik, umrahmt von Blumenranken, Vogelzeichnungen und ähnlichen Motiven (Abb. 1 und 2).

Der redaktionelle Teil ist eher schmal, am meisten Platz beansprucht der Anzeigen- und Serviceteil: Wassertabellen, Fahrpläne, Ausflugsziele und Temperaturvergleiche wechseln ab mit Annoncen für Pensionen und Hotels. Die Gasthäuser preisen ihren modernen Komfort an, darunter Badezimmer mit fließend Wasser, Tennisplätze und weitere Vergnügungsmöglichkeiten. Viel Raum nimmt auch die Lokalchronik ein; sie enthält Kurznachrichten von touristisch relevanten Ereignissen wie Tennis- und Golfturnieren, Beschreibungen lokaler Volksfeste und Hinweise auf Konzerte, Tagungen, Blumenschauen und festliche Anlässe im Kursaal. Jede Nummer enthält eine Fremdenliste, in der alle Feriengäste namentlich, nach Hotels und Pensionen geordnet, aufgeführt sind. An ihr lässt sich das An- und Abschwellen der Touristenströme ablesen. Ist die Fremdenliste um 1900 nur 2–3 Seiten lang, so umfasst sie in den 1920er Jahren zu Spitzenzeiten mehr als 30 Seiten.⁷ Die redaktionellen Artikel befassen sich mit dem angenehmen Klima, preisen die landschaftliche Schönheit und das stabile Wetter oder stellen Betrach-

6 Zu Fremdenblättern vgl. Schwab: Monte Verità, S. 52.

7 So die Fremdenliste im *Fremdenblatt Lugano*, Jg. 34, Nr. 11, vom 10. 4. 1928, S. 9–44.

21 [Samstag] 2611 11 Août 1900

11^{me} Année - N° 4

Offizielles Fremdenblatt List of Visitors
Journal Officiel des Etrangers Lista dei Forastieri

LUGANO Suisse

Organ des Hotelier-Vereins von Lugano und Umgebung
Organo della Società dei Maîtres d'Hôtels de Lugano et environs

Ercheint alle acht oder zerehzi Tage und zweimal wöchentlich während der Hauptferien-Frische und Herbst.
Paraitra tous les huit ou quinze jours et deux fois par semaine pendant les Huites saison de printemps et d'automne.

Le Num. 20 cts.

Abonnements:
Lugano par an Fr. 2.50
Suisse „ „ „ 3
Etranger „ „ „ 5.50

DIRECTION - REDACTION - ADMINISTRATION
L'INTERNATIONALE
Pier Luigi de S. C. de Sargus
20 cent. la ligne - Télégrammes 70 la ligne

Abonnés:
Par la ligne de 5 cent. de largeur
20 cent. la ligne - Télégrammes 70 la ligne

"LUGANO" Journal des Etrangers
Receit et Liste officielle des Etrangers, est envoyé gratuitement à tous les principaux Etablissements de Santé, Stations thermales, Hôtels et Pensions de l'Europe

Hôtels & Pensions
(par ordre alphabétique)

Hôtel Beauregard	10
Hôtel Bellevue au Lac	20
Hôtel Beauvage	70
Hôtel Pension Villa Berna	70
Restaurateur Blang	30
Pension Villa Castagnola	30
Hôtel Erlen	30
Hôtel Europe am See	140
Hôtel St. Gotthard	45
Hôtel Lugano	50
Hôtel-Pension Meister	50
Hôtel Metropole	30
Pension Villa du Midi	10
Pension Villa Norte	35
Grand Hôtel du Parc et Dépendances	300
Hôtel-Pension Pfister	80
Hôtel Reichmann am See et Bep.	10
Pension Villa Speranza	80
Grand Hôtel Splendide	100
Hôtel-Restaurant Schweizerhof	100
Hôtel St. Salvatore	20
Hôtel Victoria	25
Hôtel Washington	45
Pension Chalet de Baveno	30

Etablissement Hydrothérapique

Autour du Mont Caprino

Vis-à-vis de Lugano, sur la rive Est du lac, s'élève le mont Caprino. En partant de Lugano, sur une barque, on traverse le lac et on arrive au pied du mont. Là, les habitants de la ville ont leurs caves dans les grottes naturelles et très fraîches qui se trouvent creusées dans les flancs de la montagne. Beaucoup de maisons y sont adossées et, de loin, on les prendrait pour un village.

C'est dans ces caves là, que les Luganais conservent les vins pour une longue suite d'années. En été les caves de Caprino sont très fréquentées par les habitants de la ville, car il y a des restaurants où l'on peut, tout les jours, trouver des rafraîchissements. En été le bateau à vapeur fait, tous les jours de fête, des courses spéciales aux caves de Caprino.

A peu de minutes, vers le sud, il y a le Cavallino avec une belle cascade.

En partant des caves de Caprino, on monte un sentier rude et escarpé; après deux heures de chemin on arrive à l'Ape di Val Ruina, localité très intéressante au point de vue géologique. De là, on atteint en peu de temps le sommet d'où la vue est bien charmante.

En face se présente Lugano en forme d'amphithéâtre avec les belles collines qui l'entourent.

A droite le Val d'Intelvi avec ses villages, parmi lesquels Lanzo et au-dessus l'Hôtel Belvédère.

Cet hôtel surgit au sommet du mont de Lanzo (120 mètres). De là, le regard embrasse un panorama superbe.

Du revers du Ceresio on voit: Lugano, les pittoresques montagnes qui l'entourent, parait les montagnes on distingue l'arête dentelée des Cimes d'Organo, la Val Solda et Portezza avec sa balce.

De côté opposé, on aperçoit le lac de Côme, le plus beau de tous les lacs italiens.

Le touriste, du sommet du Caprino, en suivant un sentier qui monte et descend sur la croupe de la montagne, peut se rendre à l'Hôtel Belvédère et y passer une nuit.

De là, il pourrait, en parcourant un sentier pierreux et raide presque toujours ombragé et après une descente discrètement pénible, atteindre Oleggio et faire retour à Lugano, ou par une barque, ou par le bateau à vapeur.

Mais, si le touriste veut se régaler d'un nouveau charme, il doit retourner à Lugano en parcourant la route Lanzo-Arigno-Rovio-Maroggia.

De l'Hôtel Belvédère, en peu de minutes on descend à Lanzo où l'on trouve l'Hôtel du Paravaso.

Pendant l'été y afflue un grand nombre d'étrangers et il arrive souvent que les deux Hôtels (Belvédère et Paravaso) suffisent à peine à abriter tout le monde.

En partant de Lanzo l'on suit un bon chemin carrossable, l'on traverse le Val Mara et une vaste plaine riche en gras pâturages et en campagnes fertiles; en une heure et demi l'on atteint Arigno où les touristes peuvent se reposer à l'Hôtel Belvédère.

Ils pourront aussi faire une visite au Grotto du Grati, tenu par M. Manzoni: on y trouvera toujours des vins choisis et de la bonne bière. Ils n'oublieront pas M. Cometta (peintre) chez qui l'on pourra admirer des tableaux dignes d'un artiste excellent dans son art. Chez M. Cometta l'on peut trouver aussi des alpenstock d'une forme particulière, lesquels plairont aux touristes pour leur originalité: on y trouvera encore des spécialités en terre cuite.

A peu de minutes d'Arigno, sur la route, on voit d'excellentes sources d'eau très fraîche et très saine: elle gailit du rocher. Ces sources ne tarissent jamais et la grande quantité d'eau qu'elles donnent sert à plusieurs moulins, à des forges et à la fabrication de monnaies Manzoni, laquelle est assés en reine au milieu d'un grand nombre de petits édifices.

Bulletin Météorologique de Lugano
Altitude au-dessus du niveau de la mer 253.5 m. 1 heure après-midi

MOIS	Temp. centigr.	Mix.	Max.	Min.	Humid.	Vent.	Ciel
JAN	+2.8	+12.8	+24.1	-22.6	60.0	61	N. dont et
FEB	+3.8	+17.2	+25.1	-20.2	60.0	58	N. et
MAR	+9.0	+23.0	+25.9	-22.4	62.0	69	N. et
AVR	+10.0	+27.2	+28.9	-20.4	64.0	66	N. et
MAY	+15.0	+32.0	+34.0	-15.0	65.0	65	N. et
JUN	+20.0	+37.0	+39.0	-10.0	66.0	64	N. et
JUL	+25.0	+42.0	+44.0	-5.0	67.0	63	N. et
AUG	+26.0	+43.0	+45.0	-4.0	68.0	62	N. et
SEP	+24.0	+41.0	+43.0	-6.0	67.0	61	N. et
OCT	+20.0	+37.0	+39.0	-10.0	66.0	64	N. et
NOV	+15.0	+32.0	+34.0	-15.0	65.0	65	N. et
DEC	+10.0	+27.0	+29.0	-20.0	64.0	66	N. et

Abb. 1: Offizielles Fremdenblatt Lugano, Jg. 2, Nr. 4, vom 11. August 1900.

tungen über den Wechsel der Jahreszeiten an. Typische Titel sind etwa: *Une rivière suisse – Le Tessin* (par Jules Bertaut, Paris); *Frühling in Lugano – Frühling im Herzen*; *Twilight*; *The Rose Season*; *La Vendemmia*; *Le climat de Lugano et sa valeur thérapeutique*. Die Titel nehmen den Inhalt der Artikel weitgehend vorweg, und es erstaunt wenig, dass viele dieser eher werberischen Beiträge nur mit Kürzel oder gar nicht namentlich gezeichnet sind.

Tourismuswerbung und Literatur

Fremdenblätter sind Werbung, sie umgarnen die Reisenden mit immer neuen Lobpreisungen, ihr Sirenengesang kennt nur einen Appell: Komm und verweile doch, es ist so schön.

Emmy Hennings publiziert von 1923 bis 1933 fast 30 Gedichte, 40 kürzere Prosatexte und fünf Rezensionen im *Fremdenblatt Lugano*. Doch Fremdenblätter und Literatur: Ist das nicht ein Widerspruch per se? Was geschieht mit literarischen Texten in diesem Publikationsmedium, und auf welche Weise formt das Medium die darin publizierten Beiträge? Oder allgemein gefragt: In welchem Wechselverhältnis steht der (Schweizer) Tourismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der Literatur und den Künsten?

Um 1900 hat der Schweizer Fremdenverkehr seine erste Hochblüte, und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts befindet er sich weiterhin in starkem Aufschwung. Das Wechselverhältnis zwischen Fremdenverkehr und Künsten ist in dieser Zeit eng und für beide Seiten befruchtend. Bildende Künstler wie auch Grafiker schaffen Leitbilder der Schweiz, die sich ins kollektive Gedächtnis einprägen. Sie finden auf Werbeplakaten im öffentlichen Raum oder als Fotografien in illustrierten Zeitschriften ihren Platz oder werden als Ölgemälde ins Museum gehängt. Autoren beschreiben die Schweiz und ihre Bewohner in Reisetexten, Feuilletons und Heimatromanen. Es ist ein ›storytelling‹, bei dem sich Fakten und Fiktion eng zu einer imaginären Geografie verweben; es sind Narrative, die sich wie ein fliegender Teppich über die realen Landstriche erheben und diese sanft umschmeicheln. Dominik Müller hat überzeugend dargelegt, welche enge Verbindung der schweizerische Identitätsdiskurs und die touristische Werbesprache eingehen und welche Funktionen Texte und Bilder, Filme oder Gebäude im Zusammenhang mit dem Tourismus übernehmen.⁸ Drei Funktionen sind für die Analyse von Hennings' Texten im *Fremdenblatt Lugano* besonders aussagekräftig.

8 Dominik Müller: Tourismuswerbung und Tourismuskritik in Literatur und Kunst in der Schweiz. Eine Skizze. In: Charbon, Jäger-Trees, Müller: Die Schweiz verkaufen, S. 11–42.

Erstens das Erschließen: Der Fremdenverkehr kommt erst in Gang, wenn die Infrastruktur bereitsteht. Voraussetzung ist ein Verkehrsnetz, das den Fremdenort an die Zentren des Nordens und Südens anbindet, und es gehören Übernachtungsmöglichkeiten, Natur- und Landschaftserlebnisse sowie ein attraktives Unterhaltungsprogramm dazu. An die reale Erschließung knüpft die symbolische an. Der Fremdenort wird mittels Berichterstattung und literarischen Texten in den Aufmerksamkeitshorizont der Öffentlichkeit gerückt und als Reiseziel empfohlen. Beide Formen der Erschließung, so meine These, treffen in den Fremdenblättern beispielhaft aufeinander.

Zweitens die Symbolsetzung: Der neu erschlossene Raum wird mit Symbolwerten ausgestattet, die für Touristen attraktiv sind. Die typischen Topoi des Südens umfassen das warme und sonnige Klima, die südliche Vegetation (Palmen, Kamelien, Oleander, Reben) und ihre Erzeugnisse (Zitrusfrüchte, Trauben, Wein), die Bewohner und ihre Bräuche, die Sinnlichkeit und Attraktivität der Frauen und Männer. Typischerweise wird der sinnentleerte Alltag industrialisierter Großstädte des Nordens mit einem sinnerfüllten Leben im Süden konfrontiert, das im Einklang mit der Natur steht. Der Süden wird dabei zu einer Sehnsuchtschiffre für ein anderes, sinnreicheres Leben.⁹ Christoph Hennig führt Raumerschließung und Symbolsetzung im Begriff der »Geografie des Imaginären« zusammen. Touristen suchen nicht nach neuen Erfahrungen, sondern es geht um Wiedererkennung. Sie wollen bereits bekannte Bilder im Raum lokalisieren und in der realen Landschaft wiederfinden. Ein wesentlicher Antrieb besteht in der »sinnlichen Erfahrung imaginärer Welten«, ¹⁰ der Fremdenort wird deshalb gern als irdisches Paradies beworben.

Drittens die Familiarisierung: Reisetexte im Dienst des Tourismus bieten eine einführend-identifikatorische Annäherung an den Fremdenort. Die reale oder fiktive Sprecherfigur wendet sich häufig persönlich an die Leserschaft und bietet hohes Identifikationspotenzial. Deshalb wird mit Vorliebe die Ich-Perspektive verwendet, und die Texte sind oftmals mit direkten Anreden an die Leser durchsetzt. Auf diese Weise sticht der Leser aus der anonymen Masse der Touristen hervor, der Text lässt ihn die viel bereiste Gegend aus einer exklusiven Perspektive erleben. Meist sind die Autoren solcher Texte nicht Einheimische, sondern selbst Fremde, Zugezogene oder Reisende, die ihre Außenperspektive

Zum Wechselverhältnis von Fremdenverkehr und Künsten vgl. auch Cordula Seger: *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur* (Literatur – Kultur – Geschlecht 32). Köln 2005.

9 Vgl. Schwab: *Monte Verità*, S. 60 f. Schwab stützt seine Aussagen hauptsächlich auf zwei Autoren: Jakob Flach und Erich Mühsam.

10 Christoph Hennig: *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*. Frankfurt a. M. 1999, S. 95 f.

explizit zum Thema machen. Ihr Blick ist dem ›tourist gaze‹,¹¹ der touristischen Perspektive, ähnlich, deshalb sind sie ideale Mittlerfiguren zwischen den Einheimischen und den fremden Gästen.

Selbstverständlich lassen sich diese drei Funktionen nicht einfach voneinander trennen, vielmehr wirken sie in den Einzeltexten der Fremdenblätter und im Ensemble der Texte und Anzeigen zusammen. Ergänzt werden sie von der Tourismuskritik, auf die zum Schluss eingegangen wird.

Emmy Hennings' Beiträge im *Fremdenblatt Lugano*

Fremde Welten durchwandern (Erschließung)

Die Erschließung der südlichen Landschaft geschieht bei Hennings im Modus des Spazierens, Flanierens, Wanderns. In diversen Texten durchstreift sie als einsame Wanderin die Hänge rund um den Luganersee, sie spaziert von Lugano nach Melide, erwandert den Monte San Salvatore bis nach Carona oder flaniert über die Collina d'Oro.

Der Text *Südlicher Herbst* im *Fremdenblatt Lugano* vom 10. November 1931 (Abb. 3) beginnt prototypisch:

Auf meiner Wanderung begegnet mir manch einsames Haus, das am Wege in der Sonne liegt. Ringsum ist Vergessenheit und Stille, ausser mir kein Mensch weit und breit, und das unbewohnte, verfallene Haus mit den dunkel blinkenden Fensterscheiben liegt schlafend im stummen Sonnenschein. So zurückgeblieben, während die Menschen fortgereist sind, scheint das Häuschen über das verschwundene Leben nachzudenken, sich auf die Vergangenheit zu besinnen.¹²

Die stille Landschaft breitet sich wie im Traum vor der Betrachterin aus. Sie spaziert durch eine menschenleere Gegend, das einzige Haus, an dem sie vorbeikommt, ist verlassen und verfallen. Es scheint, als wäre sie der einzige Mensch in diesem Paradies; und ihr andächtiges Staunen überträgt sich auf die Leser.

Die im Text zelebrierte zeitenthobene Stille wird vom Fotografen ins Bild gesetzt. In deren Zentrum breitet sich die weite Fläche des Luganersees aus, still umrahmt von einem Bergpanorama. Als einziges menschliches Artefakt erhebt sich in der Ferne ein schlanker Kirchturm, dieser weist als Sakralbau allerdings weit über das irdische Dasein hinaus. Fotografien und Texte greifen in den Fremdenblättern eng ineinander, und ihre Kernbotschaft lautet ein ums andere Mal: Die Schönheit dieser Landschaft lässt sich nur flanierend, in

11 Vgl. John Urry: *The Tourist Gaze*. 2. Aufl. London 2002.

12 Emmy Hennings: *Südlicher Herbst*. In: *Lugano. Organo ufficiale della Società Albergatori e dell'Associazione Pro Lugano e Dintorni*, Jg. 37, Nr. 37, vom 10. 11. 1931, S. 1.

LUGANO

Organo ufficiale della Società Albergatori e dell'Associazione Pro Lugano e Distretti

(Italiano, Svizzera tedesca, Franco, e con alcune altre lingue secondo richiesta)

PUBBLICITÀ: S. A. Piazza del Tribunale - Lugano 8 - Svizzera - Telefono: 35.138

Inge. Cesare Manzoni Lugano - Telefono: 5.140

PRIS DE L'ABONNEMENT	PRIS DES INSERTIONS
Ann. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Franco 12 15 18 20 22 24 26 28 30 32 34 36 Suisse 15 18 21 24 27 30 33 36 39 42 45 48 Et partout 40 Ch.	Jour 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Franco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Suisse 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Et partout 10 Ch.

N. 37
Lugano, 10 Novembre 1931



Lugano im Herbst.

Südlicher Herbst.

Auf meiner Wanderung begegnet mir
manch stinnesen Haus, das an Wege in
der Sonne liegt. Dingen ist Vergessen-
heit und Stille, nimmer mir kein Mensch
weil und heil, und das seltsame,
verfallene Haus mit den dunkel blinken-
den Fensterscheiben liegt schlafend im
sternen Sommerlicht. So zurückgeblie-
ben, während die Menschen fortgerast
sind, schreit das Häuschen über das ver-
schwendete Leben nachdenklich, sich
auf die Vergangenheit zu beziehen.
Die Brombeeren sind voll. Wir sind
es pfücken in dieser verschönten Ge-
gend? Vielleicht eigne mir ich ein paar
von den Früchten. Sie schmecken nach

Sommer und Sonne von vielen Tagen.
Auf der gebirgten Hütebank ruhe ich
aus, als wäre ich hier geboren. Mein
Haus. Mein Himmel. Mein Wald. Meine
Mutter. Mein Mann. Mein Kind. Mein
Horn. So kleine Behauptungen murmeln
ich vor mir her, während ich mir die
Brombeeren schmecken lasse. Ja, für die
kann ich auch nicht. Es ist alles von
selbst gekommen und von selbst geges-
sen. Man sagt gerne „Mein“ zu allem,
was einem nicht gehört. Ein Dichter,
Franz Werfel hat mir einmal ein Gedicht
geschenkt. Das war eigen für mich er-
dacht, wie für jeden. Und jedes Wort
wortwörtlich wahr und schön. Das ist



Herbststimmung am Muzzanensee. Photo H. Rüdi.

eine seltsame Mischung. Der Sommer will in
den Herbst geben, sanfter und freundlich. Die
Landschaft scheint sich zu verabschieden
dafür, wie dieser Sommer. Und die Luft ist
so klar und frisch, so unberührt, so lang
schleht man meinen. Sich ewig erneuern, wie
diese reine Luft. Dingen die haben keinen
ersten Herrschaft an der Musik und der
Wahrheit verschoren.

Mitte loben, dass sie am entschlossen,
Und das Haus ist, dass es am verfallt.
Selbst der Schlag des Herzens ist gelassen...
Frische sind wir auf der Erde aus.
Und es steht, wenn wir am verenden...

Ach, ein Baum. Ein Lied. Blätter fallen
knie, als wollten sie flüchten. Sie flüchten,
gleich Schmetterlingen mit auf Haar und
Schäfer. Nach gelinder, überaus,
dankbar kenne ich ein Blatt. Dankbar für den
Sommer. Und im Winter werde ich dankbar
sein für den Herbst. Er gleicht einem über-
trocknen Frühling und ist doch die
Gnade einer letzten Zärtlichkeit.
Gefahr ist weiten. Der Wald wird
bunt. Er glüht in allen Farben.
Als wolle er sie le-

nigten noch einmal verschanden, versorgen.
O, wie so unberührt sollte sich verschanden
dafür, wie dieser Sommer. Und die Luft ist
so klar und frisch, so unberührt, so lang
schleht man meinen. Sich ewig erneuern, wie
diese reine Luft. Dingen die haben keinen
ersten Herrschaft an der Musik und der
Wahrheit verschoren.

Ein Dörmchen, begegnet mir. Welch belle
Kinderreise! Und ein weites Koybuch um-
schalt ein lillendieses Gesicht. Halb Som-
mer, halb Landelidchen. Durchsicht und die Au-
gen der Feinsten, wie reife Tränen. Gestalt
von Licht und Wärme. Froh klingt unser Gesang,
unser Stimmens schlingt sich innender.
Dann wieder winkt das kleine Dorf, das von
Zypressen bewacht wird. Eine Schwärmer
fliegt darüber hinweg, verliert sich in lichte-
blauen Höhen. Wie erreicht die Schwärmer,
zuweilen, hat es doch so gut bei uns an-
gefallen! Auf Wiedersehen. Sie fliegen einer
neuen Heimat zu. Sie singen auf den Heim-
weg nach dem Lied der Dankbarkeit. Auf
Wiedersehen.

Emmy Hennings.

Abb. 3: Emmy Hennings Südlicher Herbst im Fremdenblatt Lugano, Jg. 37, Nr. 37 vom 10. November 1931, S. 1 f.

Ruhe und stiller Andacht, wirklich erfassen. Der einsame Wanderer und in seinem Gefolge die Leser haben die Möglichkeit, sich der fremden Landschaft in Musse und doch mit einer Intensität anzunähern, die der Blick aus dem Zugfenster nicht bieten würde.

Im *Fremdenblatt Lugano* hat in den 1920er und 30er Jahren das Fotostudio Herbert Rüedi aus Lugano das Monopol. Alle Landschaftsfotografien stammen von dort, und in vielen Nummern finden sich Werbeanzeigen für dieses Atelier. Noch unmittelbarer als die Texte präsentieren Rüedis Fotografien ein Bild des Tessins als Ferienparadies. Die Panoramasicht auf den Luganersee mit dem Monte San Salvatore oder der idyllische Muzzanensee –, immer wieder werden dieselben Sujets abgedruckt. Die großformatigen Aufnahmen fesseln den Blick und spüren die Rezeption der zugehörigen Texte vor.¹³

¹³ Zur Funktion von Fotografien bei der realen und symbolischen Erschließung fremder Räume vgl. Müller: Tourismuswerbung und Tourismuskritik, S. 18. In den 1920er Jahren verdrängen Fotoateliers die Maler und Lithografen weitgehend. Es ist die Blütezeit der

Das Fremde wird gezähmt und fassbar gemacht, indem es von Fotografien idyllisch ins Licht gesetzt oder im Text präzise benannt wird.¹⁴ Hennings nennt denn auch Dörfer, Berge und Seen beim Namen, ihre Spaziergänge lassen sich auf einer Landkarte problemlos nachvollziehen. Damit fügen sich ihre Texte nahtlos ins Publikationsmedium ein, denn die geografische Situierung ist für Fremdenblätter zentral. Sie wollen Touristen durch idyllische Landschaften leiten und zu den Sehenswürdigkeiten und Hotels in den Fremdenorten führen. Von dieser Intention zeugt das ganzseitige Arrangement zur Gotthardbahn auf der Nachbarseite (Abb. 4).¹⁵

Die geografische Karte rückt den Lauf der Gotthardbahn ins Zentrum. Mit ihrer ungewohnten Südausrichtung führt sie den Blick des Betrachters von unten nach oben, durch die Leventina nach Lugano bis zum Fluchtpunkt Mailand. Von dort verweisen Pfeile auf die eigentlichen Sehnsuchtsorte: Genua, Bologna, Florenz und – Rom. Die rundherum angeordneten Fotografien bieten Ansichten der wichtigsten Ortschaften und Sehenswürdigkeiten entlang der Gotthardroute: Faido, Biasca, Bellinzona, Madonna del Sasso, Lugano mit dem Monte San Salvatore et cetera. Hennings' Text und diese Karte gehen ein enges Wechselverhältnis ein. Neben der realen entwerfen sie eine »imaginäre Geographie«. Denn auch Hennings' Texte haben ihren Fluchtpunkt jenseits der Schweizer Grenze. Sie erweitern den Horizont der Tessiner Landschaft mittels Vergleichen und Metaphern. So weckt der Luganersee Erinnerungen ans »offene Meer, das verliebt um hohe Riffe buhlt« und wo die »hellen Häuser [...] wie arabische Sommermäntel« strahlen.¹⁶ Mit solchen Vergleichen öffnen sich universelle Assoziationsräume, und die fremde Landschaft wird für alle Leser anschlussfähig.

Das Tessin, ein »kleines, vollkommenes Paradies« (Symbolsetzung)

Hennings evoziert in ihren Texten vielerlei Topoi des Südens, beginnend bei den Kindern »mit den schwarzen Mandelaugen«¹⁷ und fortgesetzt mit der Beschreibung eines Dorf Mädchens, das »halb Nonne, halb Landmädchen« ist: »Durchsonnt sind die Augen der Tessinerin, wie reife Trauben, dunkel von Licht und Wärme.«¹⁸ Es sind aber nicht nur solche Beschreibungen oder die Engführung

illustrierten Zeitschriften mit großformatigen Fotoreportagen zu diversen Themen, wobei das *Fremdenblatt Lugano* fast ausschließlich Naturaufnahmen bringt.

14 Vgl. Müller: Tourismuswerbung und Tourisuskritik, S. 14.

15 Diese Karte der Gotthardbahnlinie wird mehrfach im *Fremdenblatt Lugano* publiziert, so am 4. 2. 1930 (Jg. 36, Nr. 3, S. 5), am 25. 6. 1930 (Jg. 36, Nr. 21, S. 3) und am 9. 7. 1930 (Jg. 36, Nr. 22, S. 3).

16 Hennings: Wanderung im Frühling. In: *Fremdenblatt Lugano*, Jg. 30, Nr. 14, vom 2. 5. 1924, S. 2 f.

17 Hennings: Carona. In: *Fremdenblatt Lugano*, Jg. 29, Nr. 37, vom 8. 11. 1923, S. 1.

18 Hennings: Südlicher Herbst. In: *Fremdenblatt Lugano*, Jg. 37, Nr. 37, vom 10. 11. 1931, S. 2.

**DIE
GOTTHARDBAHN
SÜDSEITE**

Die Gotthardroute.

Abb. 4: Werbung für die Gotthardbahn. Fremdenblatt Lugano, Jg. 37, Nr. 37, vom 10. November 1931, S. 3.

von Religiosität und sinnlicher Körperlichkeit, mit denen Hennings die Süderwartungen durchschnittlicher fremder Gäste perfekt erfüllt, sondern es ist die Themenwahl an sich. So schildert ein Text das zeitenthobene Verweilen in einem Tessiner Grotto,¹⁹ ein anderer beschreibt die charakteristische Festfreude der Südländer,²⁰ weitere Feuilletons befassen sich mit religiösen Festen und Prozessionen.²¹ Die meisten Texte jedoch enthalten Naturschilderungen:

Die Natur bietet die stärksten Sensationen und ich hungere nach solchen und gehe weiter. Gehe vorbei an Blütenbäumen und frisch gegrabenen Äckern, die nach Erde duften, vorbei an smaragdenen Gärten, in denen Springbrunnen flüstern, vorbei an Mimosen, die sich träumend in einem Meer von leuchtendem Grün wiegen.²²

Wenn Hesse sich über die zeitgenössischen Touristen lustig macht, weil sie Natur einzig in Form gepflegter Gärten genießen wollen, so kommt Hennings solchen Erwartungen in ihren Feuilletons mehr als entgegen. Die von ihr beschriebene Natur ist ein ›locus amoenus‹: Man sieht smaragdene Gärten mit flüsternden Springbrunnen, Mimosen und Oleander. In ihren Texten vertrocknet die Natur nicht unter der gleißenden Sommersonne, und es toben keine Herbststürme. Das wäre ein Widerspruch zu den Vorgaben touristischer Propaganda. Texte im Dienst des Tourismus sollen in größtmöglicher Offenheit ein Gefühl des Wohlbefindens erzeugen. Dies tun Hennings' traumverlorene Landschaftsschilderungen. Es werden Bilder evoziert, die sich ins Bewusstsein des Lesers einschmeicheln, sich an Erinnerungen vergangener Urlaubstage anschmiegen und dabei höchstens sanft anecken. Im »sanften Anecken« liegt genau die Stärke von Hennings' Texten. Sie bedient sich dabei weniger der Ironie als des Humors. Abgegriffene Topoi des Südens werden von Humor unterspült und buchstäblich aus dem Text geschwemmt, etwa wenn Sturzbäche vom Himmel fallen und sie diese verdrießliche Situation als eine Pointe des Himmels, als klimatischen Scherz versteht: »Der Tessiner Himmel ist im Frühling ein ausgemachter Schalk, dessen Pointe immer ein lebenswürdiger Scherz ist.«²³ Solche

19 Hennings: Das Grotto. In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 30, Nr. 37, vom 13. 11. 1924, S. 4: »Ja, an dieses Lied erinnert das Grotto. Wandermüde, selig verloren; und mir scheint, die Zeit will hier stille sehn. Hier vergisst man gern, dass es Uhren in der Welt gibt.«

20 Hennings: Ländliches Fest. In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 29, Nr. 32, vom 11. 10. 1923, S. 5: »Hier im Tessin wird viel gefeiert. In irgend einem Dorf ist am Sonntag immer ein Fest.«

21 Hennings: St. Provino. Ein Tessiner Heiliger. In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 30, Nr. 5, vom 28. 2. 1924, S. 5: »Dann hat der heilige Provino sein Fest. [...] Besungen wird die Lebensfreude, selbst vor Glassärgen noch wird sie besungen.« Vgl. auch dies.: Das Fest der Madonna d'Ongero. In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 32, Nr. 27, vom 2. 9. 1926, S. 4 f.

22 Hennings: Wanderung im Frühling, S. 3.

23 Der Himmel im Juni. In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 34, Nr. 196, vom 5. 6. 1928, o. S. [S. 6].

verspielten Formulierungen ziehen sich wie Ziergirlanden durch ihre Texte. Im Unterschied zu Hesse richtet sich ihre feine Ironie aber nicht gegen die andern, sondern sie visiert damit zuerst sich selbst. Die Leichtigkeit ihrer Texte beruht auf ironischer Selbstdistanz, und sie gewinnen zusätzlichen Witz aus gezielten Übertreibungen. Die Feuilletons mögen auf den ersten Blick naiv scheinen, doch bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass Hennings ein humorvolles Spiel mit gängigen Süd-Topoi treibt. Dazu gehört die Gegenüberstellung von Norden und Süden ebenso wie die Reise in den Süden als Entdeckungsreise und Inbesitznahme fremden Raums. So zieht sie einmal an der Landkarte, bis Norddeutschland am Nordpol liegt, und lässt die Leser in einer beiläufigen Bemerkung wissen, dass sie die Entdeckerin des irdischen Paradieses sei:

Sie sind wohl von hier, dass Sie so treu zu Lugano halten auch bei Regenwetter? Auch ich bin von hier, wenngleich ich in der Nordpolgend geboren bin. Nebenbei bemerkt, den Nordpol hab ich nicht entdeckt, nur den Tessin, speziell Lugano, und der Monte Salvatore ist so gut, wie mein Privateigentum.²⁴

Fremd in diesem Land (Familiarisierung)

Hennings' Tessin-Texte sind einnehmend, sie ziehen den Leser buchstäblich in ihren Bann. Das hat mit der Perspektivierung zu tun. Der Leser kann nicht anders, er muss die Sichtweise des sprechenden Ich übernehmen und die fremde Umgebung aus dieser Perspektive betrachten, denn es gibt keine andere. Die Texte erzeugen überdies eine Intimität, die den Leser einspinnt. Dies rührt von der vermeintlichen Authentizität des sprechenden »Ich«. Es scheint eindeutig Emmy Hennings zu sein, die spricht. Man glaubt sich ihr ganz nahe, umso mehr, als sie ein ums andere Mal ihre Aufrichtigkeit betont.

Hennings' Sichtweise eignet sich auch deshalb hervorragend für das Fremdenblatt, weil sie selbst fremd ist im Tessin. Ihre kindlich wirkende Naivität, die ungebrochene Tessin-Begeisterung, das wortreich dargebrachte andächtige Staunen angesichts der landschaftlichen Schönheit, dies alles macht sie zur idealen Leitfigur für Touristen:

Tatsächlich gibt es kein Land, das reicher, inniger an Abwechslung sein könnte, als gerade der Tessin. Viel gereist und gewandert bin ich zwar, aber der Tessin ist und bleibt für mich ein kleines, vollkommenes Paradies und verschwenderisch an Bildern, die nie ermüden, sondern nur Hunger auf »Mehr« und auf Wiederholung machen.²⁵

24 Hennings: Die Sonne im Frühling. In: Lugano, Jg. 32, Nr. 17, vom 27. 5. 1926, S. 4.

25 Hennings: Der Himmel im Juni, o. S. [S. 6].

Das Tessin als ein »kleines, vollkommenes Paradies«, das ein gut verdaubares Maß an Abwechslung bietet und doch wiedererkennbar ist. Mit solchen Aussagen erfüllt Hennings die Anforderungen des Tourismus und des Mediums Fremdenblatt perfekt. Immer wieder betont Hennings, wie sehr sie sich zu Hause fühlt: »Vor allem, dass ich mich hier zuhause fühle ... Das ist es eben.«²⁶ Oder: »In Carona selbst ist man schnell zu Hause, wenn man nur ein Mal durch die phantastischen, schmalen Gassen gegangen ist.«²⁷ Sie ist geradezu trunken von der landschaftlichen Schönheit und der Wärme der Menschen: »Man trinkt dieses Land wie Wein. [...] Süßes Land, du selbst warst wie ein Boot, das mich trug.«²⁸

Würde sie es dabei belassen, so wären ihre Idyllen dem Kitsch nahe. Denn eine touristisch aufbereitete Welt ist eine kitschige Welt. Und der Kitschverdacht von Texten, die sich in den Dienst des Tourismus stellen, beruht wie bei Heimatliteratur darauf, dass die Fremde gezähmt erscheint und Vertrautheit zur bereisten Welt hergestellt wird. Auch eskapistische Tendenzen, wie man sie bei Hennings häufig antrifft, sind typisch. Ludwig Giesz beschreibt in seiner *Phänomenologie des Kitsches* den Touristen als Prototyp des »Kitsch-Menschen«. Er ist zum Kitscherleben prädisponiert, weil er damit das »Unheimliche, Fremde, Nicht-Assimilierbare« einer Reise auf Distanz hält.²⁹ Hennings' Texte bedienen eine solche Rezeptionserwartung durchaus. Doch sie weisen eine zusätzliche Dimension auf. Die Leichtigkeit ihrer Texte ist erarbeitet und sie ist brüchig. Darunter scheint eine Fremdheit hervor, die sich nicht zähmen, nicht assimilieren und auch nicht beseitigen lässt. In *Die Luft im Tessin* kommt dies deutlich zum Ausdruck:

Wie lange bin ich schon hier? Auf der Durchreise in Sorengo, Agnuzzo, Massagno, Montagnola ... an manchen Orten war ich schon und bald wird der Tessin ein Lied sein, mein Lied, das ich lasse. Das Land reift in mir und ist ein Gedicht. [...]

Signora, wie lange bin ich hier? Aus fünf Wochen sind fünf Jahre geworden. [...] Die Kinder haben alle schöne Namen, wie die Länder, wie die Dörfer. Manches Dorf, manches Kind hab ich gefragt »Wie heisst Du?« Und ich höre gern Worte wie »Assunta, Maria, Alessandro oder Viola«. Das geliebte A und O der letzten Sylbe sagt mir zu. Mir selbst ruft man manchmal nach, wenn ich des Weges daherkomme: »La Signora Tedesca ...« Als hätte ich keinen Eigennamen. Als wäre ich lediglich die deutsche Frau.

*

26 Hennings: Unterhaltung, wenn die Sonne nicht scheint. In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 32, Nr. 16, vom 20. 5. 1926, S. 3.

27 Hennings: Carona, S. 1.

28 Bootfahrt. In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 30, Nr. 22, vom 16. 7. 1925, S. 7.

29 Ludwig Giesz: *Phänomenologie des Kitsches*. 2. vermehrte und verbesserte Aufl. München 1971, S. 83; auch zitiert in Müller: *Tourismuswerbung und Tourismuskritik*, S. 29 f.

Ich bin es. Die deutsche Frau bin ich und fremd bin ich im Lande, das mir vertraut geworden ist. Geworben hab ich um See und Berge und mir ist, als wären sie mein.³⁰

Hier wird die gängige Erschließung des fremden Raums mittels Symbolsetzung und Familiarisierung überschritten. Statt einer touristischen Einverleibung lässt sich eine Anverwandlung des fremden Raums als Kunstraum beobachten, das Tessin wird zu einem Lied, einem Gedicht. Das Heimischwerden bleibt dabei ein Wunschtraum. Die touristische Promotion und die private Annäherung an die fremde Gegend laufen sinnfälligerweise just im Verb »werben« zusammen: »Geworben habe ich um See und Berge und mir ist, als wären sie mein.« Doch findet hier keine Inbesitznahme statt, sondern es bleibt alles in der Schwebelage, wie die Verwendung des Konjunktivs deutlich macht. Die Sprecherin ist und bleibt die »signora tedesca«, eine namenlose Fremde mit instabiler Identität.

Dieser Abschiedstext, entstanden 1925 kurz vor Hennings' Abreise zu einer erneuten Italienreise, ist keine Klage. Hennings' Ziel ist nicht die Assimilation, vielmehr wird das Unbehaustsein hier und andernorts als Wesenszustand beschworen und die eigene Existenz als eine geheimnisvolle und flüchtige gesetzt: »Wohin ich spreche, weiss ich nicht. Ob ich den ruhelosen Wellen, oder mir singe, das ist so gleich.«³¹ Seit 1920 im Südtessin wohnhaft, bildet Hennings mit ihrer großstädtischen Bohème-Vergangenheit und den vielfältigen Beziehungen zu Avantgarde-Autoren, die sie aus der Peripherie weiterpflegt, eine exotische Exklave zusammen mit Hugo Ball und dem eng befreundeten Hermann Hesse. Der fremde Blick ist ihr schriftstellerisches Kapital in der ländlichen, italienischsprachigen Umgebung. Ohne Kalkül durchwirkt er alle Texte und sie macht ihn häufig explizit zum Thema. Dabei lässt sie sich immer wieder von der eigenen Fremdheit, von fremden Klängen und Namen bezaubern und inspirieren: »Collina d'Oro. Bereits der Name ist instande mich in eine lyrische Verfassung zu bringen.«³² Hennings bemüht sich deshalb gar nicht, Italienisch zu lernen. Ihre Annäherung geschieht über wortlose Einfühlung, aus der dann ihre eigenen Gedichte und Texte entstehen.³³

30 Hennings: Die Luft im Tessin. In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 33, Nr. 5, vom 3. 3. 1927, S. 2 f.

31 Erinnerung an den Tessin. In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 32, Nr. 6, vom 11. 3. 1926, S. 5. Vgl. auch: Signora, buona Donna ... In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 30, Nr. 33, vom 16. 10. 1924, S. 6 f.: »O, Signora, ich bin zu Hause bei dir, und ich möchte weinen, weil ich solange fortgewesen bin von daheim. Wo bin ich doch nur gewesen? Und wo komme ich her? Und wo bin ich jetzt? Wo mag ich wohl jetzt sein? Hier muss ich also im Tessin in eine kleine Trattoria gehen, und Signora ansehen, um nachzudenken. Wo bin ich eigentlich.«

32 Hennings: Der goldene Hügel. In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 32, Nr. 28, vom 9. 9. 1926, S. 4.

33 Hennings: Über das Lächeln. In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 29, Nr. 33, vom 18. 10. 1923, S. 4: »Um die Menschen kennen zu lernen, braucht man nicht die Sprache ihres Landes

Tourismus-Kritik

Werfen wir einen letzten Blick zurück auf *Die Fremdenstadt im Süden*. Hesse übt mit seinem Feuilleton Tourismus-Kritik, indem er Paradoxien des touristischen Verhaltens enthüllt: Der Tourist fordert in der Fremde alle Annehmlichkeiten eines zivilisierten Großstadtlebens, er sucht den Genuss einer Natur als Augenschmaus, mithin einer gezähmten Natur, die keine Bedrohung mehr darstellt. Und er verlangt nach einer wohldosierten fremdländischen Exotik, die ihn umschmeichelt und seine Sinne anregt, ohne ihn herauszufordern oder gar zu bedrohen. Doch Tourismuskritik muss nicht automatisch auf eine Absage an den Tourismus hinauslaufen. Im Gegenteil, sie kann der Promotion sogar dienlich sein: »Es gehört zu den Paradoxien des Tourismus, dass dieser immer latent in einem kritischen Verhältnis zu sich selber steht, weil er sich Grenzen setzen muss, wenn er sich nicht selber unterminieren will.«³⁴ Hesse kennt die Bedingungen des Feuilletons und er hält sich daran. Statt nordländische Touristen offen zu attackieren, verpackt er seine Kritik als Parodie. Sein Text arbeitet somit dem Amüsement einer distinguierten, großstädtischen Berliner Leserschaft zu. Diese sieht sich beim Lesen nicht direkt kritisiert, sondern nur leicht gekitzelt und fühlt sich durch die Lektüre möglicherweise gar ermuntert, die Fremdenstadt im Süden einmal selbst in Augenschein zu nehmen.

Bei Hennings tauchen tourismuskritische Aspekte nur vereinzelt auf, eingestreut als kleine humoristische Tupfer. Anders als Hesse beklagt sie sich nicht über die anschwellende Schar von Touristen, sondern vergleicht sie mit einem Schwarm von Zugvögeln, die mit den Jahreszeiten kommen und gehen:

Die Fremdenliste wird reichhaltiger von Tag zu Tag und wenn ich die vielen Namen betrachte, fange ich leicht zu summen an:

›Alle Vögel sind schon da, / Alle Vögel alle ...‹

Immer bringe ich die Zugvögel mit den Feriengästen in Verbindung, weil beide miteinander eintreffen, sobald die schöne Zeit beginnt. Sie ist da, die schöne Zeit und auch ich bin gekommen, bin gern dabei.«³⁵

In ihren Texten bleibt die gesamte touristische Infrastruktur ausgeblendet, es kommen keine Hotelanlagen vor, keine Gaststätten oder überfüllte Sehenswürdigkeiten. Das mag damit zu tun haben, dass Hennings keine Essays schreibt. Anders als Hesse will sie mit ihren Texten nicht zur Reflexion anregen, sondern eine bestimmte Atmosphäre erzeugen und Empfindungen wecken. Hennings'

zu verstehen. Lächeln aber muss man unbedingt lernen. [...] Auf diese Weise kam ich nie recht dazu italienisch zu lernen. Im Gegenteil, ich bin eher davon abgekommen.«

34 Müller: Tourismuswerbung und Tourismuskritik, S. 33.

35 Hennings: Die schöne Zeit. In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 33, Nr. 11, vom 14. 4. 1927, S. 2.

Tessin-Feuilletons sind introspektive Stimmungsbilder, Träumereien, die entfernt an Rousseaus *Rêverie du promeneur solitaire* (1782) erinnern. Äußere und innere Seelenlandschaft greifen in ihnen ineinander. Es sind Lobpreisungen des Flanierens als einer Lebensform und als poetisches Prinzip: sich treiben lassen und empfangen, was einem unverhofft begegnet, neue Wege finden, ohne sie zu suchen. Dabei sind Hennings' Wege häufig Umwege. Ihnen hat Hennings einen eigenen Text gewidmet, dessen Credo lautet: »Man lernt die Umwege lieben, weil sie Überraschungen bringen.«³⁶ Das ziellose Umherstreifen, der Umweg als eigentlicher Lebensweg, ist Hennings' Lebensprinzip, und es ist ein Grundzug ihrer Poetik. Denn ihr literarisches Schaffen ist alles andere als zielgerichtet. Weder die einzelnen Texte noch das Werk als Ganzes bilden eine kohärente, in sich geschlossene Einheit. So führt sie ihre Leser am liebsten auf Umwegen durch ihre Texte. Es ist ein im wörtlichen Sinn abwegiges Erzählen voller Abschweifungen, das sich gern an Nebensächlichkeiten festhakt und dort Überraschendes zutage fördert. Hennings' Tessin-Feuilletons sind Gelegenheitstexte, geschrieben um des Honorars willen, doch sind sie auch eine Antwort auf ihre Skepsis einem kohärenten, festgefügtten Werk gegenüber.³⁷ Das Medium Fremdenblatt mit seinen ästhetischen Erfordernissen bedeutet für sie keinen Zwang, dem sie sich zu unterwerfen hat, sondern es kommt ihrer Ästhetik durchaus entgegen. Denn ihre feuilletonistischen *Rêverien* mit ihrer subjektiven und introspektiven Perspektive fügen sich nahtlos in ihr übriges literarisches Schaffen. So ist ihr ganzes Werk deutlich introspektiv und määndrierend. Das beginnt mit den zwei ersten Romanen *Gefängnis* (1919) und *Das Brandmal* (1920), setzt sich fort in der Lyrik, in den Briefbüchern und den drei großen autofiktionalen Schriften *Blume und Flamme* (1938), *Das flüchtige Spiel* (1940) und *Ruf und Echo* (postum 1953). Den Tessin-Feuilletons gebührt indes ein besonderer Platz, sind sie doch eine poetische Auseinandersetzung mit einer Gegend, die für Hennings von 1920 bis zum Tod 1948 so etwas wie Heimat darstellte, brüchig und vorläufig, kostbar und schön.

36 Hennings: Auf Umwegen. In: Fremdenblatt Lugano, Jg. 30, Nr. 11, vom 10. 4. 1924, S. 4.

37 Allgemein zum Feuilleton und zur Skepsis gegenüber ganzheitlichen Werkvorstellungen und Gattungskonventionen vgl. Claudia Öhlschläger: Figurationen der Krise: Literarische Feuilletons der 1920er und frühen 1930er Jahre. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 22/3 (2012), S. 636.

Reisereportagen Annemarie Schwarzenbachs über Portugal und Marokko in der Schweizer Presse (1941–1942)¹

GONÇALO VILAS-BOAS

1.

Texte erscheinen immer in ihren jeweiligen individuellen und kollektiven Kontexten, so auch Reisereportagen. Diese oszillieren oft zwischen faktischen und subjektiven Positionen. Unter diesem Aspekt werden hier einige für Zeitungen konzipierte Texte aus der späten Schaffensphase Annemarie Schwarzenbachs (im Folgenden A. S.) analysiert. Da in diesen Artikeln der subjektive Anteil überwiegt, ist ihr symbolischer Gehalt offen für mehrere Lesarten.

Gehören Reisereportagen zur Literatur? Ihr Erscheinungsort, etwa auf der ersten Seite einer Zeitung oder im Feuilleton, lassen eher eine negative Antwort erwarten. Aber die Zuordnung ist eindeutig komplexer. Es geht unter anderem um die Funktion der Texte. Journalistische Reisetexte haben in den meisten Fällen eine informative Funktion, das schreibende Ich steht nicht im Vordergrund. In anderen Texten tritt die informative Funktion zugunsten der persönlichen Beziehung des Ichs zur bereisten Gegend zurück. Diese Texte weisen meistens mehr oder weniger autobiografische Züge auf und sind durch den Gebrauch des Personalpronomens ›ich‹ markiert. Klare Grenzen zwischen diesen Textsorten lassen sich schwer ausmachen, wichtiger für eine spätere Klassifizierung als Literatur ist wohl das Medium, in dem der Text erscheint. Reisereportagen werden eher als Literatur betrachtet, wenn sie in Buchform erscheinen, da allein im Medium Zeitung publizierten Texten keine dauerhafte

1 Die Arbeit ist Teil des Forschungsprojekts ›Interidentitäten/Interkulturalitäten‹ des Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto und wird durch die Fundação para a Ciência e a Tecnologia im Rahmen des ›PEst-OE/ELT/UI0500/2011‹ gefördert. Ich möchte mich bei Susanne Munz für ihre Hilfe bei der Textbearbeitung bedanken.

Leserschaft gesichert werden kann. Das gilt auch für die Publikationen von A. S. Sie schrieb zwar häufig für Zeitungen, betrachtete sich aber als Schriftstellerin. Heute wird sie eindeutig als solche gesehen, auch wenn ihre Texte fließend zwischen den Textsorten zu verorten sind. Auf diese hybride Eigenart des Werks von A. S. verweist Simone Wichors Studie *Zwischen Literatur und Journalismus*.²

A. S. liebte das Schreiben, die Sprache, die Worte, das Komponieren der Texte, nicht nur der fiktionalen. Ende der 1920er Jahre begann sie ihre Arbeit als Journalistin und Schriftstellerin. Sie selbst unterschied zwischen den objektiven, journalistischen Texten, in denen sie die subjektive Seite – etwa durch Meidung des Pronomens ›ich‹ – unterdrückt, und den fiktionalen Texten, in denen das ›Ich‹ stärker hervortritt. Jedoch lässt sich auch in den journalistischen Texten im Lauf der Jahre eine starke Verschiebung zugunsten der immer stärkeren Präsenz des ›Ichs‹, der subjektiven Seite, feststellen.

Schreiben bedeutet ja immer auch eine persönliche Perspektivierung, besonders bei stark autobiografisch markierten Texten. Und oft lässt sich die Autorin von Gedanken treiben, manchmal besteht die Hälfte des Textes aus assoziativen Exkursen, um erst später auf das im Titel angegebene Thema zurückzukommen.³

Ferner ist zu beobachten, dass sich bei A. S. in der Spätphase »eine prinzipielle Neuorientierung abzuzeichnen begann, [...] eine religiös-spirituelle Neuorientierung und damit zusammenhängend auch eine ästhetische Neuorientierung«.⁴ Ich möchte mich hier auf die Texte beschränken, die A. S. über das kontinentale Portugal und Marokko schrieb.⁵

2 Die Problematik der journalistischen Texte wird umfassend analysiert von Simone Wichors: *Zwischen Literatur und Journalismus. Die Reportagen und Feuilletons von Annemarie Schwarzenbach*. Bielefeld 2013.

3 Zu den Reisen von A. S. schreibt Jacques Beaudry: «Tu étais partie non seulement pour entendre résonner tes pas dans des lieux qui jusque-là n'avaient été au fond de toi qu'un vœu, mais pour te livrer tout entière aux tempêtes, laisser les fleuves te traverser, le monde t'absorber, ne plus te défendre, tout vivre dans ta chair, te perdre sous ces cieus et sur cette terre pour devenir un peu montagne et un peu désert.» Jacques Beaudry: Annemarie Schwarzenbach. *La lutte avec l'Ange*. Montreal 2014, S. 37.

4 Sofie Decock, Uta Schaffers: Edition und Rezeption. Der ›neue Blick‹ auf Annemarie Schwarzenbachs Werk. In: Brigitte E. Jirku, Marion Schulz (Hg.): *Fiktionen und Realitäten. Schriftstellerinnen im deutschsprachigen Literaturbetrieb*. Frankfurt a. M. u. a. 2013, S. 149–164, hier S. 161.

5 Dazu habe ich mich schon geäußert in: Gonçalo Vilas-Boas: ›Da muss sich das Herz sammeln, das Wesen sich straffen‹. Annemarie Schwarzenbachs Feuilletons 1941–1942. In: Walter Fähnders, Sabine Rohl (Hg.): *Annemarie Schwarzenbach. Analysen und Erstdrucke*. Bielefeld 2005, S. 153–167; ders.: ›Et maintenant se fait l'unité entre ce qui parle en moi, et le monde du dehors‹. Annemarie Schwarzenbachs Afrika-Texte. In: Mirella Carbone (Hg.): *Annemarie Schwarzenbach. Werk, Wirkung, Kontext*. Bielefeld 2010, S. 75–97.

2.

Eine Analyse der Reisereportagen muss unter anderem berücksichtigen, unter welchen Bedingungen die Texte speziell für die Schweizer Presse verfasst wurden. Die individuellen Lebens- und Schreibkontexte sollen im Leseprozess ebenfalls berücksichtigt werden.

Nach der Reise nach Afghanistan zusammen mit Ella Maillart (1939–1940) bricht Annemarie Schwarzenbach in die USA auf. Sie ist psychisch so stark angegriffen, dass sie vorübergehend interniert werden muss und erst Anfang 1941 das Land verlässt, allerdings mit der Auflage, nicht wieder dorthin zurückzukehren.

Sie reist zunächst nach Portugal, wo sie Minister Henri Martin trifft, den sie aus Ankara kennt. Er merkt, wie schlecht es um ihre Gesundheit bestellt ist, und hilft ihr, Kontakte zu knüpfen. Nach einer Reise in die Schweiz macht sie sich auf den Weg nach Afrika, in den Kongo, wo sie für den französischen Freiheitssender arbeiten will, um den Widerstand gegen die Nationalsozialisten stärken zu können. Bald trifft sie auf Schwierigkeiten, die unüberwindbar zu sein scheinen. Aufgrund ihrer Ehe mit einem französischen Diplomaten besitzt sie einen Pass der Vichy-Republik, zudem ist sie deutschsprachig. Sie wird der Spionage verdächtigt. Eine Zeit lang wohnt sie bei einer Westschweizer Familie, die eine große Plantage im Landesinneren besitzt. Dort ändert sich allmählich ihre Haltung dem Leben gegenüber, und sie wird ruhiger, wie sie an Ella Maillart am 11. Januar 1942 schreibt: Jetzt könne sie ihre Einsamkeit akzeptieren. Die Suche nach dem Unbekannten wird gelassener, auch die Art und Weise, die anderen zu sehen, entspannt sich: «Je sais être seule maintenant, et alors retrouver le monde sans perdre les nerfs.»⁶ Sie kehrt nach Lissabon zurück, wo sie Korrespondentin für Schweizer Zeitungen werden möchte. Die Unterstützung von Minister Martin, der sie an die Herausgeber verschiedener Zeitungen weiterempfiehlt, zum Beispiel an Dr. Weibel von der *Neuen Zürcher Zeitung*, zeigt erste Früchte. Zudem pflegt Martin gute Kontakte zu Dr. António Ferro, dem Chefideologen des Salazar-Regimes, und er erreicht, dass dieser A. S. wohlwollend empfängt und ihr damit die journalistische Arbeit in Portugal erleichtert. Ihre beruflichen Pläne finden jedoch durch ihren frühen Tod nach einem Fahrradunfall in Graubünden ein jähes Ende.

In den letzten beiden Jahren ihres Lebens verfasst sie insbesondere kürzere Texte für Zeitungen und Zeitschriften in der Schweiz.⁷ Im *Interview ohne Reporter* (erschieden in *Annabelle*, 3/1939) schreibt sie:

6 Brief von Annemarie Schwarzenbach an Ella Maillart, 11. 1. 1942. Schweizerisches Literaturarchiv [SLA], Nachlass Annemarie Schwarzenbach, B-1-MAI.

7 Ich habe andernorts auf den Briefverkehr von A. S. mit Verantwortlichen von Zeitungen verwiesen: Gonçalo Vilas-Boas: Offener Himmel über Lissabon – Annemarie Schwarzen-

Tatsachen besagen wenig und erklären nichts. [...] Ich weiß, beispielsweise, immer, warum ich einen Artikel schreibe, warum gerade diesen, nicht jenen. [...] Es gibt überall Licht und Schatten zu entdecken – aber man schreibt über das, was einem auf den Nägeln brennt, und – wenn man noch nicht durch die berufliche Routine verdorben, d. h. noch aufrichtig ist, dann redet und schreibt man nur über die Dinge, zu denen man eine Beziehung hat.⁸

So rechtfertigt sie ihre Freiheit beim Schreiben den Auftraggebern gegenüber:

Selbst auf ›Bestellung‹ liefert der Schriftsteller nicht das Buch, den Aufsatz, das Gedicht, die aller Berechnung nach dem Verleger und der Leserschaft genehm und also für den Verfasser am einträglichsten wären, sondern er schreibt, was ihn bewegt, und so, wie er das Herz der Menschen zu bewegen glaubt.⁹

Am 23. März 1941 wendet sie sich an Maillart und rechtfertigt ihre neue Haltung: «[C]e qui compte, c'est d'accepter la condition de cette vie humaine, sans accepter que ce soit humiliant [...] to overcome the limitation of the individual, which again, of course, is the source of strength and of action we need.»¹⁰

3.

Um publizieren zu können, ist sie gezwungen, sich an die redaktionellen Bedingungen anzupassen oder Presseorgane zu wählen, die ihre kritischen Texte akzeptieren. So schreibt A. S. ihre Reportagen und feuilletonistischen Texte meistens für liberale Zeitungen. Ihre kritischen politischen Artikel, die sie in den USA verfasste, konnten ebenfalls nur in einigen linksliberalen Zeitungen publiziert werden.¹¹

bach in Portugal (1941, 1942). In: Elvira Willems (Hg.): Annemarie Schwarzenbach. Autorin – Reisende – Fotografin. Pfaffenweiler 1998, S. 169–184.

8 Annemarie Schwarzenbach: Interview ohne Reporter. In: Regina Dieterle, Roger Perret (Hg.): Auf der Schattenseite. Reportagen und Fotografien. Basel 1990, S. 11–13, hier S. 12.

9 Ebd., S. 13.

10 Brief von Annemarie Schwarzenbach an Ella Maillart, 23. 3. 1941. SLA, Nachlass Annee marie Schwarzenbach, B-I-MAI.

11 A. S. schrieb circa 20 Artikel über Portugal, weitere über die portugiesischen atlantischen Inseln und über ihre Reisen an Bord von portugiesischen Schiffen, die zwischen Lissabon und Afrika (Luanda, Angola) verkehrten. Über Schwarzafrika gibt es circa 20 Artikel aus ihrer Feder und sieben über Marokko. Ich zitiere die marokkanischen Texte und die über die atlantischen Inseln aus Annemarie Schwarzenbach: Afrikanische Schriften. Reportagen – Lyrik – Autobiographisches. Hg. v. Sofie Decock, Walter Fähnders, Uta Schaffers. Zürich 2012.

In der Schweiz war die Presse zu Beginn der 1940er Jahre gezwungen, gewisse redaktionelle Richtlinien, die der Politik der geistigen Landesverteidigung entsprachen, zu akzeptieren. Ich zitiere aus dem Artikel *Die schweizerische Presse in der Kriegszeit* in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 17. Januar 1941. Darin stand, die Presse sei dazu da, den Interessen des Vaterlands zu dienen. Man müsse sich neutral verhalten, um weder die Seite der Nationalsozialisten in Deutschland noch die der Gegner zu unterstützen: »Vollständige Information bedeutet mindestens zweiseitige Information. [...] Die zweiseitige Information ist aber vor allem die Methode, ein vollständiges Bild des militärischen und politischen Geschehens zu gewinnen oder ihm wenigstens nahezukommen. [...] Das staatspolitische Interesse unseres Landes an einer vollständigen Information der schweizerischen Presse findet bei den Kriegsführenden wenig Verständnis.« Man solle Stellungnahmen der kriegführenden Mächte nicht übernehmen, da sie selbstverständlich nicht objektiv seien und propagandistische Zwecke verfolgten. Eduard Korrodi von der *Neuen Zürcher Zeitung* akzeptierte in seinem Feuilleton kaum politisch gefärbte Arbeiten. Die *National-Zeitung* in Basel unter Otto Kleiber war da etwas offener, was dazu führte, dass diese Zeitung in Deutschland immer wieder verboten wurde.¹²

Um dieser indirekten Zensur zu entgehen, hatte die Schweizer Presse ein großes Interesse an allem, was anderswo, außerhalb der Kriegsschauplätze, geschah, insbesondere in Ländern und Regionen, die Kontakte zur Schweiz pflegten, wie zum Beispiel Portugal. Hinzu kam, dass für die Handelsversorgung der Schweizer Bevölkerung und speziell der Mitarbeiter des Roten Kreuzes vor allem Marokko und Portugal eine große Rolle spielten. Deshalb hatten sich relativ viele Schweizer in Lissabon angesiedelt, wo sie mit dem Warentransport und der Schweizer Flotte (mit immerhin 140 000 Tonnen Ladekapazität) gutes Geld verdienten. Die Schweiz importierte 1940 Waren aus Portugal im Wert von 16 Millionen Franken, im Jahr darauf stieg dieser Wert auf 128 Millionen, 1942 gar auf 141 Millionen Franken.¹³ Der Hafen von Lissabon diente als Stützpunkt für die Schweizer Handelsflotte, bestehend aus überwiegend kleinen Frachtern, die ursprünglich unter griechischer und jugoslawischer Flagge gefahren waren, nun unter Schweizer Flagge risikolose Güter von Lissabon nach Südfrankreich beziehungsweise Italien brachten, von wo aus sie in die Schweiz transportiert wurden. Insofern war Lissabon in jenen Zeiten für die Schweizer

12 Wichor zitiert einen Brief von 1937 von Renée Schwarzenbach an den Pfarrer Ernst Merz, in dem sie den Pfarrer kritisiert, dass er die *National-Zeitung* lese: »Ein solch hetzendes Blatt, voll Unrichtigkeiten – einseitig eingestellt – unschweizerisch [...]« Vgl. Wichor: *Zwischen Literatur und Journalismus*, S. 127.

13 B  at de Fischer: *Dialogue Luso-Suisse. Essai sur les relations Luso-Suisses    travers les si  cles*. Lissabon 1960, S. 322–324.

Handelsbilanz von nicht unerheblicher Bedeutung. Viele Schweizer Zeitungen, zum Beispiel die *National-Zeitung*, die *Neue Zürcher Zeitung*, die *Thurgauer Zeitung*, das *Luzerner Tagblatt*, publizierten Artikel über Portugal, über die Geschichte, die Entdeckungen, die Landschaften, die Sehenswürdigkeiten, die Beziehungen zur Schweiz.

4.

Die Texte von A. S. sind sowohl der Reportage als auch der feuilletonhaften Reisereportage oder besser ›Wanderreportage‹ zuzuordnen. Die Reportagen werden meistens im Nachrichtenteil, oft auf der ersten Seite, abgedruckt. Ihre hybriden Aufsätze erscheinen zuweilen auf der ersten Seite oder in den Feuilletonseiten, wie Wichor in ihrer Arbeit zeigt. A. S. sieht in Lissabon eine Art letzte Verkörperung des alten Europa. Sie berichtet über ihre Beobachtungen und Erlebnisse, hat aber wenig Einblick in das Leben der Bewohner Lissabons, da sie die Landessprache nicht beherrscht und nicht lange genug im Land lebt. Die Texte sind, wie die meisten dieser Autorin, stark autobiografisch gefärbt. Als sie in Lissabon ankommt, ist sie noch sehr geschwächt. Aber sie fühlt sich beschützt, wird zuversichtlicher und gewinnt neue Kräfte in einem Land, in dem sie noch den alten Geist Europas spürt. Henri Martin schreibt 1942 an Renée Schwarzenbach, Annemaries Mutter, und vergleicht den gegenwärtigen Zustand der Tochter mit dem im vorangegangenen Jahr, als er sie in New York getroffen hat: »Annemarie ist heute viel fröhlicher, denkt nur an ihre literarische Tätigkeit und scheint nicht nur ihr Gleichgewicht, sondern auch sich selbst wiedergefunden zu haben.«¹⁴ A. S. schreibt über Portugal und ihre Schiffsreisen zwischen den Kontinenten vier Artikel für die *Neue Zürcher Zeitung*, 13 für die *National-Zeitung*, sechs für die *Weltwoche*, vier für die *Thurgauer Zeitung*, je zwei für das *Luzerner Tagblatt*, die *Schweizer Illustrierte*, *Die Tat* und einen für die Zeitschrift *Du*, die auch das Foto »Keinen Platz für Tyras« veröffentlicht, »den zurückgelassene[n] Hund eines Emigranten«.¹⁵ Von diesen Artikeln sind zehn eindeutig Reportagen, die über die Schweizer Flotte, die Versorgung der Schweiz auf dem Land- und Wasserweg von Portugal aus, das Internationale Rote Kreuz (drei Artikel), die portugiesische Jugendbewegung, den Diplomaten austausch und die Kabeljauflotte berichten. Zwei Artikel sind als ›Wandertexte‹ zu lesen, die weiteren sind hybride Texte, in denen Informatives über das Land mit Reflexionen über dessen Geschichte verbunden wird,

14 Alexis Schwarzenbach: Auf der Schwelle des Fremden. Das Leben der Annemarie Schwarzenbach. München 2008, S. 367.

15 Ebd., S. 338 f.

insbesondere über das Zeitalter der Entdeckungen, auf das so viele Bauwerke in der Hauptstadt verweisen. In diesen Texten treffen wir die ›Ich‹-Form an, manchmal gemischt mit einem ›Wir‹ und ›Man‹.

In ihren Reportagen zitiert die Autorin oft direkt und indirekt aus Quellen, die sie nicht genauer bezeichnet. Sie versteckt sich hinter einem ›Man sagt‹, sodass sie für das Gesagte nicht bürgen muss. Zuweilen wird deutlich, dass sie aus französischsprachigen Quellen zitiert, wie im Text *Weihe der Schiffe*, publiziert in der *Weltwoche* vom 16. Mai 1941, der ohne großen informativen Wert ist, aber durch seine sprachliche Schönheit besticht. Französisch war damals in Portugal die wichtigste Fremdsprache, die Journalisten bekamen am leichtesten Informationen in dieser Sprache, und so ist es nicht weiter verwunderlich, dass dieser Umstand Spuren in einigen Texten von Annemarie Schwarzenbach hinterließ, zum Beispiel in den Artikeln, in denen sie über das Regime berichtete. Einige Artikel sind der nationalen Jugendbewegung gewidmet, was in Anbetracht der Tatsache, dass A. S. eine erklärte Gegnerin des Nationalsozialismus war, verwundert. Sie zeigt sich in drei Artikeln, wie zum Beispiel *Nationale Jugend in Portugal*, erschienen in der *Schweizer Illustrierten Zeitung* vom 10. Juni 1942, begeistert von der nationalen Jugendbewegung, die nach dem von Mussolini vorgegebenen Modell strukturiert war und indirekt die Jugendlichen, wenn nicht mit faschistischem, so doch zumindest mit nationalistischem Gedankengut indoktrinieren sollte. Erstaunlich unkritisch griff A. S. diese Thematik später in ihren Artikeln aus Marokko auf:

Man kann Portugal nicht lieben, ohne seine Jugend zu lieben, welche, wo man ihr begegnet, die nobelsten Aspirationen des Werkes von Salazar zum lebenssprühenden Ausdruck bringt. [...] Nach der vornehmsten Ueberzeugung des neuen Portugals und seinen verantwortlichen Männern muß die nationale Revolution in erster Linie eine moralische Revolution sein. Salazar hat es immer wieder klargemacht, daß der Staat nur das politische Gerüst im Dienste der Gesellschaft ist, und daß er alle natürlichen und traditionellen Elemente der Gesellschaft in sich begreifen muß.

Der Artikel lobt das Ethische in der Organisation, die Autorin weiß, dass ihre Auftraggeber in der Schweiz diese ›neutrale‹ Darstellungsweise mögen. Auch Henri Martin, der manchmal die Texte redigierte, dürfte zufrieden gewesen sein und konnte ihr leichter helfen, als wenn sie kritische Texte geschrieben hätte.¹⁶ Der heutige Leser mag über so viel Lob für Salazar staunen. Portugal sei ein Land »unter dem demokratischen, jedoch autoritären und weisen Regime

¹⁶ Emília Tavares zitiert einen Brief an Louise Bodmer, in dem Schwarzenbach sagt, Martin und andere Menschen in der Botschaft hätten den Artikel *Die Versorgung der Schweiz* korrigiert. Vgl. Emília Tavares: *Auto-retratos do mundo / Self-portraits of the world*. In:

von Salazar, den man keinen ›Diktator‹, sondern eher einen ›demokratischen Vermeider der Diktaturen‹ nennen kann«, wie man im Artikel *Offener Himmel über Lissabon* in der *Thurgauer Zeitung* vom 10. April 1941 lesen kann. Wenn man die Texte analysiert, fällt der Gebrauch bestimmter Wörter auf, zum Beispiel »sportlich«, »militärisch«, »charaktervoll«, »harmonisch«, »diszipliniert«, »national«, Wörter, die man in anderen Texten dieser Autorin eher selten antrifft. Die absolut unkritischen Zitate lassen vermuten, dass die Autorin in Frieden gelassen werden und ungestört ihrer Arbeit nachgehen wollte und wusste, dass solche Darstellungen der portugiesischen Verhältnisse dabei halfen, ihre Position in Lissabon offiziell zu festigen. Einige dieser Reportagen sind heute nur noch als Information über die damalige historische Situation interessant. Daneben schrieb A. S. journalistische Texte von dokumentarischem Wert. Natürlich sind auch diese Texte nicht frei von Klischees, wie sie bei vielen ausländischen Journalisten, die über Portugal berichten, bis in die Gegenwart auftreten, etwa über das Licht in der Stadt, den Fado, den Fluss, die Sehenswürdigkeiten. Diese Klischees helfen den Lesern, Bekanntes wiederzuerkennen, und wenn man Texte über Lissabon aus verschiedenen Zeiten liest, trifft man oft auf die gleichen Informationen. Aber daneben hat jeder eine eigene Wahrnehmung, die mehr oder weniger stark zum Ausdruck kommt.

Untersucht werden sollen nun einige hybride Texte von A. S., wobei ich die lobenden Worte über Salazar überspringen werde, da es sich um Wiederholungen handelt. Für A. S. ist Lissabon »ein Balkon Europas« und kein Wartesaal, wie sich die Stadt für die vielen Emigranten darstellte, die auf ein Visum für die USA warteten. A. S. betont die ruhmreiche Geschichte der Stadt, erwähnt das Erdbeben von 1755, welches das Zentrum der Stadt zerstörte, aber sie schildert auch die schöne und ruhige Gegenwart. Der Artikel *Lissabon: Neues Leben in einer alten Stadt*, publiziert in der *National-Zeitung* vom 19. März 1941, beschreibt die Altstadt »mit ihren gepflasterten, hügelanstiegenden Gassen, ihren breiten Treppen, barocken Kirchenfassaden, Weinläden, Kaffees, und orientalischen Höfen [...], die frische Meerbrise, die Heiterkeit des Sonnenlichts«. Geschichte und Gegenwart treffen sich, sie kann bei einem Jungen sogar eine Schweizer Zeitung kaufen. Sie zeigt ihren Lesern, dass sie in Lissabon zur Ruhe kommt und den Alltag genießen kann – ein großer Kontrast zur europäischen Hölle. Hier ist »der letzte freie Hafen an der europäischen Küste des Atlantik«. Diese Texte vermitteln eine ruhige Atmosphäre, die im starken Kontrast zur Brutalität des Kriegs besonders in Zentraleuropa steht.

In den meisten hybriden Artikeln kommen das Meer, der Fluss, der Atlantik, der Hafen, die Küste, das Licht, der weite Himmel, der Wind und (allerdings nur einmal) der Fado vor, diese unentbehrliche Musik aus der Hauptstadt. Das Malerische der Stadt durchzieht als Kontinuum ihre Artikel. Die Mannigfaltigkeit wird meistens durch asyndetische Auflistungen zum Ausdruck gebracht. Sie verschweigt nicht, dass das Land arm ist, das fällt ihr besonders auf, wenn sie Ausflüge macht, die sie aus der Stadt herausführen. Oft geht sie auf die Funktion dieser alten Stadt in den neuen Kriegszeiten ein, Lissabon sei kein »Küstenstädtchen« mehr.

In *Rückkehr nach Lissabon*, publiziert in der *National-Zeitung* vom 4. Juni 1941, schreibt sie, sich an ihre erste Begegnung mit der Stadt erinnernd, über einen Wiedererkennungsmoment – ein Thema, das A. S. liebt:

Ich erblicke es mit begreiflicher Rührung, denn hier nahm der Erdteil, den ich lange nur auf strategischen Landkarten gekannt hatte, lebendige Gestalt an und die Form von Hügeln, den ersten Geruch von Wiesen und Rauch aus Schornsteinen kleiner Fischerhütten, da warten die Segel altmodischer Boote [...] und das weiße Lissabon stieg, im Abendlicht gebadet, wahrhaft glänzend, mit Kirchen, Dächern, Monumenten, Märkten, Hafenmolen, alten Palästen, terrassenförmig aufwärts von der Wasserschwelle bis zur ockergelben, gezackten Mauer seiner maurischen Burg.

So beschreibt sie die Stadt anschaulich für ihre Leser in der Schweiz, die kaum die Möglichkeit zu reisen haben. Die Sehenswürdigkeiten werden nacheinander aufgelistet, um auf die Vielfältigkeit der Stadt hinzuweisen. Die im Jahr 1942 geschriebenen Artikel werden etwas leiser im Ton, es geht um ein Wiedersehen, ein Wiedererkennen, wie sie es auch in Persien erfahren hat und das in einigen Vergleichen zwischen dem, was sie im Nahen Osten und jetzt in Lissabon erlebt hat, vorkommt, zum Beispiel in *Wiedersehen mit Portugal*, veröffentlicht in der *Weltwoche* vom 15. Mai 1941:

Ich habe es in der Fremde gelernt: so, wie fremde Nahrung uns verändert, und fremde Sitten, Kleider und Sprachen, – so sind wir, in sehr fremden Landschaften, nicht mehr ganz wir selber. Wir müssen uns, um uns wiederzufinden, an etwas Verwandtes und Vertrautes erinnern, so wie man in einen Spiegel schaut.

Durch solche Bemerkungen verleitet sie den Leser dazu, weiter als nur an den eigenen kleinen, heimatlichen Ort zu denken. Diese Strategie ist ihr nicht fremd, sie hat bereits in älteren Texten darauf verwiesen. Sie teilt den Lesern ihre Wehmut mit und stellt fest, dass Europa ein »ohrenbetäubender Kontinent« geworden ist.

In ihren Texten konterkariert sie Zeitungsmeldungen, die überwiegend Nachrichten über den Krieg anbieten. Einmal besucht sie den Schweizer Maler Edmond Bille, den Vater der Schriftstellerin Corinne Bille, in der Nähe von Sintra. Sie fährt mit dem Bus durch ländliche Gegenden und teilt ihre Empfindungen während dieser Spazierfahrt mit dem Leser. »Mir wurde wärmer ums Herz, ringsum herrschte die Fröhlichkeit des Windes, und doch eine fast feierliche Stille«, schreibt sie in *Spaziergang in Portugal*.¹⁷ Und sie berichtet über den reichen Teil Estorils mit dem Casino und den vielen feinen Hotels, aber auch über die armen Bauern, die sie vom Fenster aus erblicken kann. Sie darf träumen, sich sehnsüchtig an vergangene Reisen erinnern und dabei an andere Texte anknüpfen, in denen sie über die Zeitlosigkeit in Gegenden schreibt, in denen die Geschichte keine Markierungen hinterlassen zu haben scheint: »[Ich] übertrete die Schwelle einer zeitlosen, an keine Grenze gebundenen Welt.« Sie beendet den Text mit der Frage: »Was brauchen wir zum Leben?«

5.

Zwischen dem ersten und dem zweiten Aufenthalt in Lissabon war A. S. im Kongo. In dieser Zeitspanne veränderte sich ihr Schreiben. Vielleicht war sie müde von der ständigen, unsicheren Suche, vielleicht war sie darüber enttäuscht, dass sie missverstanden worden war. Sicher ist nur, dass sie sich dem religiösen und mystischen Gedankengut zuwandte und, wie bereits gezeigt, existenzielle Fragestellungen thematisierte. Das ist eindeutiger in den fiktionalen Werken wie *Wunder des Baums* zu erkennen, aber solche Beobachtungen tauchen auch, vielleicht getarnt, in den Reisereportagen auf, zum Beispiel in der Beschreibung einer Plantage in der sechsteiligen Reportage *Schweizer Pionierarbeit im Urwald* in der *Thurgauer Zeitung*.¹⁸ Hier wird die Plantage zu einem heterotopischen Raum als Kontrast zum kolonialen Leben in Léopoldville. Decock und Schaffers verweisen auf den Aspekt der Heimkehr, der Heimat in der Ferne.¹⁹ A. S. sucht in diesen Texten nicht mehr nach etwas Unbestimmtem, sondern nach dem Ich. Es geht ihr nicht mehr um die Beschreibung der Orte und Landschaften wie in Vorderasien, nicht mehr um sozialkritische Fragen wie in den Texten aus den USA, sondern um eine Wen-

17 Schwarzenbach: *Spaziergang in Portugal*. In: *National-Zeitung*, 1. 6. 1942.

18 *Schweizer Pionierarbeit im Urwald* I–VI. In: *Thurgauer Zeitung*, 15., 20. und 22. 11. 1941; auch in Schwarzenbach: *Afrikanische Schriften*, S. 86–96.

19 Sofie Decock, Uta Schaffers: Die Suche nach bergenden Räumen als Reise- und Schreibprogramm. Annemarie Schwarzenbachs journalistische Afrika-Texte. In: *Orbis Litterarum* 67/17 (2012), S. 1–24, hier S. 7.

nung nach innen. Die Suche geht weiter, aber nicht mehr in der Welt draußen, sondern in sich selbst.

Im Folgenden sollen einige Texte untersucht werden, die Schwarzenbach im Jahr 1942 in Marokko schrieb.²⁰ Sie fuhr dorthin, um sich von Clarac scheiden zu lassen und so den für sie zuweilen ungünstigen Vichy-Pass loszuwerden. In Tetuan angekommen, freute sie sich aber, ihren Mann wiederzusehen, und dachte nicht mehr an Scheidung. Vielleicht trug die viel versprechende Arbeit in Lissabon zu diesem Sinneswandel bei. Da Clarac Konsul in Tetuan war, durfte sie ihm mit ihren Texten keine Schwierigkeiten bereiten. Und die Texte sollten einen Abnehmer finden; dies bestimmte in nicht geringem Maß ihr Schreiben und die Themenwahl. In einem nicht veröffentlichten Artikel mit dem Titel *Flug nach Marokko* kann man über ihre Erfahrungen in diesem für sie neuen Land lesen: »[...] aber nichts war fremd, und dieses Licht auf den Bergen, diesen milden Glanz der Nacht, diese Weite, und die emporsteigende Klarheit und Freude, ich begrüßte sie nur wieder.«²¹ Es wurden sieben Artikel publiziert (vier in der *National-Zeitung*, je einer in der *Neuen Zürcher Zeitung*, in der *Weltwoche* und in der *Thurgauer Zeitung*).²² Sie war in dieser Zeit ruhig, zufrieden, glücklich, und ihre Texte spiegeln diesen Zustand wider.²³ »Mon expérience d'Afrique m'a appris plus clairement que tous [sic] mes autres ›bas‹, la futilité du monde extérieur, la fausse ›réalité‹: Car, pour expliquer mes ›bas‹ d'avant, maladie etc. – il y avait les fautes graves [sic] de mon côté«, schreibt sie am 1. Februar 1942.²⁴ Es ist aber die subjektive Sichtweise einer Autorin, die eigentlich nur von außen beobachtet und dabei die eigene Voreingenommenheit auf das von ihr Betrachtete projiziert. Dazu kommen Erinnerungen an frühere Reisen, besonders in den Mittleren Osten. Politik wird sie immer weniger interessieren.

Von diesen wenigen Texten gehören zwei eher zum Reportagetyp. In *Volubilis*²⁵ zum Beispiel beschreibt die Autorin die römischen Ruinen, sie scheinen zu verdeutlichen, »wie der Geist des Vergangenen sein unvergängliches Teil aussendet, die Stätte weicht, ihr Leben mehrt, und den Hauch ihres Heute

20 Die marokkanischen Texte sind veröffentlicht in: Schwarzenbach: Afrikanische Schriften.

21 Flug nach Marokko. SLA, Nachlass Annemarie Schwarzenbach, A-1/224; auch in Schwarzenbach: Afrikanische Schriften, S. 165–168.

22 Sie schrieb auch einen lyrischen Text mit dem Titel *Aus Tetuan*. Vgl. das Nachwort von Sofie Decock, Walter Fähnders und Uta Schaffers in: Schwarzenbach: Afrikanische Schriften, S. 301–331. Siehe auch Vilas-Boas: ›Et maintenant [...]‹.

23 Einige Photos Annemarie Schwarzenbachs von Moulay Idris, Volubilis und Rabat finden sich in: Schwarzenbach: Auf der Schwelle des Fremden, S. 370, 376.

24 SLA, Nachlass Annemarie Schwarzenbach, B-1-MAI.

25 Volubilis. In: *National-Zeitung*, 9. 7. 1942; Volubilis. In: Schwarzenbach: Afrikanische Schriften, S. 193–195.

und Morgen nährt«. Die Subjektivität äußert sich in der Sprache, etwa im Schreiben über den Namen der alten Stadt: »[d]as anmutige Wort Volubilis«, oder am Ende des Artikels, als die Autorin »de[n] wunderschöne[n] Klang des Namens« lobt. Diese Aussagen sind eindeutig vom schreibenden Ich geprägt und wollen eine andere Stimme als diejenige des im Kriegslärm versinkenden Europa sprechen lassen, auch wenn das Textsubjekt sich nicht direkt zeigt. So zeugen diese Texte von einer Art melancholischem Blick als Konsequenz einer Verlusterfahrung.²⁶ Für A. S. ist Marokko oder das, was sie von diesem Land erfährt (bei einem beträchtlichem Vorwissen an Geografischem, Kulturellen, Religiösen), kein Raum, der ihr als Beobachterin Zugehörigkeit vermittelt, alles ist unbestimmt und dient ihr häufig als Projektionsfläche des Eigenen.

Die übrigen fünf Artikel gehören zur hybriden Sorte. Die Texte sind poetische Schilderungen, die von einer starken Adjektivierung gekennzeichnet sind, insbesondere im Bereich der Farben, was eine gewisse Melancholie hervorruft. In *Spanische Zone*²⁷ vergleicht sie die Landschaft mit derjenigen im Kongo, um in beinahe hymnischen Sätzen festzustellen: »Hier aber, in Marokko, liegt uns die Welt freundlich zu Füßen und ladet zum Schauen und zum Verweilen ein. [...] Und so sanft ist hier, an der Meerscheide und Brücke der Kontinente, des Himmels hohe Laune, dass er den Tag verlängert und den Abend mit einem Mantel aus Sammet und Gold umkleidet.«²⁸ In dieser Formulierung tritt das Transzendente als freundliche Macht auf, deren »hohe Laune« (anders als in Europa) den Menschen wohlgesinnt ist. Der Artikel *Marokkanische Erntezeit*²⁹ beginnt mit einigen allgemeinen Bemerkungen zu Touristen und Reisen in diesen Kriegszeiten, in der man die »Sprache der Mitmenschen verlernt hat«.³⁰ Dann geht er zu einer ruhigen Beschreibung des Landes über:

Da schüttelt jetzt, im Juni, ein heftiger und fröhlicher, vom blitzenden Meer genährter Wind die Eukalyptusalleen und Olivenbäume, die Korkeichen und Pappeln, und durch die Wiesen und weiten Kornfelder streicht er rauschend, so dass Silberwellen über die Hügel zu gleiten scheinen.³¹

26 Vgl. Stephanie Siewert: Die Topographie der Melancholie in transnationaler Perspektive. In: Gertrude Liewert (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung. Berlin 2011, S. 218: »Die Bedeutung der Melancholie ist eng gebunden an die Erfahrung eines substantiellen, ursprünglichen Verlustes, der sich sowohl auf heilsgeschichtlicher, metaphysischer, zivilisationsgeschichtlicher Ebene manifestiert.«

27 Spanische Zone. In: Schwarzenbach: Afrikanische Schriften, S. 202–204.

28 Ebd., S. 204.

29 Marokkanische Erntezeit. In: Schwarzenbach: Afrikanische Schriften, S. 183–186.

30 Ebd., S. 183.

31 Ebd., S. 185.

Der Text endet mit einer zeitenthobenen Bemerkung, mit der A. S. auch andere Texte beschließt, besonders solche über Iran und Afghanistan: »Und der Wind trägt den Segen der Erntezeit über das Land, den jährlich getreulich wiederkehrenden Segen.«³²

Ebenfalls aus Tetuan stammt der Text *Die Stadt der Quellen und Winde*,³³ eine poetische Beschreibung der trockenen Landschaft, die jedoch mit Quellen gesegnet ist:

Denn Tetuan, wegen seiner großen, bald fröhlichen, bald düster einherfegenden Winde, seiner vom Meer genährten Wetterzeichen, seiner vom Rif herabstreichenden Stürme aus dem Inneren, und denen, die den salzigen Atem von Gibraltar bringen, dieses Tetuan möchte man wohl die ›Stadt der Winde‹ nennen, aber sein Name, vom arabischen Wort ›Tseltaoun‹ abgeleitet, bedeutet ›die Quellen‹.

Die synästhetische Sprache ist stark emotional gefärbt. In *Der Blick auf die Berge* informiert die Autorin den Leser über ihre Schreibperspektive, den Blick von ihrem Fenster aus. Die Berge und das Meer formen die Landschaft:

Endlich muss ich den Vorhang zuziehen, um an meinen Arbeitstisch zurückzukehren, – denn in den Anblick des marokkanischen Himmels und der Berge versunken, würden mir sonst die Worte überflüssig und zu arm scheinen, um es dem schwebenden Glück dieses Bildes gleichzutun ...³⁴

Das Wort ›Glück‹ gewinnt eine neue Dimension, es ist, als ob diese Landschaft als heterotopisches Moment diene.³⁵ Die Landschaft wird in arkadischen Zügen gezeichnet: »Die sammetbraunen Kinder, die flockigen Schafe, die blonden und weißen Ziegen, sie ziehen trägen Schritts über die kargen Flure, das dürre Gras raschelt unter ihren Hufen.«³⁶

Reisen verbindet sich für Schwarzenbach immer mit dem Thema des Ankommens und des Abschieds, wie sich im Text *Die Steppe*, den sie in Afghanistan schrieb, feststellen lässt. In *Die goldene Stunde*³⁷ widmet sie etwa die Hälfte des Textes dem Abschiedsschmerz: »Nichts beweist so, wie der Abschied, dass wir zwischen Leiden und Freude nicht unterscheiden, und das eine nicht besitzen

32 Ebd., S. 186.

33 Die Stadt der Quellen und Winde. In: National-Zeitung, 2. 7. 1942; auch in Schwarzenbach: Afrikanische Schriften, S. 187–189, hier S. 188.

34 Der Blick auf die Berge. In: Schwarzenbach: Afrikanische Schriften, S. 190–195, hier S. 192.

35 Siehe dazu Gonçalo Vilas-Boas: Heterotopien im fiktionalen Werk Annemarie Schwarzenbachs in: REAL 2 (2011), <http://germanistik-portugal.org/real/>.

36 Die Stadt der Quellen und Winde. In: National-Zeitung, 2. 7. 1942; auch in Schwarzenbach: Afrikanische Schriften, S. 187–189, hier S. 187.

37 Die goldene Stunde. In: Schwarzenbach: Afrikanische Schriften, S. 196–198.

können, ohne das andere hinzunehmen.«³⁸ Der Abschiedsschmerz erscheint in Verbindung mit »Wehmut«, mit »Empfindungen der Liebe«, mit den »Stimmen der Seele«. In diesen Texten häufen sich Bemerkungen über das »Erhabene«, die »Harmonie« insbesondere dann, wenn die Autorin an frühere Erlebnissen zurückdenkt. Sie konstruiert einen beinahe »als arkadisch anmutende[n] Ort«.³⁹ Das deutet auf eine neue Art und Weise hin, eigene Empfindungen auf die Landschaften zu projizieren. Sind die portugiesischen Texte überwiegend in Geschichte eingebettet, so die marokkanischen mehr in Landschaft. Anders als in Lissabon hat die Autorin in Marokko keine bestimmte Aufgabe, sie fühlt sich freier in ihren Äußerungen. Die meisten Texte, die nicht zur Gattung der Reportage gehören, sind meines Erachtens eindeutig literarische Inszenierungen ihrer Raumkonstruktionen. Das Wort erlangt eine größere Bedeutung, die Sprache ist elaborierter, das Text-Ich versteckt sich nicht, sondern kommt gefühlvoll zur Sprache.

Die Artikel zeigen, welche Aufgaben Literatur in den Medien erfüllen kann. Sie sind leserlenkend und gleichzeitig stark autobiografisch. Zudem wird deutlich, wie unkritisch sich die Autorin ihrer Umgebung gegenüber äußert, sie hinterfragt kaum, sie erlebt und konstruiert ihr Lissabon, ihr Marokko. Die persönlicheren Texte sind heute noch sehr lesenswert. Die Autorin zieht zuweilen Vergleiche zur Schweiz, um das Verständnis für die Leser zu erleichtern, aber auch, um ihren Erinnerungen im Text eine größere Subjektivität zu verleihen. Sie sind Ausdruck einer emotionalen Wahrnehmung der erlebten sozialen und geografischen Wirklichkeit, in der die kognitive Seite keine dominante Rolle spielt. Aus der Position des familiären, kulturellen, ideologischen Verlustes, der Melancholie und des projizierten Wunsches nach einer anderen Welt wird ihre Unsicherheit in Sicherheit verwandelt.⁴⁰ Sie ist weiterhin auf der Suche, wie in den 1930er Jahren, aber die Beobachterposition ist eine andere geworden: »Somit bezeichnet die Melancholie kein nostalgisches Festhalten an alten Ordnungen, sondern einen gegen-hegemonialen Diskurs.«⁴¹

Wie Wichor in ihrer Studie zeigte, war A. S. in dieser Zeit weniger gehetzt, sie scheint von einer »tieferen[n] Sehnsucht nach Selbstfindung«⁴² bewegt gewesen zu sein. Und sie wollte ihren Lesern – Menschen, die selbst nicht reisen konnten – andere Erfahrungen, Kenntnisse und Welten vermitteln.⁴³

38 Ebd., S. 196.

39 Decock, Schaffers: Edition und Rezeption, S. 12.

40 Vgl. Siewert: Topographie der Melancholie, S. 223.

41 Ebd., S. 224.

42 Wichor: Zwischen Literatur und Journalismus, S. 41.

43 Vgl. ebd., S. 148 f., 238 f.

Wie A. S. zwischen Ländern und Grenzen pendelte, so wechselt sie in ihren Artikeln die Textgenres, ohne die Grenzen zu respektieren. Gerade das macht heute den literarischen Reiz dieser Texte aus. Die Autorin vagabundiert zwischen der Wirklichkeit und ihrem »travail intérieur«. Dabei leidet sie am Zustand der Welt, den sie nicht akzeptiert. An Maillart schreibt sie am 18. März 1942:

I want to understand the deep roots of our European crisis, and want to search for the source of real force we will need, during and after this terrific war, to build up in each soul the resistance not only against Fascism, but against all evil [sic] and ›wrong life‹ which has brought it upon. [...] – and I want to do all I can, within my capacities, to build up this dignified and beautiful aspect of the human soul.⁴⁴

Hier manifestiert sich der humanistische Geist der Autorin, aus dem heraus sie im Jahr 1942 schrieb, und viele ihrer Texte lassen sich als Versuch lesen, dieser Aufgabe als Journalistin und als Schriftstellerin gerecht zu werden.

44 Brief von Annemarie Schwarzenbach an Ella Maillart, 18. 3. 1942. SLA, Nachlass Annemarie Schwarzenbach, B-1-MAI.

Die Geburt des Kriminalromans aus der Praxis des Lokaljournalismus

Hansjörg Schneider

ULRICH WEBER

Hansjörg Schneider, geboren 1938, in den frühen 1970er Jahren bekannt geworden durch Theaterstücke wie *Sennentuntschi* oder *Der Erfinder*, viel später mit den Basler Kriminalromanen um Kommissär Hunkeler erneut im Fokus der Medien, arbeitete nach seinem Germanistikstudium ab Herbst 1966 zunächst als Nachrichtenredaktor und Lokalreporter für die *Basler Nachrichten*, ab Herbst 1967 als Lokaljournalist, Kritiker und Kolumnist für die *Basler National-Zeitung*, wobei er unter den Pseudonymen Johann Schneider (auch J. S. oder Johann) und Peter Fischwanz schrieb.¹

Die Zeitung bot Hansjörg Schneider während Jahren eine wesentliche Möglichkeit, sich und seine Familie (er wurde 1968 Vater von Zwillingen) schreibend finanziell über Wasser zu halten. Doch war das Schreiben für den Tag für Schneider weit mehr als ein Broterwerb. Es war durchaus die Liebe zum Beruf des Journalisten, auch die Faszination des Zeitungshandwerks, die Schneider an das Medium band und noch heute, bald 50 Jahre später, nachklingt:

Man kommt sich irgendwie als Gipsler vor, als Handwerker, [...], das Ergebnis ist sichtbar, und zwar nicht erst in zwei Jahren, es steht in der Zeitung. Ich lese heute noch mindestens drei Zeitungen pro Tag, ich habe kein Internet. Das Zeitungsmachen [...] war damals auch sinnlich richtig fassbar und erfahrbare, die Basler Zeitungen haben je pro Tag zwei Zeitungen, Morgen- und Abendausgabe gemacht, auf der Redaktion hat man mit Rohrpost die Texte hinunter in die Set-

1 Die Arbeit als Journalist ist im Roman *Lieber Leo* (1980) als Erinnerung des Ich-Erzählers, der autobiografische Züge trägt, ziemlich genau beschrieben, so z. B. das Schreiben von Veranstaltungsberichten noch am gleichen Abend. Vgl. Hansjörg Schneider: *Lieber Leo*. Zürich, Köln 1980, S. 86.

zerei geschickt, und kurz vor der Drucklegung ist man in die Druckerei hinunter gegangen, das war ein Saal mit riesigen Setzstühlen, Bleisatz, das hat gerasselt! Dann ist einer gekommen und hat einen Probeabzug der ersten Seite gemacht, das waren schwere Platten, 30 kg oder so, und man hat darüber geredet. Das hatte etwas von einer mittelalterlichen Manufaktur. An dieser Sinnlichkeit des Zeitungsmachens hänge ich heute noch.²

Diese Affinität kommt auch in einer der ersten Kolumnen Schneiders in der *National-Zeitung* aus dem Jahr 1968 zum Ausdruck:

Rotationsmaschine

Ein technisches Wunderwerk in unbestimmter Tonart, harmonisch laufende Fuge. Hinten die Papierrolle, vorn die Zeitung: Ein vollendetes Geschöpf. Wörter, zusammengestellt in London, Hanoi und Buenos Aires, zu Sätzen zwischen zwei Punkten geordnet, jeder Buchstabe gesetzt, geprägt, gedruckt auf Papier. Die unendliche Papierschlange, sich windend zwischen Walzen, sich faltend zur eingestellten Ordnung, am Schluss schwarz auf weiss. Vier Mal am Tag setzt sie sich in Bewegung, verschlingt Konferenzbeschlüsse, Morde, Unglücke, Glücke, Fussballspiele, das Wetter, Kurzgeschichten, Todesanzeigen, Inserate, schlingt alles hindurch, Verdauung benötigt sie nicht. Sie glänzt. Ihr Stillstand wäre ein nationales Unglück erster Klasse. Rot auf weiss würde sie herausspeien: Heute erscheint die Zeitung nicht.³

Die Faszination der mächtigen Rotationsmaschine findet in künstlerischen (Fuge) und animalischen (Schlange) Metaphern Ausdruck, die beinahe an die Technikeuphorie des Futurismus gemahnten, wäre da nicht der ironische Schluss, der das Gewicht der gewaltigen Apparatur auf einen glänzenden, selbst-affirmativen Zirkelprozess ohne Verdauung und damit ohne informativen Mehrwert reduziert.⁴

In Hansjörg Schneiders Bestand im Schweizerischen Literaturarchiv finden sich insgesamt sechs Archivschachteln mit journalistischen Texten aller Art.⁵ Schneider hat offensichtlich nicht alles aufbewahrt, was in der frühen Zeit

2 Hansjörg Schneider: Gespräch mit dem Verfasser, Todtnauberg, 17. 11. 2014.

3 Peter Fischwanz [Hansjörg Schneider]: Rotationsmaschine. In: *National-Zeitung*, 19. 3. 1968.

4 Der ironisch-satirische Ton gegenüber der journalistischen Arbeit findet sich etwa im Gedicht von Peter Fischwanz [Hansjörg Schneider]: Der Redaktor. In: *National-Zeitung*, 18. 10. 1970.

5 Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Archiv Hansjörg Schneider, HJS-A-8, <https://www.helveticaarchives.ch/detail.aspx?id=629080> [23. 1. 2016].

an Gebrauchsjournalismus entstand.⁶ Die Wahl von Pseudonymen, die ziemlich konsequent die verschiedenen Genres bedienten – Johann Schneider als Buchrezensent, J. S. als Theaterkritiker und Berichterstatte, Peter Fischwanz als Kolumnist – deutet Schneider im Rückblick als Ausdruck seiner damaligen Unsicherheit:

Ich habe damals immer noch Mühe gehabt, mich hinzustellen als Hansjörg Schneider. Das hat mit meiner Biografie zu tun, mit meinen Problemen damals. [...] Ich hatte einfach noch nicht die Entschlossenheit, zu sagen, so, voilà, das bin ich, Hansjörg Schneider. [...] Das Selbstbewusstsein musste ich mir erst erkämpfen.⁷

Einer der wenigen vorliegenden Berichte über eine Veranstaltung – zugleich einer der ältesten im Archiv erhaltenen journalistischen Texte – ist eine kurze, mit »J. S.« gezeichnete Notiz über eine Lesung unter dem Titel *Aus New Yorks Strassen. Rainer Brambach las Texte von Jürg Federspiel*. Schneider, der sich später mit beiden Autoren befreundete, ist offensichtlich beeindruckt von den Schilderungen aus den »Strassenschluchten der Weltstadt, deren Faszination sich Federspiel offenbar voll hingibt. Er erfindet keine Geschichten mehr, sondern beschreibt ausschliesslich, was vorhanden ist, was er sieht, hört und riecht. [...] Das Leben pulsiert so mannigfaltig darin, dass Federspiel kaum mehr Zeit hat, nach Luft zu schnappen. Seine Sätze verknappen sich zu blossen Satzketten [...].«⁸ In ganz anderem Stil als Federspiel beginnt Schneider zur gleichen Zeit als Kolumnist mit Szenen aus Basels Straßen, indem er ebenfalls ausschliesslich beschreibt, »was er sieht, hört und riecht«.

6 Die Beiträge für die *Basler Nachrichten* sind nicht im Schneider-Archiv erhalten, hingegen viele mit »Johann Schneider« signierte Buchrezensionen von wissenschaftlichen und publizistischen Texten für die *National-Zeitung*. Aus dem Zeitraum vom 20. Oktober 1967 bis in den Dezember 1968 finden sich Besprechungen von Büchern von Manfred Gsteiger, Guido Bachmann, Walter Muschg, Marguerite Duras, Dietrich Werner, Leonie Ossowski, Bertrand Russell, Edward Dahlberg, Vasco Prattolini, Rolf Schneider sowie mit »J. S.« gezeichnete Theaterkritiken von Stücken von Feydeau und Dürrenmatt. Doch sind auch die Arbeiten für die *National-Zeitung* nicht vollständig im Schneider-Archiv dokumentiert. Eine nicht systematisch durchgeführte Überprüfung in der *National-Zeitung* zeigt frühere Buchrezensionen aus dem Herbst 1967. Eine vollständige bibliografische Erfassung der journalistischen Arbeiten ist bisher nicht möglich gewesen. Vollständig gesammelt hat Schneider wohl die Kolumnen. Die früheste eruierte Kolumne von »Peter Fischwanz«, *Und unsere Kinder*, wurde am 25. 1. 1968 in der *National-Zeitung* publiziert. Daneben schrieb Schneider zu dieser Zeit sporadisch für verschiedene Aargauer Blätter.

7 Gespräch mit dem Verfasser. Interessanterweise belegt das Archiv, dass Schneider schon 1968 in den Blättern aus dem Aargau, wo er herkam und die Schulen besuchte, Gedichte und andere Texte mit seinem Namen zeichnete, während er in Basel, wo er lebte, unter Pseudonym schrieb.

8 J. S. [Hansjörg Schneider]: *Aus New Yorks Strassen. Rainer Brambach las Texte von Jürg Federspiel*. In: *National-Zeitung*, 29. 1. 1968.

Die *National-Zeitung*

Schneider fand sich mit seinen journalistischen Anfängen mitten in einer in zukunftsfroher Wandlung begriffenen Presselandschaft, bei der Zeitung, die diesen Aufbruch wie keine andere verkörperte.⁹ Hatte sich die *National-Zeitung* schon seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs als prononcierte, politisch offene Stimme im nationalen Pressewald einen ausgezeichneten Namen gemacht, so fiel der Startschuss zur markantesten Etappe auf dieser Fahrt im Januar 1966 mit der Abwendung von der Tradition des an die Radikaldemokratische Partei gebundenen Blattes unter dem Motto »Für eine bessere Schweiz von morgen«. So der Titel einer Beilage, mit der die Redaktoren dem ›Helvetischen Malaise‹ den Kampf ansagten und eine neue, unabhängige publizistische Haltung propagierten. Die *National-Zeitung* erhielt 1970 als erste Zeitung in der Schweiz ein Redaktionsstatut, in dem eine sehr flache Hierarchie etabliert und der Redaktion weitgehende Mitsprache- und Vetorechte bei publizistischen und personellen Entscheidungen zugesprochen wurden. Die mit wachsendem Umsatz und steigenden Auflagezahlen belohnte publizistische Politik des Verlegers Hans-Rudolf Hagemann war »jugendfreundlich« und »unterstützend« hinsichtlich der 68-er Bewegung.¹⁰ Ein gemeinsamer Nenner in der Vielfalt der Positionen fand sich – bis hinauf zum Verleger – in der Haltung gegen den amerikanischen Krieg in Vietnam und in der Unterstützung des Widerstands gegen das Atomkraftwerk Kaiseraugst.

Auch wenn Schneider nicht direkt zum Kern dieses engagierten Journalistenteams gehörte, war sein Debüt doch entscheidend vom Umfeld journalistischer Erneuerung geprägt, in der sich die Zeitung vorrangig als Instanz zur Herstellung einer kritisch informierten, politisch mündigen Öffentlichkeit verstand. Es war denn auch nicht ausschließlich das lokale Geschehen und nicht primär die schöne Literatur, was Hansjörg Schneider damals journalistisch umtrieb. Er erinnert sich im Gespräch:

Als die 1968er-Bewegung anging, hat mich das brennend interessiert, und sie brauchten auf der *National-Zeitung* jemanden, der darüber schrieb; sie haben mich angestellt mit einem Monatsfixum, mit einem Lohn, als »Berichterstatte für studentische Belange«. Ich bin an alle diese Versammlungen und *Sit-ins* für die *National-Zeitung* gegangen, da war sehr viel los, und ich habe auch die einschlägigen Bücher [...] gelesen und besprochen [...], wo sie die Grundla-

9 Zum Aufbruch der *National-Zeitung* vgl. Dominic Wirz: Wenn früher alles besser war, war's die *National-Zeitung* allemal. In: Walter Rüegg (Hg.): Herausgefordert. Die Geschichte der Basler Zeitung. Basel 2012, S. 37–78. Zur Rolle der *National-Zeitung* vgl. auch den Beitrag von Bettina Braun in diesem Band.

10 Wirz: Wenn früher alles besser war, S. 54.

gen der Studentenbewegung und des Protests gegen den Vietnam-Krieg usw. veröffentlicht haben. Im Mai 1968 ist es in Paris plötzlich losgegangen, diese Strassenkrawalle mit Pflastersteinen, die durch die Luft flogen. Die Polizei hat sich aus dem Quartier Latin zurückgezogen, und die Gewerkschaften haben den Generalstreik ausgerufen, und ich bin zum Linder [Feuilletonchef der National-Zeitung] gegangen und habe gesagt, so, ich gehe jetzt nach Paris. [...] Ich bin ins Odéon und in die Sorbonne, die besetzt waren, das ganze Quartier Latin war voller Leute, die hingegangen sind, um zu schauen, was da los war, und es gab heftige Diskussionen, wie sie die Franzosen lieben. Das war grossartig.¹¹

Auf die Frage, wie er selbst zur Studentenbewegung stand, antwortet Schneider:

Für mich war das natürlich eine Befreiung. Ich war aber über 30, »trau keinem über 30«, hiess einer der Slogans, ich gehörte nicht dazu, aber ich habe sehr mit den Leuten sympathisiert, ich habe allerdings nicht alles geglaubt.¹²

In der Tat findet man im Archiv etwa einen großen Beitrag vom 7. Juni 1968: *Bei den Studenten in Paris: Sorbonne und Odéon als Symbole* (Abb. 1). Der junge Autor wollte dabei sein, als die »res publica« aus ihrer bourgeoisen Verstockung herausgeschüttelt und neu erfunden werden sollte. Als »Johann Schneider« schrieb er Rezensionen beispielsweise zu einer Nummer der Zeitschrift *Kursbuch* mit dem Titel *Die Studenten und die Macht*,¹³ weitere zum Sammelband *Die Rebellion der Studenten oder Die neue Opposition*,¹⁴ zu Jean-Jacques Servan-Schreibers Buch *Frankreich steht auf*¹⁵ oder, unter dem Titel *Prügel gegen Argumente*, zum Band *Februar 1968* (EVA).¹⁶ Der Prager Frühling,¹⁷ das Weltproblem Hunger,¹⁸ weiß-amerikanischer Rassismus¹⁹ sind weitere Themen. Kein Zweifel: da war einer bewegt von den großen Fragen seiner Zeit.

11 Schneider: Gespräch mit dem Verfasser.

12 Ebd. Vgl. auch die erzählerische Gestaltung (und Verfremdung) der Erinnerung an die journalistische Auseinandersetzung mit der 1968er-Bewegung in Basel und Paris in Schneider: Lieber Leo, S. 114–126, sowie die autobiografische Erinnerung in Urs Bircher (Hg.): *Das Theater von Hansjörg Schneider*. Frankfurt a. M. 2008, S. 27.

13 Johann Schneider: Auf intellektuellem Kurs. Die Analyse der Studentenrevolten im neuen Kursbuch. In: *National Zeitung*, 27. 7. 1968.

14 Johann Schneider: Das aktuelle Buch: Aufklärung in Aktion. In: *National-Zeitung*, 3. 8. 1968.

15 Johann Schneider: Das aktuelle Buch: Die neue Renaissance. In: *National-Zeitung*, 17. 7. 1968.

16 Johann Schneider: Prügel gegen Argumente. In: *National-Zeitung*, 28. 6. 1968.

17 Johann Schneider: Aktuelle Bücher: Die Zerstörung der tschechoslowakischen Hoffnung. In: *National-Zeitung*, 9. 11. 1968.

18 Johann Schneider: Weltproblem Nr. 1: Der Hunger. In: *National-Zeitung*, 1. 11. 1968.

19 Johann Schneider: Das aktuelle Buch: Der Hass auf die farbige Lebensfreude. In: *National-Zeitung*, 5. 10. 1968.

Auch die Schweizer Geschichte nahm Schneider kritisch in den Blick, so in einer Rezension des Buchs *Die Wahrheit über den Generalstreik von 1918* von Paul Schmid-Ammann.²⁰

Gerade diese letzte Rezension weist auf Schneiders literarische Positionierung hin – er bekannte sich zu den kleinen Leuten, zu den Arbeitern, ihren Nöten, er ehrte die Tradition eines Jakob Bühler und führte mit dem 90-jährigen Arbeiterschriftsteller für die sozialdemokratische *Zürcher AZ* auch ein großes Interview, eines der letzten.²¹ Die Bezüge zur schweizerischen Arbeiterbewegung finden sich beispielsweise deutlich in Schneiders Stück *Der Erfinder* (1973). Das Stück spielt im November 1917, ein Jahr vor dem Landesstreik, es ist von Streiks in Munitionsfabriken in Zürich die Rede, die Spannungen zwischen Bauern und Arbeitern eskalieren in einer Schlägerei. Zugleich ist Schneiders Haltung differenziert: Genauigkeit ist ihm in der Schilderung wichtiger als die Übermittlung einer sozialkritischen Botschaft – in ästhetischer Hinsicht geht er durchaus auch auf Distanz zu Bühler.

Kolumnen

Die journalistische Arbeit prägte also die intellektuelle Haltung Schneiders. Doch wird ihm die Zeitung zugleich zu einer wichtigen literarischen Plattform – und damit kommen wir zum Thema »Literatur in der Zeitung«. Im Feuilleton, im Spielraum der Kolumne, konnte sich Schneider in der *National-Zeitung*, wie auch andere Autoren,²² literarischen Raum schaffen. Er war frei in der Themenwahl, konzentrierte sich aber je länger je mehr auf die Schilderung kleiner Szenen und Eindrücke aus dem Basler Alltag. Der Umfang war relativ flexibel, in anderen Zeitungen wurde später eine fixe Zeilenzahl vereinbart. Schneider sieht einen besonderen Reiz des Schreibens für die Zeitung im Bezug zum Publikum:

Das ist eine wahnsinnig schöne Herausforderung, es ist eine Freude, solche Kolumnen zu schreiben, diese kleinen Szenen zu erzählen, wo man mit dem ersten Satz drin ist, und es geht kurz, und dann ist Schluss. [...] Das ist es eigentlich: Den Leuten die Augen für die Poesie, die Schönheit der Gewöhnlichkeit zu öffnen. [...] Diese Kolumnen habe ich immer locker hingeschrieben. Ich habe nicht

20 Johann Schneider: »Der Generalstreik von 1918«. In: *National-Zeitung*, 12. 3. 1968.

21 Hansjörg Schneider: Gespräch mit Jakob Bühler. In: *Zürcher AZ*, 28. 9. 1972.

22 1967/68 schrieben in der *National-Zeitung* an gleicher Stelle wie Schneider Autoren wie Aurel Schmidt, Markus Kutter, Paul Laurent, Christoph Mangold und Walter Vogt ihre Kolumnen.

lange gebastelt. [...] Mit dem Schreiben öffnet man immer erst einmal sich selber die Augen oder die Gedanken.²³

Die Zeitung ist für den Autor zugleich eine Schreibschule: Im Gespräch erinnert sich Schneider:

Ich bin nie ganz warm geworden mit meinen Seminararbeiten, mit meiner Doktorarbeit, weil ich diese germanistische Sprache eigentlich nie besonders gut beherrscht habe, da gab es bessere. Und wenn ich etwas in meiner Sprache erzählen wollte, hatte ich immer Mühe, ich wusste nicht wie. Als ich dann für die Zeitung schrieb, hatte ich gar keine Chance zu zögern oder auszuweichen, da musste ich das einfach in die Maschine reinhauen. Damals [...] war Hemingway ein sehr wichtiger Autor für mich, diese lapidare Art, in der er Poesie aufblühen lässt, die hat mich schwer beeindruckt.²⁴

und weiter:

Der zupackende, konkrete Stil der Kolumnen, [...] den habe ich auch in einigen Büchern übernommen, nicht in allen; z. B. *Das Wasserzeichen* ist eine ganz andere Sprache. Aber ich glaube schon, dass das meine Art ist, diese knappe, lapidare Sprache. Es braucht ziemlich viel Kraft, man meint immer, das sei so einfach, aber es braucht enorm Kraft.²⁵

Schneider schrieb auch immer wieder Kolumnen, als er finanziell nicht mehr darauf angewiesen war. Entsprechend bitter reagierte er, als im November 1976 – ausgelöst durch die Einbrüche der Zahl der Inserate im Kontext der Erdölkrise und vorbereitet durch die Aufhebung des Redaktionsstatuts und den Stellenabbau – die *National-Zeitung* mit den *Basler Nachrichten* zur *Basler Zeitung* fusionierte²⁶ und damit der Spielraum der Autoren weitgehend verschwand. In einem Text mit dem Titel *Was ist denn das für eine Zeit?* von 1979 mit einer Widmung für Paul Ignaz Vogel schreibt Schneider:

Vor zehn Jahren gab es auf der von Hansruedi Linder redigierten Feuilleton-Seite der *National-Zeitung* eine Spalte, die Schriftstellern zur Verfügung stand. Da dies die Schriftsteller wussten, dachten sie ihre zufälligen Gedanken so gut wie möglich zu Ende und schrieben sie so gut wie möglich auf. So entstand eine

23 Schneider: Gespräch mit dem Verfasser.

24 Ebd.

25 Ebd. Vgl. auch Hansjörg Schneider: Im Café und auf der Straße. Geschichten. Mit einem Nachwort von Beatrice von Matt. Zürich 2002, S. 6: »Damals habe ich gelernt zu arbeiten, das heißt zu schreiben. Möglichst klar, möglichst knapp, damit es die Leute auch lasen.«

26 Zur Geschichte der Fusion vgl. Rahel Walser, Dominic Wirz: Die Stunde Null der BaZ. Geschichte einer Fusion. In: Rüegg: Herausgefordert, S. 105–133.

Zeitungsspalte, die durch ihr Leben die Leute zum Lesen und Leben und die Schriftsteller zum Schreiben anregte.

Heute gibt es diese Spalte nicht mehr. Es gibt auch die *National-Zeitung* nicht mehr. Es gibt nur noch die BZ, und zwar in mehrfacher Ausführung: Es gibt die Basler BZ, die Berner BZ, es gibt noch weitere BZs, und sie sind austauschbar: Sie nehmen zu an Umfang, und sie nehmen ab an Leben.²⁷

»Leben« ist also das Stichwort, auf das es dem Autor ankommt: schreibend Leben erzeugen, Einblicke in »Biotope« geben, wie er dies nennt. Was dies bedeutet, werden wir noch genauer sehen. Nicht nur finanziell ist die Arbeit für den Tag und für die Zeitung für die Autoren essenziell. In einer Kolumne über das Kolumnenschreiben (im Übrigen schon fast ein eigenes Sub-Genre, das jeder Kolumnist früher oder später bedient), die 1999 in der *Dreiland-Zeitung*, einer Wochenbeilage zur *Basler Zeitung* und ihren regionalen Entsprechungen im Elsass und in Südbaden, erschien, stellt Schneider das übliche, monatelange Schreiben in der Mansarde an einem Roman, der dann von ein paar Journalisten besprochen, verrissen und von ein paar Tausend Leuten gekauft werde, dem Kolumnenschreiben gegenüber:

Dann betritt der Autor plötzlich die grosse Bühne. Sein Text erscheint rechts oben in einer Zeitungsspalte, in einer Auflage von über 100 000, mit Foto, so gluschtig präsentiert, dass er von Zehntausenden gelesen wird. Eine enorme Öffentlichkeit [...]. Ein Kolumnist hat Narrenfreiheit. [...] Eine Kolumne ist eine kurze Schreibstrecke, wie ein Sprint. Kaum gestartet, ist man schon am Ziel. [...] Deshalb ist die Sprache manchmal geradezu gewalttätig knapp.²⁸

Die Präsentation in der *Dreiland-Zeitung* mit einem Fotoporträt des Autors unterstreicht den dialogischen Charakter der Kolumne zwischen Autor und Leserschaft. Schneider beschreibt denn auch, wie man nach dem Verfassen einer pointierten Kolumne von Passanten auf der Straße angesprochen wird, und kommt zum Schluss: »Eine Kolumne ist eine der schönsten Literaturgattungen, die es gibt.«²⁹

27 Hansjörg Schneider: Was ist denn das für eine Zeit? Ts., Frühjahr 1979 [Publikationsort nicht eruiert]. SLA, Archiv Hansjörg Schneider, HJS-A-8.

28 Hansjörg Schneider: Kolumnen. In: *Dreiland-Zeitung*, 3. 12. 1999.

29 Ebd.

Szenen in der Beiz und auf der Straße

Die Zeitung gibt dem Autor eine Plattform in der Öffentlichkeit und eine soziale Rolle, das Buch sorgt für die Dauer über den Tag hinaus. Es gibt drei Bände mit gesammelten Beiträgen Hansjörg Schneiders für Zeitungen und Zeitschriften. Der Band *Ein anderes Land* (Limmat)³⁰ versammelt Erzählungen und Kolumnen aus den Jahren 1965–1972. Der Band *Heimkehr in die Fremde* (Limmat)³¹ enthält Reportagen, die zwischen 1975 und 1982 im *Tages Anzeiger Magazin* und im *Weltwoche Magazin* erschienen. Der Band *Im Café und auf der Straße* (Ammann)³² vereinigt Kolumnen, die zuvor meist in der *Dreiland-Zeitung* zu lesen waren, dazu zwei – ebenfalls für die Presse geschriebene und den Rahmen des Bandes bildende – Weihnachtserzählungen aus den 1990er Jahren.

Ich will hier nicht die ganze Palette der Texte Schneiders für die Presse untersuchen, sondern eine spezifische Form von Kolumnen ins Auge fassen, welche die nach den journalistischen Lehrjahren im konventionellen Sinn nicht mehr wirklich adäquate Bezeichnung »Lokaljournalist« für Schneider doch zutreffend erscheinen lassen und konkretisieren, was Schneider mit »Leben« meint. Schneider schreibt darin am Ort, für den Ort und für den Tag. Es sind Alltagsgeschichten aus seinem Wohnort Basel: Zwei Typen von Kolumnen sind bereits im Buchtitel *Im Café und auf der Straße* verortet: Straßenimpressionen und Wirtshausszenen. Es gibt in beiden Bänden zahlreiche Beispiele dafür, und in der Sammlung im Archiv weitere Belege und Manuskripte.

Findet man in den frühen Kolumnen oft expressive Metaphern für den Stadtraum,³³ so entwickelt sich Schneiders Stil hin zu größerer Konkretheit im Detail unter weitgehendem Verzicht auf Metaphorik und zu einem Lakonismus der Darstellung, der sich aller Deutungen und Überhöhungen enthält, wie etwa der Text *Ein Fliederbusch*³⁴ verdeutlichen mag: Früher Sonntagmorgen, ein schöner Tag, der Erzähler wartet auf einem Mäuerchen sitzend darauf, abgeholt zu werden – das erwähnte Augenspital verweist Basel-Kundige auf das Quartier zwischen Universität und Kannenfelderpark, Schneider-Kundige auf dessen unmittelbare Wohnumgebung. Eine Alltagsszene, genaue Beschreibung des Straßenraums, der Pflanzen, der Vögel, das Ich als Beobachter der menschenleeren Szenerie, dann plötzlich ein Mann auf dem Moped vorbeifahrend,

30 Hansjörg Schneider: *Ein anderes Land*. Geschichten. Zürich 1982.

31 Hansjörg Schneider: *Heimkehr in die Fremde*. Reportagen. Zürich 1986.

32 Hansjörg Schneider: *Im Café und auf der Straße*. Zürich 2002.

33 Vgl. z. B. November. In: Schneider: *Ein anderes Land*, S. 99.

34 Schneider: *Im Café*, S. 54 f.

»dick, bewegungslos, ein Familienvater«,³⁵ ein anderer, der sich – offenbar nach dem Erwachen – zum Fenster hinauslehnt. Eine kleine Geste – er bricht einen Zweig vom Fliederbusch ab und riecht daran – wird zum Ereignis. Wir erfahren nichts weiter über die beiden Figuren, und doch entsteht in dieser lakonischen Gegenüberstellung eine Spannung: der eine ist jung, der andere offensichtlich älter, dick; Hoffnung und Resignation deuten sich an, der Lauf des Lebens, der schon in der Spanne zwischen dem Nisten eines Zaunkönigpaars und dem Zerren einer Amsel an einem Regenwurm angedeutet ist. Friedlich die Atmosphäre, unausweichlich die Naturgesetze.

Ebenso häufig wie die Straßenszenen sind die Kneipenszenen. Ein Beispiel aus *Im Café und auf der Straße* ist *Nachtbeiz*,³⁶ die Schilderung der Gesellschaft von kontrollierten Trinkern, Ausgesteuerten, die sich hier Gesellschaft suchen, um der Einsamkeit der Wohnung zu entgehen – einer erzählt, wie ihm die Frau weggelaufen ist, der andere, wie seine an Krebs gestorben ist (wie im übrigen die Frau von Hansjörg Schneider, vgl. sein *Nachtbuch für Astrid*) –, der Text endet mit der Feststellung: »Ich nehme einen Schluck, dann noch einen und bestelle ein neues Glas. Ich bin froh, hier sitzen zu können und Geschichten zu hören, wenn auch von Schicksalsschlägen und Elend. Schliesslich helfen sich Menschen mit Geschichten.«³⁷

Öffentlichkeiten

Die Zeitung ist ein wesentliches Instrument zur Herstellung jener potenziell aufgeklärten Öffentlichkeit, welche Bedingung des Funktionierens von demokratischen Gesellschaftsstrukturen ist.³⁸ Schneider engagierte sich für diese Öffentlichkeit im Kontext der Studentenrevolte als sympathisierender Berichterstatter. Doch in seinem literarischen Schreiben für die Zeitung zielt er auf eine andere Form von Kommunikation und Öffentlichkeit: den öffentlichen Raum, auf der Straße, in der Kneipe. Eine Art loser lebensweltlicher Gemeinschaft jenseits von Familie und Gesellschaftsbegriff manifestiert sich in der Kneipe als Schnittstelle von Lebensläufen, verbunden durch Ansätze von Geschichten. Es ist ein Erzähl- und erzählbarer Raum, konkret und unspektakulär, den Schneider in seinen Kolumnen ins Medium der Zeitung hineinholt, wobei er

35 Ebd., S. 55.

36 Schneider: *Im Café*, S. 94 f.

37 Ebd., S. 95.

38 Grundlegend: Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 5. Aufl., Neuwied, Berlin 1971.

den Lakonismus der szenischen Implikation zur Meisterschaft entwickelt. Davon zeugt etwa die Kolumne *Der Mann im Garten*.³⁹

Eine einfache Situation: Der Erzähler geht am späteren Vormittag über die Straße zum Café an der Ecke, setzt sich in den Garten, um die Zeitung zu lesen, dann das besondere Ereignis:

Am Tisch nebenan sitzt ein alter Mann. Ich kenne ihn vom Sehen. Er trinkt jeden Morgen um diese Zeit einen Zweier Roten. Wir haben noch nie zusammen geredet. Ich habe auch noch nie erlebt, daß er mit jemand anderem ein Gespräch geführt hätte. Offenbar ist er scheu. Jetzt aber merke ich, wie er sich entschließt, etwas zu sagen. Er macht sich Mut, das spüre ich, ohne aufzuschauen. Es muß der warme Maimorgen sein, der ihn zum Reden bringt.⁴⁰

Das Gespräch, das sich ansatzweise anbahnt, deutet eine ganze Existenz an. Der Mann, tadellos gekleidet mit Krawatte und geputzten Schuhen, entschuldigt sich für jeden Satz, spricht den Erzähler auf den Fußball an, über den dieser in der Zeitung liest; er selber gehe früh ins Bett, habe die Zeitung schon gelesen. »Aber lesen Sie nur weiter, ich will nicht stören. Sie stören nicht, sage ich, reden Sie nur weiter. Doch, doch, sagt er, ich störe. Aber am Nachmittag bin ich dann wieder ruhig. Er wartet und schaut mich an.«⁴¹ Es ist die Hilflosigkeit eines Menschen, der die Nähe sucht, seinen Mut zusammennimmt, und doch nichts zu erzählen weiß und wieder zurückfällt in die Sprachlosigkeit seines einsamen Lebens, das sich zwischen seiner Wohnung, dem Frühstück mit Zeitung, dem Morgentrunke und dem Nachmittagstrunk in der Kneipe, wo er mit niemandem spricht, und dem Fernsehen mit frühem Feierabend zuhause abzuspielen scheint.

Die beiden Öffentlichkeiten – der öffentliche Raum der Kneipe mit ihren (Nicht-)Gesprächen und die Öffentlichkeit der Medien – prallen hier aufeinander, finden keine Korrespondenz, wie der Schluss zeigt: »Ja, ja, sagt er dann, so ist das. Wir schweigen beide. Lesen Sie nur weiter, sagt er nach einer Weile, man muß schließlich wissen, was geschieht.«⁴² – »Lesen Sie nur weiter, man muß schließlich wissen, was geschieht«. Es ist einer dieser nichtssagenden Sätze, die alles sagen. Erzählen als Gemeinschaftsbildung funktioniert hier nicht mehr, der eine weiß nichts zu sagen, weil alles schon gelesen und gesehen ist, der andere vergräbt sich in die Zeitungslektüre, und damit zerfällt auch der Ansatz zu einer Gemeinschaft, das, was die Leute in die Kneipen führt.

39 Schneider: Im Café, S. 58–60.

40 Ebd., S. 59.

41 Ebd., S. 60.

42 Ebd.

Lokales im Kriminalroman

Derart hat Schneider als Kolumnist die »[h]ohe Kunst des einfachen Schreibens«⁴³ entwickelt, die seinen Schreibstil auch als Krimiautor prägt. Schneiders präzise Beobachtung des Basler Alltags und der Mitbürger bildet die Grundierung seiner *Hunkeler*-Kriminalromane. Doch wie kommt Schneider zum Schreiben von Kriminalromanen?

Er schreibt auch darum so gerne Krimis, weil er dabei ›lokaler‹ sein darf als sonst. Weil sich hier ohne weiteres von Basel reden läßt, vom Quartier um den St. Johannis-Ring und den Burgfelderplatz, von den Beizen und vom Rhein mit dem alten Bad St. Johann. [...] Was der Autor während Jahrzehnten für Zeitungen geschrieben hat, ist hier in einer Auslese zusammengefaßt.⁴⁴

Während die Kolumnen die lokale Wirklichkeit einzufangen versuchen, sind die Krimis eine gezielte Kombination von Imagination und lokaler, sozialer Wirklichkeit beziehungsweise »Biotop«.

Beim *Hunkeler* interessieren mich sowohl das Biotop wie die Geschichte. Ich versuche, beide gut zu verknüpfen. Der Trick des Kriminalromans ist, dass der Kriminalfall einen durch die Biotope, die ich beschreiben will, hindurch zieht. Der Kriminalroman ist eine schöne literarische Form. Im Windschatten einer spannenden Kriminalgeschichte kannst du wunderbar schreiben. Du kannst auch einfach beschreiben. [...] Der Reiz der Kriminalliteratur besteht für mich darin, die Schönheit und Poesie ganz alltäglicher Dinge, die man normalerweise kaum mehr bemerkt, aufschimmern zu lassen.⁴⁵

Die Kombination von ›Biotop‹ und Geschichte kündigt sich schon im Erzähltempus an. Der Wechsel vom szenischen und beobachtenden Präsens der Kolumnen ins erzählerische Präteritum der Kriminalromane macht die einzelne Szene zum Bestandteil eines möglichen Sinnzusammenhangs, den Hunkeler als Funktion der Erzählung herstellt.

Nehmen wir den Roman *Hunkeler macht Sachen* (2004), der, wie Peter Rusterholz festgestellt hat, schon im Titel auf den »Bruch von Konventionen«⁴⁶

43 Beatrice von Matt: Versuch über einen Schriftsteller. Nachwort. In: Schneider: Im Café, S. 185–203, hier S. 185.

44 Ebd., S. 185 f.

45 Bircher: Das Theater von Hansjörg Schneider, S. 112 f. Vgl. auch Hansjörg Schneider: Schweizer Krimis – realistisch, kritisch, spannend. In: AZ am Wochenende [Aargauer Zeitung], 27. 11. 1999.

46 Peter Rusterholz: Die Öffnung der Grenzen im Deutschschweizer Kriminalroman. Hansjörg Schneiders *Hunkeler macht Sachen*. In: Peter Gasser, Elio Pellin, Ulrich Weber (Hg.): »Es gibt kein größeres Verbrechen als die Unschuld«. Zu den Kriminalromanen

verweist. Am Anfang steht der Mord an Hunkelers »Saufkumpan«⁴⁷ Bernhard Schirmer, genannt Hardy, einem »alte[n] Stromer«.⁴⁸ Hunkeler ist Teil des Milieus, in dem der Mordfall passiert, er selbst entdeckt den Ermordeten, als er das »Milchhüsli«, eine Kneipe in seinem Quartier beim Burgfelderplatz, spät-abends verlassen hat, um an einen Baum zu pissen, und sich dann neben den reglos auf einer Bank Sitzenden setzt, um mit ihm zu quatschen. Eine tragikomi-sche Szene: Erst als Hardy nicht auf seine Jeremiade reagiert, entdeckt Hun-keler, dass er zu einem Toten spricht. Kein rein beruflicher Fall für den Kom-missär also; es ist sein eigenes »Biotop«, das durch den Mord aufgewühlt wird. Viele der Dialogszenen, gegen 30, spielen in nicht weniger als 14 verschiedenen Kneipen, Bars und Lokalen in Basel und der näheren Umgebung, vom »Som-mereck« über die »Kunsthalle« bis zum »Billard-Center«. Schauen wir uns eine Szene genauer an: Hunkeler betritt zum wiederholten Mal das »Milchhüsli«.

Im Milchhüsli saß die gewohnte Stammrunde. Luise im schwarzen Tüllkleid, der kleine Niggi im viel zu engen Konfirmandenanzug, Richard mit Trauerflor am Revers, der bleiche Franz mit schwarzer Krawatte. [...] In der Ecke hinten ein äl-terer Herr, der Hunkeler bekannt vorkam, obschon er nicht wußte, wie er hieß. Er setzte sich an den Stammtisch. [...] Die Tür ging auf, herein kam ein älterer, dun-kelhaariger Herr. Er schaute sich um, wo er sich hinsetzen sollte, und ging zum Tisch rechts vom Eingang. Er bestellte einen Zweier Weißen. Es war der Mann, den Hunkeler auf dem Burgfelderplatz hatte vorbeigehen sehen. »Wer ist das?« fragte er. »Das ist Herr Rentschler«, sagte Luise, »ein Fröhrentner, dem vor zwei Monaten die Frau gestorben ist. Sie lächelte freundlich zum Mann hinüber. »Und wer ist der Mann in der Ecke hinten?« fragte Hunkeler. »Kennst du den nicht? Das ist Garzoni, der Exmann von Hermine, dem die Apotheke gehört. Er ist auch an der Abdankung gewesen.« [...] »Der Kerl ist nicht koscher«, sagte Franz, »da bin ich mir sicher. Ich habe mehrmals versucht, seine Daten zu knacken. Ich bin sonst ein guter Hacker, das Einwohnerregister ist üblicherweise kein Problem für mich. Aber bei Garzoni kappte [sic] es nicht. Da komme ich nicht durch. [...] Er trägt ein Geheimnis mit sich herum. Er setzt sich zwar hin und wieder zu uns an den Stammtisch, er ist sehr freundlich. Aber er erzählt nie etwas von sich.«⁴⁹

Es ist dieser genaue, empathische und zugleich analytische Blick eines Betei-ligten, Dazugehörigen und doch Beobachtenden, der nicht nur die Kolumnen, sondern auch die Hunkeler-Kriminalromane charakterisiert. Der Unterschied

von Glauser, Dürrenmatt, Highsmith und Schneider. Göttingen, Zürich 2009, S. 77–89, hier S. 80.

47 Hansjörg Schneider: Hunkeler macht Sachen. Roman. Zürich 2004, S. 120 f.

48 Ebd., S. 6.

49 Ebd., S. 120–122.

liegt darin, dass in den Kolumnen nur eine aktuelle Blitzlichtaufnahme einer Szenerie entsteht und die Geschichte der Figuren offen bleibt – was gerade die Spannung der Kolumne erzeugt –, während das Verbrechen im Kriminalroman zum Katalysator wird, der es dem Autor erlaubt, das Schicksal und Geheimnis dieser Alltagsfiguren zu imaginieren und erzählerisch zu entfalten. Jede Figur hat ihre Geschichte und damit verbunden ihr Geheimnis, wie in den Kolumnen – der Rentner Rentschler erinnert direkt an die Figuren aus der zitierten Kolumne *Nachtcafé*. Kann sich anfangs das Mordrätsel hinter jeder der begegnenden Figuren verbergen, so deckt es sich gegen Ende des Romans als spezifisches Figurengeheimnis auf: Garzoni, der als Kind einer Jenischen, einer Fahrenden, im Projekt »Kinder der Landstrasse« von seiner Mutter getrennt wurde, sah nach einer Heimkarriere die einzige Möglichkeit, aus diesem Milieu und den damit verbundenen Vorverurteilungen auszubrechen, in einem Identitätswechsel, dem Namenswechsel von Gerzner zu Garzoni – ein Wechsel, der jedoch von einem Selbsthass und Hass auf die »Zigeuner« begleitet war, der schließlich zu den Morden und zum »Schlitzen« der Ohren der Mordopfer zur Kennzeichnung als Zigeuner führte und damit Elemente sogenannter Zivilisationsgeschichte anklingen lässt, die im umgangssprachlichen »Schlitzohr« verborgen sind. Schneiders subtile Erzählkunst verflacht die Dimension von Opfer und Täter: Wenn Franz in der oben zitierten Szene davon spricht, dass Garzoni »nicht ganz kosher« sei und ein Geheimnis mit sich herumtrage, das er auch als geübter Hacker nicht habe entschlüsseln können, macht das Garzoni vordergründig verdächtig, ist ironischerweise aber gerade seiner Rolle als Opfer zuzuschreiben. So gelingt Schneider die erzählerische Verknüpfung von kriminalistischer und sozialer Perspektive, die Überblendung von hermeneutischen Vor-Urteilsstrukturen (etwas als etwas ins Auge fassen), die sich aus kriminalistischer Perspektive auf den Tatverdächtigen richten, aus gesellschaftlicher Perspektive auf die historisch und aktuell Ausgegrenzten, die a priori als Verdächtige erscheinen, seien es die Fahrenden – historisch die einheimischen Jenischen, aktuell die Roma aus Frankreich am Rand Basels, seien es Immigranten mit schlechtem Image wie hier die Albaner und Türken. Dass die Motivation des Mordes gerade in dieser Opferrolle bedingt ist, macht die Fragwürdigkeit und die gefährliche Dynamik dieser xenophoben Ausgrenzungsmechanismen sichtbar, ohne dass Schneider didaktisch moralisieren würde.⁵⁰ Ist Schneider damit so etwas wie ein »engagierter Autor« und im Herzen

50 Zu dieser Dimension des Romans vgl. den ausgezeichneten Aufsatz von Ján Jambor: Die Konstruktionen der Vergangenheit in Hansjörg Schneiders *Hunkeler macht Sachen* oder Über die Kriminalgeschichte zur Realität gelangen. In: Barbara Burns, Malcolm Pender (Hg.): Konstruktionen der Vergangenheit in der Deutschschweizer Literatur. Würzburg 2015, S. 73–90.

immer noch der aufklärerische Journalist der Anfänge? Schneider winkt ab – es sei etwas Grundsätzlicheres, was einen zum Schreiben bringe:

Man schreibt, weil man schreiben will, weil man Sätze machen will, [...] weil man erzählen will, es geht eigentlich um Sprache. Sprache ist immer Mitteilung, sie ist das, was die Menschen verbindet. Man fasst etwas in Sprache, was sonst irgendwo herumflattern, herumgeistern würde, das nicht fassbar wäre. [...] Mit der Sprache ist man nicht mehr allein, noch bevor es jemand liest, nimmt man mit der Sprache teil an einer Gemeinschaft. Alle Völker der Erde [...] erzählen sich Geschichten, Geschichten über die Entstehung der Welt, wie das Böse und das Gute in die Welt gekommen ist, usw. [...] Wenn man Geschichten erzählt, nimmt man teil an dieser Welt des Erzählens. Das ist doch der Beweggrund, warum sich jemand die Mühe macht, etwas zu schreiben, und ob das dann ein Problem aufgreift, das man zur Diskussion stellen will, oder ob das einfach eine kurze Beschreibung von einem Moment ist, das ist zweitrangig.⁵¹

Blicken wir zurück.

Schneider macht seine ersten literarischen Erfahrungen und seine journalistischen Anfänge unter verschiedenen Pseudonymen: Peter Fischwanz, Johann Schneider, J. S. In der Form der Kolumne entwickelt er ein genau beobachtendes, an den Ort gebundenes Schreiben, das von einem »Ich« ausgeht, das man primär als Funktion des Feuilletons und zwar als lokale Beobachterinstanz, nicht aber als Ausdruck persönlicher Subjektivität oder autobiografischen Schreibens verstehen muss. Doch wird dieses »Ich« paratextuell wieder an den realen Autor zurückgebunden, wenn Schneiders Kolumnen in der Regionalpresse von einem Fotoporträt begleitet werden – was wiederum zur lebhaften Erkennbarkeit und Ansprechbarkeit auf der Straße beiträgt, den Autor auch ein wenig zu einem orientalischen Erzähler mit seinem Publikum macht. Es ist der Extremfall einer lokal gebundenen, sich lokal anbindenden Literatur – zumindest vordergründig das Gegenteil von Robert Walsers Nomadisieren im deutschsprachigen Feuilleton. In den Kriminalromanen zieht sich die auktoriale Subjektivität wiederum in die fiktive Figur des Kommissärs Hunkeler zurück, der jedoch sehr deutlich mit Zügen des Autors versehen wird, unter anderem mit der Wohnsituation, den Lieblingsbeizen und dem Häuschen im Elsass.

Dieses detektivische Subjekt ist durch die Teilhabe, die Sympathie gekennzeichnet. *Hunkeler macht Sachen* zeigt keinen Fall, den der Detektiv als Außenstehender löst, sondern es ist seine Welt, die zum Fall wird. Seine literarische Sichtweise ist »engagiert« in dem Sinn, dass sie an dieser Welt, an diesem Leben teilhat. Schneider arbeitet in den Kriminalromanen also mit Vertrautem:

51 Schneider: Gespräch mit dem Verfasser.

Figuren in seinen Kriminalromanen stammen aus dem realen Leben, oft mit nur leicht veränderten Namen, wie etwa der Schauspieler Stallinger im Bauernhaus im Elsass, der in Realität Adolph Spalinger hieß, teilweise mit ihren authentischen Namen:

Am Sonntag abend fuhr er mit dem Taxi über die Dreirosenbrücke zum Restaurant Klingental. [...] Eine der schönsten Kneipen Basels, eine Beiz wie bei den Pariser Hallen vor fünfzig Jahren, mit Huren für den einfachen Mann und warmem Essen bis in die Morgenstunden. Jetzt, am frühen Abend, war sie nur halb voll. [...] Neben dem Durchgang zur Bar, wo ab 22 Uhr der Hurenbetrieb beginnen würde, saßen zwei alte Männer, die Hunkeler kannte. Jürg Federspiel und Werner Lutz hießen sie, beide waren Dichter, mit beiden hatte er sich in jungen Jahren auf der Gasse herumgetrieben. Er setzte sich zu ihnen und sagte:

»Poesie ist etwas / was danebensteht / sich in Parks abspielt / auf öffentlichen Toiletten / in den Zügen / selbstverständlich auf Bahnhöfen / seltener auf Flugplätzen. – Weiß einer von euch, wie es weitergeht?« »Nein«, sagte Federspiel, »aber ich weiß, daß es ein Gedicht von Manfred Gilgien ist. Wie lange ist er jetzt schon tot?« »Zehn Jahre«, sagte Lutz. »Dann bezahle ich eine Flasche Wein, wenn es recht ist«, sagte Hunkeler. Es war sehr recht. Auch das Essen, das Hunkeler bestellte, war gut. [...] Es gefiel ihm, hier zu sitzen und sich mit Dichtern zu unterhalten. Sie redeten über ihren Kollegen Rainer Brambach, der vor zwanzig Jahren gestorben war. Einfach vom Fahrrad gefallen und tot, der Beste von allen. Über Dieter Fringeli, der sich zu Tode getrunken hatte. Über Guido Bachmann, der im Whisky umgekommen war. Über Adelaide [sic] Duvanel, die sich im Wald zum Sterben hingelegt hatte. »Im Grunde ist Basel eine Dichterstadt«, behauptete Lutz, »voller versteckter Schönheit, voller Poesie. Nur merkt das fast niemand. Deshalb gehen die Dichter in dieser Stadt kaputt.«⁵²

Diese melancholische Hommage an seine Dichterfreunde, die mit ihm ein literarisches Basler Biotop bildeten, schrieb Schneider, vier Jahre bevor Federspiel ins Wasser ging.

Arnold Kübler und die *Zürcher Illustrierte*

SIMONE WICHOR

Die im Jahr 1925 vom Zürcher Verlag Conzett & Huber gegründete Wochenzeitschrift *Zürcher Illustrierte* widmet sich mit Agenturbildern zunächst nur den Sportnachrichten und unpolitischen Aktualitäten. Als Arnold Kübler 1929 Chefredakteur wird und die Zeitung neu konzipiert, ändert sich das. Er sorgt dafür, dass die *Zürcher Illustrierte* nicht nur eine Bilderzeitung ist, sondern eine Plattform für politische Meinungsbildung, die gerade in den spannungsvollen 1930er Jahren zu einer maßgeblichen Instanz in der Schweizer Presselandschaft wird. Die *Zürcher Illustrierte* ist gleichzeitig ein Medium für fotojournalistische Experimente auf hohem Niveau und die Identitätsfindung einer Nation. Die Zeitschrift gilt heute als einzigartiger Spiegel des schweizerischen Alltags in der Zwischenkriegszeit.

Zu den Mitarbeitern im Bereich der Fotografie und Reportage gehören neben Annemarie Schwarzenbach und »den drei großen S der Schweizer Fotografiegeschichte« (Paul Senn, Hans Staub, Gotthard Schuh) zum Beispiel Walter Bosshard, Marianne Breslauer, Helene Fischer, Theo Frey und Ernst Mettler. Friedrich Witz, Schriftsteller und Gründer des Zürcher Artemis Verlags, verhilft einigen Autorinnen und Autoren durch den Abdruck ihrer Werke zu Anerkennung. Als Redakteur der *Zürcher Illustrierten* entdeckt Friedrich Witz den Schriftsteller Friedrich Glauser und publiziert dessen Kriminalromane in Fortsetzungen. Annemarie Schwarzenbach veröffentlicht in der Literatur-Rubrik ihre Erzählung *Das Transitivisum* (1936). Es erscheinen zahlreiche bekannte und weniger bekannte Schriftsteller mit Fortsetzungsromanen, Erzählungen und Novellen in der *Zürcher Illustrierten* beziehungsweise später *ZI*, etwa Emmy Ball-Hennings, Max Frisch, Friedrich Glauser, Ernst Glaeser, Hermann Hesse, Ossip Kalenter, Carl Albert Loosli, Carl Seelig, Elisabeth Thommen, Ernst Zahn und Albin Zollinger.

Dieser Beitrag möchte einen Einblick in den Aufbau und die Gestaltung der illustrierten Zeitung geben und am Beispiel einiger Fotoreportagen zeigen, wie Text und Bild ineinandergreifen. Im Zentrum der Analyse stehen die inhaltliche und grafische Konzeption der Zeitung und ihre Öffnung zum



Abb. 1: Zürcher Illustrierte, 27. Oktober 1933.

Literarischen hin. Besonders interessiert mich die Auseinandersetzung mit der Heimat und der Fremde in der Medienlandschaft der 1930er Jahre. Um es mit einem Beispiel zu zeigen: Die Schriftstellerin und Journalistin Annemarie Schwarzenbach wird in der Ausgabe vom 27. Oktober 1933 unter der Marke »100% SCHWEIZERISCH« verkauft.

Die Autorin schreibt jedoch selten über helvetische Themen und ist lange Zeit nicht im Kanon der Deutschschweizer Literatur vertreten. Das Titelbild bringt damit gut zum Ausdruck, dass das Massenmedium Zeitung vom Nationaldiskurs der 1930er Jahre stark geprägt ist.

Arnold Kübler (1890–1983)

Arnold Kübler zählt zu den zentralen Figuren der damaligen Medienlandschaft. Der Chefredakteur der *Zürcher Illustrierten* gehört zu den kreativsten Zeitungsmachern der Schweiz. Als Schriftsteller, Schauspieler, Kabarettist und Zeichner bringt Kübler gleich mehrere Begabungen für die Zeitungsarbeit mit. Auf der Abbildung 2 ist er im Redaktionsbüro der *Zürcher Illustrierten* im Verlagshaus Conzett & Huber in Zürich zu sehen.¹ Die auf dem Schreibtisch ausgebreiteten Landkarten stehen nicht nur als Sinnbild für die in der *Zürcher Illustrierten* publizierten Reportagen aus der ganzen Welt, sondern zugleich als Spiegel des ruhelosen Wanderers und rastlosen Zeichners. So geht Arnold Kübler noch mit 77 Jahren 500 Kilometer zu Fuß, in 28 Tagen, und berichtet darüber in *Paris–Bâle à pied*, einer geschriebenen und gezeichneten Reportage.² »Aufbrechen!« heißt das Motto dieses Buchs, und damit ist nicht nur der erwachsene Arnold Kübler gemeint, sondern auch der junge Abenteurer, der nach seinem Studienbeginn in Zürich ein Zwischensemester in Rom einlegt und nicht als Geologie-Student zurückkehrt, sondern als Künstler.³

Er beginnt zu zeichnen und richtet sich ein Atelier im Seefeld ein: Aktzeichnen, Skizzen, Bildhauerei. Schließlich wechselt Kübler zur Bühne und schreibt Komödien. Er bekommt ein Engagement am Stadttheater Zürich.⁴ Um seine hochdeutsche Aussprache zu verbessern, geht Kübler nach Deutschland und arbeitet an Bühnen in Görlitz, Dresden und Berlin.⁵ Im Jahr 1926 erleidet er eine schwere Furunkelinfektion und muss sich einer Gesichtsoperation unterziehen. Ein »kriegserfahrener Chirurg« zersäbelt ihm dabei das Gesicht derart, dass er sich im Theater nicht mehr zeigen kann: »Entstellt! Die Bühne verlor mich. Ich kehrte in die Heimat zurück.«⁶ Aufbruch, Ausfahrt, Fremde, Scheitern und Heimkehr – es wäre das Muster, das seit Kellers *Grünem Heinrich* sich in der schweizerischen Literatur nur zu oft wiederholt hat, doch Kübler resigniert nach diesem Schlag nicht.⁷ Aber das Schreiben und die Verbindung von Zeichnen und Schreiben, sein eigenster Ausdruck, liegen noch vor ihm. Kübler ist knapp 40 Jahre alt, als er die Leitung der *Zürcher Illustrierten* übernimmt. Unter seiner Führung entwickelt sich das wöchentlich erscheinende

1 Vgl. Emil Schulthess: Erinnerungen an Arnold Kübler. In: Du 3 (März 1991), S. 17.

2 Vgl. Dieter Bachmann: Der Unberuhigte. A. K. im neunzigsten Jahr. In: Du 3 (März 1991), S. 25.

3 Ebd.

4 Vgl. Annette Stüdli: Arnold Kübler. Chronik von Leben und Werk. In: Du 3 (März 1991), S. 54 f.

5 Ebd.

6 Vgl. ebd.

7 Vgl. Bachmann: Der Unberuhigte, S. 25.



Abb. 2: Arnold Kübler in seinem Büro an der Morgartenstrasse 29 in Zürich. In: *Du*, März 1991, S. 17. (Fotografie: Gotthard Schub)

Blatt von 1929 bis 1941 zur anspruchsvollsten Illustrierten der Schweiz. Letztendlich sind es die schwierigen ökonomischen Bedingungen in der Kriegszeit, die zur Einstellung der *Zürcher Illustrierten* im Februar 1941 führen.

Doch Arnold Kübler ist weit davon entfernt aufzugeben und bringt in wenigen Wochen sein nächstes Projekt elegant auf die Bühne: das *Du*. Für seine größte Lebensleistung, die Prägung und Entwicklung dieses Fotomagazins, wird Kübler im Jahr 1963 den Literaturpreis der Stadt Zürich erhalten. Das erste Heft erscheint im März 1941 – gleich im Anschluss an die Einstellung der *ZI* – und verdankt der *Zürcher Illustrierten* wichtige Impulse und Erfahrungen

im Bilderjournalismus. Heute ist das Fotomagazin *Du* eines der letzten Refugien der großen Fotoreportage. Die international beachtete Kulturzeitschrift vereint die besten Fotografen des Landes und bekannte Publizisten wie Werner Bischof, René Burri, Walter Robert Corti, Michael Lang und Hugo Loetscher.

Die Geburt der Schweizer Bildreportage

Die entscheidende Innovation, die Arnold Kübler mit der *Zürcher Illustrierten* hervorbringt, ist seine Idee der eindringlichen Bildnachricht. Er beweist, dass die Fotografie fähig ist, Träger einer eigenen Botschaft zu sein und nicht bloß illustrativen Charakter hat. Er ist in der Folge der Vater der Generation von Fotografen, der Hans Staub, Emil Schulthess und Paul Senn angehören. Später fördert Kübler den jungen Werner Bischof beim *Du* in derselben Weise. In einem Lichtbildervortrag, den Kübler am 29. Mai 1933 im aargauischen Baden hält, äußert er sich über sein Konzept mit dem sprechenden Titel *Die Jagd nach dem Bild! Über die Entstehung einer illustrierten Zeitung*.⁸ Er erläutert, wie wichtig das wirklichkeitsgetreue Bild sei, ein »Bild, das uns mitten hinein in Geschehnisse versetzt, [...] die wir so miterleben können, als wären wir leibhaftig dabei«. »Bildnachrichten« seien »eindringlicher, lebendiger, wirksamer als Wortnachrichten«.⁹ Über den idealen Reporter schreibt er:

Der Bildberichterstatte ist alles in einem: Journalist, Aktualitätenjäger, Photograph, Gestalter bedeutungsvoller Augenblicke. Nicht jeder Photograph kann Bildberichterstatte sein; es braucht dazu den Spürsinn für das Außergewöhnliche, für das Einmalige, das Sinnbildliche und Kennzeichnende, und es braucht den beruflichen Ehrgeiz, überall gegenwärtig und zuvorderst zu sein.¹⁰

Kübler verschickt in kritischer Manier unzählige Absagen an Schriftsteller und Reporter, weil ihn die Qualität der Fotoeinsendungen nicht überzeugt. Um ein Beispiel zu nennen: Am 26. Juni 1936 schreibt der Chefredakteur die folgende Mahnung an den aus Österreich stammenden Schriftsteller Albert Ehrenstein:

Die übersandten Bilder sind das Muster langweiliger und für uns wertloser Aufnahmen. Ich begreife nicht, wie Sie sich vorstellen können, dass in diesen Bildern irgendetwas für die ›Zürcher Illustrierte‹ zu finden sei. Stellen Sie sich doch

⁸ Vgl. Arnold Kübler: *Die Jagd nach dem Bild! Über die Entstehung einer illustrierten Zeitung*. Unveröffentlichte Vortragsnotizen. Zentralbibliothek Zürich [ZBZ], Nachl. A. Kübler 81.13. Vgl. Simone Wichor: *Zwischen Literatur und Journalismus. Die Reportagen und Feuilletons von Annemarie Schwarzenbach*. Bielefeld 2013, S. 181–184.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

vor, wie viele Journalisten und gute Photographen, wie viele Amateurphotographen schon um den Diocletians-Palast herumgestrichen sind und Aufnahmen gemacht haben. Da ist doch nichts zu entdecken und nichts zu veröffentlichen, es wäre denn, dass man eine Reihe ganz besonders ausgezeichnete Bilder davon bekäme. [...] Es tut mir leid, dass wir so weit auseinander sind, aber ich bin angesichts Ihrer Sendung wahrhaftig erschrocken zu sehen, wie sehr Sie ganz und gar ein Mann des Wortes, und wie wenig Sie ein Bilder-Journalist sind. Solange ich aber die ›Zürcher Illustrierte‹ mache, bleibt mir nichts anderes übrig, als mit allem Nachdruck auf dem Bilde zu bestehen.¹¹

Arnold Kübler ist trotz seiner Hinwendung zum Bild ein Redakteur, für den das Wort ebenso zählt. Sein Interesse für Literatur setzt er nicht nur in eigenen Arbeiten um, sondern auch mit Gewinn für die *Zürcher Illustrierte*. So engagiert er sich für das Ziel, dass die Texte zu den Bildern möglichst von Schriftstellern verfasst werden.¹² Dieses Postulat setzt der Chefredakteur in einem Experiment um, das er in einem Brief an den Berner Heimatdichter Otto von Greyerz erläutert:

Die ›Zürcher Illustrierte‹ schickt Ihnen gleichzeitig 7 Bilder samt einigen notdürftigen Stichworten dazu. Würden Sie nun so freundlich sein, für uns ein paar Zeilen aufzuschreiben, was Ihnen beim Betrachten dieser Bilder durch den Kopf geht. [...] Wir schicken Ihnen die 7 Bilder und zugleich auch einigen andern schweizerischen Schriftstellern und wollen dann die Legenden aus den verschiedenen Federn zu jedem Bild untereinandersetzen, derart, dass aus der verschiedenartigen Auslegung für den Leser ein interessantes Ergebnis herauskommt.¹³

Das »interessante Ergebnis« wird in der ersten Januar-Ausgabe vom Jahr 1937 präsentiert.¹⁴ Zu den Schriftstellern, die an diesem ungewöhnlichen Experiment mitwirken, gehören jedoch nicht der angeschriebene Otto von Greyerz, sondern, in dieser Reihenfolge, Alfred Hugenberg, Mary Lavater-Sloman, Cäsar von Arx, Alexander Castell und der Westschweizer Dichter Paul Chaponnière. Die Fotografien stammen von Hans Staub und Paul Senn. Sie zeigen alltägliche und schweizerische Sujets: den Herbstmarkt in Altdorf, einen Viehhändler, eine Arbeitslosenversammlung.

Die große Bedeutung der Schrift wird in der *Zürcher Illustrierten* auch daran sichtbar, dass Text und Bild ineinandergreifen, wie in diesem Beispiel

11 Brief von Arnold Kübler an Albert Ehrenstein, 26. 6. 1936. ZBZ, Nachl. A. Kübler 80.2.9.

12 Arnold Kübler erläutert im Punkt 42 seiner handschriftlichen Notizen zum Vortrag *Die Jagd nach dem Bild!:* »Schriftsteller schreiben [Bild-]Unterschriften.« ZBZ, Nachl. A. Kübler 81.13.

13 Brief von Arnold Kübler an Otto von Greyerz, 28. 11. 1936. ZBZ, Nachl. A. Kübler 80.2.14.

14 Vgl. Wichor: Zwischen Literatur und Journalismus, S. 186–190.



Abb. 3: So viel Köpfe, so viel Sinne. Fünf Schweizer Schriftsteller vor sieben Bildern.
In: ZI, 1. Januar 1937.

(Abb. 3) der Titel, der zudem wie die Fotografien in schwarz-weißen Lettern gestaltet ist.

Im Fließtext wird die Intention zu diesem Experiment erläutert:

Die Redaktion der ZI schreibt das ganze Jahr hindurch Bildunterschriften. In jeder Nummer fast ein halbes Hundert. Manchmal möchten wir gerne eine Pause machen oder möchten uns eine Woche lang besinnen, aber dann kommt der Setzer ins Redaktionsbüro hinauf: ›Ich muss die Bildtexte haben!‹ Und wir schreiben. – Zu Neujahr aber gibt's Weggen, nicht nur Brot wie das Jahr hindurch. Unsere Neujahrsweggen für die Leser, das sind die Bildunterschriften auf diesen zwei Seiten, geschrieben von fünf bekannten schweizerischen Schriftstellern oder Dichtern, wie man will. Fünf Unterschriften zu jedem Bild. Aus fünf verschiedenen Köpfen, Federn oder Herzen. [...] Allemal ein kurzer Satz von Verfassern, die sonst gewohnt sind, ganze Bücher zu schreiben.¹⁵

¹⁵ Arnold Kübler: So viel Köpfe, so viel Sinne. Fünf Schweizer Schriftsteller vor sieben Bildern. In: ZI, 1. 1. 1937.



Abb. 4: So viel Köpfe, so viel Sinne. Fünf Schweizer Schriftsteller vor sieben Bildern. In: ZI, 1. Januar 1937 (Ausschnitt).

Im Detail ist zudem die Mehrsprachigkeit zu erkennen: Standarddeutsch, Schweizerdeutsch und Französisch existieren unter- oder nebeneinander (Abb. 4).

Damit verweise ich auf eine weitere Innovation in der Schweizer Presselandschaft: die sprachliche Gestaltung der ZI. Die Entscheidung Küblers für die zweisprachige Neugestaltung der *Zürcher Illustrierten* fällt in das Jahr 1936. Eine Begründung findet sich im Vorwort zur Ausgabe vom 4. Dezember 1936:

Zweisprachig – nicht bis aufs letzte Wort, so ist's nicht gemeint, aber in den Bildunterschriften, kurzen Erläuterungen und Beschreibungen wird die ›Zürcher Illustrierte‹ – jetzt ZI – fortan Deutsch und Französisch nebeneinander führen. Warum das? So mag der oder jener unserer guten Freunde fragen. Wa-



Abb. 5: Arnold Kübler: Die Zürcher Illustrierte jetzt zweisprachig. In: ZI, 4. Dezember 1936.

rum n i c h t ? So fragen wir zurück. Was ist naheliegender? [...] Sind wir nicht eine mehrsprachige Eidgenossenschaft? Soll es für uns nicht selbstverständlich und erfreulich zugleich sein, Deutsch und Welsch nebeneinander zu halten? Ist diese sprachliche Nachbarschaft und Gemeinschaft nicht ein Kennzeichen unseres Landes? [...] Wir handeln also mit unserer Wandlung oder Veränderung recht eidgenössisch und tun das grad jetzt in dieser Zeit, als Zeichen guten Zusammenlebens. [...] Wir haben uns, um diesen nichtörtlich gebundenen Geist und unsere weitgreifenden Bestrebungen zu betonen, ein wenig von der alten Form des Titels entfernt. ZI heißt's jetzt, statt »Zürcher Illustrierte«.¹⁶

16 Arnold Kübler: Die Zürcher Illustrierte, ZI, jetzt zweisprachig. In: ZI, 4. 12. 1936. Herrvorhebung im Original.



Abb. 6: Küblers erste Ausgabe der Zürcher Illustrierten, 30. August 1929.

Wie man in Küblers erster Ausgabe der *ZI* sehen kann (Abb. 6), markiert die traditionelle Frakturschrift des Titels die Zugehörigkeit zum deutschsprachigen Raum. Umso interessanter ist die Tatsache, dass die *ZI* die Gestaltung des Titels genau in dem Moment modernisiert, in dem sie auch französische Texte bringt (Abb. 7). Diese Gegenüberstellung, die in ästhetischer Hinsicht zunächst frappierend wirkt, erscheint als Ausdruck einer Zeit, die von extremen politischen und gesellschaftlichen Antagonismen heimgesucht wird.

Das Titelbild der Ausgabe vom 4. Dezember 1936 deutet nicht nur formal, sondern auch inhaltlich auf diese Gegensätze hin. Die Überschrift dieser Ausgabe spricht für sich: *Krieg oder Frieden?*¹⁷ Im Jahr 1936 fallen Adolph Hitlers Truppen ins entmilitarisierte Rheinland ein, 1938 gelangen Österreich

17 Vgl. Wichor: Zwischen Literatur und Journalismus, S. 176–181.

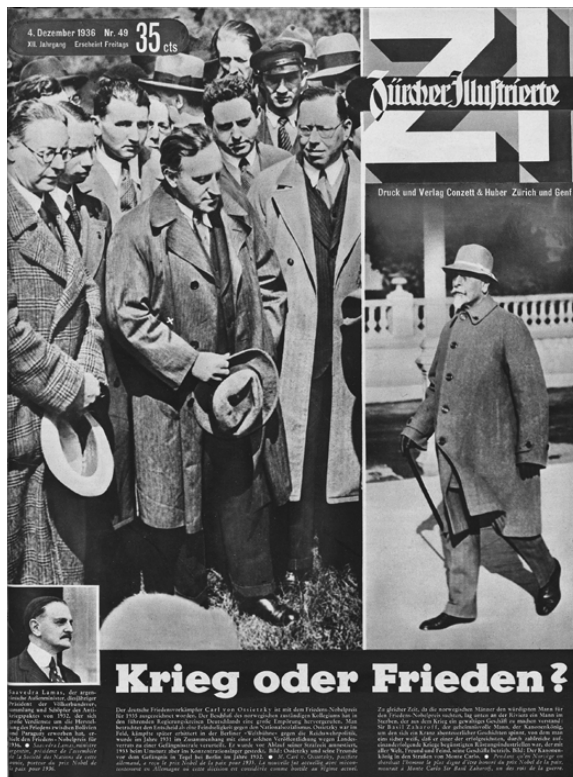


Abb. 7: Titelbild der ZI, 4. Dezember 1936.

und Teile der Tschechoslowakei in deutsche Hand. Die NSDAP propagiert ein Großdeutschland, in dem alle deutschsprachigen Völker vereint sein sollen – auch die Schweiz muss befürchten, das nächste Opfer zu werden. Wie reagiert das Land auf die politischen Ereignisse?

Bundesrat Philipp Etters Ansprache zur Eröffnung der Zürcher Hochschulwochen für Landesverteidigung am 11. Mai 1936 in der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) unter dem Titel *Sinn der Landesverteidigung* kann geradezu als Programmschrift für die Schweizer Bürger in einer Zeit der äußeren Bedrohung verstanden werden.¹⁸ Alles, was als ›typisch schweizerisch‹ gilt, soll nun verstärkt hervorgehoben werden, auch eine intakte Gemeinschaft.

¹⁸ Vgl. Irene Meier: Bildende Kunst an der schweizerischen Landesausstellung Zürich 1939. In: Guido Magnaguagno, Albert Lutz: Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch. Zürich 1981, S. 482 f.

Die Besinnung auf die Zusammengehörigkeit mit dem französischsprachigen Teil des Landes wird demonstriert, um sich vom deutschsprachigen Ausland abzugrenzen. Die *Zürcher Illustrierte* benutzt nicht mehr nur die deutsche Frakturschrift, sondern auch die moderne Grotteske. Die Neubesinnung auf die Mehrsprachigkeit setzt eben in jener Zeit ein, in der die allgemeine Bedrohung der Demokratie erkannt wird. In diese Zeit fällt auch die Abstimmung für das Romanische als vierte Landessprache (20. Februar 1938).¹⁹

Die fortschreitende Distanzierung vom deutschsprachigen Raum findet nach dem Beginn des Zweiten Weltkriegs seinen Niederschlag in einer weiteren grafischen Änderung: ab dem 22. Dezember 1939 setzt die *ZI* ihren Titel nicht mehr in deutscher Frakturschrift. Auch im Inneren verzichtet die illustrierte Zeitung immer mehr auf diese Schrift. Dass diese grafische Entwicklung mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs zusammenfällt, ist meines Erachtens kein Zufall. Bei der Durchsicht aller Ausgaben fällt auf, dass gegen Ende der 1930er beziehungsweise zu Beginn der 1940er Jahre nur noch Beiträge über explizit deutsche Themen beziehungsweise deutschschweizerische Sujets in Frakturschrift übertitelt sind.

Die Auseinandersetzung mit ›Heimat und Fremde‹

Trotz aller Hinwendung zur geistigen Landesverteidigung und zahlreichen Berichten zur Landesausstellung richtet die *ZI* ihren Blick beharrlich in die Ferne. Diese dialektische Spannung zeigt sich als Struktur in allen Heften, sowohl formal als auch inhaltlich. Die *ZI* ist gleichzeitig regional und überregional, heimatverhaftet und exotisch. Neben den Sondernummern zur Landesausstellung gibt es Sondernummern über fremde Länder, zum Beispiel Japan. Die *ZI* berichtet über das Emmental und über Amerika, über *Hüben und Drüben* (Abb. 8).²⁰ Es geht darum, Kontraste zu zeigen – auch und insbesondere mit dem Mittel der Fotografie (Abb. 9). Diese Komplementarität der Heimat und der Fremde prägt die gesamte Schweizer Kultur- und Literaturgeschichte. Sie zeigt sich jedoch besonders deutlich in den widersprüchlichen 1930er Jahren.

Die Bewegung zwischen der Enge und der Weite wird im Bildbericht *Weite Schweiz – Enge Welt* direkt angesprochen (Abb. 10). Die Weite der Schweiz zeigt sich darin, dass im Jahr 1937 jeder elfte Einwohner der Schweiz Ausländer ist und jeder zwölfte Schweizer im Ausland lebt.²¹ Das Thema, das auch heute noch hochaktuell ist, bezieht sich damit auf die Auslandschweizer,

19 Vgl. Roland Ruffieux: Die dreissiger Jahre oder die Schweiz auf dem Prüfstand. In: Magg naguagno, Lutz: Dreissiger Jahre, S. 49.

20 Vgl. Wichor: Zwischen Literatur und Journalismus, S. 195–203.

21 Vgl. F. A. Roedelberger: Weite Schweiz – Enge Welt. In: *ZI*, 5. 2. 1937.

Abb. 8: Hüben und Drüben.
ZI, 8. Oktober 1937.



die fast ebenso zahlreich sind wie die Ausländer in der Schweiz. Es ist eine komplementäre Situation, die veranschaulicht, wie die Gegensätze miteinander zusammenhängen. Traditionell ist die Schweiz durch die historische Erfahrung der Migration und der Heimkehr der Söldner geprägt. Die zentrale Frage im Bericht lautet: »Wieso ernährt unser Ländchen mehr Ausländer als die ganze übrige Welt Schweizer?«²² So erklärt sich die Zuordnung »weite Schweiz« und »enge Welt«. Mit den Fotoporträts werden einige Ausländer exemplarisch vorgestellt, wobei »typische« Gesichter ausgewählt werden – mit den dazugehörigen Zahlen. Die Auswahl beschränkt sich auf europäische Länder und Einwanderer, während abschließend betont wird, »dass nur 5226 Ausländer aus anderen Kontinenten« in der Schweiz leben, »aber 88 800 Schweizer in Übersee« eine zweite Heimat gefunden haben.²³ Der Artikel ist auf Deutsch verfasst und ins Französische übersetzt und geht so auch sprachlich in die Weite.

22 Ebd.

23 Ebd.

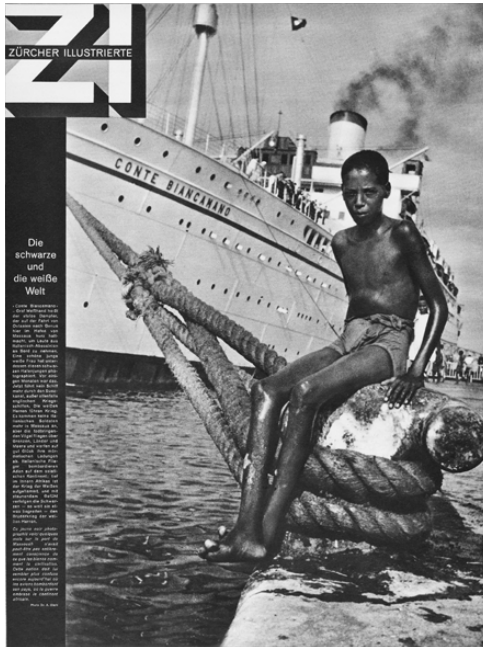


Abb. 9: Die schwarze und die weiße Welt. In: ZI, 26. Juli 1940.
(Foto: Annemarie Schwarzenbach)

In einer anderen Fotoreportage aus dem Jahr 1937 wird diese Komplementarität bereits im Titel *Kleines Land weitet den Blick* ähnlich aufgegriffen.²⁴ Angesichts der bedrohlichen politischen Entwicklung in den Nachbarstaaten identifiziert die *Zürcher Illustrierte* die Schweiz mit dem Bildungserbe Pestalozzis und zeigt sich als Land mit Blick in die Weite. Diese Rhetorik ist also fortschrittlich:

Die kleine Schweiz mit ihrer politischen und religiösen Stabilität, mit ihrem tief eingewurzelten Sinn für maßvollen Ausgleich ist zu einer Insel geworden, auf der sich die Kinder der verschiedensten Nationalitäten in fröhlicher Kameradschaft zusammenfinden. Niemals aber war dieses Sich-Kennen- und Verstehenlernen so wichtig wie heute, da die Politik dafür sorgt, dass die Dämme zwischen Volk und Volk immer steiler in die Höhe ragen und den Blick in die Weite versperren. So erwächst der Schweiz, der das Ausland seine Kinder zur Erziehung anvertraut, eine doppelte Verantwortung: neben der reinen Schulbildung eine weltanschauliche zu vermitteln, die den Geist Pestalozzis lebendig hält und ihn den Zöglingen als unvergängliches Gut auf den Weg ins Leben mitgibt.²⁵

²⁴ Originalbericht aus dem ›Institut auf dem Rosenberg‹: Kleines Land weitet den Blick. In: ZI, 2. 7. 1937.

²⁵ Ebd.

grenzung sind die Fenster für fremde Sichtweisen, Sprachen und Stimmen weit geöffnet – der Ausdruck ›Auslandschweizer‹ erfasst diese Komplementarität in einem einzigen Wort. In einer Zeit, in der europäische Staaten zu faschistischen Diktaturen werden, betont die Schweiz den Wert ihrer kulturellen Vielfalt. Um noch einmal Kübler sprechen zu lassen: Er verkündet anlässlich der Schweizerwoche in der Sondernummer vom 27. Oktober 1933, dass man eine Sonderausgabe zu ausschließlich helvetischen Themen keineswegs immer machen könne. Ein derartiger Redaktionsgrundsatz widerspreche den vornehmsten Aufgaben einer Zeitung, die über Fremdes und Fernes gerade deshalb berichten solle, weil es gefährlich sei, immer nur im eigenen Kreis zu bleiben.²⁷ Der Chefredakteur lebt es der Zeitung vor: »Unterwegssein ist Gleichnis des Lebens«, notiert er sich in Frankreich, »der Mensch ist unterwegs in der Welt.«²⁸ Annemarie Schwarzenbach folgt als Schriftstellerin diesem Credo und bleibt selten im eigenen Kreis. Kübler zählt die Reporterin zu seinen wichtigsten und zuverlässigsten Mitarbeiterinnen. Als Fotojournalistin bringt sie in der *ZI* die ›Weite‹ und die fremde Außenwelt dem heimischen Publikum nahe. Sie erfüllt in ihren Reportagen eine spezifische Übersetzungsleistung. Dies ist Teil einer langen Tradition innerhalb der Schweizer Literatur, hier jedoch im neuen Medium der Reisereportage.

Das Problem der Autorschaft in der Zeitung

Während Literaten und Schriftsteller ihre Werke zumeist unter ihrem eigenen Namen publizieren, erscheinen die Texte in der Presse nicht selten unter wechselnden Pseudonymen oder Kürzeln. Diese Problematik greift die *Zürcher Illustrierte* in einem Bericht zum 50. Jubiläum des Schweizerischen Pressevereins am 25. August 1933 auf. Der Text gibt einen guten Einblick in die allgemeine Redaktionsarbeit in dieser Zeit:

Keiner kennt den andern ... der Zeitungsschreiber den Leser nicht und der Leser den Zeitungsschreiber nicht. [...] Die Begriffe ›Redaktionsgeheimnis‹ und ›Anonymität‹ sind jedermann vertraut. Sie sind der eiserne Vorhang, hinter dem sich das Wortgeplätscher der Diktate, das Klappern der Schreibmaschinen, das Zischen der Scheren, das Knistern der Manuskripte, das Klingeln, Surren und Summen der Telephone, das Abwägen, das Sondern, das Streichen und Kürzen, das Annehmen und Ablehnen, kurz: die Redaktionsarbeit ab-

27 Vgl. Arnold Kübler: Unsere rein schweizerische Schweizerwoche-Sondernummer. In: *Zürcher Illustrierte*, 27. 10. 1933.

28 Vgl. Werner Weber: Mit Kübler im Auf-und-ab-Gelände. In: *Du* 3 (März 1991), S. 42 f.

spielt. Doch was kümmert uns Leser die Vorarbeit! Uns ist das Ergebnis wichtiger als das Werden. Zu Zeiten aber möchten wir zu gerne wissen, mit wem wir es zu tun haben. [...] Statt eines Gesichtes aber sehen wir bloß Zeichen, ein paar Buchstaben, Initialen, einen Wortstumpf, und wir wissen nicht, ob hinter dem geheimnistuerischen Gebilde eine freundliche Brille glitzert oder sich eine ernste Stirne wölbt. In jahrelangem Umgang haben wir uns mit den Zeichen befreundet. Wie die Kreuze oder »b« bei Musikstücken verraten sie uns die Tonarten, aber die Menschen dahinter bleiben uns, wie sehr wir ihr Wesen zu durchschauen wännen, doch unbekannte Bekannte oder bekannte Unbekannte. Ihr Gesicht möchten wir einmal sehen, möchten nachprüfen können, ob all das, was zwischen ihren Zeilen herauszulesen ist, auch in ihren Mienen geschrieben steht.²⁹

Der Kommentar wird mit einer Reihe von Fotoporträts bekannter und weniger bekannter Journalisten veröffentlicht. Sie werden als *Gesichter hinter Zeichen* präsentiert (Abb. 11).

Das Interessante an den Bildern: Der klassische Zeitungsschreiber ist männlich, im mittleren oder gereiften Alter und weiß sich gut in Szene zu setzen, ob mit der Zigarette in der Hand, mit geschultem Blick auf Manuskripte oder dem intellektuellen Griff zur Nickelbrille. Zu den Prominenten auf dieser Seite gehören Carl Seelig alias »C. Slg.« und Eduard Korrodi alias »E. K.«. Die Bildtexte, welche die Beschreibungen zu den Kritikern und Reportern liefern und zum Teil von ihnen selbst verfasst sind, sind stilistisch sehr verschieden. Ein Beispiel dazu:

Viktor Zwicky arbeitet im Außendienst des Tages-Anzeigers, bald als »rasender Reporter« auf seinem Motorrad Sensationen und Ereignissen des täglichen Lebens nachjagend, oder auf den Sportplätzen die Wettkämpfe mit kritischem Auge verfolgend. Betätigt sich auch auf seinem Spezialgebiet, dem »Feuilleton, welches das Leben schreibt«, sowie auf dem Gebiete des Straßenverkehrswesens, wo er das erste schweizerische Patent für eine Anleitung zur Verhütung von Unfällen erhielt.³⁰

Viktor Zwicky, der zweite Mann in der Porträtreihe, wird zum »rasenden Reporter« stilisiert, der leidenschaftlich mit seinem Motorrad den Aktualitäten hinterherjagt, genau so, wie Kübler sich das vorstellt. Hier wird die Person hinter dem Text sichtbar gemacht, und sogar das Feuilleton steht im Zusammenhang mit nichts anderem als dem »Leben«. Die Fotoreportage thematisiert

29 [Ohne Autor]: *Gesichter hinter Zeichen*. In: *Zürcher Illustrierte*, 25. 8. 1933.

30 Ebd.



Abb. 11: Gesichter hinter Zeichen. In: Zürcher Illustrierte, 25. August 1933.

eindrücklich das Problem der Anonymität und Instabilität in der Zeitung und den Wunsch, den Menschen hinter dem Geschriebenen zu entdecken. Offensichtlich gibt es in der *Zürcher Illustrierten* zwischen dem Informationsjournalismus und dem literarischen Journalismus einige Unterschiede. Während die Literatur- und Theaterkritiker sowie Nachrichtenschreiber oft nur unter ihren ›Zeichen‹ erscheinen, werden die Namen der Urheber in der Literatur-Rubrik und in den Fotoreportagen zumeist ausgeschrieben, so zum Beispiel diejenigen von Friedrich Glauser und Annemarie Schwarzenbach. Das bedeutet zum einen, dass die Werke dieser Autoren als literarisch beziehungsweise als Kunst eingestuft werden, zum anderen, dass die Gesichter von Schriftstellern – zumindest im Zeitalter der Fotografie – einigermaßen bekannt sind (zum Beispiel Annemarie Schwarzenbach auf dem Cover der *Zürcher Illustrierten*, vgl. Abb. 1). Die Leserinnen und Leser haben das Bedürfnis, den leiblichen Schriftsteller zu sehen und verbinden damit den Wunsch, etwas Persönliches über ihn zu erfahren – eine Entwicklung, die heute im Literaturbetrieb und allgemein in den (neuen) Medien ihren Höhepunkt erreicht hat.

Das literarische Feuilleton des Exils in der Schweiz

Die Basler *National-Zeitung*¹

BETTINA BRAUN

Sehr geehrter Herr Chefredakteur, da ich in der Ausübung meines Berufs jetzt (vogel) frei bin, würden Sie mich zu Dank durch die Mitteilung verbinden: ob in der ›Baseler Nationalzeitung‹ ein- oder zweimal im Monat Beiträge von mir Platz finden – und welches die Bedingungen gegebenenfalls wären. Ich denke dabei an Unpolitisches, auch an Reisen, schlimmstenfalls an Literatur. (Glossierung von Büchern?) Besser: Glossierung von tagnahen Vorgängen.²

Mit dieser Anfrage um Mitarbeit wandte sich Alfred Kerr, vor der nationalsozialistischen ›Machtergreifung‹ einer der einflussreichsten Theaterkritiker und Feuilletonisten, im April 1933 aus Zürich an die *National-Zeitung*. Das Exil zog für die meisten Schriftsteller und Schriftstellerinnen einen »existentiellen Bruch mit ihrer ganzen bisherigen literarischen Existenz nach sich [...], in materieller wie in ideeller Hinsicht«.³ Der Schaffung neuer Publikationsmöglichkeiten und dem Aufbau eines neuen kommunikativen Netzwerks kamen daher zentrale Bedeutung zu. Mit Zeitschriften, Verlagen und Schriftstellervereinigungen bildeten die exilierten Schriftsteller, Journalisten und Verleger in relativ kurzer Zeit einen eigenen Literaturbetrieb aus, der jedoch weder ein Ersatz für die verlorene Öffentlichkeit war noch die materiellen Bedürfnisse

1 Der Beitrag stellt Überlegungen und Zwischenergebnisse einer in Arbeit befindlichen Dissertation zur Feuilletonistik des Exils in der Basler *National-Zeitung* vor. Vgl. Das literarische Feuilleton des Exils in der Schweiz. Die Basler ›National-Zeitung‹, <http://www.research-projects.uzh.ch/p16311.htm>. Das Projekt wurde unterstützt durch den Schweizerischen Nationalfonds.

2 Brief von Alfred Kerr an die Redaktion der *National-Zeitung*, Zürich, 20. 4. 1933. Universitätsbibliothek Basel, Archiv Otto Kleiber, N1 336 A 75, 1.

3 Harro Segeberg: Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Darmstadt 2003, S. 166.

der Exilanten abdecken konnte. Deshalb versuchten die Autoren gleichzeitig, sich in die bestehenden Strukturen der jeweiligen Exilländer einzufügen.⁴ Das Feuilleton deutschsprachiger Tageszeitungen war aufgrund der Publizität des Mediums und der im Vergleich zur Exilpresse besseren Honorierung als regelmäßige Publikations- und Erwerbsmöglichkeit besonders attraktiv. Nicht wenige Autoren fühlten sich im Exil auch aus historisch-politischer Verantwortlichkeit einem Schreiben in unmittelbarem Bezug zum Zeitgeschehen verpflichtet und wechselten zeitweilig von der Literatur zur Publizistik. Hermann Haarmann spricht in diesem Zusammenhang von einer »Reliterarisierung der Publizistik«.⁵ Im Grunde beförderte das Exil jedoch die Personalunion von Schriftsteller und Publizist weiter, welche die Autoren bereits in der Weimarer Republik eingingen.⁶ Die Notlage verstärkte jedoch die Abhängigkeit vieler Exilschriftsteller von der Veröffentlichung ihrer Texte, sodass sie teilweise zu großen Anpassungsleistungen bereit waren.

Der Schweiz als dem einzigen deutschsprachigen Land, das nach der Annexion Österreichs und der Tschechoslowakei nicht dem Machtbereich Hitler-Deutschlands unterstand, kam als Veröffentlichungsort deutschsprachiger Literatur und Publizistik ab 1938 besondere Relevanz zu.⁷ Die Rubrik »unter dem Strich« bildete für die Autoren eine der wenigen Publikationsmöglichkeiten außerhalb von Exilverlagen und -zeitschriften, und diese Tatsache erhielt noch größere Bedeutung durch den Umstand, dass die verlegerischen Aktivitäten des Exils gegen Ende der 1930er Jahre mehrheitlich nur außerhalb Europas fortgesetzt werden konnten. Den Tageszeitungen der deutschen Schweiz kommt damit auch eine pressegeschichtliche Sonderstellung zu, da die Feuilletons einzelner Tageszeitungen und die Feuilletonrubrik innerhalb des deutschsprachigen Raums nur hier in einer ununterbrochenen Tradition

4 Vgl. dazu: Wilhelm Haefs: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Nationalsozialismus und Exil. 1933–1945 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 9). München 2009, S. 11; Ernst Fischer: Literarische Institutionen des Exils. In: Haefs: Nationalsozialismus und Exil, S. 99–151, hier S. 99, 119.

5 Hermann Haarmann: In der Fremde schreiben. Aspekte der Exilpublizistik. In: Exilforschung 7 (1989), S. 16.

6 Vgl. Dirk Oschmann: Kleine Prosa – Kleine Phänomenologie. Benjamins Erkundungen der Lebenswelt. In: Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel, Dirk Göttsche (Hg.): Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Tübingen 2007, S. 241. Die kritisch-publizistische Tradition der 1920er Jahre wurde insbesondere in einigen politisch-kulturellen Zeitschriften des Exils weitergeführt. Vgl. Fischer: Literarische Institutionen des Exils, S. 108.

7 Nach dem Münchner Abkommen vom 30. September 1938 setzte in der Tschechoslowakei ein Pressesterben und eine Ausrichtung der verbleibenden Presseerzeugnisse auf eine im »Dritten Reich« genehme Linie ein. Vgl. Hans-Albert Walter: Der Meisterzeichner von Nachtstücken und Traumgesichten. Alexander Moritz Frey, wiederzuentdecken. Frankfurt a. M. 1988, S. 36.

existierten.⁸ Der Terminus und die Sparte wurden während der Herrschaft der Nationalsozialisten teilweise abgeschafft und durch die systemkonforme Kunstbetrachtung ersetzt. In der Exilpresse war die Rubrik von weitgehenden Auflösungserscheinungen betroffen. Bei aller Zuspitzung ist es der Sache nach richtig – insbesondere für die während des Zweiten Weltkriegs in der Schweiz verbleibenden Exilautoren –, wenn Siegfried Trebitsch 1939 an die Redaktion schreibt: »Wenn uns die Schweizer Zeitungen die Türen verschliessen, sind wir verurteilt überhaupt, als Schriftsteller, von unserer Muttersprache Abschied zu nehmen.«⁹

Die Veröffentlichungen des Exils: bibliografische Erfassung und quantitative Auswertung

Die Basler *National-Zeitung* hat als Erscheinungsort von Texten des deutschsprachigen Exils in der Forschung bisher kaum Beachtung gefunden. Im Feuilleton publizierten jedoch zahlreiche exilierte Autorinnen und Autoren aus den Sparten Literatur, Publizistik und Wissenschaft. Da zuverlässige Forschungsgrundlagen zur Mitarbeit des Exils an Schweizer Zeitungen fehlen,¹⁰ ist eine bibliografische Datenbank erstellt worden, welche die Veröffentlichungen des Exils von 1933–1940 im Feuilleton, von 1930–1945 in der literarischen *Sonntags-Beilage der National-Zeitung*. Sie dokumentiert somit die publizistische Mitarbeit der Autoren und erschließt ihre Feuilletonbeiträge bibliografisch.¹¹ Erfasst sind außerdem Artikel zu Personen und Institutionen des

8 Vgl. Michaela Enderle-Ristori: Markt und intellektuelles Kräftefeld. Literaturkritik im Feuilleton von ›Pariser Tageblatt‹ und ›Pariser Tageszeitung‹ (1933–1940) (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 57). Tübingen 1997, S. 71.

9 Siegfried Trebitsch an Otto Kleiber, Paris, 17. 5. 1939. Universitätsbibliothek Basel, Archiv Otto Kleiber, NL 336 A 140,3.

10 Die Forschung ist über Hans-Albert Walters Ausführungen zur Mitarbeit exilierter Autoren bei ausländischen Zeitungen und Zeitschriften nicht hinausgekommen. Vgl. Hans-Albert Walter: Asylpraxis und Lebensbedingungen in Europa. Deutsche Exilliteratur 1933–1950. Bd. 2. Darmstadt 1972, S. 218–229.

11 Kriterium für die Aufnahme eines Beitrags war, dass sein Verfasser in einem oder mehreren der einschlägigen Handbücher und Sammlungskataloge zum (Literatur-)Exil belegt ist. Den Handbüchern liegen unterschiedliche Aufnahmekriterien zugrunde, die sich in den Daten abbilden: Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933 / International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933–1945. Hg. v. Institut für Zeitgeschichte München, Research Foundation for Jewish Immigration, Inc., New York, unter der Gesamtleitung von Werner Röder und Herbert A. Strauss. München 1980–1983; Deutsches Exilarchiv 1933–1945. Katalog der Bücher und Broschüren. Hg. v. Mechthild Hahner. Stuttgart 1989; Deutsches Exilarchiv 1933–1945 und

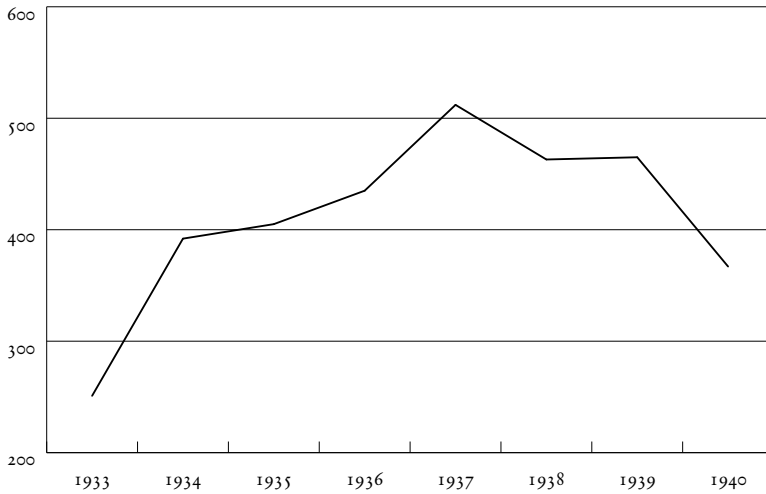


Abb. 1: Veröffentlichungen exilierter AutorInnen im Feuilleton der National-Zeitung inklusive Beilagen (1933-1940)

Exils. Die Datenbank weist aktuell circa 3400 einmalige oder in Fortsetzungen veröffentlichte Beiträge des Exils und circa 340 Artikel zu Autoren und Institutionen nach.¹²

Betrachtet man die Verteilung der Feuilletonbeiträge über die Jahre, zeigt sich von 1933 bis 1937 eine markante und kontinuierliche Zunahme (von 251 auf 512 Beiträge), die 1933 und 1934 am größten ist, sowie eine weniger starke Abnahme von 1937 bis 1940. Noch deutlicher wird das Bild mit Blick auf die *Sonntags-Beilage der National-Zeitung*. Es ergibt sich, dass die *National-Zeitung* ihr Feuilleton ab 1933 zunehmend dem literarischen Exil öffnete und dass die Autoren weder in den Jahren zuvor noch nach 1945 im gleichen Maß vertreten waren. Die Abnahme der Beiträge ab 1937 hatte vermutlich vielfältige Gründe: die deutsche Expansionspolitik ab 1938 und der Ausbruch des Kriegs, die damit einhergehende Verlagerung des Exils nach Übersee, der knapper werdende Raum innerhalb der Zeitung, die sich verschärfende Asylpolitik gegenüber den Emigranten in der Schweiz und die Arbeitsverbote. Allerdings sind die Zahlen mit Vorsicht zu betrachten, da die Mitarbeit aufgrund der häufig pseudonym oder anonym veröffentlichten Artikel nicht vollständig zu ermitteln ist. Nicht

Sammlung Exil-Literatur 1933–1945. Katalog der Bücher und Broschüren. Hg. v. Mechtild Hahner. Stuttgart 2003; Lexikon der österreichischen Exilliteratur. Hg. v. Siglinde Bolbecher, Evelyn Adunka, Konstantin Kaiser. Wien 2000.

12 Stand: August 2016.

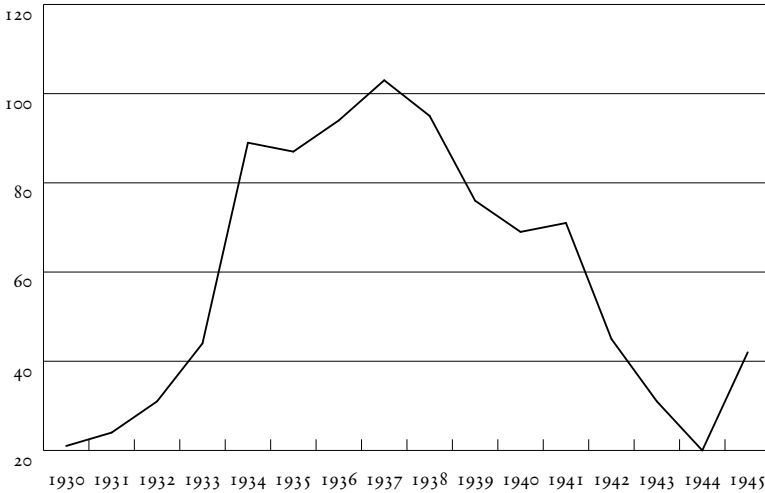


Abb. 2: *Veröffentlichungen exilierter AutorInnen in der Sonntags-Beilage der National-Zeitung (1930-1945)*

namentlich gezeichnete Beiträge nehmen gegen Ende der 1930er Jahre zu. Ob dies nur politischen Gründen oder Konventionen des Mediums geschuldet ist – literaturkritische Beiträge sind generell meist nur mit einem Kürzel gezeichnet, Feuilletons häufig unter Pseudonymen erschienen – ist weiter zu untersuchen. Alexander Moritz Frey, dem beispielsweise die journalistische Tätigkeit in der Schweiz verboten war, zeichnete seine Rezensionen nach dem Kriegsausbruch konsequent mit ›F.‹ anstatt mit der leicht auf ihn zurückführbaren Sigle ›A. M. F.‹.

Die Beiträge sind von 301 Autorinnen und Autoren verfasst. Von 110 Autoren findet sich hingegen nicht mehr als eine Veröffentlichung, 121 Autoren publizierten zwei bis neun, 70 Autoren über zehn Beiträge. Die bibliografische Erfassung dokumentiert die unter den Bedingungen des Exils charakteristische Zerstreuung der Texte und die verschärfte Konkurrenz unter den Schreibenden nach 1933. Nur einem – allerdings beachtlichen – Teil der Beiträger scheint es gelungen zu sein, falls die Absicht überhaupt bestand, die publizistische Beziehung über einen längeren Zeitraum aufrechtzuerhalten. Wie die Texte an die Redaktion gelangten, ob über die Autoren selbst, Agenturen oder Nachdrucke aus anderen Presseerzeugnissen, ist in vielen Fällen unklar.¹³

13 Von rund einem Fünftel der Beiträger sind in der unvollständig überlieferten Redaktionskorrespondenz Briefe vorhanden. Weitere Korrespondenz, teils mit Autoren, von denen keine Veröffentlichungen nachgewiesen werden können, findet sich vereinzelt in Autorennachlässen.

Unter den Veröffentlichungen finden sich alle im Feuilleton vorkommenden Gattungen und Textsorten: Feuilletons, in Fortsetzungen abgedruckte Erzählungen und Romane, alle Formen der Literatur-, Theater-, Musik-, Film- und Kunstkritik, Essays, kulturhistorische und wissenschaftliche Aufsätze, Auszüge aus Buchveröffentlichungen sowie – nur in der *Sonntags-Beilage* publiziert – Gedichte und Aphoristik.¹⁴ Die Häufigkeit der Gattungen (mit dem Feuilleton an der Spitze, gefolgt vom Feuilletonroman, der Literaturkritik und der Lyrik) lässt darauf schließen, dass die *National-Zeitung* auch Raum für die Veröffentlichung von Texten bot, die weniger stark an kulturelle Tageserscheinungen gebunden waren, und für Literatur im engeren Sinne. Von knapp 60 Buchpublikationen des Exils erschienen Vorabdrucke, was auf Momente eines Medienverbunds mit den Exilverlagen hinweist.¹⁵ Die Bedeutung des Publikationsorts für das Exil lässt sich sicherlich nicht allein aus der Anzahl Veröffentlichungen ableiten. Hinzu kommt, dass keine vergleichenden Studien herangezogen werden können. Ein bloß zufälliges Zusammenkommen ist bei dieser Häufung selbst renommierter Autoren jedoch ausgeschlossen. Dass Vertreter der Emigration so zahlreich im Feuilleton der *National-Zeitung* veröffentlichten, ist vielmehr in einem Zusammenhang mit der Zeitung und ihrer politischen und literarischen Ausrichtung zu sehen.

Das Feuilleton der *National-Zeitung* in den 1930er Jahren und das literarische Exil

Die *National-Zeitung*, 1843 als *Schweizerische National-Zeitung* gegründet, war bis zur Fusionierung mit den *Basler Nachrichten* zur *Basler Zeitung* 1977 die größte Tageszeitung Basels. In den 1930er Jahren erschien sie zwölfmal wöchentlich, vom Montag bis Samstag in einer Morgen- und einer Abendausgabe. Das Feuilleton umfasste im Morgenblatt meist die ersten zwei Seiten, im Abendblatt die ersten vier Seiten unter dem Strich sowie die *Sonntags-Beilage* und die *Bücherseite der National-Zeitung*. Die Auflage betrug 1933 durchschnittlich 43 000 Exemplare. Im Vergleich zu den großen Zeitungen Berlins, Wiens oder Prags waren Auflage und Umfang folglich klein. Die Erst- und Zweitveröffentlichung literarischer Texte nahm jedoch verhältnismäßig viel Raum ein. Otto Kleiber, der das Feuilleton von 1919 bis 1953 allein leitete, legte das Gewicht verstärkt auf Literatur, betätigte sich als Literatur- und Theaterkritiker, förderte Schweizer Autoren und war im Vorstand literarischer Institutionen tätig. Kleibers Förderungs- und Vermittlungstätigkeit belegen die Zeitung sowie

14 Den Beiträgen wurden Gattungsbegriffe zugeordnet, die primär als heuristisch zu verstehen sind.

15 Vgl. Fischer: Literarische Institutionen des Exils, S. 109.

seine Korrespondenz eindrücklich. Es gibt kaum Schriftsteller oder Schriftstellerinnen aus der Deutschschweiz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die in seiner Briefsammlung nicht vorkommen und nicht wenigstens gelegentlich Beiträge in der *National-Zeitung* veröffentlichten. Mit Kleiber scheint sich daher ein ähnlicher Umbruch wie mit Eduard Korrodi bei der *Neuen Zürcher Zeitung* und Hugo Marti beim *Bund* vollzogen zu haben.¹⁶

Ein weiterer Schwerpunkt des Feuilletons unter Kleiber galt kleinen Formen. Täglich wurden mehrere Feuilletons abgedruckt, kürzere Texte erschienen zusätzlich in Rubriken. Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der *National-Zeitung* beschrieb Kleiber die ›kleine Form‹ als ›ganz der Zeitung‹ zugehörige Literatur und Glücksfall des Redakteurs:

Und wenn der Redaktor Glück hat, dann fliegt ihm mitten in all der Vielfalt auch immer wieder eines jener ›Blättchen‹ zu, die den Inbegriff des ›Feuilletons‹ darstellen, jener literarischen ›kleinen Form‹, wie sie nicht dem Buche, sondern ganz der Zeitung zugehört, und vor allem von den Wienern zur besonderen Kunst ausgebaut worden ist.¹⁷

Das Jubiläumsfeuilleton, das eine der wenigen Äusserungen zum redaktionellen Selbstverständnis darstellt, beschreibt überdies die Funktion der Leserbindung des Feuilletons, die wechselseitige Abhängigkeit von Text und Zeitungsleser, aber auch Leser und Redakteur sowie dessen Strategie, zu dosieren und im Anspruch zu wechseln, um den unterschiedlichen Erwartungen gerecht zu werden. Mit dem Hinweis auf das literarische Feuilleton Wiens, das innerhalb des deutschen Sprachraums wohl die längste Tradition hatte,¹⁸ bringt Kleiber indirekt ein literarisches Argument für die Öffnung des Feuilletons für das Exil vor.

Die Mitarbeit der exilierten Schriftsteller und Publizisten war nicht nur durch die Person Kleibers, sondern auch durch die Haltung der Zeitung bedingt, die den Nationalsozialismus konsequent ablehnte, was wiederholt zu Sanktionen vonseiten Deutschlands führte.¹⁹ Feuilleton und politischer Teil liefen in diesem Sinn parallel nebeneinander her. Zugleich ist eine Annäherung zu beobachten, indem einige Beiträger auch im politischen Teil veröffentlichten und Leitartikel sich beispielsweise Neuerscheinungen mit politischem Charak-

16 Vgl. Peter Utz: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers ›Jetztzeitstil‹*. Frankfurt a. M. 1998, S. 306.

17 Kl. [Otto Kleiber]: ›Leser, wie gefall ich dir? Leser, wie gefällt Du mir?‹. Plaudereien am Feuilleton-Kaminfeuer. In: *National-Zeitung*, Sondernummer: Nach hundert Jahren im neuen Haus, 18. 3. 1943, S. 16.

18 Vgl. Utz: *Tanz auf den Rändern*, S. 305.

19 Vgl. die Ausführungen von Walter Fähnders, Andreas Tobler: Briefe von Annemarie Schwarzenbach an Otto Kleiber aus den Jahren 1933–1942: In: *Zeitschrift für Germanistik* 16/2 (2006), S. 368.

ter widmeten. So erschien zum autobiografischen Enthüllungsbuch *Ich kann nicht schweigen* von Walther Korrodi und zur Hitler-Biografie Konrad Heiden je ein Leitartikel;²⁰ weitere verhandelten das Bekenntnis Thomas Manns zur Emigration und den Tod von Carl von Ossietzky. Im Feuilleton nahmen andererseits die nationalsozialistische Kulturpolitik und die Faschismusanalyse breiten Raum ein.

Eine Solidarität mit dem Exil und seiner Literatur kommt in den kaum überblickbaren Besprechungen von Exilpublikationen, in Artikeln zu Geburtstagen und in Nachrufen sowie in der publizistischen Begleitung seiner Aktivitäten zum Ausdruck.²¹ Eine Notiz zum Freitod von Kurt Tucholsky verdeutlicht dies exemplarisch:

Wie die ›Neue Weltbühne‹ meldet, ist am 20. Dezember Kurt Tucholsky freiwillig aus dem Leben geschieden [...]. Nicht Mittellosigkeit, sondern die Gehetztheit des Emigranten, war der Grund zu dem Entschluß. [...] Seit Jahren schrieb Tucholsky nicht mehr, seine berühmten ›5 PS‹ (die Pseudonyme Homunculus, Ignaz Wrobel, Peter Panter, Theobald Tiger, Kaspar Hauser) sind verstummt. Er hat schon vor der deutschen Wirklichkeit von heute, von ihr geschrieben, als wäre sie da. Nun sie wirklich gekommen ist, streckt er übermüdet seine Waffen, die mit zersetzender Schärfe gegen das gekämpft, was er kommen sah. Eine furchtbare Tragik liegt über diesem Freitod.²²

Dass solche Kommentare häufig nicht signiert sind, verstärkt beim Leser den Eindruck, dass hier nicht ein Einzelner spricht, sondern die Zeitung selbst.²³ Die Affirmation des Exils machte die *National-Zeitung* zu einer Sondererscheinung innerhalb der bürgerlichen Schweizer Presse. »[...] unsere Stellung ist ja wohl die ausgeprägteste von allen (bürgerlichen) Schweizer Zeitungen«,²⁴ schrieb Kleiber in einem Brief an den exilierten Schriftsteller Ernst Glaeser und bat ihn, nach seiner Stellungnahme für den ›Anschluss‹ Österreichs von einer weiteren Mitarbeit abzusehen.²⁵

20 [Ohne Autor]: Ich kann nicht schweigen. In: *National-Zeitung*, Nr. 228, vom 19. 5. 1936, S. 1; [Ohne Autor]: Ein Mann gegen Europa. In: *National-Zeitung*, Nr. 359, vom 6. 8. 1937, S. 1.

21 Die Datenbank erfasst diese Kategorie von Texten, sofern es sich um einen Artikel handelt, der unter einem eigenen Titel erschien oder von einem/-r Exilautor/-in verfasst ist.

22 [Ohne Autor]: Kurt Tucholsky †. In: *National-Zeitung*, Nr. 2, vom 2. 1. 1936, S. 3.

23 Vgl. Stephan Pabst: Anonymität und Autorschaft. Ein Problemaufriss. In: Ders. (Hg.): *Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*. Berlin 2011, S. 18.

24 Brief von Kleiber an Glaeser, Basel, 21. 8. 1938, zitiert nach René Geoffroy: Ernst Glaeser und der ›Schweizer Schutzenselk‹. In: *Exilforschung* 2 (1984), S. 367.

25 Glaeser legte Kleiber in einem Brief vom 14. 7. 1938 dar, warum er für den ›Anschluss‹ Österreichs gestimmt hatte. Dazu ebd., S. 366.

In offensichtlichem Gegensatz zu dieser Haltung stehen die Bedingungen der Feuilletonproduktion, an denen sich die »unter den Bedingungen des Exils ins Extrem gesteigerte Variante der normalen Medienindustrie ›Literatur‹«²⁶ zeigt. Nicht nur, dass die Redaktion mit Manuskriptangeboten überhäuft wurde; mit den schwindenden Publikationsmöglichkeiten vergrößerte sich auch die Abhängigkeit der Autoren von den verbleibenden. Das auf eine Einsendung folgende teilweise wochen- oder sogar monatelange Warten auf eine Antwort war dadurch kaum mehr zu ertragen. Hinzu kamen die starke Konkurrenz, die bereits an der Frequenz der Mitarbeit sichtbar wurde, und eine Bezahlung, die eher schlecht gewesen sein muss. Oft gewährte Kleiber Vorschüsse. Konkrete Honoraransätze werden in den Briefen jedoch nur sehr selten genannt. Für den Abdruck eines Feuilletons erhielt Alfred Polgar beispielsweise 20–30 Schweizer Franken, Otto Zarek erhielt 30 Franken für eine Rezension, Alice Berend 500 Franken für den Abdruck eines Romans in 15 Folgen. Zum Vergleich: für 30 Franken konnte man 1935 96 Liter Milch kaufen.²⁷ Die in der Redaktionskorrespondenz erwähnten Beträge deuten darauf hin, dass die Bezahlung weniger gut war als in den 1920er Jahren, was vermutlich mit dem schlechten Markt in den 1930er Jahren zusammenhing. Wegen ihrer viel kleineren Auflagen konnten die Schweizer Zeitungen schon damals nicht mit den Honoraren der deutschen Massenpresse mithalten.²⁸ Da viele Schriftsteller selbst auf einen noch so kleinen Betrag angewiesen waren, thematisierte jedoch kaum jemand die Höhe des erhaltenen Honorars, wie dies etwa Robert Musil tat:

Ich habe für meinen Beitrag ›Notizen‹ 52 Sch. erhalten, die ich dankend bestätige; aber wenn ich offen sein darf, möchte ich Ihnen sagen, dass mir dieses Honorar klein vorkommt. An frühere Honorare denke ich dabei natürlich überhaupt nicht: es hat so etwas absolut und unabhängig Kleines.²⁹

Anhand von kontextuell motivierten Lektüren eines exemplarisch ausgewählten Feuilletons von Alfred Polgar sollen die erwähnten Punkte verdeutlicht werden. Im Vordergrund steht dabei das Aufzeigen des vielfältigen und heterogenen Deutungspotenzials.

26 Segeberg: *Literatur im Medienzeitalter*, S. 167.

27 Vgl. den Landesindex der Konsumentenpreise in Alexandra von Ascheraden: *Der Warenkorb der Nation*. In: *Der Arbeitsmarkt* 12 (2007), S. 8, <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/news/medienmitteilungen/01.parsys.4731.downloadList.36874.DownloadFile.tmp/warenkorb.pdf> [1. 8. 2015].

28 Dazu auch Walter: *Asylpraxis und Lebensbedingungen*, S. 226.

29 Brief von Robert Musil an Otto Kleiber, Wien, 15. 12. 1935. In: Robert Musil: *Briefe 1901–1942*. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 688.

Alfred Polgar: *Kapitulation*

Kapitulation, am 16. März 1934 in der *National-Zeitung* veröffentlicht und in die 1935 beim Exilverlag Allert de Lange publizierte Sammlung *In der Zwischenzeit* aufgenommen,³⁰ beginnt mit einer Minimalerzählung:

Dem Ansinnen, ein Paar neugekaufter Handschuhe, die bei näherer Betrachtung sich als schadhaft erwiesen hatten, umzutauschen, begegnete der Wiener Verkäufer mit Bedauern, sowie mit dem Hinweis auf einen bedruckten Zettel, der jedem Handschuh-Paar beilag und folgendes mitteilte:

»Diese Handschuhe sind aus dem Leder wilder Tiere erzeugt. Die sichtbaren Narben und Ungleichheiten sind durch die wilde Lebensweise der Tiere erzeugt und lassen sich durch keine Behandlung entfernen.«³¹

Die Reduktion des Erzählens weist auf den argumentativen und reflexiven Gestus des Textes wie auch darauf hin, dass sich an dem alltäglichen Sachverhalt eines verweigerten Umtauschs noch etwas anderes zeigt. Dessen Sinnbildlichkeit kommentiert der Text selbst. »Hier, in jenem den Handschuhen beigelegten Zettelchen, haben wir schwarz auf weiß nichts Geringeres als ein Schwächezeugnis des menschlichen Geistes, ausgestellt von ihm selber. Die Kultur bekennt ihre Ohnmacht wider die Natur. Sie kapituliert.«³² Die titelgebende »Kapitulation« wird aufgenommen und die Unregelmäßigkeiten des Leders werden als Beleg dafür betrachtet, dass »die Kultur« »die Natur« nicht vollständig unterwerfen kann. Diese Deutung, gegen die bereits die Nachdrücklichkeit, mit der sie geäußert wird, misstrauisch machen sollte, wird im Text mehrfach unterlaufen. Zum einen, indem die Argumentation des Zettels aufgegriffen, auf die Spitze getrieben und dadurch als widersprüchlich entlarvt wird. In grotesker Übersteigerung führt der Text die aus der Sicht der Leder-Industrie »wilde Lebensweise« der Tiere vor und stellt so die Widersprüchlichkeit einer Argumentation bloss, welche die Lebensführung der Tiere für Ungleichheiten ihrer Haut verantwortlich macht und damit implizit eine moralische Bewertung vornimmt, obwohl die Verwertung von Tieren überhaupt auf der Vorstellung des Tiers als dem Menschen untergeordnetes Lebewesen beruht, das weder Moral noch Individualität besitzt. Die satirische Schreibweise arbeitet auch mit den rhetorischen Mitteln der Klimax und der rhetorischen Frage, dem Kontrast

30 Alfred Polgar: *In der Zwischenzeit*. Amsterdam 1935, S. 133–136. Das Feuilleton ist in der Werkausgabe nicht enthalten und von der Forschung nicht zur Kenntnis genommen worden.

31 Alfred Polgar: *Kapitulation*. In: *National-Zeitung*, Nr. 124, vom 16. 3. 1934, S. 2.

32 Ebd.

zwischen gehobener Sprache und salopper, teilweise derber Umgangssprache, (populär-)psychologischem und ökonomischem Vokabular:

Der Handschuhmacher steht ratlos. Keine Behandlung vermag aus dem Leder die Spuren der Exzesse und Ausschweifungen zu entfernen, die sich sein natürlicher Besitzer, als er es noch ungegerbt am Leibe trug, erlaubte.

Die Sache scheint hoffnungslos. Oder glaubt jemand, es könnte möglich sein, die wilden Tiere herumzukriegen, daß sie ihre unverantwortliche Lebensweise aufgeben? Egoisten, in des Wortes Sinn: eingefleischte Egoisten, die sie sind, scheeren sie sich einen Dreck darum, was man nach ihrem Tode für Aerger mit ihnen ausstehen wird, weil sie bei Lebzeiten nicht besser auf sich achtgegeben haben. Sie leben sich aus, die Bestien, ohne Rücksicht und Vorsicht. Unterliegend den Anreizen ihres heftigen Temperaments, verschleudern sie die Handelswerte, die in ihnen stecken, und treiben – wie ja oft auch der maßlose Mensch mit seinen Talenten es tut – Schindluder mit ihrer angeborenen Begabung, später einmal zu Handschuhen verarbeitet zu werden. Knirschend muss der Leder-Industrielle zusehen, wie die wilden Tiere ihr Kapital an glatter, schöner Haut verjuxen.³³

Es stellt sich nicht nur die Absurdität heraus, dass die Tiere sich um ihre Verwertbarkeit kümmern sollen, sondern auch der unmenschliche Aspekt ihrer Tötung und der Weiterverarbeitung ihrer Haut im Rahmen einer industrialisierten Produktion. Diese Kehrseite ihrer Produktion wird in der Wahrnehmung der Handschuhe, die gerade auch für die Kultiviertheit ihres Trägers, ihrer Trägerin stehen, in der Regel ausgeblendet. Wie hier sichtbar wird, bilden Kultur und Natur, Zivilisiertheit und Unzivilisiertheit jedoch keine reinen Gegensätze, sondern gehen ineinander über. Der ergänzende Hinweis, dass die Handschuhe »aus Schweinsleder«³⁴ waren, hebt den Gegensatz weiter auf, handelt es sich doch um domestizierte Schweine und nicht um »wilde Tiere«. Dieser pointierende Schluss stellt jedoch nicht die eigentliche Pointe dar. Ein weiterer Sinnzusammenhang erschließt sich mit Blick auf den Ausruf der Verwunderung, der auf die Feststellung von der Kapitulation der Kultur folgt und den Bezugsrahmen auf die aktuelle Gegenwart eröffnet: »Und wir lebten doch, betäubt (ganz wie im letzten Krieg) von Siegesnachrichten, eine stolzer als die andere, wir lebten doch dahin im festen Glauben an die Unaufhaltsamkeit des End-Triumphes der Kultur!«³⁵ Mit den »Siegesnachrichten« und dem »festen Glauben an die Unaufhaltsamkeit des End-Triumphes der Kultur« spielt der Text weniger auf den allgemeinen Fortschritt als auf die Kulturpolitik des Nationalsozialismus an, die in scheinbar naiver Affirmation, die bis zur Ver-

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd.

wendung von Schlagwörtern der Propaganda geht, bestätigt wird.³⁶ Der Vergleich mit dem Ersten Weltkrieg und einer analogen Suggestion der Massen, der als Kommentar der Erzählinstanz gelesen werden kann, stellt die vermeintlichen Erfolge hingegen als kommende Niederlagen heraus und evoziert die drohende Katastrophe. Die einem verallgemeinernden ›Wir‹ in den Mund gelegte Äußerung gibt sich zwischen den Zeilen folglich als ironische zu erkennen, die gerade das Gegenteil des Gemeinten ausdrückt. Aus dem vorgeblichen Kontrast zwischen dem angeführten Einzelfall, den Handschuhen, und der übrigen Welt und dem ungläubigen Staunen, dass eine Niederlage der Kultur möglich sei, ergibt sich die Komik des Textes.

Wenn auch nur indirekt, kommen damit die mit der ›Gleichschaltung‹ der Kultur in Deutschland verbundene Zerstörung zur Sprache, der Ausschluss linker und jüdischer Schriftsteller, die Bücherverbrennungen. Die gewaltsame Angleichung der Kultur an die Herrschaft findet in dem ledernen, sich an die Hand, ein klassisches Symbol der Macht, eng anschmiegenden Handschuh ein abgründiges Bild. Die ›deutsche Kultur‹ ist demnach ein weiteres Beispiel für die am Handschuh festgestellte Einheit von Kultur und Unkultur, die auch Kultur im weiteren Sinn gefährdet. Die Satire über die Schweine, die von der Handschuhindustrie zu »wilden Tieren« gemacht und damit bestialisiert werden, wird als Auseinandersetzung mit der antisemitischen Propaganda der Nationalsozialisten lesbar, die durch die Assoziation von Menschen jüdischer Herkunft mit Schweinen auf ihre Diffamierung und Entmenslichung abzielte. Das bereits aus dem Mittelalter stammende Motiv fand in NS-Karikaturen häufig Verwendung. Die schlechten Eigenschaften, die den Schweinen in *Kapitulation* zugeschrieben werden – wie der ausschweifende Lebensstil, Egoismus, Unverantwortlichkeit und Verschwendungssucht – gehören denn auch zu den antisemitischen Stereotypen.³⁷

Die Erwähnung Wiens als Schauplatz des Kaufs der Handschuhe (»Wiener Verkäufer«) verweist auf die politische Entwicklung in Österreich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Kapitulation*. Einen Monat zuvor war die österreichische Sozialdemokratie nach dreitägigen, bewaffneten Kämpfen in Wien und anderen Städten von Bundestruppen in Verbindung mit den Heim-

36 »Glaube«, »Sieg«, »Triumph« und »Kultur« gehörten zu den Leitwörtern der nationalsozialistischen Propaganda.

37 »Die dem Schwein beigelegten Eigenschaften wie Masslosigkeit, auch (sexuelle) Ausschweifung, Fertilität und Potenz sowie sein vermeintlicher Hang zum Schmutz bis hin zu seinem Geruch boten Ansatzpunkte für eine Verunglimpfung von Juden, die auch ohne überkommene christliche Begründungszusammenhänge bis heute an traditionelle Vorstellungen anknüpfen kann.« Axel Töllner: Judensau. In: Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin 2010, S. 159 f.

wehren mit Gewalt zerschlagen und aufgelöst worden.³⁸ Die Ausschaltung der Sozialdemokratie bildete einen wichtigen Schritt hin zur Errichtung der austrofaschistischen Diktatur. Bezieht man *Kapitulation* auf die Februarkämpfe, steht der Handschuh für eine politische Gleichschaltung, die über Leichen geht, dies nach außen hin jedoch negiert, die Reaktion des Verkäufers und der beiliegende Text wiederum für die von Dollfuß und seiner Regierung der Bevölkerung und den Medien »verkaufte« Version der Ereignisse.³⁹ Die Regierung, von der die Angriffe ausgingen, stellte die Kämpfe als marxistischen Putschversuch dar. Die Arbeiterpartei wurde somit zum Verursacher erklärt und es wurde ihr die Schuld am Geschehenen und die Verantwortung für den Imageschaden gegenüber der Weltöffentlichkeit zugeschrieben, genauso wie der Verkäufer und der »Handschuhmacher« die Verantwortung für die das Erscheinungsbild der Handschuhe störenden Unregelmäßigkeiten auf die wilden Tiere und ihre wilde Lebensweise abschiebt: »Diese Handschuhe sind aus dem Leder wilder Tiere erzeugt. Die sichtbaren Narben und Ungleichheiten sind durch die wilde Lebensweise der Tiere erzeugt [...].« *Kapitulation* entlarvt dies durch den Hinweis, dass es sich dabei um domestizierte Schweine handelt, als Vortäuschung falscher Tatsachen. Die Gegner zu gefährlichen Wilden zu erklären ist in Wirklichkeit ein Mittel, die eigene Aggressivität zu kaschieren und zu legitimieren. Der Vergleich mit der Verwertung von Schweinen zur Herstellung von Leder lässt sich als Kommentar zur ungleichen Verteilung der Waffen und zur rücksichtslosen Gewalt gegen die Arbeiter lesen, ebenfalls zu ihrem Widerstand. Sie versuchten ihre Haut zu retten.⁴⁰ Das Feuilleton greift damit Diskurse auf, die auch in der politischen Berichterstattung geführt werden.⁴¹ Die Februarkämpfe beherrschten die Frontseiten der *National-Zeitung* und wurden von Schlagzeilen wie *Unterdrückung der Sozialdemokratie in Oesterreich*, *Die blutigen Ereignisse in Oesterreich*, *Ein Schutzbündlerführer kapituliert* und *Der siegreiche Austrofaschismus* begleitet.⁴² Die Angriffe auf die Arbeiterbewegung wurden in

38 Vgl. Ulrich Weinzierl (Hg.): Februar 1934. Schriftsteller erzählen. Wien, München 1984, S. 138–140.

39 Vgl. die in Auszügen wiedergegebene Radioansprache von Dollfuß, »in der er zunächst vor dem In- und Ausland feststellte, daß das verbrecherische Unternehmen entgegen unsinnig herumgetragenen Gerüchten von links ausgegangen sei«. [Ohne Autor]: Auf dem Wege zur Beruhigung. In: *National-Zeitung*, Nr. 77, vom 15. 2. 1934, S. 1.

40 Die Regierung setzte Minenwerfer, Panzer und Maschinengewehre ein. Vgl. [ohne Autor]: Der Kriegsschauplatz Wien. *National-Zeitung*, Nr. 82, vom 19. 2. 1934, S. 2.

41 Der genaue Entstehungszeitpunkt von *Kapitulation* ist nicht bekannt. Es ist gut möglich, dass Polgar den Text kurz nach den Februarkämpfen verfasste und dieser ein paar Wochen auf der Redaktion liegen blieb. Die Debatte um die Ereignisse in Österreich war jedoch Mitte März nicht abgeschlossen. Vgl. beispielsweise den Leitartikel [ohne Autor]: Österreich wird umgebaut. In: *National-Zeitung*, Nr. 110, vom 8. 3. 1934, S. 1.

42 Vgl. *National-Zeitung*, Nr. 73, 74, 77 und 80, vom 13., 14., 15. und 17. 2. 1934.

mehreren Artikeln scharf verurteilt, die der Regierung Verfassungsbruch, die Schuld am Tod Unschuldiger und die Zerstörung der Volkssouveränität vorwarfen.⁴³ Ein am 15. Februar erschienener Hintergrundkommentar bezeichnete die Kämpfe als »Schlächtereie«, die von Dollfuß zur Machtausdehnung unternommen worden war:

So sehr der Wahnsinn einer aus den Fugen geratenen Zeit die Menschheit abgehärtet hat, so unmöglich bleibt es doch, nicht aufs tiefste über die aus Oesterreich einlaufenden Kriegsberichte erschüttert zu sein. [...] Und man muss sagen, daß selten noch eine Schlächtereie überflüssiger, grausamer und dümmere war als diese. [...] Die Oesterreicher sterben nicht etwa deshalb nun zu Hunderten, weil ein marxistischer Aufstand ausbrach. [...] Die Oesterreicher sterben [...], weil ein weltfremder, rückständiger Schwätzer, nachdem er sich eine Uniform angezogen und eine Hahnenfeder auf den Hut gesteckt hatte, durchaus seine Macht auskosten will.⁴⁴

Die Rede ist auch von der Aufrichtung einer »blutige[n] Diktatur«⁴⁵ und »dem Fortschritt, der da niedergetreten wird«. Eine Verbindung von Polgars Feuilleton zu diesen Diskursen stellte sich für einen zeitgenössischen Zeitungsleser möglicherweise allein schon durch den Titel *Kapitulation* her. Eine weitere Anspielung kann darin gesehen werden, dass weiten Teilen der Bevölkerung die Bedeutung der Ereignisse und ihre Folgen für den Staat und sie selbst verschlossen blieben. Auch der Käufer bemerkte zu spät, da er nicht genau hingeschaut hatte, dass das »Paar neugekaufter Handschuhe [...] schadhaft« war.

Nicht zuletzt lassen sich die Herrschaftsverhältnisse auf den Bereich der Kultur im engeren Sinn übertragen. In *Kapitulation* deuten sich die erschwerten Bedingungen der (exilierten) Kulturschaffenden im Kultur- und Literaturbetrieb nach 1933 an. Der Kulturbetrieb ist demnach wie der »Leder-Industrielle« ausschließlich an der Verwertbarkeit seiner Produkte interessiert. Das kultu-

43 Vgl. den Aufruf Willi Schlamm in der *Neuen Weltbühne* vom 15. 2. 1934: »Gegen den Werwolf – vom Wiener Radio der Welt als Vizkanzler Fey vorgestellt – [...] meldet sich zunächst nur eine einzige bürgerliche unverdächtige Stimme, die der ›Basler Nationalzeitung‹; sie schreibt: ›Selten liegt Recht und Unrecht so klar wie hier verteilt. Dollfuß und seine Minister haben unter Billigung des Bundespräsidenten sich von ihrem geschworenen Eid selbst losgesagt, was bei so frommen Herren besonders überraschend ist. Sie haben die immer noch weitaus stärkste Partei im Land entrechtet, und wenn sie heute dafür den Sozialisten die Verantwortung zuschieben, so weiß jedermann in der Welt, dass der Generalstreik nur eine letzte und verzweifelte Abwehrhandlung gegen den offenen Verfassungsbruch der Regierung war.« Willi Schlamm: So helfe ihnen doch! In: Ulrich Weinzierl (Hg.): Februar 1934. Schriftsteller erzählen. Wien, München 1984, S. 10 f.

44 [Sigle: Doppelkreuz]: Oesterreichische Tragödie. National-Zeitung, Nr. 76, vom 15. 2. 1934, S. 2.

45 Ebd., S. 2 f.

relle Produkt wandelt sich dadurch von etwas seinem Urheber Eigenen (der Haut) zu einer Ware (Leder), die einen bestimmten Handelswert aufweist. Hier äussert sich nicht Kulturkritik im Allgemeinen, sondern die Reflexion über das ab 1933 verstärkt von heteronomen Kräften beeinflusste kulturelle Feld.⁴⁶ Existenzberechtigung hat je länger je mehr nur diejenige ›Kultur‹, die politisch verwertbar oder zumindest opportunistisch ist, und nur diese lässt sich verkaufen.⁴⁷ Auf diese Situation der Kultur beziehen lassen sich auch die serielle Produktion der Handschuhe, die Homogenität ihrer äußeren Form sowie die Anonymität der Zulieferer, von denen »sichtbar[e] Narben und Ungleichheiten« gleichsam nur als Spuren zurückbleiben.⁴⁸ In *Kapitulation* reflektiert der Verfasser seinen Text als massenmediales Produkt und seinen prekären Status als exilierter Schriftsteller,⁴⁹ der dem Betrieb auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist.⁵⁰ Durch Exil und Vertreibung erfährt auch die Autorschaft eine Destabilisierung, indem die Autoren vermehrt gezwungen sind, ihre Texte anonym oder pseudonym zu veröffentlichen. Den Spuren des Autors wohnt jedoch ein Moment des Widerständigen inne, lassen sich die für das Leder charakteristischen Narben doch »durch keine Behandlung entfernen«.

Angesichts der wachsenden Einflussnahme politischer und ökonomischer Faktoren wirft *Kapitulation* die Frage auf: Was heißt Kultur, welchen Stellenwert und welche Bedeutung hat sie, kann sie noch haben? Infrage gestellt sind daher auch das eigene Selbstverständnis und die eigene Produktion. Dass dies im Feuilleton als einer besonders heteronomen Gattung geschieht, ist wahrscheinlich kein Zufall.⁵¹ Die im Text angesprochene »nähere Betrachtung«, bei der sich die Ungleichheiten des Leders erst enthüllen, lässt sich auf den auf Reflexion angelegten Text selbst beziehen. Sie führt somit ein Lesemodell vor, das dazu auffordert, das einzelne Stück, sprich: den Text, näher zu betrachten und zu bedenken, die »Spuren« zu lesen. Betrachtung verweist auch auf das Genre der ›Betrachtung‹ oder die Tradition kleiner Prosa, für die Walter Benjamin die Bezeichnung ›Denkbilder‹ prägte. Mit der Prosaform des Denkbilds verbinden *Kapitulation* das spannungsvolle Verhältnis reflexiver und narrativer Teile

46 Vgl. Haefs: Einleitung, S. 13.

47 Zu Österreich vgl. Alfred Pfoser, Gerhard Renner: ›Ein Toter führt uns an!‹. Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus. In: Emmerich Tálos (Hg.): Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur 1933–1938. Wien 2005, S. 338–356.

48 In *Kapitulation* wird denn auch in Bezug auf die Narbung des Leders von »Spuren der Exzesse und Ausschweifungen« gesprochen.

49 Polgars Exil begann im März 1933 mit der fluchtartigen Abreise von Berlin nach Prag. Vgl. Ulrich Weinzierl: Alfred Polgar. Eine Biographie. Wien 2005, S. 165 f.

50 Vgl. den ersten Teil des Beitrags.

51 Vgl. Peter Utz: Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. Robert Walser und der Beitrag des Feuilletons zur literarischen Moderne. In: Elmar Locher (Hg.): Die kleinen Formen in der Moderne. Bozen 2001, S. 133 ff., 160.

sowie eine Komplexität und Mehrdeutigkeit, die keine vereindeutigende Lektüre zulässt.⁵² Die Nähe des Texts zu den Denkbildern zeigt sich im Besonderen darin, dass er diskursiv nicht Formulierbares bildhaft veranschaulicht.⁵³ In Bezug auf Benjamins *Einbahnstrasse* spricht Adorno von »gekritzelte[n] Vexierbilder[n] als gleichnishafte[n] Beschwörungen des in Worten Unsagbaren. Sie wollen nicht sowohl dem begrifflichen Denken Einhalt gebieten als durch ihre Rätselgewalt schockieren und damit Denken in Bewegung bringen [...]«.⁵⁴

52 Vgl. dazu: Gérard Raulet: »Einbahnstrasse«. In: Burkhardt Lindner (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart 2006, S. 363–367; Dirk Göttsche: Kleine Prosa in Moderne und Gegenwart (Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele 8). Münster 2006, S. 34–40.

53 Vgl. ebd., S. 34 f.

54 Theodor W. Adorno: Benjamins »Einbahnstrasse«. In: Ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 11. Frankfurt a. M. 1997, S. 680 f.

Roman und Serialität in der Zeitschrift

Dürrenmatts *Der Richter und sein Henker* und *Der Verdacht* im *Schweizerischen Beobachter*

RALPH MÜLLER, FRANZISKA THIEL

Serialität und Erzählen

Dürrenmatt veröffentlichte seine populären Kriminalromane *Der Richter und sein Henker* sowie *Der Verdacht* bekanntlich zuerst in der zweimal monatlich erscheinenden Zeitschrift *Der Schweizerische Beobachter*.¹ Obwohl diese Publikationen zur Popularität Dürrenmatts in der Schweiz beitrugen, ist die Beziehung zwischen den fiktionalen Romanen und ihrer ursprünglich seriellen Distribution bislang eher ›en passant‹ als textgenetische Fußnote behandelt worden.² Dürrenmatt selbst begründete den Abdruck der Romane im *Beobachter* mit der eigenen Geldnot und spielte die Bedeutung dieser Tatsache herunter.³ Doch im Zuge der ›Neuentdeckung‹ von Serialität als ästhetisches Phänomen, insbesondere vor dem Hintergrund der Begeisterung des Publikums und der Feuilletons für Serien mit epischer Breite in Film und Fernsehen,⁴ ist es Zeit, Dürrenmatts Romane als das zu betrachten, was sie ursprünglich waren: seriell distribuierte Krimiserien. Sie sind sogar gute Beispiele für Krimiserien, da bei ihnen Serialität auf mehreren Ebenen an-

1 *Der Richter und sein Henker* erschien im *Schweizerischen Beobachter* in acht Folgen vom 15. 12. 1950 bis zum 31. 3. 1951. Vgl. Friedrich Dürrenmatt: *Der Richter und sein Henker*. In: *Der Schweizerische Beobachter* 24/23 (1950)–25/6 (1951). Noch im selben Jahr folgte *Der Verdacht* in 12 Folgen vom 15. 9. 1951 bis zum 29. 2. 1952. Vgl. Friedrich Dürrenmatt: *Der Verdacht*. In: *Der Schweizerische Beobachter* 25/17 (1951)–26/4 (1952).

2 Vgl. z. B.: Peter Spycher: Friedrich Dürrenmatt. Das erzählerische Werk. Frauenfeld, Stuttgart 1972, S. 123–198; Peter Rüedi: Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen. Zürich 2011, S. 383–385.

3 Vgl. Spycher: Dürrenmatt, S. 124.

4 Unter der rasch wachsenden Zahl der Publikationen seien hervorgehoben: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012; Umberto Eco: *Innovation im Seriellen*. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München 1988, S. 155–180.

zutreffen ist. Beide Texte erschienen als in sich geschlossene ›intra-serielle‹ Fortsetzungsromane in einer Zeitschrift und sind über wiederkehrende Figuren zugleich ›inter-seriell‹ als Staffeln einer Krimiserie lesbar.⁵ Sieht man von Dürrenmatts anekdotischen Begründungen ab, war dies eine bewusste Entscheidung für einen Publikationskontext (eine auflagenstarke Zeitschrift, die in den 1950er Jahren über eine Million Leserinnen und Leser erreichte) und ein Publikationskonzept (das zwei verbundene Romane gestückelt zur Rezeption freigab). Dies ergibt strukturelle und inhaltliche Rahmenbedingungen, deren Einfluss auf die Textgestalt ebenso zu reflektieren ist wie die Gattungsschemata des Kriminal- beziehungsweise Detektivromans, die bisher häufig im Vordergrund standen.⁶ Damit stellt sich zunächst die Frage, was die serielle Produktion, Distribution und Rezeption von Erzählungen (seien sie verfilmt oder verschriftlicht) auszeichnet. Noch kürzer gefragt: Was begründet »Serialität« eines Werks?

›Serie‹, abgeleitet von lateinisch ›serere‹ (reihen, fügen, knüpfen),⁷ weist eine breite außerästhetische Verwendungsweise auf: Heterogenes wie ›Anschlagsserie‹, ›Siegesserie‹ oder ›industrielle Serienproduktion‹ verbindet die Wiederholung von Objekten, Ereignissen und Handlungen aufgrund von psychisch beziehungsweise ideologisch motivierten Wiederholungszwängen oder zum Zweck ökonomischer Effizienzsteigerung. Solche außerästhetischen Wortbedeutungen sind aufschlussreich für das Verhältnis von Serien zu übergreifenden Handlungsmustern, die zur grundlegenden Serialität des Alltags gehören.⁸ Ästhetisch motivierte Serialität ist demgegenüber vom Bewusstsein geprägt, dass sich jede Wiederholung bereits auf Vergangenes bezieht und durch die Reihenbildung geprägt wird.⁹ Deswegen setzt ästhetische Serialität voraus, dass es keine identische Wiederholung gibt, sondern jede Folge einer Serie als eine das Vorangegangene oder Nachfolgende variierende Iteration

5 Man beachte den Hinweis auf Kommissär Bärlach im Untertitel der Werkausgabe des Diogenes Verlags, erschienen 1980 in Zusammenarbeit mit dem Autor. Vgl. Friedrich Dürrenmatt. Der Richter und sein Henker. Der Verdacht. Die zwei Kriminalromane um Kommissär Bärlach. Zürich 1998.

6 Die Gattungszuordnung wird in der fachdidaktischen Rezeption intensiv diskutiert. Vgl. die informative Darstellung bei André Eggenschwiler: Schweizer Romane in der Literaturdidaktik nach 1945. Rezeptionsgeschichtliche Studien zu Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Zoë Jenny, Peter Stamm und Markus Werner. Dissertation. Universität Freiburg 2011, S. 95–116.

7 Vgl. Hans Krah: Serie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. III. Hg. v. Harald Fricke et al. Berlin 2003, S. 433–435.

8 Vgl. Werner Faulstich: Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht. In: Günter Giesennfeld (Hg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim 1994, S. 46–54.

9 Vgl. Eco: Innovation, bes. S. 158.

wahrgenommen wird und in ihrer Form durch den Bezug auf weitere Folgen ästhetisch motiviert oder wenigstens funktionalisierbar wird.

In diesem Sinn findet sich Serialität in der bildenden Kunst (man denke etwa an Monets Ansichten der Kathedrale von Rouen oder Warhols *Campbell's Soup Cans*).¹⁰ Für Dürrenmatts Romanpublikationen ist aber vor allem Serialität in all ihren Formen medialen Erzählens relevant, mit unterschiedlichen Strategien der seriellen Verknüpfung und mit verschiedenen Anspruchsniveaus.¹¹ Solche Formen werden gern anhand populärer Seriengenres des Fernsehens wie Reihe, Mehrteiler, Sitcom und Soap beschrieben. Ungeachtet des beeindruckenden Erfolgs von Fernsehserien ist aber die terminologische Anlehnung an das Fernsehen problematisch, einerseits aufgrund der unvermeidlichen Werturteile, die mit Etiketts wie »Soap« verbunden sind, andererseits aufgrund der medialen Differenzen zwischen filmischem Bild und literarischen Texten.¹² Deshalb werden serielle Erzählungen im Folgenden im Hinblick auf die narrative Verknüpfung von Sequenzen sowie im Hinblick auf die Offen- beziehungsweise Geschlossenheit der Erzählung (also den narrativen Abschluss der Handlung beziehungsweise die Offenheit des Handlungsverlaufs) einerseits in intraserieller Hinsicht zwischen Folgen, andererseits in interserieller Hinsicht zwischen Staffeln oder innerhalb einer Gesamtserie unterschieden:¹³

- (1) Serien von strukturell oder thematisch ähnlichen, aber inhaltlich, kausal sowie figural nicht weiter verbundenen Erzähltexten (zum Beispiel Erzählzyklen). Ein gutes Beispiel hierfür bietet die Sammlung von unterschiedlichen Kriminal- und Rechtsfällen des *Neuen Pitaval* (1842–1890).¹⁴
- (2) Serien, die motivisch und figural verbunden sind, aber innerhalb einer Folge zum Erzählabschluss finden (zum Beispiel Arthur Conan Doyles

10 Vgl. Christine Blättler: Überlegungen zur Serialität als ästhetischem Begriff. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaft 49/4 (2003), S. 502–516.

11 Vgl. die Vorschläge in Eco: Innovation.

12 Ob eine Terminologie unabhängig vom Fernsehen noch möglich ist, sei dahingestellt. Auch in dieser Studie wird die etablierte Rede von der »Folge« übernommen und z. B. gegenüber dem abstrakteren Begriff »Sequenz« als »fortschreitende Repetition« bevorzugt. Vgl. Franz Josef Worstbrock: Sequenz. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. III. Hg. v. Harald Fricke et al. Berlin 2003, S. 429–431; hier S. 429. Zu den eigenen paratextuellen Konventionen literarischer Erzählungen vgl. z. B. Fußnote 36.

13 Vgl. demgegenüber die basale Unterscheidung von zyklischer und linearer Serialität von Jörg Jochen Berns: Frühformen des Seriellen in der Theaterpraxis und Erzählliteratur des 15. bis 17. Jahrhunderts. In: Günter Giesenfeld (Hg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim, Zürich, New York 1994, S. 12–24.

14 Vgl. z. B. Der neue Pitaval. Eine Sammlung der interessantesten Criminalgeschichten aller Länder aus älterer und neuerer Zeit. Hg. v. J. E. Hitzig, W. Häring (Willibald Alexis). 1. Bd. Leipzig 1842.

kürzere Sherlock-Holmes-Erzählungen,¹⁵ die innerhalb einer Folge einen Fall darstellen). Im Fernsehen ist die Krimi-Reihe *Tatort* vergleichbar, in der wiederkehrende Ermittlerteams auftreten.

- (3) Serien mit kausal aufeinander aufbauenden Folgen, die (a) innerhalb von Staffeln zu einem (eventuell vorläufigen) Erzählabschluss kommen (dies ist der Fall bei Dürrenmatts Kriminalromanen) oder (b) als Gesamtserie einen Erzählabschluss aufweisen beziehungsweise versprechen (wie der im Voraus festgelegte Erzählabschluss der lateinamerikanischen Telenovelas im Vergleich zum offenen Ende der herkömmlichen Daily Soaps).
- (4) Serien mit vielen,¹⁶ insgesamt narrativ kausal verbundenen Folgen, deren figurenreiche Handlungsstränge wechselnde Spannungsbögen und Figurenkonstellationen entwickeln (zum Beispiel durch ›Zopfdramaturgie‹). Hierzu gehören die umfangreichen Formen des sogenannten Feuilletonromans,¹⁷ insbesondere die Soap-Opera des Fernsehens.

Im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen Serialitätsformen vom Typ (3). Darunter verstehen wir insbesondere eine Produktions-, Distributions- und Rezeptionsform mit einer Reihe von typischen Merkmalen, die nicht notwendig erfüllt werden müssen. Zu diesen Merkmalen gehören:

- gestaffelte Produktion und Möglichkeiten zur bewussten Gestaltung der Übergänge zwischen den Folgen;
- Potenzial für eine längere zeitliche und empathische Bindung des Publikums;
- Raum für einen längeren Erzählvorlauf und die Entwicklung mehrerer Figuren (bisweilen mit Ansätzen zum Bildungs- oder Generationenroman) sowie die Möglichkeit, die Handlung mit mehreren Wendepunkten auszustatten, unter Umständen Raum für den Einfluss von Zufall und Überraschung (zum Beispiel beim Tod einer handlungstragenden Figur);
- eine kontextbezogene Rezeption beim Erscheinen einer neuen Folge, die eine Ritualisierung der Rezeptionssituation, aber auch Bezüge zu Tages- und Kulturaktualität erlaubt.

15 Vgl. z. B. Doyles Erzählung *Sherlock Holmes: Adventure I – A Scandal in Bohemia*, die in einer Folge in Strand Magazine, (1891), S. 61–75, erschien und von gleichartigen abgeschlossenen Erzählungen gefolgt wurde.

16 Mit Neuschäfer könnte man von der Mindestgrenze von über 20 Einzelsequenzen ausgehen. Unterhalb dieser Grenze führen seriell abgedruckte Erzählungen relativ schnell zur Buchpublikation. Vgl. Hans-Jörg Neuschäfer: Zum Problem einer Literaturgeschichte der Massenmedien. In: Der Französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung. Hg. v. dems. et al. Darmstadt 1986, S. 1–17.

17 Vgl. Norbert Bachleitner: Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans. Tübingen 1999.

Unter Berücksichtigung der obigen Ausführungen stellt sich bei der Behandlung von seriellem Erzählen bei Dürrenmatts *Der Richter und sein Henker* und *Der Verdacht* zum einen die Frage, wie Dürrenmatts Veröffentlichungen historisch kontextualisiert werden können. Hier muss die Publikation im *Beobachter* sowohl im weiteren Kontext der damals noch ungebrochenen Tradition des Feuilleton- oder Zeitungsromans als auch im engeren Kontext der Vorliebe des *Beobachters* für Kriminalstoffe und historische Darstellungen gesehen werden. Zum anderen soll gezeigt werden, wie sich das serielle Format auf die Textstruktur und die weitere Textgenese beziehen lässt. Dies beinhaltet Überlegungen zur seriellen Stückelung im Hinblick auf die Spannungsgestaltung, Leserbindung und Markierung von Abschnitten, Überlegungen im Hinblick auf die Rezipientenlenkung und die Gestaltung der Übergänge zwischen den Folgen sowie Überlegungen zur weiteren Textentwicklung hin zur Buchpublikation.

Publikationskontext im *Schweizerischen Beobachter*

Heute Teil des Axel Springer Konzerns, verstand sich *Der Schweizerische Beobachter* jahrzehntelang als Gegner der großen Zeitungsverlage. Die Zeitschrift wurde 1926 von Max Ras (Max Adolf Rasworscheg) ursprünglich als Gratisanzeiger mit dem Ziel gegründet,¹⁸ sich einen leichteren Zugang zum schweizerischen Inseratenmarkt zu verschaffen. Selbst als sie im selben Jahr kostenpflichtig abonniert werden musste, blieb eine starke Orientierung am Anzeigengeschäft: in-serieren rückt hier insofern in einen engen Zusammenhang mit Serialität, als serielles Erzählen als Mittel der Kundenbindung zu diesem Zeitpunkt in der deutschsprachigen Presselandschaft verbreitet war. In den 1950er Jahren befand sich der Roman in der Zeitung auf dem Höhepunkt seiner Verbreitung und fast alle deutschen Tageszeitungen enthielten entweder einen Roman oder einen Fortsetzungsbericht.¹⁹ Das galt auch für den *Beobachter*, und so ist die Erinnerung, das Abonnement zu erneuern, am 15. Dezember 1950 mit dem Hinweis auf den »neue[n] Roman«²⁰ in der Nummer (*Der Richter und sein Henker*) verbunden.

Die Auswahl und die Präsentation von Texten im *Beobachter* müssen unter dem Ziel betrachtet werden, mit einer Mischung von politischem Kommen-

18 Vgl. Ernst Bollinger: Schweizerische Beobachter, Der. In: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43033.php> [27. 11. 2014]. Vgl. zudem die Gefälligkeitsstudie von Alfred. A. Häsler: Stark für die Schwachen. 55 Jahre gelebte Zeitgeschichte: Der Schweizerische Beobachter. Glattbrugg 1982.

19 Vgl. Bachleitner: Geschichte, S. 157.

20 Vgl. Beobachter 24/23 (1950), S. 1043.

tar, praktischer Ratgebung und seriellen literarischen Texten eine breite Schar von Konsumenten zu binden, die als Abonnenten die Grundfinanzierung gewährleisten und gleichzeitig Anzeigenkunden auf dem Werbemarkt anziehen. Dennoch muss das »parteionabhängige« Selbstverständnis des *Beobachters* nicht als lukrative Beliebigkeit ausgelegt werden. Der *Beobachter* verstand sich auch in den 1950er Jahren, also 25 Jahre nach seiner Gründung, als überparteiliches Kampfblatt, als Institution, »die im schweizerischen geistigen Leben einen festen und geachteten Platz einnimmt« im »Kampf gegen Kitsch und für richtiges Kunstverständnis«.²¹ So beweist die Zeitschrift ein frühes Bewusstsein für Frauenfragen²² und gründet anlässlich des Jubiläums 1952 eine Stiftung mit Rechtshilfe für Fälle mit »offensichtliche[m] Fehltriteil« durch »Willkür [des] Rechtsgefühl[s]«.²³

Der Abdruck der Romane des »jungen Schweizer Dramatiker[s] Friedrich Dürrenmatt«²⁴ fügt sich in das aufklärerische Selbstverständnis ein. Papierknappheit und beschränkte finanzielle Mittel der Leserschaft machten den Vorab- oder Nachdruck von Romanen in Zeitschriften zu einer wichtigen Form der Distribution.²⁵ Selbst in der kriegsverschonten Schweiz klagte Max Ras angesichts des kleinen Umfangs der Jubiläumsausgabe des *Beobachters* über die »Papiernot«.²⁶ Der Roman in der Zeitschrift bot somit noch in den 1950er Jahren eine gute Alternative zur Buchanschaffung oder zum Gang in die Leihbibliothek.

Wie sah eine typische *Beobachter*-Ausgabe Anfang der 1950er Jahre aus? Die Zeitschrift erschien schon damals in Heftform. Im August 1950 stellte der *Beobachter* von der Frakturschrift zur Antiqua um, doch fällt der unverändert große Umfang von bunter Werbung auf. So bestand die vorweihnachtliche Nummer 23 vom 15. Dezember 1950 zu fast zwei Dritteln aus Werbung.

Im Aufbau folgte die Zeitschrift einem nur leicht variierenden Schema, das bisweilen an die Familienblätter des 19. Jahrhunderts erinnert. Am Anfang steht ein farbiges, schriftfreies Umschlagsbild, das als Wandschmuck dienen konnte (der Verlag bot dazu passende Wechselrahmen an).²⁷

21 Max Ras (Hg.): 25 Jahre. In: Der Schweizerische Beobachter 26/1 (1952), S. 8 f, hier S. 8.

22 So geht z. B. aus dem Impressum des *Schweizerischen Beobachters* hervor, dass für Soziales und »Frauenfragen« ab 1951 Elisabeth Zellweger zuständig ist.

23 Ras: 25 Jahre, S. 8 f. Auch heute noch versteht sich der *Beobachter* als Beratungszeitschrift, die »kämpft, rät, bewegt«. Vgl. Was ist der Beobachter?, <http://www.beobachter.ch/meta-navigation-backup/ueber-uns/> [7. 1. 2016].

24 Vgl. Beobachter 24/23 (1950), S. 1067.

25 Vgl. Bachleitner: Geschichte, S. 157.

26 Vgl. Ras: 25 Jahre, S. 8.

27 Passend zur Jahreszeit war dies im Dezember 1950 ein Ausschnitt einer Madonna mit Jesuskind aus der Renaissance. Vgl. Beobachter 24/23 (1950). Bisweilen wurden auch neu-

Üblicherweise folgen Berichte über Behördenwillkür oder zum internationalen Zeitgeschehen. Zudem gibt es wiederkehrende Rubriken wie Leserbriefe, kunsthistorische Erklärungen zum Titelbild, *Notizen* mit Kurznachrichten aus der Schweiz, ein *Bravo* zu vorbildlichem Verhalten sowie das abschließende *Allerlei Winke* mit Rat für Haushalt und Küche. Gegen das Ende der Zeitschrift hin finden sich neben Kurzgeschichten die für die Kundenbindung wichtigen seriellen Angebote wie zum Beispiel fortgesetzte Bildergeschichten (zum Beispiel *Zwerg Nase*, 1951, oder *Ulurk der Seehund*, 1952) oder ein längerer Roman oder Bericht als Fortsetzungsreihe.

Bei der Auswahl der Fortsetzungsreihen scheinen historische Berichte mit Faktizitätsanspruch vorzuherrschen, etwa eine *Lebensgeschichte eines alten Söldners von ihm selber erzählt um 1750*.²⁸ Bachleitner erwähnt, dass Kriminalromane in Zeitschriften erst ab Mitte der 1950er Jahre eine größere Rolle spielten, wobei er die *Neue Zürcher Zeitung* mit mehreren Kriminalromanen ab 1952 besonders hervorhebt.²⁹ Eine frühe Vorliebe für Verbrechergeschichten stellt man auch beim *Beobachter* fest, wo neben Dürrenmatts Romanen unter anderem der Bericht über *Das Leben des berüchtigten Bernhard Matter*³⁰ sowie eine reißerische Darstellung der Bandenkriminalität in den Vereinigten Staaten (*Der Kampf gegen die Korruption in den Vereinigten Staaten*) zu finden sind. An Dürrenmatts Romanen stellte die Redaktion den Bezug zur Lebenswelt der Leser heraus, solche Bezüge sind bei so vielen Serien zu beobachten, dass man von einem typischen Merkmal der Serialität sprechen kann. Beide Romane wurden explizit auf den Auftrag zurückgeführt, einen »schweizerischen« beziehungsweise einen »Schweizer Kriminalroman« zu schreiben.³¹ Der Schweizbezug wurde in *Der Richter und sein Henker* hervorgehoben, dessen »Schauplatz die engere Heimat des Dichters, die Bielersee-Gegend«, sei.³² Demgegenüber wurden bei *Der Verdacht* die »raffiniert aufgebaute Handlung« und Bezüge zu »Gegenwartsprobleme[n]«³³ betont.

Der Anteil der Werbung nimmt gegenüber redaktionellen Texten und Illustrationen im hinteren Teil der Hefte zu. Während die beiden einleitenden Illustrationen und die erste Seite des Meinungsartikels ohne Werbung auskommen, sind Dürrenmatts Romane von ganzseitiger Werbung unterbrochen und von kleineren Werbeanzeigen umstellt. Zuweilen wirken die Seiten durch die

ere Künstler präsentiert, 1951 u. a. ein Gemälde von Karl Walser mit Hinweis auf seinen Bruder Robert Walser. Vgl. *Beobachter* 25/14 (1951), S. 730.

28 Vgl. *Beobachter* 24/17 (1950)–24/22 (1950).

29 Vgl. Bachleitner: *Geschichte*, S. 159, 161.

30 Vgl. *Beobachter* 24/4–16 (1950).

31 Vgl. *Beobachter* 24/23 (1950), S. 1067, und 25/17 (1951), S. 852.

32 Vgl. ebd., S. 1067.

33 Vgl. *Beobachter* 25/17 (1951), S. 852.

Vielzahl von Werbeanzeigen überladen, was den Lesefluss stören kann, insbesondere wenn sich der literarische Text mit einer Viertelseite begnügen muss. Im Gegensatz zum typischen Feuilletonroman waren Dürrenmatts Romane also nicht »unter dem Strich«³⁴ von den tagesaktuellen Ereignissen abgesetzt, sie wurden vielmehr durch die Einrahmung mit viel Werbung markiert.

Produktions- und rezeptionsästhetische Dimensionen

Dürrenmatt selbst nährte »die Legende [...], die beiden Kriminalromane seien in den Jahren 1950/51 von Folge zu Folge« für den *Beobachter* entstanden, was wohl »Teil der Strategie [war], den Kunstanspruch des Kriminalromans zu unterlaufen«.³⁵ Zwar ist der Prozess der Publikation im *Beobachter* kaum belegt, zumal die Zeitschrift kein Archiv hat. Allerdings erlaubt die Gestaltung der Stückelung Rückschlüsse auf leitende Prinzipien der Serialität.

Wurde *Der Richter und sein Henker* in acht Folgen veröffentlicht, erschien *Der Verdacht* – obwohl im Umfang nur unwesentlich länger – bereits in zwölf Folgen gestückelt.³⁶ Zur besseren Orientierung wurden die seriellen Teile zu Beginn mit in Klammern gesetzten Hinweisen paratextuell verortet (»Anfang« – nummerierte »Fortsetzung« – »Schluß«) und mit dem Vermerk »Fortsetzung folgt« abgeschlossen. Seltsamerweise findet sich, anders als noch in *Der Richter und sein Henker*, beim *Verdacht* schon in der vorvorletzten Folge die erste Ankündigung »Schluß folgt«. Dies könnte ein Versehen sein, das aber schon zwei Ausgaben vor dem Romanende die Leserschaft (re)aktiviert.

Sowohl in *Der Richter und sein Henker* als auch in *Der Verdacht* schwankt der Umfang der Folgen. In *Der Verdacht* erhielt die erste Folge als Erzählaufakt den größten Seitenumfang, was nicht unüblich war, die weiteren Folgen beider Romane weisen zum Teil erhebliche Schwankungen auf, die nur bedingt mit dem Inhalt korrespondieren.

Aufschlussreich ist das Verhältnis der Spannungsbögen zur seriellen Stückelung. Am Beginn von *Der Richter und sein Henker* wird die Urszene des Krimis – die Auffindung der Leiche, in diesem Fall durch den unprofessionell agierenden Polizisten Clenin – mit Zeitangabe (3. November 1948, morgens) sachlich berichtend dargestellt und der Heimatbezug durch die Ortsbeschreibung (»wo die Straße von Laboing aus dem Walde der Twannbachschlucht her-

34 Vgl. Neuschäfer: Problem, S. 2.

35 Rüedi: Dürrenmatt, S. 383.

36 Im *Beobachter* werden nicht »Folgen«, sondern »Fortsetzungen« gezählt, was zuweilen verwirrend wirken kann. Deswegen wird im vorliegenden Aufsatz z. B. die erste Fortsetzung als zweite Folge bezeichnet.

vortritt«)³⁷ nochmals in den Vordergrund gerückt. Damit wird zunächst die typische, analytische Struktur des Krimis abgerufen (welche Ereignisse führten zu diesem Mord?). Im Gegensatz zur Buchpublikation besteht beim fortlaufenden seriellen Abdruck bis zur Ankündigung des Schlusses in der vorletzten Folge Unklarheit über den gesamten Umfang der Folgen. Zudem kann in der Zeitschrift die überraschende Schlusswendung, welche die polizeiliche Aufklärung des Falls zur Nebensache macht, nicht im Voraus gelesen werden.

In *Der Richter und sein Henker* entwickelt die serielle Stückelung eine eigene Gliederung, die erst in der Buchpublikation durch eine durchgehende Kapitelnummerierung ersetzt wird. Zwar entspricht eine *Beobachter*-Folge ungefähr zwei Kapiteln der späteren Buchpublikation, Abweichungen zwischen dem Umfang der Folgen und den späteren Kapiteln machen aber auf Prinzipien des seriellen Erzählens bei Dürrenmatt aufmerksam. Erwartet man eine Spannungsführung nach dem Prinzip des Cliffhangers, dem Abbruch einer Folge im Moment einer spannenden Ungewissheit, dann überrascht zum Beispiel, dass in der fünften Folge die spannungsgeladene Begegnung mit Gastmann nicht mit der gesundheitlichen Krisis von Bärlach endet,³⁸ sondern Bärlachs Erholung erzählt wird (»Doch er kam wieder hoch«).³⁹ Wenn man allerdings die nächste Folge betrachtet,⁴⁰ wird deutlich, dass durch diese Gliederung die Begegnung mit dem Schriftsteller stärker markiert wird. Die serielle Stückelung der Folgen im *Beobachter* scheint dem Prinzip der ästhetischen Markierung und weniger der Spannungssteigerung zu unterliegen. Dies lässt sich anhand einer weiteren Abweichung zwischen der Gliederung der seriellen Folgen und der Kapitel in der Buchpublikation belegen. Während die sechste Folge wiederum zwei Buchkapitel umfasst, wird das 19. Kapitel zwischen der siebten Folge und dem Schluss aufgeteilt. Auch hier könnten Erwägungen des Umfangs eine Rolle spielen, denn das abschließende 21. Kapitel ist das kürzeste des Romans. Es ist allerdings bemerkenswert, dass durch diese Gliederung die vorletzte Folge im *Beobachter* gerade nicht mit dem Schusswechsel zwischen Tschanz und Gastmann und seinen Dienern endet (»Dann schoß [Tschanz] dreimal.«)⁴¹ Mit einem Schluss, der offen lässt, ob Tschanz überlebt, hätte Tschanz' Schick-

37 Dürrenmatt: Richter. In: *Beobachter* 24/23 (1950), S. 1067.

38 Die 5. Folge umfasst tatsächlich drei Kapitel (10.–12. Kapitel) der späteren Buchpublikation, wobei das erste Gespräch zwischen Bärlach und Gastmann in der *Beobachter*-Fassung kürzer ausfällt.

39 Dürrenmatt: Richter. In: *Beobachter* 25/1 (1951), S. 130.

40 Vgl. Dürrenmatt: Richter. In: *Beobachter* 25/4 (1951), S. 188. Die Folge beginnt also mit dem 13. Kapitel der Buchpublikation.

41 *Beobachter* 25/5 (1951), S. 210. In der Buchausgabe wird diese Situation grotesk überhöht: »Dann schoß er dreimal in das nun wie in einem leeren, unendlichen Raume verhallende Lachen Gastmanns hinein.« Dürrenmatt: Richter. Verdacht, S. 104.

sal vermutlich ein unverhältnismäßig großes Gewicht erhalten. Dies erklärt zumindest, warum diese Folge mit einem Lebenszeichen von Tschanz endet.

Für *Der Verdacht* lässt sich festhalten, dass die auffällig langen Folgen zentrale und breit auserzählte Dialoge enthalten, in denen Spannungsmomente aufgebaut werden und die im Gegensatz zur Buchausgabe den Spannungsbogen so verschieben, dass die jeweiligen Folgen weniger abgeschlossen erscheinen.

Auch in diesem Fortsetzungsroman erhält die Leserschaft im Erzählauf-takt die für einen Krimi wichtigen Informationen zur Orientierung innerhalb der Handlung. In den ersten Sätzen geht der Erzähler in medias res und informiert über den Protagonisten, Kriminalkommissär Hans Bärlach, und seinen Arzt Dr. Samuel Hungertobel, zeitliche Angaben (27. Dezember 1948), den Ort (Spital in Bern) und die Ausgangssituation: Bärlach liest in einer Zeitschrift aus dem Jahr 1945 über die medizinischen Verbrechen in den Konzentrations-lagern. So erfahren die Leserinnen und Leser direkt in der ersten Folge von der angekündigten Thematik der Gegenwartsprobleme, erhalten das Setting und zudem das titelgebende Moment: den Verdacht. Leitmotivisch wird in dieser Folge, deren primäre Aufgabe darin bestehen muss, die Leserschaft zu binden, vom »Verdacht« gesprochen. Das Wort zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Folge:

›Wenn ich dir den Namen sage, Hans‹, brachte er endlich hervor, ›wirst du Ver-dacht gegen den Mann schöpfen. Ich kenne dich.‹ ›Ich habe gegen ihn Verdacht geschöpft‹, antwortete der Kommissär.‹ [...] ›Dein Verdacht ist ein Wahnsinn. Man kann doch nicht auf eine bloße Photographie hin einen Menschen aus heiterem Himmel verdächtigen [...].‹ ›[...] Samuel, du hast recht, ein Verdacht ist etwas Schreckliches und kommt vom Teufel. Nichts macht einen so schlecht wie ein Verdacht, das weiß ich genau [...]. Ich gebe ihn dir zurück, alter Freund, wenn auch du deinen Verdacht fallen lässt; denn du bist es, der nicht von diesem Verdacht loskommt [...].‹ ›Ich kann nicht‹, sagte der Arzt endlich in die Stille des Krankenzimmers hinein: ›Ich kann nicht. Gott soll mir helfen, ich bringe den schrecklichen Verdacht nicht los.‹⁴²

Durch die häufige Iteration des Titels im Erzählauf-takt, welcher der Leserschaft selbst implizit einen Verdacht über den möglichen Handlungsverlauf suggeriert, erhält die erste Folge die notwendige Intensität. *Der Verdacht* kann als »Span-nungsroman« angesehen werden, der, anders als reine Detektivromane wie *Der Richter und sein Henker*, zwei Geschichten (Vergangenheit und Gegenwart) nach

42 Dürrenmatt: Verdacht. In: Beobachter 25/17 (1951), S. 854–856.

der Art des Thrillers so kombiniert, dass die Gegenwartsgeschichte die zentrale Rolle einnimmt.⁴³ Todorov definiert den Spannungsroman wie folgt:

Der Leser ist nicht nur neugierig auf das, was vorher geschah, sondern auch gespannt auf das, was später geschehen wird; er rätselt über die Zukunft ebenso wie über die Vergangenheit. Die zwei Typen des Leserinteresses sind hier also verbunden: da ist die Neugier, die wissen will, wie die vergangenen Ereignisse zu erklären sind; und da ist auch die Spannung: Was wird mit der Hauptfigur geschehen?⁴⁴

So wird neben der Frage ›Was ist das für ein Verdacht und bestätigt er sich?‹ im Verlauf des Fortsetzungsromans vor allem die Frage danach zentral, welches Täterprofil zum Verdacht passt und wie Bärlach mit seinem Verdacht umgeht.

Das für den Fortsetzungsroman typische Mittel des Cliffhangers, mit dem auch die erste Folge schließt, wird in *Der Verdacht* intensiver genutzt: Hungertobel will Bärlach erklären, warum ihm der Verdacht beim Betrachten der alten Fotografie gekommen ist. Der Arzt auf dem Foto hat ihn an seinen ehemaligen Kommilitonen Emmenberger erinnert, der einen Eingriff ohne Narkose durchführte.⁴⁵ Als Bärlach fragt, wie es dazu kam, beginnt Hungertobel zu erzählen, doch genau in diesem Moment bricht die Erzählung ab und endet vielversprechend mit der Aufrechterhaltung der Wie-Spannung: »Es braucht nicht mehr dazu als ein Taschenmesser und Mut, auch natürlich Kenntnis der Anatomie. Aber wer von uns jungen Studenten besaß die nötige Geistesgegenwart schon?«⁴⁶

Diese Form der Spannungserzeugung am Ende einer Folge findet sich allerdings nicht durchgehend in den Fortsetzungen. Sie ist vor allem zu Beginn einer Serie, in den ersten Folgen wichtig, um die Leserschaft zu gewinnen und über das erste Interesse hinaus zu binden. So endet auch die zweite Folge mit einer Frage: »Nur ein Bild gibt es also«, sagte Bärlach nachdenklich. ›Wie ist das möglich?«⁴⁷ Zum Ende des Romans werden die seriellen Mittel der Spannungserzeugung in der Thriller-Handlung zugespitzt. Das Gespräch zwischen Bärlach und Emmenberger in der zehnten Folge baut den finalen Spannungsbogen weiter auf, da in diesem Bärlachs ausweglose Situation besonders deutlich wird: »Da wären wir Berner also einmal unter uns«, sagte Emmenberger

43 Vgl. Ján Jambor: Die Rolle des Zufalls bei der Variation der klassischen epischen Kriminalnalliteratur in den Bärlach-Romanen Friedrich Dürrenmatts. Prešov 2007, S. 204.

44 Tzvetan Todorov: Typologie des Kriminalromans. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. Stuttgart 1998, S. 208–215, hier S. 214.

45 Vgl. Dürrenmatt: Verdacht. In: Beobachter 25/17 (1951), S. 872.

46 Ebd.

47 Dürrenmatt: Verdacht. In: Beobachter 25/18 (1951), S. 930.

und machte vor dem hilflosen, skelettartigen Kranken eine leichte, mehr höfliche als ironische Verbeugung«,⁴⁸ und die Ankündigung von Bärlachs Tod stattfindet: »Sie wollen mich töten«, sagte Bärlach«, »Sie haben die Absicht mich ohne Narkose zu operieren«, antwortete der Alte, ohne sich zu regen.«⁴⁹ Auf verschiedenen Ebenen wird dabei auf das serielle Verfahren der Wiederholung zurückgegriffen. Um der finalen Spannung Nachdruck zu verleihen, werden auf der Ebene der Figurenrede zum Beispiel zentrale Aussagen wörtlich wiederholt; Emmenberger zu Bärlach:

›Ich denke, wir geben der Geschichte das ihr gemäße Ende. Sie sehen die Uhr?‹
 ›Ich sehe sie«, sagte Bärlach. ›Sie steht auf halb elf«, fuhr Emmenberger fort [...].
 ›Um sieben werde ich Sie operieren.‹ ›In achteinhalb Stunden«, sagte der Alte. ›In achteinhalb Stunden«, bestätigte der Arzt.⁵⁰

In der Erzählung finden sich ab dieser Folge vermehrte Wiederholungen der Zeitangaben; das wiederholte Nennen der Bärlach noch verbleibenden Stunden und damit das Verrinnen der Zeit sowohl in der Figuren- als auch in der Erzählerrede stellt ein besonderes Mittel der Spannungssteigerung dar. Das beständige Ticken der Uhr und die ausführlichen Reihungen der Zeitangaben werden zum zentralen Motiv, welches über die elfte Folge – diese beginnt spannungssteigernd mit dem Satz: »Die Uhr zeigte elf Uhr vierzehn.«⁵¹ – bis zur finalen zwölften Folge, die ebenfalls mit Zeitangaben beginnt, die Spannung trägt.⁵² Die äußere Spannung, die durch diese Zeitverweise entsteht, korreliert mit der inneren Anspannung Bärlachs und gipfelt in der annähernden Deckung von erzählter Zeit und Erzählzeit sowie im Gleichtakt von Sekunden und Bärlachs Herzschlag: »[...] nun wußte er, daß er nur noch vier Minuten zu warten hatte, noch drei, nun noch zwei: nun zählte er die Sekunden, die eins mit dem Schlag seines Herzens waren, noch hundert, noch sechzig, noch dreißig.«⁵³ Diese finale Spannung löst sich mit einer überraschenden Wendung: Wie ein Deus ex Machina erscheint um sieben Uhr der rettende Jude Gulliver, nicht Emmenberger, in Bärlachs Tür.

48 Dürrenmatt: Verdacht. In: Beobachter 26/2 (1952), S. 80.

49 Ebd., S. 80 f.

50 Ebd., S. 81.

51 Dürrenmatt: Verdacht. In: Beobachter 26/3 (1952), S. 125.

52 Vgl. Dürrenmatt: Verdacht. In: Beobachter 26/4 (1952), S. 191.

53 Ebd., S. 192.

Verschiebung der Serialität bei der Buchpublikation

Es ist hier nicht der Ort, um die Überarbeitungen en détail darzustellen, die für die Buchpublikationen beim Benziger Verlag vorgenommen wurden.⁵⁴ Zu den Änderungen bei *Der Richter und sein Henker* 1952 gehören sachliche Korrekturen (zum Beispiel die Streckenbezeichnung »Kerzers–Ins« anstatt »Kerzers–Lyß«,⁵⁵ die Beschreibung des Sternenhimmels im November⁵⁶ und die Herstellung innerer Kohärenz).⁵⁷ Einige Änderungen verweisen aber auf den veränderten Kontext der integralen Buchpublikation, in der metafiktionale Bezüge zunehmen. Berühmt ist der Scherz, dass Bärlach »entgegen seiner Gewohnheit nicht in der ›Schmiedstube‹, sondern im ›Du Théâtre‹ zu Mittag« gegessen habe, wohingegen die *Beobachter*-Fassung lediglich das Essen in dem an den ermordeten Kollegen Schmied erinnernden Restaurant erwähnt.⁵⁸ Erst im Buch befürchtet Bärlach beim Gespräch mit dem Schriftsteller: »Wenn wir nicht in den nächsten Roman kommen, ist es das reinste Wunder«,⁵⁹ oder erinnert sich unzeitig an den noch unbezahlten Fontane-Band.⁶⁰ Gleichzeitig werden einige typische Elemente des Detektivromans reduziert, zum Beispiel diverse Formulierungen, die auf eine Schuldhaftigkeit von Tschanz verweisen,⁶¹

54 Dies ist für *Der Richter und sein Henker* u. a. bereits von Spycher: Dürrenmatt geleistet worden.

55 Dürrenmatt: Richter. In: *Beobachter* 24/24 (1950), S. 1124. Weitere Korrekturen betreffen »Aarbergerstalden« zu »Aargauerstalden«. Vgl. Dürrenmatt: Richter. In: *Beobachter* 24/24 (1950), S. 1122; »Fritz« zu »Samuel Hungertobel«; vgl. Dürrenmatt: Richter. In: *Beobachter* 25/4 (1951), S. 194.

56 *Beobachter* 24/1 (1951), S. 30: »Der Himmel war reingefegt, riesig brannten Orion und die Feuerflamme des Sirius. Aldebaran standen [sic] da und Capella, die glühenden Wintersterne.« Dagegen Dürrenmatt: Richter. Verdacht, S. 34: »Der Himmel war reingefegt, riesig brannten die sinkende Wega, die aufsteigende Capella, Aldebaran und die Feuerflamme des Jupiters am Himmel.«

57 In der Buchausgabe wird die Waffe, mit der Schmied ermordet worden ist, bei einem Dieb gefunden, wohingegen im *Beobachter* sie noch Gastmann in die Hand gedrückt wird, der aber für den Mord an Schmied ein Alibi hat.

58 Vgl. Dürrenmatt: Richter. In: *Beobachter* 24/23 (1950), S. 1072.

59 Dürrenmatt: Richter. Verdacht, S. 80.

60 Vgl. Dürrenmatt: Richter. Verdacht, S. 99.

61 Vgl. Dürrenmatt: Richter. In: *Beobachter* 25/1 (1951), S. 1120: »Tschanz [...] sagte, indem er jedes Wort, das er sprach, sorgfältig überlegte: ›Herr Doktor Lutz hat mir gesagt, Sie hätten einen bestimmten Verdacht.‹« Dagegen Dürrenmatt: Richter. Verdacht, S. 25: »Tschanz sagte zögernd: ›Herr Doktor [...].‹« Auch die starke physische Reaktion von Tschanz, als Bärlach die Meinung vertritt, Gastmann sei nicht der Mörder, wird für die Buchausgabe getilgt: »Der Schweiß floß ihm in Strömen übers Gesicht.« Vgl. Dürrenmatt: Richter. In: *Beobachter* 25/1 (1951), S. 127.

und sogenannte ›red herrings‹, die eine vermeintliche Verantwortung Gastmanns für den Mord an Schmied suggerieren.⁶²

Umfangreiche Veränderungen liegen zum einen beim Gespräch mit dem Schriftsteller vor, dessen Verhörcharakter verstärkt ist. Vor allem aber sind die Gespräche zwischen Bärlach und Gastmann tief greifend überarbeitet. Ist in der *Beobachter*-Fassung das Opfer der ersten Konfrontation von Bärlach und Gastmann eine nicht näher bezeichnete gemeinsame Geliebte⁶³ – ein Motiv, das stark dem ›*cherchez la femme*‹-Topos folgt –, entspricht das Opfer in der Buchversion besser den konkurrierenden Thesen, dass die ›menschliche Unvollkommenheit‹ und der ›Zufall‹ Verbrechen zutage förderten beziehungsweise dass die ›Verworrenheit der menschlichen Beziehungen‹ diese verdeckten.⁶⁴ Durch solche Änderungen wird die Figur von Gastmann neu konzipiert. Wird noch in der *Beobachter*-Fassung ein existenzialistischer Nihilist vorgeführt,⁶⁵ erscheint Gastmann in der Buchfassung als spätexpressionistischer Rebell gegen soziale Friedfertigkeit.⁶⁶

Kokettierte Dürrenmatt bei *Der Richter und sein Henker* noch mit der seriellen Fortsetzung seines Romans,⁶⁷ so entstand *Der Verdacht* tatsächlich unter wesentlich größerem Zeitdruck: »*Der Verdacht* wurde übrigens gleichzeitig geschrieben und gedruckt, das heisst, alle vierzehn Tage musste ich ein Fortsetzungsmanuskript abliefern, das dann sofort gedruckt wurde.«⁶⁸ Dies führte bei

62 Vgl. die Hinweise auf eine mögliche Verantwortung von Gastmann für den Mord an Schmied. Gegenüber Bärlach sagt Gastmann im *Beobachter* 25/3 (1951), S. 127: »Du hast mir den Jungen [Schmied] auf den Hals geschickt, der am Ende mehr von mir wußte, als ich zulassen kann.« Das Mitwissen von Schmied ist in der Buchausgabe kein Problem mehr: »Du hast mir den Jungen auf den Hals geschickt, diese Angaben kommen von dir.« Vgl. Dürrenmatt: *Richter. Verdacht*, S. 66. In der *Beobachter*-Fassung zieht sich Gastmann braune Handschuhe aus, die an die schweren Lederhandschuhe des nächtlichen Angreifers bei Bärlach erinnern. Vgl. *Beobachter* 24/4 (1951), S. 196.

63 Vgl. *Beobachter* 25/3 (1951), S. 128.

64 Vgl. Dürrenmatt: *Richter. Verdacht*, S. 68.

65 Vgl. *Beobachter* 25/3 (1951), S. 128: »Menschen sind Menschen. Vierzig Jahre hast du mich verfolgt und einige Wochen hast du noch Zeit, wenn du dich nicht operieren läßt.«

66 Vgl. Dürrenmatt: *Richter. Verdacht*, S. 67–69: »Über vierzig Jahre ist es her [...] daß wir uns in irgendeiner verfallenen Judenschenke am Bosphorus zum erstenmal getroffen haben. Ein unförmiges gelbes Stück Schweizerkäse von einem Mond hing bei dieser Begegnung damals zwischen den Wolken und schien durch die verfaulten Balken auf unsere Köpfe [...] Und wie wir nun weiterstritten, von den höllischen Bränden der Schnäpse, die uns der Judenwirt einschenkte, und mehr noch, von unserer Jugend verführt, da haben wir im Übermut eine Wette geschlossen, eben da der Mond hinter dem nahen Kleinasien versank, eine Wette, die wir trotzig in den Himmel hinein hängten [...]«

67 Bereits im Januar 1949 schrieb Dürrenmatt an Walter Muschg: »Der Kriminalroman [*Der Richter und sein Henker*] macht mir viel Spaß [...]« Vgl. Peter Rüedi: Dürrenmatt, S. 324; vgl. ebd., S. 383 f.

68 Dieter Fringeli: *Nachdenken mit und über Friedrich Dürrenmatt*. Breitenbach 1977, o. S. [S. 10].

der Buchpublikation von *Der Verdacht* 1953 zu größeren Korrekturen und unterschiedlichen Änderungen.⁶⁹ Einige waren auch hier rein ästhetisch bedingt, wie Satzumstellungen oder Ersetzungen zugunsten der Kohärenz.⁷⁰

Spielt die Dynamik und Interaktion in der Figurenrede im Fortsetzungsroman für die Lesefreundlichkeit und die Orientierung eine besondere Rolle und spiegelt sich in den einzelnen Folgen im *Beobachter* unter anderem in der Wechselrede der Figuren wider, so wandelt Dürrenmatt in der Buchausgabe direkte Rede häufig in indirekte Rede um. Neben der allgemeinen Literarisierungstendenz in der Buchpublikation kann ein weiterer Grund hierfür darin gesehen werden, dass die Unmittelbarkeit über Inquit-Formeln und direkte Rede in der Buchausgabe für die Leserbindung weniger notwendig erscheint.⁷¹

Andere Anpassungen betreffen dezidiert Aspekte der Serialität und werden im Folgenden exemplarisch beleuchtet. In der Buchpublikation ist der Roman beispielsweise zur besseren Strukturierung ausser in Kapitel auch in einen ersten Teil (Handlung im Spital Bern) und einen zweiten Teil (Handlung ab der Fahrt nach Zürich) gegliedert. Diese nachträgliche Unterteilung markiert die strukturelle Zuschreibung des Romans zum Typus des Spannungsromans, in dem der erste Teil Züge des idealtypischen Detektivromans, der zweite Teil Züge des Thrillers aufweist.⁷²

Teilweise sind in der Buchausgabe Nebensätze und wiederholende Informationen weggelassen, die in der Zeitschrift von Bedeutung sind, um die Erinnerung der Leserschaft zu aktivieren. Diese hätten in der Buchausgabe eher redundant gewirkt, etwa die Wiederholung der Ortsangabe des Konzentrationslagers.⁷³ Auffällig sind Änderungen des Modus und der Personalprono-

69 Eine interessante Änderung betrifft z. B. den Namen des KZ-Arzt: aus Dr. Xaver wird in der Buchpublikation Dr. Nehle. Da die Namen im Roman alle bewusst gewählt sind, liegt auch hier eine bewusste Änderung nahe; der nach einem ›Übernamen‹ (mit bayrischem Einschlag) klingende Xaver wurde zugunsten des unverfänglicheren Nehle ersetzt. Für die bewusste Namengebung vgl. z. B. die Anlehnung des Namens Bärlach an Ernst Barlach, Emmenberger als Schweizbezug an Emmental oder die sprechenden Namen Dr. Hungertobel und Kläri Glauber sowie die Verbindung von Ulrich und Friedrich Dürrenmatt im Vornamen Fortschigs.

70 Zum Beispiel die Ersetzung der Zuschreibung ›Kommissär‹ durch ›der Alte‹ oder die Ersetzung von ›Todesanzeige‹ in ›Briefmarkenangebote‹ im Kapitel *Das Alibi*, in dem Bärlach in einer Zeitung die Anzeigen studiert.

71 Vgl. z. B. das Gespräch zwischen Bärlach und Gulliver im Berner Spital über Xaver/Nehle in *Beobachter* 25/19 (1951), S. 988, mit dem in der Buchausgabe, Dürrenmatt: Richter. *Verdacht*, S. 156.

72 Vgl. Jambor: *Die Rolle des Zufalls*, S. 204.

73 Vgl. das Gespräch zwischen Bärlach und Emmenberger in *Beobachter* 25/22 (1951), S. 1185, mit dem in der Buchausgabe, Dürrenmatt: Richter. *Verdacht*, S. 153 f. Im *Beobachter* heisst das KZ (fälschlicherweise) noch Struthof und erinnert aufgrund des Namens an das Arbeitslager Natzweiler-Struthof im Elsass. In der Buchausgabe erhält das KZ den

mina in Verbindung mit regionalen Zuschreibungen bei dem sensiblen Thema der Kriegsverbrecher im Zweiten Weltkrieg und deren Verfolgung nach 1945. In der Zeitschrift formuliert Dürrenmatt offener und allgemeiner als in der Buchausgabe:

Der Alte sah den Arzt prüfend an. »Was in Deutschland geschah, *ist in allen Ländern möglich*, wenn gewisse Bedingungen eintreten. Diese Bedingungen mögen verschieden sein. Kein Mensch ist eine Ausnahme [...]. Ich glaube jedoch, es gibt auch den Unterschied zwischen den Versuchten und den Verschonten. Da gehören denn *die Schweizer* zu den Verschonten, was eine Gnade ist und kein Fehler, wie viele sagen [...].⁷⁴

Diese politischen Stellungnahmen erreichten in der Zeitschrift ein größeres und heterogeneres Publikum als die Leserschaft, die sich die Buchausgabe kauft. Im Buch werden die allgemeinen Aussagen für die Handlung des Romans zugespitzt, aus dem Konjunktiv wird Indikativ, aus »die Schweizer« wird »wir Schweizer«:

Der Alte sah den Arzt prüfend an. »Was in Deutschland geschah, *geschieht in jedem Land*, wenn gewisse Bedingungen eintreten. Diese Bedingungen mögen verschieden sein. Kein Mensch, *kein Volk* ist eine Ausnahme [...]. Ich glaube jedoch, es gibt auch den Unterschied zwischen den Versuchten und den Verschonten. Da gehören denn *wir Schweizer, Sie und ich*, zu den Verschonten, was eine Gnade ist und kein Fehler, wie viele sagen [...].⁷⁵

Dürrenmatt schneidet in seinem Roman verschiedene politische Themen an, die neben dem Fokus auf die Verbrechen in den Konzentrationslagern die unmenschlichen Zustände in den sowjetischen Gulags sowie die Rolle der »neutralen« Schweiz während der Zeit des Dritten Reichs und darüber hinaus die Frage nach dem Umgang mit ehemaligen Kriegsverbrechern umfassen. So schreibt Dürrenmatt sechs Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gegen das Verdrängen der Verbrechen der Nationalsozialisten an und nimmt die schweizerische Debatte der 1990er Jahre zur eigenen Rolle während des Zweiten Weltkriegs vorweg. Derart sensible Themen und der Komplex der pseudowissenschaftlichen medizinischen Experimente an KZ-Häftlingen werden im *Beobachter* durch die serielle Stückelung halbwegs bewältigbar dargeboten. Die Überforderung des Publikums durch diese Themen durch die vollständige Rezeption in der Buchausgabe kann aus ökonomischer Sicht vernachlässigt

tatsächlichen Namen der historischen Vorlage, des KZ Stutthof bei Danzig. Vgl. Dürrenmatt: Richter. Verdacht, S. 152.

74 Dürrenmatt: Verdacht. In: *Beobachter* 25/22 (1951), S. 1185 (unsere Hervorhebungen).

75 Vgl. Dürrenmatt: Richter. Verdacht, S. 213–220 (unsere Hervorhebungen).

werden, da keine Notwendigkeit der Leserbindung über den Kauf der Buchausgabe hinaus besteht.

Auffallend sind zudem Streichungen längerer Passagen in der Buchpublikation, zum Beispiel in dem Gespräch zwischen Bärlach und Dr. Marlok, der Geliebten Emmenbergers. Bei dieser Passage handelt es sich um das Ende der achten Folge. Im *Beobachter* erklärt Marlok ihre Ansichten über neugierige Polizisten und ihre Morphinum-Abhängigkeit ausführlicher, die nicht zuletzt eine Erklärung für ihr ›gestörtes‹ Verhalten darstellt. Zum einen liegt der Schluss nahe, die ausführlicheren Äußerungen dienten der Vergegenwärtigung der Handlung. Die Leserinnen und Leser sind eingeladen, sich an Bärlachs Vorgehen zu erinnern. Die Ausführungen dienen zudem der Spannungssteigerung am Ende der Folge. Zum anderen kann in dieser Passage auch ein ökonomischer Aspekt liegen, nämlich das Ziel, die Folge ›auf Länge zu bringen‹. Dafür kann die konsequente Streichung in der Buchausgabe und die Neustrukturierung sprechen. In der Buchausgabe ist ein zusätzliches Kapitel mit der Überschrift *Die Hölle der Reichen* eingefügt, dessen Beginn aus Versatzstücken der achten Folge besteht. Diese neue Strukturierung wirkt wesentlich konziser und leserfreundlicher als diejenige der Zeitschriftenausgabe.

Weitere markante Änderungen betreffen erhebliche Einschübe in der Buchausgabe und bewusste Umstellungen der Kapitel-Titel, die hauptsächlich der Aufrechterhaltung des Spannungsbogens sowohl im *Beobachter* als auch in der Buchausgabe dienen. Besonders deutlich wird dies im Anschluss an das Gespräch mit Dr. Marlok: »Lesen Sie die Post, mein Herr. Ich denke, Sie werden sich wundern, was Sie mit Ihrem guten Willen angerichtet haben!«⁷⁶ Sowohl innerhalb der Folge im *Beobachter* als auch in der Buchpublikation folgt daraufhin ein neues Kapitel, jedoch unterscheiden sich die Titel jeweils mit Blick auf die unterschiedliche Intention bezüglich der Spannungsaufrechterhaltung respektive -steigerung. Im *Beobachter* ist das folgende Kapitel mit *Fortschig †* überschrieben. Dies nimmt zwar die Handlung vorweg, doch dient diese Prolepse dazu, das Interesse der Leserschaft für die weitere Entwicklung der Handlung zu wecken. Die *Fortschig †*-Folge ist zudem vergleichsweise kurz und wirkt wie ein retardierender Einschub im Hinblick auf das Folgende: den Abdruck von Fortschigs Artikel *Der SS-Folterknecht als Chefarzt* in seiner Ein-Mann-Zeitschrift *Apfelschuß* sowie die Nachricht von Fortschigs Tod. Die Vorwegnahme des Inhalts in der Kapitelüberschrift wird somit noch in derselben Fortsetzung, doch nach verschiedenen spannungserhaltenden Einschüben eingelöst. In der Buchausgabe gestaltet sich dies anders. Hier lautet der Titel des Kapitels *Ritter, Tod und Teufel* und bezieht sich auf ein Gemälde in Bärlachs

Krankenzimmer. Es gibt keine Andeutung auf den Tod Fortschigs. Zudem ist dieses Kapitel um ein Gespräch mit der Krankenschwester Kläri Glauber erweitert. Auch beim Abdruck von Fortschigs Artikel gibt es keinen Hinweis auf dessen Tod. Dürrenmatt legt den Text der Buchpublikation an dieser Stelle nicht auf die Aufrechterhaltung der Spannung an, sondern auf deren kontinuierliche Steigerung. In der Buchausgabe ist die Nachricht von Fortschigs Tod am Ende des Kapitels platziert, sie bildet den Höhepunkt der Spannung, dient zugleich deren Auflösung und wird zum Titel des folgenden Kapitels:

Er griff zur Zeitung. [...] Das Gesicht Fortschigs war das erste, was er sah, und unter der Photographie stand: Ulrich Friedrich Fortschig, und daneben ein Kreuz.

*Fortschig †*⁷⁷

Interserialität

Ursprünglich sollte auch der Berner Kommissar Bärlach in *Der Richter und sein Henker* am Ende der Handlung seinen Tod finden, doch war dieser Fortsetzungsroman so erfolgreich und Dürrenmatt zu dieser Zeit finanziell so beansprucht, dass er Bärlachs Tod aussetzte und in *Der Verdacht* seinen zweiten und endgültigen Fall lösen ließ: »So erfolgt Bärlachs langer Abschied in zwei Etappen.«⁷⁸ In der Vorbemerkung zu *Der Verdacht* wird im *Beobachter* daher direkt auf den erfolgreichen vorausgehenden Roman »des jungen Friedrich Dürrenmatt, dessen Begabung weit über unsere Grenzen beachtet wird«, Bezug genommen.⁷⁹ Der zweite Bärlach-Roman wird so als Fortsetzung von Dürrenmatts Schreibaarbeit ausgewiesen. Dass der Protagonist aus *Der Richter und sein Henker* auch Hauptfigur in *Der Verdacht* ist und sich darin weiteres Personal aus dem ersten Roman findet (zum Beispiel Bärlachs Chef Dr. Lutz oder Dr. Hungertobel), markiert zudem einen Serialitätsbezug über die beiden in sich geschlossenen Kriminalromane hinaus. Da die beiden Romane zeitlich ebenfalls aufeinander bezogen sind und *Der Verdacht* als Fortsetzung gelesen werden kann, erstaunt es wenig, dass man über Bärlachs Biografie hier weitaus weniger erfährt als in *Der Richter und sein Henker*.

Die interseriellen Bezüge erweitern sich gleichzeitig zu intertextuellen. Fast wörtlich wird in *Der Verdacht* an zentraler Stelle auf den Titel von *Der*

⁷⁷ Dürrenmatt: *Richter. Verdacht*, S. 233.

⁷⁸ Rüedi: Dürrenmatt, S. 384.

⁷⁹ Vorbemerkung zu *Der Verdacht*. Kriminalroman von Friedrich Dürrenmatt. In: *Beobachter* 25/17 (1951), S. 852.

Richter und sein Henker angespielt, wenn der Jude Gulliver vom KZ-Arzt als »der böseste[] und unbarmherzigste[] Engel in diesem Paradies der Richter und Henker« spricht.⁸⁰ Zudem findet sich eine dezidierte Anspielung auf die Problematik des Richtens; ist Bärlach im ersten Roman Richter, der Tschanz zum Henker Gastmanns macht, so ist in *Der Verdacht* Gulliver Richter und Henker zugleich:

Das illegale und abenteuerliche Leben, das dieser zerfetzte Riese führte, [...], spielte sich in Gebieten ab, wo die Fäden der geheimen Verbrechen und der ungeheuerlichsten Leidenschaften und Laster zusammenliefen. Ein Richter aus eigenen Gesetzen saß vor Bärlach, der nach eigener Willkür richtete, freisprach und verdammt, unabhängig von den Zivilgesetzbüchern und dem Strafvollzug der glorreichen Vaterländer dieser Erde.⁸¹

Auch strukturell lassen sich zwischen den beiden Fortsetzungsromanen serielle Beziehungen mit Blick auf »Wiederholung und Variation« erkennen. Plädiert Bärlach in *Der Richter und sein Henker* in der Wette mit Gastmann dafür, dass Zufälle dazu beitragen, Verbrechen aufzuklären, so wird dies in *Der Verdacht* eingelöst durch den zufälligen Fund der Fotografie des ehemaligen KZ-Arztes.

Auf sinnfällige Weise etabliert Dürrenmatt also gerade im serienaffinen Kriminalroman Serialität auf vielfältigen Ebenen. Die serielle Stückelung ist Rahmenbedingung und Gestaltungsmittel der Textgestalt und ermöglicht dabei nicht nur die gängige Spannungssteigerung zum Zweck der Kundenbindung, sondern auch – und dafür sind Dürrenmatts Bärlach-Romane repräsentativ – ästhetische Markierungen. Mit Blick auf die Buchpublikationen lassen sich so dann neben zahlreichen Änderungen Literarisierungstendenzen und Verschiebungsphänomene festhalten. Werden in *Der Richter und sein Henker* Mittel der Serialität aus der *Beobachter*-Fassung zugunsten inhaltlicher Schwerpunktsetzungen getilgt, so verlagert Dürrenmatt aufgrund des Wegfalls der seriellen Stückelung im Buch *Der Verdacht* Spannungsbögen zugunsten neuer rezeptionsästhetischer Voraussetzungen. Die damit eröffnete Erweiterung der Serialität in ein Werk Ganzes muss erst noch erforscht werden.

80 Dürrenmatt: Verdacht. In: *Beobachter* 25/19 (1951), S. 986.

81 Ebd., S. 987.

Zeitungsnachrichten und Zeitungsbetrieb im Werk Otto F. Walters oder Vom Journalisten zum Schriftsteller

ROSMARIE ZELLER

In dem vorliegenden Beitrag geht es nicht um Schriftsteller, die auch als Journalisten arbeiteten, wie zum Beispiel Hugo Loetscher, oder die Texte für das Feuilleton schrieben, wie Robert Walser oder Robert Musil, sondern es geht gewissermaßen in Umkehrung des Themas »Literatur in der Zeitung« um Zeitung in der Literatur am Beispiel von Otto F. Walter, der wie kaum ein anderer Schriftsteller seiner Generation einen ausgeprägten Gebrauch von der Zeitung in der Literatur macht. Um seinen Umgang mit der Zeitung in einen weiteren Kontext zu stellen, sollen zunächst einige allgemeine Bemerkungen zum Verhältnis von Zeitung und Literatur im 20. Jahrhundert vorausgeschickt werden.

Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts und insbesondere in der Frühen Moderne ließ das Medium Zeitung die Autoren nicht gleichgültig. Durch die zunehmende Verbreitung der Zeitungen und die Wichtigkeit, die sie beim Publikum bekamen, fühlten sich die Schriftsteller je nach Perspektive herausgefordert oder bedrängt. In seiner Besprechung des *Ulysses* von Joyce schreibt Döblin: »[...] die Zeitungen sind groß geworden, sind das wichtigste, verbreitetste Schrifterzeugnis, sind das tägliche Brot aller Menschen.«¹ In seinen *Bemerkungen zum Roman* sieht er in den Zeitungen eine Bedrohung für den Roman, weil die Zeitungen ein anderes Leseverhalten heranzüchten, welches nach einfachen Strukturen verlangt und keinen Sinn für die Komplexität des Romans hat, wie er sie etwa mit *Berlin Alexanderplatz* oder gar in seinem *Wallenstein* realisierte:

Die Vereinfachung des Romans auf jene fortschreitende eine Handlung hin hängt mit der zunehmenden, raffiniert gezüchteten Leseunfähigkeit des Publikums zusammen. Zeit ist genug da, aber sie werden völlig ruiniert durch die

1 Alfred Döblin: *Ulysses* von James Joyce. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Olten, Freiburg i. Br. 1963, S. 288.

Zeitungen. Ungeduld ist das Maß aller ihrer Dinge, Spannung das A und das Z des Buches.²

Ähnlich schreibt Musil in seinen Notizen zur Krisis des Romans: »Wir wollen uns nichts mehr erzählen lassen, betrachten das nur als Zeitvertreib. [...] Das Neue erzählt uns die Zeitung, das gern Gehörte betrachten wird als Kitsch.«³ Marcel Proust lässt Swann sagen:

Ce que je reproche aux journaux, c'est de nous faire faire attention tous les jours à des choses insignifiantes, tandis que nous lisons trois ou quatre fois dans notre vie les livres où il y a des choses essentielles.⁴

Man müsste in den Zeitungen, fährt Swann fort, die seriösen Dinge abdrucken, wie zum Beispiel die *Pensées* von Pascal, und in den Büchern, die man nur ab und zu hervornimmt, die unwichtigen, zum Beispiel, dass die Königin von Griechenland nach Cannes gefahren ist oder dass die Prinzessin de Léon einen Kostümball gegeben hat, so wären die richtigen Proportionen wiederhergestellt.⁵ Alle drei Autoren der frühen Moderne betrachten die Zeitung als ein Medium, welches einen negativen Einfluss auf das Leseverhalten hat und welches das Publikum mit im Grunde genommen gleichgültigen Nachrichten auf Kosten der Literatur beansprucht. Die Literatur soll sich in den Augen dieser Autoren vom Journalismus denn auch deutlich abgrenzen. Wenn Döblin in *Berlin Alexanderplatz* Zeitungsnachrichten als Elemente seiner Collage benutzt, so meistens, um die Informationslosigkeit und Austauschbarkeit solcher Nachrichten zu entlarven oder, wie Musil sagen würde, ihren Aspekt des »Seinesgleichen geschieht« hervorzuheben.⁶

2 Alfred Döblin: Bemerkungen zum Roman. In: Ders.: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten, Freiburg i. Br. 1989, S. 124.

3 Robert Musil: Aufzeichnungen zur Krisis des Romans. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. II.: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1412.

4 Marcel Proust: A la recherche du temps perdu. Bd. 1. Paris 1954, S. 26.

5 Ebd.: »[O]n devrait changer les choses et mettre dans le journal, moi je ne sais pas, les ... Pensées de Pascal! [...] Et c'est dans le volume doré sur tranches que nous ouvrons qu'une fois tous les dix ans [...] que nous lirions que la reine de Grèce est allée à Cannes ou que la princesse de Léon a donné un bal costumé. Comme cela la juste proportion sera rétablie.«

6 Vgl. die Reflexion von Ulrich in *Der Mann ohne Eigenschaften* im Kapitel 83 mit dem Titel *Seinesgleichen geschieht oder warum erfindet man nicht Geschichte?*: »War eigentlich Balkankrieg oder nicht? Irgendeine Intervention fand wohl statt; aber ob das Krieg war, er wußte es nicht genau. Es bewegten so viele Dinge die Menschheit. Der Höhenflugrekord war wieder gehoben worden; eine stolze Sache. Wenn er sich nicht irrte, stand er jetzt auf 3700 Meter, und der Mann hieß Jouhoux. Ein Negerboxer hatte den weißen Champion geschlagen und die Weltmeisterschaft erobert; Johnson hieß er. Der Präsident von Frankreich fuhr nach Rußland; man sprach von Gefährdung des Weltfriedens. Ein neuentdeckter Te-

Wie wichtig die Zeitungen in der Literatur der Moderne werden, zeigt sich auch daran, dass Schriftsteller ihre Helden als Journalisten arbeiten lassen, was ihnen zugleich ermöglicht, das Zeitungswesen kritisch darzustellen. So lässt zum Beispiel Paul Ilg in seinem Roman *Der Landstörtzer* (1909), wohl angeregt durch seine eigene Tätigkeit bei der *Berliner Woche*, seinen Helden Matthias in der Redaktion einer Zeitung in Berlin arbeiten, deren Skrupellosigkeit vorgeführt wird. Man wartet vergeblich darauf, dass die Königin Amalia endlich stirbt, um als erste Zeitung deren Tod melden zu können. Es geht allein um das Geschäft, um das, was die Leser haben wollen, Respekt und Standfestigkeit spielen keine Rolle, man hängt die Fahne in den Wind, um das zu schreiben, was die Leser lesen wollen.⁷ Die Wahrheit bleibt auf der Strecke. Dass Karl Kraus diese Haltung in seinem Drama *Die letzten Tage der Menschheit* ebenfalls denunziert, verwundert nicht, wenn man an seine generelle Medienkritik denkt.⁸ Ungefähr 20 Jahre nach Ilg stellt Erich Kästner in *Fabian* das Berliner Zeitungswesen auf ähnliche Weise dar. Fabian muss auf der Zeitungsredaktion zusehen, wie man eine Nachricht von 40 Toten in Kalkutta fabriziert, um eine Zeitungsspalte zu füllen.⁹ Auch Meinrad Inglin lässt sich das Thema Zeitung und Manipulation in seinem *Schweizerspiegel* nicht entgehen, wenn er einen der Söhne von Amann, Severin, als Journalisten an einem konservativen Blatt arbeiten lässt.

Gemeinsam ist den Autoren, dass die Zeitungsnachricht, die in der Literatur des Realismus den Wert des Faktischen, des Wahren hat – man denke etwa an die Rolle der Zeitungsnachricht für G. Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*¹⁰ –, zum Sinnbild der Manipulation der Information wird. Sie wird damit zu einem Ort einer impliziten Diskussion über Wahrheit und Fiktion, über Faktizität und Literarität. Der Grund für diese Diskussion ist nicht nur die zunehmende Bedeutung der Zeitungen und die damit zusammenhängende Veränderung der Lesegewohnheiten, sondern auch das wachsende Bewusstsein der Autoren der Jahrhundertwende und der frühen Moderne, dass man nicht mehr erzählen kann wie im Realismus, dass das, was als real gilt, zunehmend zum Problem wird.

nor verdiente in Südamerika Summen, die selbst in Nordamerika noch nie dagewesen waren. Ein fürchterliches Erdbeben hatte Japan heimgesucht; die armen Japaner.« Vgl. Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. I: Der Mann ohne Eigenschaften. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 359.

7 Paul Ilg: *Der Landstörtzer*. Des Menschlein ›Matthias‹ letzter Teil (1909). Zürich, Leipzig 1942, S. 29–34.

8 Siehe besonders Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 2. Akt, 7. Szene.

9 Erich Kästner: *Fabian*. Die Geschichte eines Moralisten [1931]. München 2005, S. 28–32; Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 2. Akt, 7. Szene.

10 Die Zeitungsnachricht vom Tod der Liebenden ist für Keller bekanntlich ein Beleg für die Wahrheit der Literatur.

In Otto F. Walters Werk finden wir alle diese Aspekte. In den früheren Werken *Erste Unruhen* und *Die Verwilderung*, die auf dem Prinzip der Collage aufgebaut sind, spielt die Zeitungsnachricht als faktische Nachricht eine wichtige Rolle, im späteren Werk *Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht* stehen die Rolle des Journalisten zwischen Engagement und Geldverdienen und die Rolle der Zeitung als Medium der Information und Desinformation im Mittelpunkt.

Zunächst gehe ich chronologisch vor, um am Schluss zu fragen, ob die verschiedenen Verwendungsweisen und Funktionen der Zeitungen auf einen Nenner zu bringen sind oder ob sich Walters Einstellung änderte. Festzuhalten ist, dass Otto F. Walter von Beruf Verleger war und lange als solcher arbeitete, das heißt, dass er nicht wie Peter Bichsel, Hugo Loetscher, Niklaus Meienberg und andere regelmäßig für die Presse schrieb.

Die ersten Unruhen. Ein Konzept erschien 1972.¹¹ Nach den beiden Romanen *Der Stumme* und *Herr Tourel*, die zwar auch nicht konventionell erzählt sind, aber immerhin noch eine, wenn auch mehrfach gebrochene »Geschichte« aufweisen, bricht *Erste Unruhen*, wie der Untertitel andeutet, radikal mit der konventionellen Erzählweise. Der Roman ist eine Collage aus kurzen Textstücken, die ganz verschiedene Textsorten repräsentieren. Das Literaturverzeichnis enthält unter anderem Geschichtsbücher, Sagensammlungen, die Bibel, statistische Jahrbücher, eine Anleitung des Unteroffiziersverbands zum totalen Widerstand, wissenschaftliche Texte wie einen Artikel von Jürgen Habermas sowie Tageszeitungen. Erzählt wird, wie sich im Vorfeld von Wahlen in Jammers, einer aus Bestandteilen von Solothurn und Olten zusammengesetzten durchschnittlichen Stadt des schweizerischen Mittellands, eine Atmosphäre der Gewalt aufbaut, die sich schließlich in der Nacht vom 4. auf den 5. Juni in bürgerkriegsähnlichen Unruhen entlädt, deren Ursprung auf einen Konflikt zwischen der deutschsprachigen Mehrheit und der romanischsprachigen Minderheit zurückgeführt wird.¹² Das Militär rückt in Jammers ein, es gibt nicht weniger als 112 Tote, unzählige Verletzte und Brände. Das in allen Werken Walters wichtige Thema der Gewalt wird auf verschiedenen Ebenen dargestellt, sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart, im öffentlichen wie im privaten Bereich. Eine dieser Ebenen, welche nun genauer betrachtet

11 Otto F. Walter: *Die ersten Unruhen. Ein Konzept*. Reinbek bei Hamburg 1972.

12 Es ist nicht das Thema der vorliegenden Untersuchung, auf die realen Hintergründe, auf die Walter anspielt, einzugehen. Es sei nur darauf hingewiesen, dass Walter hier wohl auf Krawalle, wie sie in Zürich im Zusammenhang mit der 68er-Bewegung stattfanden, anspielt, sowie auf fremdenfeindliche, vor allem gegen italienische Einwanderer gerichtete Bewegungen, die in der Schwarzenbach-Initiative gipfelten, über die 1970 abgestimmt wurde. Auch die Tatsache, dass es nach Jahren der Vollbeschäftigung zu Arbeitslosigkeit besonders in der Uhrenbranche kam, spielt im Hintergrund mit.

werden soll, wird durch die Zeitungsnachrichten gebildet. Die Textsorte ›Zeitungsnachricht‹ lässt sich formal daran erkennen, dass sie durchweg mit einem Datum und einem Kürzel für den Namen des Journalisten oder der Agentur versehen ist. Fast alle diese Nachrichten beziehen sich auf Jammers. Die Zeitungsnachrichten sind als objektive Berichte über Vorkommnisse in Jammers zu lesen. Ein Beispiel:

Jammers, den 1. Mai pm. – Wie im Polizeikommando verlautet, ist in der Apotheke Koch, Ringstraße 118, gestern über Mittag ein Einbruch verübt worden. Kurz vor Wiedereröffnen der Ladentür um 13 Uhr 30 gelang es dem Unbekannten, die Tür aufzubrechen, den Lagerbestand an Morphinum und anderen Medikamenten rauschgiftähnlichen Charakters zu entwenden und durch den rückwärtigen Eingang zu entkommen. Das Polizeikommando bittet die Bevölkerung um alle Hinweise, die der Ermittlung dienen könnten.¹³

Es gibt 30 solche Zeitungsmeldungen. Alle Meldungen bis auf drei tragen ein Datum im Monat Mai, die drei letzten Meldungen stammen vom 2. und 3. Juni, also unmittelbar vor dem Ausbruch der Unruhen. In allen Meldungen geht es um Gewaltanwendung, Einbrüche, Überfälle, Schlägereien, Anschläge, Familiendramen, Mord und Totschlag, um Leichen, die man auf der Straße oder in der Aare gefunden hat, einmal wird von einer Tiermisshandlung, einmal von einem Terroranschlag, einmal von einem Prozess gegen einen Mörder berichtet, einmal über die Reaktion auf die Entlassung von 20 Arbeitern der Alpha, einer in Jammers angesiedelten Firma, deren Name an die Uhrenfabrik Omega erinnert. Die Mehrzahl der Meldungen betrifft Einzeltäter, es gibt aber einige, die ein handelndes Kollektiv betreffen, zwei über gewalttätige Jugendbanden, eine Meldung über Unruhen in Belfast und eine über die Protestaktion der Arbeiter der Alphag. Gewalt wird sowohl im privaten wie im öffentlichen Bereich ausgeübt, von Einzelnen wie von Gruppen. Über die Unruhen selbst gibt es keine Zeitungsmeldung, sondern nur einen Bericht über den Bericht des Fernsehens.

Die Zeitungsmeldungen enthalten zum Teil, wie bei dieser Textsorte üblich, Hinweise auf früher Berichtetes, das wir aber im Roman generell nicht zu lesen bekommen. Der Text fingiert also, dass wir etwas wissen, was im Buch nicht enthalten ist, ein beliebtes Mittel zur Erzeugung von Realitätsillusion. Das Ausschnitthafte, das der Zeitungsmeldung sowieso schon innewohnt, wird durch dieses Verfahren noch betont, indem der Leser¹⁴ des Romans im Gegensatz zu einem Zeitungsleser keinerlei Möglichkeit hat, das Ausgelassene

¹³ Walter: Die ersten Unruhen, S. 16 f.

¹⁴ Mit Leser ist der Modell-Leser im Sinn von Umberto Eco: Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München 1987, gemeint.

irgendwo nachzulesen; andererseits werden ihm jeweils genügend Informationen geliefert, dass er erraten kann, worum es geht.

Auffällig ist ferner, dass die Daten zwar generell aufsteigend sind, vom 1. Mai zum 3. Juni. Es gibt aber immer wieder Abweichungen, zum Beispiel eine Meldung vom 13. Mai, dann eine vom 14. Mai, dann nochmals zwei vom 13. Mai. Dass es sich dabei nicht um ein Versehen handeln kann, zeigen die weiteren Beispiele; auf die Meldungen vom 22. und 29. Mai folgt eine Meldung vom 26. Mai, dann vom 19. Mai und vom 29. Mai, eine Meldung ist überhaupt nur mit »Mai« datiert. Diese Abweichung von der chronologischen Ordnung könnte darauf aufmerksam machen, dass der Roman nicht einfach linear zu lesen ist und dass der Leser die Zusammenhänge selbst herstellen muss, sowie er letztlich selbst die Deutung der Vorfälle suchen muss. Wenn man bedenkt, dass es 30 solche Meldungen gibt und der abgedeckte Zeitraum bloß 30 Tage beträgt, dann heißt das, dass sich praktisch jeden Tag ein Gewaltverbrechen ereignet. Während an einigen Tagen kein Ereignis stattfindet, finden an anderen mehrere statt, so zum Beispiel am 13. Mai, an dem spielende Kinder die Leiche eines 20-jährigen gefesselten Mannes finden. Am gleichen Tag ereignet sich im Hammerquartier ein Familiendrama mit 7 Toten, und ein Terroranschlag in einem Restaurant fordert 2 Tote und 37 Verletzte.

Bei der Lektüre des Romans wird einem zunächst diese Häufung von Verbrechen in einem Monat darum nicht auffallen, weil dazwischen viele andere Texte stehen, sodass immer einige Seiten – 1–14 Seiten – zwischen den Meldungen liegen. Durch die Häufung von Gewaltverbrechen entsteht jedoch ein interessanter Effekt, auf der einen Seite sind die Zeitungsmeldungen als objektive Nachrichten über Gewaltverbrechen zu lesen, auf der andern Seite wirkt die Häufung von Gewaltverbrechen unwahrscheinlich, wodurch Walter auf das Fiktive seines »Konzepts« hinweist. Trotz der Zitate aus der soziologischen Literatur geht es Walter nicht um eine soziologische oder psychologische Analyse, sondern um eine literarische Darstellung eines diffusen Klimas der Gewalt, welches sich aus unbestimmten Ängsten, Vorurteilen und dem Gefühl, »es reicht«, nährt.

In seinen zweiten Collage-Roman, *Die Verwilderung*, erschienen 1977,¹⁵ fügt Walter ebenfalls Zeitungsmeldungen ein. Hier tritt aber mit Blumer wie später im *Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht* ein Journalist auf, der zugleich Schriftsteller ist. Es geht in diesem Buch einerseits um Reflexionen über die romantische, exklusive Liebe, für die unter anderem Gottfried Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* steht, aus der auch der Titel des Romans stammt. Die Figuren des Romans versuchen aus diesem als ver-

15 Otto F. Walter: *Die Verwilderung*. Roman. Reinbek bei Hamburg 1977.

altet empfundenen Schema auszusteigen und in der Huppergrube ein anderes Modell des Zusammenlebens zu verwirklichen, wobei ihnen die alten Mythen immer wieder in die Quere kommen.

Walter verwendet in diesem Roman die Textsorte ›Zeitungsnachricht‹ unter dem Titel *Neues vom Tag*, und die Texte in der Rubrik *Kalendergeschichten*, welche jeweils einen Monat umfassen und ausschließlich über Fabrikschließungen und Entlassungen von Arbeitern berichten, könnte man ebenfalls in die Kategorie Zeitungsnachrichten einordnen. Die Nachrichten unter *Neues vom Tag* betreffen größtenteils politische Themen und Aktionen. So ist in diesen Nachrichten immer wieder von der »Freiwilligen Aktion zur Sicherung der Schweiz« (ASS) die Rede, welche ganz am Anfang des Romans gegründet wird und die mit ihren Wirtschaftskapitänen und hohen Militärs ein Gegengewicht zum Gesellschaftsmodell der linken Kooperative in der Huppergrube bildet. Ein Thema dieser Nachrichten bildet auch die Pressekonzentration. Schon ziemlich am Anfang wird von der Übernahme der Jean Klein AG durch die Liechtensteiner Firma Publicada berichtet, was dazu führt, dass 74 Prozent der Schweizer Presse in den Händen der Publicada sind.¹⁶ Das Thema der Pressefreiheit, der Unabhängigkeit der Presse, welches im *Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht* zentral wird, klingt hier bereits an. Konkretisiert wird dies in der Figur von Blumer, einem Journalisten, der in der Sportredaktion angefangen hat und dann bis in die Auslandsredaktion aufgestiegen ist. Blumer ist ein Achtundsechziger, der Artikel über den Mai 1968 in Paris und über die Globuskrawalle geschrieben hat. Er ist ein Anhänger antiautoritärer Bewegungen, klammert sich aber zugleich an Autoritäten wie Marx, Engels und Mao, wie ihm sein Freund vorhält.¹⁷ Blumer versucht, seine Ideale nicht aufzugeben, aber er hat zusehends Mühe, 1975 seine Artikel mit Themen wie *Wie leben die Arbeitslosen in Jammers* oder *Kooperative als Alternative* noch unterzubringen. Blumers Marktwert ist gesunken, wodurch er in eine Krise gerät, die er mit dem Schreiben eines autobiografischen Romans mit dem Titel *Autobiografie eines Zeitungsmenschen* zu bewältigen versucht. Seine Krise geht aber eigentlich darauf zurück, dass er sich bewusst macht, dass auch die Zeitung nicht das Leben, die Realität wiedergibt.

Es waren news, sie übermittelten Fakten. Dennoch: sie waren bereits und übrigens nur partiell überprüfbar tatsächlich nur Reflexe auf Leben, das mit und in Milliarden von Menschen stattfand, Reflexe auf Handeln und Gehandeltwerden. [...] Reflexe in Sprache und auf Papier, Auswahl einer Auswahl einer Auswahl nach einer Mechanik, die zwar erklärbar, kaum mehr kontrollierbar,

¹⁶ Ebd., S. 42.

¹⁷ Ebd., S. 107–109.

steuerbar war. Aus dieser riesigen Auswahl von Papieren schneiderten sie hier in der Redaktion jene Auswahl zurecht, Tag für Tag, die dann gedruckt als ›Tages-Anzeiger‹ hinausging, täglich mit dem unausgesprochenen Anspruch auch der Leser belastet, hier, in dieser Zeitung, finde die Welt, finde das Leben statt.¹⁸

Blumers Redaktion produziert nicht wie diejenige in Kästners *Fabian* falsche Nachrichten, aber sie wählt aus den unzähligen Nachrichten aus, indem sie ihrerseits den verschiedensten Kräften ausgesetzt ist, was zu einer »Reduktion der Welt auf Zeichen, auf Signale auf Papier. Auf Jargon, auf Stil« führt, die Blumer entlarven möchte.¹⁹ Das Dokumentarische ist nur mehr ein Stilmittel »im täglich produzierten Roman, der sich ›Zeitung‹ und nicht etwa ›Roman‹ nannte.«²⁰ Wir haben hier dieselbe Reflexion wie bei den Autoren der frühen Moderne. Die Zeitung gibt nicht mehr die Realität oder, wie Blumer sagt, das Leben wieder, sondern sie produziert Fiktion. Walter beschreibt hier mit andern Worten, was Musil mit »Seinesgleichen geschieht« bezeichnete. Blumer als Autor schiebt in seiner Autobiografie einen frei arbeitenden Reporter vor, damit er die Differenz von Wirklichkeit und Fiktion darstellen kann, einen, »der wußte, was ›draußen‹ los war, und der [...] die Differenz zwischen dem Lebendigen und dem Reflex darauf in der Zeitung als besonders kraß« empfand.²¹ Die Arbeit am Roman führt dazu, dass Blumer seine Arbeit in der Redaktion aufgibt und sich als freier Reporter betätigt wie sein fiktiver Held. Doch wird ihm klar, dass sich auch dadurch sein Leben nicht geändert hat, dass er, wie er selbst sagt, Zuschauer geblieben ist: »[...] er hatte geschrieben über Leben, das irgendwo stattfand, ja schon, immer wieder, er hatte aufgedeckt, er hatte verteidigt, er hatte – nun halt Papier mit Buchstaben gefüllt. [...] Er blieb Zuschauer und privilegiert wie in der Redaktion.«²² Blumers Problem ist, dass er eine Art Manko an wahren Leben hat. Dieses Manko glaubt er durch das Zusammenleben mit den jungen Leuten in der Huppergrube ersetzen zu können. Er meint, dadurch das wahre Leben beschreiben zu können. Durch die Einführung der Figur des Journalisten und Schriftstellers Blumer versucht Otto F. Walter ein Problem zu lösen, das ihn als politisch und sozial engagierten Schriftsteller zunehmend beschäftigt, nämlich, den Konflikt zwischen dem Leben mit seinen Zwängen und dem Entwerfen von Utopien in der Literatur darstellen zu können. Und es ist kein Zufall, dass er gerade in der *Verwilderung* auf diese Idee gekommen ist, denn hier versucht er, eine gesellschaftliche Utopie zu entwerfen und sie der Überprüfung durch die Wirklichkeit auszusetzen. Der Journalist Blumer, der sich in seinen Reportagen mit der Wirklichkeit auseinandersetzt, wird so zu-

18 Ebd., S. 233 f.

19 Ebd., S. 234.

20 Ebd., S. 235.

21 Ebd., S. 235.

22 Ebd., S. 240.

gleich zu einer Reflexionsfigur, einer ›mise en abyme‹, des Schriftstellers,²³ der sich bewusst ist, dass zwischen Leben und Schreiben, zwischen Realität und Text letztlich ein unauflösbarer Konflikt besteht. Das Schreiben kann nur ein Reflex der Realität sein, andererseits kann gerade die Literatur das Bewusstsein für diesen Konflikt wecken, indem sie ihn thematisiert.

Wenn es dem Journalismus nicht gelingt, das Leben zu erfassen, warum dann nicht gleich Schriftsteller werden? Das scheint die Überlegung zu sein, die Walters nächstem Roman, *Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht*, der 1983 erschien, zugrunde liegt.²⁴ Um die Spannung zwischen Journalismus und Literatur darzustellen, führt Walter nun einen Schriftsteller ein, nicht nur wie in der *Verwilderung* einen Journalisten, der seine Autobiografie schreibt. Wander schreibt zwar auch gelegentlich für Zeitungen, ab und zu eine Kolumne für das *magazin*, um sich über Wasser zu halten, aber er versteht sich als freier Schriftsteller. Wander hat einen Roman mit dem Titel *Ein Wort von Flaubert* geschrieben, dessen Held der Journalist Winter ist. Dieser arbeitete als Auslandskorrespondent in Frankfurt für die *Neue Zürcher Zeitung*. Die Diskussion von Fiktion und Wirklichkeit findet nun nicht mehr zwischen dem wirklichen Leben und dem, was die Zeitung darüber berichtet, statt, sondern zwischen dem wirklichen Leben und seiner literarischen Darstellung. Wander hat zwar seiner Figur Winter autobiografische Erlebnisse untergeschoben, bestreitet dies aber insbesondere in der Auseinandersetzung mit seiner Leserin Ruth immer wieder.²⁵ Andererseits betont Otto F. Walter durch die Namensähnlichkeit: Walter – Wander – Winter gerade auch diesen Bezug. Allerdings können wir als Leser wiederum nicht feststellen, was nun in der fiktionalen Realität wirklich ist und was der Autor Wander erfunden hat, denn der Roman *Ein Wort von Flaubert* wird uns nur durch die Vermittlung der Leserin Ruth fragmentarisch mitgeteilt.

Der Journalist Winter ist offensichtlich eine Variante und Weiterentwicklung der Figur Blumer aus der *Verwilderung*. Winter leidet wie Blumer unter seiner Machtlosigkeit der Realität gegenüber. Im Gegensatz zu Blumer wird er aber tätig. Der Roman *Ein Wort von Flaubert* endet damit, dass Winter Zeuge wird, wie ein Junge ohne Grund erschossen wird – die einzige Episode, die Wander einer Zeitung entnommen hat –, was Winter so empört, dass er sich zum Handeln entschließt. Diese Episode wird von Ruth zu Beginn des Romans ausführlich zitiert:

23 Zu der in Walters Werk beliebten Figur der ›mise en abyme‹ siehe Marc König: Die Spiegelung in Otto F. Walters Werk. Untersuchungen eines Strukturmerkmals des modernen Romans. Bern u. a. 1991.

24 Otto F. Walter: *Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht*. Roman. Reinbek bei Hamburg 1983.

25 Siehe dazu König: Die Spiegelung, S. 136 f.

Sie ließen ihn, Winter, hier diese brutale Erschießung miterleben, um ihn in seiner Empörung nun endlich ausbrechen zu lassen in die Aktion. Er, der sich als Journalist jahrelang angepaßt hatte, er, der sich — als Korrespondent der *Neuen Zürcher Zeitung* in Frankfurt — im Grunde bereits aufgegeben hatte, er jetzt als Zeuge, er bricht auf, noch in dieser Nacht, fährt in die Redaktion an die Falkenstraße in Zürich, löst seinen Freund beim Nachtdienst ab und tippt seinen ganz persönlichen Protest, seinen ›Aufruf an uns Schlafwandler‹ in die Druckerei durch. Der Aufruf erscheint als Leitartikel am nächsten Morgen, der Skandal ist perfekt, Winter zwar wird fristlos entlassen, aber er hat seine Selbstachtung, seine Würde wiedergewonnen, er ist frei.²⁶

In der Erzählgegenwart, auf der ersten diegetischen Ebene, spielt sich eine andere Geschichte ab. Wegen eines autokritischen Artikels hat die Automobil-Lobby ihre Inseratenaufträge in Wanders Zeitung gestoppt.²⁷ Die Zeitung kann sich diesen Ausfall nicht leisten, und die Redaktion beginnt Druck auf die Journalisten auszuüben. Die Journalisten ärgern sich zwar darüber, sie versuchen auch zu opponieren, als es aber hart auf hart kommt und ihnen klar wird, dass sie machtlos sind, weil sie ihre Stelle nicht verlieren wollen, krebzen sie zurück. Walter stellt dar, wie im Zeitungsbetrieb Zensur und Selbstzensur ausgeübt wird, wobei dies durch den Ausdruck »Textmanagement« vertuscht wird. Wander ärgert sich, durchschaut das alles, weiß auch, dass er mit seinen linken Kolumnen nur das politische Feigenblatt der Zeitung ist. Und als sein Chef Thalmann ihn auf das Ende des Romans *Ein Wort von Flaubert* anspricht, erklärt Wander, der Schluss sei erfunden und diese Position sei nicht die seine: »Ich komme im Roman nicht vor. Selbst wenn ich je die Hoffnung gehegt haben sollte, die Welt lasse sich durch Worte, durch Sätze verändern, und Zweifel zumindest hatte ich daran schon immer: das wäre vorbei.«²⁸

Das ist nicht einfach eine Ausrede, Wander will sich nicht engagieren. Doch er kann sich nicht ganz heraushalten: ein Journalistenkollege, Langer, hat Selbstmord begangen, weil drei seiner Artikel zu den heiklen Themen Waffenexport, Selbstverwaltung und Kapitalflucht aus Frankreich abgelehnt worden sind. Er hat diese Situation der Selbstzensur nicht mehr ertragen. Zudem möchte eine Gruppe von jungen Leuten Wander dazu bewegen, ihnen zu helfen, einen Traktat mit dem Titel *Ein Wort an uns Lebende* zu redigieren und in die Zeitung zu bringen, um den Coup von Winter zu wiederholen. Doch in der Realität funktioniert das nicht, zwar wären einige bereit, es zu versuchen, vor allem ein Vertreter der Technik, den man dazu nötig hätte. Doch bevor das alles ins Werk gesetzt werden kann, wird die Zeitung an die Medium AG ver-

26 Walter: Das Staunen der Schlafwandler, S. 21.

27 Walter spielt hier auf eine Episode an, die sich beim *Tages-Anzeiger* abspielte.

28 Walter: Das Staunen der Schlafwandler, S. 62.

kauft, die Schraube wird angezogen, und alle fürchten um ihren Job. Der Text erscheint nicht in der Zeitung, soll aber als Sonderdruck erscheinen und zusammen mit den drei abgelehnten Aufsätzen Langers verkauft werden. Schließlich ziehen die jungen Leute die Gründung einer neuen Zeitung in Betracht, an der Wander ab und zu mitarbeiten will.

Durch die Konstruktion der Verdoppelung der Rolle des Journalisten kann Walter Wander, der als Autor eine Utopie entworfen hat, mit der Realität konfrontieren. Während Winter in der fiktionalen Welt mutig handelt, lehnt Wander für sich eine solche Handlungsweise ab und bezieht eindeutig Stellung zugunsten des fiktionalen Schreibens. Der Journalismus ist nur eine Nebenbeschäftigung. Wander wird zwar mit der Forderung seiner Umgebung, sich angesichts der Bedrohung der Pressefreiheit und der zunehmenden Konzentration der Presse in Medienkonzernen zu engagieren, konfrontiert. Er lehnt aber ab und entscheidet sich konsequent für die Literatur. Ziemlich genau in der Mitte des Romans wird erzählt, wie Wanders Freund Peter mit seinem Satz aus *Ein Wort von Flaubert* fragt: »Wäre möglich, daß es historische Lagen gibt, in denen Schreiben als Handeln nicht genügt?« Wander antwortet: »Wozu braucht man Nägel und Bretter, da man ja die Wörter ‚Brett‘ und ‚Nagel‘ hat?« Über Gustave Flaubert, zit. n. Jean-Paul Sartre, *Der Idiot der Familie* Band 2.²⁹

Wander will allenfalls durch seine Literatur wirken:

Schreiben, wie ich's betreibe, sei, bestenfalls, subversiv, ich meine: es könne vielleicht indirekt die kulturellen Voraussetzungen, die Vorurteile, unser Verhältnis zur Sprache, zu unseren Codes, auch zu den meinen, unterhöhlen und damit, immer bestenfalls, unser Verhältnis zu unseren Wertvorstellungen und unseren Gefühlen ein bißchen verändern — ach, was weiß ich!³⁰

Wander wird im Gegensatz zu seinem Helden Winter nicht aktiv. Er will zwar seine jungen Freunde bei der neuen Zeitung unterstützen, indem er ab und zu etwas schreibt, aber seine Hauptarbeit bleibt die Schriftstellerei. Damit bezieht auch Walter Position zugunsten der Literatur. Der Roman kann als Rechtfertigung der fiktionalen Literatur gegenüber dem Journalismus gelesen werden. Das zeigt sich auch an der Hierarchie der Figuren: der Schriftsteller Walter schreibt einen Roman über den Schriftsteller Wander, der seinerseits einen Roman über den Journalisten Winter geschrieben hat. Walter hat sich für die Literatur auch in der Überzeugung entschieden, dass sich in der Gesellschaft nur

29 Ebd., S. 123. Es ist sicher kein Zufall, dass Walter auf Flaubert rekurriert, gilt dieser doch insbesondere im Kreis der »nouveaux romanciers« als eine Art Vorläufer des *L'art pour l'art*.

30 Walter: *Das Staunen der Schlafwandler*, S. 156.

etwas ändert, wenn sich das Bewusstsein ändert, und dass sich dieses letztlich nur durch die Literatur verändert.³¹

Überblickt man die Art, wie Walter sich in den drei Romanen mit der Zeitung und dem Journalismus auseinandersetzt, so kann man sagen, dass er in den *Ersten Unruhen* Zeitungsnachrichten fingiert beziehungsweise bearbeitet, deren Funktion es ist, Realität zu fingieren. Das heißt, er macht einen relativ konventionellen Gebrauch von Zeitungsnachrichten. In der *Verwilderung* und erst recht im *Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht* dienen ihm der Zeitungsbetrieb und die Figuren der Journalisten dazu, über die Rollen von Journalist und Schriftsteller und damit über die Rolle der Literatur in der Gesellschaft zu reflektieren. Die Reflexion über die Rollen von Schriftsteller und Journalist geht einher mit einer Reflexion über die Realität dessen, was in der Zeitung steht. Die Erkenntnis, dass das, was als Wiedergabe der Realität in der Zeitung steht, nicht näher am Leben ist als das, was im Roman steht, wertet die Literatur auf. Man könnte vielleicht sagen, dass sich im *Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht* der Schriftsteller gegenüber dem Journalisten behauptet beziehungsweise das literarische Werk auf Kosten der Zeitungsartikel aufgewertet wird, wobei zugleich klar gemacht wird, dass nicht nur die politische Aktion und die Publikation von Manifesten, sondern auch die Literatur bewusstseinsverändernd wirken kann.

31 Walters Haltung hatte ein Nachspiel, indem Niklaus Meienberg Otto F. Walter angriff. Siehe die Dokumentation in der *WochenZeitung*: Vorschlag zur Unversöhnlichkeit. Hg. v. der WochenZeitung, Zürich 1984. Siehe auch Reto Caluori: Vom literarischen Stoff zum Konfliktstoff. Der Briefwechsel zwischen Niklaus Meienberg und Otto F. Walter. In: Entwürfe. Zeitschrift für Literatur 9/24 (2000), S. 51–63.

Unharmonisches im Zeitungsspiegel

Hermann Burgers *Schilten* und der Zürcher Literaturstreit

ELIAS ZIMMERMANN

Hermann Burger ist berüchtigt für seine Rückgriffe auf abgelegenes und obskures Wissen, dessen raffinierter Literarisierung er sich selbst gern rühmte.¹ Wenig glaubwürdige »Realien« werden derart akribisch dargestellt, dass sie auf den Leser nur mehr erfunden wirken, wenn sie ihm als »Surrealien« oder »Irrealien« entgegentreten.² Tatsächlich aber verweisen diese Unwirklichkeitseffekte³ manchmal nicht nur auf real existierende Materialien, sondern auch auf erstaunlich zeitgenössische Problemlagen. Hiervon zeugt die Zeitschrift *Der Harmoniumfreund*. Wenn Armin Schildknecht in *Schilten* (1976) einen Haufen alter Fachzeitschriften dieses Namens im Dachstock seines Schulhauses findet, dann scheint der Fund wie so oft auf Fiktives zu verweisen. Hier ist es der sonderbare »Harmoniumstreit«, den die Anhänger von »Druckluft«- und »Saugwind«-Harmonien Anfang 20. Jahrhundert erbittert ausfochten: »[S]tatt dass man daran ging, ein kombiniertes Druckluft-Saugluft-Harmonium zu entwickeln, [...] versteifte man sich darauf, beide Systeme zu perfektionieren und gegeneinander auszuspielen.« (Sch., S. 247)

Die vermeintliche Fiktion beruht auf einer realen musikhistorischen Ausgangslage, die Burger tatsächlich der Zeitschrift *Der Harmoniumfreund* ent-

1 Burger lässt sich z. B. gerne über seine »Technik der schleifenden Schnitte« zwischen obskurem Wissen und Fiktion aus: Hermann Burger, Otto Marchi: Schulhauswerkstatt, Todeswerkstatt. Ein Gespräch mit Hermann Burger. In: [Ohne Autor]: Schauplatz als Motiv. Materialien zu Hermann Burgers Roman »Schilten«. Zürich 1977, S. 7–30, hier S. 16.

2 So das Vokabular seines Roman-Protagonisten Schildknecht. Hermann Burger: *Schilten*. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz. Roman. Werke in acht Bänden. Bd. 4. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014 [im Folgenden Sch.], S. 68.

3 Die scheinbar unnötige Detailwut Burgers verkehrt Roland Barthes' Konzept des durch unmotiviert Detailbeschreibungen hervorgerufenen »Wirklichkeitseffekts«. Vgl. Roland Barthes: Der Wirklichkeitseffekt. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache* (Kritische Essays IV). Frankfurt a. M. 2006, S. 164–172. Während sich nach Barthes gerade aufgrund des Details Realität simulieren lässt, suggeriert Burger mit dessen Hilfe die Unglaubwürdigkeit seiner Erzählung.

nommen hat. Die Liebe des fiktiven Lehrers zur längst vergessenen Zeitschrift entspricht dadurch dem offenbaren Interesse des Schriftstellers gegenüber demselben Material, das er zum literarischen Stoff aufbereitet, indem er ausführlich aus ihm zitiert. Obschon alle Zitate, mit denen Schildknecht die Konkurrenz der zwei Instrumententypen illustriert, der Publikation entstammen, dramatisiert sein Kommentar entscheidend. Nirgends in der Zeitschrift⁴ ist von einem »große[n] Harmoniumstreit« (Sch., S. 246) oder gar »Harmonium-Weltkrieg[.]« (Sch., S. 247) die Rede.

Hinter der Verschärfung des Tons verbirgt sich zweierlei. Schreibtechnisch entspringt sie einer Methode der Textproduktion, welche realweltliche Materialien auf einen bestimmten – meist drastischen – Effekt hin umschreibt.⁵ Doch der poetologische Kniff erhellt noch nicht, warum besagtes Detail zugespitzt wird. Erst im zeitgenössischen Kontext lässt sich hierin eine Position ausmachen, die der Romantext *ex negativo* gegenüber literarischen und gesellschaftspolitischen Diskursen einnimmt. Es ist das Ziel des vorliegenden Artikels, diese Position zu rekonstruieren, indem er Hermann Burgers sonderbaren literarischen »Zeitungsspiegel« als Zeitspiegel lesbar macht.

Die Burger-Forschung hat schon mehrfach auf die poetologische Sinnbildlichkeit von Schildknechts Instrument hingewiesen.⁶ Das Harmoniumspiel ist, so Sven Spielberg, nur wenig verschleiert als »Metapher des Erzählaktes« und damit von Schildknechts Schreiben lesbar.⁷ Unberücksichtigt blieb hierbei, dass die Harmoniumzeitschrift, der Symbollogik des Textes entsprechend, die Erzähl- und Schreibtätigkeit unter einem kulturhistorischen Aspekt beleuchtet, sprich: den Schulbericht in literatur- und kulturgeschichtlichen Tendenzen verortet. So, wie Schreiben als musikalisches Spiel versinnbildlicht wird, ist der historische Diskurs über das musikalische Spiel als Sinnbild eines literaturhistorischen Diskurses verständlich.

4 Zumindest nicht in den insgesamt 49 verstreuten Seiten, die Burger sich aus der Zeitschrift herauskopierte und die im Schweizerischen Literaturarchiv [SLA] vorliegen. Vgl. »Harmoniumfreund«. SLA, Nachlass Hermann Burger, A-1-d, Schilten, Schachtel 9. Auch eine breitere Recherche in historischer Harmonium-Literatur hat keine vergleichbaren Darstellungen zutage gebracht.

5 Ein ähnliches Vorgehen ist in der Architekturbeschreibung des Schulhauses auszumachen. Dort werden gewisse architektonische Eigenschaften des realweltlichen Vorbilds in Schiltwald (AG) massiv zugespitzt und zum Teil auf einen bestimmten Effekt hin geändert, z. B. die Position der Turnhallen-Sprossenwand, die nur im Roman den Blick auf den danebenliegenden Friedhof freigibt. Vgl. Sch., S. 11.

6 Vgl. dazu: Sven Spielberg: Diskurs in der Leere. Aufsätze zur aktuellen Literatur in der Schweiz. Bern, Frankfurt a. M., New York, Paris 1990, S. 21 f.; Erika Hammer: »Das Schweigen zum Klingen bringen«. Sprachkrise und poetologische Reflexionen bei Hermann Burger. Hamburg 2007, S. 229–235.

7 Spielberg: Diskurs in der Leere, S. 22. Treffender noch wäre hier der Begriff Allegorie, erhält das Harmonium doch eine beträchtliche sinnbildliche Eigendynamik.

Die Druck- und die Saugluft-Anhänger, deren vermeintlicher ›Streit‹ im historischen Zeitungsspiegel von *Schilten* ausgebreitet wird, präsentieren sich dem Leser nämlich gleichsam als Vertreter einer konservativen beziehungsweise einer avantgardistischen künstlerischen Haltung, einer Haltung zumal, die nicht im Ästhetischen allein zu gründen scheint, sondern im tieferen Glauben an ein »System« wurzelt (Sch., S. 247): »Druckluftanhängerschaft oder Saugluftanhängerschaft kam zur Zeit des Harmonium-Weltkriegs einem Glaubensbekenntnis gleich.« (Ebd.) Dies erinnert nicht zufällig an die kulturpolitische Situation des Kalten Kriegs, welche die Systemfrage zum alles entscheidenden Credo machte. Genauer noch gemahnt es an die verspätete schweizerische Diskussion um künstlerische Avantgarden und literarisches Engagement in den 1960er und 70er Jahren, die im Zürcher Literaturstreit 1966/67 ihren ersten Höhepunkt fand. *Schilten* entstand nicht zuletzt im Spannungsfeld zwischen linksintellektueller Kritik am Bildungsbürgertum einerseits⁸ und konservativer Abwehrbewegungen andererseits. Wo der Roman sich in diesem Spannungsfeld positioniert, wird mithilfe des *Harmoniumfreunds* genauer ersichtlich.

Anders als zu erwarten wäre, gehört *Schilten* keineswegs einem kritisch-politischen Avantgardismus an, geht aber auf ironische Distanz zu bildungsbürgerlichen Positionen. Wie am Schluss des Romans – und am Ende dieses Aufsatzes – zu zeigen sein wird, entwickelt *Schilten* aus dem kulturpolitischen Konflikt eine poetologische Stellungnahme, welche sich auf eigenständige Weise vom bildungsbürgerlichen Paradigma des schönen Scheins verabschiedet. Der literarische Text greift damit hinter den Literaturstreit zurück auf Emil Staigers generellere Moderne-Kritik.

Die Kritik des Bildungsbürgertums

Der zuspitzende Rückgriff auf das, was journalistisch einst ›à jour‹ war, nun aber obskur und entlegen wirkt, wirft paradoxerweise gerade auf Aktuelles ein erhellendes Licht; also auf das, was *nicht* erzählt wird, sehr wohl aber in der strukturellen Analogie anklingt. Durch die Rückgriffe auf das vermeintlich Unwichtige umgeht Burgers Schreibtechnik seine Gegenwart und nähere Vergangenheit, um ihr in der Abgrenzungsstrategie verbunden zu bleiben. Wie sich zeigen wird, ermöglicht gerade dieser Weg des andeutenden Verschwei-

8 Vgl. z. B. auch Nizons *Diskurs in der Enge*, an dem sich Burger kritisch abarbeitet. Vgl. Hermann Burger: Schweizer Literatur nach 1968 [Sammelband 2: Als Autor auf der Stör, 1987]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014, S. 450–474, bes. S. 460–469.

gens, dass der Text sowohl für klassisch bildungsbürgerliche als auch kritisch nonkonformistische Lesarten zugänglich bleibt.

So lässt sich der »Harmoniumstreit« in Bezug auf jenen Streit lesen, der wie kein anderes Ereignis jener Zeit die Verwerfungslinie zwischen Bildungsbürgertum und kritischer Moderne zutage treten lässt, nämlich den Zürcher Literaturstreit von 1966/67. Das Ereignis, das die Schweizer Kultur der 1960er Jahre erschütterte, soll im Folgenden kurz rekapituliert werden.⁹

Emil Staiger, Professor der Neugermanistik in Zürich, griff in seiner Rede *Kultur und Öffentlichkeit* am 17. Dezember 1966 die zeitgenössische deutschsprachige Literatur mit erstaunlicher Härte an.¹⁰ Staiger diffamierte insbesondere die »littérature engagée« als minderwertig, ja gefährlich. Denn im Gegensatz zum Kanon von Homer bis Schiller sei sie der Öffentlichkeit nicht von Nutzen, ihre Darstellung von Scheußlichkeiten schade der »Gemeinschaft«: »So sehen wir in der »littérature engagée« nur eine Entartung jenes Willens zur Gemeinschaft, der Dichter vergangener Tage beseelte.« (LÖ, S. 91) Sittlichkeit und Kunst ließen sich nicht voneinander trennen, einer unsittlichen Kunst, die einzig den Effekt des Ekels suche, könne er keinen »Respekt« (LÖ, S. 94) zollen. Gute Literatur sei eine Frage der richtigen ästhetisch-ethischen Gesinnung. Max Frisch fühlte sich als engagierter Autor unmittelbar herausgefordert, er war die erste öffentliche Person, die Staigers Angriff parierte. Frischs gespieltes Unverständnis, *wer* mit den unsittlichen Dichtern gemeint sei, ist von beißender Ironie und gipfelt in der Vermutung, dass eine solch generelle Moderne-Kritik im kommunistischen Totalitarismus, ja von Faschisten auch gern gehört würde.¹¹ Mit dem Begriff der Entartung, der für die nationalsozialistische Kulturpolitik anleitend war, lieferte Staiger die Steilvorlage für Frischs Verdächtigung. Damit waren klare Fronten gezogen, denen sich – mit wenigen vermittelnden Ausnahmen – die über 40 folgenden Wortmeldungen im Streit zuordnen lassen: die rückwärtsgewandte Warnung vor der neuen, unsittlichen Kunst einerseits, die Kritik der Kritik als totalitäre Verunglimpfung zeitgenössischer Literatur andererseits.

9 Eine umfassende Sammlung der Stimmen des Streits bietet: Der Zürcher Literaturstreit. In: Walter Höllerer (Hg.): Sprache im technischen Zeitalter 22 (1967), S. 83–205. Zu ausführlicheren Beschreibungen des Streits vgl.: Michael Böhler: Der »neue« Zürcher Literaturstreit. Bilanz nach zwanzig Jahren. In: Formen und Vorgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit. Tübingen 1986, S. 250–262; Mario Andreotti: »Jetzt darf man es wieder sagen«. Notizen zum Zürcher Literaturstreit. In: Sprachspiegel 64/2 (2008), S. 57–60.

10 Vgl. Emil Staiger: Literatur und Öffentlichkeit [LÖ] [Textsammlung: Der Zürcher Literaturstreit]. In: Höllerer: Sprache, S. 90–97. Der Erstabdruck der Rede erschien am 20. 12. 1966 in der *Neuen Zürcher Zeitung*.

11 Max Frisch: Endlich darf man es wieder sagen [Textsammlung: Der Zürcher Literaturstreit]. In: Höllerer: Sprache, S. 104–109, hier S. 108 f.

Wie Gerhard Kaiser überzeugend darlegt, ging es im Literaturstreit um mehr als um idiosynkratische Befindlichkeiten zwischen Literaten und (akademischen) Kritikern. Der Streit markiert einen Einschnitt in das kulturelle Selbstverständnis der Nachkriegsgesellschaft, die sich von bildungsbürgerlichen Argumentationsstrukturen zu verabschieden beginnt.¹² Unter ›Bildungsbürgertum‹ wird hier ein nationalistisch-bourgeoiser »Denkstil«¹³ verstanden, was den breiten Begriff stark verengt. Für seine Definition zentral sind drei kunsttheoretische Paradigmen, die der Historiker Georg Bollenbeck als konstitutiv für den »konsensuelle[n] Kunstonationalismus der liberalen Ära«¹⁴ ab dem 19. Jahrhundert beschreibt: erstens die Figur der »ursprungsmythologische[n] Genese«,¹⁵ welche Kunst als gemeinschaftsbildenden Ausdruck des Volkes versteht, zweitens die »bildende Funktion«, welche Kunst in den Dienst der Volkserziehung stellt, drittens schließlich das Paradigma des »schönen Scheins«, das Kunst als autonome Sphäre des Guten, Schönen und Wahren definiert, aus der sich ideale sittliche Wertvorstellungen ableiten lassen müssen. Zusammen mit diesen Argumentationsfiguren zerfällt die bildungsbürgerliche Definitionsmacht, was Kunst sein und was sie gesellschaftlich bezwecken soll. Alle drei Paradigmen finden sich im Vortrag Staigers wieder¹⁶ und lassen sich auch durch dessen vorhergehendes literaturwissenschaftliches Werk hindurch verfolgen. Als Abwehrmechanismus gegen eine avantgardistische Moderne taugen sie spätestens 1966 nicht länger: ein entgegengesetztes Kunstverständnis, das nicht die sittliche Stärkung der Gesellschaft, sondern ihre politische Kritik zum Ziel hat, war Ende der 1960er Jahre im Begriff, sich zu etablieren. Das mag auch Staiger schnell bewusst geworden sein, da er sich kaum auf die öffentliche Diskussion einlässt.¹⁷ Wie wenig sein sittliches Kunstideal auch auf frühere Literaturepochen zutraf, war sich der Germanist bewusst. Seine Kritik der Gegenwart entspringt einer grundsätzlichen Missbilligung moderner Tendenzen, deren Beginn er bei der weltabgewandten Innerlichkeit der Romantik ansetzt. Er wertet insbesondere die Frühromantik gegenüber der Weimarer Klassik ab, weil sie sich – wie die Avantgarde seiner Gegenwart – von Vernunft

12 Vgl. Gerhard Kaiser: »... ein männliches, aus tiefer Not gesungenes Kirchenlied ...«. Emil Staiger und der Züricher Literaturstreit. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 47 (2000), S. 382–394, hier S. 389 f.

13 Ebd.

14 Georg Bollenbeck: Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945. Frankfurt a. M. 1999, S. 44.

15 Vgl. ebd., S. 50–53.

16 Vgl. Kaiser: »... ein männliches, aus tiefer Not gesungenes Kirchenlied ...«, S. 391 f.

17 Nach seiner Rede meldet er sich nur einmal kurz zu Wort, ohne substantiell auf Kritik einzugehen. Vgl. Emil Staiger: Offener Brief [Textsammlung: Der Zürcher Literaturstreit]. In: Höllerer: Sprache, S. 104–109.

und Volksaufklärung abgekehrt und dem Absurden und Abstrusen zugewandt habe. Auch den Spätromantiker Mörike lässt Staiger nicht als Träger des künstlerischen Ideals gelten. Das kommt in seiner berühmten – und für Hermann Burgers *Schilten* einschlägigen – Auseinandersetzung mit Martin Heidegger über Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe* zum Ausdruck. Während Heidegger im Lampenschein den klassischen »schönen Schein« (»lucet«) des idealen Kunstwerks ausmacht, sieht Staiger hier nur mehr das romantische, blendende Scheinen (»videtur«) am Werk.¹⁸ Wie sich in Staigers Rede 1966 zeigt, wendet dieser die Lichtmetaphorik sehr wohl auch im positiven Sinn an: »Er [der sittliche Ernst] mußte sich uns, je tiefer die Finsternis ist, als zwar verschwiegene, abwesendes, aber noch im Entbehren unvergängliches Licht aufdrängen.« (LÖ, S. 93) Hier ist der »schöne Schein« als ganz spezifisches, sittliches Leuchten gefasst, das sich trotz der dargestellten Finsternis »aufdrängt«. Wie Michael Böhler konstatiert, greift Staigers Argumentation damit auf diverse Realismusdebatten des 19. und 20. Jahrhunderts zurück und wendet sie entscheidend: nicht der Inhalt, sondern der zu »erspürende« Ernst des Autors, der grausamen Wirklichkeit gerecht zu werden, dieses »unvergängliche Licht«, entscheidet über die Sittlichkeit des Werks.¹⁹ Ausgerechnet darauf gingen die meisten Kritiker nicht ein, wenn sie Staiger lediglich das richtige »Gespür« für die moderne Literatur absprachen, und Staiger seinerseits verpasste es, auf die Prämissen seiner Rede hinzuweisen.²⁰ Gerhard Kaisers These eines Paradigmenwechsels muss also ergänzt werden. Wie reflektiert die dritte bildungsbürgerliche Argumentationsfigur des sittlichen »schönen Scheins« angesichts verschiedener Entwicklungen der Literaturgeschichte ist, war Staiger sich bewusst; dass er sie zur Debatte stellte, blieb weitgehend ungehört, findet aber, wie am Ende zu zeigen ist, in *Schilten* einen späten Nachhall.

Zeit(ungs)gemäße Strukturanalogien

Wie nun hängt der »Zürcher Literaturkrieg« (Erwin Jaeckle)²¹ mit dem »Harmonium-Weltkrieg« in *Schilten* zusammen? Den »Harmoniumstreit« ausschließlich als Karikatur des Zürcher Literaturstreits zu lesen, wäre sowohl zu kurz als auch zu weit gegriffen. Zu wenig offensichtlich und zugleich zu

18 Vgl. Martin Heidegger, Emil Staiger: Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger. In: Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literatur. Zürich 1955, S. 34–49.

19 Böhler: Der »neue« Zürcher Literaturstreit, S. 261.

20 Ebd., S. 262.

21 Erwin Jaeckle: Der Zürcher Literaturkrieg [Textsammlung: Der Zürcher Literaturstreit]. In: Höllerer: Sprache, S. 190–201.

komplex ist ihr Verhältnis. Der Erzähler Schildknecht macht sich intrafiktional kaum über etwas lustig, was von seiner Situation im abgelegenen Schiltal so weit entfernt ist wie etwa die Mondlandung. Ebenso wenig wäre dem Autor Hermann Burger, wie sich weiter unten zeigt, eine eindeutige Stellungnahme zu unterscheiden. Seine Figur kann aber sehr wohl als Reflexion über den bildungsbürgerlichen Kunstbegriff gelesen werden, der im Zürcher Literaturstreit infrage gestellt wird. Anstelle einer Karikatur muss eher von einer impliziten, satirischen Reflexion gesprochen werden, die sich erst durch die zeitgeschichtliche Diskurslage genauer bestimmen lässt.

Im Harmoniumstreit ordnet sich Schildknecht dem konservativen Lager zu und bekennt sich »zum alten Druckluft System«. Er tut dies als Künstler: Schildknecht ist nicht nur Musiker, sondern auch Schriftsteller, nämlich Verfasser seines ästhetisch und inhaltlich anspruchsvollen Schulberichts. Als schreibender Lehrer und lehrender Schriftsteller ist er eine perverse Abart des bildungsbürgerlichen Poeta doctus.²² Die oben skizzierten, bürgerlichen Argumentationsfiguren sind cum grano salis auf seine Beschäftigung mit Schulhaus und Friedhof umgepolt. Der Gottesacker als Platzhalter des Todes im doppelten Sinn wird aufgrund seiner negativen Kraft als Konstituens der Schul- und Dorfgemeinschaft analysiert²³ und in seiner »bildenden Funktion« für die Schüler hervorgehoben.²⁴ In seiner Friedhofsbeschäftigung behauptet Schildknecht, eine autonome und wertaneleitende Sphäre zu vermitteln – freilich nicht im Umgang mit Kunst, sondern im Umgang mit dem Tod. In seiner quasibildungsbürgerlichen Argumentation tritt der Tod aber nicht an die Stelle einer klassisch-idealen Kunstwelt. Ganz im Gegenteil bekämpft Schildknecht die Allgegenwart des Todes, die er in der bedrohlichen Gegenwart des Friedhofs erlebt. Durch eine akribische wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Scheintod, Grabsteinarchitekturen und Begräbnisritualen will Schildknecht die Deutungshoheit über das bedrohliche Nichts zurückgewinnen. Das erinnert freilich an Staigers Nihilismus-Kritik: »Der Nihilismus ist in erstaunlich vielen Fällen ein Luxusartikel. Ernsthaft wirklich, nicht nur in literarischem Spiel bedrängte Menschen, denen der Wind um die Ohren saust, [...] denen das Wasser bis zum Hals steht, solche Menschen sind nicht nihilistisch. [...] Sie wehren sich ihrer Haut.« (LÖ, S. 95) Ein solcher Mensch ist Schildknecht. Ausdrucks-

22 Zur komplexen Rolle von Hermann Burger als Poeta doctus vgl. Simon Zumsteg: »Poeta contra doctus«. Die perverse Poetologie des Schriftstellers Hermann Burger. Zürich, Wien 2011. Burgers Figur Schildknecht ist bislang nicht als Poeta doctus analysiert worden.

23 Zum Beispiel als »Nebelsekte«. Sch., S. 257.

24 Der »humanistische« Friedhofsunterricht löst die Vermittlung üblicher Lerninhalte ab: »der ganze Unterricht wurde unter die Frage gestellt: Gelingt es uns kraft unserer Überlegenheit an Heftvorräten, den totalen Einbruch des Schiltener Friedhofalltags in die Schulsphäre zu verhindern?« Sch., S. 91.

mittel und Resultat seiner antinihilistischen Abwehr ist eine kämpferische Kunst:²⁵ sein anklagendes Harmoniumspiel und der rechtfertigende Schulbericht. Schildknecht als Künstler will mit seinem Werk einen längst internalisierten, tödlichen Nihilismus abwehren und damit sowohl gemeinschaftsbildend als auch aufklärerisch wirken.

Obschon er sich in einer weit groteskeren Lage befindet, ist Schildknechts künstlerisches Bestreben nicht weit von Emil Staigers kunsttheoretischer Position entfernt, der auf seine Weise den Nihilismus der Moderne bekämpft. Nur ist das Scheitern des Lehrers ebenso drastisch wie unvermeidlich; im Gegensatz zu Staiger bekämpft er den Tod selbst.

Die Analogien des Harmoniumstreits sind trotzdem nicht humorlos. So entspricht etwa Staigers Forderung, Literatur müsse wieder ein »männliches, aus tiefer Not gesungenes Kirchenlied« anstimmen, den vielzähligen Kirchenliedern, die Schildknecht korrekt aus dem *Harmoniumfreund* zitiert (Sch., S. 248) und die er selbst »aus tiefer Not« auf dem Harmonium spielt (zum Beispiel Sch., S. 33). Mit dem Literaturstreit hat die Auseinandersetzung um das Harmonium grundsätzlich gemein, dass zwei Kunst- und Künstlerbilder aufeinandertreffen. Das Druck- und das Saugluftharmonium stehen, dies macht Schildknecht klar, nämlich nicht nur für Instrumententypen, sondern für wichtige kunsttheoretische Gesinnungen, weshalb es »von offenen Briefen und polemischen Entgegnungen nur so wimmelt« (Sch., S. 248). Das lässt sich vom Zürcher Literaturstreit gleichfalls sagen, auch wenn sich daran nicht nur eine einzelne Publikation, sondern beinahe die gesamte publizistische Landschaft der Schweiz und gewichtige Leitmedien Deutschlands beteiligten. So polemisch, wie Schildknecht glauben machen will, sind die Positionen im historischen *Harmoniumfreund* aber nicht – gerade diese Behauptung bleibt unbelegt. Im Gegensatz zu den wenigen, vermittelnden Wortmeldungen im Literaturstreit überwiegen im vermeintlichen Harmoniumstreit die Aufrufe, endlich ein »Einheitsinstrument« (Sch., S. 241) zu bauen. Diesen Aufrufen schließt sich Schildknecht, wie gesehen, nicht an. Seine Schüler zu einem zweifelhaften »wir« vereinnahmend, behauptet er:

Der große Harmoniumstreit [...], diktiere ich meinen Schülern ins Generalsudelheft, soll uns weiter nicht beschäftigen, umso weniger, als wir uns zum alten Druckluft System bekennen und uns nicht durch den Siegeszug anfechten lassen, den das Mustel-Kunstharmonium und damit das Saugwind Prinzip um die Jahrhundertwende durch ganz Deutschland angetreten hat. (Sch., S. 246)

25 Vgl. hierzu auch Patrick Bühler: Die ›Todesdidaktik‹ in Hermann Burgers *Schilten*. In: Monatshefte 98/4 (2006), S. 539–551.

Freilich beschäftigt ihn der Harmoniumstreit in der Folge umso mehr, auch wenn er nur »andeuten« will, »weshalb es unter den zartbeseelten Harmoniumfreunden überhaupt zu einer Kontroverse gekommen ist, einer Kontroverse, die durchzustehen kein Musiker, und schon gar nicht ein Tretschemel-Virtuose, die Nerven hat«. (Ebd.) Auch hierin überzeichnet Schildknecht das Bild, welches die historische Materialienlage bietet. Nervlich zerrüttet, stellt der »Harmoniumfreund« keinen Musiker dar. Die im Burger-Nachlass vorliegende Beschreibung des Virtuosen Leo de la Haye porträtiert diesen nicht als »Konkursmasse« (Sch., S. 247), sondern als aufstrebenden Künstler. Dies stärkt die Vermutung, dass sich hinter dem Harmoniumstreit eine tatsächlich zerrüttende Angelegenheit verbirgt, wie sie der Zürcher »Literaturtschock« (Jaecle) – zumindest für Emil Staiger – zweifellos darstellte. Als Künstler, der sich zum »alten« System bekennt und dessen Argumentation den bildungsbürgerlichen Abwehrkampf gegen den Nihilismus internalisiert hat, kann man Schildknecht dem Lager des »zerrütteten« Staiger zurechnen. Schildknechts Tragik ist mithin die Tragik des überkommenen, bildungsbürgerlichen Künstlers. Doch wie positionierte sich der reale Autor Hermann Burger im Skandal des Literaturstreits?

Zwischen den Feuilleton-Fronten

Wie viele zeitgenössische Ereignisse²⁶ verfolgte Hermann Burger als Germanistikstudent in Zürich das gesellschaftliche Skandalon mit großem Interesse, zumal er in diesen Jahren etliche Vorlesungen von Emil Staiger besuchte.²⁷ Mit Emil Staiger und Max Frisch standen sich zwei seiner wichtigsten Vorbildfiguren mit einem Mal unversöhnlich gegenüber. Burgers Erststudienwahl der Architektur lässt sich unter anderem auf das Vorbild Frisch zurückführen. Sein Versuch, der erhofften Künstlerexistenz eine Ausbildung zu einem Brotberuf voranzustellen, war Frischs Werdegang nachempfunden oder wird von Burger zumindest analog zu diesem geschildert.²⁸ Frischs Gegenspieler im Literaturstreit ist derjenige Professor, dessen *Kunst der Interpretation* Burger sich 1962 – notabene noch vor dem Architekturstudium – nächtlich auf seiner Schreibma-

26 Es finden sich ausgiebige Sammlungen v. a. des Feuilletons der *Neuen Zürcher Zeitung* der 1960er Jahre. Vgl. SLA, Nachlass Hermann Burger, D-2-b, Sammlungen zu Dritten, Schachtel 214–230.

27 Zwischen 1961 und 1968 besucht Burger 15 Vorlesungen bei Emil Staiger. Vgl. Testatheft I. SLA, Nachlass Hermann Burger, C-4, Studium Uni Zürich, Schachtel 175.

28 Geradezu bekenntnishaft beschreibt Burger Frischs Einfluss in: Hermann Burger: Als ich Max Frischs erstes Tagebuch las. In: Schweizer Monatshefte 61/5 (1981), S. 357 f.

schine abgetippt zu haben rühmt.²⁹ In einem Brief wird er Emil Staiger später schreiben: »Sie sind der erste Mensch, der mir im Leben sprachmächtig und sprachschöpferisch begegnet ist. Ihnen widme ich mein zweites Buch [*Bork* (1970)] mit einem ganz besonderen Gefühl, das sich zusammensetzt aus Bewunderung, Scheu und Dankbarkeit.«³⁰ Seine Zerrissenheit zwischen den beiden Vorbildern erklärt, warum Hermann Burger sich trotz seines frühen literarischen Wirkungsseifers nicht öffentlich zu Wort meldete.

Das selbstauferlegte Schweigen mochte mit der Furcht vor Reputationschäden zusammenhängen und deckte sich so mit der Haltung der Studentenzeitschrift *zürcher student*. Ein anonymen Schreiber befürchtet dort, bei einer Stellungnahme für Staiger als Opportunist dazustehen, der »Angst [hat], beim Examen durchzufallen«,³¹ und im gegenteiligen Fall als unwissenschaftlicher Hetzer zu gelten (»Die wollen Zürcher Germanisten sein?«).³² Es ist gut möglich, dass Hermann Burger diesen Artikel verfasste, sollte er doch nur wenige Monate später erste poetologische Überlegungen in eben jenem *zürcher studenten* veröffentlichen – und sich notabene auch dabei der eindeutigen kulturpolitischen Stellungnahme entziehen: »Schriftstellerei und Germanistik haben, wie man weiß oder spätestens nach dem peinlichen Zürcher Literaturstreit wissen müsste, wenig miteinander zu tun.«³³

Warum und für wen der Literaturstreit peinlich war, kommt in einem Briefentwurf³⁴ vom 17. März 1967 an Emil Staigers Freund und Verteidiger Werner Weber, Redaktor bei der *Neuen Zürcher Zeitung*, zum Ausdruck. Dabei findet er erstaunlich kritische Worte gegen seinen Professor: »So wie sie dasteht, ist und bleibt sie [die Rede Emil Staigers] ein Vorurteil. Natürlich hat Staiger in vielem recht, das ich vor Ihnen nicht zu wiederholen brauche, aber die pauschale Art und Weise, wie er recht hat, ist bedrückend.« Burger sieht in Staigers »pauschale[r] Art und Weise« den Stein des Anstoßes. Gerechtfertigt sieht er deshalb auch die Kritik von Max Frisch, dessen Volte hier etwas

29 »Ich schrieb in den Nächten seine ›Kunst der Interpretation‹ ab auf einer holprigen Reemington und freute mich wie ein Irrer auf die Mittwochnachmittage [Kurs von E. Staiger].« Hermann Burger: Zum zehnjährigen Bestehen meines Testatheftes. SLA, Nachlass Hermann Burger, A-6, Datiertes, Schachtel 62.

30 Brief von Hermann Burger an Emil Staiger, 23. 9. 1970. SLA, Nachlass Hermann Burger, B-1-STAI, Schachtel 115.

31 [Ohne Autor]: Unzeitgemäße Überlegungen [Textsammlung: Der Zürcher Literaturstreit]. In: Höllerer: Sprache, S. 159.

32 Ebd.

33 Hermann Burger: Schreiben Sie, trotz Germanistik? [Sammelband 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014, S. 238–243, hier S. 238. Erstabdruck in: *zürcher student* 45/4 (1967), S. 15.

34 Vgl. Brief von Hermann Burger an Werner Weber, 17. 3. 1967. SLA, Nachlass Hermann Burger, B-1-WEBE, Schachtel 117.

unironisch nachhallt, Staiger spreche »die schlichte und gediegene Wahrheit«,³⁵ könne aber wegen der Nichtnennung der attackierten Autoren nicht verstanden werden (implizit genannt wurde immerhin Peter Weiss). Eigentlich müsste er selbst, so Burger zu Weber, sich als Schreibender »im Lager der Betroffenen fühlen. Dass dem nicht so ist, beunruhigt mich manchmal.« Die ›beunruhigende‹ Differenz zu den engagierten Autoren seiner Zeit liegt nicht zuletzt an seiner eigenen bürgerlichen Gesinnung, die er in den 1960er Jahren gegen linksintellektuelle Freunde und Feinde wortreich verteidigt.³⁶ Sie liegt aber auch an seiner Verbundenheit mit Staiger, die beinahe religiöse Züge annimmt. Immerhin sei er »von seinen Qualitäten als Literaturhistoriker begeistert, von seiner Menschlichkeit, die aus allen Vorlesungen fast wie aus Predigten spricht, begeistert [hs. Variante: ergriffen]«,³⁷ Die Ergriffenheit in der Messe von »St. Emilion«,³⁸ wie Burger Staiger später ironisch nennt, erinnert nicht von Ungefähr an Schildknechts Beschreibung des religiösen Eifers der Harmoniumliebhaber. Doch Hermann Burgers Verehrung hört dort auf, wo Staiger sich mit moderner Literatur beschäftigt: »Es ist leider zu bekannt, dass sobald es über Trakl hinausgeht, Staigers Urteile undifferenziert werden.«³⁹ Mehr noch:

Emil Staiger ist, glaube ich, kein Mann dieser Zeit. [...] Was uns aber verletzt, ist der Anspruch Staigers, eine Literatur zu verurteilen, die er, wie es offensichtlich den Anschein macht, nur mangelhaft und teilweise oberflächlich oder gar nicht kennt. Ich weiss, es steht mir nicht an zu sagen, dass der Urheber des Zürcher Literaturstreits unter allen Beteiligten derjenige ist, der von der umstrittenen Literatur am wenigsten zu verstehen scheint, und doch drängt sich dieser ketzerische Satz mir immer wieder auf.⁴⁰

Inwiefern, so muss sich der Leser dieses Briefs fragen, kann Staiger unter diesen Umständen denn überhaupt noch »in vielem recht« haben, wie Burger anfangs schreibt? Der »ketzerische Satz«, der Staiger sein Rechthaben abspricht, drängt sich Burger gegen seinen Willen auf – als Staigers »Schüler« und erst recht als

35 Frisch: Endlich darf man es wieder sagen, S. 104.

36 So etwa in etlichen Briefen an den Jugendfreund Kurt Oehler. Vgl. SLA, Nachlass Hermann Burger, B-1-OEHL, Schachtel 111. Burgers Gedicht *An alle Linksextremisten* greift 1968 die linke Studentenbewegung frontal an und zieht dementsprechend geharnischte Leserbriefe nach sich. Vgl. Hermann Burger: *An alle Linksextremisten*. In: Ders.: *Gedichte. Werke in acht Bänden*. Bd. 1. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014, S. 149 f.

37 Brief von Hermann Burger an Werner Weber, 17. 3. 1967. SLA, Nachlass Hermann Burger, B-1-WEBE, Schachtel 117.

38 Hermann Burger: *Die Künstliche Mutter*. Roman. *Werke in acht Bänden*. Bd. 5. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014, S. 28.

39 Brief von Hermann Burger an Werner Weber, 17. 3. 1967. SLA, Nachlass Hermann Burger, B-1-WEBE, Schachtel 117.

40 Ebd.

sein Doktorand muss und kann er ihn unterdrücken. Eine weniger kritische Haltung vertritt Burger nämlich, als er 1971/72 seine Dissertation bei Emil Staiger schreibt. Dort nämlich gibt er seinem Doktorvater implizit, aber unmissverständlich zu verstehen, dass er auf seiner Seite sei, wenn er in seiner Untersuchung des Werks von Paul Celan »die Illusion« ablehnt, »die sich mit dem Modewort ›Engagement‹ verbindet«. ⁴¹ Bereits in einem Brief an Staiger vom 24. Oktober 1970 zeigt Burger sich explizit solidarisch mit seinem Professor:

In allem, was Sie sagen, klingt die heute so kostbare Ueberzeugung mit, dass in der Literatur, sofern sie ernsthaft genug betrieben wird, eine Art Erlösung für den Menschen verborgen liegt. [...] Im Literaturstreit hatten gewisse Autoren eine teuflische Lust, das Missverständnis aufzupeitschen und Ihnen die Schuld dafür in die Schuhe zu schieben. Doch das letzte Wort zu dieser Sache ist noch lange nicht gesprochen. [...] Wir können fünf, zehn Jahre warten [,] bis unsere Stimme etwas gilt. ⁴²

Die »kostbare Ueberzeugung«, Literatur habe eine quasieschatologische Wirkung, ist das Maß, an dem sich auch Paul Celan in Burgers Dissertation messen lassen muss. Celans Suche nach der verlorenen Sprache sei der utopische Versuch einer persönlichen und kollektiven Heilung nach den Schrecken des Zweiten Weltkriegs: »Auf engstem Raum werden Fragen des Erkennens und des Dichtens mit der Problematik einer jüdischen Existenz im zwanzigsten Jahrhundert verquickt«. ⁴³ Damit ist in der Dissertation das sittlich-gesellschaftliche Künstlerbild noch einmal etabliert, das Staiger in seiner Rede zu retten suchte.

Im Verlauf der intensiven Auseinandersetzung mit seinem zweiten großen literaturwissenschaftlichen Vorbild, Prof. Karl Schmid, ⁴⁴ und mit der Schweizer Gegenwartsliteratur, über welche Burger auf Anraten Schmidts seine Habilitation verfasst, ändert sich seine Einstellung zum Literaturstreit. Gut »zehn Jahre« danach, gegen Ende der 1970er Jahre, wird Hermann Burger

41 Hermann Burger: Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. Zürich 1974, S. 32.

42 Brief von Hermann Burger an Emil Staiger, 24. 10. 1970. SLA, Nachlass Hermann Burger, B-1-STAI, Schachtel 115.

43 Burger: Paul Celan, S. 34. Zu Paul Celans *Gespräch im Gebirg* schreibt Burger etwa: »Paul Celan geht in dieser Prosadichtung wohl von seinem persönlich erlittenen Judenschicksal aus, doch merken wir bald, dass der Weg [...] zugleich der Weg des jüdischen Volkes ist.« Ebd., S. 16.

44 Burger lernt Karl Schmid bereits während seines Architektur-Studiums an der ETH Züri kennen und schätzen, wo dieser eine Professur für Germanistik an der Abteilung XII für Geistes- und Sozialwissenschaften innehat. Erst Ende der 1960er Jahre sucht Burger Kontakt zu Schmid, der ihn sowohl in seiner literarischen wie germanistischen Karriere zu fördern beginnt.

sich dazu endlich öffentlich äussern,⁴⁵ doch jetzt zeichnet er sowohl Staigers als auch Frischs Position nur mehr aus wissenschaftlicher Distanz nach – seine Methode ist mittlerweile verstärkt historisch und knüpft an die Forschung Karl Schmids an, die sich weit mehr um den gesellschaftspolitischen Zeitgeist kümmert als Staigers bürgerlich-sittliche Interpretationsmaske.

Hermann Burgers Stellungnahmen zum Literaturstreit drücken seine Ambivalenz gegenüber Emil Staiger aus, lassen sich aber nicht ohne Weiteres auf das Künstlerbild in seiner Literatur übertragen. Die Differenz zwischen wissenschaftlicher und literarischer Sphäre betont Burger schon in seinem Brief an Werner Weber 1967. Er wisse, dass er an »einer Hochschule keine gültigen Rezepte für die Beurteilung von moderner Literatur erwarten darf, dass Germanistik und Schriftstellerei gerade deshalb, weil sie so nahe beieinander zu liegen scheinen, durch eine Glaswand getrennt bleiben«.⁴⁶ Immerhin, um in Burgers Bild zu bleiben, ermöglicht die Glaswand zwischen den beiden Räumen einen regen Austausch sinnbildlicher Figuren. Diese lassen sich in *Schilten* im Detail nachverfolgen. Die Analogie, die das Bild des Harmoniumstreits angesichts des Zürcher Literaturstreits leistet, trägt der Glaswand zwischen germanistischer und künstlerischer Positionsbestimmung Rechnung: hier wird ebenfalls »zehn Jahre« später literarisch verhandelt, was Burger nun literaturwissenschaftlich aus kühler Distanz thematisiert. Staigers Ablehnung der Moderne und insbesondere der Romantik spielt dabei eine entscheidende Rolle.

Das Einheitsinstrument

Besieht man sich den Harmoniumstreit und den Literaturstreit nochmals im Detail, eröffnen sich freilich auch Differenzen. Die beiden Künstlerbilder, welche im Harmoniumstreit aufeinandertreffen, lassen sich nicht ohne Weiteres mit der Unterscheidung zwischen klassisch-sittlichem und engagiert-kritischem Künstler vergleichen: »Die Drucklüftler und Sauglüftler entwickelten eine eigene Pneuma- und Inspirations-Theorie. Heute würde man vielleicht sagen: Die einen verstanden sich mehr als extravertierte, die andern mehr als introvertierte Künstler.« (Sch., S. 247)

Auch zu dieser Präzisierung der Künstlerbilder findet sich keine Belegstelle im historischen *Harmoniumfreund*, die fingierten Pneuma- und Inspira-

45 In öffentlichen Vorlesungen und verschiedenen Zeugnissen, etwa dem Aufsatz *Schweizer Literatur nach 1968*, den Burger aus seiner Habilitation kompilierte.

46 Brief von Hermann Burger an Werner Weber, 17. 3. 1967. SLA, Nachlass Hermann Burger, B-1-WEBE, Schachtel 117. Der Gedanke findet sich sehr ähnlich formuliert kurze Zeit später in: Burger: Schreiben Sie, trotz Germanistik?, S. 242.

tionstheorien erinnern zudem kaum an den Zürcher Literaturstreit, sondern eher an Konzeptionen aus der Mystik. Das Bild des introvertierten beziehungsweise extrovertierten Künstlers steht jedoch tatsächlich mit Emil Staigers Kritik an der Moderne in Verbindung, setzt diese Kritik doch bereits an der Schwelle zwischen Klassik und Romantik an, wo Staiger einen Umschwung von Vernunft zu Mystik wahrnimmt. In einem Skript zur Vorlesung über Frühromantik im Sommersemester 1965, der Hermann Burger beiwohnte, findet sich eine aufschlussreiche Beschreibung des Stilwandels um 1800, die offensichtlich mit dem Siegeszug des Saugluftprinzips »um die Jahrhundertwende« (Sch., S. 246) zum 20. Jahrhundert korrespondiert:

Goethes Analogien entspringen der Erkenntnis, N. [Novalis] wagt die seinen auf gut Glück. Darin zeigt sich ein mystischer Zug, den wir auch in einer weiteren Methode finden: 6) Synästhesie. [...] Wie die Analogie dient sie dazu, alle Unterschiede verschwinden zu lassen. Auswechslung. Vor allem des innern und äussern Sinnes [...].⁴⁷

Das Vertauschen von innen und außen sei im Allgemeinen ein Grundzug der Romantik, die sich ganz auf die Innerlichkeit und das Ich versteife und deswegen im Abstrusen und Absurden schwele, ohne einem gemeinschaftlichen Zweck nachzukommen.⁴⁸ Dieses Argument ist bekannt aus Staigers Philippika gegen zeitgenössische Autoren: »Denn wenn man anfängt, nur das Ungeöhnliche [...] als solches zu bewundern führt der Weg unweigerlich über das Aparte [...] zum Bizarren [...] und weiter zum Verbrecherischen und Kranken, [...] das vielmehr um seiner eigenen Reize willen gekostet werden soll und meistens auch gekostet wird.« (LÖ, S. 93)

Die Aufteilung der Harmoniumstreitlager in introvertierte und extrovertierte Künstler kann also vor dem Hintergrund von Emil Staigers Moderne-Kritik gelesen werden, der sich Schildknecht als Vertreter des alten Druckwindsystems anschließt. Burger scheint sich dieser Haltung nur zeitweise, situativ, und in den letzten Jahren der Entstehung von *Schilten* überhaupt nicht mehr zuzugesellen, gibt er sich doch immer wieder als Verteidiger der Romantiker gegen die »vernünftige« Klassik. Einem Freund gegenüber beschreibt er sich 1969 als sehr nahe am – kritisch gemeinten, aber hier ins positiv gekehrten – Romantik-Bild Staigers:

47 Sommersemester 1965 [/] Prof. E. Staiger [/] Die Frühromantik. SLA, Nachlass Hermann Burger, C-4-a-1/2, Emil Staiger, Schachtel 177, S. 41. Ob die maschinenschriftliche Mitschrift von Burger selbst stammt, ist unklar, der Besuch des Kurses ist jedoch in seinem Testatheft visitiert.

48 Vgl. hierzu auch Emil Staiger: Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit. Züürich 1963, S. 177–204.

Dein Weg führte nach aussen, Entdeckungen neuer Länder [...], ein Weg nach aussen aber auch im psychologischen Sinn: von den dunklen Zonen des Gefühls, des Glaubens zu den helleren der Vernunft [...]. Mein Weg verläuft umgekehrt: ich entdeckte das Ich im Gedicht, entschloss mich, die Welt als Sprache zu sehen, und mein Ziel ist nicht Amerika, sondern ein idyllischer Garten irgendwo im Grünen, wo ich mich auf mein Wesen konzentrieren kann.⁴⁹

Der Weg nach innen und der Weg nach außen, der für die Funktionsweise des jeweiligen Harmoniumtyps so wichtig ist, beschreibt hier, sechs Jahre vor *Schilten*, Burgers künstlerische Grundhaltung. Ob diese Grundhaltung während der Niederschrift des Romans Bestand hatte, ist weder rekonstruierbar noch ausschlaggebend; Burgers poetologische Äusserungen haben lediglich heuristischen Wert. Sie weisen auf bestehende Denkmodelle hin, die im literarischen Werk eine dynamische Eigenlogik entwickeln.

Dies gilt in diesem Zusammenhang ganz besonders für das Bild des »schönen Scheins«, welches Staiger und Heidegger in ihrer Auseinandersetzung über Mörikes Lampe so unterschiedlich interpretierten. Burger recurriert in seinen essayistischen Texten immer wieder darauf und legte sich bereits im Sommer 1966 eine eigene Kunstauffassung des »scheinenden Kunstwerks« zurecht:

Ein Kunstwerk ist nie eine blosser Kopie des Lebens, sondern ein Modell des Ganzen. Ein Modell des Ganzen der Wirklichkeit entsteht dadurch, dass das gelebte Leben, das von unübersehbarer Vielfalt ist, sich im Innern des Künstlers wie in einem Brennpunkt sammelt, seine Strahlen bündelt und sich erneut nach aussen wirft.⁵⁰

Hier also liegt, im Gegensatz zu den »Modellen« der Saug- und der Druckluftharmonien, eine einwärts *und* auswärts gerichtete Bewegung vor. In der Kombination ist eine Kunsttheorie des »Einheitsinstrument[s]« präfiguriert, das Innerlichkeitsstreben und Wirklichkeitsstreben miteinander versöhnt.

Burgers Überlegungen zum »scheinenden Kunstwerk« lassen sich darum als Kommentar zum Heidegger-Staiger-Disput lesen. Der junge Autor stellt sich auf die Seite Staigers, was die illusionistische Absicht des künstlerischen Scheins betrifft. Er interpretiert diese aber nicht auf pejorative Weise, sondern als positives Charakteristikum jeglicher guten Kunst: »Das Leben gibt uns Illusionen, die real zu sein scheinen, die Kunst gibt uns Illusionen, die nicht anderes sein wollen. Illusionen [,] die als das [,] was sie sind [,] erscheinen,

49 Brief von Hermann Burger an Kurt Oehler, 17. 1. 1969. SLA, Nachlass Hermann Burger, B-1-OEHL, Schachtel 111.

50 Hermann Burger: Tabu, 14. 8. 1966. SLA, Nachlass Hermann Burger, A-6, Datiertes, Schachtel 62/1.

täuschen niemanden.«⁵¹ Noch vor dem Zürcher Literaturstreit bricht Burger hier eine Lanze für den künstlerischen Stellenwert der Illusion und versucht Staigers Kritik an Mörike mit Heideggers Kunstbegriff des ›schönen Scheins‹ zu verschöneren.

Ein Scheinen, das sowohl erleuchtet als auch illusionistisch leuchtet, beendet den Roman *Schiltén*. Schildknecht flieht, dem Wahnsinn nahe, aus seinem Schulhaus und sieht, »dass sämtliche Fenster erleuchtet sind. [...] die Kellerbeleuchtung blendet mich, die Blechsintflut übertost alles. [...] Wenn mich der Schein nicht täuscht, dann hat sich der Engelhof über den Winkelacker bis zur Schilt hinunter ausgedehnt.« (Sch., S. 356) Von Hermann Burgers Auseinandersetzung mit dem »Schein«-Begriff ausgehend, lässt sich diese Stelle als Reminiszenz und gleichzeitige Loslösung von Staigers Kunstbegriff lesen, der sich in dessen Literaturstreitrede als sittliches »Licht« findet und der auch im Zentrum des fingierten Harmoniumstreits steht.

Der Schein, den Schildknecht hier erlebt, ist eine offensichtliche Illusion, doch eine Illusion, die nicht länger zum Wahren, Guten und Schönen führen soll, wie es der jüngere Burger noch angestrebt hat. Der »Engelhof«, das heißt der Friedhof, hat sich ausgedehnt, der Tod hat gewonnen. Von dieser vernichtenden ›Wahrheit‹ zeugt die Illusion des leuchtenden Schulhauses, in dessen »Blechsintflut« nicht zufällig eine synästhetisch-romantische Konvergenz von Lärm und Licht gegen den Protagonisten anbrandet. Sein perverter bildungsbürgerlicher Kampf gegen den internalisierten Nihilismus ist mit diesem romantischen Bild verloren. Schildknecht erlebt kurz darauf seinen eigenen Tod, um als Scheintoter – auch hier klingt der illusorisch-wahre Schein an – weiterzuleben. Die romantische Illusion löst die ›Wirklichkeit‹ in Schildknechts fiktionaler Welt nicht komplett auf. Der Leser weiß innerhalb der Fiktion immer noch zwischen der ›wahren‹ (weil der Macht des Todes Tribut zollenden) Wahnvorstellung des Protagonisten und der ›falschen‹ (weil die Wahrheit verdeckenden) Wirklichkeit zu unterscheiden. Dafür sorgt spätestens das »Nachwort des Inspektors« (Sch. S. 373–377), in dem die Entwicklung des Landschullehrers als psychischer Krankheitsverlauf nachgezeichnet wird. Die wahnsinnig machende und zugleich Kunst hervorbringende Anlage des Schulhauses funktioniert analog zum »Modell des Ganzen der Wirklichkeit«, bringt dieses aber auf ironische Distanz. Der Schein, der Schildknecht zum Schluss im Wahnsinn blendet, rekurriert auf die Vorstellung des jungen Burger, dass sich das wirkliche Äußere im Kunstwerk, wie »in einem Brennpunkt zusammen-drängt«, um als künstlerischer Schein von sich gegeben zu werden. Die Schulanlage, die im Text immer wieder als Allegorie der Textanlage hervortritt, ist in

diesem Sinn das ›Modell‹, das den Harmoniumstreit hätte schlichten können: das »Einheitsinstrument«, das die künstlerischen Wege nach innen und nach außen in sich vereint. Doch diese ›harmonische Funktion‹ zeitigt auf der Ebene der Fiktion keinen ausgleichenden Effekt. Die Blendung durch das Schulhaus zeugt vielmehr von Schildknechts Abschied, ja Flucht vor dem Druckwindprinzip, dessen Opfer er geworden ist. Denn seine eigene, modellhafte (Schul-) Anlage treibt ihn nach draußen, der schöne Schein ist nur noch Blendung. In der realen Geschichte des Harmoniums ließ sich ein Einheitsinstrument aus technischen Gründen nicht bauen, die Bauprinzipien des Über- und des Unterdrucks lassen sich nicht sinnvoll kombinieren. Und so mag auch das Fazit des poetologisch gewendeten Harmoniumstreits lauten: *tertium non datur*.

»Und wahr muss alles sein«

Indem der ›schöne Schein‹ zur vernichtend-wahren Blendung mutiert, verabschiedet sich der Text von einem Staiger'schen Paradigma, ohne sich gänzlich von seiner Bildsprache zu lösen. Obschon der Harmoniumstreit in struktureller Analogie zum Zürcher Literaturstreit entworfen ist, zielt der damit aufgeworfene Konflikt im Kontext des Roman-Ganzen nicht auf die Differenzen zwischen sittlicher und unsittlicher beziehungsweise konservativer und engagierter Kunstauffassung (Konzepte, an denen sich Burger, wie wir gesehen haben, in anderen Zusammenhängen abgearbeitet hat). Anhand von Emil Staigers Stilwandel-Konzept wirft *Schilten* die Frage nach dem literarischen Umgang mit Realität auf. Notabene rekurrierte der Zürcher Literaturstreit auf diese Frage, so Michael Böhler, als Nachfolger der Realismusdebatten immer schon – ohne dass die Beteiligten hierzu Stellung bezogen hätten.⁵² Zur Diskussion steht in *Schilten* die Rechtfertigung der Illusion und der Fantasie gegenüber der Wirklichkeit: Muss Realität im Sinn von Staigers klassischem Konzept als »unvergängliches Licht« durch die Finsternis leuchten oder darf Kunst die Wirklichkeit bis zur schmerzlichen Blendung demontieren? Der Roman entwirft einen dritten Weg, der Illusion *und* Wirklichkeit gerecht zu werden sucht, verabschiedet den schönen Schein aber letztlich unmissverständlich als Blendwerk.

Emil Staiger freilich sah den Roman als Kind seines eigenen Kunstverständnisses, wie sich in einem persönlichen Brief an Hermann Burger nachlesen lässt. Er dankt für *Schilten* und preist den Roman in hohen Tönen als »gewichtiger und göltiger [...] als das Meiste, was heute feilgeboten wird«, ja

52 Böhler: Der ›neue‹ Zürcher Literaturstreit, S. 261 f.

als »Meisterwerk hohen Ranges«.⁵³ Bei allem Lob für die »Erfindung« ist es Staiger wichtig, zu betonen, dass in *Schilten* eben nicht alles frei erfunden ist: »Sie erfinden diese närrischen Dinge nicht; sie sind alle wirklich wahr, sogar noch ihre kontrapunktischen Exkurse – um nur etwas Einzelnes herauszugreifen. Und wahr muss alles sein, da nur so die ganze Schilderung verbindlich ist.«⁵⁴ Hier findet sich noch einmal Staigers klassisches Ideal einer Kunst, die der Wirklichkeit gerecht werden muss, die verbindliche Wahrheiten nur dann transportieren kann, wenn der Fantasie nicht freie Hand gelassen wird: »Alles ist erarbeitet und mit Energie durchgeführt, jede Willkür streng und doch wie im Spiel vermieden.«⁵⁵

Gerade das Beispiel des Harmoniumstreits im *Harmoniumfreund* zeigt aber, wie Burger in wichtigen Punkten von der Wirklichkeit abweicht und wie er mit Staigers Kunstauffassung ringt. Das mag Staiger doch nicht ganz entgangen sein. Die ambivalenten Signale bezüglich der kulturpolitischen Position des Buchs nimmt er zumindest als Gefahr für eine Fehlrezeption wahr: »Aber es ist mir doch etwas bange. Man wird das Buch als Satire mißverstehen.«⁵⁶ Als Satire aber wäre es Teil der unernsten, ja der zersetzend-engagierten Literatur und eben kein »Meisterwerk hohen Ranges«. Hermann Burgers Zeit(ungs)spiegel bedient sich zwar nicht ausschließlich eines satirischen Prinzips, doch ist genau dieses dafür verantwortlich, wenn der schöne Schein zur Blendung »entartet«.

53 Brief von Emil Staiger an Hermann Burger, o. D. [circa 1976]. SLA, Nachlass Hermann Burger, B-2-STAI, Schachtel 143.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Ebd.

Zwischen den Fiktionen

Niklaus Meienbergs Schreiben – damals und heute

PETER RUSTERHOLZ

Wer Niklaus Meienberg verstehen möchte, wer ermessen möchte, wie wichtig es ihm war, für eine Zeitung zu schreiben, der müsste vor allem den Text *Verschiedene Heimaten* lesen, ein Jahr vor seinem Tod geschrieben, 1992 erstmals erschienen.¹ Er beginnt mit der ersten, vollkommensten und polyvalenten Heimat – Niklaus im Bauch von »LA MUETTI«. (S. 143) So lange dort noch nicht entschieden war, ob er den Rest des Lebens als Mann oder Frau verbringen würde, wäre ihm damals »eine gemischte Natur« am liebsten gewesen. (S. 141) Er nennt als »eine Spur von Heimat« die Bücher in der elterlichen Bibliothek. Die »wirkliche Heimat aber war die Odyssee. Der listenreiche Odysseus«, von dem ihm sein Bruder erzählte, wie auch von weiteren Texten der Weltliteratur. (S. 146) Während einiger Zeit wurde ihm »der Kat-holy-ziss-mus als Heimat« aufgedrängt. (S. 148) Weder das Land als Territorium noch der Körper als nicht fester Ort mochten ihm Heimat geben, allenfalls ein reichhaltiges Bankkonto könnte wenigstens ein bisschen vor Entwurzelung schützen. Leider sei »auch die Armee keine Heimat geworden«, sagt er, und verrät gerade damit ein Gefühl enttäuschter Liebe. Aber dann erscheint als mögliche Heimat doch wenigstens der Wunschtraum eines Arbeitsplatzes: »O doch, wenn ich jenen blauen Zeitungskopf mit der Weltkugel sehe, wird's mir heimatlich.« (S. 149) Er denkt an den Verleger, der sich mit dem Kauf dieser Zeitung, der *Weltwoche*, einen Bubentraum erfüllt hat, und gesteht, dass dies einst sein konkret gescheiterter Traum gewesen. So bleibt dann doch nur die Liebe oder jedenfalls die Sehnsucht, »das Begehren, das Wünschen, das Verlangen, das Plangen. Ist aber manchmal eine anstrengende Heimat, *le désir*«. (S. 150)

Einen materialreichen Gesamtüberblick über das Leben und die Genese des Werks gibt die Empathie mit Distanz verbindende Biografie von Marianne

1 Niklaus Meienberg: *Verschiedene Heimaten*. In: Ders.: *Überfälle, Übergriffe, Überbleibsel*. Zürich 1995, S. 140–150. Bei mehreren Zitaten aus derselben Quelle finden sich die Seitenzahlen im Lauftext.

Fehr.² Reto Caluori vermittelt eine geraffte Darstellung von Niklaus Meienberg als engagierter intellektueller Persönlichkeit.³ Die Bilder, die man sich von Meienberg gemacht hat, sind vielfältig, widersprüchlich und verändern sich oft sogar bei denselben Personen, je nach Zeit, Ort und Perspektive. Während seiner Lebenszeit veränderte sich ja auch das Verhältnis der Schweiz zu ihrer Vergangenheit, das Verhältnis zu ihrer Literatur und Kultur, zu ihren Medien im Zeitalter einer fast alle Organe und sozialen Schichten erfassenden Boulevardisierung.

In diesem Versuch stelle ich nach einleitenden Bemerkungen zu Meienbergs Biografie und zu seinem Bildungsgang den für sein Bild der Schweiz wie für sein Konzept einer literarischen Reportage exemplarischen Text *Die Aufhebung der Gegensätze im Schoße des Volkes* vor, anschließend seinen Einsatz für eine andere Schweizer Geschichte, seinen Kampf um einen Arbeitsplatz und seine Position im Realismusstreit, um abschließend die Ergebnisse unter meinen Titelstichworten zusammenzufassen.

Voraussetzungen und Brüche einer bürgerlichen Karriere

Als Niklaus Meienberg 1940 zur Welt kam, konnte der aus dem Aktivdienst beurlaubte Vater seinen Jüngsten nur kurz besichtigen. Vater Meienberg, so sein ältester Sohn Peter, sei ein glühender Patriot gewesen. Seinen Beruf als Revisor bei der Raiffeisenkasse erfüllte er gewissenhaft. In der Familie aber überließ der stille und kunstbegeisterte Leser das Regiment weitgehend der Mutter. Der Vater hatte großen Respekt vor den Reichen und Mächtigen. Niklaus litt darunter, noch 1988 wird er sich erinnern, dass sein Vater einmal zu ihm sagte: »Wir werden immer Kleinbürger bleiben.«⁴ Die Mutter aber war in den Grenzen des dezidiert katholischen Rahmens eine initiative, ausgeprägte Persönlichkeit und machte keinen Unterschied zwischen oben und unten. Ihr Sohn verehrte sie zeitlebens. Niklaus besuchte in St. Gallen die katholische Sekundarschule – die Konfessionen lebten damals noch weitgehend ohne gegenseitige Kenntnisnahme –, anschließend das Gymnasium im Kloster Disentis. Seine Mitschüler haben ihn vorerst als überfrommen Kleinen in Erinnerung, den sie häufig in Meditation versunken vor einem Marienbild sahen, später will er als Puber-

2 Marianne Fehr: Meienberg. Lebensgeschichte des Schweizer Journalisten und Schriftstellers. Zürich 1999.

3 Reto Caluori: Niklaus Meienberg: »Ich habe nicht im Sinn, mich auf die schweizerische Gutmütigkeit einzulassen«. In: Sibylle Birrer et al.: Nachfragen und Vordenken. Intellektuelles Engagement bei Rudolf von Salis, Golo Mann, Arnold Künzli und Niklaus Meienberg. Zürich 2000, S. 187–236.

4 Fehr: Meienberg, S. 24 und S. 514, Anm. 11.

tierender listig und lustvoll die Grenzen der Institutsordnung erprobt und schon Modelle subversiven politischen Handelns eingeübt haben. Er hat eine besonders sensible Wahrnehmung für den Widerspruch zwischen hohen Ansprüchen und deren Umsetzung in der gelebten Realität, zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Er leidet unter der strengen katholischen Sexualmoral und versucht später, sich davon lust- und leidvoll, ja geradezu exzessiv zu befreien.

Nach bestandener Matura immatrikuliert er sich in Freiburg, studiert bei dem Historiker Roland Ruffieux Geschichte und interessiert sich besonders für die Geschichte Afrikas, speziell für die aktuelle Geschichte Angolas. Um die jungen Angolaner vom Kommunismus abzuhalten und den Aufbau eines neuen Erziehungswesens nach der Entkolonialisierung zu fördern, holt der ›Verein Schweizer Freunde Angolas‹ Studenten aus Angola an Schweizer Universitäten. Meienberg propagiert diese Bestrebungen journalistisch, wird 1964 Präsident dieses Vereins, weiß ihn aber nicht ordentlich zu führen. Er erweitert indes mit der Tätigkeit in dieser und weiteren Organisationen sein Beziehungsnetz, zum Beispiel in den von dem führenden katholischen Schweizer und späteren Konzilstheologen Hans Urs von Balthasar geleiteten Gesellschaften, der ›Schulungsgemeinschaft‹, einer sorgfältig ausgewählten Elite katholischer Studenten, und der ›Akademischen Arbeitsgemeinschaft‹, der führende katholische Köpfe aus Politik, Wirtschaft und Wissenschaft angehörten. Alle Voraussetzungen für eine erfolgreiche bürgerliche Karriere scheinen gegeben. Meienberg übernimmt in der ›Schulungsgemeinschaft‹ eine leitende Funktion, bis ihn Hans Urs von Balthasar wegen unkonventioneller und unseriöser Amtsführung bittet, sein Amt einem Geeigneteren zu überlassen. Etwas geknickt verlässt er das katholische Fribourg, wechselt an die Universität Zürich und hört bei Emil Staiger Deutsche Literatur. Doch nachdem er zu Hause bei der Mutter, in Disentis und in Fribourg katholische Theologie hat lernen müssen, empfindet er Staigers *Kunst der Interpretation* als ›Vergötzung‹ des Menschen, als Sakralisierung des Profanen; die ungebrochene Fortsetzung bürgerlicher Hochkultur nach dem Weltkrieg bleibt ihm immer fragwürdig. Meienberg schwankt zwischen einer journalistischen und einer akademischen Zukunft. Er geht mit einem Stipendium des französischen Staats 1968 nach Paris mit der Absicht, eine Dissertation über de Gaulle zu schreiben. Daraus sollte nichts werden. Er schließt jedoch 1969 bei Ruffieux sein Lizentiat über die Beziehungen zwischen Amerika und der ›France libre‹ erfolgreich ab. De Gaulle sei sein erster Übervater gewesen, bekennt er später, er habe »ihn irgendwie gebraucht, um sein Vaterdefizit auszugleichen«.⁵ In Paris hört er Sartres Analyse des Vietnamkriegs in öffentlicher Versammlung vor 4000 Studierenden und berichtet darüber in der

5 Fehr: Meienberg, S. 121.

heimischen Zeitung *Ostschweiz*. Der revolutionären Studentenbewegung steht er vorerst skeptisch gegenüber und schreibt für die *Neue Zürcher Zeitung* einen Artikel über den Zustand der französischen Studentenbewegung. Er bekommt ein Angebot dieser Zeitung als zweiter Korrespondent in Paris, zieht dann aber, um freier schreiben zu können, eine Verpflichtung als freier Mitarbeiter der *Weltwoche* vor.⁶ In der Schweiz hat er die Anregung durch jüngere und modernere Philosophen, Soziologen und Historiker vermisst. In Paris lässt er sich nicht nur von Sartre und Foucault, sondern auch durch die ›Ecole des Annales‹, von Georges Duby, Jacques Le Goff, Emanuel Le Roy Ladurie und Jean Lacouture anregen.

Sein Verhältnis zur Bewegung wandelt sich vom Beobachter zum schliesslich engagierten Teilnehmer, der Konflikte mit der Polizei nicht scheut. Seine Sensibilität für gesellschaftliche Missstände, sein Engagement für Mitbestimmung und für einen autonomen Journalismus, der nicht nur informiert, sondern die Lesenden provoziert und zu eigener Stellungnahme und zu eigenem Handeln treibt, führt immer wieder zu Problemen mit seinen Arbeitgebern. 1970 kündigt er selbst bei der *Weltwoche* und findet dank dem Verständnis der ihn menschlich und fachlich fördernden Kollegen des *Tages Anzeiger Magazins* – Laure Wyss, Peter Frey und Hugo Leber – ein Team, welches ihn kritisch und freundschaftlich betreut. 1971 erscheinen im *Tages Anzeiger Magazin* weitere Reportagen aus Frankreich⁷ und die erste der *Reportagen aus der Schweiz*, der Text über den Aufstieg des Kindes Jo Siffert aus der armen, deutsch sprechenden Unterstadt Fribourgs in die reiche, französisch sprechende Oberstadt, zum über alle gesellschaftlichen Grenzen hinaus gefeierten Autorennfahrer. Die Reportagen aus Frankreich allerdings werden weder in Frankreich noch in der Schweiz häufig gelesen. Meienberg hofft aber, mit seinem Schreiben eine Öffentlichkeit zu schaffen, Diskussionen zu provozieren und politisch etwas zu bewegen.

Am 17. März 1975 stellen Otto F. Walter, der Herausgeber des literarischen Programms des Luchterhand Verlags, Peter Bichsel, welcher das Vorwort geschrieben hat, und der Autor im Restaurant *Weisser Wind* in Zürich die *Reportagen aus der Schweiz*⁸ vor. Der Band wird bald an der Spitze von Bestsellerlisten geführt, in der Schweiz und in Deutschland zur Kenntnis genommen, von jungen Linken geradezu als ›Offenbarung‹, als neue Textsorte begeistert begrüßt, von bürgerlicher Seite zwar mit

6 Vgl. ebd., S. 128.

7 Niklaus Meienberg: *Das Schmetterlin des gallischen Hahns. Reportagen aus Frankreich*. Darmstadt, Neuwig 1976 (Neuaufgabe Zürich 1994).

8 Niklaus Meienberg: *Reportagen aus der Schweiz*. Vorwort von Peter Bichsel. Darmstadt, Neuwig 1974.

dem Vorbehalt gegen gesellschaftskritische Tendenzen, von einigen aber doch als gutes Buch gewürdigt, von anderen aber negativ beurteilt, da der politisch-gesellschaftskritische Stil die historische Wirklichkeit und Wahrheit verfehle.⁹

Ein später in den *Reportagen aus Frankreich* gedrucktes, aber im *Tages-Anzeiger-Magazin* schon am 17. Juni 1975 veröffentlichtes Porträt des französischen Journalisten Jean Lacouture – *Jean Lacouture zeigt, was Journalismus kann* – ist nicht nur für das Verständnis von Meienbergs Reportagen, sondern für das Verständnis von Meienbergs Idealform des Reporters und der Zielform seines Schreibens einer literarischen Reportage unverzichtbar. Lacouture ist für Meienberg »un grand reporter«, und das lasse sich nicht mit »Reporter« übersetzen:

Ein »Reporter« im deutschsprachigen und angelsächsischen Raum wird auf einen genau umrissenen Teil der Wirklichkeit losgelassen und soll dann seine atemlos herausgerissenen Fetzen apportieren. Ein »grand reporter« will die *ganze Wirklichkeit mitbringen*, er akzeptiert die Aufsplitterung der Welt in einzelne Rubriken nicht (Kultur, Wirtschaftsteil, Politik etc.), er will totalisieren, wie Sartre das nennt. Er schreibt so gut, daß die besten »grands reportages« mit soviel Lust gelesen werden wie die sogenannte Literatur.¹⁰

Das hat natürlich Konsequenzen für den Literaturbegriff, für die Gattungsbegriffe und für die konventionellen Grenzen der Journale, die in den politischen und wirtschaftlichen Sachberichten und in den literarischen Feuilletons »unter dem Strich« verschiedene Normen und Grenzen der Freiheit unterscheiden. In Jean Lacoutures Konzept des »grand reporter« sieht Meienberg den Idealtyp des literarischen Journalisten, in der Pariser Zeitung *L'Humanité* die Idealform der Zeitung, die dem Journalisten autonomes Schreiben erlaubt. Eine besondere, nicht generalisierbare Voraussetzung dieser Möglichkeit ist allerdings, dass diese Zeitung nicht einem auf Maximierung des Ertrags angewiesenen Verleger, sondern den Journalisten des Unternehmens gehört. Nicht alle von Meienberg verfassten Texte, ja nicht einmal die von ihm selbst als Reportagen bezeichneten Texte sind aber Reportagen im engeren Sinn, auch wenn sie unverkennbar von Elementen des für Meienberg charakteristischen Stil- und Sprachverhaltens geprägt sind. Die vom Limmat Verlag im Jahr 2000 mit den Titeln *Reportagen 1* und *2* herausgegebenen Texte enthalten, wie schon anhand der Überschriften ersichtlich, auch öffentliche Reden des Autors, Briefe und Rezensionen. Reportagen im engeren Sinn wären aber Texte mit verarbeiteten

9 Genauer zur Rezeption: Christof Stillhard: Meienberg und seine Richter. Vom Umgang der Deutschschweizer Presse mit ihrem Starschreiber. Zürich 1992, S. 28–33.

10 Meienberg: Das Schmetterlin des gallischen Hahns, S. 136–140, hier S. 136.

Materialien der Recherche, mit Augenzeugenberichten, mit dichten Beschreibungen, mit Echtzeitangaben, mit Dialogen, mit direkter, indirekter und erzählter Rede.¹¹

Journalistische und literarische Reportage: *Die Aufhebung der Gegensätze im Schoße des Volkes*

In den *Reportagen aus der Schweiz* enthält der von der Sekundärliteratur viel zu wenig beachtete Text *Die Aufhebung der Gegensätze im Schoße des Volkes* nicht nur alle Faktoren der formalen Mittel der Darstellung, sondern auch alle Bedingungen der Möglichkeit einer Lektüre als literarischer Text und ist zudem besonders für einen Vergleich seiner damaligen und heutigen Aktualität geeignet.

Auf den etwas größer gedruckten Haupttitel folgt gleich der untergeordnete Nebentitel, der Text wird damit zum real existierenden Modellfall.

Die Aufhebung der Gegensätze im Schoße des Volkes
*Die Wochenendgesellschaft von Wagenhausen am Rhein*¹²

Zwischen dem Titel und dem Artikel steht ein Bibelzitat, die berühmte Verheißung des Jesaja für das Ende der Tage:

Da wird der Wolf zu Gast sein bei dem Lamme
und der Panther bei dem Böcklein lagern. Kalb
und Löwe weiden beieinander, und ein kleiner
Knabe leitet sie. Kuh und Bärin werden sich
befreunden, und ihre Jungen werden zusammen
lagern, der Löwe wird Stroh fressen wie das
Rind. Der Säugling wird spielen an dem Loch der Otter,
und nach der Höhle der Natter streckt
das kleine Kind die Hand aus.¹³

11 Zum Begriff der Reportage siehe: Walter Niederberger: Fiktion und Realität nähern sich gegenseitig. Untersuchung zur literarischen Reportage an Beispielen von Niklaus Meienberg und Jürg Federspiel. Lizentiatsarbeit. Universität Bern 1984; Rolf Lussi: Zwischen Journalist und Dichter. Niklaus Meienberg und die Reportage als literarisches Genre. Lizentiatsarbeit. Universität Fribourg 2001.

12 Meienberg: *Reportagen aus der Schweiz*, S. 29–44. – Der Text wurde ohne Bichsels Vorwort und ohne jeden Kommentar nachgedruckt in: Niklaus Meienberg: *Reportagen*. Ausgewählt und zusammengestellt von Marianne Fehr, Erwin Künzli und Jürg Zimmerli. 2 Bände. Zürich 2000. *Die Aufhebung der Gegensätze im Schoße des Volkes* findet sich dort in Bd. 2, S. 197–208. Im Folgenden wird nach der Erstausgabe von 1974 zitiert.

13 Jes 11, 6–8.

Die Aufhebung der Gegensätze im Schoße des Volkes und die Jesaja-Stelle verbinden zwei Utopien, die marxistische Utopie der klassenlosen Gesellschaft und die christliche Utopie des Friedens im Reich Gottes, unter der endzeitlichen Gottesherrschaft. Es sind dies Textsignale, die auf ein paradoxes Sinnpotenzial verweisen, das nicht einfach zu decodieren, sondern von den Lesenden zu finden ist. Der Sachverhalt, der anschließend dargestellt wird, bekommt durch solche Titel, bekommt durch ein solches Motto eine komplexe Dimension der Bedeutung.

Der Text beginnt mit einem Überblick über die konkrete Camping-Anlage, stellt die Hauptperson und anschließend weitere Personen mit ihren Eigenarten und speziellen Funktionen vor, beschreibt dann einen charakteristischen Tageslauf und schließt mit der selbstkritischen Stellungnahme des Berichtenden ab, der »bei jedem ironischen Wort« zögert, weil er das »abgeschirmte Wochenendglück und Ferienglück der Leute am Rhein nicht verletzen möchte«. (S. 43)

Der Überblick beginnt:

Wagenhausen bei Stein am Rhein. Vier Hektaren Wiesland, leicht abfallend von der Landstraße zum Rhein hinunter, links und rechts begrenzt von zwei Bächen. Oben beim Haupteingang eine Schweizer Fahne im Sonntagmorgenwind, die erste von ungezählten Schweizer Fahnen auf diesem Gelände. Drei Ellen gute Bannerseide. Dann gleich links der erste Wohnwagen mit angebauter Gartenlaube. Hin und wieder ein Apfelbäumchen, barmherzige Natur, aber insgesamt mehr Wohnwagen als Bäume. Eine Barriere, die nachts geschlossen wird, auch in den Landesfarben gehalten. Immer mehr Wohnwagen mit Vorzelten, Anbauten, Überdachungen, Verzierungen. Familien beim Aperitif in Gärtchen, die peinlich streng eingefriedet sind. Erinnerungen an Lebewesen, die ihr Territorium mit Duftmarken abstecken. Die Wohnwagen haben etwa fünf Meter Abstand vom Nachbarn, vielleicht sechs Meter. Der Rasen akkurat geschoren in der englischen Manier.¹⁴

Meienberg beschreibt die Außenansicht einer geografisch eindeutig bestimmten Wochenendsiedlung vorerst sachlich. Dann aber folgen Fragmente objektiver Beschreibung gemischt mit fiktionalen Anspielungen und problematisierenden Zusätzen. Die erste dieser Anspielungen lautet: »Drei Ellen gute Bannerseide«. Es ist nicht bestimmt, ob dies eine Assoziation des Berichtenden ist oder ein Fragment des patriotischen Kommentars der Bewohner zu ihren Fahnen. Sicher aber gehören diese Unbestimmtheit, dieses »switching« zum Besonderen des Stils. Sicher ist, dass mit dem genannten Text Gottfried Kellers *Wegeli* (Festlied) beginnt:

14 Meienberg: Reportagen aus der Schweiz (1974), S. 29.

Drei Ellen gute Bannerseide,
 Ein Häuflein Volkes ehrenwert,
 Mit klarem Aug', im Sonntagskleide,
 Ist alles, was mein Herz begehrt!

Wagenhausens Einwohner könnten dieses Lied einst in der Schule gehört oder später gesungen haben, Meienbergs Leser lesen das Fragment als ironische Charakteristik oder wissen, dass ihr Autor die populäre Gottfried-Keller-Rezeption seiner Zeit mit kritischem Spott bedacht hat. Die realistische Beschreibung der Wohnwagenagglomeration wird mit persönlichen Wertungen des Autors (des Reporters) verbunden: »Hin und wieder ein Apfelbäumchen, *barmherzige Natur*, aber insgesamt mehr Wohnwagen als Bäume.« Auffällig ist eine Häufung der Details, die auf die Abschließung von der Außenwelt verweisen: »Eine Barriere, die nachts geschlossen wird, auch in den Landesfarben gehalten«, »Familien beim Aperitif in Gärtchen, die peinlich streng eingefriedet sind«. Der polemische Zusatz nach der strengen Einfriedung – »Erinnerungen an Lebewesen, die ihr Territorium mit *Duftmarken* abstecken« – verweist aufs Tierreich und kann nur als boshaft-polemische Intention des Autors verstanden werden. Der Befund einer »wunderbaren Gartenzwergvermehrung« (S. 30) verbindet die biblische Anspielung auf ein christliches Wunder mit den Repräsentanten eines spießbürgerlichen Ausdrucks der Lebensfreude und des Wohlgefallens und schafft es, mit dieser prägnanten Formel die geistige Gemeinschaft dieser seltsamen Siedlung gleichzeitig zu charakterisieren und zu parodieren. Das Oszillieren der Elemente dieses Texts zwischen sachlicher Beschreibung, polemischer Anspielung auf das Tierreich und dem hohen Stil eines vaterländischen Weihespiels schafft eine enorme Fallhöhe der Stilebenen, die sich komisch-ironisch relativieren. Ein weiterer Textausschnitt der Einleitung stellt Requisiten und Leitmotive vor, welche die Mentalität und die Ideologie der anschließend geschilderten Einwohner charakterisieren:

Und alles so eng aufeinander, auf vier Hektaren 250 Behausungen, in der Hochsaison vielleicht tausend Menschen. Und gerade deshalb keine Gleichheit, sondern jedes Eigenheim scharf individuell tätowiert und unverwechselbar gemacht, hier eine Klosettschüssel vor dem Haus, worin Geranien blühen, dort eine elektrifizierte Sturmlaterne oder eine verschnörkelte Inschrift an der Wand: ›Die Leute sagen immer / die Zeiten werden schlimmer / ich sage aber nein / denn es trifft viel besser ein / die Zeiten bleiben immer / nur die Leute werden schlimmer.‹ Auch die Straßen und Wege dieser Puppenstadt haben ihre Individualität: Bahnhofstraße, Am Wasser, Hohenklingensteig; es sind richtige Straßenschilder, die in der Außenwelt gestohlen wurden. (S. 30)

Auch hier ist die Beschreibung schon mit Kommentar und interpretierender Wertung verbunden. Die Wortverbindung »individuell tätowiert« gibt der Paradoxie des Anspruchs auf Individualität Ausdruck. Eine ausführlichere Interpretation verdiente der Spruch: »Die Leute sagen immer / die Zeiten werden schlimmer / ich sage aber nein / denn es trifft viel besser ein / die Zeiten bleiben immer / nur die Leute werden schlimmer.« Es ist dies eine seltsame Geschichtsphilosophie beziehungsweise deren Perversion. Menschen werden nicht durch die Geschichte geformt. Die Geschichte ist gleichsam zeitlos. Die Zeiten bleiben immer. Der Mensch aber ist selbst schuld, er wird schlimmer. Es ist dies die Kummerform eines idealistischen Geschichtsbildes, das die konkreten historischen Verhältnisse negiert und die Schuld für alles Übel dem Einzelnen zuschiebt, in welchen Verhältnissen er auch immer leben mag. Dieser erste Teil der Reportage wird abgeschlossen durch die Stimme des Reiseführers auf dem an Wagenhausen vorbeifahrenden Rheinschiff. Er lobt, verstärkt durch sein Mikrophon: »Hier haben wir den schönsten und saubersten Wohnwagenplatz im Bodenseegebiet.« (S. 30 f.) Die Bewohner hören es und freuen sich.

Im zweiten Teil erscheint vorerst der Besitzer und Herrscher dieser vier Hektaren, Herr Näf, das »Scharnier zwischen Außenwelt und Innenwelt« (S. 31), Gemeinderat des Dorfes Wagenhausen. Mitten im Platz steht ein Bunker, von Stacheldraht umgeben. Dank militärischer Beziehungen Herrn Näfs verschwindet der Stacheldraht, der Bunker aber bleibt stehen. »Herr Näf liefert nicht nur die Infrastruktur, sondern auch den gedanklichen Überbau für seine Kolonie.« (S. 32) Er fühlt sich als strenger, aber gerechter Vater. »Die gleichmäßige Strenge des Herrn Näf ist wie ein Schmelztiegel, wo Klassenunterschiede eingeschmolzen werden.« (S. 33) Er sorgt für Ordnung und Reinlichkeit, für die Einhaltung von Nachtruhe und Mittagsstille, ist unerbittlich, auch bei reichen und befreundeten Gästen. »Die Leute sehnen sich danach, gleich behandelt zu werden wie der Nachbar, sie streben nach Gleichheit und Brüderlichkeit, weil sie im Leben draußen nur Ungleichheit und Rücksichtslosigkeit erfahren haben. ›Ist das nicht schön?‹ sagt Herr Näf.« (S. 33) Die Porträts typischer Bewohner bestätigen, variieren und ergänzen aus ihrer Perspektive die Sicht von Herrn Näf. Die Reihe beginnt mit Herrn Kaspar: »Auf der Ufermauer sitzt Herr Kaspar, von Beruf Magaziner und Chauffeur, aber hier vor allem anwesend als Mensch, und beaufsichtigt die Kinder am Wasser.« In seinem Mietshaus in der Stadt hat er keinen menschlichen Kontakt, hier freut er sich über die Gemeinschaft ohne gesellschaftliche Grenzen: »Herr Kaspar sagt, dass man hier keinem Menschen den Direktor oder Akademiker anmerke, jeder sei hier ganz einfach, aber auch nicht übertrieben leutselig.« (S. 33) Er lobt die gegenseitige Hilfsbereitschaft. »Am Sonntagabend freut er sich schon wieder auf den nächsten Samstag, er lebt mit Pausen von Wochenende zu Wochenende.« (S. 34) Für

die »besseren Leute« müsste es auch schön sein, meint er zu Johnny gewandt, »hier auf dem Platz mit einfachen Büetzer zu verkehren.« (S. 34)

Johnny gehört zu den Besseren, auch wenn keiner weiß, ob er Kripowachtmeister ist oder vielleicht sogar Leiter einer politischen Polizei. Sicher ist, »in Wagenhausen ist er als Mensch, hier ist er der Johnny« und »der Spezialist für Händöpfelsalat«. (S. 34) Sein Vater war Eisenbahner, »kämpferischer Sozialdemokrat vor dem Ersten Weltkrieg, trotzdem ein guter Schweizer«. Johnny bedauert, dass sein Vater es nicht mehr hat erleben können, in welchem Wohlstand die einfachen Leute heute leben: »[...] wenn er die Wochenendresidenzen hier unten hätte sehen können: dann hätte sein Vater gesehen [...], dass seine sozialdemokratischen Wunschträume Wirklichkeit geworden sind.« (S. 35) Johnny kocht vorzügliche Pilzgerichte, seine Frau lädt den Reporter zu Risotto und Pilzen ein. »Die Sortierequipe hat alle giftigen Pilze eliminiert. Sobald im Tischgespräch eine Spur von Kontroverse aufblitzt, wird die Diskussion abgebogen.« (S. 36) Kontroversen würden die Stille und Eintracht, würden den Kontrast zum normalen Leben stören. Da erscheint ein Freund, Herr Husistein, er gibt oft Einladungen und gibt Regeln des hier richtigen Verhaltens. Wenn einer mehr sein will als die andern, wird er fortgeekelt. »Es gibt eine demokratische Norm und ein Mittelmaß in dieser überschaubaren Gemeinschaft«, sagt er, »man kann sich nicht darum foutieren.« (S. 36) Er ist hier glücklich, nur sei vielleicht die Erotik vernachlässigt, »wo so viele Leute aufeinander leben und dabei die Wohlanständigkeit pflegen müssen«. Husistein prägt die schöne kurze Formel: »Wenn ich ein Eunuch wäre, würde ich Vielweiberei betreiben.« (S. 37)

Bei Hauswart Kramer ist eine weitere Stufe der Evolution des Campingplatzes zum festen Domizil erreicht; Kramers bewohnen keinen Wohnwagen, sondern ein kleines Häuschen, welches in kurzer Zeit abgebrochen werden kann, »das ist Vorschrift, aber an Abbruch denkt niemand«. (S. 37) Zu Kramers 51. Geburtstag wird ein Fest gegeben. Der Jubilar kommt von sich aus plötzlich auf das Thema »Gruppensex« zu sprechen, »den es selbstverständlich hier nicht« gebe. Dafür gibt es Witze, die »auf erotische Verklemmung und Abtötung deuten« und offenbar so peinlich sind, dass auch der nicht verklemmte Reporter kein Beispiel erzählen mag. »Vom Tonband unaufhörlich Musik, ein Schlager-Potpourri. Ein Prosit, ein Prosit der Gemütlichkeit.« (S. 38) Auf den Bericht des Reporters, vermittelt mit dem Refrain des in festlicher Runde üblichen Schlagers, folgen unheimliche Eindrücke, Fragen und Visionen des Autors:

Dieses bandwurmartige Potpourri taucht alles in Melancholie, obwohl die Leute aufgeräumt sind. [...] Woher kommt angesichts des stillvergnügten Lebens

plötzlich der Eindruck, es stünden da nicht Wohnwagen, sondern lauter kleine Mausoleen und Totendenkmäler auf dem Gelände, Totenhäuslein wie auf alten französischen Friedhöfen? (S. 40)

Der Reporter spürt eine »stille Hoffnungslosigkeit, welche durch alle Ritzen dieser Ordnung dringt«. Sie kommt aus der hier nur zwei Tage lang verdrängten Arbeitswelt. Der letzte Abschnitt, »Ein Tagesablauf in der Kolonie«, zeigt Risse dieser ›heilen Welt‹. Es gibt wenig junge Leute in der Kolonie. Diese störe vor allem, »daß die Alten nicht richtig ausspannen können oder auf eine angespannte Art ausspannen«. (S. 40) Ausschweifungen sind verpönt, mit Ausnahme der vom kleinbürgerlichen Moralkodex tolerierten Besäufnisse. Alles scheint geordnet in der sich immer wiederholenden Folge von Ruhe und Ordnung des immer Gleichen. »So ist für alles gesorgt, nur wenn Herr Näf stirbt, wird die Lage schwierig.« Einige Mieter reden von einer Genossenschaft, die zu gründen wäre: »Aber wie soll man die Monarchie in eine Demokratie verwandeln, ohne daß die künstliche Ruhe kaputt geht? Da müßte plötzlich heftig diskutiert werden, die Gegensätze könnten aufeinander prallen wie im gewöhnlichen Leben [...]«. (S. 43)

Der abschließende Kommentar des Reporters zeigt seine Ambivalenz gegenüber den Bewohnern Wagenhausens sowie gegenüber der eigenen Perspektive: »Man zögert bei jedem ironischen Wort, das man über Wagenhausen sagt, und doch kann man nicht anders.« Er möchte das Wochenendglück nicht verletzen, nicht bestreiten, dass viele hier zum ersten Mal Brüderlichkeit erleben, dass hier physisch und mental behinderte Kinder gut aufgenommen werden, und kann doch nicht anders, als bitter ironisch werden, »weil alle Sehnsucht aus der Arbeit weg ins Wochenende verlagert wird«. (S. 43 f.)

Dieser Kommentar bemüht sich um die objektive Darstellung, die der damals übliche Begriff der Reportage verlangt, aber im Bewusstsein, dass er dieses Gebot immer wieder verletzt hat.

Der Text entspricht nicht dem damals üblichen Verständnis der Reportage als eines nüchternen, objektivierenden Sachberichts mit klarer Trennung von Augenzeugenbericht und Erzählerkommentar. Aus dieser Sicht ist nicht nur die Vermischung dieser Elemente zu tadeln, sondern auch die nicht immer klare Unterscheidung von Redeformen des Autors und der von ihm besprochenen Figuren. Die Formulierung des Titels und das nachfolgende Motto lassen eher einen literarischen Text erwarten als einen Sachbericht. Handelt es sich um eine satirische Entlarvung der von den Insassen geglaubten, durch Herrn Näf sowohl ermöglichten wie widerlegten Gleichheitsideologie? Allerdings ist ja seine Herrschaft keine ordinäre, durch Gewalt erzwungene Diktatur, sondern eine durch freiwillige Unterordnung ermöglichte, mit marxistischer Begrifflichkeit beschriebene Mischung demokratischer und diktatorischer Elemente,

eine *Demokratur*. Diese verweist denn auch weder auf eine durch die Diktatur des Proletariats erzwungene klassenlose Gesellschaft noch führt sie unvermittelt zu dem von Jesaja verkündeten Friedensreich am Ende der Tage. – Nur eine Parodie der Schweiz oder vielleicht doch das Heimweh des früheren Klosterschülers nach einer urchristlichen Welt? – Dieser Text ist vielfach gebrochen, paradox formuliert, aus verschiedenen Perspektiven gesehen und weist so, mit gegensätzlichen Bedeutungsmöglichkeiten spielend, über sich hinaus, aus der normierten Gleichheit einer Gegenwelt, wo alle gleich, aber auch alle des gleichen spießbürgerlichen Geistes Kind sind, in eine aufgeklärte Welt, welche die Diskussion mit Andersdenkenden nicht scheute, der künstlichen Ruhe und des künstlichen Friedens nicht mehr bedürfte und in der alle sowohl in der Arbeits- wie auch in der Freizeitwelt *leben* könnten.

Viele Leser haben die sprachliche Form des Texts, seinen Perspektivismus, gar nicht wahrgenommen, sondern nur auf polemische Anspielungen, auf drastisches und volkstümliches Vokabular, auf Ironisierung mit Entsetzen oder mit Zustimmung reagiert. Die Vermischung von Information und Kommentar, von allegorischen, biblischen und literarischen Anspielungen und rhetorischen Zusätzen zerstört aber nicht nur den alten Begriff der Reportage, den journalistischen Sachtext traditionellen Stils, sondern erzeugt neue Qualitäten des satirischen, ideologiekritischen, literarischen Texts.

Leider ist in der neuen Ausgabe von Meienbergs *Reportagen* (2000)¹⁵ das in der Erstausgabe der *Reportagen aus der Schweiz* von 1974 enthaltene Vorwort von Peter Bichsel nicht nachgedruckt. Dieser sieht im Titel etwas Komisches, weil das »aus« etwas Antiquiertes an sich habe, den Eindruck von etwas Harmlosem, Idyllischem vermittele. Er sieht die Tendenz zum scheinbar unpolitisch Harmlosen als charakteristisch helvetische Stilart des Verhaltens. »Alles nicht als schlimm erscheinen lassen, die Tendenz zum Harmlosen. Meienberg übertreibt, wird man sagen, weil er entharmlost und zurückführt in den Ernst.«¹⁶ Bichsel bezieht sich dabei auch auf eine andere Reportage aus dem Band *Reportagen aus der Schweiz*, auf *Ernst S., Landesverräter (1919–1942)*. Bichsel erinnert sich, wie er selbst als kleines Kind zur Zeit der Erschießung des Ernst S. vom Vater hörte, dass Landesverräter erschossen würden: »Ich hätte ihn gehaßt, diesen Ernst S. und noch mehr hätte ich mit ihm gelitten. Mit den überlebenden Landesverrättern – sie wären mit Namen zu nennen – braucht niemand zu leiden.« (S. 11) Meienbergs Recherchen zeigen nicht nur, dass der scheinbar korrekt geführte Prozess des Militärgerichts nicht nur nicht immer mit der behaupteten Sorgfalt verlief, sondern von sozialen Vorurteilen und von

15 Siehe oben, Anm. 12.

16 Peter Bichsel: Vorwort. In: Meienberg: *Reportagen aus der Schweiz*, S. 7–12, hier S. 10.

Widersprüchen geprägt war und einem nichtigen Tatbestand galt, der in keinem nachvollziehbaren Verhältnis zum Urteil steht. Die Porträts der Familie, die Informationen über seine Aufenthalte, seine Lehrer und seine Arbeitgeber zeigen, wie und weshalb es zu diesem Ende kam.¹⁷ Dieser Fall bestätigt auf drastische Art, wie in fragwürdiger Weise ein Exempel statuiert werden sollte, das aber nur das Diktum bestätigte: Die Kleinen hängt man, und die Großen lässt man laufen. Ernst S.' Schicksal erscheint nicht nur als Schicksal eines Einzelnen, sondern als Ergebnis sozialer Strukturen. – Bichsel sieht in Wagenhausen nicht nur das Bild einer Wohnwagensiedlung, sondern ein Bild der Schweiz. Wer andere Maßstäbe gewohnt sei, werde die Leute von Wagenhausen als unschuldig und unpolitisch empfinden, er aber finde, die Politik von Wagenhausen gleiche der unsern aufs Haar. – Meienbergs Reportagen versuchen, das Politische hinter dem Anschein des Unpolitischen zu zeigen und das Unrecht, das sich hinter dem Schein des Rechts verbirgt.

Meienbergs Beitrag zur Revision des schweizerischen Geschichtsbilds

Meienbergs Selbstverständnis als Intellektueller war grundsätzlich nicht nur auf den Einzelfall, sondern auf das größere Ganze der Gesellschaft bezogen und insofern interdisziplinär. Als Historiker, Journalist und literarischer Autor war er dazu prädestiniert, konventionelle Grenzen der Fachdisziplinen zu sprengen, was ihm auch Kritik und Feindschaft eintrug. Er selbst hoffte, mit seinen Reportagen eine öffentliche Diskussion anzuregen, vor allem auch über tradierte Geschichtsbilder der Schweiz im Zweiten Weltkrieg. Am 1. Mai 1971 erschien in der Schaffhauser *AZ* seine Rezension des 4. Bands von Edgar Bonjourns *Geschichte der schweizerischen Neutralität (1939–1945)*¹⁸ mit dem Titel *Bonsoir, Herr Bonjour*. Meienberg vermisst eine methodische Einleitung, tadelt den Verzicht auf moderne sozialwissenschaftliche Methoden und kritisiert den

17 Zusammen mit Richard Dindo drehte Niklaus Meienberg den Dokumentarfilm *Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.* – Während dieser Film in Deutschland mit großem Erfolg aufgenommen und mit einem Preis bedacht wurde, wurde ihm in der Schweiz eine Auszeichnung verweigert und Meienbergs weitere Studien zu den Gerichtsakten wurden vorerst behindert. Siehe dazu: Niklaus Meienberg: Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S. [umgearbeitete und erweiterte Textfassung von 1977]. Der Aktenfund im Militärdepartement [1979]. Zürich 1992. Zum Film: Walter Ruggle: Geistlose Landesverteidigung. Wirkungsgeschichte des Dokumentarfilmes ›Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.‹. In: Biederland und der Brandstifter. Niklaus Meienberg als Anlass. Hg. v. Martin Durrer, Barbara Lukesch. Zürich 1988, S. 57–82.

18 Edgar Bonjour: *Geschichte der schweizerischen Neutralität*. Bd. IV: 1939–1945. Basel 1971.

Bundesrat, der einen Verfasser nicht nur mit im engeren Sinn historischem Problemverständnis, sondern auch mit wirtschafts- und sozialwissenschaftlicher Kompetenz hätte wählen und ihm ein Historiker-Team zur Unterstützung hätte begeben sollen. Entsprechend kritisiert er die Kriterien, die Bonjour gemäß seinem Vorwort bei der Auswahl und Interpretation geleitet hätten: »In den drei vorliegenden Bänden wird zu beschreiben und zu begründen versucht, wie und warum die Schweiz während Jahren schwerster äußerer Bedrohung und Anfälligkeit für die nationalsozialistische Ideologie sich den dauernden Willen zur Behauptung bewahrte, wie und warum sie durchhielt und die Kriegszeit heil überstand.«¹⁹ Nach Meienberg liegt dem Bonjour-Bericht ein allzu einfaches Schema zugrunde: »Wir wurden im Zweiten Weltkrieg nicht besetzt, weil wir a) eine ausreichende Abschreckungsmacht besaßen und b) die innern Wühler unschädlich machten (wenn auch zögernd).«²⁰ Beide Annahmen wurden mit guten Gründen nicht nur von Meienberg infrage gestellt. Immer konkreter wurden die Zweifel daran, dass die Armee eine ausreichende Abschreckungsmacht besessen hatte, und die Hinweise, dass die ökonomische Kooperation der Schweiz mit dem Reich und ihre Waffenlieferungen eine wichtigere Rolle gespielt hatten. Der junge Schriftsteller Christoph Geiser hatte schon 1970, früher als die Historiker, geschrieben: »Hitler musste die Schweiz gar nicht besetzen – die Schweizer Industrie arbeitete auch so für ihn.«²¹

Auch Bonjour weist auf die fragwürdige Anpassung, ja Überanpassung schwacher führender Persönlichkeiten der Gesellschaft hin, auf die defätistische Radioansprache des Bundespräsidenten Pilet-Golaz, der am 25. Juni 1940, nach der Kapitulation Frankreichs, zur Anpassung an die neue Situation aufrief, oder auf den problematischen Charakter des Schweizer Gesandten Fröhlicher in Berlin, über den er schreibt: »Vom Endsieg Hitlers überzeugt, sah er das Heil seiner Heimat in einer klugen Anpassung an die vom Dritten Reich erstrebte Neuordnung Europas.«²² Bonjour erklärt die Anpassung Einzelner bürgerlicher Herkunft mit »ihrer traditionellen Deutschfreundlichkeit«.²³ Meienberg verweist auf die wirtschaftlichen Interessen, welche die »herrschende Klasse der Schweiz« gezwungen hätten, »mit der herrschenden Klasse des faschisti-

19 Ebd., S. 14.

20 Meienberg: Bonsoir, Herr Bonjour. In: Ders.: Reportagen, Bd. I, S. 252–270, hier S. 258.

21 Christoph Geiser: Der Anschluss fand statt. In: neutralität 8 (Januar 1970), S. 19–29.

22 Bonjour: Neutralität, S. 246.

23 Ebd., S. 143. Ob der Wille-Clan, wie Meienberg ihn in *Die Welt als Wille und Wahn* darstellt, ein »Fremdkörper in der Demokratie« oder repräsentativ für das ganze deutschschweizerische Bürgertum sei, bleibt auch unter Historikern linker Tendenz umstritten. Vgl. Niklaus Meienberg: *Die Welt als Wille und Wahn. Elemente zur Naturgeschichte eines Clans*. Zürich 1987.

schen Auslandes zu kollaborieren«. ²⁴ Er klagt abschließend über die Tendenz, Sündenböcke zu brandmarken statt Kollektivverhalten zu erklären, und »all das in einer Sprache, die sich besser für eine 1.-August-Rede als für Geschichtsschreibung eignet«. ²⁵ Die behutsam abwägende Sprache Bonjours unterscheidet sich freilich von der oft polemisch radikalisierenden, aber originellen Sprache Meienbergs. Vorerst gelang es Meienberg nicht, die erhoffte öffentliche Diskussion in Gang zu bringen, die nicht nur in zugewandten kleinen Kreisen zu einer Revision des Geschichtsbilds der Schweiz im Zweiten Weltkrieg hätten führen sollen. Meienbergs Beitrag widersprach damaligen Konventionen der akademischen wie der allgemeinen schweizerischen Kommunikationskultur. Die Fachwissenschaftler pflegten ihre Kontroversen im kleinen Kreis und meist mit Rücksicht auf Hierarchien und anerkannte Autoritäten auszufeuchten, aber auch breiten Kreisen in der Schweiz fehlten die Lust und die Fähigkeit zu einer Streitkultur, die Meinungsdivergenzen erlaubte, ohne die ständige Bekräftigung, dass man es nicht böse meine. Es ist dies geradezu ein Muster helvetischer Mentalität. Meienberg aber meinte es böse, wenn auch meist in guter Absicht und mit Lust und Freude am Streit. Zwischen Bonjour und Meienberg kam es schließlich zu einer Annäherung. Auf die Versuche Meienbergs, ihn zur Kenntnisnahme der Rezension und zu einer öffentlichen Stellungnahme und Diskussion zu bewegen, ging Bonjour zwar nicht ein. Er äußerte sich aber positiv über den heftig umstrittenen Film von Richard Dindo und Niklaus Meienberg *Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.* und sagte, dass bekanntlich immer die Kleinen hängen würden und die Großen ungeschoren davon kämen. Trotz der Aufforderung eines Bundesrats, diese Stellungnahme zurückzunehmen, blieb Bonjour dabei. Meienberg differenzierte sein Urteil über den Basler Professor und gesteht in *Bonjour Monsieur* (1984) »ein bisschen zerknirscht«, dass sich dessen Qualitäten »vom real existierenden schw. [sic] Historikeruniversum des öftern vorteilhaft abheben«. ²⁶

Der Film über Ernst S. hatte die Breitenwirkung, die sich Meienberg wünschte; er wurde zum kontrovers und meist diskutierten Werk der schweizerischen Filmgeschichte. Noch 20 Jahre danach schrieb Jakob Tanner einen Beitrag zur Erinnerung des Filmereignisses: *Was Ernst S. für die Geschichtsschreibung der Schweiz bedeutet. Oben wurde pensioniert. Unten wurde fösilisiert.* ²⁷ Die neue Historikergeneration, die Meienberg sich wünschte, meinte Tanner, sei nur vereinzelt gekommen, etwa in der Person von Hans Ulrich Jost. Die Frage, ob das Überleben der Schweiz im Zweiten Weltkrieg vor allem der

24 Meienberg: *Bonsoir, Herr Bonjour*, S. 263.

25 Ebd., S. 270.

26 Meienberg: *Bonjour Monsieur*. In: Ders.: *Reportagen*, Bd. 1, S. 271–278, hier S. 278.

27 In: *WoZ*, 13. 9. 1996.

Abwehrbereitschaft der Armee oder der wirtschaftlichen Kooperation mit dem Reich zu verdanken sei, wurde sehr lange zugunsten der Armee beantwortet. Die Forschungsstelle für Sicherheitspolitik der ETH stellte in Umfragen fest, dass 1983 noch 61 Prozent der Befragten das Überleben der Schweiz vor allem der militärischen Abwehr zuschrieben, 1997 hätten noch 40 Prozent für die Armee als entscheidenden Faktor plädiert und 60 Prozent der wirtschaftlichen Kooperation den Vorzug gegeben.²⁸ Bemerkenswert ist, dass der Historiker Georg Kreis diese Änderungen des Geschichtsbilds in der Schweiz nicht der akademischen Historiografie, sondern gesellschaftspolitisch motivierten Intellektuellen, insbesondere Schriftstellern und Publizisten, zuschreibt und dabei Walter Matthias Diggelmann, Christoph Geiser, Alfred A. Häsler, Max Frisch, Werner Rings, Lukas Hartmann und Niklaus Meienberg nennt.²⁹

Der Kampf um den Arbeitsplatz

In den 1970er Jahren bestand noch eine fast unüberwindbare Grenze zwischen der bürgerlichen Rechten und der außerparlamentarischen Linken. Sozialistische Parteigänger und selbst religiös-soziale Pfarrherren und sozialdemokratische Lehrer waren in Gefahr, von ›Rechtendenken‹ ausgegrenzt und nicht mehr oder überhaupt nie gewählt zu werden. Niklaus Meienberg steht zwischen den verschiedensten Fronten. Er setzt sich für die Schwachen und Armen ein, ist immer in Gefahr, als Kommunist zu gelten, ist zwar, wie sein journalistisches Idol Jean Lecouture, ein Kenner des Marxismus, aber nicht ein dogmatischer Anhänger. Er ist ein gründlich geschulter katholischer Intellektueller, aber ohne Parteibuch, ohne dogmatische Bindung und mit freier Moral. Er versucht nicht, eine Theorie in der Praxis zu bestätigen, er recherchiert, fragt, hört und sucht dann seine Sprache, bemüht sich, induktiv seine persönliche Art des Gebrauchs von Kategorien zu entwickeln. Er ist sicher oft ein undisziplinierter, anarchischer, jedoch einfallsreicher und an Originalität und Sprachbegabung kaum zu übertreffender Kollege. Als Mitarbeiter des *Tages-Anzeigers* und des *Tages-Anzeiger-Magazins* schrieb er von 1970 bis 1976 rund 30 Reportagen und betrachtete diese Zeit als glücklichste seines Lebens. Der Verleger des *Tages-Anzeigers* aber, Otto Coninx, hatte sein Schreiben, seine politische

28 Vgl. Georg Kreis: Vier Debatten und wenig Dissens. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 47/4 (1997), S. 451–476, hier S. 462.

29 Das betrifft die Agenten des Wandels im Inneren. Die stärksten Impulse zur Aufklärung verdrängter Vergangenheit kamen von im Ausland bekannt gewordenen Dokumenten zur schweizerischen Zeitgeschichte. Zur Diskussion der Debatten über die Bewährung oder über das Versagen der Schweiz im Zweiten Weltkrieg vgl. ebd., S. 464.

Haltung, seine Nähe zur außerparlamentarischen Opposition und seine erotisch sehr freimütige Sprache schon lange mit Besorgnis verfolgt und ließ am 15. September 1976 im *Tages-Anzeiger* eine Stellungnahme der Geschäftsleitung erscheinen, die neuesten Artikel Meienbergs zeigten, dass dessen Persönlichkeit und Art zu schreiben nicht mit der publizistischen Grundhaltung des *Tages-Anzeigers* zu vereinbaren seien: »Die Frage nach der Glaubwürdigkeit unserer Zeitung und der Verantwortung gegenüber unseren Lesern bringt uns heute dazu, auf eine weitere gelegentliche Mitarbeit zu verzichten.«³⁰ Das Publikationsverbot galt für den ganzen Bereich des Tages-Anzeiger-Konzerns. Es wurde erst 1990 aufgehoben.³¹

Das Verbot, im *Tages-Anzeiger* zu schreiben, traf Meienberg zutiefst und stürzte ihn in eine Depression. Zwar bekam er auch vom Fernsehen und von Radio DRS einzelne Aufträge, war aber 1977 in den Schweizer Zeitungen und Zeitschriften wenig, in den großen, einflussreichen Zeitungen gar nicht präsent. Der 1978 entstandene Bericht über seinen Versuch, eine Reportage über die Firma Saurer in Arbon zu schreiben, konnte erst fünf Jahre später im Sammelband *Vorspiegelung wahrer Tatsachen* gedruckt werden. Von 1977 bis 1980 beschäftigte sich Meienberg vor allem mit dem Buch und einem Film über Maurice Bavaud, den Hitler-Attentäter aus Neuenburg.³²

Meienberg gehört zur Tradition der 68er Bewegung eher französischer als deutscher Richtung und verstand sich als Radikaldemokrat. Die Bewegung der Zürcher Jugend 1980/81 betrachtete er mit Interesse, nicht unkritisch, aber mit Sympathie für ihr Engagement für die Alternativkultur. Er hatte eigentlich nicht für die Alternativpresse schreiben wollen, weil er damit doch nur in beschränkten Kreisen wirke: »Wenn Eure Fragen ›links‹ sind, dann kann ich von Euch nix lernen, und ihr nix von mir.«³³ Er wollte seine Kritik gegen rechts wie gegen links richten können und dies mit möglichst breiter Wirkung. Doch die Versuche Peter Studers, seit 1978 Chefredaktor, Niklaus Meienberg als einem zwar unbequemen, aber hochbegabten Autor wieder eine Möglichkeit zu geben, im liberalen *Tages-Anzeiger* zu schreiben, hatten keinen Erfolg; der Verleger fürchtete ohnehin die Nähe freier Journalisten zur Jugendbewegung und war eher geneigt, seine Haltung zu verschärfen als zu lockern. Die alternative Presse verfügte nur über Monatsschriften (*Konzepte*, *focus*). Um rascher auf

30 Fehr: Meienberg, S. 228.

31 Vgl. dazu Martin Durrer, Barbara Lukesch: Ein Schreibverbot wird zwölf. Niklaus Meienberg und der Tages-Anzeiger. In: Dies.: Biederland und der Brandstifter, S. 9–30.

32 Der Film wurde gemeinsam vom Bund, vom Schweizer Fernsehen DRS und vom Zweiten Deutschen Fernsehen finanziert. Das Buch *Es ist kalt in Brandenburg. Ein Hitler-Attentat* erschien 1980 im Limmat Verlag.

33 Fehr: Meienberg, S. 245 f., 526, Anm. 9; *focus*, Nr. 80, Dezember 1976.

aktuelle Ereignisse reagieren zu können, wurde die *Wochenzeitung* (WoZ) gegründet, die seit Oktober 1981 regelmäßig erscheint. In einer Radiosendung sprach Niklaus Meienberg nicht nur über die kritische Situation der Linkspresse, sondern über die Krise der großen Zeitungen:

In den grossen Zeitungen kommt das Leben nicht mehr zu Wort, das heisst, man darf das Leben nicht mehr spüren und auch nicht mehr gründlich darüber nachdenken, sonst wird es gefährlich [...]. Die grossen Journalisten der Vergangenheit könnten heute in der Schweiz kaum mehr irgendwo schreiben, weil sie nicht auf dem Boden der publizistischen Grundhaltung gestanden sind.³⁴

Doch er konnte schreiben, nicht mehr im *Tages-Anzeiger*, aber in der WoZ, und seit einer Reorganisation der Redaktion 1983 auch wieder als freier Mitarbeiter der *Weltwoche*. In den Redaktionen beider Blätter bestimmt er oft das Thema. Am häufigsten schreibt er in der WoZ, in der *Weltwoche* erscheinen die größeren Reportagen. Zwischendrin wirkt er vom 1. November 1982 bis im März 1983 als Korrespondent der deutschen Illustrierten *Stern* in Paris. Er genießt das hohe Gehalt, das große Büro und vor allem die hohe Auflage mit der Möglichkeit, ein großes Publikum zu erreichen, ist aber rasch enttäuscht, als er erkennt, dass er hier nicht große Reportagen schreiben kann, sondern in der Maschinerie eines auf kommerziellen Erfolg, auf Tagesaktualitäten und Unterhaltung fokussierten Großbetriebs unterzugehen droht, und kündigt rasch entschlossen selbst.

Der Realismusstreit

Das Leben zu Wort kommen lassen, es zu spüren und frei darüber nachzudenken, das war Meienbergs Schriftprinzip. Doch das schien ihm nicht nur durch konventionelle Politik, durch macht- und marktabhängige Institutionen gefährdet, sondern auch ein Problem innerhalb des Kreises an sich gleich gesinnter Autorinnen und Autoren zu sein. 1983 gab er den Anstoß zur sogenannten *Realismusdebatte*. Ausgelöst wurde sie durch Alois Bischofs positive Rezension des eben erschienenen Romans seines früheren Freundes und aktuellen Kollegen Otto F. Walter *Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht* und durch Corinne Schelberts kritische Rezension von Thomas Koerfers Film *Glut*.³⁵ Meienberg hatte den Text und die Kritiken gelesen, den Film gesehen, war der Ansicht, wie man neuerdings mit Realität umgehe, habe eine beden-

34 Fehr: Meienberg, S. 294 f., 526, Anm. 30; Radio DRS, 3. 10. 1981.

35 Alois Bischof: Wider die Resignation; Corinne Schelbert: Über Thomas Koerfers Film ›Glut‹. Mhmamma mhia, diese Industriellen. Beide ursprünglich in der WoZ, jetzt in: Vor-

liche Dimension erreicht, und schrieb *Ein Werkstattbesuch bei zwei hiesigen Subrealisten*.³⁶ Walters Roman schildert die Geschichte des Journalisten Winter, der gerade ein Buch über den Journalisten Wander fertig geschrieben hat.³⁷ Wander ist zweimal geschieden, hat als engagierter Journalist resigniert und wird von seiner neuen Freundin und Leserin Ruth mit den Widersprüchen seines Schreibens und Lesens konfrontiert, bis er sich von seiner Resignation befreit und sich beide im Kreis befreundeter Journalisten für das Projekt einer eigenen Zeitung engagieren. Meienberg kritisiert mit *Subrealismus* eine Schreibweise, die keine neue Wirklichkeit schaffe, die nicht konkret und präzise recherchiere und wirklich Geschehenes nicht beim Namen nenne. So verweise Walter ohne Zweifel auf Ereignisse in der Redaktion des *Tages-Anzeigers*, aber in seinem Buch komme nur die *Schweizer-Zeitung* vor; deshalb müsse, vermerkt Meienberg kritisch, »sich Walter keine präzisen Vorstellungen von Konfliktabläufen, [...], von Redaktions-Sitzungen und Zensurmechanismen machen«. Meienberg gesteht Walter durchaus zu, auch dokumentarisches Schreiben brauche Fantasie und Einbildungskraft, und belegt das mit dem Verweis auf Jürg Federspiels *Tiphoid Mary*, die nach Aussage des Autors nur 3 Prozent Dokumentarisches enthalte, den Rest habe er in zeitgenössischen Berichten und in Bibliotheken gefunden, bis er sich eine genaue Vorstellung vom realen New York habe machen können, »wo dann seine Mary völlig surreale Dinge unternimmt, die wirklicher sind als die Wirklichkeit, jedenfalls mögliche Sachen, die mit logischer Phantasie aus den Umständen entwickelt werden«.³⁸ Meienbergs Ziel ist: schreibend den prägnanten Moment zu erreichen, wo der Gegenstand, wie im Zoom gefilmt, aus seiner ursprünglichen Umgebung herausgehoben, dem Lesenden hyperrealistisch erscheine, sodass er ihm tatsächlich fiktiv wie eine neue Wirklichkeit vorkomme. Bei Walter und Koerfer aber habe er nicht den Eindruck, dass die Fiktion eine neue Wirklichkeit schaffe. Auch die Darstellung der Liebe in Walters Roman erscheint Meienberg unwirklich, zu sehr aus linker Theorie entwickelt. Er nennt Walters Helden Wander »ein hölzernes Männchen, das alle feministischen Theorien plakativ vor seinen Bauch hält oder als Sprechblase absondert«. (S. 18) Wenn Meienberg die Sprache der Liebe in diesem Roman mit einer Kitschszene in einem Bastei-Roman vergleicht, ist das zweifellos böse, verletzend und vergröbernd, trifft aber den Text insofern, als er einem heutigen Leser den Eindruck vermitteln kann, gelesene Literatur habe Walter den Versuch verdorben, gelebte Erfahrung darzustellen.

schlag zur Unversöhnlichkeit. Realismusdebatte, Winter 1983/84, WoZ-Dokumentation. Zürich, Affoltern a. A. 1984, S. 11–13, 14 f.

36 Vorschlag zur Unversöhnlichkeit, S. 17–19; Meienberg: Reportagen, Bd. 1, S. 104–112.

37 Vgl. dazu den Beitrag von Rosmarie Zeller im vorliegenden Band.

38 Vorschlag zur Unversöhnlichkeit, S. 18; Meienberg: Reportagen, Bd. 1, S. 106.

Als Beispiel gelungener, präziser Darstellung der dramatischen Veränderung des Klimas in den Redaktionen des *Tages-Anzeigers* und von dessen *Magazin* nennt Meienberg das Kapitel *Der Korridor* in dem Roman *Das rote Haus* der *Magazin*-Redaktorin Laure Wyss.³⁹ Er versäumt es leider, das zu konkretisieren. Laure Wyss' Roman war damals allen *WoZ*- oder *Magazin*-Lesern bekannt. Wenige Sätze genügen, um zu belegen, was Meienberg meint. Wyss beschreibt die Veränderung der Schritte im Korridor ihrer Redaktion zu Beginn und im Verlauf der Beschränkungen der journalistischen Freiheit, die sie und Meienberg im Rahmen der durch Politik, Marktanalysen und Rentabilität des Großunternehmens bedingten Veränderungen dort erlebt haben. In der Gründungsphase: »Die weitausholenden, die akzentuierenden fröhlichen Fußbewegungen im Pfadfinderrhythmus begeisterten alle, sie rissen mit.« (S. 104) – Später: »Warum fiel es ihr zu spät auf, daß die wippenden Schritte allmählich kürzer wurden, nicht mehr so ausholend, die Abstände zwischen den Füßen wie gebremst.« (S. 106) Und schließlich, als sie merkt, dass sie nicht zu den höheren Stellen gehört: »Von nun an gab's Schritt-Unterschiede. Der Rhythmus war endgültig gestört und sollte sich nie mehr einstellen.« (S. 129) Laure Wyss hatte besonderes Verständnis für Meienbergs Qualitäten und Schwächen. Sie betreute und beriet ihn in der Redaktion des *Tages-Anzeiger-Magazins*. In ihrem Roman spricht sie von ihm als »einem sprachmächtigen, einem Unflat, der ins Zeug griff, auch in den Dreck«, nennt ihn aber auch einen »Freund unseres Ressorts, weil wir ihm ins Gesicht mit den sanften Zügen blickten und seine delikaten Zartheiten nicht übersahen«.⁴⁰ Otto F. Walter und Niklaus Meienberg waren nicht nur durch die Schreibart und die Herkunft von Grund auf verschieden. Meienberg war durch die Vorgänge im *Tages-Anzeiger-Magazin* auch viel tiefer betroffen.

Otto F. Walter erklärt sich in seiner Replik *Scharfrichter verurteilt* offen für Kritik und für die Diskussion des Verhältnisses von Dokument und Fiktion, gibt aber zu, dass er verletzt ist, und schlägt entsprechend zurück, zum Beispiel mit: »Wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstossen und es tönt hohl, muss es nicht unbedingt am Buch liegen.«⁴¹ Er zitiert nicht präzise, schreibt den Spruch falsch Tucholsky statt Lichtenberg zu, kurz, er ist verstimmt und will sich vorerst nicht auf eine Diskussion einlassen.

Die *WoZ*-Redaktion betrachtete diese Kontroverse als Symptom eines allgemeinen Problems der Literatur- und Filmschaffenden. Fredi Lerch stellte ihnen am 21. November 1983 einen Fragebogen mit den zentralen Fragen zu,

39 Vgl. Meienberg: Reportagen, Bd. 1, S. 109; *Der Korridor* oder die kleine Arbeitserinnerung. In: Laure Wyss: *Das rote Haus*. Zürich 1992, S. 104–133.

40 Ebd., S. 130 f.

41 Otto F. Walter: *Scharfrichter verurteilt*. In: *Vorschlag zur Unversöhnlichkeit*, S. 19, Spalte 2.

ob der Schweizer Film und die Schweizer Literatur mehr als Film und Literatur in anderen Ländern hinter die Realität zurückfielen und wo die Gründe zu suchen wären. Während die Filmschaffenden sich nicht beteiligen wollten – ihr Ziel sei nicht die öffentliche Debatte, sondern Filme zu drehen –, war das Interesse an der Debatte bei den Literaturschaffenden groß.

In seinem Vorwort zur Dokumentation der Realismusdebatte erinnert Lerch daran, dass es seit knapp 20 Jahren in der Schweiz keine öffentliche Auseinandersetzung um Literatur mehr gegeben habe. Im Frühling 1966 führte die *Weltwoche* eine Debatte um Max Frischs Aufsatz *Unbewältigte schweizerische Vergangenheit* mit der Frage: »Wie weit wird die schweizerische Vergangenheit, die Zeit von 1933 bis 1945 erkennbar in unserer Literatur?«⁴² Frisch war zum Ergebnis gekommen, es gebe wenig im Vergleich zu den Memoiren, die heroisieren oder idyllisieren. Es handle sich um eine weitgehend verdrängte Realität. Die Diskussionsbeiträge von Otto F. Walter, J. R. von Salis, Adolf Muschg und Walter Matthias Diggelmann wurden in den folgenden Nummern der *Weltwoche* publiziert. Lerch nennt als eine zweite öffentliche Debatte um Literatur den Zürcher Literaturstreit nach Emil Staigers, des international berühmten Germanisten, Zürcher Rede *Literatur und Öffentlichkeit*. Staiger vermisste in der modernen Literatur, die er nihilistisch nannte, die ethische Verantwortung und verlangte von ihr, dass sie wie die Klassiker »das Bild des Lebens sich nicht von sogenannten wissenschaftlichen Theorien, auch nicht von den heute herrschenden Zuständen vorgeben lasse, sondern selber aus der Machtvollkommenheit des Schöpferischen entscheide, wie der Mensch beschaffen und wie er nicht beschaffen sein soll«.⁴³ Die Autoren reagierten mit Empörung auf ein klassizistisches Konzept, das den Traditionsbruch durch Holocaust und Weltkrieg nicht zur Kenntnis nimmt. Paul Nizon entgegnete, die künstlerische Tat sei nicht das Ergebnis utopischer Freiheit, sondern die Folge eines Gefühls der Ohnmacht. Der Schriftsteller habe die Aufgabe, aus dem Ohnmachtsgefühl des Versagens der Tradition nach neuen Möglichkeiten der Darstellung seiner gegenwärtigen Erfahrung befremdlicher Wirklichkeit zu suchen.⁴⁴ Mit dem Hinweis auf die vorangehenden öffentlichen Literaturdiskussionen öffnet Lerch den Horizont zur Reflexion der Wandlungen der Literatur aus der Schweiz im Rahmen nicht nur der Literaturgeschichte der Schweiz. Rudolf Bussmann würdigt in seinem

42 Max Frisch: *Unbewältigte schweizerische Vergangenheit*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* in zeitlicher Folge. Bd. V.2, S. 370 f.

43 Emil Staiger: *Literatur und Öffentlichkeit*. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 22 (1967), S. 90–97, hier S. 94, 96. Zum Zürcher Literaturstreit siehe auch Peter Rusterholz: *Nachkrieg – Frisch – Dürrenmatt – Zürcher Literaturstreit*. In: Peter Rusterholz und Andreas Solbach (Hg.): *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart 2007, S. 311–314.

44 Vgl. Paul Nizon: *In welcher Gesellschaft leben wir?* In: *Sprache im technischen Zeitalter* 22 (1967), S. 165–169.

Beitrag zur Debatte, der Rezension der damals aktuellen und repräsentativen Anthologie *Geschichten aus der Geschichte der Deutschschweiz nach 1945* (hg. von Rolf Niederhauser und Martin Zingg), die Qualität der Texte und ihre Auswahl, die Konzentration auf »Autoren und Texte, die sich der Wirklichkeit stellen«, und klagt doch, wenn man einen Text der neueren Schweizer Literatur zur Hand nehme, fühle man sich »um Jahrzehnte zurückversetzt«; es dominierten als Gegenstände die kleinen Dinge des Alltags, es herrsche »eine hautnahe Gegenwart vor, die kein Vorher und Nachher zu haben scheint und den Eindruck eisernen Stillstandes erweckt«. ⁴⁵ Er unterschätzt dabei die Funktion, welche die Kurzprosa zum Beispiel Peter Bichsels oder Kurt Martis auch als Ausdruck gesellschaftlichen Wandels haben kann, trifft aber den Widerspruch zwischen den technologischen und wirtschaftlichen Veränderungen, die in der Literatur nur sehr begrenzten Ausdruck fanden, und fordert zu Recht: »Als ebenso notwendig, wie es die seinerzeitige Abgrenzung gegen das nationalsozialistische Deutschland und die Rückbesinnung auf demokratisches Kulturgut waren, erscheint heute eine Öffnung der Grenzen.« (S. 8) Insbesondere in den für die Mentalität breiter Kreise typischen Lesebüchern der 1950er und frühen 60er Jahre dominierte selbst in den Städten das idyllische Bild einer ländlichen Schweiz. Das Leben in der Stadt, Bezüge zum Ausland oder zur europäischen Literatur kamen darin kaum vor. Lerch und Bussmann sehen die aktuelle Auseinandersetzung als Ausdruck der Dissensbewegung, die sich in den Jugendunruhen der 1980er Jahre gebildet hat und nun, 1984, vor der Frage steht, wie aktuelle Wahrnehmung dargestellt werden kann und soll.

Fruchtbarer als die erste Replik Otto F. Walters auf Meienbergs Artikel, der die Realismusdebatte provoziert hat, ist das Gespräch zwischen Niklaus Meienberg und Otto F. Walter am 24. April 1984 in der Redaktion der *WoZ* (Moderation Fredi Lerch und Lotta Suter). ⁴⁶ Vorerst wenden sich die beiden gegen die von den Moderatoren genannten, weitverbreiteten Vorurteile, die Walter einen »suchenden Intellektuellen«, Meienberg einen »Klassenkämpfer« nennen. Meienberg möchte das Wort »Klassenkampf« ungern brauchen, Walter betont, dass sie beide Partei ergreifen und die Klassenlage ihrer Figuren präzise darzustellen versuchen. Beide sind sich auch einig über den schwindenden Raum der Freiheit der Literatur. Meienberg beklagt, dass es zwar Freiraum in der Literaturproduktion gebe, sobald es aber konkreter, dokumentarischer werde, komme die Zensur. Walter bestätigt seinerseits: »Ich kann fast alles sagen, aber die Texte sind abgeschoben auf eine Spielwiese und damit entschärft. Das ist auch eine Form von Zensur.« (S. 61, Spalte 1) Allerdings unterscheiden

45 Rudolf Bussmann: Die Schweiz und ihre Literatur nach 1945. Ein grosser Krämerladen. In: Vorschlag zur Unversöhnlichkeit, S. 7–9, hier S. 7.

46 Ebd., S. 59–76.

sich beide deutlich in ihren Wegen zum Text und zur literarischen Tradition. Für Walter ist Schreiben ein »Spiel *und* ein Akt der Selbstbehauptung«, um auf den »gesellschaftlichen Druck von aussen« und auf den »psychischen Innendruck« (S. 63, Spalte 1) zu reagieren. Deshalb sei er »süchtig nach Schreiben, nicht nach Themen« (S. 62, Spalte 2). Meienberg dagegen sucht nicht nach Themen, er wird von Themen heimgesucht; was von außen kommt, ist ihm viel wichtiger als das, was er selbst erlebt. Für Walter ist Schreiben in »erster Linie Erfinden«, für Meienberg ein Schreiben über die Erfahrung, sodass er sie »beim Schreiben nochmals, intensiver, zusammengefasster, konkreter, heftiger neu erlebt« (S. 70, Spalte 1). Das Gespräch zeigt in seinem Verlauf eine weitgehende Übereinstimmung beider, was Walter schließlich ausdrücklich feststellt. Dabei wird Meienberg auch deutlich, weshalb er dem früheren Freund so aggressiv gegenübertrat, als wolle er ihn vernichten. Was Meienberg an dessen Roman besonders stört, ist, dass Walter ein Journalist ist; Walter hätte doch irgendeinen anderen Beruf wählen können. Er spiele nur mit diesem, und das sei doch sein, Meienbergs Beruf, da sei er ganz besonders betroffen. Er habe den Eindruck gehabt: »Da spielt jemand mit einem Thema, mit dem ich eben nicht spiele, das für mich das Leben ist.« Meienberg billigt zu: »Du hast schon recherchiert, hast Dich erkundigt. Aber zuerst ist die Figur in den Umrissen festgestanden und dann hast Du sie mit Farben ausgepinselt.« (S. 71, Spalte 2) Walter gelingt es im Gespräch, Meienberg zu überzeugen, dass das, was diesem von außen gesehen unglaublich schien, für den Autor eine Frage der inneren Glaubwürdigkeit und der Selbstachtung war. Einig sind sie sich dann, dass die Zeit nicht nur für Utopien freien Schreibens, sondern für Utopien überhaupt nicht günstig sei, und kommen beide auf ihre Art zum Beharren auf dem aufklärerischen Geist. Obgleich beide sich um Verständnis bemühen, bleiben sie doch durch unterschiedliche Konzepte des Verhältnisses von Fiktion und Dokumentation getrennt. Das zeigt sich besonders in der Kritik Meienbergs an Walters Hauptwerk, dem von vielen als neuer *Schweizerspiegel* gefeierten Roman *Zeit des Fasans* (1988). Das Buch erzählt die Vergangenheit der Schweizer Industriellenfamilie Winter und der Schweizer Nation zur Zeit des Zweiten Weltkriegs aus der Gegenwartsperspektive von 1982. Er verbindet durch die aktuelle historische Forschung vermitteltes Wissen mit persönlichen Erinnerungen und autobiografischem Material – die Familie Winter ist unverkennbar nach dem Modell der Familie des Verfassers modelliert, er selbst erscheint hier als Thomas Winter. Der Stoff wirkt durch die Bezüge der handelnden Personen zur antiken Mythologie manchmal etwas überhöht, aber auch eindrucklich durch ausdrucksstarke Szenen wie diejenige des sterbenden Fasans. Charlott, die Schwester von Thomas, hatte den verwundeten Fasan liebevoll gepflegt und

wieder zum Fliegen gebracht. Ihr Vater Ulrich, der Herr des Clans, auf Fasänenjagd mit zwei wichtigen auswärtigen Gästen, erschießt ihn, aber:

er war bereits entschlossen gewesen, seinen Gast aus Parma zum Schuß zu beglückwünschen und ihm zuprostend die Beute zu überlassen, schließlich, Großmut im Kleinen war noch nie ein schlechtes Geschäftsprinzip gewesen, sofern man die Hauptsache nicht aus dem Auge ließ, jedenfalls: jetzt konnte auch er lediglich stehenbleiben und verfolgen, wie der Hund zu Charlott hinlief und ihr stolz wedelnd den purpurnen Fasan vor die Füße legte.⁴⁷

Eine erschütternde Milieu-Szene, Symbol einer scheiternden großbürgerlichen Familie, eines letzten Schweizer Exemplars des Familienromans à la *Buddenbrooks*.

Meienberg arbeitete zu der Zeit ebenfalls am Projekt eines Familienromans, gestand dann aber den Grund seines Misslingens: »Aber das ist eine Arbeit, die sich über Jahre hinweg erstreckt. Da muss man auch sehr vorsichtig formulieren, da sieht man dann die Vorteile der Fiktion. Falls man da alles dokumentarisch bringen würde im Stile einer Erinnerungsreportage oder einer Vergangenheitsreportage, dann wäre natürlich Feuer im Dach in der ganzen Sippe. Das geht einfach nicht.«⁴⁸ Er erkennt, wie schwierig die Maßstäbe, die er sich und anderen setzt, anzuwenden sind, wenn es um die eigene Familie geht. Aber er ist sich auch der Voraussetzungen und der Grenzen dokumentarischer *Realitätskonstitution* bewusst. Sein Versuch der Rekonstruktion einer fremden Familiengeschichte, *Die Welt als Wille und Wahn. Elemente zur Naturgeschichte eines Clans* (1987), beginnt trotz aufwendiger Quellenstudien mit dem Satz: »Clara Wille, geb. Gräfin von Bismarck, sitzt eines Morgens an ihrem Schreibtisch [...] und denkt an ihren Mann, den General.« Zweifellos erfasste Meienbergs Schreibart durch ihre Form wie durch ihre Inhalte Bereiche, die durch verfestigte Traditionen verdrängt oder tabuisiert wurden. Zum Glück beschränkte sich die *WoZ*-Diskussion aber nicht nur auf Meienberg und Walter, sondern bezog kritische Stimmen von Freunden und Freundinnen mit ein. Isolde Schaad wendet sich gegen »eine Literatur auf Bestellung des linken Kollektivbewusstseins« und setzt ihr die Literatur ebenfalls engagierter, nicht in Kommunen, sondern allein wohnender Frauen, »zum Beispiel Erika Burkart, Erica Pedretti, Hanna Johansen und Gertrud Leutenegger«, entgegen.⁴⁹ Beat Sterchi sieht ein Problem, das Meienberg ebenfalls zunehmend beschäf-

47 Otto F. Walter: Zeit des Fasans. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 521.

48 Klemens Renoldner: Hagenwil-les-deux-Eglises. Ein Gespräch mit Niklaus Meienberg. Zürich 2003, S. 50. Vgl. auch Fehr: Meienberg, S. 394.

49 Isolde Schaad: Das Schreiben der Daheimschriftsteller kommt aus einem Geist, der nie allein ist. In: Vorschlag zur Unversöhnlichkeit, S. 51.

tigen wird: »Einen modernen *Schweizerspiegel* schreiben. Hätte jemand den Computerkopf dazu, um die massgebenden Mechanismen im internationalen Gefüge einigermassen nachzuvollziehen, er könnte es doch nicht aufschreiben, ob soviel konzentrierter Brutalität und radikaler Unmenschlichkeit müsste er wahnsinnig werden.«⁵⁰

Vom *linken* Nestbeschmutzer zum Starschreiber auch in *rechten* Organen

Nach Meienbergs kurzem Gastspiel bei der Illustrierten *Stern* stieg sein Ansehen bei der bürgerlichen Presse, die ihn zuvor ausgegrenzt hatte. Im Dezember 1984 erschien sein Artikel zur Wiedereröffnung des Zürcher Opernhauses, *Der restaurierte Palast (und seine ersten Benützer)*, in der *Schweizer Illustrierten*.⁵¹ Er parodiert den Galaabend der besseren Gesellschaft, erwähnt nicht nur die Prominenz aus Politik, Wirtschaft und Gesellschaft mit Namen und beschreibt nicht nur die Nerzträgerinnen, Smokingträger, Edelsteinbehängten drinnen, sondern auch die simpel gekleideten jungen Leute draussen, »welche eine kleine Operette zwecks Verspottung der Opernbesucher aufführten«; sie erinnerten daran, dass der Zürcher Gemeinderat einen Beitrag von 32 Millionen Franken für den Palast bewilligt, aber die Winterhilfe für bedürftige Rentnerinnen und Rentner um 500 000 Franken gekürzt hatte. Zwar erhielt die *Schweizer Illustrierte* eine Flut böser Leserbriefe und zahlreiche Abonnementskündigungen. Doch dieser Verlust wurde durch den Werbeeffect nicht nur kompensiert, sondern lohnte sich offensichtlich auch. Es zeigte sich ein Wechsel der Generationen und der Erwartungen der Leserschaft: provokante Artikel wurden nicht mehr kritisch rezipiert, sondern zunehmend als Unterhaltung genossen. Selbst in der Finanz-Zeitschrift *Bilanz* und im *Sonntagsblick* durfte Meienberg nun publizieren, im Art Directors Club Zürich hielt er einen satirischen Vortrag und sagte den »lieben Reklamikern«, »Gemütsingenieuren« und »Seelenmasseuren«, »Durchlauferhitzern der Kauflust und Kaufwut«: »Die von euch produzierte Scheinhaftigkeit wird künftigen Historikern Rückschlüsse auf die Wirklichkeit zu ziehen erlauben, und insofern erfüllt ihr wenigstens für die Nachwelt eine wichtige Funktion.«⁵²

50 Beat Sterchi: Warum schreibt keiner dem Schmerz entlang, warum filmt keiner bis zum Stachel im Fleisch? In: Ebd., S. 22.

51 Niklaus Meienberg: Der wissenschaftliche Spazierstock. Zürich 1985, S. 86–93.

52 Niklaus Meienberg: Eine Advertsansprache, gehalten vor den Mitgliedern des Art Directors Club Zürich, der Dachorganisation für Reklamiker, am 12. Dezember '88, Weltwoche, 22. 12. 1988; auch in: Meienberg: Reportagen, Bd. 1, S. 44–52, hier S. 48.

Endlich erhielt er in den späten 1980er Jahren auch öffentliche Anerkennung: 1988 den Werkpreis der Max Frisch-Stiftung, 1989 den Zürcher Journalistenpreis, 1990 den Kulturpreis der Stadt St. Gallen, zwar mit der Mehrheit der Stimmen, aber nicht ohne Widerspruch von Linken, die fürchteten, dass Meienberg dadurch korrumpiert werden könnte, und mit dezidiertem Opposition der Rechten, die sich gegen die Auszeichnung eines Unwürdigen wandte. Er selbst sah sich in seiner St. Galler Preisrede zwar als lustvollen Polemiker, aber nicht als *Nestbeschmutzer*, wie ihn seine Feinde bezeichneten, sondern als intellektuell unabhängigen, demokratischen *Nestentschmutzer*. Dass er nun in Boulevardblättern publizieren konnte, hinderte ihn nicht daran, die auf Massenerfolg programmierte geistige Armut dieser Blätter in seiner charakteristischen Schreibweise parodierend, ihr Prinzip und ihre Funktion zu erfassen, zum Beispiel in *Schwirrigkeiten des Bluck mit der Wirklichkeit*: »So schwirrt die Lyrik der Schwirr- und Schlag-Zeilen jeden Tag dem Leser an den Kopf, so stampft ihn die After-Poesie in Grund und Boden, so knockt sie ihn out. Der Leser dankt: er kauft, frisst und vergisst. Dann kauft er wieder.«⁵³ Immer stärker aber wuchs in ihm das Bewusstsein, dass er alle Möglichkeiten des Reportage-Journalismus ausgeschöpft habe. Er wünschte sich, ein großes Buch zu schreiben, das »verhebt«. Dazu kam es nicht, wohl aber zu einem eindrücklichen zweiten Band Lyrik, zur *Geschichte der Liebe und des Liebäugelns*. Otto F. Walter schätzte Meienbergs Lyrik nicht, ja riet ihm schon beim ersten Band, sich von Lyrik fernzuhalten. Roger de Weck aber hält den zweiten Lyrik-Band »für eines seiner stärksten Werke«.⁵⁴ Es sind Texte für Lesende, die Lyrik eines Poeta doctus zu schätzen wissen, der Traditionen der europäischen Moderne mit dem Erbe barock-humanistischer Tradition verbindet.

Die zunehmende Intransparenz der sich immer rascher verändernden, globalisierten Welt führte zu einer Krise von Meienbergs Glauben an den Sinn seines Schreibens. Das zeigt sich am deutlichsten in seinen verzweifelten Versuchen, den Golfkrieg zu verhindern. Er sah den Golfkrieg falsch und grob vereinfachend in Analogie zum Vietnamkrieg als Krieg der ersten gegen die dritte Welt, als Krieg der Amerikaner gegen die Araber, eine Perspektive, die weder Kuwait noch Israel mit einbezog. In sein *Tagebuch mit Sprüngen* schrieb er nach der Siegesparade in Washington: »Weggeschlichen aus der rabiat festenden Menge, einen Tag und eine Nacht fast ununterbrochen geschrieben: für die Katz. Den Katastrophen hinterherschreiben, anstatt mit Erfolg vor ihnen

53 Meienberg: Spazierstock, S. 124–129, hier S. 125; auch in: Meienberg: Reportagen, Bd. 1, S. 38–43.

54 Roger de Weck: Journalistisches Handwerk. In: Urs Haenni, Silvia Zehnder-Jörg: Reportagen aus Freiburg – Erinnerungen an Niklaus Meienberg (1940–1993). Freiburg 2014, S. 201–209, hier S. 204.

zu warnen.«⁵⁵ Auf der Heimreise besuchte er das Bundesarchiv in Bern auf der Suche nach faschistischen Dokumenten nach 1945 und schloss sein Tagebuch ab mit: »Jene Art des Faschismus ist endgültig passé, und den neuen Formen kommt man mit der Sprache vielleicht gar nicht bei.«⁵⁶ Just nachdem er beim Limmat Verlag die letzten Seiten der *Geschichte des Liebäugelns und der Liebe* abgegeben hatte, besuchte er in St. Gallen seine Mutter. Auf dem Heimweg wurde er von unbekannten Tätern, eventuell Arabern, Türken oder Afrikanern, jedenfalls mit dunkler Haut, von hinten niedergeschlagen und beraubt.⁵⁷ Sein Selbstvertrauen hat sich von diesem Schlag nicht wieder erholt. Wenige Wochen später stirbt seine Mutter. Wenige Tage vor seinem Selbstmord, im letzten Radio-Interview (17. September 1993, gesendet am 24. September 1993), spricht er von seinem Projekt, die »vier oder fünf Stunden zu beschreiben, die ich am Bett meiner Mutter verbracht habe, als sie im Spital starb. [...] Ich bin ihr in den letzten Stunden beigestanden, und ich liess in dieser Zeit alle Momente der Beziehung zu ihr und zu den Frauen, die ich gekannt hatte, an mir vorübergehen.«⁵⁸ Die Mutter war die bestimmende Autorität in seinem Leben, die fehlende Autorität des Vaters der Grund seiner Bewunderung für den autoritären Mann. Zeitlebens versuchte er, den sozialen Werten der Mutter zu genügen, die keinen Unterschied zwischen arm und reich kannte; lebenslang aber wehrte er sich gegen ihre streng katholische Moral. Die Familie ebenso wie das Kloster Disentis stürzten ihn in denselben Konflikt: »Man brachte uns Werte bei wie Christlichkeit, Menschlichkeit und, und, und; Werte, die ich sehr schön gefunden habe. Aber genau die Leute, die sie vermittelten, verletzten sie selbst am meisten, mit der wahnsinns autoritären [sic] Sex-Unterdrückung beispielsweise. Das war ein enormes Problem.«⁵⁹ Meienberg war ein verzweifelt liebender Macho, allzu oft mit der Tendenz, seine Geliebten entweder als Marienfiguren zu idealisieren oder sie, zwar nicht verachtend, aber doch wie Huren ohne Rücksicht auf ihre eigenen Bedürfnisse zu genießen.⁶⁰ Von feministischer Seite wurde ihm vorgeworfen, dass in seinen Texten Frauen kaum vorkämen, dass er die Ausbeutung der Frau durch den Mann nicht wahrnehme

55 Niklaus Meienberg: Tagebuch mit Sprüngen, betr. 1991. In: Ders.: Zunder, S. 42–59, hier S. 58.

56 Ebd., S. 59.

57 Nach Fehr: Meienberg, S. 465–467.

58 Ebd., S. 470 f.

59 Martin Durrer, Barbara Lukesch: Märtyrer Meienberg? Und andere Fragen an N. M. In: Dies.: Biederland und der Brandstifter, S. 199–220, hier S. 200.

60 Ein krasses Beispiel scheiternder Liebe zu Meienberg schildert Aline Graf: Der andere Niklaus Meienberg. Aufzeichnungen einer Geliebten. Zürich 1998.

und sie schon durch seine Sprache diffamiere.⁶¹ In der *Geschichte des Liebens und des Liebäugelns* erinnert er sich jedoch der wichtigen Frauen seines Lebens. Eine nach der anderen treten sie auf. Der Licht- und Schattenseiten seiner Mutter aber, der wichtigsten Frau seines Lebens, gedachte er in seinem Nachruf mit dem prägnanten Schluss: »Die verblichene Magna Mater Sangallensis hat ihren Platz im Leben unübersehbar ausgefüllt, und manchmal noch sechs andere Plätze, und sie wird auch in der Ewigkeit hinten nicht mit einem Klappsitz vorliebnehmen.«⁶² Dem Letzten, der ihn lebend sieht, drückt er sein letztes Buch, *Zunder*, in die Hand und legt ihm nahe, darin *Verschiedene Heimaten* zu lesen, und sagt: »Verschiedene Heimaten ist die Geschichte eines Mannes, der nach dem Mutterbauch keine Heimat mehr gefunden hat.«⁶³

Zwischen den Fiktionen – damals und heute

Über dem traurigen Ende des Menschen sollten wir die literarischen und kritischen Qualitäten seines Schreibens nicht vergessen. Sie erschließen zuvor unterlassene Perspektiven auf bestimmte soziale Schichten der Gesellschaft, auf deren Sprache und Milieus. Seine literarischen Reportagen enthalten ein seinerzeit oft verkanntes, komplexes Bedeutungspotenzial, das sich nur literarisch Lesenden, welche die Vielfalt der die Texte strukturierenden Perspektiven nicht reduzieren, erschließt. Als Journalist und als Historiker hat er Beiträge zur Bewältigung lange verdrängter historischer Vergangenheit geschrieben und den Fachhistorikern wesentliche Anregungen gegeben, ihre Methoden zu überprüfen und zu erweitern.⁶⁴

61 Vgl. Luise F. Pusch: Das Schmettern des Schweizer Gockels. Eine feministische Textanalyse. In: Durrer, Lukesch: Biederland und der Brandstifter, S. 159–179. Obwohl Meienberg sich durch diese undifferenzierte Darstellung sehr verletzt fühlte, lehnte er das Angebot des Verlags, diesen Text nicht zu drucken, ab. Er war der Meinung, angesichts der »Phallokraten-Rückstände«, die in jedem Mann schlummerten, sei feministische Kritik notwendig. Vgl. Fehr: Meienberg, S. 389. Allerdings beschränkt sich Pusch allzu oft auf die Reihung aus dem Zusammenhang gerissener Zitate. Eine differenziertere feministische Analyse von Texten Meienbergs wäre dringend zu wünschen und durchaus in seinem Sinn.

62 Niklaus Meienberg: 1901–1992. Ein Matriarchat. In: Ders.: Zunder, S. 194–203, hier S. 203.

63 Fehr: Meienberg, S. 507 f. *Verschiedene Heimaten* wurde erstmals am 16. 7. 1992 in der *Weltwoche* unter dem Titel *Stationen der Geborgenheit* publiziert.

64 Der Historiker Georg Kreis war, nachdem er 1996 den 1972 erschienenen Artikel Meienbergs über den »Bonjour-Bericht« noch einmal gelesen hatte, sichtlich beeindruckt über die »ziemlich zeitbeständige Kritik. Sie betraf das Problemverständnis, die Methode und das Vokabular«. Vgl. Georg Kreis: Vier Debatten und ein wenig Dissens, S. 468.

Wagenhausen besteht noch immer.⁶⁵ Aktuell bleiben aber manchenorts nicht nur die in diesem Text demonstrierten Mentalitätsmodelle, sondern auch die dort gestellten Fragen nach der Demokratie und nach dem Verhältnis von Freizeit- und Arbeitswelt. – Fiktionskrisen ergeben sich immer, wenn historische Ereignisse, Veränderungen der Wissens- und Lebensformen ältere Traditionen der Legitimation von Wahrheit und ihre Formen der Darstellung infrage stellen. Aus der Erfahrung von Texten, die ›Wirkliches‹ ausblenden oder mit tradierten Klischees nicht erreichen, forcierte Meienberg sein Beharren auf einer dokumentarischen Schreibweise. Doch er zeigte auch Grenzen der Wahrheit durch Quellen auf und schuf seine literarischen Reportagen, die so gelesen werden könnten, dass Dokumentation und Fiktion sich gegenseitig und mit vereinten Kräften der Wahrheit nähern. Niklaus Meienberg war ein Mann der Schreibmaschine mit großem Verständnis für die Möglichkeiten von Fotografie und Film. Erst kurz vor seinem Tod soll er ein erstes Mal einen Computer benutzt haben. Wie der Computer und die neuen Medien sein Schreiben verändert hätten, wissen wir nicht. Dass er aber die durch dieses neue Zeitalter bedingten Veränderungen wahrnahm und inwiefern er sie fürchtete, erklärte er deutlich in einem Gespräch mit Klemens Renoldner. Er hatte gehofft, »dass das staatliche und das wirtschaftliche Leben einigermaßen transparent und durchschaubar werden müssten«, nun aber sieht er »ganze gesellschaftliche Segmente, [...], die ich von meinen Erfahrungen her nicht mehr durchschauen kann. Das Undurchsichtige, das Überwältigende, das quasi Naturgesetzliche des gesellschaftlichen Lebens oder das gesellschaftliche Leben als Naturkatastrophe, das tritt immer stärker in Erscheinung«.⁶⁶

65 1979 – 20 Jahre nach der Gründung – wurde das Jubiläum noch mit Herrn Näf gefeiert, und noch heute besteht Wagenhausen, modernisiert und unter neuer Leitung, mit 250 Standplätzen für Wohnwagen sowie mit einem Hotel für andere Gästekategorien.

66 Renoldner: Hagenwil-les-deux-Eglises, S. 57.

Georg Gerber

Literarische Moderne in Olten

Die «Walter-Drucke» im Kontext der Schweizer Literatur der 1960er-Jahre

2016. 208 S., 4 Abb. Geb. CHF 38 / EUR 34. ISBN 978-3-0340-1328-4

Lukas Schmid

Reinheit als Differenz

Identität und Alterität in Max Frischs frühem Erzählwerk

2016. ca. 400 S., ca. 6 Abb. s/w. Geb. ca. CHF 48 / ca. EUR 43. ISBN 978-3-0340-1364-2

Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher, Christoph Steier (Hg.)

«Man will werden, nicht gewesen sein»

Zur Aktualität Max Frischs

2012. 272 S., 33 Abb. Geb. CHF 38 / EUR 34. ISBN 978-3-0340-1153-2

Ursula Amrein

irritation | theater

Max Frisch und das Schauspielhaus Zürich

2013. 112 S., 11 Abb. Ebr. CHF 28 / EUR 25. ISBN 978-3-0340-1213-3

Simon Aeberhard, Caspar Battegay, Stefanie Leuenberger (Hg.)

dialÄktik

Deutschschweizer Literatur zwischen Mundart und Hochsprache

2014. 244 S., 10 Farbabb. Geb. CHF 48 / EUR 43. ISBN 978-3-0340-1193-8

Christian von Zimmermann, Daniel Annen (Hg.)

«Kurz nach Mittag aber lag der See noch glatt und friedlich da»

Neue Studien zu Meinrad Inglin

2013. 272 S., 19 Abb. s/w. Geb. CHF 48 / EUR 43. ISBN 978-3-0340-1166-2

Ursula Amrein, Wolfram Groddeck, Karl Wagner (Hg.)

Tradition als Provokation

Gottfried Keller und Robert Walser

2012. 176 S., 12 Abb. Geb. CHF 38 / EUR 34. ISBN 978-3-0340-1128-0

Stefan A. Keller

Im Gebiet des Unneutralen

Schweizerische Buchzensur im Zweiten Weltkrieg zwischen Nationalsozialismus und Geistiger Landesverteidigung

2009. 348 S., 12 Abb. Geb. CHF 58 / EUR 37,50. ISBN 978-3-0340-0976-8

Erwin Marti

Carl Albert Loosli 1877–1959

Biographie in drei Bänden

Bd. 1: Zwischen Jugendgefängnis und Pariser Bohème 1877–1907

1996. 400 S. Geb. CHF 48 / EUR 29. ISBN 978-3-905312-00-3

Bd. 2: Eulenspiegel in helvetischen Landen 1904–1914

1999. 541 S., 8 Abb. s/w. Geb. CHF 68 / EUR 39. ISBN 978-3-905313-21-5

Band 3.1: Im eignen Land verbannt (1914–1959)

2009. 528 S. Geb. CHF 68 / EUR 44. ISBN 978-3-0340-0943-0

Gregor Spuhler (Hg.)

Anstaltsfeind und Judenfreund

Carl Albert Looslis Einsatz für die Würde des Menschen

Veröffentlichungen des Archivs für Zeitgeschichte der ETH Zürich, Band 8

2013. 138 S., 6 Abb. Geb. CHF 34 / EUR 31. ISBN 978-3-0340-1129-7

Schweizer Texte, Neue Folge

William Wolfensberger

Die Glocken von Prälöng

Mit einem Nachwort von Iso Camartin, herausgegeben von Rudolf Probst

Band 49, 2016. 144 S., 5 Abb. Geb. CHF 34 / EUR 31. ISBN 978-3-0340-1372-7

Alfred Hartmann

Meister Putsch und seine Gesellen

Ein helvetischer Roman in sechs Büchern

Herausgegeben und mit einem Nachwort von Patricia Zihlmann-Märki und Christian von Zimmermann in Zusammenarbeit mit Eveline Wermelinger

Band 48, 2017. ca. 300 S., ca. 20 Abb. Geb. ca. CHF 48 / ca. EUR 43. ISBN 978-3-0340-1368-0

Georg Gotthart

Sämtliche Werke

Herausgegeben von Ralf Junghanns mit einer Einführung zu Leben und Werk
«Histori vom Kampf zwischen den Römern und denen von Alba»

Band 46, 2016. 376 S., 10 Abb. Geb. CHF 48 / EUR 43. ISBN 978-3-0340-1331-4

Jakob Flach

Von der Kunst des Spazierengehens

Prosastücke

Herausgegeben mit einem Nachwort von Magnus Wiedland

Band 44, 2015. 148 S., 29 Abb. s/w. Geb. CHF 32 / EUR 29.80. ISBN 978-3-0340-1286-7

Heinrich Federer

In und um Italien

Plaudereien, Reisebriefe und Erzählungen

Herausgegeben und mit einem Nachwort von Anna Fattori, Corinna Jäger-Trees,
Simon Zumsteg

Band 43, 2015. 360 S., 57 Abb. Geb. CHF 48 / EUR 46. ISBN 978-3-0340-1277-5

Silvia Andrea

Ausgewählte Werke in vier Bänden

Herausgegeben von Christine Holliger und Maya Widmer

Bände 39–42, 2014. 30 Abb. Geb. CHF 98 / EUR 89. ISBN 978-3-0340-1211-9

Annemarie Schwarzenbach

Afrikanische Schriften

Reportagen – Lyrik – Autobiographisches. Mit dem Erstdruck von «Marc»

Herausgegeben von Sofie Decock, Walter Fähnders, Uta Schaffers

Band 36, 2012. 336 S., 12 Abb. Geb. CHF 38 / EUR 34. ISBN 978-3-0340-1141-9

Chronos Verlag

Eisengasse 9

CH-8008 Zürich

www.chronos-verlag.ch

info@chronos-verlag.ch