

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 75 (1995)
Heft: 11

Rubrik: Kultur

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.04.2025

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

Anton Krättli

VOLKSMUND – ODER DOCH NICHT

«Saison», der neue Roman von Hugo Loetscher

Von einem Buch, das eine Sommersaison beschreibt, wird der Leser keinen Bildungsroman erwarten wollen. Nur geht an Philipp zuviel einfach vorbei, ohne dass er anders als ein im Grunde netter Bursche davon Kenntnis nimmt. Es hat für ihn keine Bedeutung und keine Konsequenzen. Es gehört zu seinem momentanen Job, und damit hat sich's.

Am Schluss einer jüngst erschienenen Kolumne im «Weltwoche»-Supplement erklärt Hugo Loetscher, Schriftsteller schrieben nicht Bücher, die zu erwarten seien; sie schrieben ungefragte Bücher, nach deren Lektüre wir überzeugt seien, schon lange darauf gewartet zu haben. Dem ersten Teil dieser Behauptung widerspreche ich nicht, dem letzten hingegen – im Blick auf das Buch «Saison» – zwar eher zögernd, aber doch zuletzt mit Entschiedenheit. Dies ist gewiss ein überraschendes, ein den Erwartungen nicht entsprechendes Buch von Loetscher, aber auch eines, nach dessen Lektüre ich ehrlicherweise nicht behaupten könnte, schon lange darauf gewartet zu haben. Der Klappentexter scheint übrigens auch ein wenig ratlos gewesen zu sein, nimmt er doch zweimal zum gleichen Klischee Zuflucht, der Roman sei «*ein buntes, spannend-überraschendes Badetheater*» und dann – gleich noch einmal – «*ein heiter-melancholisches Spektakel*». Weder das eine noch das andere wird man geradezu bestreiten wollen; aber was das Theater betrifft, könnte ich mir farbigere und wirkungsvollere Szenen vorstellen als beispielsweise den Gang durch den Flohmarkt oder die Verlobungsparty in der Badeanstalt am Pfingstsonntag, und ein Spektakel stelle ich mir eigentlich auch etwas anders vor, als turbulenten Mummenschanz zum Beispiel und nicht einfach als die Sprücheklopfereien eines jungen Mannes, der für eine Saison den Job des Bademeisters übernommen hat. So spreche der

Volksmund, will dieser auf dem Flohmarkt einem Münzenverkäufer weismachen, nachdem er – eine Münze begutachtend – aufs Geratewohl «*je wertloser, je treuer*» gesagt hat. Noch habe der Volksmund das Diktum zwar nicht übernommen, aber früher oder später, davon scheint Philipp überzeugt, würden seine originellen Redensarten in aller Munde sein.

Bademeister und Inspektor der Abwässer

Ein Bademeister also. Abgesehen von einem Kurs in Rettungsschwimmen und Erster Hilfe braucht er offenbar in diesem Fall keine Berufsausbildung. Die Behörden trauen ihm zu, mit seiner Freundin zusammen den Kiosk zu führen, die Badeanstalt am See in Ordnung zu halten und auf besondere Vorfälle mit gesundem Menschenverstand zu reagieren. Schliesslich ist Bademeister in dieser Form auch keine Beamtung wie zum Beispiel diejenige eines Inspektors der Abwässer. Die Erinnerung an Loetschers Erstlingsroman drängt sich dennoch auf. Denn wie dort das Gutachten des Fachmanns für unterirdische Entsorgung über den Zustand der Kanalisation in ironischer Brechung zum Gutachten über die Gesellschaft wird, scheint der Autor jetzt die Badeanstalt am See, worunter man sich nicht etwa ein Strandbad mit Liegewiesen und Schattenbäumen vorstellen darf, sondern einen in den See hinaus errichteten hölzernen Pfahlbau mit

Hugo Loetscher: Saison. Roman, Diogenes Verlag, Zürich 1995.

Frauen- und Männerabteilung, ebenfalls als einen Ort oder Schauplatz zu sehen, an dem gesellschaftliche Zustände zu beobachten und zu durchleuchten sind. Vielleicht ist die Grundidee tragfähig, vielleicht könnte sich daraus tatsächlich ein Divertimento über eine Gesellschaft im Badekostüm entfalten. Auch wird man sich nicht daran stossen, dass allein schon der Vorsatz, den Roman konsequent aus aneinandergereihten Tagesabläufen einer Saison zu konzipieren, wie der Bademeister sie erlebt, den Aufbau einer Handlung erschwert. Da entsteht im Gegenteil eben eine Art Assemblage aus ganz entgegengesetzten Elementen. Auf's Familienfest folgt alsbald eine Modenschau mit unerwartetem Ausgang, auf Überschwemmung und Erdrutsch folgen antisemitische Übergriffe der Lümmel in Badehosen, Urlauber erscheinen, die ihre Erfahrungen darüber austauschen, dass man anderswo anders bade, und selbst die Bundesfeier, natürlich in multikulturellem Umfeld, muss in Philipps Saison ihren Platz haben. Das alles und weit mehr noch spielt sich von Tag zu Tag in der Badeanstalt ab, und abgesehen von ein paar Stammgästen, die als Typen oder Masken eher denn als Charaktere gezeichnet sind, wechselt auch das Personal von Tag zu Tag. So ist die Wirklichkeit, man wird es nicht abstreiten wollen und etwa nach einem «roten Faden» rufen, nach einer Handlung, die sich rundet.

Warum die an sich reizvolle Anordnung und warum die manchmal ins Groteske überhöhten Episoden schliesslich doch zu einem Ergebnis geführt haben, das mich als Kritiker verlegen macht, liegt an der Hauptfigur, an diesem Philipp, der im ersten Satz des Buches mit den Worten vorgestellt wird: *«Er war berühmt, nur wusste dies niemand.»* Philipp ist ein lebenswürdiger junger Mann, nie auf den Mund gefallen, und dass er meist mässige Bonmots produziert, ja ab und zu geschmacklos daherredet, macht ihn deswegen nicht unsympathisch, im Gegenteil. Er verkörpert eine Jugend, die im Grunde gutartig ist, die in den Tag hineinlebt und die Augen offen hat. Er ist praktisch veranlagt und weiss mit Werkzeug umzugehen. Über sein Gefühlsleben und seine menschlichen Beziehungen erfahren wir nicht eben viel, und das wenige, was dar-

.....
*Mag sein,
 dass Loetscher
 Philipp für
 generationen-
 typisch hält.*

*Dem Buch aber
 bekommt diese
 Hauptfigur mit
 ihrer inneren
 Leere nicht.*

über gesagt oder sichtbar gemacht wird, deutet jedenfalls nicht auf Gefühlstiefe. Zu Lotty, seiner Freundin, ist Philipp nett, nämlich von aufmunternder Heiterkeit und Hilfsbereitschaft. Lotty ist von einem anderen Mann schwanger und erleidet einen Abort. Philipp ordnet das Nötige an, aber statt des Notfalldienstes erscheint die Feuerwehr. Wahrscheinlich hat er sich gewählt. Inniger, wenn das nicht schon ein zu starker Begriff ist, muss wahrscheinlich seine Beziehung zum Vater sein. Aber im ganzen bleibt der Eindruck bestehen, die Episoden und auch die markanteren Ereignisse der Saison seien für Philipp auch im rein menschlichen Bereich ohne tiefere Wirkung auf ihn. Er klopft seine Sprüche, er ist gut oder eben weniger gut aufgelegt und macht seinen Job. Von einem Buch, das eine Sommersaison beschreibt, wird der Leser keinen Bildungsroman erwarten wollen. Nur geht an dem jungen Mann zuviel einfach vorbei, ohne dass er anders als eben ein im Grunde netter Bursche davon Kenntnis nimmt. Es hat für ihn keine Bedeutung und keine Konsequenzen. Es gehört zu seinem momentanen Job, und damit hat sich's.

Konfrontation mit der Weltwirklichkeit

Aber es gibt Momente, in denen die Oberfläche aufbricht. Wenn die Modenschau in vollem Gang ist und die Mannequins vom Steg zum Sprungturm stolzieren, begleitet vom werbeträchtigen Palaver der Vorfürhdame, erscheint auf dem Laufsteg plötzlich ein übel zugerichtetes Wesen, ein Beispiel dafür, *«was der Mensch aus dem Menschen macht»*. Eine Kreatur, die Narben und Wucherungen auf ihrer Haut trägt, ein Arm ausgerenkt, Achsel und Kinn ineinengewachsen, wie es heisst. Die lebenslustigen, Glamour und Erotik geniessenden Gäste stehen auf einmal vor einem Opfer grausamer Quälerei und Folter. Die Vorstellung ist beklemmend, der Einfall des Autors lässt ahnen, was er mit seinem leichten Sommerbuch ausserdem noch im Sinn hatte. Über die Reaktion des Publikums gibt es Anzeichen in Bruchstücken ihrer aufgeregten Kommentare. Sie reichen von Vietnam bis zu den Brandanschlägen auf Asylantenheime, von Plastikbomben in Nordirland bis zu den Terroranschlägen im Nahen Osten. Die Gedankenlosig-

keiten und die Banalitäten aufzubrechen und die zufällig in der Badeanstalt weilenden Menschen mit der Weltwirklichkeit zu konfrontieren, versucht Loetscher auch in anderen Zusammenhängen. Er ist ein sprachgewandter, weitgereister und belese-
ner Autor, ein Schriftsteller, der fast alles kann, gewissermassen mit allen literari-
schen Wassern gewaschen. Seine Wach-
samkeit allem gegenüber, was hinter den
Fassaden und den Lügen passiert, ist auch
in dem Roman «Saison» unverkennbar. Das
Mosaik aus Menschen und Vorgängen, das
er mit leichter, ja mit spielerischer Hand
zusammenfügt, oder anders gesagt: Der
Spielplatz, die Freilichtbühne für sein
Badetheater ist um einiges zu sehr Boule-
vard, als dass allenfalls das, was hinter der

Aufgeräumtheit und Lustigkeit des Bade-
meisters Philipp alles sich abspielt, deut-
lich genug sichtbar würde. Der Intendant
dieses Theaters ist letztlich nicht Hugo
Loetscher, sondern nach dessen erklärtem
Willen dieser nette junge Sprücheklopfer.
Mag sein, dass der Autor ihn für genera-
tionentypisch hält, was immerhin einer
gesonderten Diskussion wert wäre. Dem
Buch aber bekommt diese Hauptfigur mit
ihrer inneren Leere nicht. Ganz abgesehen
davon, dass Szenen wie die Sexorgie der
Soldatengruppe, die an der Bundesfeier
der Badeanstalt einen Besuch abstattet,
bei aller Konzession an groteske Übertrei-
bungen für mein Empfinden unter dem
Niveau des Schriftstellers Hugo Loetscher
liegen. ♦



TITELBILD

ORNAMENTALES STAKKATO

LILL TSCHUDI: «Ice-Hockey», 1933, Linolschnitt in Schwarz, Braun und Grün. Bildgrösse: 26 x 28 cm, Expl. Nr. 40/50. Graphische Sammlung der ETH, Zürich. Lill Tschudi, geboren 1911 in Schwanden GL. 1929/30 und 1934 Aufenthalte in London, Grosvenor school of modern art, 1932 in Paris Schülerin von Gino Severini und Fernand Léger. 1935 bis 1940 in Zürich, seither lebt sie in Schwanden. Mitte der fünfziger Jahre Hinwendung zu abstrakten Kompositionen. Beschäftigung mit Wandmalerei und Mosaik, Kombination von Farblinoldruck, Aquarell und Collage-Elementen.

Das Linolschneiden galt als eine dilettantische Technik. Zu ihrer Aufwertung vom kunstgewerblichen zum künstlerischen Ausdrucksmittel mit eigenen Möglichkeiten beigetragen und diese Möglichkeiten mit analytischem Formempfinden und technischer Sicherheit zu unkonventionellen Ergebnissen entwickelt zu haben – das kann *Lill Tschudi* von sich behaupten. Ihre wesentliche Schulung erhielt die Künstlerin während längerer Aufenthalte in London und Paris zwischen 1929 und 1935. Damals lernte sie in einem Stil Linolschneiden, der, vom Futurismus abgeleitet, gegenständlicher Darstellung zu ungegenständlichem Appeal verhilft. Bevorzugtes Thema war das temporeiche moderne Lebensgetriebe: der Rhythmus der Grossstadt, stilisierte Bewegungsabläufe von Verkehr, Arbeitsvorgängen, aus der Sport- und Vergnügungswelt. Die Kennzeichen dieser Bilder sind ihr ornamentales Stakkato, der kühne Ausschnitt und die von linearem Schwung bestimmten Flächen. Eine gewisse Bildraumwirkung ergibt sich dabei allein aus dem Nebeneinandersetzen

von Farben bestimmter Hell- und Dunkelwerte und nicht aus der Anwendung perspektivischer Mittel. Für jede Farbe muss eine eigene Platte geschnitten werden, um sie dann neben- und ineinander zu drucken; dort, wo sich zwei Farben überlagern, ergibt sich ein dritter Farbeffekt. Dass Weiss des unbedruckten Papiers spricht in der Gesamtkomposition – gleichsam als weitere Farbe – wirkungsvoll mit.

Die Bedeutung des Frühwerks von Lill Tschudi als einer der originellsten Beiträge zur Linolschnittkunst der dreissiger Jahre ist erst in den letzten Jahren erkannt worden. Zu dieser Wertschätzung kam es im Zusammenhang mit der internationalen Wiederentdeckung der Linolschnitte des Kreises um den Londoner Lehrer der Künstlerin, *Claude Flight*. Diese Blätter waren zur Zeit ihrer Entstehung recht populär, später sind sie aus der Mode gekommen. In der schweizerischen Künstlergraphik bildet Lill Tschudis gepflegter Art-Deco-Futurismus überhaupt eine Einmaligkeit.

EVA KORAZIJA

DER MENSCH, DIE SACHE – UND DIE WUT DAROB

Das Werk des Dramatikers Werner Schwab

Wie ein Meteor, ein scheinbar luziferischer, ist Werner Schwab (1958–1994) am deutschsprachigen Theaterhimmel aufgetaucht und verglüht. Hinterlassen hat er ein ungewöhnliches dramatisches Werk.

Werner Schwabs beispiellos steile Karriere als Theaterautor begann mit der Uraufführung seines Stücks «ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM. Ein europäisches Abendmahl» im Januar 1991 im Wiener Schauspielhaus. Sie erregte international Aufmerksamkeit, nachdem Schwabs erstes Stück, «Die Präsidentinnen», das ein Jahr zuvor im Wiener Künstlerhaus gezeigt worden war, noch kaum Echo ausgelöst hatte. 1991 wurde Schwab bereits zum Nachwuchsautor des Jahres, 1992 zum Dramatiker des Jahres erkoren. Man überhäufte den jungen Autor mit Auftragswerken. Als Schwab nur drei Jahre nach seinem ersten Erfolg, mit knapp sechsunddreissig Jahren, am Neujahrstag 1994 in Graz, seiner Geburtsstadt, starb, hatten bereits mehr als siebenzig Schwab-Produktionen an mehr als vierzig Theatern stattgefunden – in Österreich, Deutschland, auch im fremdsprachigen Ausland. Die Schweizer Theater haben sich mit Ausnahme des Basler Stadttheaters (die Produktion des Schwab-Stücks «Der reizende Reigen» des Zürcher Schauspielhauses durfte im Frühjahr 1995 aus urheberrechtlichen Gründen nicht gezeigt werden) bis heute zurückgehalten. Sein erfolgreichstes Stück, «Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos», war in knapp zweieinhalb Jahren an siebenzehn Theatern gespielt worden.

Ein Skandalautor?

Ein derart rascher und dicker Erfolg birgt in der Regel auch etwas Skandalöses als Motor. Am leichtesten erregt ja das Anstössige Aufsehen. Schwabs Stücke lassen sich, zu einem erheblichen Teil, in der Fortsetzung der Tradition des kritischen Volksstücks (*Ödön von Horvath, Marie-*

luise Fleisser) sehen, die in den späten sechziger und den siebziger Jahren von *Bauer, Sperr, Sommer, Fassbinder, Kröetz, Turrini* in einer Weise, die oft Anstoss erregte, aufgenommen wurde. Hätte jedoch Werner Schwab nichts weiter getan, als die Schraube von Sex und Aggression noch um einiges weitergedreht als damals etwa *Fassbinder* oder *Sommer* oder den Zynismus noch ein wenig dichter gemacht als der frühe *Turrini*, wäre sein Werk literarisch wohl wenig erheblich und sein Erfolg allenfalls für eine Gesellschafts- oder Kulturkritik interessant.

Zwar ist Schwabs Sprache in der Tat meistens mehr von Sexuellem durchsetzt, getätigte Sexualität kommt öfter vor, häufiger werden bei ihm Menschen auf der Bühne besudelt oder gar geschlachtet, verbale und physische Aggressionen erscheinen ungehemmter als bei den eben erwähnten Autoren. Aber dennoch ist der voyeuristische Skandal in bezug auf Schwab ein Irrtum; denn er setzt einen realistischen Anspruch voraus. Jene Stücke vor rund zwanzig Jahren waren wesentlich realistisch, gar naturalistisch; das war eine Voraussetzung ihres kritischen Ansatzes. Dagegen lässt sich Schwab nur ganz unrealistisch verstehen.

Das beginnt schon mit Schwabs ungewöhnlicher Sprache, die über die vierzehn veröffentlichten Stücke hin sich zunehmend eigensinniger gebärdet: eine Sprache von auffälliger Künstlichkeit – die Schwab auch in seinen essayistischen Texten verwendet –, die er zudem allen seinen Figuren mehr oder weniger überstülpt, so dass sich keine personalen, individuellen, sondern höchstens vage noch, und immer à la Schwab, Gruppen-Idiolekte (des Intellektuellen, des Volksverbundenen, des Verschupften usw.) ausmachen lassen.

Doch nicht nur des Sprachrealismus' entraten die Stücke dieses Autors. Schwabs Tendenz zur Entindividualisierung, Typisierung geht in die gleiche Richtung. Abgesehen von den frühen Stücken «Die Präsidentinnen», «ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM», «Volksvernichtung», «Der Himmel Mein Lieb Meine sterbende Beute», «Mésalliance» und zum Teil auch «Endlich tot Endlich keine Luft mehr», tragen seine Figuren denn auch keine individuellen Namen, sondern eine Art Gattungsbezeichnungen, wie «Der Sohn», «Die Frau», «Der leitende Sparkassenangestellte» oder lediglich «Er», «Sie». Zum Zwecke der unrealistischen Typisierung übertreibt der Autor auch bei seinen noch namentlich genannten Figuren ungeniert: Kein tatsächlicher Gymnasialprofessor benutzt seine Philosophiekennntnisse derart unverhohlen zum Potenzgehabe wie Herr Pestalozzi in «Mésalliance», und die elend armselige Mariendl wird man in Wirklichkeit nirgends so frohgemut masochistisch finden, wie sie in den «Präsidentinnen» und in Schwabs letztem Stück, «Antiklimax», erscheint.

Die Übertreibungen tragen überdies zu einem gewissen Unernst von Schwabs Stücken bei, die alle – selbst die wenigen, die er nicht ausdrücklich so bezeichnet hat – Komödien, wenn auch zynische, sind. Die beiden zu Lebzeiten des Autors veröffentlichten Dramenbände sind auch entsprechend betitelt: «Königskomödien» in ironischer Anlehnung an *Shakespeare*, und «Fäkaliendramen» weisen auf den Bereich des Menschlichen hin, in dem die Komödie schon von jeher, seit *Aristophanes*, mit Vorliebe ihre Stoffe angesiedelt hat.

Schwab will auf dem Theater gar keine wirklichen Personen simulieren. Was er im Vorspann zu seinem sehr frei nach *Shakespeare* gestalteten Stück «Troiluswahn und Cressidatheater» schreibt, gilt eigentlich für die Figuren, Personen aller seiner Stücke: *«Eine Person ist hier freilich keine Person im üblichen Herkömmlichkeitswahn mehr. Jede Personhaftigkeit ist VOLLKOMMEN verloren, verloren von einer Rolle in die andere und davongeglitscht in eine weit weg herumliegende: auf und hinweg: und retour. WAS aber keinerlei ältliche Rollenspielvorstellungsscheisse aufkommen lassen darf, weil eben bei keiner Person eine originärindividuelle Anwaltschaft vorausge-*

setzt werden kann. Die wirkliche Wirklichkeit ist schliesslich das gleich grosse Arschloch wie die Theaterwirklichkeit.»

Schwabs Personen sind als Rollen zu verstehen; das heisst, sie bestehen nurmehr aus Eigenschaften; Akzidenzien ohne realistische Substanz.

(Fast) alles ist möglich

Eine derart wahrhaft gründlich Entindividualisierung ermöglicht eine fast unbegrenzte Variabilität der Figuren. In «Troiluswahn und Cressidatheater» hat der Autor dies etwa dadurch exemplifiziert, dass jeweils zwei Rollen von einer Spielperson gespielt werden; so ist Cressida auch Cassandra und der Griechenführer Agamemnon der gegnerische trojanische König Priamus. Die Figuren können auch zeitlich aus der Rolle treten, aus dem antiken Troja in die Gegenwart der Aufführung, oder können sich früherer Aufführungen und Rollen in anderen Stücken erinnern. In anderen Stücken Schwabs kommt diese Variabilität zum Ausdruck, indem die Figuren, zum Beispiel SIE und ER in «Offene Gruben Offene Fenster», einander andere Möglichkeiten als die eben gegebene vorspielen. Oder der Autor entwirft selbst gleich mehrere ganze Szenenvarianten. So besteht der 4. Akt von «Mésalliance» aus drei gleich, d.h. mit dem Schluss des 3. Akts, beginnenden, völlig verschieden verlaufenden und vom Dichter so benannten «Variationsszenen». In «ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM» bringt die im Landwirtshaus versammelte, unheimlich gemütliche Gesellschaft das anwesende schweigende Schöne Paar am Ende des 1. Akts um; unterhält sich verdauend im 2. Akt angesichts der halb ausgeweideten Leichname der beiden; worauf diese im 3. Akt erneut auftreten als Yuppie-Paar, das sich hochnäsiger über die ländliche Gesellschaft mokiert, aber das Ganze dann doch zu primitiv findet und sich schliesslich zurückzieht: *«SIE: Langsam wird das ein wenig überkomplett hier, Liebbling, meinst du nicht? – ER: Es ist eine selten geile Show, aber es übertreibt sich langsam.»*

Nicht nur Theater

Die angestrebte Verdünnung, ja Tilgung der personalen Identität der Figuren, ihre

.....

Schwabs
Personen sind
als Rollen
zu verstehen;
das heisst
sie bestehen
nurmehr aus
Eigenschaften;
Akzidenzien
ohne realistische
Substanz.

.....

im Prinzip freie Verfügbarkeit für alles, ist nach Schwab nicht nur Bühnenrealität, sondern entspricht der ausserfiktionalen Wirklichkeit: Der Mensch als ein substanzleeres, im Grunde ichloses Wesen, das lediglich als Amalgam von Eigenschaften und Verhaltensmustern besteht, d. h. wie eine Sache, ein Gegenstand aus nichts weiterem als seiner äusseren Erscheinungsform.

Die Versachlichung des Menschen wird besonders augenfällig in den zahlreichen Tötungen, die manchmal eigentliche Abschlachtungen sind (die Schwab im off geschehen lässt; fürs «théâtre de la cruauté» gibt dieser Autor wenig her).

Anders als noch in Sperrs «Jagdszenen aus Niederbayern» oder Turrinis «Sauschlachten» geschehen die Tötungen bei Schwab ohne erheblichen Anlass und fast beiläufig: Die ländliche Gesellschaft zerfleischt das fremde Schöne Paar aus schiefer Ausgelassenheit; und in «Hochschwab» genügt, dass der ein wenig primitive Impresario sich mit dem Rücken zum Komponisten und der Pianistin auffällig weit aus dem Fenster beugt, den beiden Künstlern als Anlass, den Mann aus dem Fenster zu stürzen. Der Tod der Sache «Mensch» ist kein sehr erhebliches Ereignis; der Tatbestand «kaputt» ist sozusagen lediglich eine weitere Eigenschaft, die ebensogut nicht sein könnte, wie ja die Szenen zeigen, in denen Schwabs Tote nicht auferstanden, sondern: einfach wieder da sind.

Sprache – Monolog und Ausuferung

Allen seinen Stücken hat Schwab eine Vorbemerkung über die Sprache beigegeben, nicht im Sinne einer Anweisung fürs individuelle Sprechen, sondern über die Problematik der Sprache an sich. In der Notiz zu «ESKALATION ordinär» heisst es: «Die Sprache hat einen Gegenstand angebrunzt, wackelt ihr Ausscheidungsorgan trocken und geht. Der sprachnasse Gegenstand bleibt ohne erkannte Eigenschaft zurück. Die Sprache, was immer sie sein mag, hat sich selbst als ihre eigene Wegzehrung auf gar nichts hin zu erkennen.»

Auch mit der Sprache gerät der Einzelne nicht aus seiner Vereinzelung heraus. Die Sprache redet sozusagen nur mit sich selbst. Die Reden der Figuren in Schwabs Stücken sind denn auch zusehends weni-

.....

Die Versach-
lichung des
Menschen
wird besonders
augenfällig in
den zahlreichen
Tötungen,
die manchmal
eigentliche
Abschlachtungen
sind.

.....

ger dialogisch. Dem Solipsismus der Sprache entspricht das monologhafte Nebeneinanderherreden der Figuren und auch das Ausufernde ihres Redens: Wo die Sprache sich um keinen Realitätsbezug kümmern muss, sind dem Reden keine Grenzen gesetzt, weder in bezug auf Länge noch auf Beliebigkeit. Damit wird manchmal die Aufmerksamkeit des Publikums überstrapaziert.

Mit seiner Behandlung der Sprache steht Schwab in der Linie einer Sprachkritik, die in Österreich seit Wittgenstein (dem frühen Handke, Oswald Wiener bis zur frühen Jelinek und Bodo Hell) Tradition hat; wie seine Stücke auch vor dem Hintergrund des kritischen Volksstücks gesehen werden können oder auch des anti-idealistischen, metaphysischen Theaters von Beckett und Bernhard. Das tut Schwabs Stellung keinen Abbruch; schon die Verbindung dieser verschiedenen historischen Elemente macht eine Besonderheit aus.

Werner Schwab zeigt keine schöne Welt. Und er tut dies mit Zähneknirschen. Solche Affektivität ist verräterisch; da hat einer doch seine versteckte Utopie im Hintergrund, hofft insgeheim gar auf Abschaffung des Übelstands. Fast in jedem Stück Schwabs kommen denn auch Vorstellungen von Höherem, von Erfüllungsmomenten vor. Sie werden dann allerdings immer als Irrtümer enttarnt – zynisch, aber auch traurig. In der Vorbemerkung zu «Troiluswahn und Cressidatheater» spricht Schwab von den «todtraurig sich verlustierenden Sprachschmerzlektionen des sich immerzu windenden Autors»; und in «Volksvernichtung» nennt er sich einen «grossräumigen Lügner». Die outrierten Grässlichkeiten, die in Schwabs Stücken vorgeführt werden, widerspiegeln – auch wenn sie komisch erscheinen – das Entsetzen Schwabs ob seines Befunds über den Menschen. Und dies setzt doch ein idealistisches Regulativ voraus.

In einer seiner ersten philosophischen Schriften, «Glauben und Wissen» von 1802, hat Hegel, scheinbar paradox, «das Gefühl» bezeichnet, «worauf die Religion der neuen Zeit beruht: Gott selbst ist tot». Werner Schwab scheint mir in dieser modernen Problematik zu stehen, in welcher der Umgang mit dem Idealen nur durch dessen Negation noch vollziehbar ist. ♦

Die Werke Werner Schwabs: Fäkalien-dramen. Literaturverlag Droschl, Graz 1991. – Königskomödien. Literaturverlag Droschl, Graz 1992. – Abfall, Berg-land, Cäsar. Residenz-verlag, Salzburg 1992. – Der Dreck und das Gute Das Gute und der Dreck. – Essay. Literaturverlag Droschl, Graz 1992. – Dramen III. Literaturver-lag Droschl, Graz 1994.

Elise Guignard

RIESIGE BÜHNEN

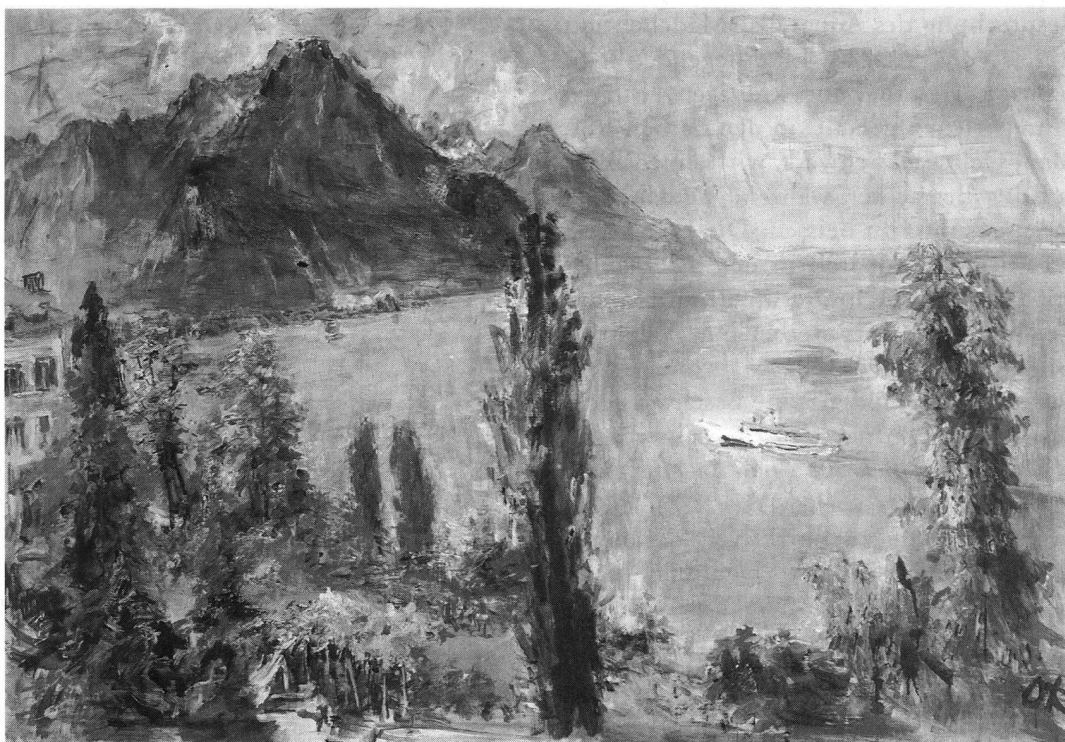
Der Œuvre-Katalog der Oskar-Kokoschka-Stiftung in Vevey

«Zeugnis eines Künstlerlebens im zwanzigsten Jahrhundert», so wäre die Oskar-Kokoschka-Stiftung im Musée Jenisch in Vevey zu betiteln. Die 1987 von Olda Kokoschka gegründete Stiftung umfasst Werke aller Schaffensperioden des 1980 im Alter von vierundneunzig Jahren verstorbenen österreichischen Malers. Der nun vorliegende Œuvre-Katalog verzeichnet über zweihundert Originalwerke, elf Skizzenbücher und fast die gesamte Druckgraphik.

Der von der Lausanner Kunsthistorikerin *Véronique Mauron* verfasste Katalog ist sowohl nach chronologischen als nach thematischen Gesichtspunkten angelegt. Unter den Kapitelüberschriften wie einerseits *«Wien: Ein moderner Künstler»* oder *«Dresden: Regeneration durch die Farbe»* und andererseits *«Der Zweite Weltkrieg – die Schottlandzeichnungen»* folgt entweder am Anfang ein zusammenhängender Text, oder die erläuternden Angaben zum Hauptthema sind in den Bildlegenden eingebunden. Dieser eigentlich unsystematische Aufbau verleiht dem Katalog die Spontaneität und

Lebendigkeit, die uns auch aus dem Werk Kokoschkas entgegenkommt.

Véronique Mauron führt den Leser, den Betrachter nicht nur als Kunsthistorikerin, sondern auch als begeisterte Kokoschka-Liebhaberin durch die Sammlung. Hie und da können wir ihrem Einfühlungsvermögen nicht mehr folgen, etwa wenn sie zum Blumenstilleben *«Stiefmütterchen in einer Vase»* schreibt: *«Mehrere Blumen sind aus der Vase gefallen und verwelken in blauer Apotheose.»* Und es ist uns nicht klar, was das heisst: *«Oskar Kokoschka verlieh der menschlichen Gestalt einen neuen Humanismus.»* Nicht zum Widerspruch,



Lac Léman, Genfer See,
Öl auf Leinwand,
Juni 1957, Monogram-
miert rechts unten,
81x116 cm. Aus dem
hier angezeigten Katalog.



doch zu kritischer Überlegung, zu noch genauerem Hinschauen veranlasst uns die Besprechung des Aquarells «Mädchen mit Apfel» von 1922/23. Eine liegende, halbfigurige Gestalt, mit kräftigen, breiten Pinselstrichen gemalt, in den Farben Rot, Blau, Gelb und Schwarz, wirft einen Blick auf den Betrachter, während sie dabei ist, in einen Apfel zu beissen. Die Interpretin verweist das Aquarell in den Themenbereich der Agonie und erinnert an Hodlers Zeichnungen der sterbenden Valentine Godé-Darel. Véronique Mauron versteht das expressive Bild als eine Beschwörungsgeste. «Die kräftigen Linien», schreibt sie, «hindern den Tod, die Figur in eine ewige horizontale Lage zu versetzen.» Zu derart subjektiver wie zu objektiver, das heisst biographisch belegbarer Deutung, bietet sich die Mehrzahl der Werke Kokoschkas an, in hohem Masse auch die Zeichnungen.

Im zeichnerischen Œuvre, welches das Hauptgewicht der Kollektion dieser Stiftung ausmacht, erkennen wir, unabhängig

Pablo Casals, Öl auf Leinwand, 1954, Monogrammiert links oben, 92x71 cm. Aus dem hier angezeigten Katalog.

von den vielfältigen stilistischen Unterschieden, etwas Durchgängiges, den charakteristischen Kokoschka-Blick. Ich nenne ihn den Raubvogelblick. Sobald der Künstler in seiner Lebenswelt an einem Gegenstand, sei es Figur oder Landschaft, das für ihn Wichtige wahrnimmt, stürzt er sich einem Falken gleich darauf. In raschem, sicherem Strich, in impulsiv gesetzten Farbflecken hält er das Geschaute fest. Im Bildganzen wird alles, was nicht in den Blick gefallen ist, nur flüchtig, so nebenbei angedeutet. Dem graphisch und dem farbig Gestalteten, der neuen Wirklichkeit eignet die ihr eigene Mobilität. Es ist eine geistige, innere Bewegtheit, die ebenfalls in scheinbar statischen Kompositionen zum Ausdruck kommt. Dazu wären in der Sammlung in Vevey als Marksteine zu nennen: das Porträt aus den späten dreissiger Jahren von *Olda*, der Gattin des Künstlers; dann 1948 das Selbstbildnis Kokoschkas und 1954 das Porträt des Cellisten Pablo Casals.

In dem in warmem Rot und kühlem Blaugrün gehaltenen Frauenbildnis korrespondieren Strahlendes, Leuchtendes und in sich Ruhendes. Lebendige, pulsierende Fülle. – Sich selbst malt der Fünfundsechzigjährige mit energischem breitem Pinsel. Der offene Blick aus hellblauen Augen geht ins Weite. Der grosse Kopf, die grossen Hände, die schräg über die Schulter den Stab halten, dominieren die Fläche. Der Künstler sieht sich als Condottiere (das Bild entstand in Fiesole) oder als Pilger. Gefasst und ernst ist der Mann unterwegs. – Doch vielleicht kommen wir Kokoschka noch näher, wenn wir das Casals-Porträt betrachten. Der Musiker und sein Instrument bilden eine Einheit. Streng, unverrückbar wirkt die Horizontal-Vertikal-Komposition, waagrecht am unteren Bildrand der Bogen, senkrecht das Griffbrett. Die Hände, zart angedeutet die rechte, sie führt den Bogen, markant die linke, sie drückt die Saiten. Der grosse, in gold-grauen Tönen gemalte Resonanzkörper ist eingebettet ins Blau der Jacke. In der Silhouette von Casals' Kopf wiederholt sich die Wölbung des Cellos. Im Gesicht, in den Händen reflektieren, aufgehellt, die Farben des Instruments. Die innige Bezo-genheit von Mensch und Instrument zu einem einzigen Klangkörper erzeugt eine seltene optisch-akustische Stimmigkeit.

Die dominante Vertikale des Griffbretts empfinden wir als Symbol der unbedingten Hingabe an die Kunst.

Den Begriff der Kunst hat Oskar Kokoschka seinem Naturell entsprechend eingegrenzt. Der in der Tradition und im eigenen Wesen fundierte Kunstbegriff diente ihm als Halt in den vielen neuen Strömungen, die in unserem Jahrhundert entstanden, sich entwickelten und ablösten. Von der nichtfigurativen Kunst hat sich Kokoschka stets distanziert. In seinem Schaffen bleibt die menschliche Gestalt in unerschöpflich expressiven Manifestationen zentral. Das Leben erscheint dem Maler ganz im barocken Sinne als Bühne, wo der Mensch seinen Auftritt und seinen Abgang hat. Akteur und Zuschauer im grossen Welttheater.

Aus demselben Geist gestaltet Kokoschka die grossen Städtebilder wie riesige, mehrperspektivische Bühnen. Es sind weite, freie Panoramen von einem erhöhten Standpunkt aus gesehen. Gleichsam im Hochsitz, zwischen Himmel und Erde, nimmt er die Stadt in seinen Blick. Mit

seinem wandernden Blick verbindet er Nähe und Ferne; er eröffnet visionäre Horizonte. So wie Kokoschka im Menschenbildnis, im Porträt verschiedene Schichten blosslegt, so fächert er die realistische Stadtansicht auf. Nicht das statisch Architektonische herrscht vor, sondern eine hintergründige Mobilität. Überall dieselbe pulsierende Beweglichkeit, mit der der Künstler das Sichtbare und das Unsichtbare erfasst und impulsiv mit Linien oder Farben wiedergibt.

Vor der überwältigenden Intensität dieses Lebenswerks ist die Frage zweitrangig, was Kokoschka im Vergleich zu *Picasso*, *Kandinsky*, *Klee* u. a. zur fundamentalen Erneuerung der Kunst im zwanzigsten Jahrhundert beigetragen habe. ♦

Véronique Mauron, *Œuvres de la Fondation, Oskar Kokoschka, Musée Jenisch, Vevey 1994, deutsche Fassung des Katalogs: Véronique Mauron, Werke der Oskar-Kokoschka-Stiftung. Stiftung zum Gedächtnis an Oskar Kokoschka, Musée Jenisch, Vevey, Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1994.*

SPLITTER

Ich aquarellierte Fische, Fasane und Rebhühner, die man dort fischte und jagte. Überdies konnten wir uns aus einem Nachbargut Blumen holen, die blühten und verwelkten, ohne dass sich jemand darum gekümmert hätte. Da gab es Gelegenheit, frisches Fleisch zu essen; aber ich begnügte mich mit Eiern und Gemüse, die es ebenso reichlich gab. Wie konnte ich meine Modelle, mit denen ich mich identifizierte, danach noch aufessen!

OSKAR KOKOSCHKA: *Mein Leben*, Bruckmann, München 1971, S. 260

DAS FREMDE UND DAS EIGENE

Ein trilateraler Forschungsschwerpunkt untersucht literarische und kulturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Schweiz, Österreichs und Deutschlands

Schweizer Projekte betreffen unter anderem die Kinder- und Jugendbuchliteratur, Lexikalisierungsphänomene, die Übersetzungspolitik, das Verhältnis von Nation, Staat und Region im poetischen Realismus. Literatur- und Sprachwissenschaftler aus den drei Ländern stellten in Zürich ihre Forschungsergebnisse vor.

Weshalb Austria nie nationales Ansehen erlangte, Germania und die deutschen Kaiser hinter Bismarck zurücktreten mussten oder die Innerschweizer ihre Plätze lieber mit Tell als mit Helvetia bestückten, diese Fragen gewinnen im Rahmen einer Geschichte der politischen Öffentlichkeit ihre spezifische Bedeutung, betonte *François de Capitani* (Landesmuseum Zürich) beim Treffen des trilateralen Forschungsschwerpunkts «Differenzierung und Integration». Diese Fragen können unmittelbar Einblick in die Machtverhältnisse geben, über die sich nationale Identitäten konstituiert haben.

Helvetia als Projektionsfigur schweizerischer «Männerphantasien»? Im Gang durch die Geschichte werden die Konturen eines Bildes sichtbar, das sich zwischen heroischer Jungfräulichkeit und aufopferungsvoller Mütterlichkeit bewegt. *Martin Stern* (Universität Basel) deutete Helvetias Keuschheit als Signum territorialer Integrität und Neutralität. Als Mutter opfere sie ihre Söhne der Nation, und in der Verklärung zur Schutzmantelmadonna avanciere sie im Ersten Weltkrieg zur Trägerin des Asylgedankens.

Was verbindet Deutschland und Frankreich in Michel und Marianne? Anhand von Karikaturen, die das Verhältnis der DDR und BRD mit den Nationalsymbolen Michel und Marianne im Spiegel jenes Frankreich zeigen, das für Deutschland stellvertretend den Platz der Alliierten einnimmt, vergegenwärtigte *Walter Fekl* (Universität Frankfurt a. d. Oder) Etappen

einer deutschen Nachkriegsgeschichte, die von der Errichtung einer Bildmauer nach dem Zweiten Weltkrieg bis zum Fall der realen Mauer im Herbst 1989 reicht. Fekls Ausführungen zielten auf eine Entzifferung des Bildwitzes in der politischen Karikatur, die das Verschweigen in den offiziellen Verlautbarungen zum Sprechen bringt. Wiederum wurde der Blick damit auf die verdrängten Kehrseiten gerichtet, wobei man sich allerdings spätestens in diesem Zusammenhang auch einen kritischen Kommentar zur Korrespondenz zwischen der universellen Bildfunktion des Weiblichen und dem Ausschluss von Frauen aus der öffentlichen Sphäre gewünscht hätte.

Forschung in nationaler Ikonographie ist Teil der unter dem Titel «Differenzierung und Integration, Sprache und Literatur im Prozess der Modernisierung» zusammengefassten 34 Projekte eines Trilateralen Forschungsschwerpunktes. Finanziert werden die Arbeiten von der deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), dem Österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) sowie dem Schweizerischen Nationalfonds (SNF). Über die Dauer von fünf Jahren soll damit die Zusammenarbeit geisteswissenschaftlicher Forschungsgruppen über nationale Grenzen hinweg ermöglicht werden.

Der Forschungsschwerpunkt, der sich die Untersuchung literarischer und kultureller Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten der beteiligten Ländern zur Auf-

gabe macht, wurde 1990 im Rahmen eines Abkommens zur Förderung der internationalen Zusammenarbeit initiiert. Situiert im Spannungsfeld von Differenzierung und Integration, soll der Modernisierungsprozess seit dem 18. Jahrhundert aus diskurs- und systemtheoretischer Perspektive dargestellt und im Kontext der Stereotypenforschung diskutiert werden. Die bestehenden Projekte befassen sich unter anderem mit Kanonisierungsprozessen, der Herausbildung von Zentrum-Peripherie-Konstellationen, mit der Formierung verschiedener nationalliterarischer Paradigmen, dem Verhältnis von literarischer und technischer Modernisierung oder mit der Repräsentation der NS-Zeit in der deutschsprachigen Literatur. Die Schweiz ist mit neun Projekten beteiligt. Untersucht werden der pädagogische Anspruch der Kinder- und Jugendbuchliteratur, Lexikalisierungsphänomene, Diskursivierung von Krankheit, die Übersetzungspolitik, das Verhältnis von Nation, Staat und Region im poetischen Realismus sowie die schweizerische Literaturszene im 20. Jahrhundert. Letztere wird am Beispiel des Verhältnisses von Traditionalität und Avantgarde zwischen 1900 und 1930, der Rekonstruktion von *Max Frischs* literarischen Anfängen sowie einer Darstellung des deutschsprachigen Dramas in der Schweiz 1930–1945 aufgearbeitet. Eine längst fällige Auseinandersetzung sowohl mit dem literarischen Schaffen als auch mit den Mythenbildungen um die Schweizer Literatur in der ersten Jahrhunderthälfte wird damit angeregt, und es scheint, als ob erst die grenzüberschreitende Perspektive diesem Thema die notwendige wissenschaftliche Relevanz verschaffen könnte.

Die Tagungen des Trilateralen Forschungsschwerpunkts finden abwechselungsweise in einem der drei beteiligten Länder statt. Nach einem ersten gemeinsamen Treffen in Wien kam dieses Jahr der Schweiz die Gastgeberrolle zu. Organisiert wurde die Tagung von *Michael Böhler* (Universität Zürich), der als Vertreter der Schweiz neben *Werner Welzig* (Universität Wien) und *Conrad Wiedemann* (Technische Universität Berlin) für den Forschungsschwerpunkt verantwortlich zeichnet. Ihm kam die nicht leichte Aufgabe zu, in knapp zwei Tagen Diskussionen zwi-

.....

Eine längst
fällige Ausein-
dersetzung mit
den Mythen-
bildungen um
die Schweizer
Literatur wird
angeregt.

.....

schen annähernd hundert Teilnehmerinnen und Teilnehmern zu organisieren. Dank dem geschickt konzipierten Programm, das Impulsreferate der Projektleiter und verschiedener Gastreferenten mit Kurzreferaten der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter zu gemeinsamen Diskussionen verband, war ein anregender Einblick in die aktuelle Forschung zu gewinnen. Eröffnet wurde die Tagung mit einem öffentlichen Vortrag des Zürcher Schriftstellers *Hugo Loetscher*. Als weitere Gastreferenten waren *François de Capitani* (Landesmuseum Zürich), *Walter Fekl* (Universität Frankfurt/Oder), *Werner Koller* (Universität Bergen) sowie *Adolf Muschg* (ETH Zürich) eingeladen.

Erstarrtes Denken?

Mit dem Beitrag von *Werner Koller* zur Theorie der Stereotype verlagerte sich die Diskussion von den visualisierten Zuschreibungen zu den verbalisierten Bildern. Ausgehend von Stereotypen in der Rede über Stereotype argumentierte Koller gegen eine Sichtweise, die Stereotype einseitig als Ausdruck «erstarrten Denkens» versteht. Stereotype schaffen nicht nur Barrieren und Vorurteile, sie sind Bestandteile unserer Wirklichkeit, die in ihren Vereinfachungen und Schematisierungen soziale Orientierungsmuster bereitstellen. Mit dieser Betonung der konstruktiven Funktion fixierter Bilder des Eigenen und Fremden traten die Ab- und Ausgrenzungsmechanismen jedoch allzu schnell in den Hintergrund. Im Themenblock zur Theorie – mit Beiträgen zum Verhältnis von Selbst- und Fremdbildern, zur Diskurstheorie und Mentalitätsgeschichte sowie zur Theorie einer Nationalcharakteristik im 18. Jahrhundert – liessen sich diese Thesen ebenso diskutieren wie anlässlich der Präsentation von Einzeluntersuchungen zu den Stereotypen des Deutschen im 18. Jahrhundert, zur Bedeutung einer nationalen Ikonographie im aufklärerischen Patriotismus, der Denkmalpflege als nationaler Symbolik, den Nachbarschaftsstereotypen am Beispiel von Redensarten aus dem Umfeld der «Fackel», zum jüdischen Selbsthass in der Polemik gegen *Karl Kraus*, den pathologischen Kategorien in der Ab-

grenzungsrhetorik zwischen Berlin und Wien oder zur Karikatur des Deutschen in der schweizerischen populären Literatur.

Die Differenz lesen

Die Sprachsituation der Schweiz im Neben- und Gegeneinander des Deutschen und des Deutschschweizerischen war Gegenstand der Ausführungen von *Roland Rös* (ETH Zürich). In seinem sprach- und kulturgeschichtlichen Aufriss ging es um den Nachweis, wie sich die Beziehung zwischen den beiden Sprachen immer wieder neu konstituiert. Geläufige Schematisierungen, die das Deutsche und Deutschschweizerische mit fixen Eigenschaften versehen und die beiden Sprachen getrennten Geltungsbereichen zuordnen, wurden anhand illustrativer Beispiele aus Geschichte und Gegenwart kritisch beleuchtet. Die Beispiele, die in den Kurzreferaten von *Jolanda Lötscher*, *Katrin von der Lage* und *Gabriele Brunner* (ETH Zürich) weiter ausdifferenziert wurden, umspannten rund zweihundert Jahre Geschichte, vom 18. Jahrhundert, als die Sprache der Schweizer in Deutschland als übriggebliebener Rest der Nibelungensprache romantisiert wurde, bis ins 20. Jahrhundert, als das Berlinerische als favorisiertes Idiom der buchstäblich tonangebenden Gesellschaftsschicht die tiefgreifenden Konflikte zwischen der deutschen und der welschen Schweiz verstärkte.

Mit den ideologischen Momenten im Umgang der Schweizer mit ihrer Sprache hatte sich bereits Hugo Loetscher im Eröffnungsvortrag auseinandergesetzt. In der Analyse der eigenen Schreibpraxis richtete sich Loetscher ebenso gegen die Verklärung der Mundart zum heimatlich Echten und Wahren wie gegen die dem «Sonderfall Schweiz» eingeschriebene Vorstellung einer einzigartigen Mehrsprachigkeit. Von seiner Sprachbiographie gelangte Loetscher über den Entwurf einer sich in Sprachmöglichkeiten bewegenden Idealsprache zum Plädoyer für eine Mehrsprachigkeit innerhalb der eigenen Sprache, für die Wahrnehmung der Differenz und damit gegen eine kolonialistische Haltung, die Fremdes dem Eigenen subsumiert.

.....

Unter dem Aspekt
einer «produktiven Differenz»
wird das
Verhältnis
von Original und
Übersetzung neu
gewichtet

.....

Identität und Differenz – damit sind jene Pole umrissen, zwischen denen sich Diskussionen um Übersetzungsvorgänge innerhalb der Schweiz bewegen: Am Beispiel der Übersetzung von *C. F. Ramuz* «Besoin de grandeur» (1937) durch *W. J. Guggenheim* (1938) führte *Walter Lenschen* (Centre de traduction, Lausanne) in minutiöser Analyse vor, wie der Text mit der Übersetzung nicht nur in ein anderes Sprachsystem transferiert, sondern gleichzeitig dem Denken der Geistigen Landesverteidigung subsumiert wurde. Sämtliche kritischen Hinweise auf innenpolitische Differenzen, die den nationalen Einigungsdiskurs aus der Perspektive der Westschweiz unterlaufen, wurden im Zuge der Übersetzung getilgt. In eigentlicher Umkehrung seiner Intention konnte der Text damit ausgerechnet für jenes nationale Denken beansprucht werden, gegen das er sich anfänglich richtete. Als Beleg lassen sich die Kritiken in der «Neuen Zürcher Zeitung» anführen. Nachdem Ramuz von *Eduard Korrodi* nach der Veröffentlichung der französischen Fassung aufs heftigste attackiert worden war, erntete der welsche Autor in der Sprachfassung des deutschschweizerischen Übersetzers von demselben Kritiker höchstes Lob. Wie sich am Beispiel der Übersetzungspolitik die kulturellen Beziehungen innerhalb der Schweiz rekonstruieren lassen, führte *Alena Vacek* (Centre de traduction, Lausanne) weiter aus. Sie diskutierte die Rezeptionsgeschichte übersetzter Texte, u. a. von *C. A. Loosli*, *Gonzague de Reynold* und *Carl Spitteler*, im Zusammenhang mit der Konzeption einer Nationalliteratur. Dass Übersetzen per se von der Differenz lebt, Differenz dem übersetzten Text jedoch meist als Defizit angelastet wird, dieser Sachverhalt begründet das zweite Lausanner Teilprojekt von *Peter Utz* und *Irene Weber* (Universität Lausanne). Unter dem Aspekt einer «produktiven Differenz» wird das Verhältnis von Original und Übersetzung neu gewichtet und ein Lektürekonzept entwickelt, das über das Lesen der Differenz eine Relektüre des Ausgangstextes in Bewegung setzt. Was das heissen kann, führte Utz am Beispiel von *Robert Walser*s Text «Kleist in Thun» aus. Thematisch auf das sprachliche Feld von Fremdheit bezogen, ging es in der vergleichenden Lektüre darum, über jene Elemente, die als

nicht integrierbarer Rest aus der Übersetzung herausfallen, den Blick auf den Ausgangstext zurückzuführen und im Umweg über die Fremde die Konturen des Eigenen sichtbar zu machen. Die Doppelung von Fremdheit als Thema und Methode der Lektüre bestimmte auch Irene Webers Praxis einer «Differenzlektüre». Aspekte des Fremden wurden hier in der parallelen Lektüre von Ausgangstext und Übersetzung zum einen im Hinblick auf kulturelle Differenzen und zum anderen in Bezug auf die unterschiedlichen Modalitäten in der Darstellung von Fremdheit analysiert.

«Trennend Verbindendes»

Die Dialektik von Trennendem und Verbindendem, von Konvergenz und Divergenz bildete die nurmehr lockere thematische Einheit eines letzten Diskussionsblocks. Eröffnet wurde dieser Teil mit dem Vortrag von Adolf Muschg. Ähnlich wie Hugo Loetscher verband auch Muschg Analyse und Utopie. Auf der Folie der Biographie von *Johann Caspar Orelli* (1787–1849) rekonstruierte er das Bild einer Schweiz, die sich als Erbe Arkadiens und der römischen Republik verstand. Muschg entwarf sein Wunschbild in expliziter Abgrenzung zum Tellenmythos, der das schweizerische Geschichtsverständnis noch immer so dominiert, dass Daten wie 1798 und 1848 – helvetische Verfassung und Gründung des Bundesstaates – im historischen Gedächtnis kaum präsent sind. Verstellte und verdeckte Bilder einer anderen Schweiz wurden damit freigelegt, doch indem diese Bilder von einer kriti-

schen Reflexion ausgenommen blieben, entging Muschgs Entmythologisierung selbst nicht ganz der Gefahr einer Remythologisierung. Muschgs Vortrag folgten Diskussionen und Kurzreferate zum Verhältnis von Klassik und Antiklassik, zu den Mechanismen von Ausgrenzung und Einschlüssen, zur Rolle der Konfessionalität im Modernisierungsprozess, den Wirkungsweisen feuilletonistischer Diskurspraktik, unter anderem mit einer Analyse des schweizerischen Feuilletons von *Bernhard Echte* (Robert-Walser-Archiv, Zürich), sowie zur Frage, ob und inwiefern sich innerhalb der deutschen Sprache verschiedene Nationalliteraturen ausmachen lassen. Die nationale «Eigenentwicklung» der Schweizer Dramatik und Theaterpolitik (1930–1950) stand hier mit dem Vortrag von *Hans Amstutz* (Universität Basel) zur Debatte. Von der Darstellung interner Prozesse im Handlungssystem Literatur über die Problematisierung des Konzepts «*Nationalliteratur*» gelangte man schliesslich zur selbstkritischen Frage, ob mit der Veranstaltung nicht die Relevanz eines Begriffs überstrapaziert und mit dem «*grenzüberschreitenden*» Untersuchungsinteresse nicht gerade jene Grenzen produziert würden, die zu überschreiten man sich anschickt. Die vielfach anregenden und kontroversen Diskussionen jedenfalls haben gezeigt: Was trennt und verbindet, sind weit weniger nationale Differenzen als vielmehr unterschiedliche wissenschaftstheoretische Ausrichtungen und Argumentationsstile, mit denen sich die Grenzen des Eigenen und Fremden immer wieder verschoben und neu konstellierten. ♦

SPLITTER

Auf eine besonders einprägsame Formel hat aber Alfred Polgar dieses Problem übernationaler Verschmelzung gebracht, als er seinen «*Essay über den Österreicher*» mit den Worten schloss: «Der Österreicher ist so deutsch, wie seine Donau blau ist. Dies ist sie bekanntlich, obschon das Walzerlied es obstinat behauptet, keineswegs. Sie war es vielleicht einmal... in der Idee. Aber nach einer langen Karriere als Strom sieht sie so aus, als hätte der liebe Gott alle Pinsel, mit denen er das Land ringsum bunt bemalt hat, in ihren Wassern abgewaschen.»

Aus: JOSEPH P. STRELKA: *Zwischen Wirklichkeit und Traum. Das Wesen des Österreicherischen in der Literatur*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel 1994, S. 32