

KLGE**EXTRAKT**

Hermann Korte (Hg.)

# Schweizer »Klassiker« seit 1945

Hermann Burger, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Paul Nizon, Markus Werner, Urs Widmer



et+k

edition text + kritik

## **Schweizer „Klassiker“ seit 1945**

## **KLG Extrakt**

Herausgegeben von  
Hermann Korte

# Schweizer „Klassiker“ seit 1945

Herausgegeben von  
Hermann Korte

et+k

---

edition text + kritik

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

ISBN 978-3-86916-584-4

E-ISBN 978-3-86916-690-2

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu

Umschlagabbildung: © Jumpeestudio – Fotolia

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2017  
Levelingstraße 6a, 81673 München

[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

# Inhalt

|  |     |
|--|-----|
| HERMANN KORTE<br><b>Einführung</b>                               | 7   |
| ELSBETH PULVER<br><b>Hermann Burger</b>                          | 21  |
| ANTON KRÄTTLI<br><b>Friedrich Dürrenmatt</b>                     | 48  |
| ALEXANDER STEPHAN<br><b>Max Frisch</b>                           | 89  |
| WEND KÄSSENS<br><b>Paul Nizon</b>                                | 118 |
| AXEL RUCKABERLE<br><b>Markus Werner</b>                          | 132 |
| MICHAEL KOETZLE, JÖRG BONG, THOMAS SCHAEFER<br><b>Urs Widmer</b> | 146 |
| <b>Biogramme</b>   | 181 |



## Einführung

Die kleine Auswahl literarischer Klassiker der schweizerischen Nachkriegsliteratur repräsentiert eine Reihe der bekanntesten Schriftsteller des Landes. Ihre Klassizität besteht nicht nur in der durchaus unterschiedlichen Bedeutung und Popularität, sondern auch in ihren kritischen Reflexionen der Kultur, Politik und Gesellschaft der Schweiz. Darüber hinaus spielen sie allesamt eine besondere Rolle in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur, sind bis heute auf dem Buchmarkt präsent – Friedrich Dürrenmatts Kriminalroman „Der Richter und sein Henker“ war jahrzehntelang das am meisten verkaufte Taschenbuch im deutschsprachigen Raum – und gehören zum literarischen Schul- und Hochschulkanon.

### *Ausgangslage*

Die mehrsprachige Schweiz lässt sich weder auf eine einzige Nationalliteratur festlegen, noch gelten jene zeitgeschichtlichen Zäsur-Grenzen, die für die Bundesrepublik Deutschland, die DDR und Österreich geläufig sind. So war das Jahr 1945 für die Schweiz weder politisch noch literarisch-kulturell ein Epocheneinschnitt. Vielmehr setzte sich der vorherrschende Traditionalismus der Vorkriegszeit weiter durch, während gewisse avantgardistische und experimentelle Unterströmungen wie die Konkrete Poesie (Eugen Gomringer) und die Konkrete Kunst (Max Bill) bereits neue Tendenzen anzeigten. Im Übrigen war der Einfluss deutscher und österreichischer Exilautoren, die sich für längere Zeit bzw. vorübergehend in der Schweiz aufhielten, eher gering, von gewissen Ausnahmen wie Bert Brecht abgesehen, der sein Stück „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ in Zürich uraufführte.

Der Literaturbetrieb der Schweiz war durch den Krieg nicht maßgeblich beschränkt worden, sodass Verlage und Zeitschriften weiter für ein interessiertes bürgerliches Lesepublikum publizieren konnten. Dabei war die Rolle der neutralen Schweiz, ihr Verhältnis zum Faschismus und ihr Verhalten gegenüber Exil- und Asylsuchenden noch



kaum ein öffentliches Thema. Allerdings lässt sich die schweizerische Literatur der frühen Nachkriegsjahre nicht bloß auf antimoderne Positionen reduzieren. Es gab vielmehr eine Reihe von Autoren, die programmatisch Avantgardisten der Moderne empfahlen und die Schweiz mit Schriftstellern wie James Joyce bekannt machten. So wurde das Klima, in dem sich allmählich eine dezidiert moderne Literatur durchsetzen konnte, immer liberaler und gab neuen Namen und Ansätzen einen recht breiten Entfaltungsraum. Die Diskussion um die Richtung der Literatur erlebte in den 1960er Jahren noch einmal einen Höhepunkt, als der Zürcher Germanist Emil Staiger den Kunstpreis der Stadt Zürich erhielt und in seiner Preisrede zum Thema „Literatur und Öffentlichkeit“ die literarische Moderne scharf angriff und sogar von ‚Entartung‘ sprach. Stattdessen empfahl er eine Wieder-Orientierung an die Weimarer Klassik, insbesondere an Schiller, während er glaubte, die Gegenwartsliteratur wühle „im Scheußlichen und Gemeinen“, und die Romanhelden der Zeit als ein Gewimmel von „Psychopathen“ und „gemeingefährlichen Existenzen“ denunzierte. Doch Staigers Plädoyer für Tradition und Klassik war im Kern ein defensiver, rückwärts-gewandter Kampf, der viele Schriftsteller der Schweiz zu Polemik und Spott veranlasste, sodass letztlich der Zürcher Literaturstreit mit einem Plädoyer für den Bruch mit der Tradition endete. Zugleich setzte sich endgültig die neue Generation durch, die nach 1945 zu schreiben begann und ganz im Zeichen der literarischen Moderne stand.

### *Repräsentanten der Nachkriegszeit: Frisch und Dürrenmatt*

Einer der bedeutendsten deutschsprachigen Schriftsteller, die in der Nachkriegszeit internationalen Erfolg hatten, war Max Frisch (1911–1991), der auch als Architekt arbeitete und schon in den 1930er Jahren zu schreiben begann. Sein Erstling war der Roman „Jürg Reinhart“. Bis 1945 kamen kleinere Erzählungen, Theaterstücke und 1943 der Roman „J’adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen“ dazu, der 1957 neu herausgegeben wurde. Bereits Frischs Anfänge umfassen Erzählprosa und Drama gleichermaßen. Manche Theaterstücke, die später in neuen Fassungen gespielt wurden, stammen noch aus den 1940er Jahren, wie „Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems“ (1947), „Die Chinesische Mauer. Eine Farce“ (1947) und das Schauspiel „Als der Krieg

zu Ende war“ (1949). In den frühen 1950er Jahren kamen Stücke wie „Graf Öderland“ (1950) und „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie“ (1953) hinzu. Sein erster großer Welterfolg aber ist „Biedermann und die Brandstifter“ (1958), das im Untertitel „Ein Lehrstück ohne Lehre“ heißt und damit Brechts gesellschaftsverändernde Theaterdidaktik umkehrt. Hervorgegangen ist das Stück aus einem Prosatext von 1948 und einem Hörspiel, das 1953 der Bayerische Rundfunk ausstrahlte.

Solche Bearbeitungen und Neufassungen sind für Frisch charakteristisch. Sie kennzeichnen die Modernität eines Autors, der sich nicht mehr an klassizistischer Geschlossenheit orientiert. So verwundert es nicht, dass auch eines der bekanntesten Werke Frischs, der Roman „Stiller“ (1954), einen Stoff integriert, dessen Spuren zum „Tagebuch 1946–1949“ und zum Hörspiel „Rip van Winkle“ (1953) führen. Der Roman setzt ein markantes Zeichen: Mit dem verstörenden Identitätsthema, das gleich im ersten Satz furios anklingt („Ich bin nicht Stiller!“), dem Ineinander unterschiedlicher Handlungsstränge und dem Wechsel literarischer Räume (Schweiz, USA, Mexiko) führt Frisch die deutschsprachige Romankunst wieder auf das Niveau der europäischen Moderne und weist damit zu einem frühen Zeitpunkt die Richtung, der in den folgenden Jahren Autoren wie Heinrich Böll und Günter Grass folgen werden. Zugleich zeigt sich Frisch als ein gesellschaftskritischer Schriftsteller, der Bürgerlichkeit und Behäbigkeit der Schweizer Verhältnisse oft auf ironische Weise vorführt, zum Teil, wie in „Biedermann und die Brandstifter“, vor allem aber in „Andorra“ in der literarischen Form der Parabel, die eine große, lang anhaltende Wirkung erzielt und beiden Stücken bis heute einen festen Platz im Kernkanon der Schule sichert.

Was seinen Erfolg ausmacht, ist die immer wieder neu aufgeworfene, nie gelöste Frage nach der menschlichen Identität, deren existenzielle Dimension auf transparente Weise noch in komplexesten literarischen Modellen anschaulich wird. Beispiele dafür sind Romane wie „Homo faber“ (1957) und „Mein Name sei Gantenbein“ (1964) mit einer großen Strahlkraft auf die zeitgenössische deutschsprachige Literatur insgesamt. Frischs Werke erscheinen im Suhrkamp Verlag und sind von vornherein so angelegt, dass sie über die Schweiz hinaus wirken, obwohl der Autor in zahlreichen Reden und Essays sich als ge-

nin deutschschweizerischer Schriftsteller in die politischen und kulturellen Diskurse seines Landes einmischt, was auch seine zahlreichen Interviews in den 1960er und 1970er Jahren bestätigen.

Eine besondere Konstante im Werk Frischs ist der autobiografische Bezug, der sich in den veröffentlichten Tagebüchern zeigt. Sie haben in ihrer offenen Form eine literarische Substruktur, indem sie neben Erinnerungen und Zeitreflexionen auch Fragmente und Entwürfe literarischer Texte enthalten. Das Tagebuchwerk beginnt schon früh, als Frisch 1940 die „Blätter aus dem Brotsack“ veröffentlichte. Es folgten 1947 das „Tagebuch mit Marion“, dann das „Tagebuch 1946–1949“ und das „Tagebuch 1966–1971“; postum erschienen 2010 „Entwürfe zu einem dritten Tagebuch“. Wie stark autobiografische Elemente auch das übrige literarische Werk durchziehen, lässt sich am Beispiel der Erzählung „Montauk“ (1975) demonstrieren, in der Frisch nicht nur Probleme eines alternden Autors offenlegt, sondern auch unverschlüsselt und direkt seine eigenen Ehen thematisiert. Für das Spätwerk Frischs ist ein Wechsel der Sujets und Stoffe charakteristisch. Unverkennbar sind pessimistische und existenzialistische Akzente, wie in „Triptychon. Drei szenische Bilder“ (1978) und in der kleinen Erzählung „Der Mensch erscheint im Holozän“ (1979). Endzeitbewusstsein und apokalyptische Stimmungen treten deutlich hervor. Dass er in den letzten Lebensjahrzehnten längst zu einer ‚Institution‘ in der Schweiz geworden ist, offenbart ein politischer Essay mit dem Titel „Schweiz ohne Armee?“ (1989), der im Untertitel „Ein Palaver“ heißt, voller ironischer Hintergründigkeit ist und schnell zum Bestseller avancierte. Frischs Stimme war die eines Schriftstellers, der literarisch zu den bekanntesten seiner Zeit gehörte und sich stets auch in die Zeitdiskurse einmischte: als Autor und öffentliche Person zugleich.

Mit Frisch oft verglichen und auf eine Stufe gestellt, wurde der zehn Jahre jüngere Friedrich Dürrenmatt (1921–1990), wie Frisch ein Erzähler, Dramatiker und Essayist, dessen Werk jedoch von Anfang an eine eigenständige Signatur aufweist. Bereits die frühen, autobiografisch geprägten Texte zeigen eine philosophische Dimension, insbesondere einen Bezug zu Søren Kierkegaard, der für den Schriftsteller eine wichtige Orientierungsfigur war. Begonnen hat Dürrenmatt, bevor seine frühen Stücke wie „Es steht geschrieben“ (1947) bekannt

wurden, als Prosa-Autor. Schon 1951 und 1952 erschienen die beiden Kriminalromane, die Dürrenmatts legendären Ruhm begründen sollen: „Der Richter und sein Henker“ und „Der Verdacht“, beide zunächst veröffentlicht als Fortsetzungsromane im Basler „Schweizerischen Beobachter“. Die philosophische Grundierung spielt mit dem zeitgenössischen Existenzialismus und Nihilismus der frühen 1950er Jahre, freilich ohne ideologische Festlegungen, sodass auch der Sieg des vermeintlich ‚Guten‘ letztlich einem Schachturnier-Sieg gleicht und keinen moralischen Triumph darstellt. Was heute für das Kriminalgenre typisch ist: dessen spezifische räumlich-regionale Einordnung, war für Dürrenmatts Romane bereits symptomatisch. Sein Kommissar agiert als scheinbar behäbiger Berner in einem schweizerischen Landschaftsraum an der Sprachgrenze zur Suisse romande, während die Umgebung viel über Mentalitäten und Einstellungen der Bewohner verrät. Das gilt auch für den 1958 erschienenen Roman „Das Versprechen“, dessen Untertitel „Requiem auf den Kriminalroman“ das Genre auf einer metafikionalen Ebene reflektiert. So schildert der Autor, wie er in Chur einen Vortrag über den Kriminalroman halten soll, zu dem wenige Zuhörer kamen, weil gleichzeitig Emil Staiger in der Aula des Gymnasiums über Goethes Spätwerk gesprochen habe.

Das eigentliche Metier des jungen Dürrenmatt war nicht die Prosa, sondern das Drama. Frühe Stücke wie „Es steht geschrieben“ und „Der Blinde“ (1947) greifen auf verfremdende Weise historische Stoffe auf, sind aber alles andere als Geschichtsdramen. Statt historischer Wahrheiten dominiert bei Dürrenmatt von Beginn an eine parabolische Form, die einen komödiantischen Grundzug hat. Das gilt auch für „Romulus der Große“ (1949), dessen Genre der Autor im Untertitel als „Ungeschichtliche historische Komödie“ bezeichnet. Paradoxien und Brüche bestimmen das Sujet und die Handlung, ob nun ein Stoff wie die Wiedertäufer oder das Schicksal des letzten weströmischen Kaisers gewählt wird, der kein Herrscher und kein Politiker mehr ist, sondern Geflügel züchtet. Romulus erscheint als Antiheld, der den Verlauf der Geschichte als Komödie interpretiert. Damit deutet sich, während Brecht in Berlin seine späten Stücke aufführt und, in Westdeutschland sehr umstritten, für viele Regisseure eine Orientierungsfigur dargestellt, bei Dürrenmatt schon früh der Weg des nach-brechtschen Thea-

ters an. Das komödiantische Metier steht im Mittelpunkt. Dürrenmatt agiert dabei nicht bloß als Dramatiker, sondern ist zugleich als Dramaturg, Regisseur und Theatermann tätig. Nicht zuletzt diese Erfahrungen veranlassen ihn zu ständigen Veränderungen seiner Texte: Allein von „Romulus der Große“ gibt es fünf Fassungen, ebenso viele von der Komödie „Die Ehe des Herrn Mississippi“, welche der Autor bis 1980 im Kontext seiner Regietätigkeit immer wieder veränderte.

Zugleich erprobt sich Dürrenmatt in einem Genre, das in den 1950er Jahren ein Ausdruck moderner Medialität darstellt: dem Hörspiel. Dafür arbeitet er, wie das berühmte Beispiel „Die Panne“ (1955) zeigt, eine seiner Erzählungen um; in den folgenden Jahren erscheint der Text als Fernsehspiel (1957) des Bayerischen Rundfunks und 1979 als Theaterstück. Vor allem die unterschiedlichen Schluss-Varianten illustrieren ein für Dürrenmatt wichtiges dramaturgisches Prinzip: Es gibt in der Nachkriegsmoderne keine deterministische Handlungsstringenz und keine klare Unterscheidung zwischen Richtern und Angeklagten mehr; die Leser bzw. das Publikum können über Schuld und Unschuld entscheiden oder das Geschehen aus dem juristischen Feld ins bloß Fiktionale verlagern. Der freie Umgang mit Genres der Massenmedien kennzeichnet Dürrenmatts literarische Autorschaft, wobei er keineswegs traditionelle literarische Formen zu Hörspielen oder Filmen umgestaltete, sondern, wie im Falle des Kriminalromans „Das Versprechen“, zunächst eine Filmerzählung schrieb („Es geschah am hellichten Tag“, 1957), die dann zum Roman umgearbeitet wurde. Ein anderes Beispiel ist der späte Roman „Justiz“ (1985), den er Ende der 1950er Jahre als Filmerzählung begann, um zwei Jahrzehnte später das Fragment gebliebene Werk in einen fertigen Roman umzugestalten. Die Offenheit und Unabgeschlossenheit seiner Texte – auch der bekanntesten – prägt die Modernität des Autors, dessen Selbstverständnis sich im Laufe der Zeit veränderte. Das gilt für die als Zeitstück angelegte Komödie „Achterloo“ (1983), ein Spätwerk Dürrenmatts, von dem im Laufe der 1980er Jahre mehrere Fassungen entstanden.

Allerdings haben späte Theaterstücke wie „Der Mitmacher“ (1973), Novellen wie „Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter“ (1986), der Roman „Durcheinandertal“ (1989) und die in den 1980er Jahren entstandenen „Stoffe“ (1981–1990) die enorme

Popularität der großen Tragikomödien „Der Besuch der alten Dame“ (1955) und „Die Physiker“ (1962) nicht annähernd erreichen können. Der unauflösliche Konnex von Grotteske, Komödie und Tragödie haben den dramaturgischen Gestaltungs- und Deutungsmöglichkeiten auf dem Theater viel Spielraum gegeben, sodass beide Dramen inzwischen zu den oft aufgeführten Bühnenklassikern der Moderne gehören. In seinen dramaturgischen Schriften hat Dürrenmatt immer wieder ein Plädoyer für tragikomische Genres entwickelt und im Modus des Zusammenhangs zwischen Tragik und Komödie eine Art Zeitdiagnose der Nachkriegsjahrzehnte entwickelt. Dabei kommt den Momenten der Grotteske und dem Satirischen eine nicht zu unterschätzende Rolle zu, wie sein „Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht“ (1969) illustriert, der nicht nur die Ost-West-Spannungen, sondern Fragen der Gerechtigkeit und Freizeit thematisiert – mit kritischen Akzenten auf die politisch-gesellschaftliche und kulturelle Wirklichkeit der Schweiz.

*... und Paul Nizon, Urs Widmer und ...*

Zur Klassizität von Frisch und Dürrenmatt gehören ihr unbestrittener Rang im literarischen Feld und das Gewicht ihrer Stimme innerhalb der öffentlichen Diskurse; sie waren allseits bekannte Repräsentanten der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur. Nun ist Klassizität keineswegs nur auf die Kennzeichen zu beziehen, die mit den Namen Frisch und Dürrenmatt verbunden sind. Klassizität kann auch eine genuin ästhetische Dimension haben, obwohl sie stets von Zuschreibungen abhängig ist, die sich im Laufe der Zeit ändern können. So ließe sich Paul Nizon (geb. 1929), der 1959 seine Prosatext-Sammlung „Die gleitenden Plätze“ veröffentlichte, als ein Antipode zu den beiden bekanntesten Schriftstellern der Schweiz bezeichnen: ein Autor für eine kleine, aber konstante Lesegemeinde, ein Romancier abseits der großen feuilletonistischen Aufmerksamkeitsressourcen, aber ein an der europäischen Moderne geschulter Erzähler, dessen eigentliche Entdeckung noch aussteht. Was ihn in Frankreich zu einem gern gelesenen Schriftsteller macht – die poetische Orientierung an der Ästhetik der Sprache und an der Sorgfalt des erzählerischen Stils –, hebt Nizon in der Tat aus der Masse von Autoren heraus, die ihre Stoffe und Handlungen dem Alltag entnehmen. Vor diesem Hintergrund ist nachvollziehbar, dass sein

erster Roman „Canto“ (1963) Irritationen auslöste: Es dominieren, entwickelt in einem lyrischen Duktus, sinnliche Dimensionen, welche die Handlungsebenen überwuchern, während der literarische Ort, Rom, aus einer Fülle von Bildkaskaden entsteht. Zugleich durchzieht den Roman die Melancholie einer Erinnerungsperspektive, deren Facettenreichtum – Todesmotive, Fremdheit, Erotismen, Kindheits- und Jugend-Reminiszenzen – besticht; die tradierte Romanform löst sich auf.

Nizon, promovierter Kunsthistoriker und Kunstkritiker, beobachtet die Schweizer Verhältnisse sehr präzise; nichts ist unberechtigter als der Vorwurf, er sei ein unpolitischer Ästhet. Mit einem provozierenden, teils polemischen Gestus setzt sich Nizon in seiner Aufsatzsammlung „Diskurs in der Enge“ (1970) mit der Schweizer Kunst auseinander. Schon der Titel zielt auf die Kritik an den Rückzügen in die „Enge“ und die ängstliche Abschottungsideologie eines kleinen Landes, das, so Nizon, die ins Weite und Offene drängende Richtung der Kunst notorisch unterschätze. Erst 1971 erscheint ein weiteres literarisches Werk: „Im Haus enden die Geschichten“, ein Prosaband mit einer unverkennbar autobiografischen Komponente. Dabei ist das „Haus“ eine negative Chiffre; sie steht für einen teils grotesken, teils dämonischen Raum der Begrenzung und der Einsperrung, der sich in die Erinnerung des Kindes eingepägt hat und dessen Traumata der Text aufdeckt. Ebenso unverkennbar autobiografisch ist die Erzählung „Untertauchen“ (1972), deren Untertitel „Protokoll einer Reise“ auf dramatische Reiseerlebnisse des Autors in Spanien anspielt. Eigene Erfahrungen bilden auch in dem Roman „Stolz“ (1975) den Gegenstand einer Lebensgeschichte, die freilich nicht auf ihren autobiografischen Stoff zu reduzieren ist. Der in Paris lebende Nizon rekonstruiert in seinen Romanen einen Erinnerungsraum, der oft in Verbindung steht mit der Welt der Boheme, der Flaneure und des Künstlertums. Das gilt für den Roman „Das Jahr der Liebe“ (1981) wie für den Monolog „Hund. Beichte am Mittag“ (1998).

Der Begriff der Schweizer Nachkriegsklassiker muss durchaus weit gefasst werden. Es gibt keine literarischen Schulen und keine spezifischen Epochenmerkmale, sondern eine charakteristische Vielfalt. Die Individualität der Autoren sticht hervor. Das gilt auch für Urs Widmer (1938–2014), der zunächst mit kleineren Erzählungen hervortrat,

mit „Alois“ (1968) und „Die Amsel im Regen im Garten“ (1971). Der gelernte Germanist Widmer, der über die frühe deutschsprachige Nachkriegsprosa promovierte, kannte den Literaturbetrieb aus verschiedenen Perspektiven: als Verlagslektor und Kritiker ebenso wie als Erzähler und Dramatiker. So hat er an Büchern über seine Schriftstellerkollegen im Suhrkamp Verlag mitgearbeitet, etwa an den Essay-Sammlungen „Über H.C. Artmann“ (1972) und „Über Ror Wolf“ (1972). Wie für Nizon ist auch für Widmer Robert Walser eine zentrale Orientierungsfigur; bei Diogenes bringt Widmer einen Auswahlband mit Texten Walsers heraus (1973). 1974 erscheint der Romanerstling „Die Forschungsreise“, den Widmer im Untertitel einen „Abenteuerroman“ nennt. Skurrilität, Alltag und Komik gehen eine merkwürdige Einheit ein, sodass der Roman seine Originalität aus einer Fülle epischer Einbildungskraft erhält. Es wäre jedoch voreilig, den Roman zu verharmlosen: Hinter dem witzigen Duktus werden unerfüllbare Sehnsüchte und Ängste sichtbar.

Für Widmer spielen Alltag, Phantasie und Trivialmythos eine besondere Rolle; darüber gibt ein Essay- und Geschichtenband *Auskunft*, der den symptomatischen Titel „Das Normale und die Sehnsucht“ (1972) trägt und Widmer-Lesern hilft, einen vertieften Zugang zum Werk zu finden. Wie leicht eingebildete Kollektivängste in Irrsinn umschlagen können, erzählt Widmers zweiter Roman, dessen Titel ein politisches Schlagwort der 1950er Jahre, die Gelbe Gefahr, leicht abwandelt: „Die gelben Männer“ (1976). Freilich geht es nicht um einen Angriff aus China, sondern um einen erfolglosen Science-Fiction-Schreiber, der eine Gefahr aus dem Andromeda-Nebel vermutet. Die Geschichte, angesiedelt zunächst in Basel, endet auf tragikomische Weise, indem der Held zwar überlebt, aber zuletzt in eine psychiatrische Klinik eingewiesen wird. Ähnlich tragikomische Konstellationen finden sich auch im Roman „Das enge Land“ (1981); Widmer entwickelt immer stärker eine labyrinthische, kaum in sukzessive Handlungsabfolgen zu strukturierende Erzählwelt; zugleich ist deutlich zu erkennen, dass Widmer schon früh an Surrealisten wie H.C. Artmann Gefallen fand und entsprechende Motive in seine Erzähltechnik integriert.

Charakteristisch sind für Widmer Brüche und Diskontinuitäten. So schwenkt die Erzählung „Liebesnacht“ (1982) in ein realistisches Er-



zählkonzept um, löst sich also von Phantasmen und surrealen Traum- und Wunschszenarien. Widmer hat in einer Vielzahl von Erzählungen gezeigt, dass er aus einigen mit wenigen Schraffuren skizzierten Situationen anschaulichste Szenen entwerfen kann. Diese Fähigkeit ist in noch prägnanterer Weise dem Dramatiker Widmer zu eigen. 1977 wird sein Zweipersonenstück „Nepal“ aufgeführt; die beiden Personen agieren wie in einem Slapstick-Stück und erinnern an populäre Trivialfilmhelden wie Stan und Ollie. Mit der Zeitgeschichte der Schweiz befasst sich Widmers „Jeanmaire. Ein Stück Schweiz“ (1992), das an die Zeit des Kalten Kriegs und streng gehüteter Militärgheimnisse erinnert. Noch pointierter arbeitet Widmer in den „Top Dogs“ (1997) mit dem Mittel der Satire; die Handlung spielt im Manager-Milieu unter den ‘Top Dogs‘ der Wirtschaft, deren Sprache in ihrer brutalen Schlichtheit entlarvt wird. Widmers Spätwerk erweist sich als ausgesprochen produktiv, umfasst Erzählbände und Romane wie „Im Kongo“ (1996) und „Herr Adamson“ (2007). Wie anschaulich und präzise Widmer seine poetologischen Konzeptionen und sein literarisches Selbstverständnis zu vermitteln vermag, belegen die unter dem Titel „Vom Leben, vom Tod und vom Übrigen auch dies und das“ (2007) erschienenen Frankfurter Poetik-Vorlesungen.

*... und Hermann Burger, Markus Werner und ...*

Einer der literarisch bedeutsamsten Schriftsteller der Schweiz ist der früh verstorbene Hermann Burger (1942–1989), der bereits in „Bork“ (1970), seinen ersten Prosastücken, die für sein gesamtes Werk charakteristische Sprachkunst entwickelt. Burgers Selbstverständnis wird geprägt durch sein literarisches Vorbild Thomas Bernhard, den er seinen „Prosalehrer“ genannt hat; im Fokus seiner wissenschaftlichen Studien stand u.a. Paul Celan. Dass Burger weder ein Bernhard-Epigone noch ein bloßer Imitator des Bernhard-Stils war, zeigt der Romanerstling „Schilten“ (1976). Der Roman mit dem Untertitel „Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz“ spielt zwar im Milieu der Dorfschule; im Mittelpunkt steht jedoch eine metafiktionale, immer wieder aufgegriffene Frage: Was konstituiert Literatur anderes als eine die Wirklichkeit in Sprachgeschehen transformierende Fabulierkunst? Der Erzähler, ein eigenwilliger Polyhistor, wird zum

Kommentator und Reflektor seines eigenen Erzählens und erinnert literarhistorisch an Jean Pauls Prosa, zumal Burger mit satirischen Zuspitzungen arbeitet, indem er den Duktus der Bürokratensprache nachahmt, Anmerkungen und Abschweifungen einfügt und den scheinbar idyllischen Landschaftsraum in einen Friedhofsraum umwandelt. Letztlich stellt er den gesamten Roman unter die Dominanz des ihn bestimmenden Todesmotivs, das in immer neuen Handlungssträngen eine Art Weltlabyrinth wird.

Eine Fortsetzung des burgerschen Schreibstils stellt die Erzähl-sammlung „Diabelli“ (1979) dar; die Titelgeschichte handelt vom Zauberer Diabelli und dessen Verlust der Mutter bzw. der Kindheit. Burger erzählt die Geschichte so, dass er das Fehlen des mütterlichen Elements der Geborgenheit als Verlust der Muttersprache interpretiert und in seiner Sprachkunst nachahmt, als Zauberer verurteilt zu Tricks und Täuschungen. Die „Diabelli“-Erzählungen, nicht etwa „Schilten“, sorgten für Burgers ersten großen Erfolg. Eine gewisse Aufmerksamkeit erlangt der Autor auch mit den unter dem Titel „Kirchberger Idyllen“ (1980) veröffentlichten Gedichten, die sich dem zeittypischen Alltagsgedicht-Stil und dem Jargon der Neuen Subjektivität entziehen. Die Idyllentradition des 18. Jahrhunderts ist insofern erkennbar, als Burger seine Texte als Distichen gestaltet, die sich allerdings nicht dem Prinzip heiterer Harmonie zuordnen, sondern auf verstörende Weise immer wieder das Todesbewusstsein durchscheinen lassen. Die Virtuosität des Idyllengenres sticht besonders dort hervor, wo sie im Rhythmus holprig werden und sich unverkennbar als eine moderne Adaption der traditionsreichen Gedichtgattung zeigen.

Mit dem Roman „Die Künstliche Mutter“ (1982) verfasst Burger eine Art Fortsetzung des „Schilten“-Romans und des „Diabelli“-Stoffs. Der Protagonist, ein Glaziologe und Experte für Kälte, begibt sich ins Innere der Erde, allerdings weniger zu Forschungszwecken. Er glaubt, seine Depressionen, verursacht durch ein den gesamten Körper bedeckendes Muttermal, könne ein Aufenthalt in einer im Gotthardmassiv verborgenen „Heilstollenklinik“ mindern. Die Episoden basieren bei Burger nicht auf der Abfolge von Handlungsschritten, sondern auf einer Sprachmacht, die manchen Kritiker an barocke Sprachkunst erinnert. Das Artifizielle der Sprache klingt bereits im Romantitel an und

entfaltet sich immer stärker durch die ‚Künstlichkeit‘ der Wortwahl, zu der Neologismen, Ironismen, Kalauer und Obszönitäten gehören. Im Unterschied zum Krankheitsthema bei Bernhard lässt Burger zumindest die Möglichkeit offen, dass das Lesepublikum sich nicht auf die Pathologie der Männerkrankheiten und die Therapie durch „Heilmannequins“ und „Wahlschwestern“ einlässt, sondern auf die sinnliche Dimension und die artifizielle, manisch wirkende Klanggestalt des Buches. Burger hat seine poetologischen Konzeptionen immer wieder essayistisch entwickelt und dabei literaturwissenschaftliche Distanz zum eigenen Werk genutzt. Paradigmatisch dafür sind die Frankfurter Poetik-Vorlesungen: „Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben“ (1986). Es folgt eine Reihe von Erzählungen und, ein Jahr vor seiner Selbsttötung verfasst, der „Tractatus logico-suicidalis“ (1988).

In die Reihe der großen schweizerischen Autoren der Nachkriegszeit gehört, noch immer recht wenig bekannt und in seiner außerordentlichen literarischen Kraft unterschätzt, Markus Werner (1944–2016). Er hat ein verhältnismäßig schmales Werk – sieben Romane – hinterlassen, weil er jeden Text erst nach gründlichster Prüfung für veröffentlichungsreif hielt. Sein literarisches Selbstverständnis, beeinflusst von einer langen Krankheit, orientiert sich nicht an je aktuellen Stoffen und Diskursen, sondern an dem Versuch, eine eigene Romanästhetik zu entwickeln. Schon sein erster Roman, „Zündels Abgang“ (1984), erzählt die Geschichte des Scheiterns einer Person, die dem Alltag nicht gewachsen ist, sodass sie ihren „Abgang“ plant und verloren geht. Werners Erzählstil zeichnet sich dadurch aus, dass die teils ironische, teils humoristische, aber nie weinerliche Distanz zum Protagonisten im gesamten Roman durchgehalten wird. Die Technik erinnert an Robert Walser, der schon für Widmer und Burger ein wichtiges Vorbild war.

Werner sucht seine männlichen Protagonisten so aus, dass sie einerseits, wie der biedere Pfarrer und Familienmensch Franz Thalmann im Roman „Froschnacht“ (1985), einer überschaubaren, jedoch engen Wirklichkeit entstammen, der sie freilich nicht gewachsen sind. Thalmann hat sich mit der im Dorf suspekten Kezi eingelassen; nun erscheint ihm nachts als ‚Frosch im Hals‘ der eigene Vater, monologisierend und den Sohn mit Vorwürfen überhäufend, der ohnehin ge-