

PETER UTZ (Université de Lausanne)

**»Die größte Weite für Schweizeraugen«:
literarische Entgrenzungsstrategien in
Peter Webers *Die melodielosen Jahre***

Wenn sich die Schlagbäume an den Schweizer Grenzen senken, öffnet die Literatur ihre »Schweizeraugen«. Sie sucht das Weite, reißt aus über die Grenzen. Als Schreibsöldner suchen die Schweizer Schriftsteller im Ausland ihr Heil, von Ulrich Bräker bis zu Paul Nizon. Doch dann kehren sie nicht selten auch wieder zurück. Die Figur des Auswanderers und Ausbrechers aus der helvetischen »Enge« ist in der Literatur aus der Schweiz ebenso topisch geworden wie die des Rückkehrers und seines fremden Blicks. Kellers Martin Salander, nicht der erste Heimkehrer der Literatur aus der Schweiz, hat viele heimliche Enkel. Bei der Heimkehr erfolgt dann das, was Niklaus Meienberg »Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge« genannt hat¹ – die heimkehrenden »Schweizeraugen« weiten und schärfen sich im Blick auf das kleine Land.

Solchen realen Migrationshintergrund haben zwar viele Autoren aus der Schweiz, und er hinterlässt in ihren Werken direkte Spuren. Doch vor allem regt er zu literarischen Verfahren an, die das Überspringen und Verflüssigen von Grenzen ermöglichen, auch ohne dass man real den Zug besteigt, und auch für den zu Hause sesshaften Leser. Gerade in der kleinräumigen Schweiz gehören Grenzen und Grenzerfahrungen zur paradoxen Erbmasse des Eigenen. Dabei trägt die Literatur aus der Schweiz die Grenze in besonderer Weise in sich: In ihrer zwiefachen Ausrichtung auf die politisch-topographische Schweiz wie auch auf die jeweilige Referenzkultur in Deutschland, Frankreich oder Italien hat sie einen »doppelten Ort«. In die deutschsprachige Literatur aus der Schweiz schreibt sich zudem die Differenz zwischen der Mundart und der Standardsprache ein. Diese innere Grenze muss sie überschreiten, wenn sie sich im Raum und Markt der gesamten deutschsprachigen Literatur behaupten will. Mit dieser medialen Diglossie kann die Literatur auch spielen. So kann sie Nähe und Distanz verschieben. Dabei erzeugt Mundart nicht unbedingt Nähe,

1 Niklaus Meienberg: Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge. Poesie 1966–1981. Zürich 1981.

sondern im medialen Kontext der Schriftsprache gerade künstliche Distanz, wogegen die normative Schriftsprache paradoxerweise als das Vertrautere wirkt. Gotthelf, Walser, Glauser, Dürrenmatt oder heute die »spoken word«- Gruppe »Bern ist überall« machen so jene Sprachgrenzen kreativ sichtbar, die sie gleichzeitig verflüssigen. Die Musikalität der Mundart unterspült dabei auch die mediale Grenze zwischen Sprache und Musik.

Von dieser Grenze spricht schon, ex negativo, der Titel von Peter Webers Roman *Die melodiösen Jahre* (2007). Und seine Musikalität wird auch als ein zentrales Medium seiner literarischen Entgrenzungsstrategien zu untersuchen sein. Doch dieser Roman ist auch insofern exemplarisch für den Umgang mit Grenzen, als er sich untergründig auf entsprechende Traditionen in der Literatur aus der Schweiz bezieht. Sie haben sich in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelt, als sich die Schweiz in ihre Grenzen einzuschließen beginnt. Genau diese Epoche der »Geistigen Landesverteidigung«, die bis heute den Ruf der rückwärtsgewandten Einigelung hat, ist auch eine von reichen literarischen Entgrenzungsexperimenten, allerdings meist von Autoren, die erst heute wieder literarisch zu zählen beginnen: etwa Albin Zollinger, Annemarie Schwarzenbach, Friedrich Glauser, Ludwig Hohl und eine Generation zuvor Robert Walser.

Unmöglich, hier die ganze Palette ihrer Entgrenzungsstrategien aufzuzeigen. Herausgegriffen seien nur einzelne Aspekte und Autoren: Albin Zollinger etwa beschwört 1939 in einem Artikel *Weshalb Lyrik?* gegen den Alldruck der sich einigeln den Schweiz die Literatur und besonders das lyrische Sprechen als Medium der literarischen Befreiung herauf:

Wir haben das Hochgebirge, das mehr blockiert als hinaufweist, wir haben weder die Ebene noch das Meer, wir müssen das Offene künstlich hereinbringen, wir schaffen den Raum der Bläue in der Dimension des Geistigen, und das entspricht durchaus unsrer Nationalität von Nationen, die ein Geistiges, nicht Natur, die aus dem Willen entstanden ist.²

Mit dem »Raum der Bläue« greift Zollinger nicht nur zur blauen Blume der literarischen Romantik, sondern konkreter zu jener Farbperspektive, die seit der Renaissance durch Blautöne Raumentiefe herstellt – solche »Blauräume« wird auch Peter Weber in den *Melodiösen Jahren* eröffnen; in immer neuen Farb- und Sprachvariationen bringt er das Blau in sein Buch, um damit explizit eine »Blauraummehrung« zu erreichen.³ Schon vor Zollinger hat Robert Walser solches Blau immer wieder in seine Texte

2 Albin Zollinger: *Weshalb Lyrik?* In: *Der Geistesarbeiter*, März 1939. Zit. nach: A. Z.: *Werke*. Zürich / München 1981–1984, Bd. 6. Hg. von Gustav Huonker, S. 159.

3 Peter Weber: *Die melodiösen Jahre*. Roman. Frankfurt a. M. 2007, S. 48.

hineingespiegelt. Nicht umsonst macht Zollinger, als höchst sensibler Walser-Leser, 1924 in seinem *Brief an Herrn Simon Tanner* darauf aufmerksam, wie Walser alles, was ihm da »fremdher kommt«, »blau von dem Licht des Ewigen« eintöne, wie er die »kleinsten Dinge« mit seiner »inneren Fernsicht« tränke.⁴ Auch an Walsers *Gebülfen* bewundert Zollinger, wie es dem Autor gelinge, seinen »Getreuen« – damit sind seine spärlichen Leser gemeint – »seine letzten blauen Tiefen aufzutun«.⁵

Tatsächlich schreibt Walser bereits 1904 als Fritz Kocher in seinem Aufsatz *Aus der Phantasie*: »Das Nächstliegende ist für den Verstand, das in der Ferne liegende für den Traum.«⁶ Diese Ferne färbt sich in der folgenden Vision am Seeufer in das raum- und traumtiefe Blau: »Beide, der See und der Himmel sind ein leichtes träumendes Blau, ein Blau.« Die permanente Überblendung von Ferne und Nähe, von Fremde und Vertrautheit wird zum irisierenden Kern von Walsers Weltanschauung und künstlerischer Identität – in *Die Gedichte* von 1919 heißt es: »Alles war nah und vertraut und zugleich fremd. Ich war dieses Eigentümliche, Zwifache und Übertragene selber.«⁷ Nicht zufällig entspricht diese Verfremdung der Wahrnehmung dem, was Walter Benjamin in den Dreißiger Jahren als »Aura« beschreibt, als »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«.⁸ Bei Walser oder Zollinger ist sie aber auch eine Figur des ästhetischen Umgangs mit der »Enge« der Schweiz und jenem Bedürfnis nach Weite, welche die Literatur in diese Enge hineinspiegeln kann.

Dabei kehrt sie auch die Blickrichtung um und das Verhältnis des Großen und des Kleinen. Zwar igelt sich die Schweiz gerne selbst in den Diminutiv ein. Doch steckt darin, wie Charles Ferdinand Ramuz 1937 diagnostiziert, eine in der Schweiz besonders virulente, weil unterdrückte *Besoin de Grandeur*. Als Reflex darauf verschiebt die Literatur aus der Schweiz willkürlich die Größenverhältnisse, operiert mit dem umgekehrten Fernrohr und dem Gulliverblick. Exemplarisch dafür Friedrich Glauser

4 Albin Zollinger: Brief an Herrn Simon Tanner. In: Neue Zürcher Zeitung, 11. 5. 1924. Zit. nach: A. Z.: Werke. Zürich / München: 1981–1984, Bd. 6. Hg. von Gustav Huonker, S. 171.

5 Albin Zollinger: Robert Walsers Roman »Der Gehülfe«. In: Die Zeit, Dez. 1936. Zit. ebd., S. 172.

6 Robert Walser: Das Gesamtwerk. Hg. von Jochen Greven. Genf/Hamburg 1966–1975, Bd. I, S. 26–28.

7 Ebd., Bd. VII, S. 67. – Vgl. dazu: Peter Utz: »Eigentümlich, zwifach, übertragen«: Figuren des Fremden bei Robert Walser. In: Corinna Caduff (Hg.): Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur. Zürich 1997, S. 18–35. – Zur »Fernen Nähe« bei Walser vgl.: Wolfram Groddeck, Reto Sorg, Peter Utz, Karl Wagner (Hg.): Robert Walsers »Ferne Nähe«. Neue Beiträge zur Forschung. München, 2. Aufl. 2008, bes. die Einleitung der Hg.; ferner: Reto Sorg: Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität. Zum Topos der »Fernen Nähe« bei Robert Walser. In: Anna Fattori / Margit Gigerl (Hg.): Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser. München 2008, S. 177–192.

8 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In W. B.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1980, Bd. I/2, S. 479.

mit seinem formal überaus offenen *Gourrama*-Roman und seiner Hauptfigur »Lös«. Dieser ist nicht nur ein Emigrant aus der Schweiz, sondern auch eine Figur, welche die Auflösung der Grenzen im Namen führt. Das leistet sein besonderer Blick, der die Proportionen der Welt verschiebt, der das Nahe in die Ferne rücken kann wie ein umgekehrtes Fernrohr:

Die Umgebung, die seinem Blick Grenzen setzte, war klar und hell, viel klarer und heller, als es mit der schlechten Beleuchtung vereinbar war. Zugleich sah Lös wie durch einen umgekehrten Feldstecher die Dinge verkleinert und in die Ferne gerückt. Puppenhaft wirkten die drei am Tische und der Spaniol, der die Weingläser polierte, die Mulattin mit dem bunten Kopftuch, die ihre dünnen Fußgelenke umspannt hielt.⁹

Wer durch das Fernrohr blickt, dem rückt nicht nur das Ferne nah, sondern er verliert auch leicht den Boden unter den eigenen Füßen. Dies geschieht noch viel radikaler beim Blick durch den umgekehrten Feldstecher: Die Realität, hier ist es die der Fremdenlegion, in anderen Texten Glausers genauso die der Schweiz, verwandelt sich in ein befremdliches »Puppentheater«. Der umgekehrte Feldstecher scheint wie eine Waffe, mit der sich der Betrachter eine Welt vom Leibe zu halten versucht, deren Teil er doch ist. Punktuell installiert Glauser hier den kritischen Heimkehrerblick, ohne aber eigentlich in die Heimat zurückzukehren.

Ein noch prononcierterer innerer Emigrant dieser Generation ist Ludwig Hohl, meersüchtig auch er. Von ihm stammen die *Impressionen aus einem Fischerdorf am Mittelmeer*, die 1930 in der *NZZ* erscheinen. Nach der Rückkehr in die Schweiz 1937 überarbeitet Hohl diese Feuilletonfolge und publiziert sie verkürzt unter dem Titel *Meer* 1940 im *Kleinen Bund*. Neu ist nun das Motiv der »Fernen Nähe«: Schon am Anfang des Textes heißt es, die »Ferne« sei erloschen und die »Nähe« sei ohne Bewegung. Und am Schluss, den Hohl völlig umgestaltet, rückt er das »Meer« nun in eine Nähe und Ferne zugleich, in der es ungreifbar wird:

Meer, uns unendlich nahe und fern von Ewigkeit her! Wir rätseln mit allzu vielen fremden Fragen an dir. Wir bringen deine Ferne uns nicht näher, dein Nahes ist viel zu nahe bei uns, als daß wir fragen könnten.¹⁰

Mit den geschlossenen Grenzen ist das Meer 1940 unerreichbar fern geworden. Umso näher holt es Hohl ins Binnenland, verleiht ihm eine auratische Rätselhaftigkeit. So wird es für ihn wie für Zollinger oder Ramuz zu einem Gegenmythos zur

9 Friedrich Glauser: *Gourrama*. Ein Roman aus der Fremdenlegion. Hg. von Bernhard Echte. Zürich 1997, S. 153.

10 Ludwig Hohl: *Meer*. In: *Der kleine Bund*, 25. 2. 1940. Zit. nach: L. H.: *Und eine neue Erde*. Hg. von Johannes Beringer. Frankfurt a. M. 1990, S. 149–152, hier S. 151.

Alpenschweiz. Wie diese hat das Meer in der Literatur aus der Schweiz eine lange Tradition als literarische Chiffre – dies hat Beatrice von Matt gezeigt.¹¹

Dabei droht das Meer aber auch selbst zum Klischee zu erstarren. Wie alle Bilder, die Grenzen befestigen, kann auch das Meer als ihr Gegenpol sich in eine Plakatwand verwandeln. Auch auf die Weite, wie für das Blau, mit dem man sie einfärbt, muss der kritische Verdacht der Literatur fallen, wenn diese sich nicht in ihren eigenen Fluchtträumen fangen will. Darum muss sie nicht nur die Grenzen verflüssigen, sondern auch jene Bilder, in denen sie diese Grenzen überspringt. Literarische Entgrenzung ist ein fortwährender, offener Prozess, der an kein Ende kommen kann. Um diesen Prozess in Gang zu halten, nimmt die Literatur Anleihen bei den Nachbarmedien, nicht nur, wenn sie ihren Pinsel in Blautöne taucht. Auch filmische Verfahren, die Dynamisierung durch Schnitt und Überblendung, verwandelt sie sich an, ebenso wie musikalisch gleitende Sprachtöne und Rhythmen. So weitet die Literatur gleichzeitig ihre eigenen medialen Grenzen, wenn sie das Weite sucht.

Peter Webers Roman *Die melodielosen Jahre* steht exemplarisch für solche Strategien, und er schließt gleichzeitig an untergründige Traditionen der Literatur aus der Schweiz an, deren Weiterungspalette er nochmals erweitert. Mit ihnen tritt er in einen heimlichen Dialog auf Distanz. Denn die historischen Bedingungen haben sich grundsätzlich gewandelt: Die Grenzen sind nun allseitig offen, die ICE-Züge, vor deren Fenstern die Landschaft abrollt, sind klimatisiert, die modernen Verkehrs- und Kommunikationsmittel lassen die Welt schrumpfen. Der *Diskurs in der Enge*, mit dem Paul Nizon 1970 zum Ausbruch aus der Schweiz in die urbanen Weiten aufgerufen hatte, scheint historisch geworden. Und doch arbeitet Peter Weber immer noch in dem skizzierten Spannungsfeld, mit seinen eigenen, poetischen Mitteln. Reale Topographie und imaginäre Reisen überlagern sich wie bei Zollinger, Nähe und Ferne kreuzen sich wie bei Walser, das Fernrohr richtet sich wie bei Glauser von außen auf die Schweiz, und schließlich lockt auch bei Peter Weber immer noch, als letzter Horizont und Gegenmythos zur Alpenschweiz, das Meer. Doch um ins Weite aufzubrechen, legt sein Roman keine linearen Erzählgeleise aus; er springt von hier nach dort und zurück, aus der Schweiz hinaus und unvermittelt wieder heimwärts. Dass eine entgrenzende Darstellung eine sein muss, die oszillierend beide Seiten der Grenze in den Blick nimmt, das beweist Peter Weber mit einer Perspektivführung und einer Sprache, die sich zwar ihres »doppelten Orts« bewusst ist, diesen aber in das Medium einer freien, musikalischen Improvisation verwandelt.

11 Beatrice von Matt: *Ozeanisches im Binnenland. Die Suche der Schweizer Literatur nach dem Unendlichen*. Zürich 2008.

Den Auftakt machen jene »Dreiflügler«, jene Windkraftanlagen, die den Zugreisenden nach Deutschland nördlich von Basel begrüßen und die den Text-Zug ein erstes Mal grenzüberschreitend in Fahrt bringen. Dabei heben sich auch die Augenlider. Mit dem ersten Kapitel unter dem Titel »Ich schlafe mit offenen Augen« geht der Vorhang auf zu einem Sommerbild: der Bahnhof Frankfurt, das festlich bevölkerte Mainufer, ein locker vertäutes Schiff mit dem Namen »Istanbul« (MJ 11).¹² Ein akustisches Zeichen, der Sirenton eines Polizeischiffs, lässt die »Wunschvorhänge« reißen, »öffnet benachbarte Räume« (MJ 12). Schon finden wir uns im realen Istanbul, und gleich am türkischen Ufer. Die »Ufermöwen« signalisieren den Übergang, die Präsenz des Meeres. Ein Raumwechsel nach dem Modell filmischer Überblendung – »ich ließ mich überblenden« (ebd.), kommentiert der Erzähler selbstreflexiv. Dabei verschwimmt das Bild Frankfurts und verwandelt sich in ein neues, allerdings selbst schwankendes Bild:

[...] es entsteht für Momente ein Bild gesamthaften Wankens, selbst der asiatische Bahnhof, ganz ans Wasser gebaut, scheint schwimmend ein Wasserbahnhof, Bahnhof mit Meeresanstöß [...]. (MJ 13)

Ein helvetischer Entgrenzungswunsch scheint hier Wirklichkeit geworden: dass die Bahnhöfe sich unmittelbar öffnen auf das Meer hin.¹³ Schon 1934 hatte Albin Zollinger in seiner Erzählung *Fahrt im Traum* einen Expresszug aus der Schweiz heraus mitten ins Meer hineingeführt.¹⁴ Dieses Meer wird als alte Chiffre der Weite hier neu inszeniert. Gleichzeitig wird aber das Bild selbst schwankend; es soll sich weder zum Touristenklischee noch zum Gegenbild der Alpen verfestigen. Nur als Bild »gesamthaften Wankens« stellt es sich jener Schweiz entgegen, die der Roman zunächst ganz hinter sich liegen lässt. Verflüssigung ist angesagt; die Züge, von ihren Schienen befreit, sollen in See stechen, und alle Grenzen sollen verwässert werden.

Die Entgrenzungsbewegung, der »unendliche Geräuschhimmel«, den das erste Kapitel über dem Bosphorus aufspannt (MJ 14), wird im Roman durch die scharf kadenzierete Kapitelstruktur jedoch wieder zerschnitten und gleichzeitig rhythmisiert. Den Takt dazu gibt eine Wirklichkeit, die sich nicht verwässern und nicht direkt verwandeln lässt. Auch das reisende Ich löst sich nicht in diesen Klangraum hinein auf, sondern es reist unter dem Namen »Oliver« weiter. Dieser Oliver bleibt ein hellhöriger Betrachter, der in seinen »Schweizeraugen« das mitführt, was er hinter sich läßt. Das heißt auch: seine Weltwahrnehmung hat immer einen doppelten Ort. »Der

12 Im Folgenden wird der Roman direkt im Text nachgewiesen mit der Sigle MJ und Seitenzahl.

13 Vgl. Peter Utz: Aus dem Warten heraus. An die Bahnhöfe der Schweizer Literatur grenzt das Meer. In: H. L. Arnold (Hg.): *Literatur in der Schweiz. Sonderheft Text und Kritik*. München 1998, S. 111–120.

14 Albin Zollinger: *Fahrt im Traum*. In: *Der Bund*, 21.10.1934, zit. nach: A. Z.: *Werke*. Zürich / München 1981–1984, Bd. 5. Hg. von Silvia Weimar, S. 149–152.

Schweizer lebt an Fenstern« (MJ 49), sagt er in einem deutschen Speisewagen. Oliver aber ist drinnen und draußen zugleich. Am Bosphorus sitzt er – nun als »O« zu einer Platzhalterinitialie verkürzt – am Fenster, wird aber auch selbst zum »durchsichtigen Vorhang« (MJ 33), der »sich auswölbt« als »blaue Haut« – eine Metapher jener permeablen Membran, zu welcher der Text selbst werden möchte. Am offenen Fenster, zwischen Innen und Außen, inspiriert die »internationale Meeremöwenmetrik« (MJ 32) eine schweifende Erinnerung.

An der Fenstergrenze öffnet sich jedoch nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit, führt zurück in die Kindheit und zu den mit der Schwester gesungenen Liedern, in einer musikalischen Überblendung von Vergangenheit und Gegenwart, zweistimmig. Bruder und Schwester, männlich und weiblich, überlagern sich hier ebenso wie »Deutsch und Schweizerdeutsch« (MJ 33), die beiden Tonarten der Literatur aus der Schweiz. Aus dem »doppelten Ort« der Sprache wird eine kontrapunktische Struktur, die in sich selbst hin und zurück übersetzt. Viel später verfolgt Oliver mit seinem musikalisch geschärften Gehör die vielfach abgetönten deutschen Dialekte in einem Zugsabteil, das ihn wieder nach dem Norden Deutschlands führt. Bilanz:

Am schönsten klingt Deutsch in Olivers Ohren, wenn stimmhafte Konsonanten mit den Vokalen verschliffen sind, wenn die Sätze flach und weit ausschwingen, als vermäße jede Periode aufs neue die weiten Horizonte an der See. (MJ 156)

Die Sprache selbst, die kontrapunktisch Vokale und Konsonanten ineinander verschleift, wird so nicht nur zum indirekten Indikator des Herkunftsorts, sondern gleichzeitig auch zum Medium der Weitung ihres eigenen Horizonts, von innen heraus.

»Rubato« ist der Abschnitt am Istanbuler Fenster überschrieben. Es ist dies eine musikalische Form der Verdoppelung: der Grundtakt der Begleitstimmen wird gehalten, darüber frei improvisiert. Diese Improvisationszeit ist der Wirklichkeit abgewonnen, im etymologischen Sinne von »Tempo rubato«: ein »gestohlener Zeitwert« – darauf spielt auch der Titel des zweiten Kapitels an: »Die geraubte Zeit.« (MJ 25) Das »Rubato« ist eine musikalische Figuration des Verhältnisses von Wirklichkeitsrhythmus und literarischer Improvisation.

Zugleich indiziert das »Rubato«, dass im Medium des musikalisch getakteten Textes nicht nur verschiedene Räume, sondern auch verschiedene Zeiten eng geführt werden können. Die Entgrenzungsbewegung des Romans läuft auch über die Zeitachse. So öffnet sich bei der Fahrt durch die »Oberrheinische Tiefebene«, eine geologische »Druckfalte« zwischen Basel und Frankfurt, die Perspektive erdgeschichtlicher »Jahrmillionen«, wie der entsprechende Zwischentitel lautet.

Unabsehbare Zeiträume klaffen auf. Ein Verfahren erdgeschichtlicher Entgrenzung wie es etwa Max Frisch in *Der Mensch erscheint im Holozän* aus dem sich verengenden Horizont seines Herrn Geiser und des Onsernonetals heraus bereits erprobt hat. In diesem Zeithorizont erhält die Schweiz Meeranstöß, die Donau entwässert sich in den Nil (MJ 53), und so können wir in einem späteren Kapitel sogar aufbrechen »ins benachbarte Aegypten« (MJ 165). Zeiten und Räume rücken zusammen, und damit schwinden die Grenzen. Es braucht nur einen distanziereten Blick, dann öffnet sich der Horizont: »Die größte Weite für Schweizeraugen: der offene Westen in der Oberrheinischen Tiefebene.« (MJ 53)

Doch der Roman verliert sich nicht in diesen unabsehbaren Zeiträumen. Als »Rubato« braucht er zur Improvisation den Taktschlag der Gegenwart. Auch sie hat ja ihre realen Entgrenzungen. Der Abschnitt »Vorwärts gezählt« erzählt die Fahrt zur Feier des ersten Jubiläums des Mauerfalls nach Berlin. O und sein Freund E kommen allerdings mit symptomatischer Verspätung aus der Schweiz zur Entgrenzungsfeier. Umso mehr reißen sie ihre »Ostschweizeraugen« (MJ 84) staunend auf. Hier gibt es nun keine Fenster und keine Vorhänge – der eiserne ist ja gerade gefallen –, sondern »offene Türen überall«. Die Musik des Festes überschwemmt sie, strahlt »Raumerweiterungssignale« aus, lockt zu einem »entgrenzenden« Tanz (ebd.). Der Text selbst fällt in einen sprachlichen Wechseltakt von Zeit- und Raumpartikeln: »Fern! Jetzt! Fern! Jetzt! Fern! Jetzt! Fern! Jetzt!« (Ebd.).

In den folgenden Abschnitten, dreimal mit »Als die Musik plötzlich sichtbar wurde« überschrieben, nimmt die Musik auf dem Fernsehschirm Farbe an. Die Übersetzung von Musik ins Visuelle, der alte synästhetische Traum der Entgrenzung der Künste, ist dabei gekoppelt an eine Überlagerung von Ferne und Nähe. Im Medium der »Fernsicht«, im Fernseher, werden »Geraden in die nächste Ferne gestochen« (MJ 85). Das historische Ereignis des Berliner Mauerfalls wird so hineinverwandelt in eine Darstellung, welche im Wechselspiel von Musikalität und Visualität auch die medialen Grenzen der Künste einreißt.

Das kann, als das Medium des Dritten zwischen Bild und Ton, nur die Sprache, nur die Literatur. Alte synästhetische Träume, wie sie etwa Zollingers Lyrik freizusetzen versucht, werden hier neu aktualisiert. Dafür ist die »Katze« in dem ihr gewidmeten Abschnitt das Musentier (MJ 97f) – nicht umsonst steht sie spätestens seit Baudelaire all jenen schnurrend zur Seite, die – wie auch Robert Walser – »Für die Katze« schreiben. Hier lässt sie sich auf dem Schreibtisch nieder, wischt mit dem Schwanz über den Bildschirm, jagt den Schreibfingern nach, spielt gar mit der Computermaus. Dabei wird die Katze auch, im Blickwechsel mit dem schreibenden Oliver, zum Medium einer spezifischen Entgrenzung:

Stand ihm Ferne in die Augen geschrieben, blickte sie ihn direkt an: Näheblitze. Sie wollte dann, dass er durch sie hindurchschaute, der Himmel hinter ihr nahm die Farbe ihrer Augen an. (MJ 98)

Das Auge der Katze, »hellblau« wie der Himmel und der Bildschirm, stellt zugleich Nähe wie Ferne her, genau wie der Text selbst, der durch den doppelten Spiegel von Auge und Bildschirm läuft. Im Auge der Katze überlagert sich die Nähe, der Ostschweizer Schreibort, mit der funkelnden Ferne des Himmels. Eine emblematische Urszene des Schreibens aus der Schweiz heraus, mit jener Freisetzung der »Fantasiestoffe« (MJ 97), wie sie nur das Musentier der Poesie auszulösen vermag.

In London dagegen, wo Oliver seinen Schreibtisch später aufschlägt, erscheinen statt der Katze nun die Pferde der berittenen englischen Polizei vor dem Fenster. Mit diesen Pferden berät sich Oliver wie seinerzeit Kellers Grüner Heinrich mit jenem Phantasieross, das ihn durch seine »Heimaträume« trägt. Und wie bei Keller entsteht dabei auch hier ein kritischer Außenblick: »Das Fernrohr« heißt dieses Kapitel, und Oliver richtet es von England aus auf die helvetische Heimat, diese »Binneninsel«, den »Alpenkranz«, die »Gletscherfirne« und die ganze »helvetische Idyllenbewirtschaftung« (MJ 113f). Ihr verlogenes Meisterstück ist eine ins Toggenburg versetzte Kopie des Globe Theaters, in dem der Shakespeareverehrer Ulrich Bräker gespielt werden soll, Ahnvater aller aus dem Ausland heimkehrenden Schweizer Schriftsteller. Finanziert wird es durch einen »Mister Billion«, unschwer als Christoph Blocher zu erkennen. Die klugen englischen Pferde kommentieren dieses Kalkül: »Lokalkolorit wird wertvolles Gut in entgrenzter Zeit. Wer darüber verfügt, stiftet Geruch, Orientierung.« (MJ 118) Was sich als das »Zusammenspiel von kleiner und großer Welt« ausgibt (MJ 115), ist eigentlich eine neue Strategie des konservierend-kommerziellen Rückzugs ins Kleine hinein.

Webers Text spielt das Spiel in der Gegenrichtung, wirbelt die Dimensionen und Proportionen durcheinander, auch mit Hilfe von literarischen Katalysatoren: Nicht nur Bräker, sondern auch die Perspektivverschiebungen von *Gullivers Reisen*, die Oliver in London liest, Dürrenmatts *Alte Dame* und ihre gelben Schuhe, aber auch Aristophanes' *Vögel* spielen hier mit. So wird der Text selbst nicht zu einem Fernrohr, das den Focus dann doch wieder einengen und fixieren müsste, sondern viel mehr zu einem literarischen Kaleidoskop, das die idyllischen Bilder der Schweiz in farbige Bildsplitter zerlegt.

Als müsste er den großen Bogen der helvetischen Heimkehrerprosa dann aber doch noch an sein Ende führen, kehrt Peter Webers Roman am Schluss zum Zürcher Hauptbahnhof zurück. Dort war ja seinerzeit schon der Martin Salander angekommen, ohne in sein vom Geldrausch entstelltes Münsterburg wirklich wieder

heimzufinden. Bei Peter Weber führt diese Rückkehr jedoch in einen Raum neuer Entgrenzungen. Der Zürcher Hauptbahnhof ist nicht zufällig bereits der Schauplatz von Webers *Bahnhofsprosa* (2002), und schon dort hatte der Erzähler eine Entgrenzungslektion erhalten:

Ich werde auf das Dach des Schulturms geführt, soll Horizont lernen. Mit einem Wisch ist der Nebel weggeputzt, wie wenn jemand Sicht geblasen, ausgeatmet hätte. Jetzt wird fern Farbe gepinselt, es erscheinen grüne Hänge, der blaue Alpenkranz. Nicht das Gesehene mache die Weite aus, lerne ich, sondern die selbstgeschöpften Farben, mit denen man die Welt ausmale.¹⁵

In *Die melodielosen Jahre* wird die Palette der »selbstgeschöpften Farben« wesentlich erweitert. Das »Blau« soll nicht nur nach altem Perspektivrezept den »Alpenkranz« auf die nötige Ferne rücken. Es wird zur Signatur der eigenen, kreativen Entgrenzungsleistung des Romans. Als solche muss sie aber auf dem heimischen Boden angesetzt sein, und darum muss der Roman hierhin zurückkehren.

Das geschieht im Schlusskapitel mit dem Titel »Blauraum«. Es ist das dreizehnte, eines jenseits der heiligen Ordnungszahl zwölf. Doch es ist keine beliebige Zugabe: Wenn der Roman schon viel früher eine »Blauraumvermehrung« angekündigt hat, so kehrt er nun, mit diesem Ton in der Palette, in die heimische Landschaft zurück. Er untermischt sie in diesem Schlusskapitel mit blauen Farbakzenten, macht sie zu einem »hiesigen Blauraum« (MJ 184). Im allerletzten Abschnitt über den Zürichsee erscheint sogar ein »klarstes Blau« (MJ 191), wie wenn der Roman auf seinem Farbklavier wieder zum Grundton, zur Tonika gelangen wollte.

Doch der Roman schließt sich nicht zu einem Touristenplakat mit blauem Himmel, wie es in Olivers Wohnung hängt (MJ 167). Denn in seiner Musikalität, in jenem Medium also, das von Anfang an die offene Komposition des Romans bestimmt, treibt er über alle Grenzen hinaus. Zeichen dieser Dynamik und ihr Motor ist das permanente Unterwegs im Zug, wie es der Taktfahrplan ermöglicht. Es unterläuft als musikalisches Gegenmotiv zur Plakatschweiz deren Immobilität. Darum kann Weber das Generalabonnement als »Entgrenzungskarte« feiern (MJ 168), auch wenn sie nur innerhalb der Landesgrenzen gilt. Sie macht »freien Reisefluß, öffentliche Improvisation« möglich (ebd.). Eine improvisierte Fahrt führt denn auch Oliver in das heimische Toggenburg, dort aber über die Nebelgrenze hinaus, in ein »sonniges, entgrenztes Darüber« (ebd.). Das ist die Figuration eines Schreibens, welches in der unabschließbaren inneren Dauerbewegung eine dritte Dimension, jenseits der topographischen und nationalen Grenzen, erschließen will.

15 Peter Weber: *Bahnhofsprosa*. Frankfurt a. M. 2002, S. 102.

Eingeladen, hier mitzufahren, kann der Leser dieser Improvisation zwanglos folgen: Der offene, in viele kleine Takteinheiten gegliederte Roman, der die Grenzen der Gattung nach innen wie nach außen verflüssigt, nötigt uns weder zu identifikatorischer Nähe, noch hält er uns auf kühle Augendistanz. »Ferne Nähe« ist auch in dieser Hinsicht ein ästhetisches Grundrezept des Romans. Wenn seine letzte Durchsage ist: »Die Züge verkehren planmäßig« (MJ 191), dann ist das nicht einfach eine letzte Rückkehr ins helvetische Ordnungsraster. Sondern es ist auch das Versprechen, dass darüber der Raum frei ist, zur Improvisation über alle Grenzen hinaus. Denn nur dann kann der Roman zum poetischen »Rubato« werden, wenn er den »helvetischen Gleichtakt« (MJ 149) als seinen innersten Pulsschlag anerkennt.



<http://www.springer.com/978-3-658-18075-1>

Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur
Entgrenzung durch Kulturtransfer und Migration

Kondrič Horvat, V. (Hrsg.)

2017, IX, 305 S., Softcover

ISBN: 978-3-658-18075-1