

42509

T.C.  
EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilimdalı

**DAS VERHÄLTNIS ZUR WIRKLICHKEIT  
IM WERK VON PETER BICHSEL**

DOKTORA TEZİ

42509

Sevdiye KÖKSAL

DANISMAN: Prof. Dr. Gertrude DURUSOY

İZMİR - 1995

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Einleitung	4
1. Darstellung der Doppelbödigkeit der Realität	29
1.1. Sprach- und Handlungssohnmacht	30
1.2. Kommunikationslosigkeit	45
2. Darstellung manipulierter Wirklichkeit	58
2.1. Infragestellen und Negation von Wissen	59
2.2. Experimentieren mit Sprachkonventionen	74
3. Die Problematik des Schreibens als Erfindung von autonomer Wirklichkeit	84
3.1. Das Haus-Motiv	85
3.2. Konstruktion und Destruktion der Figur	90
3.3. Der Akt des Schreibens	95
4. Geschichtenerzählen als Spielform des Wirklichen	108
4.1. Relativierung der Historie durch Fiktion	110
4.2. Mehrschichtigkeit des Erzählens	117
4.3. Figurenerfindung als Nachahmung der Wahrheit	123
4.4. Formen des Geschichtenerzählens	151
Schluß	160
Literaturverzeichnis	166
Resümee (türkisch)	176
Lebenslauf (türkisch)	177

## Vorwort

Eine Tendenz, die viele Autoren der Gegenwartsliteratur kennzeichnet, ist die Gestaltung der Problematik sprachlicher Mitteilung der Wirklichkeit. Dahinter verbirgt sich die Erfahrung eines Realitätsschwundes und eine diese begleitende Sprachnot: Skepsis gegenüber der Ausdrucksfähigkeit der Sprache, Reflexion über die Diskrepanz zwischen Sprache und Wirklichkeit, Bemühung um neue Erzähltechniken, welche der Wirklichkeit gerecht werden könnten.

Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein Versuch, das Verhältnis von Bichsels Werk zur Wirklichkeit zu untersuchen, da der Schweizer Autor Peter Bichsel ebenfalls dieser Problematik unterliegt und sein Interesse primär der sprachlichen Gestaltung der Realität gilt.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Gertrude Durusoy für ihre Hilfsbereitschaft und kritische Mitarbeit.

Ein großer Teil dieser Arbeit wurde durch ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes für Forschungsarbeit an der Universität Freiburg ermöglicht. Dieser Hilfe sei hiermit dankbar gedacht. Ferner danke ich Prof. Dr. Wolfram Mauser und Ottokar Teichert für ihre wertvollen Anregungen.

## Einleitung

Unter dem Begriff "deutschsprachige Gegenwartsliteratur" werden die Literaturen der Bundesrepublik, der ehemaligen DDR, Österreichs und der deutschsprachigen Schweiz in möglichst engem Zusammenhang vorgestellt. Die Einbeziehung der beiden letzteren steht heute kaum noch unter Kulturimperialismus-Verdacht, da sie durch die Struktur der literarischen Kommunikation legitimiert wird.<sup>1</sup> Österreichische und schweizerische Autoren bringen schon seit den fünfziger Jahren ihre Bücher in deutschen Verlagen heraus, z. B. Bachmann bei Piper, Frisch bei Suhrkamp, Bichsel bei Luchterhand usf. Vor allem das Lesepublikum ist 'grenzüberschreitend', woran die Massenmedien einen nicht geringen Anteil haben. Innerhalb dieses größeren deutschsprachigen Kontextes gewinnen die oben genannten Literaturen eine geringere regionale Formung.

Das Zusammentreffen verschiedener sprachlich-kultureller, konfessioneller und ethnischer Strömungen führte in der Schweiz zum Entstehen einer deutschsprachigen, einer französischsprachigen, einer italienischsprachigen und einer rätoromanischen Literatur. Während die Literatur der deutschen Schweiz im gesamten deutschen Sprachgebiet, zum Teil sogar weltweit anerkannt wird, kämpft jede der drei übrigen 'Kleinliteraturen' um Identität,

---

<sup>1</sup> vgl. Wilfried Barner (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München 1994.

## Anerkennung und Wirkung.<sup>2</sup>

Die deutschsprachige Literatur der Schweiz war mit der deutschen Nachkriegsliteratur durch die nachhaltige Wirkung der beiden überragenden Autoren Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt auf eine selbstverständliche Weise zusammengewachsen.<sup>3</sup>

In den sechziger Jahren trat an die Öffentlichkeit in der Schweiz neben Frisch und Dürrenmatt eine zweite Schriftstellergeneration, die bei der Entstehung neuer Konstellationen im Verhältnis von Literatur und Gesellschaft mitwirkte. Zu ihr gehören Schriftsteller wie Otto F. Walter, Kurt Marti, Peter Bichsel, Jörg Steiner, Paul Nizon, Adolf Muschg, Hugo Loetscher u.a., die sich heute alle durch ein kontinuierliches Werk ausweisen und die Schweizer Literatur nach außen hin am sichtbarsten repräsentieren.<sup>4</sup>

An der Wende von den fünfziger zu den sechziger Jahren machte der deutschsprachige Dramatiker Herbert Meier neben einer Reihe anderssprachiger Autoren auf sich aufmerksam, "die durch ihre Werke von der Vitalität und der Qualität des heutigen Schweizer Theaters zeugen, auch wenn sie außerhalb ihrer Heimat wenig aufgeführt werden".<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> vgl. Klaus Pezold (Mitarb.): *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin 1991. S. 326.

<sup>3</sup> vgl. Wilfried Barner, a.a.O., S. 641; vgl. dazu auch Kasım Eği, der auf die die Grenzen der Schweiz weit überschreitende Bedeutung von Dürrenmatt verweist (in: Ders.: *Friedrich Dürrenmatt. Aufbau und Erzählstrukturen seines Prosawerks*. Izmir 1987. S. 9).

<sup>4</sup> vgl. Heinz Schafroth: *Zehn Einfälle im Zusammenhang mit der Schweizer Gegenwartsliteratur*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Bestandaufnahme Gegenwartsliteratur*. Bundesrepublik Deutschland. DDR. Österreich. Schweiz. München 1988. S. 257-266, hier: S. 259.

<sup>5</sup> Gertrude Durusoy: *Herbert Meier und Louis Gaulis' Beiträge zum zeitgenössischen Theater der Schweiz*. In: *Akten des VI. internationalen Germanisten-Kongresses*. Basel 1980. S. 212-218, hier: S. 212.

In den sechziger Jahren verlief das literarische Leben in der Schweiz kontrovers. Die Uraufführung von Frischs *Andorra* (1961) und Dürrenmatts *Die Physiker* (1962) am Schauspielhaus Zürich zeigte beide Autoren auf der Höhe ihres Ruhms und stellte sie zugleich in den Mittelpunkt öffentlicher Debatten. Schon Mitte der fünfziger Jahre hatten Frischs *Stiller* und Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* ein Signal für die kritische Sicht auf die Nachkriegsschweiz gegeben, auf das nun von verschiedenen Seiten geantwortet wurde. Die besorgte Frage eines Konservativen namens Kurt Guggenheim nach der Haltung Schweizer Schriftsteller zu ihrem Land führte zu heftiger Auseinandersetzung um den gesellschaftlichen Standort der Schreibenden.<sup>6</sup> Die jüngere Schriftstellergeneration, deren Selbstverständnis sich unter dem Einfluß von M. Frisch und F. Dürrenmatt konstituierte, kritisierte die Überfremdungsangst der sechziger Jahre als die neueste Form der Schweizer 'Verteidigungs-Neurose'<sup>7</sup>, aus der die geistige Enge der Schweiz resultierte. Zu einer scharfen, öffentlich ausgetragenen Kontroverse zwischen den Vertretern konservativer Positionen und den Wortführern der neuen literarischen Tendenzen kam es 1966 nach der Verleihung des Zürcher Literaturpreises an den Germanisten Emil Staiger, der in seiner Dankrede zu einer Pauschalabwertung der zeitgenössischen Literatur kam. Die Rede löste eine unter dem Namen "Zürcher Literaturstreit" bekannt gewordene Diskussion über die Ideologisierung des Literaturbetriebs aus, an

---

<sup>6</sup> vgl. Klaus Pezold, a.a.O., S. 167.

<sup>7</sup> zit. nach: Klaus Pezold, a.a.O., S. 168.

der sich außer Frisch und Dürrenmatt auch viele Vertreter der jüngeren Generation beteiligten. Sie attackierten Staigers Verständnis der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft, seine Berufung auf eine normativ gesetzte klassische Kunstkonzeption, die er der mit der Gesellschaft konfrontierten Gegenwartsliteratur anpassen wollte.<sup>8</sup> Bichsel meldete sich zur Sache neben O. F. Walter und A. Muschg vor allem als Sprachkritiker zu Wort.

Die Spannung zwischen den progressiven und konservativen Schriftstellern endete mit der Spaltung des Schweizer Schriftsteller-Vereins und die alternative Gründung der "Gruppe Olten" (1971), der sich fast alle in den sechziger Jahren neu hervorgetretenen Autoren, darunter auch Bichsel, anschlossen.

Mit der Positionsbestimmung der "Gruppe Olten", den bestehenden kapitalistischen Verhältnissen eine demokratische sozialistische Gesellschaft als Alternative entgegenzustellen, hatte der Politisierungsprozeß zu Beginn der siebziger Jahre seine abschließende Bestätigung erfahren. Damit hatte die Schweizer Literatur Anteil an einer internationalen Entwicklung, die in der Schweiz nicht so radikal erfolgte und daher auch nicht mit so deutlicher Polarisierung der Standpunkte verbunden war.<sup>9</sup>

In der Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Gesellschaft, von schriftstellerischem Engagement und Engagement als Bürger stimmten die Schweizer Autoren miteinander weitgehend überein. Die Literatur wurde prinzipiell als gesellschaftsbezogen angesehen und zugleich als wichtige

---

<sup>8</sup> vgl. Klaus Pezold, a.a.O., S. 170.

<sup>9</sup> vgl. Klaus Pezold, a.a.O., S. 175.

Möglichkeit, im Schreibprozeß selbst zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Auf das Thema Schweiz ließen sich die Schriftsteller der zweiten Generation jedoch nicht fixieren, auch wenn sie sich bisweilen dem Vorwurf ausgesetzt sahen, sie schrieben an der Realität ihres Landes vorbei. Die Literatur sollte als Möglichkeit der Selbst- und Welterfahrung mit gesellschaftlichen Konsequenzen in ihrer Eigenständigkeit unangetastet bleiben. Nicht zuletzt diese Auffassung veranlaßte an der Wende zu den siebziger Jahren eine Reihe von Autoren, auch mit journalistischen Arbeiten an die Öffentlichkeit zu treten.

Von wenigen Unstimmigkeiten abgesehen darf für die sechziger Jahre möglicherweise so etwas wie ein Grundton in der Schweizer Literatur festgestellt werden. Er findet seinen Ausdruck in der Tendenz, "die Sprache als tragfähige Konstante des Poetischen zu verstehen".<sup>10</sup>

Neben erzählerischer Nüchternheit und verbaler Glanzlosigkeit herrschte der Blick für reale Gegebenheiten vor. Die wichtigste Domäne war die Prosa, die Form der Geschichte und die Prosaminiatur.

Angeblich vermieden die Schriftsteller, große Probleme zu thematisieren. Ihnen ging es vielmehr um die Darstellung des Nächstliegenden, wie etwa des Alltags des kleinen Mannes. Das Exemplarische wurde meist im Banalen, d.h. im Gewöhnlichen und Mittelmäßigen gesucht.

Die Schriftsteller zeigten die Neigung, sich zur eigenen regionalen Bindung zu bekennen. Als nächster Erfahrungsbereich bedeutete die provinzielle

---

<sup>10</sup> Heinz F. Schafroth: Zehn Einfälle im Zusammenhang mit der Schweizer Gegenwartsliteratur, a.a.O., S. 259.



Region für sie einen festen Hintergrund, in dem die Anknüpfung an die Realität stattfand.

Traditionelles Erzählen, das einen souveränen Überblick des Autors über die Wirklichkeit voraussetzt und der Sprache bedenkenlos vertraut, erschien den Autoren problematisch. Die Skepsis gegenüber der Möglichkeit, den Standpunkt eines allwissenden Erzählers einzunehmen, führte zur Suche nach neuen Erzählansätzen.

Für den bereits konstatierten Einschnitt der Schweizer Gegenwartsliteratur gibt es einen exemplarischen Fall: Peter Bichsel.

Bekannt wurde Bichsel mit seinen Geschichten, die der Schweizer Kurzprosa ihre originellste Erscheinungsform verliehen und sie zum ersten Erfolg über die Landesgrenzen hinaus führten.

Bichsel wurde am 24. März 1935 in Luzern als Sohn eines Malermeisters geboren. Er wuchs in Olten auf, wo er die Primar- und Bezirksschule besuchte.

1951 fing er mit seinem Studium am Lehrerseminar Solothurn an, das er 1955 als Primarlehrer abschloß. 1955-1968 war Bichsel als Lehrer in Lommiswil und Zuchwil tätig.<sup>11</sup>

Bichsels erste Veröffentlichung in der von Eugen Gomringer mitherausgegebenen avantgardistischen Zeitschrift "spirale" (1955) war ein lustiges Spiel mit Lauten im Stile der Nonsense-Literatur. Weitere Gedichte wurden 1957 im Privatdruck "das ende der stadt" publiziert. Ein Jahr darauf veröffentlichte Max

---

<sup>11</sup> vgl. Munzinger-Archiv: Peter Bichsel. Schweizer Schriftsteller und Publizist [Internat. Biograph. Archiv]. K 011385-6 Bi-WE. 33/91.

Bense in seiner Zeitschrift "augenblicke" die beiden Texte *dimanche triste* oder *zur großen ehre gottes* und *ankunft*, Verse der Hoffnungslosigkeit und Angst.

1960 erschienen, wiederum als Privatdruck, die *Versuche über Gino*, Prosaimpressionen über einen netten Vagabunden in Solothurn.<sup>12</sup> 1962 wurden von Bichsel in der Zeitschrift "hortulus" Gedichte über Kinder- und Möglichkeitsspiele gedruckt.

Bichsels Gedichte blieben nicht ohne Konsequenzen für seine spätere Kurzprosa, die seiner Aussage nach "irgendwie aus seiner Lyrik herausgewachsen" sei.<sup>13</sup>

1963/64 nahm Bichsel an einem von Walter Höllerer geleiteten Prosa-Schreibkurs (Literarisches Colloquium) in West-Berlin teil.

Der literarische Durchbruch gelang Bichsel 1964 mit dem Geschichtenband *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*<sup>14</sup>. Die einundzwanzig Kurzgeschichten erfreuten sich einer begeisterten Aufnahme. Marcel Reich-Ranicki sprach vom seltenen Glück eines Verlegers, ein solches Werk zu entdecken:

"Wovon jeder Verleger träumt, worum sich jeder Lektor müht, worauf jeder Kritiker wartet und was leider nur selten bescheinigt werden kann - das ist diesmal dem literarischen Leiter des Walter-Verlages zu Olten in der Schweiz, Otto F. Walter, geglückt: die

<sup>12</sup> vgl. Hans Bänziger: Peter Bichsel. Weg und Werk. Bern 1984. S. 37.

<sup>13</sup> zit. nach: Hans Bänziger, a.a.O., S. 37.

<sup>14</sup> Peter Bichsel: *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*. 21 Geschichten. Olten: Walter-Druck 2, 1964.

Entdeckung eines jungen, bisher gänzlich unbekanntem und zugleich hochbegabten Schriftstellers.<sup>15</sup>

Zwei Wochen vor dem Erscheinen des Buches las Bichsel auf der Tagung der "Gruppe 47" in Schweden, was zum erfolgreichen Start zweifellos einen Beitrag leistete. Ein Jahr später erhielt er nach einer Lesung aus dem Manuskript seines nächsten Buches *Die Jahreszeiten* den Preis der "Gruppe 47".<sup>16</sup>

Im Nachwort zu den *Milchmann*-Geschichten hat Otto F. Walter einen Schriftsteller angekündigt, "der auf seine stille Weise Kraft hat, [...]die Idylle in eine Landschaft des verschwiegenen Schreckens zu verwandeln."<sup>17</sup>

Rolf Michaelis rezensierte folgendermaßen:

"Neben dem Versuch, Banalität und Leere des 'modernen' Lebens durch Grotteske zu entlarven; neben der Zerstörung ästhetischer und dichtungsgeschichtlicher Formen; neben dem sprachlichen oder thematischen Schock, gibt es mit diesem Buch einen anderen, ebenso legitimen Weg, Wirklichkeit dieser Zeit sprachliche Gestalt werden zu lassen: durch den Versuch, menschliche Tragödien im Ton der Idylle zu erzählen, Daseinskampf als Stilleben zu malen."<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> M. Reich-Ranicki: Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen. In: Ders.: *Literatur der kleinen Schritte*. München 1967. S. 90-95, hier: S. 90.

<sup>16</sup> vgl. Klaus Pezold, a.a.O., S. 191.

<sup>17</sup> Otto F. Walter: Bemerkungen zum ersten Buch von Peter Bichsel. In: Herbert Hoven (Hrsg.): *Auskunft für Leser*. Darmstadt u. Neuwied 1984. S. 11.

<sup>18</sup> Rolf Michaelis: Gespräche mit dem Briefkasten. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.11.1964. Nr. 260.

Das Buch sei, fügte Michaelis hinzu, noch in anderer Hinsicht eine Novität: es gebe nunmehr belletristische Bücher, die man mit dem Brieföffner lesen müsse.<sup>19</sup>

*Die Jahreszeiten*<sup>20</sup> erschienen im Jahre 1967. Auch dieser Prosaband hat recht viel Aufsehen erregt; allerdings war das Echo in der literarischen Öffentlichkeit alles andere als einstimmig.

Marcel Reich-Ranicki empfand das Werk als ein "ermüdendes Versteckspiel" und eine "kindische Geheimnistuerei".<sup>21</sup>

Die Kritik fand im allgemeinen, daß die größere epische Form das Talent des Kleinkünstlers in die Irre geführt habe. Rolf Michaelis urteilte über die Gattungszuordnung des Buches wie folgt:

"Wenn Bichsels zweites Buch ein Roman sein soll, dann ist es ebenso sehr eine Parodie auf den Roman. Wenn Bichsel mit den 'Jahreszeiten' einen Roman geschrieben hat, dann erzählt dieser Roman zugleich die Geschichte vom Scheitern dieses Romans."<sup>22</sup>

Bichsel versuchte die Mißverständnisse zu korrigieren, indem er sagte, daß *Die Jahreszeiten* "nichts anderes als eine Sammlung vieler Kurzprosa-Stücke" seien.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> vgl. Rolf Michaelis: *Gespräche mit dem Briefkasten*, a.a.O.

<sup>20</sup> Peter Bichsel: *Die Jahreszeiten*. Neuwied: Luchterhand 1967.

<sup>21</sup> Marcel Reich-Ranicki: *Versteckspiel und Geheimnistuerei*. Peter Bichsel: *Die Jahreszeiten*. In: Ders.: *Lauter Verrisse*. Stuttgart 1984. S.166-171, hier: S.169.

<sup>22</sup> Rolf Michaelis: *Ein Sprinter beim Marathonlauf*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.9.67.

<sup>23</sup> Peter Bichsel: *Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht*. In: Werner Bucher u. Georges Amman: *Schweizer Schriftsteller im Gespräch*. Bd. I. Basel 1970. S. 13-47, hier: S. 37.

Günter Blöcker entdeckte in diesem Buch "ohne thematische Konsequenz und innere Bindekraft" den Kurzprosaisten Bichsel wieder:

"Bichsel bleibt auch unter den veränderten Bedingungen des Großtextes derjenige, der er in seinem ersten Buch war: ein Meister der Kurzschrift, einer, der die Welt in eine Hieroglyphe zu bannen versteht."<sup>24</sup>

Reinhard Lettau hat insbesondere die Figur Kieninger als zu wenig konkret kritisiert:

"Man sieht nicht ein, weshalb der Autor mit Kieninger nicht ebenso verfährt wie mit den vielen nur angedeuteten Geschichten. Weshalb er also die absichtlich durchsichtige Anlage großzügigerweise nicht ebenfalls nur zu einem Satz verringert und hinter sich gebracht hat und dann in der Schweiz spazierenging."<sup>25</sup>

In seiner Rezension betont Rainer Fabian, wie sehr Bichsel dem Erfinden von Figuren mißtraue, so daß er als Leser ebenso annehmen müsse, "daß weder der Kieninger lebt noch das Haus existiert und das Buch von Bichsel obendrein nicht".<sup>26</sup>

Karl Krolow hingegen hat die spielerische Einbildungskraft Bichsels gelobt:

"Bichsels Phantasien, seine literarische Heiterkeit ist unter so vieler öder erzählerischer Ernsthaftigkeit, soviel Mißlingen und trister Quälerei an mickrigen Stoffen ein literarischer Genuß. Es sind diese

<sup>24</sup> Günter Blöcker: Kieninger machts möglich. In: Süddeutsche Zeitung, 23.9.1967.

<sup>25</sup> Reinhard Lettau: Kieninger, Nicht-Held. In: Der Spiegel, 18.9.1967. Nr. 39.

<sup>26</sup> Rainer Fabian: Der Trottel glaubt, er lebe. In: Rheinischer Merkur, 8.9.1967.

unaufhörlichen Streiche der Bichselschen Einbildungskraft, die uns unterhalten und die zugleich auf die beweglichste Weise zeitgenössische Prosa von hohem Reiz bieten.<sup>127</sup>

Gerda Zeltner hat das Werk zu Recht als Aufklärung einer spezifischen Erfahrung verstanden und auf den sich daraus ergebenden Lesegenuß verwiesen:

"Die Jahreszeiten', eine Schreiberfahrung, eine faszinierende Leseerfahrung, die sich so nicht wiederholen ließen. Und sich auch nicht zu wiederholen brauchten, da ja die Erfahrung, oder der Lernprozeß, stattgefunden hat.<sup>128</sup>

Im Jahre 1969 erschien unter dem Namen *Kindergeschichten*<sup>29</sup> eine Sammlung von sieben Geschichten, für die Bichsel den Deutschen Jugendbuchpreis (1970) erhielt.<sup>30</sup>

Reich-Ranicki schrieb, Bichsel sei diesmal das Einfachste und Schwierigste gelungen, nämlich, so zu schreiben, wie ihm der Schnabel gewachsen sei.<sup>31</sup>

Die Kritik verwies darauf, daß die *Kindergeschichten* nicht nur für Kinder geschrieben waren:

"Selten gibt es in neuerer Prosa etwas, das so subtil, kritisch-modern und human in einem ist. Wie Bichsel es fertig bringt, mit

<sup>27</sup> Karl Krolow: Peter Bichsel: Die Jahreszeiten. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung, Oktober 1967.

<sup>28</sup> Gerda Zeltner: Die Wörter, die Figur, die Geschichte. Peter Bichsel: Die Jahreszeiten. In: Neue Zürcher Zeitung, 18.11.1988. Fernausgabe Nr. 269.

<sup>29</sup> Peter Bichsel: *Kindergeschichten*. Neuwied: Luchterhand 1969.

<sup>30</sup> vgl. Munzinger-Archiv: Peter Bichsel. Schweizer Schriftsteller und Publizist, a.a.O.

<sup>31</sup> vgl. Marcel Reich-Ranicki: Ist die Erde wirklich rund? In: Die Zeit, 17.10.1969.

einer leisen, präzisen Traurigkeit auch 'große Leute' wieder zum Zuhören beim Märchenerzählen zu verleiten - das sollte man lesen.<sup>132</sup>

Hellmuth Karasek sieht in den *Kindergeschichten* Bichsels etwa den Versuch, Johann Peter Hebels "Kalendergeschichten" mit heutigen Mitteln fortzusetzen. Die Geschichten könnten aus dem Zwang, die Perspektive des Einfachen zu behalten, den Adressaten gewechselt haben.<sup>33</sup>

Auch die türkische Germanistik hat Bichsel einen Platz in ihrer Forschung eingeräumt. Gülgün Akman, die Bichsels *Kindergeschichten* ins Türkische übersetzt hat, weist in ihrem Beitrag auf seine Besonderheit hin:

"Wer Peter Bichsel liest, entdeckt ihn immer wieder erstmalig und einmalig."<sup>34</sup>

Yildiz Ecevit hat ihrerseits in ihrem Buch über die deutschsprachige Schweizer Literatur auf die Eigenart der von den traditionellen Erzählmustern abweichenden Kurzgeschichten Bichsels aufmerksam gemacht.<sup>35</sup>

Neben dem Erzählwerk fanden auch Bichsels Kolumnen Beachtung. Im Jahre 1969 erschienen seine zwei umfangreicheren Aufsätze *Des Schweizers Schweiz* und *Sitzen als Pflicht*, die sein Interesse für die Angelegenheiten der

---

<sup>32</sup> Dieter Lattmann: Peter Bichsel: *Kindergeschichten*. In: *Das kleine Buch der 100 Bücher*. 17 Jg. 1969/70. S. 26.

<sup>33</sup> vgl. Hellmuth Karasek: *Der vorgeschützte Kinderglauben*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 8.10.1969. Nr. 241.

<sup>34</sup> Gülgün Akman: *Der Erzähler Peter Bichsel*. In: Gürsel Aytac, Viktoria Rehberg u. a. (Hrsg.): *Schweizer Literatur der Gegenwart*. Izmirer Colloquien. Izmir 1987. S. 153-165, hier: S. 164.

<sup>35</sup> vgl. Yildiz Ecevit: *Isvicre-Alman Edebiyati*. 1. Aufl. Ankara 1991. S. 134.

schweizerischen Öffentlichkeit vorausdeuteten.<sup>36</sup> 1972 wurde Bichsels Hörspiel *Inhaltsangabe der Langeweile* vom Schweizer Rundfunk uraufgeführt.<sup>37</sup>

1974 -1981 war Bichsel, selber Mitglied der Sozialdemokratischen Partei, Berater des sozialdemokratischen Bundesrates Willi Ritschard.<sup>38</sup> In den siebziger und achtziger Jahren wandte sich Bichsel journalistischen Arbeiten zu, die sein literarisches Schaffen weitgehend in den Hintergrund drängten. In den Spalten wichtiger Periodika wie "Weltwoche", "Tages-Anzeiger-Magazin" oder "Schweizer Illustrierte" sowie in verschiedenen Gewerkschaftszeitungen und im Rundfunk nahm Bichsel darüber hinaus regelmäßig zu aktuellen Problemen Stellung.<sup>39</sup> 1979 erschienen die *Geschichten zur falschen Zeit*<sup>40</sup>, die in den Jahren 1975 bis 1978 bereits als Zeitungskolumnen im "Tages-Anzeiger" veröffentlicht worden waren. In den achtziger Jahren erschienen die Sammelbände *Schulmeistereien* (1985), *Irgendwo anderswo* (1985) und *Im Gegenteil* (1990).<sup>41</sup> Mit seiner publizistischen Tätigkeit stieß Bichsel auf eine große, aber gesplante Resonanz: 'schwärmerische Sympathiekundgebungen für eine gleichsam franziskanische

<sup>36</sup> Peter Bichsel: *Des Schweizers Schweiz*. Zürich: Arche 1969. Darin: *Sitzen als Pflicht*. S. 31-45.

<sup>37</sup> vgl. Klaus Pezold, a.a.O., S. 194.

<sup>38</sup> vgl. Munzinger-Archiv: Peter Bichsel. Schweizer Schriftsteller und Publizist, a.a.O.

<sup>39</sup> vgl. Klaus Pezold, a.a.O., S. 193.

<sup>40</sup> Peter Bichsel: *Geschichten zur falschen Zeit*. Darmstadt: Luchterhand 1979.

<sup>41</sup> Peter Bichsel: *Schulmeistereien*. Frankfurt am Main: Luchterhand 1985.

Peter Bichsel: *Irgendwo. Anderswo*. Kolumnen 1980-1985. Frankfurt am Main: Luchterhand 1985.

Peter Bichsel: *Im Gegenteil*. Kolumnen 1986-1990. Frankfurt am Main: Luchterhand 1990.



Figur in der helvetischen Geschäftswelt' standen 'neben den Ausbrüchen gegen den Dreckkerl, der die saubere Schweiz mit seinen Nörgeleien nicht in Ruhe lasse und sie durch seine Äußerungen beschmutze'.<sup>42</sup>

1981/82 war Bichsel Stadtschreiber des Frankfurter Vorortes Bergen-Enkheim. 1982 hielt er Poetik-Vorlesungen an der Universität Frankfurt, die unter dem Titel *Der Leser. Das Erzählen*<sup>43</sup> veröffentlicht wurden.

Erst 1985 erschien wieder eine Sammlung längerer literarischer Geschichten: *Der Busant. Von Trinkern, Polizisten und der schönen Magelone*<sup>44</sup>. Beatrice von Matt schrieb über das Buch:

"Das sind wiederum unauffällige literarische Kunstwerke, die einen nicht loslassen, ja die einen in Unruhe versetzen können mit ihrem ausgeklügelten Tiefsinn, ihrer hinterhältigen, oft aggressiven Trauer, ihren ins Ungewisse verlegten Schreibpositionen, ihrem schwimmenden Realitätsverständnis, das - oft wie zum Spiel - sich in Nebel hüllt, unerwartet aber auch freie Blicke zulässt.<sup>45</sup>

Im Jahre 1986 erhielt Bichsel den Johann-Peter-Hebel-Preis.

Erst 1993 brachte Bichsel dann das Geschichtenbuch *Zur Stadt Paris*<sup>46</sup> heraus.

<sup>42</sup> zit. nach: Hans Bänziger, a.a.O., S. 10.

<sup>43</sup> Peter Bichsel: *Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Luchterhand 1982 (im folgenden werden sie abgekürzt als FPV angegeben).

<sup>44</sup> Peter Bichsel: *Der Busant. Von Trinkern, Polizisten und der schönen Magelone*. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand 1985.

<sup>45</sup> Beatrice von Matt: Peter Bichsel. *Der Busant*. In: Dies. (Hrsg.): *Antworten. Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den achtziger Jahren*. Neue Zürcher Zeitung 1991. S. 111-114, hier: S. 111.

<sup>46</sup> Peter Bichsel: *Zur Stadt Paris. Geschichten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Über die Wirkung dieser Texte schrieb Andreas Isenschmid:

"Für die Liebhaber der Weckamin-Literatur, des Lautstarken, der Spannung und der Auffälligkeiten werden auch die besten lauter erzählerische Fehlanzeigen sein. Aber wer weich schwebende, rätselhaft schillernde und lautlos platzende Seifenblasen mag, wer nach einer Geschichte lieber 'Nanu?' fragt als 'Tor!' ruft, wer Erzähler liebt, die grübelnd in Möglichkeitskrümmeln rumstochern und ihre Wörter so sorgfältig wählen und setzen, wie Juweliere ihre Steine schleifen [...] wird von diesen erzählerischen Präzisionsarbeiten oft beglückt und oft dann, wenn er es nicht mehr erwartet. Denn es gehört zu den verwirrenden Vorzügen dieser Geschichten, daß ihre Wirkung bisweilen erst Tage nach dem Ende der Lektüre eintritt."<sup>47</sup>

Als letztes Buch erschien im Jahre 1995 Bichsels publizistische Werk *Gegen unseren Briefträger konnte man nichts machen*.<sup>48</sup>

Die Literatur in der Schweiz hatte sich immer gegen die Ansprüche der Realität zu behaupten und bleibt wohl auch in dieser Bindung weiterhin so bestehen. Auch wenn sie so oft zur Politik im engeren Sinn in Beziehung gesetzt wird, ist es ihr bisher gelungen, von Prophezeihungen vom Ende der Literatur zugunsten der politischen Aktivität, wie sie Ende der sechziger Jahre in der Bundesrepublik aufgekommen waren, Abstand zu nehmen. Allerdings geht Peter Bichsel in dieser Hinsicht so weit, daß er die Literatur als "eine

---

<sup>47</sup> Andreas Isenschmid: Sehnsucht, Emmental, Paris. Peter Bichsels Bonsai-Geschichten von der Zeit. In: Die Zeit, 23. Juli 1993. Nr. 30. S. 41.

<sup>48</sup> Peter Bichsel: Gegen unseren Briefträger konnte man nichts machen. Kolumnen 1990-1994. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

unbrauchbare Utopie" definiert.<sup>49</sup> Diese Worte beinhalten jedoch die Anspielung auf das Ende der Literatur im Zusammenhang mit der Verwirklichung einer Utopie, nicht etwa in Verbindung mit dem Kampf um diese Utopie.

Als Voraussetzung zur Realisierung einer Utopie muß man sich allerdings einen konkreten Bezug zur Realität schaffen und erhalten können, um die Unterschiede deutlich abzugrenzen. Erst auf dieser Basis ist ein Experimentieren mit den Vorgaben der Wirklichkeit sinnvoll.

Der Begriff "Wirklichkeit", dessen Definition als philosophischer und literaturtheoretischer Terminus zum Schwierigsten gehört, wird im folgenden zu erläutern versucht.

Nach Paul Konrad Kurz ist die Wirklichkeit "weder ein statischer noch ein eindeutiger Begriff" und "hängt fast immer von Leitvorstellungen des Sollens, des Idealen, des Nichtsein-Sollens und der Utopie ab".<sup>50</sup>

Käte Hamburger faßt den Begriff der Wirklichkeit "als die natürliche und geschichtlich-gesellschaftliche, als solche raumzeitliche Wirklichkeit des menschlichen Lebens" auf und setzt ihn in "Gegensatz zu dem was wir als die dargestellte Welt fiktionaler Dichtungen erleben".<sup>51</sup>

Karl August Horst gebraucht als Gegensatz zur fiktiven Realität den

---

<sup>49</sup> Peter Bichsel: Das Menschenrecht auf Biographie. In: Frankfurter Rundschau, 31.8.1991. Nr. 202.

<sup>50</sup> Paul Konrad Kurz: Über moderne Literatur IV. Standorte und Deutungen. Frankfurt am Main 1973. S. 153.

<sup>51</sup> Käte Hamburger: Das fiktionale Wahrheitsproblem. In: Dies.: Wahrheit und ästhetische Wahrheit. Stuttgart 1979. S.94-113, hier: S. 94.

Begriff "reale Realität", die er als "die Realität ohne Möglichkeit" bezeichnet.<sup>52</sup>

Die Frage des Wirklichkeitsbezugs der Literatur ist wegen des Oppositionsverhältnisses von Realität und Fiktion, oder anders gesagt von außerliterarischer und dichterischer Realität eine schwierige, gelegentlich widersprüchlich erscheinende Frage. Dennoch ist in der Geschichte der traditionellen Ästhetik die Neigung, das Kunstwerk aus seinem Verhältnis zur Wirklichkeit zu legitimieren, niemals ernsthaft verlassen worden.

Der antike Satz, daß die Künstler, insbesondere die Dichter, Lügner seien, führte dazu, die Frage nach der Wahrhaftigkeit der Kunst bzw. der Dichtung zu stellen.<sup>53</sup> Die Behauptung, die Dichter sagen die Wahrheit, aufzustellen, heißt erstens, der Dichtung einen Bezug zu einer vorgegebenen Wirklichkeit zuzusprechen und zweitens, für die Dichtung die Erzeugung einer eigenen Wirklichkeit in Anspruch zu nehmen.

Eine Grundposition in Bezug auf das Verhältnis der Literatur zur Wirklichkeit wird durch die Poetik des Aristoteles eröffnet. Aristoteles' These, daß Dichtung nicht das wirklich Geschehene darstelle, sondern das, was geschehen könnte und was möglich wäre, begründet das abendländische Verständnis von Dichtung im allgemeinen.<sup>54</sup> Eine solche Bestimmung der Dichtung läßt nun auch Erfindungen zu und begründet Glaubwürdigkeit nicht mehr nur in einer Wirklichkeitsentsprechung, sondern auch in der inneren Stimmigkeit der

---

<sup>52</sup> Karl August Horst: Die Reduktion des Begriffs Wirklichkeit in der neueren erzählenden Literatur. In: Abhandlungen der Klasse der Literatur. Jg.1971/72. Nr. 5. S. 109-128, hier: S. 111.

<sup>53</sup> vgl. Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Hans Robert Jauss (Hrsg.): Nachahmung und Illusion. München 1983. S. 9-27.

<sup>54</sup> vgl. Jochen Vogt: Aspekte erzählender Prosa. Opladen 1990. S. 13.

poetischen Komposition. Das Kriterium der Wahrheit wird dadurch erweitert, so daß gerade Erfindungen sie darstellbar, vermittelbar und erfahrbar machen. Der platonischen Abwertung der Dichtung als "Lüge" wird damit zugleich widersprochen und der Dichtung ihr Eigenwert gesichert.<sup>55</sup>

Durch die Sprache schafft die Dichtung ihre eigene Realität, die mit der äußeren Wirklichkeit nicht übereinzustimmen braucht. Da jedoch zumindest die pragmatischen Gattungen ihre Stoffe hauptsächlich aus der Erfahrungswelt bzw. der außerdichterischen Wirklichkeit beziehen, ist das Verhältnis zu dieser für viele literarische Epochen entscheidend. Die realistische Literatur des 19. Jahrhunderts verwendet das fiktionale Erzählen zur Erzeugung einer Realitätsillusion. Die zeitgenössische Literatur ist von der neueren Realismusreflexion geprägt, die sich im dreigeteilten Fächer von Abbildung, Kritik und Entwurf bewegt. Fragen wie: muß literarischer Realismus die Wirklichkeit abbilden, kann literarische Kritik die Wirklichkeit verändern oder der schlechten Wirklichkeit eine bessere Wirklichkeit im utopischen Entwurf entgegensetzen? stehen seither zur Debatte.<sup>56</sup>

Die Widerspiegelungstheorie von Lukács greift den Begriff Mimesis neu auf und interpretiert realistische Nachahmung als Widerspiegelung der gesellschaftlichen Realität.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> vgl. Volker Meid (Hrsg.): *Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Bd. 13. München 1992. S. 304.

<sup>56</sup> vgl. Paul Konrad Kurz: *Über moderne Literatur VII. Zur Literatur der späten siebziger Jahre*. 2. Teil. Frankfurt am Main 1980. S. 53.

<sup>57</sup> vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989. S. 574.

Auch die neuere Sprachphilosophie hat die Dichtung auf ihren Wahrheitsgehalt geprüft. Der Logiker Gottlob Frege hat darauf hingewiesen, daß der literarische Text nicht nach seinem Wahrheitswert befragt werden kann und demnach weder wahr noch falsch ist.<sup>58</sup> Der Hauptvertreter der Sprechakttheorie John R. Searle unterscheidet zwischen ernsthaften und fiktionalen, d.h. nicht ernsthaften Äußerungen. Der Autor eines fiktionalen Textes gebe vor, zeige ein Als-Ob-Benehmen, ohne dabei die mindeste Täuschungsabsicht zu haben.<sup>59</sup>

Auch Wolfgang Iser befaßt sich in seinen wirkungstheoretischen Schriften mit der Frage des Verhältnisses von literarischem Text und sozialer Wirklichkeit. Er nimmt eine Auflösung des Oppositionspaars Fiktion/Realität vor. Der fiktive Text "wird nicht mehr vom Standpunkt einer wie immer dogmatisch fixierten Wirklichkeit als deren Spiegel bzw. als deren Abweichung gesehen, sondern als ein Interaktionsverhältnis begriffen".<sup>60</sup> In einer solchen Zuordnung stellt der Text eine Reaktion auf die herrschenden Sinnsysteme dar, indem er etwas darüber aussagt, was sie ausklammern. "Konstituiert die Fiktion einen solchen Gesamtzusammenhang der Wirklichkeit", so Iser, "dann ist sie nicht mehr deren Opposition, sondern deren Kommunikation".<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> vgl. Käte Hamburger: Sprachtheoretische Auffassungen. In: Dies.: Wahrheit und ästhetische Wahrheit. Stuttgart 1979. S. 113-125, hier: S. 113.

<sup>59</sup> vgl. John R. Searle: Der logische Status fiktionalen Diskurses. In: Ders.: Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie. Frankfurt am Main 1990. S. 80-98, hier: 82ff.

<sup>60</sup> Wolfgang Iser: Die Wirklichkeit der Fiktion. In: Rainer Warning (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1975. S. 277-324, hier: S. 303.

<sup>61</sup> ebd. S. 304.

Iser geht davon aus, daß literarische Texte fiktional sind und daher nur im Lesevorgang, nicht in der Welt zu verankern.<sup>62</sup> Ein literarischer Text bringt keine wirklichen Gegenstände hervor. Er hat Reaktionen auf Gegenstände zu seinem Inhalt. Er bietet Einstellungen zu der von ihm konstituierten Welt. Seine Realität gründet nicht darin, vorhandene Wirklichkeit abzubilden, sondern darin, Einsichten in diese parat zu halten. Die Wirklichkeit der Texte ist immer erst eine von ihnen konstituierte und damit Reaktion auf Wirklichkeit. Der literarische Text läßt sich weder mit den realen Gegenständen noch mit den Erfahrungen des Lesers vollkommen verrechnen. Die mangelnde Deckung erzeugt ein gewisses Maß an Unbestimmtheit, welche allerdings der Leser im Akt der Lektüre normalisiert, indem er den Text auf die realen Gegebenheiten oder individuellen Erfahrungen bezieht.

So wird Lesen von fiktionalen Texten zum Mitschaffen. So gelesen wird Literatur zur Konstruktion, Fiktionsspiel, zur Überschreitung der Grenzen des Wirklichen, auch der Wirklichkeitsverpflichtung der Sprache und des Denkens. Dies entspricht weitgehend dem neuen Anspruch der Kunst, "nicht einmal mehr nur die Welt nachbildend darzustellen, sondern eine Welt zu realisieren".<sup>63</sup>

In der zweiten Hälfte des 20. Jh. mehren sich Versuche, die im Sinne einer metafiction die Aufmerksamkeit auf ihren Status als Artefakte lenken, um

---

<sup>62</sup> vgl. Wolfgang Iser: Die Appelstruktur der Texte. In: Rainer Warning, a.a.O., S. 228-252.

<sup>63</sup> Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Hans Robert Jaufß (Hrsg.), a.a.O., S. 19.



damit die Beziehung zwischen Fiktion und Realität zu problematisieren.<sup>64</sup> Damit reagiert die Gegenwartsliteratur auf die zunehmende Schwierigkeit, innerhalb der modernen Lebenswelt Wirklichkeit und Fiktion gegeneinander abzugrenzen.

Eine Alternative dafür, den scheinbaren Widerspruch von autonomer und realitätsbezogener Literatur in einen funktionalen Zusammenhang umzusetzen, bietet das Verständnis von Literatur als einem der Lebenspraxis beigeordneten "Simulationsraum", als "Spielfeld für ein fiktives Handeln, in dem man als Autor und als Leser die Grenzen seiner praktischen Erfahrungen und Routinen überschreitet, ohne ein wirkliches Risiko dabei einzugehen".<sup>65</sup>

Die Problematik der Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung ist zweifellos ein zentrales Thema der modernen Literatur. Im Bereich der Literatur kann man zwei Arten des Umgangs mit diesem Problem unterscheiden: eine Gruppe von Autoren geht davon aus, daß es eine vom Kunstwerk unabhängig existierende Wirklichkeit gibt, die aber nicht eindeutig und kohärent darstellbar ist. Eine zweite Gruppe von Autoren, gibt zu erkennen, daß ihr Werk sich als Fiktion und Konstruktion versteht.<sup>66</sup>

Das Interesse der letzteren verlagert sich von der Realität auf die Textebene selbst. Die sprachliche Wirklichkeit der Texte, das also, was sie von sich

---

<sup>64</sup> vgl. Volker Meid (Hrsg.): *Literaturlexikon*, a.a.O., S. 306.

<sup>65</sup> Dieter Wellershof: *Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik der Literatur*. Köln 1969. S. 9.

<sup>66</sup> vgl. Rosmarie Zeller: *Der Neue Roman in der Schweiz. Die Unerzählbarkeit der modernen Welt*. Freiburg Schweiz 1992. S. 15.



selbst her sind, wird als einzige Wirklichkeit akzeptiert. Anstatt daß die hinter den Sätzen versteckte Realität sichtbar würde, erhält diese einen verbalen Hintergrund, eine sprachliche Grundierung. Dichtung wird demnach verstanden im Sinne Max Benses als "die Erzeugung sprachlicher Dinge, als die Demonstration einer für sich seienden linguistischen Realität".<sup>67</sup>

Diese im Bewußtsein der Sprachrealität verfaßte Literatur, die sich als "experimentelle Literatur" oder "neue Literatur" andeuten läßt, hat zwei Richtweiser: die Poetik der Wahrnehmung und die Poetik der Destruktion.<sup>68</sup>

Die Poetik der Wahrnehmung setzt offenbar voraus, die Welt sei elementar zugänglich in der Sprache. Es wird hier der Sprache der Rang einer primären Seinsweise der Erfahrung zugesprochen. Sprache ist das den Menschen optimal entsprechende Medium der Artikulation. "Literatur ließe sich bezeichnen als intensiviert und komprimierte, zugleich autonom gesetzte Artikulation in der Sprache. [...] Die sprachliche Artikulation bestimmt, was - unter dem Aspekt der Existenz - real ist. Traum und Denken, Gefühl und Empfindung, Erfahrung, Phantasie, Wissen gewinnen humane und zugleich soziale Realität allein in der Sprache."<sup>69</sup> Die neue Literatur versucht die Realität zu artikulieren und das heißt: "was in der Sprache, dem Medium konkreter Erfahrung, sich als Erfahrung bestätigt".<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Max Bense: Die Realität der Literatur. Autoren und ihre Texte. Köln 1971. S. 21.

<sup>68</sup> vgl. Heinrich Vormweg: Die Wörter und die Welt. Über neue Literatur. Neuwied und Berlin 1968. S. 41.

<sup>69</sup> Heinrich Vormweg: Die Wörter und die Welt, a.a.O., S. 39f.

<sup>70</sup> ebd. S. 49.

Die Poetik der Destruktion läßt sich unmittelbar auf die Sprache ein und sucht in ihr Erfahrung und Erkenntnis zu finden. Sie gibt nicht mehr vor, es lasse sich mittels der Sprache weiterhin ganz direkt sagen, was das Wirkliche sei. Sprache wird als bindendes, begrenzendes, ans Gewohnte fesselndes Medium definiert und deshalb primär als Objekt der Destruktion, die vor allem die Syntax und die Wörter selbst betrifft.<sup>71</sup>

Die neue Literatur ist repräsentiert durch den *nouveau roman*, die Texte der konkreten Poesie und der Wiener Schule, die Versuchsanordnungen des Neuen Hörspiels, teils auch durch die Literatur der Beschreibung und des sogenannten Neuen Realismus, teils auch durch die Underground-Literatur. Ihre Vertreter im deutschsprachigen Bereich sind Autoren wie Jürgen Becker, Eugen Gomringer, Ernst Jandl, Oswald Wiener, Peter Handke, Dieter Wellershof u.a.<sup>72</sup>

Allen experimentellen Erzählern ist es mittlerweile eine Selbstverständlichkeit, daß die sogenannte "wirkliche" Welt nicht existiert, daß es nicht eine verbindliche, sondern zahlreiche relative Wirklichkeiten gibt und daß jede von ihnen nur insoweit einen Sinn und eine Ordnung hat, als der sie erfahrende Mensch ihr seinen persönlichen Sinn gibt und sie mit Hilfe seiner individuellen Kategorien ordnet.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> vgl. Heinrich Vormweg: *Neue Literatur und Gesellschaft*. In: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur*. Mainz Jg. 1971. Nr 1. S. 3-23, hier: S. 3.

<sup>72</sup> vgl. Heinrich Vormweg: *Neue Literatur und Gesellschaft*, a.a.O., S. 4.

<sup>73</sup> vgl. Peter Freese: *Die Story ist tot, es lebe die Story: Von der Short Story über die Anti-Story zur Meta-Story der Gegenwart*. In: Hans Bungert (Hrsg.): *Die amerikanische Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart 1977. S. 228-251, hier: S. 240.

Literarische Werke geben im Unterschied zu informativen Äußerungen nicht vor, wahr zu sein, erheben keinen Wahrheitsanspruch. Und doch können sie, wenn sie auch nicht im wörtlichen Sinne wahr sind, zur Wahrheit beitragen, da sie oft entscheidende Einsichten in die menschliche Lage gewähren. Bei der Behandlung seines Mediums oder beim Aufbau einer fiktiven Welt erfährt bzw. offenbart ein Dichter unter Umständen indirekt viel über die Wirklichkeit.

In seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen geht Bichsel das Problem Wahrheit und Literatur folgendermaßen an:

"Die Frage an den Geschichtenerzähler, ob seine Geschichte wahr sei, basiert auf zwei Irrtümern. Der erste Irrtum: Es gibt keine Geschichte, die nicht Wahrheit enthalten würde, und es gibt im Prinzip keine Erfindungen. Die menschliche Phantasie ist begrenzt durch all das, was es gibt. [...] Der zweite Irrtum: Sprache kann nie wiedergeben, was eigentlich ist, sie kann Realität nur beschreiben."  
(FPV, S. 12)

Das literarische Werk von Peter Bichsel ist durch das ursprüngliche und unmittelbare Interesse am Umgang mit Sprache ausgeprägt. Der Schreibvorgang ist für Bichsel ein 'Vorgang des Veränderns durch Beschreibung'.<sup>74</sup>

Im folgenden wird Bichsels Erzählwerk hinsichtlich seines Wirklichkeitsbezugs einer Analyse unterzogen.

---

<sup>74</sup> zit. nach: Carl Paschek: Peter Bichsel. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 13. Jan. bis 20. Febr. 1982. S. 25.

Im ersten Kapitel wird der Versuch unternommen, die Darstellung der Doppelbödigkeit der Realität an den Texten der Sammlung *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* zu exemplifizieren. Die Untersuchung wird unter den Aspekten der Sprach- und Handlungssohnmacht und der Kommunikationslosigkeit durchgeführt.

Das zweite Kapitel hat die Darstellung manipulierter Wirklichkeit in den *Kindergeschichten* zum Gegenstand. Die Aufmerksamkeit richtet sich einerseits auf das Infragestellen und die Negation des Wissens, andererseits auf das Experimentieren mit Sprachkonventionen.

Im folgenden Kapitel wird die Problematik des Schreibens als Erfindung von autonomer Wirklichkeit untersucht. Im Mittelpunkt der Analyse steht die Kurzprosasammlung *Die Jahreszeiten*. Es wird versucht, zu konstatieren, wie diese Problematik bei der Behandlung des Haus-Motivs, der Konstruktion und Destruktion der Figur sowie der Darstellung des Schreibaktes zum Vorschein kommt. Zum letzteren werden Beispiele aus dem neuesten Geschichtenband *Zur Stadt Paris* angeführt.

Das vierte Kapitel enthält die Darbietung Bichsels Geschichtenerzählens als Spielform des Wirklichen. Hier gilt es, anhand der Geschichten in den Erzählbänden *Der Busant* und *Zur Stadt Paris*, die Relativierung der Historie durch Fiktion, die Mehrschichtigkeit des Erzählens, die Figurenerfindung als Nachahmung der Wahrheit und die Formen des Geschichtenerzählens deutlich zu machen.

## 1. Darstellung der Doppelbödigkeit der Realität

Peter Bichsel äußert sich in einem Gespräch über das Verhältnis von Literatur zur Wirklichkeit folgendermaßen:

"Ich glaube überhaupt, daß die Literatur viel mehr mit künstlichen Figuren und Klischees arbeitet, als mit der Wirklichkeit, und mit dem Manipulieren von Klischees an die Wirklichkeit erinnern will. Ich glaube, daß Kunst Reproduktion ist, und ich glaube, daß wir oft in der Reproduktion mehr erkennen als in der Wirklichkeit."<sup>75</sup>

Bichsel differenziert zwischen der "Wirklichkeit" und der literarischen Wirklichkeit, die nur mittels Sprache aufgebaut wird.

Sprache ist ein Versuch, die Wirklichkeit zu 'worten'<sup>76</sup>, das heißt, sie so authentisch wie möglich wiederzugeben. Der Prozeß, die Wirklichkeit literarisch nachzuproduzieren, erfordert um so höheres Maß an Reflexion, je höher der Anspruch an Authentizität gestellt wird. Will ein Autor mit Hilfe von Reflexionen und Abstraktionen zur Erkenntnis der Wirklichkeit gelangen, so bezieht er seine Stoffe ausdrücklich aus dem Bereich des Gewöhnlichen und Klischierten.

Bichsel will "an die Wirklichkeit erinnern", indem er in den Geschichten

---

<sup>75</sup> Roswitha Schmalenbach: Der "schwierige" Dichter: Peter Bichsel. In: Wir Brückenbauer 30 [Migros-Genossenschafts-Bund Nr. 46]. Zürich 1971. S. 6-8, hier: S.6.

<sup>76</sup> vgl. Lutz Mackensen: Verführung durch Sprache. München 1973. S. 29.

der Sammlung *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*<sup>77</sup> absichtlich in Klischees schreibt.

### 1.1. Sprach- und Handlungssohnmacht

Die Geschichten zeigen gewöhnliche Leute in gewöhnlichen Alltagssituationen auf. Die klischierte Welt wird aus einer naiv-verfremdenden Sicht beschrieben, was den Geschichten den Schein kleinbürgerlicher Idylle gibt. Doch sind sie eben keine niedlichen Alltagsbilder, welche die Wirklichkeit bei oberflächlicher Betrachtungsweise anbietet, denn sie beziehen sich nicht ausschließlich auf die vorgegebene äußere Wirklichkeit. Über die Darstellung einer konkreten Situation des alltäglichen Lebens hinaus stellen sie in jedem Satz und in jedem Bild die Frage nach dem Sinn dieser Situation. Banale Begebenheiten werden als Hilfskonstruktion für eine tiefergehende Aussage benützt.

Die Differenz und Spannung zwischen dem konkret Erzählten und dem damit modellhaft Repräsentierten machen eine Doppelbödigkeit der Wirklichkeit erkennbar. Die Texte entwickeln sich in der Schwebe zwischen Realität und Phantasie, zwischen dargestellter Wirklichkeit und Entwurf erdachter Möglichkeit. Dadurch entstehen Gedankenspielräume, die jeder Leser auf seine Weise ausfüllen kann.

Um dem Leser den Spielraum mehrerer Möglichkeiten anzubieten, wird das Dargestellte als Behelfskonstruktion zu Papier gebracht, welche um so

---

<sup>77</sup> alle Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf die 18. Aufl., Walter-Verlag Olten u. Freiburg 1991.

mehr durchdacht sein muß. Bereits die ersten Sätze des Geschichtenbandes führen in die Dimension des Behelfsmäßigen:

"Behelfsmäßig kann man sich ein Haus vorstellen, ein Haus mit vier Stockwerken, mit einer Treppe, die sie verbindet und trennt, mit einem Ziegeldach; ein Haus an einer Straße, auf teurem Boden hineingezwängt zwischen andere, die Fenster gegen die Straße gerichtet, den Eingang im Hinterhof." (S. 7)

Hier vermittelt der Erzähler dem Leser eine Vorstellung, die ganz allgemein von einem Haus mit vier Stockwerken umrissen wird. Die Schilderung wird also deutlich als Fiktion gekennzeichnet. Ausgehend vom Wort "Stockwerke" entwickelt dann der Erzähler assoziativ weitere Vorstellungen, die das zunächst "behelfsmäßig" angenommene Haus allmählich konkretisieren:

"Im Parterre würde niemand wohnen. Man hat noch nie jemanden gesehen im Parterre [...] Im Parterre wohnt vielleicht niemand."  
(S. 7)

Der Einleitungssatz des zweiten Abschnitts steht noch im Konjunktiv, der den fiktiven Charakter der Darstellung verstärkt. Inzwischen hat sich die Fiktion als tragendes Gerüst erwiesen und soll als Realität eigener Art anerkannt werden.

Bei der Weiterführung in den ersten Stock gewinnt das Dargestellte zunehmend an Wirklichkeit: "Hier wohnt jemand." (S. 7)

In einer Aufzählung von Details wird der Dachboden in die Hauseinheit miteinbezogen. Das vorgestellte Haus zeigt sich einerseits als Einheit, andererseits als unterteilt in vier Stockwerke. Dieses Auf und Ab innerhalb des Hauses verdichtet sich am Schluß des Textes zu einer Realität, an deren Bestehen es

mittlerweile keinen Zweifel mehr gibt. Aus einer "behelfsmäßigen" Vorstellung wird über das assoziative Spiel plötzlich eine die Erwartungen übersteigende Realität. Die Sprache fixiert die Vorstellung im Verlauf ihrer Anwendung derartig, daß sie nicht mehr wegzudenken und damit von der Wirklichkeit nicht mehr zu unterscheiden ist. Die Geschichte gipfelt in einer Tatsachenfeststellung: "Häuser sind Häuser" (S. 9).

Die Konstruktion eines Sprachgehäuses wird in der Darstellung eines Bauwerkes versinnbildlicht. So wie die Wohnungen des Hauses, die Elementarzellen des Gebäudes sind, so ist auch das Wort Baustein der Sprache, mit dem sich spracharchitektonisch konstruieren, basteln, experimentieren läßt.

In der Geschichte *Stockwerke* läßt sich bereits früh erkennen, was in *Jahreszeiten* immer mehr in den Vordergrund rückt, nämlich die Problematik, Sprache und Wirklichkeit auch bei dem gründlichsten Beschreibungsversuch nicht zu voller Übereinstimmung bringen zu können. Diese Erfahrung bringt eine skeptische Weltdeutung zum Ausdruck. Hier läßt sich mangelndes Vertrauen in den Illusionsanspruch konventionellen Erzählens, etwas Wirkliches wiederzugeben, erkennen. Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit wird daher äußerst zurückhaltend gewagt.

Die behelfsmäßige Sprachkonstruktion der *Stockwerke* gibt einen Rahmen, in den Szenen aus der Alltagswelt eingesetzt werden. Die Geschichten blenden sich in eine bestimmte Situation unmittelbar ein. Dabei versucht der Autor nicht, eine Handlung zu konstruieren, sondern reiht scheinbar unbeteiligt



mehrere Einzelbeobachtungen aneinander. So behandelt, bleibt diese an der Oberfläche gehalten.

In fast allen Geschichten läßt die Erzählperspektive auf einen Standort außerhalb dessen schließen, wovon der Erzähler berichtet. In *Stockwerke* wird das Haus aus der Sicht eines Menschen geschildert, der es nur von außen, von den verschlossenen Türen der einzelnen Wohnungen her kennt und über deren Bewohnersein daher nur Mutmaßungen aufstellen kann.

Diese eingeschränkte Sichtweise provoziert die Vorstellungskraft des Betrachters. Und die Vorstellungen zeichnen sich ab, zunächst noch vorsichtig, dann konsequenter, ohne jedoch über Pronomina wie "niemand" und "jemand" hinwegzuführen:

"Im Parterre ist dieselbe braune Tür, gesprungener Lack, Milchglasscheiben, blaugestreifte Vorhänge. Im Parterre wohnt vielleicht niemand. "Erster Stock: Braune Tür, gesprungener Lack, Milchglasscheibe. Hier wohnt jemand. Zweiter Stock: Hier wohnt auch jemand. Und im dritten Stock wohnt jemand. Wenn jemand auszieht, zieht jemand ein." (S. 7)

So führen die *Stockwerke* in eine Welt, in der nicht nur die Türen der einzelnen Wohnungen gleich aussehen, sondern auch der Unterschied zwischen den Leuten, die sie bewohnen, unwesentlich wird.

Es entsteht der Eindruck, daß Kontakte zwischen den Bewohnern zufällig entstehen. "Höflich und schüchtern" (S. 8), immerhin zwangsläufig, durch ein Versehen wie das Herabfallen eines Balles zum Beispiel, stellen sich Beziehungen ein.

Daß die Treppe des Hauses "verbindet und trennt", ist ein Ausdruck für mangelnde zwischenmenschliche Beziehungen. In diesem Hinweis ist laut Gsteiger "der seltsame Zwischenbereich" enthalten, in dem Bichsel seine Menschen ansiedelt, "zwischen Versuchen, aus der Isolation heraus zum anderen zu gelangen, und dem wortlosen Scheitern solcher Versuche".<sup>78</sup>

Die Figuren der Geschichten leben in auswegloser Einsamkeit. Diese bedeutet nicht etwa gewünschte Isolation, sondern eher Unmöglichkeit zwischenmenschlicher Verständigung, die ihren Ausdruck in der Unfähigkeit, miteinander zu sprechen, findet. Die Sprechunfähigkeit der Personen entwickelt sich in vielen Geschichten zur Sprachlosigkeit.

In der Geschichte *Das Kartenspiel* erscheint ein gewisser Herr Kurt mit einer stereotypen Regelmäßigkeit immer nur als Zuschauer bei einer Spielerrunde:

"Herr Kurt sagt nichts. Er sitzt da und schaut dem Spiel zu." (S. 46)

Seine Teilnahmslosigkeit läßt vermuten, er kenne wohl die Regeln des Spiels nicht. Doch der folgende Satz hebt den Zweifel auf:

"Aber er kennt die Karten und er kennt das Spiel." (S. 48)

Gleich darauf eine Abschwächung:

"Es ist wahrscheinlich, daß er es kennt." (S. 48)

---

<sup>78</sup> Manfred Gsteiger (Hrsg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren. Werke. Themen. Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz. Zürich u. München 1974. S.294.

Herr Kurt kann sich nicht unmittelbar an der Wirklichkeit beteiligt fühlen, weil er sie sprachlich nicht bewältigen kann. Während dieser sprachlosen Beteiligung geht der Bezug zur Realität mehr und mehr verloren. Die Folge ist eine Anonymität innerhalb seines Umfeldes, aus die ihn erst sein Tod befreien könnte:

"Bei Herrn Kurts Beerdigung wird man alles über ihn erfahren, die Todesursache, sein Alter, seinen Geburtsort, seinen Beruf. Man wird vielleicht überrascht sein." (S. 48)

Das durch den Tod hervorgerufene Interesse an Herrn Kurt wäre aber nur scheinbar vorhanden. Das ließe sich aus der vorgeformten Sprache der "Spieler" unschwer erraten:

"Und später wird, weil es unvermeidlich ist, ein Spieler sagen, daß er Herrn Kurt vermisse. Aber das ist nicht wahr, das Spiel hat ganz bestimmte Regeln." (S. 48)

Mit diesen Worten wird "Sprache" als Objekt eines "Spiels" präsentiert. Der spielerische Umgang mit ihr ermuntert manchen Benutzer zum leichtfertigen Gebrauch oder weiterführend zum Mißbrauch. Dies wird durch die Eigenart der Sprache begünstigt, und zwar einerseits durch ihre Unverbindlichkeit in der Anwendung und andererseits durch ihre Unzulänglichkeit, zu präzisieren, woraus sich Ungenauigkeit oder Mehrdeutigkeit der Aussagen ergeben.

Die Menschen in den Milchmann-Geschichten sprechen häufig in Floskeln, weil diese schnell zur Hand sind und durch ihre Routine gut das kaschieren, was eigentlich gemeint ist. Durch solche Stereotypen wird die vielschichtige Realität zu einer eindeutigen, beruhigenden Ersatzrealität abgebaut, in der

zwischenmenschliche Beziehungen auf Kurzformeln reduziert sind. Solche Stereotypen schränken die individuellen Äußerungsmöglichkeiten dermaßen ein, daß ihre Anwender fast nur noch reproduzieren, zitieren und imitieren können. So kommt es zu einer sprachlichen Selbstentfremdung. Daraus resultiert ihre Sprachlosigkeit, die zur Resignation und Passivität gegenüber der gesellschaftlichen Realität führt.

Die Sprachohnmacht dieser Menschen impliziert fast automatisch ihre Handlungsohnmacht, die sich in einem dumpfen Warten ausdrückt. Das Motiv des Wartens taucht in den meisten Geschichten auf. "Frauen haben mit dem Warten zu tun" (S. 8), wird in *Stockwerke* beiläufig erwähnt. Das Warten bestätigt sich jedoch in den folgenden Geschichten als eine typische Haltung.

In der Geschichte *Die Männer* wartet ein Mädchen stets in einem Café:

"Sie wartete hier, bald auf eine Freundin, auf eine Kollegin, auf den Zug, auf den Abend" (S. 9).

Obwohl der Satz gegen Ende der Geschichte nachdrücklich wiederholt wird, weist der Titel der Geschichte auf ein anderes Ziel des Wartens hin.

Das Mädchen bietet in seiner abwartenden Haltung durch symbolische Zeichen Kontaktmöglichkeiten, die von anderen jedoch nicht ernsthaft aufgegriffen werden. "Man hätte sie fragen können", denkt sie, so wie der Kellner fragt, was sie wünsche. Doch die Personen, die ihr oft begegnen, sogar ihr rotes Portemonnaie und ihren engen Mantel gut kennen, verharren in einer vergleichbaren Passivität, so daß es zu keinem Kontakt kommt. Deren

Gedankengänge durchbrechen nicht die allgemeingültigen und vertrauten Vorstellungen wie:

"Schöne Frauen sollten nicht warten müssen, dachte man. Sie ist jung, dachte man auch. Ein bißchen verdorben, wünschte man."  
(S. 10)

Oder:

"Sie ist ein kleines Mädchen, ein kleines Ding, ein Püppchen, ein Schmetterling, dachte man auch." (S. 11)

Das Verharren bei sich selbst gründet eigentlich in der verborgenen Angst vor der Veränderung, die etwas Unbekanntes ist und daher bedrohlich sein kann:

"Wenn man sie fragt, ist sie schon eine Frau." (S. 11)

Das Leben der Menschen in den Geschichten ist in einer aussichtslosen Monotonie verfangen; es erreicht keine Tiefe und verliert sich mehr und mehr in Resignation und Einsamkeit; Lebensideen bleiben ungelebt.

In der Geschichte *Die Tante* heißt es:

"Es schien ihr schon viel, daß, wenn man auf eine Taste des Klaviers schlägt, ein Ton aus dem Kasten antwortet." (S. 51)

Die Enttäuschung über das nicht gehaltene Versprechen der Mutter, ihr Klavierspielen beizubringen, verwandelt sich in eine seltsame Verehrung dieses schwarzen Kastens. Je unbespielbarer das Instrument mit der Zeit wird, desto mehr steigt seine Bedeutung als Relikt der Mutter.

Durch Flucht in Betriebsamkeit, die gelegentlich penetrant wirkt, kompensiert sie ihre Einsamkeit und das Versäumnis ihrer Lebenswünsche:

"Sie war nicht einsam, erfüllte ihr Leben mit Betriebsamkeit, Zeitschriften und Geschwätz, mit Pünktlichkeit und Liebe, und sie strickte Mützen und Pullover, die niemand tragen mochte." (S. 53)

Die Idylle endet in einem Kontrast, der durch die "und"-Verbindungen provozierend verharmlost wird:

"Und sie fand die Dinge nett, allerliebste und reizend.  
Und ihr Bruder besuchte sie nie.  
Und ihre Neffen schrieben ihr mit Widerwillen.  
Und sie glich mehr und mehr ihrer Mutter." (S. 54)

Die Verharmlosung ist hier Ausdruck der Leere und Lebensschwäche. Indem die Tante nie aufbricht, nie Lebensfreude zulässt, als sei nur Pflichterfüllung der Maßstab des Lebens, wird sie zu einem ungeliebten einsamen Menschen. An einer Stelle im Text heißt es, daß das "liebe Gesicht" der Tante, "wie man es in Kirchenbänken antrifft", ihren Neffen "bald verhaßt war" (S. 52). Auch die "mit viel Widerwillen" geschriebenen Dankbriefe der Neffen "für die Weihnachtsgeschenke, 'die uns gefallen'" (S. 52) enthüllen die Verlogenheit in dieser verwandtschaftlichen Beziehung: hinter der konventionellen Nettigkeit verbirgt sich unausgesprochene Abneigung.

Das Verharren in einer regungslosen Lebensform kann nur die Reduktion ihres Seins, eine vorzeitig einsetzende Senilität, zur Folge haben:

"Wenn sie gesungen hätte, das ahnte man, hätte sie eine sehr hohe Sopranstimme gehabt, kindlich und alt zugleich." (S. 54)

Die Stagnation der Entwicklung kommt durch den Zeitwechsel innerhalb des folgenden Satzes noch subtiler zum Ausdruck:

"Sie gehörte nun bald zu jenen Leuten, denen man, besonders im Winter und besonders in der Adventszeit, eine Freude machen sollte." (S. 54)

Auch in der Geschichte *Pfingstrosen* findet sich eine gleichartige Darstellung des Entwicklungsstillstandes wieder.

"In den Briefkasten einer alten Frau hat jemand einen Strauß Blumen gesteckt" (S. 14), lesen wir am Anfang. Dann erfahren wir, daß es eine ebenfalls alte Frau ist, die einen beschwerlichen Weg auf sich genommen hat, um ihrer Schulfreundin Adele mit Pfingstrosen eine Freude zu machen, doch die fünf Treppen in die Wohnung hinauf sind ihr zu anstrengend gewesen, so daß sie die Blumen in den Briefkasten einwirft. Trotz großen Aufwands für diesen Besuch besteht offensichtlich die Scheu, die letzte Hürde zum direkten persönlichen Kontakt zu überwinden. Ihre Großzügigkeit ist eher durch Überschuß an Pfingstrosen als das echte Interesse an der Freundin ausgelöst:

"Wir haben so viele in unserem Garten, wir wissen nicht, wohin damit." (S. 14)

Adele ist auch nicht übermäßig spendabel, sondern eher berechnend.

"'Die gute Seele' [...] 'Sie hätte für mich auch einen Franken gegeben'", sagt sie, wenn sie zum Kranz für die verstorbene Nachbarin ihren Beitrag zahlt.

Blumenzucht, eine Beschäftigung, die das Leben dieser alten Frauen ausfüllt, erscheint nicht als Eigeninitiative, sondern als traditionelle Pflichterfüllung - "ihre Mutter [hatte] die schönsten im Dorfe" (S. 15) - was ihre schwach entwickelte Individualität heraushebt.

Über Adele erfahren wir hauptsächlich folgendes:

"Adele war immer allein und hatte Läuse als sie zur Schule ging.  
Adele ist zweiundsiebzig." (S. 14)

So wird mit wenigen Worten so etwas wie eine Lebensbilanz gezogen.

Wie in diesem Beispiel werden oft Sätze mit "und" zusammengefügt, die scheinbar keine oder nur lose Beziehungen haben. Dies macht deutlich, daß es nicht mehr lohnt, zwischen Wesentlichem und Belanglosem zu unterscheiden.

Das verfehlte Leben der Figuren ist Überrest aus verlorenen Träumen.

In der Geschichte *Die Löwen* resultiert die Verfehlung des Lebens aus den eigenen überzogenen Vorstellungen. Dem Großvater, der Dompteur werden wollte, "um all die zu ärgern, die ihm nichts zutrauten" (S. 19), entgleitet sein Traum. Seitdem führt er ein beschauliches Leben:

"Einmal in seinem Leben muß er erkannt haben, daß er kein Dompteur wird. Seit jener Stunde fand er den Eintritt in den Zirkus zu teuer. Er heiratete ein schönes Mädchen und machte sich in einem Kalender Notizen über das Wetter, Temperatur und Windstärke." (S. 19)

Sein ganzes Leben erscheint als ein kaum vernehmbarer Abschied von Illusionen:

"Die Löwen waren leise gegangen, der Großvater bemerkte es nicht." (S. 20)

Mit dem Verlust seiner Träume geht der Verfall seiner Persönlichkeit einher, der durch die Teilnahmslosigkeit seiner Umgebung begünstigt wird:



"Man fragte den Großvater nie etwas, er war nicht weise geworden." (S. 20)

Er wird nicht weise, nur alt und stirbt schließlich. Durch seinen Tod wird die durch die anderen suggerierte Bedeutungslosigkeit Realität:

"... als er starb, war er niemand mehr. Er war tot geworden." (S. 20.)

Das langsame Dahinsterben des Großvaters ist hier durch den ungewöhnlichen Gebrauch des Passivs treffend eingefangen. Im letzten Satz wird der verdrängte Grund seines Todes dazu noch passend verkleidet:

"Er ist tot, weil er zu viel trank." (S. 20)

Die Resignation von Bichsels Figuren ist so extrem, daß sie in Todeserwartung umschlägt.

Der Mann in der Geschichte *Sein Abend* macht sich Gedanken über seine Beerdigung:

"Er versprach sich viel von seinem Begräbnis und hatte stets Wünsche für die Gestaltung der Feier. 'Macht ja keine Geschichten', erklärte er, oder er sagte zur Frau: 'Weißt du, daß ich Nelken hasse, das mußt du wissen, das könnte einmal wichtig sein.'" (S. 26)

Durch Vorstellungen über sein Begräbnis versucht er, seine alltägliche Bedeutungslosigkeit auszugleichen.

Er ärgert sich über seinen eintönigen Alltag, weil er damit nichts anzufangen weiß. Er hat keine persönlichen Neigungen und Interessen, besitzt keine eigene Initiative.

Über Alltagsnotwendigkeiten hinausgehende Aktivitäten wie Kinobesuch oder Bücherlesen werden von ihm aus verstecktem Neid heraus abfällig beurteilt.

Sein Vorgesetzter ist ihm "verhaßt", weil dieser offenbar einen weiteren Horizont besitzt. Gelegentlich gibt er positive Eindrücke aus der Vergangenheit wieder, diese beruhen jedoch stets auf Aktivitäten anderer:

" 'Ich kann mich noch gut erinnern, wie unsere Bahn elektrifiziert wurde, ich war an der Feier, ein Bundesrat sprach.' Ein anderes Mal erzählte er vom Markonipult, das sein Vater besessen hatte, mit Kopfhörer, es war eines der ersten in der Gegend gewesen."

(S. 27)

Um der Eintönigkeit seines Lebens zu entfliehen, versucht er, selbst dem Ereignis seines erwarteten Todes eine große Bedeutung zu verleihen.

Auch in der Geschichte *Blumen* nimmt Adele in Gedanken ihre Beerdigung vorweg, welche der nächste "Berührungspunkt" mit ihren Mitmenschen zu sein scheint :

"Zu Adeles Beerdigung wird der Neffe aus Aarau kommen."

(S. 15)

Andere ohnehin selten vorkommende Kommunikationsebenen sind zur Bedeutungslosigkeit verkümmert.

Die Milchmann-Geschichten deuten Möglichkeiten an, aus der Einsamkeit auszubrechen, aber sie führen sie nicht zu Ende. Es kommt überhaupt zu keinerlei Ausbrüchen aus gewohnten alltäglichen Verhältnissen.

Die Beziehung der Personen in der Geschichte *Der Milchmann* geht nicht über einen sachlichen Zettelaustausch hinaus. Der Milchmann schreibt je nachdem auf einen Zettel:

"Heute keine Butter mehr, leider." (S. 29)

oder:

"10 Rappen zu wenig." (S. 30)

Frau Blum entschuldigt sich schriftlich und bringt die Sache wieder in Ordnung. "Keine Ursache', denkt dann der Milchmann und würde er es auf den Zettel schreiben, dann wäre das schon ein Briefwechsel. Er schreibt es nicht." (S. 30)

Der Milchmann kennt Frau Blum, soweit sie ihn aus geschäftlichem Interesse betrifft:

"[...] sie nimmt 2 Liter und 100 Gramm und hat einen verbeulten Topf." (S. 31)

Das genügt ihm. Frau Blum weiß genauso viel über ihn, sagt jedoch, sie kenne ihn nicht. Der Milchmann scheint ihre einzige männliche Kontaktperson zu sein, die sie näher kennenlernen möchte. Sie erwägt, daß "man" den Milchmann, den niemand im ganzen Quartier kennt, "kennen sollte". Sie weiß auch, wie man ihn kennenlernen könnte:

"Man sollte einmal um vier aufstehen..." (S. 29)

Doch es scheint unüberbrückbare Hindernisse zu geben, die den gewünschten Kontakt hintertreiben:

"Frau Blum möchte nicht, daß der Milchmann schlecht von ihr denkt, auch möchte sie nicht, daß er mit der Nachbarin ins Gespräch käme." (S. 30)

Ihre Bedenken vor einem näheren Kontakt zu ihm und ihre Furcht vor Veränderungen ihres Alltags sind so groß, daß sie die Eintönigkeit ihres Lebens beibehält. Bichsels Personen sind im allgemeinen in einem Schwebestand eingefangen. Sie pendeln zwischen dem Ausgangspunkt, dem sie entfremdet sind, und einem Ziel, das für sie unrealisierbar ist; zwischen Wirklichkeit und Vorstellung, zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Ihre Versuche, die gewohnten Verhältnisse zu durchbrechen, scheitern zumeist bereits in der Phase der Formulierung.

So endet beispielsweise das Ziel von Paul in der Geschichte *San Salvador*. Dem Anschein nach prüft er seine neue Füllfeder: auf einem Blatt erprobt er seine Unterschrift, seine Initialen, seine Adresse und die seiner Eltern, kritzelt einige Wellenlinien. Vom Ausprobieren des Schreibwerkzeuges geht er zum Ausprobieren einer Fluchtmöglichkeit über mit dem Satz:

"Mir ist es hier zu kalt' [...] 'ich gehe nach Südamerika.'" (S. 43)

Ausbruch aus der Gleichförmigkeit seines Lebens und Suche nach Wärme bringen ihn auf die Idee, seinen Lebensraum zu verlassen. Kinovorstellungen als Ablenkung vom Einerlei genügen ihm nicht mehr. Er malt sich in Gedanken aus, was sein Verschwinden bei seiner Frau bewirken würde. Dadurch erhalten wir einen unmittelbaren Einblick in die verschwiegenen Erwartungen und Enttäuschungen der Hauptfigur. Die lähmende Gleichförmigkeit seines Lebens ist

Folgeerscheinung einer erstarrten ehelichen Verbindung. Er spürt, daß er in diesem Zustand sein Leben verfehlt, ohne jedoch über die Kraft zu verfügen, etwas daran zu ändern. Es bleibt ihm nur noch der vage Wunsch, die Rettung vor Lähmung, Langeweile und Vereinsamung in einem Ortswechsel zu suchen.

Als seine Frau planmäßig heimkehrt, sitzt er noch immer da, gefesselt von der Macht des Gewöhnlichen; die Gedankenflucht ist verdunstet.

Die Reaktionen der Eheleute sind derart festgelegt, daß sie überraschungslos voraussehbar sind. Dieser Eindruck wird durch den Schluß der Geschichte vermittelt, wo die imaginäre Vorwegnahme "Sie würde sich mehrmals die Haare aus dem Gesicht streifen" im Modus des Indikativs wiederholt und real bestätigt wird:

"Sie strich sich die Haare aus dem Gesicht." (S. 45)

## **1.2. Kommunikationslosigkeit**

In den Geschichten spiegeln sich im scheinbar Nebensächlichen Kommunikations- und Sprachbarrieren zwischen Personen, von denen man meinen müßte, daß ihnen an Verständigung gelegen sei: Mann und Frau, Eltern und Tochter, Briefschreiber und Briefempfängerin, Gesprächspartner. Doch die erwartete Kommunikation findet nicht statt. Wo man sich scheinbar einander nähert, redet und denkt man in Wirklichkeit aneinander vorbei.

Selbst in der engen und scheinbar geordneten ehelichen Beziehung besteht die Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit, sich zu verständigen.

Eindeutiges Beispiel hierfür ist die Geschichte *Sein Abend*. Das Ehepaar hat sich auseinandergeliebt - hauptsächlich Gewohnheit hält die Beziehung zusammen. So wie sie nur mehr vereinsamt nebeneinander her leben, so stehen ihre Worte zusammenhanglos gegeneinander. Es ergeben sich Gespräche folgender Art:

Er: "Ich hasse Nelken.

Sie: "Du rauchst zu viel. Du solltest dich schonen."

Er: "Ich möchte, daß du von nun an ein Haushaltungsbuch führst."

Sie: "Du siehst müde aus heute. Du solltest vielleicht einmal zum Arzt gehen." (S. 26/27)

Die einander entfremdeten Eheleute haben einander nicht viel zu sagen. Ihre Äußerungen, die auf verschiedenen Ebenen liegen, machen den inneren Abstand zwischen ihnen sichtbar. Die Worte des Mannes beschränken sich auf hierarchische Anweisungen, wie er sie von seinen Vorgesetzten kennt, mit denen er seine Frau schikaniert. Diese ist so sehr vom Schweigen beansprucht, daß sie oft "erschrak [...], wenn er etwas sagte" (S. 27).

Auch in *Musikdosen* wird eine verfehlte Kommunikation dargestellt: das Zusammenleben zweier Menschen, von denen einer den anderen zu früh oder zu spät versteht, d. h. verkennt. Die Geschichte schaltet sich in ein Gespräch ein, das eine Unstimmigkeit andeutet:

"Einmal sagte sie: 'Ich will ein Klavier', und er wußte, daß nun bald ein schwarzes Monstrum im Zimmer stehen würde. Er sagte: 'Nein, ich kaufe kein Klavier.'" (S. 21)

Der Mann hat Musik gern, aber nicht Klaviermusik, sondern seine Musikdosen, die er im geheimen anhört. Die Angst vor Unverstandensein und vor

Restriktionen, welche sein vermeintliches Fehlverhalten beim Partner auslösen könnte, führt zu übertriebener Anpassung:

"Sie wollte ein Klavier haben und er kaufte ein Klavier. Er hätte ihr eine Jahrmarktsorgel kaufen können, aber er hätte sich damit ver-raten, sie hätte geweint, sie hätte ihn nicht mehr begrüßt, und sie wäre vielleicht nachts aufgestanden und hätte seinen Wecker zer-stört um ihn zu ärgern. Bestimmt hätte sie die Geheimfächer aufge-brochen." (S. 21/22)

Unverarbeitete Klischeevorstellungen - "Sie hatte in der Schule gelernt, daß Musikdosen kitschig sind" - werden verdrängt und erzeugen in ihm die Furcht, "sie hätte ihn zu schnell verstanden und [...] gesagt, sie wisse, daß er Musik gern habe" (S. 22).

Die aus Überängstlichkeit gedanklich vorweggenommenen Reaktionen des Anderen führen immer wieder zur Unterdrückung der eigenen Wünsche und Bedürfnisse und damit unweigerlich in die Isolation. Mit zunehmender Dauer der Beziehung geschieht dies mit einer derartigen Präzision, daß die Gedanken sich immer häufiger in Realität verwandeln:

"Und er wagte immer seltener, seine Musikdosen zu spielen, er saß im Zimmer, hörte ihr zu, sah das Klavier und ihre ungeschickten Finger und abends umarmte sie ihn und sagte: Ich weiß, daß du Musik gern hast." (S. 22)

So wird die Fehlkommunikation zum Teufelskreis, dem nicht mehr zu entkommen ist.

Die Geschichte *Holzwohle* schildert eine Alltagssituation, die ebenfalls Einblick in das hohle Leben eines Ehepaares gewährt. Das Ehepaar führt den Gästen Lichtbilder aus den Ferien vor. Das Resultat:

"Dann sind es immer dieselben Bilder. Sehr blauer Himmel, Wolken wie Wattebäusche und hier noch einige Aufnahmen mit Madeleine [...] Und alle Lichtbilder sehen aus wie Lichtbilder von griechischen Tempeln." (S. 23/24)

Scheinbar nebensächliche Details wie die wattebäuschigen Wolken assoziieren bei einem Zuschauer den Teddybären und lassen die Gedanken in Kindheitserlebnisse abschweifen:

"Man kann jetzt ohne weiteres die Augen schließen und an irgend etwas, an einen Teddybären, denken." (S. 24)

Was folgt - die Geschichte von Teddybären und Schneemännern - wirkt wie ein erläuterndes Gleichnis für die nichtssagenden Dias, welche die äußeren Details festhalten, in denen man dann vergeblich nach Tiefe sucht. Sobald man einen Teddybären nach dem Innersten durchsucht, ist er kein Teddybär mehr. Sowie der Teddybär ist der Schneemann kein Schneemann mehr, sobald man danach sucht, was eigentlich in ihm ist.

Assoziativ werden Teddy, Holzwohle, Glaswaren und Mord auf überraschende Weise in Verbindung zueinander gebracht:

" Holzwohle entsteht in den Bären, in geschlachtete Bären verpackt man Glaswaren." (S. 24)



Der letzte Satz "Und jetzt noch einige Bilder von Madelaine" versetzt wieder in die gegenwärtige Situation. Die Äußerlichkeit ist einmal notwendiger Schutz, man darf sie nicht durchbrechen, weil man sonst seinen Teddybären zerstört. Zum anderen ist sie auch nach innen unendlich fortsetzbar; über das Äußerliche hinaus existiert jedoch nichts Wesentliches, wie es in den Teddys nichts anderes gibt als eben Holzwolle.

Der Versuch, an das Tiefere einer Sache heranzugehen, kann zu traumatischen Enttäuschungen führen und gleichzeitig das existierende Bild zerstören.

In der Geschichte *Roman* bleibt gelegentlich die an und für sich noch funktionierende Beziehung der Eheleute im Alltagstrott stecken. Dies äußert sich im Lächeln der Frau:

"Wenn seine Frau lächelt, erscheint ein weißer Zahnstreifen zwischen ihren Lippen. Dann erstirbt das Lächeln und der Streifen bleibt." (S. 56)

Der Mann unternimmt einen Aufbruchversuch, er "verliebt sich in ein Mädchen". Doch es kommt zu keiner Liebesbeziehung, wie sie in einem Roman zu lesen wäre, nicht einmal zu der Bekanntschaft, die er sich mit dem Mädchen erträumt. Ein weiterer Versuch - "Er beschließt, im Herbst wieder nach Locarno zu reisen" (S. 58) - scheint eher eine Flucht davor zu sein:

"Im Herbst geht er nach Locarno. Wählt absichtlich ein anderes Hotel am andern Ende des Orts. In der Apotheke ist ein anderes Mädchen." (S. 59)

Der Satz "Eine ernsthafte Erkrankung der Frau zwingt ihn, seinen Urlaub abubrechen" (S. 59) führt zurück zu den üblichen Zwängen, den kleinbürgerlichen Wertvorstellungen, die es dem Mann nicht erlauben, so ein Liebesverhältnis fortzusetzen.

Nachdem feststeht, daß die Liebe aussichtslos ist, heißt es über den Mann:

"Das Geschäft nimmt ihn jetzt voll und ganz in Anspruch." (S. 59)

Die Flucht in die Arbeit ist ein Vertuschen seiner Schwäche, die Liebe aufrechtzuerhalten. Die Normalisierung des alltäglichen Lebens bezeichnet das Ende des Liebesabenteuers, des *Romans*. "Er nimmt mit seiner Frau die Sonntagsspaziergänge wieder auf", heißt es, und der Sohn macht eine Reise nach Spanien und kehrt "braungebrannt und mit einer geschmuggelten Flasche Chartreuse" (S. 60) zurück. Diesen jugendlichen Mut zum Abenteuer bringt der Mann doch nicht mehr auf. Der Schwung der jungen Jahre ist vorbei.

Kommunikations- und Sprachbarrieren zwischen Eltern und Tochter kommen in der Geschichte *Die Tochter* zum Ausdruck.

Die Eltern passen sich ihrer mittlerweile berufstätigen Tochter an und warten mit dem Abendessen auf sie, da dieses offenbar die letzte Verbindung zwischen ihnen zu sein scheint. Bei Gesprächsversuchen der Eltern mit ihrer Tochter zeigt sich allerdings, daß diese Kontakte nur noch äußerlich sind. Sie erhalten auf ihre Fragen keine Antworten mehr von ihr, denn "sie wußte [...] nichts zu sagen" (S. 56). Statt dessen antworten sie sich gegenseitig, indem sie

Erinnertes konstatieren - "Sie war immer ein liebes Kind" (S. 55) - oder Prognosen über den Alltag ihrer Tochter in den Raum stellen:

"Dann versuchten sie wenigstens, sich genau vorzustellen, wie sie beiläufig in der Bahn ihr rotes Etui mit dem Abonnement aufschlägt und vorweist, wie sie den Bahnsteig entlang geht, wie sie sich auf dem Weg ins Büro angeregt mit Freundinnen unterhält, wie sie den Gruß eines Herrn lächelnd erwidert." (S. 56)

Sie nehmen in Gedanken bereits eine noch größere Trennung durch Auszug oder Heirat vorweg, gehen dabei jedoch teilnahmslos zu ihrer üblichen Tagesordnung über. Sie leben nicht miteinander, sondern nur aneinander vorbei. Zum Teil versucht die Mutter, das Verhalten der Tochter zu rechtfertigen, beschönigen oder auch aufzuwerten: "Andere Mädchen rauchen auch." (S. 57)

Die Entfremdung scheint allerdings unaufhaltbar zu sein.

Eine Bemerkung über verfehlte Kommunikation zwischen Gesprächspartnern findet man zum Beispiel im Prosastück *November*.

Hier ist das Gespräch über das Wetter eigentlich nur ein Vorwand, um einen zwischenmenschlichen Kontakt aufzubauen:

" Er fürchtete sich und wenn er zu jemandem sagte: 'Es ist kälter geworden', erwartete er Trost. 'Ja, November', sagte der andere." (S. 15)

In Sinnbildern des Winters ist die existentielle Angst eines Menschen versteckt. Trotz Vorsorge gegen sinkende Temperaturen bleibt eine diffuse Angst vor der "Kälte" erhalten. Der November assoziiert Bedrohungen wie Krieg, Krankheit, Einkommensverlust. Die Gedanken ans Weihnachtsfest, den

folgenden Frühling oder an "schöne Frauen" helfen auch nicht über die Ängste hinweg. Resignation und Anpassung scheinen für ihn der einzige Weg zu sein. Den erwarteten Trost findet er im Mitmenschen nicht. Kommunikation scheint nicht mehr möglich.

Ein weiteres Beispiel dafür bildet das Prosastück *Das Messer*.

Der ins Gefängnis gekommene Mann versucht während der Einkleidung ein Gespräch mit dem Beamten:

"Der Mann sagte: 'Ein schlechter Sommer.' Er war gewohnt, mit den Leuten zu sprechen. 'In den Strafbüchern gibt es keine Tarife für Sommer, hätte der Beamte sagen können. Er sagte nichts. Er wußte, daß die Neuen sprechen wollen.'" (S. 40)

Am Ende des Abwicklungsprozesses ist der Verhaftete so instruiert, daß er denkt:

"... vielleicht hätte er nichts sagen sollen. Er hätte nichts sagen sollen. Er hätte nichts tun sollen, er hätte sich nicht erwischen lassen sollen." (S. 41)

Die Außenwelt wird nun anders wahrgenommen: wie der Rhythmus einer vor dem Gefängnis spielenden "Marschmusik", die "etwas Peinliches" hat. Aus dem "Takt" zu kommen bedeutet auffällig werden, denn "man kann nicht unbemerkt stehenbleiben" (S. 41).

Für den Mann bedeutet Gefängnis Zwang zur Anpassung, für den Beamten allerdings eine Pflichtausübung. Beiden ist es bewußt, daß sie sich jeweils auf der gegenüberliegenden Seite einer Trennlinie befinden:

"Das wußte der Beamte und das wußte der Mann. Und der Mann sagte: 'Ein schlechter Sommer', er wollte dem Beamten nicht böse sein." (S. 42)

Selbst bei gegenseitigem Verständnis erlauben die Schranken der gesellschaftlichen Konventionen keinen Kontakt.

In den Geschichten kommt es allenfalls nur in der Vorstellung, nie in der Wirklichkeit zu einer Verbindung oder auch nur zur Kommunikation. Die Figuren denken sich zwar aus, was sie sagen oder tun dürfen, scheuen dann aber vor einem Kontakt zurück. Gespräche werden nicht geführt, sondern bestenfalls im Konjunktiv erwünscht oder erdacht.

Die Geschichte *Blumen* zum Beispiel führt in den Gedankenfluß eines Irrendwer unvermittelt ein:

"Dann stellte er sie sich in einem Blumenladen vor, mit grüner Schürze und Nelkenlächeln. Er würde eintreten und fragen, ob es hier Blumen zu kaufen gäbe und sie würde erschrecken und lächeln und sagen: 'Fast nur Blumen', und er würde auch lächeln."  
(S. 12)

Aber selbst in diesem von dem Mann erdachten Gespräch muß das Mädchen wiederum daran denken, wie sie ihm soufflierend weiterhelfen kann, damit das Gespräch nicht erstickt. Etwas später wird das Gespräch mit vertauschten Rollen etwas abgeändert durchgespielt, "er" wird jetzt der

Blumenverkäufer:

"Und später würde sie fragen: 'Was tun Sie hier?' und er würde antworten: 'Ich verkaufe Blumen.'  
'Warum duften sie nicht?' sagt sie.  
'Es sind Papierblumen.'  
'Oh, sie sind schön', flüstert sie.

'Aber sie duften nicht', sagt er.  
 'Kann man den Duft nicht herstellen?' bemitleidet sie ihn.  
 Oder er würde sagen: 'Ich stelle Papierblumen her.'" (S. 13)

Durch solche Gespräche im Irrealis, in denen zusätzlich auch die Figurenperspektive wechselt, wird der Leser stärker an die Geschichten beteiligt, weil er sich tiefer hineindenken muß.

Die Figuren können Gespräche ohne Mühe führen, wenn diese nach einem Schema festgelegt sind.

Wenn die Beamten in der gleichnamigen Geschichte Informationen erteilen, dann "ist ihnen nichts verdächtig, und ihr Wissen freut sie" (S. 35), heißt es.

Doch der persönliche Kontakt, aufgebaut auf aktuelle Situationen, Eigeninitiative und Improvisation, macht ihnen Schwierigkeiten. Draußen "gehen sie schnell, denn die Straße scheint ihnen verdächtig" (S. 35).

In den Texten kommt auch die erwünschte schriftliche Kommunikation nicht zustande.

In der Geschichte *Vom Meer* enthält ein ungeduldig erwarteter Brief nichtssagende Floskeln:

"Dann wäre noch zu sagen, daß es mir hier sehr gut gefällt [...] Hier ist es schon sehr heiß, gestern stieg das Thermometer über 30 Grad. Gut, daß immer ein leichter Wind vom Meer her weht" (S. 37)

Die Empfängerin ist perplex über die Inhaltslosigkeit des Briefes, welche durch Mehrfachwiederholungen verstärkt wird. Auffällig ist die Betonung der nicht nur räumlichen Distanz zwischen dem Absender und Empfängerin:

"Er schreibt, was man vom Meer schreibt und das es blau sei und er schreibt 'herzliche Grüße' wie man 'herzliche Grüße' schreibt [...] und schreibt, daß es gut sei, daß immer ein leichter Wind vom Meer her wehe." (S. 38/39)

Das Bedürfnis nach Kommunikation und menschlicher Wärme bleibt unerfüllt.

Die Unerfüllbarkeit der menschlichen Sehnsüchte kommt auch in der Geschichte *Erklärung* nachdrücklich zum Ausdruck:

"Am Morgen lag Schnee.  
Man hätte sich freuen können. Man hätte Schneehütten bauen können oder Schneemänner, man hätte sie als Wächter vor das Haus getürmt." (S. 61)

Aber man freut sich offensichtlich nicht, weil die Erfüllung dieser Freude letztlich als unmöglich angesehen wird. Der Schnee wird nur mit Unannehmlichkeiten verbunden:

"Aber er dringt in die Schuhe, blockiert die Autos, bringt Eisenbahnen zum Entgleisen und macht entlegene Dörfer einsam." (S. 61)

Die 'Erklärung' des Erzählers erlaubt keine gelassene Anschauungsweise der Natur. Diese entpuppt sich als ein "Hindernis" in der vermeintlich zivilisierten Welt, die seiner Ansicht nach Trost und Wärme nötig hätte.

Die *Milchmann*-Geschichten konstituieren, ohne vordergründig gesellschaftskritisch wirken zu wollen, eine poetische Gegenwelt zur bedrückend

unveränderlichen gesellschaftlichen Wirklichkeit. Was auf den ersten Blick als Idylle erscheinen könnte, wird dann im weiteren vorsichtig durchleuchtet.

Die Geschichten weisen die gleiche Struktur auf: sie blenden sich in eine Episode oder einen Dialog unmittelbar ein. Durch gelegentliche Reflexionen, Erinnerungen und Assoziationen wird dem Leser eine weitere Ebene vor Augen geführt. Auf dieser Ebene werden typische Defizite kleinbürgerlicher Existenz wie Einsamkeit, verpaßte oder verhinderte Kommunikation, verfehltete Träume, unerfülltes Leben sichtbar.

Diese Doppelbödigkeit in der Darstellung gewinnt eine konstitutive, weitertreibende Funktion für die Textbewegung. Bichsel interessiert nicht so sehr die vorgegebene Wirklichkeit, sondern vielmehr die möglichen, wahrscheinlichen Gedanken und Vorstellungen über sie. Seine Aufmerksamkeit gilt dementsprechend mehr dem Wortgefüge als der Darstellung der Wirklichkeit. Auf diese Weise erzeugt er beim Leser eine Vorstellung über den Hintergrund seiner Geschichten.

Bichsel konstruiert seine Geschichten, indem er die Sprache variiert. Eine Idee bringt die Geschichte ins Rollen, bringt Wörter hervor und damit Überraschungen und Möglichkeiten. Bichsel spielt in diesen Geschichten zugleich mit Möglichkeitsformen, er reflektiert darüber, wie eine Erzählung gestaltet sein könnte. Er entwirft eine Idee, um sie unmittelbar darauf wieder zu verwerfen.

Die Geschichten sind treppenartig aufgebaut, die Sätze werden häufig zusammenhanglos nebeneinander gereiht. Der ästhetische Effekt in einer



solchen Konstruktion beruht auf der bewußten Auswertung von Gegensätzen und Mißverhältnissen.

Bichsel bedient sich bei der Gestaltung der Geschichten der Technik des Retardierens, eines "Noch nicht", um die Handlung zu hemmen, zu verzögern, zu verlangsamen, da ja der nächste Schritt Verstörung heißen kann.

Die Sprache der Milchmann-Geschichten "hat die Kraft, die Kleinidyllen, die sie beschwört, vollkommen einfrieren zu lassen. Und sie schlüsselt die Wirklichkeit auf, indem sie zeigt, wie absolut verschlossen sie sein kann."<sup>79</sup>

Die abrupten Gedankensprünge und die chiffrierte Sprache schaffen für die Texte eine Atmosphäre der Vieldeutigkeit, Fragwürdigkeit, Unbestimmtheit und beziehen die Phantasie des Lesers stark mit ein. So wird die dargestellte Wirklichkeit im Rezeptionsbewußtsein des Lesers nach und nach konstituiert.

---

<sup>79</sup> Hellmuth Karasek: Vor verschlossenen Türen. In: Süddeutsche Zeitung, 21/22.10.1964. Nr. 280.

## 2. Darstellung manipulierter Wirklichkeit

Bichsels *Kindergeschichten*<sup>80</sup> thematisieren die Wechselbeziehung zwischen Wissen und Wirklichkeit oder Geist und Welt. Gewiß ist die Wirklichkeit dem Einzelnen durch Wissen über Dinge und Zusammenhänge zugänglich, welches ihm vorwiegend über Dritte oder Massenmedien vermittelt wird. Wissen als Informationsvermittlung ist jedoch grundsätzlich durch die Subjektivität der jeweils Beteiligten manipuliert und weicht daher unweigerlich von der Wirklichkeit ab. Diese Manipulation geschieht bisweilen unbewußt, wird jedoch auch gezielt eingesetzt. Sprache als Vermittler zwischen dem Menschen und der Welt ist Instrument von Manipulationstechniken, mittels derer eine institutionalisierte Gesellschaft konditioniert wird. Die Sprache selbst unterliegt ihrerseits ebenso einer Manipulation.

In einem Gespräch äußert sich Bichsel treffend über die Rolle der Sprache, zugleich Instrument und Gegenstand der Manipulation zu sein:

"Sprache ist ein Mittel der Manipulation, und die Sprache wird manipuliert von allen Seiten".<sup>81</sup>

Der Umstand, daß Sprache "manipuliert" werden kann, um einem Zweck zu dienen, hängt von ihrer kommunikativen Funktion ab.<sup>82</sup>

In der Politik und der Werbung etwa ist die Strategie der individuellen Inanspruchnahme und ideologischen Bemächtigung von Worten deutlich erkennbar. Aber auch in anderen Lebensbereichen nimmt die sprachliche

---

<sup>80</sup> die Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe 1988 bei Luchterhand-Verlag, Frankfurt a. M.

<sup>81</sup> Peter Bichsel: *Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht*, a.a.O., S. 31.

<sup>82</sup> vgl. Sol Saporta: *Die Bedeutung der Linguistik beim Studium dichterischer Sprache*. In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. II/2. Frankfurt am Main 1971. S. 327-342, hier: S. 327.

Manipulation derart zu, daß die grundlegende kommunikative Basis zunehmend angegriffen wird und eine grundlegende Verständigung nicht leicht herzustellen ist.

Bichsels *Kindergeschichten* zielen darauf hin, Sprache und Wissen als manipulierbar darzustellen.

## 2.1. Infragestellen und Negation von Wissen

Die Figuren der Geschichten, zumeist alte, einsame, mit ihrer Umgebung unzufriedene Menschen, finden sich mit den übernommenen "Wahrheiten" nicht ab. Sie sind alle an einem Punkt ihres Lebens angelangt, wo sie durch eine neue Erfahrung, einen außergewöhnlichen Entschluß aus ihrer Eintönigkeit auszubrechen versuchen.

Eine Idee erweckt sie aus ihrer Starre: die Idee, das Selbstverständliche nicht mehr glauben zu wollen, bis es ausprobiert ist. Der Weg, das Dilemma von Glauben und Wissen zu überwinden, geht über die Infragestellung funktionierender Zusammenhänge. Sie sprengen die einengende Sicherheit, die die Gesellschaft im Benennen der Dinge praktiziert, und lassen nur durch persönliche Erfahrung bewiesenes Wissen als wahrhaftig gelten. Dadurch erhoffen sie sich zugleich ein neues Verhältnis zu ihrem alltäglichen Leben.

Der Protagonist der Geschichte *Die Erde ist rund*, ein achtzigjähriger Mann ohne Frau, Kinder und Arbeit, verbringt "seine Zeit damit, daß er sich alles, was er wußte, noch einmal überlegte." (S. 7)

Als erstes genügt es ihm nicht mehr, einen Namen zu haben; er forscht nach, um zu erfahren, "warum und woher" er diesen hat.

Bei der Zusammenstellung seines Wissensgutes fällt ihm auf, daß das, was er weiß, ausschließlich auf Vermittlung beruht:

"Er hatte es gelesen, es wurde ihm erzählt, er hatte es im Kino gesehen." (S. 8)

So gut wie nichts entstammt eigener Erfahrung, welche ursprünglich Voraussetzung für das "Wissen" war. Gegenwärtig ist "Wissen" hauptsächlich Informationsvermittlung. Als solches hat es sich in der Gesellschaft zu einer Macht entwickelt, die in hohem Maße davon abhängt, daß eine Information geglaubt, das heißt ungeprüft übernommen wird.

Das Wissen hat so großen Einfluß, daß es die Dinge und Sachverhalte selbst bestimmt:

"Die Erde ist rund, das wußte er. Seit man das weiß, ist sie eine Kugel..." (S. 8/9)

Dieses Wissen, das den Umgang mit der umgebenden Wirklichkeit dermaßen prägt, läßt beim alten Mann Zweifel an seiner Wahrheit aufkommen:

"Das weiß ich' [...] aber das glaube ich nicht, und deshalb muß ich es ausprobieren." (S. 10)

Er will sich vergewissern, ob er tatsächlich, wenn er immer geradeaus geht, wieder an den Platz zurückkehrt, von dem er losgelaufen ist. Er schreibt auf, was er alles benötigen würde, um über die Häuser hinwegzukommen: Leiter, Seil, Klettereisen, Taschenapotheke, Regenschutz, Bergschuhe und

Wanderschuhe, Stiefel, Winterkleider und Sommerkleider. Für die Sachen braucht er einen Wagen, um den Fluß zu überbrücken braucht er ein Schiff, dann noch "einen Wagen für das Schiff und ein zweites Schiff für die beiden Wagen und einen dritten Wagen für das zweite Schiff." (S. 12)

Damit er die Wagen und die Schiffe über Häuser und Berge hieven kann, hat er einen Kran nötig, "und einen Mann, der den Kran führt, und ein Schiff für den Kran und einen Wagen für das Schiff und einen Mann, der den Wagen für das Schiff für den Kran zieht" (S. 12) und so weiter. Eine Notwendigkeit löst die nächste aus bis ins Unendliche. Immer wieder stemmt sich das Wort "nur" verzweifelt gegen die erdrückende Fülle der Objekte und deutet die Hoffnung und gleichzeitig auch die Ohnmacht des um Beweisführung Ringenden an:

"Jetzt brauchte er nur noch einen Kran, mit dem er den Kran über die Häuser ziehen konnte, einen größeren Kran also, dazu Kranführer und ein Kranshipf und einen Kranshipfwagen, einen Kranshipfwagenzieher, einen Kranshipfwagenzieherkleiderwagen und einen Kranshipfwagenzieherkleiderwagenzieher..." (S. 13)

Die sprachliche Ebene, die Aufzählung und spielerische Zusammensetzung von Wörtern, veranschaulichen die Komplexität der ursprünglich geplanten Unternehmung. Umfang und Aufwand der einzusetzenden Mittel machen deren Durchführbarkeit unmöglich. Dies bestätigt die Vorwegnahme des Erzählers, daß "die einfachsten Dinge die schwersten seien" (S. 10).

Trotzdem bricht der alte Mann letztendlich mit einer Leiter als einzigem Hilfsmittel auf und begibt sich in ein lebensgefährliches Abenteuer, in dem er vermutlich untergeht.

In seiner Schlußbemerkung solidarisiert sich der Erzähler mit dem alten Mann, indem er sagt, er würde sich freuen, wenn dieser wieder auftauchte und sagte:

"Jetzt glaube ich es, die Erde ist rund." (S. 17)

Der Erzähler hätte seinen Protagonisten am Ende genau so gut sagen lassen, er wisse jetzt, daß die Erde rund ist. Er benutzt aber die Umkehrung der Begriffe "Wissen" und "Glauben". Das Glauben wird dem Wissen übergeordnet als die Möglichkeit, das Wissen als Dogma in Frage zu stellen. Es wird als Voraussetzung gesehen, Wissen als durch persönliche Erfahrung gewonnene Erkenntnis gelten zu lassen.

Die Überprüfung des Wissens ist der Versuch, sich eigene Erfahrung zu schaffen mit dem Ergebnis, das Vertrauen in das Althergebrachte und das Allgemeingültige wiederzugewinnen oder zu neuen selbstgewonnenen Erkenntnissen zu gelangen. Dieser Aufwand wird für nötig erachtet, um die Last einer schwer faßbaren Welt ertragen zu können. Die Überprüfung des Wissens resultiert aus dem Bedürfnis nach Selbsterfahrung und Selbstbestimmung des Einzelnen, der überzeugt sein und sich nicht nur von allgemeinen Meinungen und Informationen tragen lassen will.

Gleichfalls aus Ungläubigkeit dem Wissen gegenüber läßt es sich der Erfinder in der gleichnamigen Geschichte nicht nehmen, das Fernsehen und andere Sachen, die es schon gibt, noch einmal zu erfinden. Dadurch will er seine persönliche Erfahrung verwirklichen und die ihn überwältigende Komplexität der Welt für sich begreiflich machen.

Zu Beginn der Geschichte wird eine Definition des Erfinders angeführt:

"Erfinder ist ein Beruf, den man nicht lernen kann; deshalb ist er selten; heute gibt es ihn überhaupt nicht mehr. Heute werden die Dinge nicht mehr von Erfindern erfunden, sondern von Ingenieuren und Technikern, von Mechanikern, von Schreibern auch, von Architekten und von Maurern; aber die meisten erfinden nichts."  
(S. 40)

Die durchorganisiert-hochtechnisierte Welt scheint auf Erfinder verzichten zu können.

"Der letzte starb im Jahre 1931" (S. 40), heißt es. Gemeint ist Edison, dessen Erfindungen aufgezählt werden, um zu verdeutlichen, wie unerlässlich ein Erfinder für die Menschheit ist.

"1890 wurde zwar noch einer geboren, und der lebt noch. Niemand kennt ihn, weil er jetzt in einer Zeit lebt, in der es keine Erfinder mehr gibt" (S. 41)

Mit diesen Worten wird der Erfinder der Geschichte eingeführt, dem die Zeit davongelaufen ist. In stiller Weltabgeschiedenheit hat er "einen Apparat erfunden, in dem man sehen konnte, was weit weg geschieht" (S. 45).

Als er nach Jahren zum ersten Mal in die Stadt geht, um seine Erfindung vorzuführen, trifft er dort eine Welt an, in der Automobile und Rolltreppen, Kühlschränke und Kofferradios, Telefon und Verkehrsampeln zu einer unbefragten Selbstverständlichkeit geworden sind.

Sein Erlebnis an der Verkehrsampel belegt, daß die Technik zu einer faktischen gesellschaftsimmanenten Macht geworden ist, der auch er sich fügen muß:

"Und er wartete bei Rot und ging bei Grün." (S. 43)

Als er an der Verkehrsampel einen Herrn über seine Erfindung anspricht, fragt derjenige, was er jetzt von ihm wolle. Kaum hat er sich jedoch ausgesprochen, "da schaltete die Ampel auf Grün, und sie mußten gehen" (S. 43).

Mit seinem "Neuprodukt" stößt der Erfinder in dieser technisierten Welt auf Unverständnis seiner Mitmenschen:

"Die meisten sagten nichts, einige lachten den Erfinder aus, und einige gingen weiter, als hätten sie nichts gehört." (S. 44)

Hier wird deutlich, inwieweit die Menschen, durch Technik und Automatisierung überfrachtet, von Signalen überflutet, abgestumpft sind und Innovation wie Kreativität bereits im Vorfeld für suspekt halten. Reglementierung läßt ihre eigenen Initiativen verkümmern und führt fast zwangsläufig zur Anonymität und damit zum Desinteresse an Mitmenschen.

Der Erfinder findet raschen Zugang zu allen technischen Neuheiten, nur zu den Leuten nicht. Weil er die Umgangsformen dieser Art von Mitmenschen, die Manieren zum Beispiel, sich mit den Floskeln wie "Ein sonniger Tag heute" zu begrüßen, nicht kennt, wird er ignoriert. Er kann den Unmut der Leute nicht nachvollziehen, wenn er in der Straßenbahn seine Pläne zwischen den Beinen der Leute ausbreitet.

Besessen von seiner Erfindung, will er die Tatsache, daß es das Fernsehen schon gibt, nicht gelten lassen. Er protestiert gegen die Wirklichkeit, indem er den Sinn technischer öffentlicher Einrichtungen von nun an nicht mehr beachtet, die Signale der Verkehrsampel übersieht, und dadurch nicht nur sich



selbst, sondern auch seine Mitmenschen gefährdet. Er gelangt zu der erschreckenden Erkenntnis, daß die Menschheit mit diesen Innovationen nicht oder nicht richtig - im Sinne des Erfinders - umgehen kann, daß von ihnen eine nicht vorhergesehene schädliche Wirkung ausgeht. Aus diesem Grunde zieht er sich wieder in die Einsamkeit zurück und erfindet alle in der Stadt gesehenen Neuheiten noch einmal, um die fertigen Entwürfe sogleich wieder zu vernichten. Die Reproduktion schon erfundener Geräte ist sein Versuch, die versäumte Zeitentwicklung nachzuvollziehen, zu verarbeiten, zu bewerten und darüber zu entscheiden. Die innerhalb der Gesellschaft gemachten Erfahrungen lassen für ihn nur eine Entscheidung zu: die Vernichtung.

Die abschließende Bemerkung des Erzählers macht deutlich, daß er immer noch zum gescheiterten Aufstand seines Protagonisten steht, "denn auch Sachen, die es gibt, zu erfinden ist schwer, und nur Erfinder können es." (S. 47)

Erfinder sind Menschen, die ihr theoretisches Wissen überprüfen können, indem sie es in der Praxis anwenden, zum Beispiel durch Konstruktion und Bau eines Geräts. Der Einsatz geistiger Kräfte erfordert Abstinenz vom gesellschaftlichen Leben, um eine Konzentrationssteigerung zu erreichen. Dieser Tatbestand führt in gleichem Maße zur Isolation und Entfremdung vom praktischen Leben.

Durch zeitliche und zielorientierte Abkoppelung kann er die aktuellen Bedürfnisse der Menschen nicht mehr im Blickfeld behalten. Folglich verfehlt er sein ursprüngliches Ziel, ihnen zu nutzen, und konstruiert an ihren Interessen vorbei.

Der Protagonist der Geschichte *Der Mann mit dem Gedächtnis* möchte etwas wissen, was außer ihm niemand weiß.

Er hat sich ein sehr spezielles Wissen über das System "Eisenbahn" angeeignet. Er kennt die Züge und den Fahrplan auswendig und verbringt seine ganze Zeit auf dem Bahnhof. Die Genauigkeit der Planerfüllung ersetzt ihm offenbar den Sinn und Zweck des Systems; es wird zum Selbstzweck. Dieses exklusive Wissen verleiht ihm Einzigartigkeit, die ihn zum Sonderling werden läßt.

Dank seinen umfassenden Kenntnissen erscheinen dem Mann alle Erfahrungen mit der Eisenbahn als entbehrlich.

Daß manche Leute Eisenbahn fahren, um sich an der Gegend zu erfreuen, an der sie vorbeikommen, läßt er nicht gelten, da alle Orte schon im Fahrplan vermerkt seien. Daß andere die Bahn benutzen, um irgendein Ziel zu erreichen, könne auch nicht sein, da fast alle wieder zurückkämen, viele schon am Abend desselben Tages. Aus subjektiver Beschränktheit hält er die vorgegebenen Daten für wichtiger als die Primärerfahrung der Wirklichkeit. Wenn die Eisenbahnfahrt die Realisierung des Fahrplans ist, dann ist der Fahrplan wichtiger als die Fahrt, und wenn man den Fahrplan nachprüft, nicht durch die Realität, sondern durch das Gedächtnis, kann man auf jedes Fahren verzichten.

Mit seiner Kenntnis nutzt er den Reisenden nicht; eher hindert er sie durch seine detaillierten Erklärungen daran, daß sie rechtzeitig ihren Zug erreichen und wenn dies nicht hilft, versucht er, sie durch Handgreiflichkeiten vom Fahren abzuhalten.

Als er wegen seines widersinnigen Verhaltens vom Bahnhofsvorstand gewarnt wird, zieht er sich, von der Obrigkeit gemaßregelt, völlig verängstigt in seine Gedankenwelt zurück:

"Und der Mann erschrak, weil er ohne Bahnhof nicht leben konnte, und er sagte kein Wort mehr, saß den ganzen Tag auf der Bank, sah die Züge ankommen und die Züge wegfahren, und nur hie und da flüsterte er einige Zahlen vor sich hin, und er schaute den Leuten nach und konnte sie nicht begreifen." (S. 52)

"Hier wäre die Geschichte eigentlich zu Ende" (S. 52), heißt es anschließend, doch die Geschichte läuft weiter und zeigt eine Wendung, insofern der Mann Konkurrenz bekommt durch einen Auskunftsbeamten, wodurch er überflüssig wird.

Der Mann fühlt sich gekränkt, weil ein anderer die Exklusivität seines Wissens schmälert. Er findet aus der Situation heraus, indem er das Wissen, das nicht mehr ihm allein gehört, sofort verdrängt:

"Da ging der Mann mit dem Gedächtnis nach Hause, verbrannte seine Fahrpläne und vergaß alles, was er wußte." (S. 53)

Er verschafft sich sogleich ein anderes Wissensgebiet, was ihm einen vermeintlichen Vorsprung vor seinen Mitmenschen suggeriert: er beginnt, sich die Anzahl der Treppenstufen vor dem Bahnhof und dann in der ganzen Stadt einzuprägen. Damit weiß er etwas, "was niemand weiß". (S. 54) Wenn er schließlich zum ersten Mal in seinem Leben einen Zug benutzt, um in anderen Städten die Treppenstufen zu zählen, dann zeigt das, daß die neue Obsession die alte, vormals so bedeutende Lebensaufgabe, zunichte gemacht hat. Sie hat nun

vermutlich unbemerkt dem einen Sinn gegeben, was er zuvor vehement abgelehnt und als unsinnig erachtet hat.

Der Protagonist der letzten Geschichte *Der Mann, der nichts mehr wissen wollte* müht sich ebenso mit der Problematik des Wissens ab:

"Ich will nichts mehr wissen', sagte der Mann, der nichts mehr wissen wollte." (S. 62)

Seine Unfähigkeit, Informationen zu selektieren und Prioritäten zu setzen, führt zu einer Reizüberflutung. Die penetrante Störung durch das technisierte Kommunikationsmittel "Telephon", das es so leicht macht, zu unpassendsten Momenten stereotype Floskeln abzuladen, hält ihn von der Erfüllung seiner eigentlichen inneren Bedürfnisse ab. Optische Reize wie Sonnenlicht sind Signale, die er mit den für ihn unerträglichen inhaltlosen Phrasen wie "Es ist schönes Wetter heute" (S. 62) verbindet. Die alltäglichen Umgangsformen sind für ihn wegen ihrer Banalität zu einer so massiven Last geworden, daß er sich ihrer endgültig entledigen möchte. Sie sind für ihn das Sinnbild der Oberflächlichkeit zwischenmenschlicher Beziehungen und Stagnation gesellschaftlicher Entwicklung.

Er weiß sich nicht anders aus dieser Situation heraus zu helfen, als alle Kontakte zu seiner Umwelt in radikaler Weise abubrechen. Er flüchtet in absolute Isolation, indem er das Telephonkabel aus der Wand reißt, die Läden schließt, die Fensterscheiben mit Papier verklebt oder die Lampe von der Decke reißt.

Sein Bewußtsein läßt die Tilgung des Wissens jedoch nicht zu. Im Dunkeln seines Zimmers weiß er nun zusätzlich, wie es ist, "wenn kein Wetter ist" (S. 67).

Der häufig auftretende Kommentar des Erzählers "Das ist schnell gesagt" deutet voraus, daß sich "Wissen", sobald im Gedächtnis gespeichert, nicht gezielt löschen läßt, sondern nur überlagert wird.

Der Mann entdeckt, daß das Nichts-mehr-wissen wollen eine im Grunde unmögliche Forderung ist. Aus dieser Forderung entspringt eine erstaunliche Konsequenz:

"Ich muß zuerst wissen, was ich nicht wissen will." (S. 67)

Die Negation des Wissens schlägt in einen neuen Wissenserwerb um. Seine Frau trägt zu diesem Wissenserwerb bei, indem sie behauptet, daß er nicht wisse, wie schönes Wetter auf chinesisches heiße. Darauf lernt der Mann chinesisches. Auf dem Umweg von Wissenserweiterung durch das Erlernen einer neuen Sprache führt der Wunsch, nichts mehr wissen zu wollen, paradoxerweise dazu, alles vollständig kennenzulernen, um dieses Wissen dann mit vollem Bewußtsein loszuwerden:

"Ich muß alles wissen, dann erst kann ich sagen, daß ich das alles nicht mehr wissen will." (S. 68)

Der Vorgang des Verweigerns der bekannten Struktur verselbständigt sich zu einem eigenen System, daß die Umkehrung der ursprünglichen Absicht auslöst.

Nachdem er erkannt hat, daß sich Wissen nicht wie ein Lichtschalter ausknipsen läßt, versucht er, eine extreme Überbelastung herbeizuführen, in der Hoffnung, durch einen "Kurzschluß" das ersehnte Ziel der Wissenslöschung zu erreichen.

Während er sich ein vollständiges Wissen über Tiere zu erwerben versucht, fällt ihm das Panzernashorn ins Auge, das er "schön" findet. Im Zoo beobachtet er, wie das Panzernashorn losrennt, und dann wieder lange stehenbleibt, weil es inzwischen vergessen hat, was ihm eingefallen war.

"Mein Panzernashorn [...] denkt zu langsam und rennt zu früh los, und das ist recht so." (S. 70)

Bei ihm sieht er eine Schutzschicht, die er sich gerne zulegen würde. Das Panzernashorn verkörpert die für ihn unerreichbare Idealform zum Schutz gegen die Informationsflut; doch gelangt der Mann zur Einsicht, dies nicht mehr erreichen zu können und kehrt resignierend in seinen bisherigen Alltag zurück.

In der Geschichte *Amerika gibt es nicht* handelt es sich ebenfalls um Informationsvermittlung, also eine Überlieferung, die zur Erfindung deklariert wird.

Im einleitenden Rahmenteil der Geschichte behauptet ein Mann, der als Geschichtenerzähler vorgestellt wird, daß es Amerika nicht gibt. Die Entstehung dieser seltsamen Auffassung läßt sich aus dem abschließenden Rahmenteil rekonstruieren. Der Mann, der selber nie in Amerika war, hat bei vermeintlichen Amerika-Reisenden beobachtet: Sie sagen nicht Amerika, sondern

'Staaten' oder 'Drüben', und "alle erzählen Dinge, die sie vor der Reise schon wußten", was "sehr verdächtig" (S. 39) sei.

Die persönliche Meinungsbildung wird durch Vorinformation manipuliert. Selbst derjenige, der eigene Erfahrungen sammeln möchte, ist durch zuvor aufgenommene Informationen beeinflusst. Ein rein theoretisches Wissen, das sich auch durch persönliche Wahrnehmung der Realität nicht mehr revidieren läßt, stellt sich selbst in Frage. Das kann dazu führen, das Wissen a priori zu bezweifeln.

Aus seiner Einschätzung zieht der Mann die radikale Konsequenz, daß es Amerika gar nicht gibt. Dann aber könnte auch Kolumbus nicht das getan haben, was man üblicherweise von ihm annimmt. Im Streit der "Leute darüber, wer Kolumbus wirklich war" (S. 39), steht für den Geschichtenerzähler fest, daß er Amerika nicht entdeckt, sondern erfunden hat.

Die Geschichte des Geschichtenerzählers, die zwischen den beiden Rahmentexten wiedergegeben wird, spielt vor fünfhundert Jahren am Hofe des spanischen Königs. Das Hofleben sieht äußerlich folgendermaßen aus:

"Ein Palast, Seide und Samt, Gold, Silber, Bärte, Kronen, Kerzen, Diener und Mägde; Höflinge, die sich im Morgenrauen gegenseitig die Degen in die Bäuche rennen [...] Auf dem Turm fanfarenblasende Wächter. Und Boten, die vom Pferd springen [...] Frauen, schöne und gefährliche, und Wein ..." (S. 27)

Und obwohl es "in Saus und Braus" abläuft, ist es schließlich "täglich dasselbe, und man langweilt sich" (S. 27). Das Narren-Treiben am Hofe des Königs

verkörpert offenbar die einzige lebendige und wandelbare Aktivität dieses erstarrten Lebens. Die Hofnarren sind Sinnbild für das zwanghafte Bemühen um Abwechslung und Unterhaltung, welche allmählich sogar zum Verbrechen ausartet. Hänschen, als schrecklichster Narr der Welt vom unendlich gelangweilten König erworben, erhält - weniger mit seinem häßlichen Aussehen als mit seinem grausamen Gelächter - die Rolle, welche das Ausmaß menschlicher Entfremdung vergegenwärtigt. Sein Wirklichkeitsverlust ist so extrem, daß er noch unter dem Galgen, den der König für ihn aufrichten ließ, nicht anders als mit Gelächter reagiert. Zu diesem angeordneten Schauspiel können des Königs Knechte als Zuschauer nur den Knaben Colombin auftreiben, weil sich das Volk versteckt hat. Die unverbrauchte Naivität des wie zufällig gefundenen Colombin verhindert eine Eskalation der Willkür des Machthabers zur Grausamkeit hin. Er rettet Hänschen vor der Hinrichtung durch ausgefallene Argumentation.

Colombin, von nun an der angebliche Hofnarr, verhält sich nicht nach den üblichen Spielregeln des Übertrumpfens vorgegebener Maßstäbe:

"Wenn jemand sagte: 'Komm, Colombin, kämpf mit mir', sagte Colombin: 'Ich bin schwächer als du.'" (S. 34)

Um Anerkennung innerhalb dieser schematisierten Gesellschaft zu erlangen, entwickelt er eine eigenständige Methode, und zwar die der "Tatsachenerfindung". Er macht sich deshalb auf, Land zu entdecken. Obwohl er sich nur in den Büschen versteckt hatte, behauptet er bei seiner Rückkehr, ein Land im



Meer entdeckt zu haben. Vespucci wird beauftragt, nach Colombins Anweisung dieses Land zu suchen:

"Sie fahren ins Meer und dann immer geradeaus, und Sie müssen fahren, bis Sie zu dem Land kommen, und sie dürfen nicht zweifeln." (S. 36)

Hinter der "Anpassung an eine vorgegebene Linie" steckt eine Taktik der Manipulation, und zwar, daß einfach nur Anweisungen eines Vordenkers genau zu befolgen und eigene Zweifel zu unterdrücken sind, um das vorausberechnete Ziel zu erreichen.

Der Seemann bestätigt später, daß es dieses Land gibt. Ihm glaubt man, ohne es nachgeprüft zu haben. Für den unkritisch eingestellten Betrachter, der nicht willens und in der Lage ist, die Tatsachenerfindung zu überprüfen, genügt die Bestätigung durch einen angesehenen Mitbürger, um von der Wahrheit der ursprünglichen Behauptung überzeugt zu sein. Nur Colombin glaubt der Tatsächlichkeit der Entdeckung nicht; Vespuccis Bezeugung, daß es das Land gebe, nimmt er entsprechend seiner eigenen Vorgehensweise als Erfindung an. Auch der Name des Landes entsteht durch ein Mißverständnis beziehungsweise die Leichtgläubigkeit der Leute: Als Colombin aus Freude, nicht verraten worden zu sein, den Seefahrer mit den Worten "Amerigo, mein lieber Amerigo!" (S. 37) umarmt, glauben die Leute, das sei der Name des Landes und nennen es seitdem "Amerika".

Diese Geschichte verdeutlicht, daß die Langeweile in dem so wohlgeordneten Königreich der Nährboden für derartige "Erfindungen" ist, welche von

seinen Einwohnern mit großer Empfänglichkeit aufgenommen werden. Vom Erzähler wird auch die Möglichkeit in Erwägung gezogen, daß dieser neu ge- oder erfundene Kontinent als Spielwiese für unausgelebte Phantasien einer zu streng reglementierten alten Welt dienen sollte.

## 2.2. Experimentieren mit Sprachkonventionen

In den *Kindergeschichten* läuft das Infragestellen einer herkömmlichen Sichtweise der Wirklichkeit parallel mit dem Infragestellen von Sprachkonventionen. Da die Kongruenz von Sachen und deren Benennung den Figuren fragwürdig erscheint, berauben sie die Sprache ihrer scheinbaren Selbstverständlichkeit. Die konventionelle Sprache wird dem Experimentieren unterworfen: Sie wird aufgelöst, durcheinandergeschüttelt, der Wirklichkeit entrissen. Denkstrukturen, die einem etablierten Gesellschaftssystem entsprechen, werden auf diese Weise in Frage gestellt.

Musterbeispiel dafür ist die Erzählung *Ein Tisch ist ein Tisch*.

Die Hauptperson, ein alter Mann, "der kein Wort mehr sagt, ein müdes Gesicht hat, zu müd zum Lächeln und zu müd, um böse zu sein" (S. 18), entdeckt die Unerträglichkeit seines eintönigen Lebens und beschließt, diesem zu entfliehen.

Die Trostlosigkeit des Alleinseins und die Einöde seines grauen Alltags wird durchbrochen von einem sonnigen Tag, an dem er seine Außenwelt positiv wahrzunehmen beginnt: er findet Gefallen am Vogelgezwitscher, an den

Leuten, den spielenden Kindern, am Leben überhaupt. Die Erfahrung des "besonderen" Tages löst bei ihm den Entschluß aus, die Gleichförmigkeit seines engen Lebensraumes schlagartig zu ändern:

"Es muß sich ändern, es muß sich ändern!" (S. 20)

Seinem Bedürfnis nach Veränderung versucht der alte Mann dadurch Rechnung zu tragen, daß er von nun an das bedenkenlos übernommene System in Frage stellt. In der Erkenntnis, daß Wörter beliebige Bezeichnungen der Objekte sind, nimmt er eine radikale Um-Etikettierung vor:

"Jetzt ändert es sich', rief er und sagte von nun an dem Bett 'Bild'."  
(S. 21)

Dieser ersten Umbenennung folgen weitere:

"Dem Tisch sagte er Teppich.  
Dem Stuhl sagte er Wecker.  
Der Zeitung sagte er Bett.  
Dem Spiegel sagte er Stuhl.  
Dem Wecker sagte er Fotoalbum.  
Dem Schrank sagte er Zeitung.  
Dem Teppich sagte er Schrank.  
Dem Bild sagte er Tisch.  
Und dem Fotoalbum sagte er Spiegel." (S. 22)

Das Spiel mit den Wörtern fügt sich zu neuen Konstellationen, zu einer Privatsprache, in der dann gilt:

"Am Morgen blieb der alte Mann lange im Bild liegen, um neun läutete das Fotoalbum, der Mann stand auf und stellte sich auf den Schrank, damit er nicht an die Füße fror..." (S. 23)

Später werden auch noch die Verben ausgetauscht, so daß es dann heißt:

"Am Mann blieb der alte Fuß lange im Bild läuten, um neun stellte das Fotoalbum, der Fuß froh auf und blätterte sich auf den Schrank, damit er nicht an die Morgen schaute." (S. 23)

Der Zwang, einen Individualismus zu entwickeln ist so groß, daß die Gefahr seiner Sinnlosigkeit unterbewertet wird. Die Schulhefte, die sich der alte Mann anschafft, stellen einen Neubeginn dar:

"Der alte Mann kaufte sich blaue Schulhefte und schrieb sie mit den neuen Wörtern voll..." (S. 23)

Ein unbeschriebenes Blatt wird zum Erlernen eines neuen Systems verwendet. Die aus diesem Prozeß resultierende Isolierung wird gelegentlich sogar bewußt in Kauf genommen:

"... er hatte viel zu tun damit, und man sah ihn nur noch selten auf der Straße. [...] Er hatte jetzt eine neue Sprache, die ihm ganz alleine gehörte." (S. 24)

Diese "neue Sprache" weicht von dem herkömmlichen Muster so weit ab, daß kein Zusammenhang mehr erkennbar ist. Gleichermäßen trifft dies für den alten Mann zu:

"Er mußte lachen, wenn er hörte, wie jemand sagte: 'Gehen Sie morgen auch zum Fußballspiel?' Oder wenn jemand sagte: 'Jetzt regnet es schon zwei Monate lang.' Oder wenn jemand sagte: 'Ich habe einen Onkel in Amerika.' Er mußte lachen, weil er all das nicht verstand." (S. 25)

Aus seiner neuen Perspektive, die für ihn zur Norm geworden ist, sieht er den ursprünglichen Gebrauch der Sprache als Verfälschung an:

"Seinem Bild sagen die Leute Bett.  
 Seinem Teppich sagen die Leute Tisch.  
 Seinem Wecker sagen die Leute Stuhl.  
 ..." (S. 24)

Das neue Sprachsystem ist ihm so in Fleisch und Blut übergegangen, daß es bereits seinen Gefühlsbereich ergreift:

"Hier und da träumte er schon in der neuen Sprache, und dann übersetzte er die Lieder aus seiner Schulzeit in seine Sprache, und er sang sie leise vor sich hin." (S. 24)

Das ursprüngliche Gefühl der Langeweile verwandelt sich auf dem Umweg über den Spaß des Spielens mehr und mehr zu einem Angstgefühl. Denn je mehr der alte Mann die Regeln seiner selbstgeschaffenen Ordnung ausdehnt, um so größer wird der Abstand zu seinen Mitmenschen, was letzten Endes zur absoluten Weltflucht führt:

"Der alte Mann im grauen Mantel konnte die Leute nicht mehr verstehen, das war nicht so schlimm. Viel schlimmer war, sie konnten ihn nicht mehr verstehen. Und deshalb sagte er nichts mehr. Er schwieg, sprach nur noch mit sich selbst, grüßte nicht einmal mehr." (S. 25)

Der alte Mann ging davon aus, daß der Bezug zur Realität durch Sprache hergestellt wird. Er wollte sich an den durch gesellschaftliche Konvention festgelegten Bezug von Sprache und Wirklichkeit nicht mehr halten und sich einen neuen eigenen Zusammenhang schaffen. Er begann, die Dinge umzutaufen, in der Hoffnung, dadurch würden die Dinge selbst verändert. Er versucht also, nach dem Prinzip einer mathematischen Gleichung durch Sprachumwandlung

eine Realitätsumwandlung zu bewirken. Die willkürliche Begriffsübertragung bringt ihm jedoch weder ein besseres Lebensgefühl noch eine intensiviertere Form der Kommunikation mit seinen Mitmenschen. Der Versuch, aus den Konventionen einer Sprachgemeinschaft auszubrechen, löst eine totale Isolation aus.

Um einen Mann, der sich eine eigene Sprache schafft, geht es auch in der Geschichte *Jodok läßt grüßen* .

Der Erzähler versetzt sich gedanklich in seine Kindheit zurück und erinnert sich an eine Szene, in der sein Großvater von einem Onkel Jodok zu sprechen begann und die Großmutter ihm schroff den Mund verbot, worauf dieser "ganz still und traurig" wurde. (S. 61). In seiner Vorstellung läßt der Erzähler das dem Großvater geschehene Unrecht wiedergutmachen, indem er von dem Satz "Als Onkel Jodok noch lebte" ausgehend, ihm eine Geschichte unterstellt.

Durch die Verwendung eines ausgefallenen Namens wird in der Geschichte eine Sprachkurrilität erzeugt, die dem Großvater angehängt wird.

Der Name "Jodok" dient ihm als Vehikel zum Ausbruch aus der ihn bedrückenden Familienenge. Er ist Symbol für die Verweigerung von Anpassung, die in der Verbalisierung der Dinge zum Vorschein kommt.

Der Großvater findet einen Spielraum in der Sprache: Verlockt durch die beiden "o" im Namen "Jodok", beginnt er vorerst, den Klang der Wörter diesem Namen anzupassen:

"Onkel Jodok word ons bosochon, or ost ongoschotor Monn, wor roson morgon zom Onkol." (S. 58)

Er zerpflückt die Wörter in einzelne Brocken und zwingt sie anschließend in Versform, wodurch er sich eine aus Schulzeiten bekannte Sprachstruktur verschafft, mit der er seine eigene neue Sprache auszubauen beginnt:

"Onkeljodok word  
 onsbosochon orost  
 ongoschotor mon  
 woroson mor  
 gonzomomkol." (S. 58/59)

Im Laufe der Geschichte löst sich der Name von der ursprünglich bezeichneten Person vollständig ab; der Großvater behauptet dann, "er kenne keinen Jodok, habe nie einen gekannt" (S. 59).

Das Wort verselbständigt sich und wird für den alten Mann zu einer Obsession:

"Es gab für ihn nichts anderes mehr als Jodok." (S. 59)

"Jodok " nennt er seinen Enkel, dann alle anderen und schließlich sich selbst. Das Spiel mit dem Wort wird so weit getrieben, daß eine völlig eigenartige Sprache zustandekommt, in der zum Beispiel "Jodok hat Jodok" für "Ich habe Hunger" stehen soll.

Was in der Zeitung auf der Seite "Unglück und Verbrechen" steht, wird ebenfalls verfremdet, so daß sich ein Unfallbericht folgendermaßen anhört:

"Am Jodok ereignete sich auf der Jodok bei Jodok ein Jodok, der zwei Jodok forderte. Ein Jodok fuhr auf der Jodok von Jodok nach Jodok. Kurze Jodok später ereignete sich auf der Jodok von Jodok der Jodok mit einem Jodok. Der Jodok des Jodoks, Jodok Jodok, und sein Jodok, Jodok Jodok, waren auf dem Jodok tot." (S. 59/60)

Durch die Anwendung dieser Verfremdung vollzieht der alte Mann einen Verdrängungsprozeß negativer Ereignisse. Sein Vorgehen zeigt Züge von Naivität. Hier kommt also über die Phasen von Spiel, Trotz, schwachsinnigem Verhalten und Persönlichkeitsspaltung der tiefgründige Wunsch zum Ausdruck, die sogenannte "Realität" erträglich zu machen.

Der Erzähler unterschiebt dem Großvater ersehnte Verhaltensweisen, die ein ausgefülltes Leben ermöglichen sollten. Der Grund für diese Rollenzuweisung läßt sich dem letzten Satz der Geschichte entnehmen:

"Und wenn das mein Großvater getan hätte, wäre er vielleicht älter geworden, und ich hätte heute noch einen Großvater, und wir würden uns gut verstehen." (S. 61)

"Aber leider, leider ist diese Geschichte nicht wahr", gibt der Erzähler zu, sein Großvater sei leider kein Lügner gewesen und auch nicht alt geworden. Diesem ist die Umsetzung seiner Wünsche nach Anerkennung, Unterstützung und Selbstverwirklichung nicht gelungen, weil die äußeren Zwänge zu mächtig für ihn waren.

Die Helden der Geschichten - keine Kinder, sondern alte oder mindestens alternde Männer - leben bei aller Einsamkeit in einer Gesellschaft, deren Zwänge und Konventionen sich massiv auf sie auswirken.

Sie sind Außenseiter der Gesellschaft, die das Bedürfnis nach dem kommunikativen Zusammenhang einer weithin anonymen, ständiger Änderung unterworfenen und nur provisorisch erfahrbaren Welt verkörpern. Sie zeigen



die Schwierigkeit auf, darin menschlich, das heißt in persönlicher Teilnahme ihren Platz zu finden und zu bewahren.

Die alten Männer werden zu Rebellen; sie wehren sich gegen die Norm, gegen das Festgelegte, das in den Geschichten auf die Formel "Das ist so, und man weiß es" (S. 10) gebracht wird.

Sie kämpfen eigensinnig gegen die Absurdität übertriebener Anpassung, indem sie sprachliche Konventionen sprengen und Wissen in Frage stellen. Sie tun es naiv, indem sie sich aus der feindseligen, sie verdrängenden Erwachsenenwelt auf eine kindliche Position zurückziehen. Trotzig, über alle auf Erfahrung und Wissen aufbauenden Konsequenzen hinweg, versuchen sie, ihre zur Obsession gewordenen Ideen durchzusetzen. Zwar vermögen die alten Männer nicht, die Welt aus dieser Randposition heraus - jenseits von Nutzen und Funktion - für sich und die anderen zu verändern und geraten in Verkennung und tiefe Isolation, aber sie wagen wenigstens den Versuch.

In Bezug zum "Wissen" verhalten sich die alten Männer wie Kinder. Sie lehnen das Erwachsensein ab, was wohl "fraglos in Antworten leben, Antworten zu haben ohne Fragen"<sup>83</sup> bedeutet, und fragen wie ein Kind beharrlich :  
Was wäre wenn?

In der fraglichen Skepsis, dem Zweifel, bietet sich die Gelegenheit, "dem Bestehenden Schwierigkeiten zu machen"<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Peter Bichsel: *Geschichten zur falschen Zeit*. Frankfurt a. M. 1981. S. 33.

<sup>84</sup> Titel eines der Aufsätze Peter Bichsels in der Sammlung *Politica*, veröff. in *Stockwerke*, Stuttgart: Reclam 1974, S. 51-56.

Es sind nicht Kinder, die diese Geschichten zu Kindergeschichten machen, sondern "kindliche Denkmodelle"<sup>85</sup>, die in der Phase der Senilität zum Denkanstoß gemacht werden.

Die Hauptfiguren sind karg, ganz im Stil der Gattung, skizziert: "Der alte Mann", den sich jeder vorstellen kann, der nicht lange beschrieben zu werden braucht. Bichsel bezieht zwar die Position der Naivität, aber naive Geschichten schreibt er nicht. Der Titel der Geschichten ist irreführend, er täuscht Einfachheit vor. Dahinter steckt die List, stecken die Komplikationen, "die sprachliche Verstrickung, der Kampf auf Leben und Tod mit den Wörtern"<sup>86</sup>, steckt das Bewußtsein, daß nichts einfach ist.

Bichsel paraphrasiert hier die Gattung. Seine *Kindergeschichten* sind eigentlich "Parabeln über das Erfinden von Geschichten und Welt und über den Umgang mit Sprache und das Verhältnis [... der] Sprache zur Wirklichkeit"<sup>87</sup> und "bei aller subtilen Gebrochenheit, bei all ihrem hochartifizialen Charakter" zugleich ein "Volksbuch (neuen Typs)"<sup>88</sup>.

Die Typisierung und der Erzählton allein rücken sie in die Nähe der volkstümlichen Geschichte. Bichsel pflegt die Tradition mündlichen Erzählens, wenn er seine Geschichten einleitet mit:

---

<sup>85</sup> vgl. Peter Bichsel: Wenn einer Pfeife raucht, dann ist das eine Geschichte. Gespräch m. Karl Paschek. In: Ders.(Hrsg.): Peter Bichsel. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- u. Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. 13. Jan. bis 20. Febr. 1982. S. 9-14, hier: S. 13.

<sup>86</sup> Hermann Burger: Semantische Aspekte in Peter Bichsels "Kindergeschichten". In: Ders.: Als Autor auf der Stör. Frankfurt am Main 1987. S. 243-256, hier S. 256.

<sup>87</sup> Otto F. Walter: Die Kindergeschichten und Gorkis Frage. Ein Nachwort. In: Peter Bichsel: Kindergeschichten, a.a.O. S. 73-87, hier: S. 73.

<sup>88</sup> ebd. S. 86/87.

"Ich habe die Geschichte von einem Mann, der Geschichten erzählt." (S. 26)

Einem Erzähler, der so eine Stellung einnimmt, kommt es nicht auf die Behauptung realistischer Wahrheit an, weil er weiß, daß sie von Anfang an manipuliert und verfälscht sein kann; er nimmt sich die Freiheit, das Erzählen gleichzeitig als Erfindung zu betreiben. Das Erzählen und auch das Zuhören - also dabei den anderen ihre Geschichten erlauben - das ist praktizierte Solidarität. Diese Solidarität ist für Bichsel "nichts anderes als ein Stück mehr Utopia [...] und Utopia ist die einzige Alternative zu einer Zukunft, die niemand mehr mag".<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Peter Bichsel: Schulmeistereien. Darmstadt u. Neuwied 1989. S. 10.

### 3. Die Problematik des Schreibens als Erfindung von autonomer Wirklichkeit

*Die Jahreszeiten*<sup>90</sup> findet man in den Verlagsverzeichnissen meistens unter der Bezeichnung "Roman", gewiß zu unrecht. Eher ist das Buch als Scheinroman zu bezeichnen, als literarische Negation aller geschlossenen Formen, was indirekt auch Bichsel bestätigt, wenn er sagt:

"Es ist als Buch gedacht, das man von hinten nach vorn, von der Mitte nach hinten und quer lesen kann. Man sollte es auf lose Blätter drucken, die sich der Leser irgendwie zusammenfügt."<sup>91</sup>

Wir haben es in diesem Buch mit einer offenen Fabel zu tun, keiner geradlinigen, logischen Erzählung, keinem Erzähler und keinen Romanfiguren mit scharf umrissener Identität, keinen Dialogen, keinen psychologischen Analysen und Porträts. Man weiß meistens nicht genau, worum es sich handelt. Einzelne Erzählfäden, die gelegentlich Verselbständigungstendenzen zeigen, werden miteinander verstrickt, was dem Leser ein ständiges Gefühl der Unsicherheit, Zweifel und Verfremdung vermittelt. So wird jede literarische Konvention vermieden, die den Eindruck einer vertrauten Wirklichkeitsdarstellung hervorrufen könnte.

Von den mehreren Erzählsträngen lassen sich vor allem drei deutlich abheben: die "reale" Geschichte des Hauses, die fiktionale Kieningers und

---

<sup>90</sup> die Seitenangaben beziehen sich auf die Luchterhand-Ausgabe Hamburg u. Zürich 1975.

<sup>91</sup> Peter Bichsel: *Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht*, a.a.O., S. 38.

zwischen diesen Polen von Realität und Fiktion die auf den Schreibakt bezogene Geschichte des Erzählers.

### 3.1. Das Haus-Motiv

Das Haus bildet die materielle Voraussetzung des Erzählens. Es stellt gleichsam die konkreten Wohnbedingungen des Erzählers dar, nämlich den Verfall des Hauses mit abblättrender Farbe, zerbröckelnder Wand, sickernder Leitung, defekten Boilern und ähnlichem. Das Haus bestimmt vor allem den Verlauf der Geschichte. Einerseits produziert seine Beschreibung immer neuen Text, andererseits hofft der Erzähler, daß der Zerfall des Hauses auch den Text zu einem Ende bringt:

"Darauf habe ich mich verlassen.  
Daß alles mit dem Ende dieses Hauses enden wird.  
Daraus wird nichts." (S. 105)

Es endet nicht, weil das Haus repariert wird.

Der Schreiber versucht, ein "Haus aus Wörtern"<sup>92</sup> zu bauen. Er will als Inventar "Was sagen Leute über Häuser?" aufnehmen. Der abrupte Beginn des Textes zeugt von dieser Schreibintention:

"Jemand sagte: In diesem Haus könnte ich nicht wohnen, es ist so tomatenfarbig angestrichen." (S. 5)

"Dagegen gibt es nichts zu sagen", folgert der Erzähler, und schon ahnt man, daß die Geschichte von allem Anfang an zum Scheitern verurteilt ist.

---

<sup>92</sup> Urs Jenny: In einem Haus aus Wörtern wohnen. In: Weltwoche, 15.9.1967. Nr. 1566. S. 26.

Dennoch beschließt er, etwas aus diesem Satz herauszuholen, ihn zu variieren und zu beobachten, was er hergeben würde. Es ist nicht der Zustand des Hauses, der ihn interessiert, sondern die sprachliche Realität des Hauses, d.h. die Sätze, die ihm durch die Umstände des Hauses als Gewinn zufallen.

Schon am Anfang macht der Erzähler die Erfahrung, daß die Wirklichkeit sich nur als Wahrscheinliches erweist und nicht aussagekräftig genug ist. "Das ist nicht wichtig" (S. 6), sagt er nach einer exakten Zimmerbeschreibung. Dann versucht er, die Wirklichkeit anders anzugehen, indem er sich vorstellt, daß sich das Bett um 180 Grad drehen läßt, links also zu rechts wird. Doch die faktische Wirklichkeit ist zu mächtig; sie setzt sich über die Phantasie hinweg durch:

"Nach einigen Versuchen gelingt es nicht mehr, die Wirklichkeit zu verleugnen." (S. 6)

Diese Erkenntnis bestätigt auch Bichsels poetologische Äußerung:

"... der Vorgang des Schreibens ist nicht ein Vorgang von innen nach außen, es ist ein Vorgang von außen nach innen. Die Dinge [...] kriegen ihr Gewicht dadurch, daß man sie beschreibt."  
(FPV, S. 61/62)

So kann Bichsels Erzähler der Beschreibung der Dinge nicht mehr ausweichen. Bei seinen Inventaraufnahmen stößt er zuerst auf einen spanischen Wasserkrug, den er detailliert beschreibt. Dann heißt es:

"Der Krug ist beschrieben. Irgendein Krug, nicht mein Krug. Meiner ist nicht glockenförmig. Ich habe glockenförmig geschrieben, weil ich ihm nicht beigekommen bin, weil ich weiß, daß der Leser

den Krug nicht kennt und den nehmen muß, den ich ihm biete, den glockenförmigen." (S. 7)

Der Wasserkrug, den Kieninger, der Held der fiktiven Geschichte, in Taragona gekauft haben soll, wird von dem des Erzählers ausdrücklich unterschieden. Auf diese Weise wird mitgeteilt, wie willkürlich Wörter sich einsetzen lassen. Der Glaube an eine genaue Objektvermittlung erweist sich daher als Illusion. Die wahrheitsgetreue Beschreibung des Kruges wird noch durch eine Geschichte in der Geschichte abgeschwächt. Der Erzähler durchdenkt auch die Konsequenzen einer Version, in der Kieninger diesen Krug einer Zigeunerin abhandelt; er wäre dann nicht nur Gebrauchsgegenstand, sondern ein Symbol der Erinnerung: Erinnerung an die windgegerbte Haut der Zigeunerin, an Olivenhaine, die rote Erde der Pyrenäen, Gitarren und Flamenco. Und schließlich wird der Krug als Märchenrequisit von jeder auch nur illusionären Wirklichkeitsnähe befreit:

"Es gibt aber eine bessere Geschichte, die von dem kleinen Mädchen, das seine sieben verschollenen Brüder suchen geht und das neben einem Ringlein als Andenken an seine Eltern nichts anderes mitnimmt als einen Krug für wenn es Durst hat, einen Laib Brot für wenn es Hunger hat und ein Stühlchen für wenn es müde ist." (S. 7/8)

Die Stelle aus Grimms Märchen "Die sieben Raben" wird im nächsten Satz noch einmal im Wortlaut wiedergegeben. Der Erzähler will dem Leser verdeutlichen, daß jedes Geschichtenerzählen auch seinen mehr oder weniger großen Anteil von Erfindung, von Märchen enthält, daß also die Realität in jeder Form von Wiedergabe seinen subjektiven Eindrücken unterliegt. Die ausführlichen

Beschreibungen haben eine retardierende Funktion, die den Bezug zur Wirklichkeit unterbinden soll. Der Erzähler versucht durch dieses Abschweifen eine beim Leser üblicherweise aufkommende Ernsthaftigkeit bezüglich des Wahrheitsgehalts des Erzählten in eine spielerische, ungezwungene Erwartungshaltung umzuwandeln.

Der Erzähler ist an der sprachlichen Wirklichkeit des Hauses interessiert, die in der alltäglichen Wirklichkeit fest verankert ist. Erzählt wird, was im Leben dieses Hauses und seiner Bewohner immer wiederkehrt, nicht nur im Abstand der Jahreszeiten, wie es der Titel andeutet, sondern auch das, was sich wöchentlich, ja täglich wiederholt. Das Leben im Hause ist ins Immer-Gleiche eingepfercht. Weder verändern Briefe etwas an ihm, noch sind die Ereignisse im Haus von irgendeiner Bedeutung. Die Hausbewohner wissen über die Menschen, die mehr oder weniger in ihren Alltag gehören, nur Allgemeingültiges, zum Beispiel, daß der Briefträger jeden Tag "um 11 und um 4" und die Eierfrau "donnerstags" kommt, oder der Stromableser "monatlich einmal".

Über den Stromableser erfährt man noch folgendes:

"Er spricht mit uns. Kälter geworden. Wärmer geworden. Einmal auch: Winter geworden. Auch den Winter liest er von den Zählern: Mehr Strom verbraucht. Dann: Dankeschön und: Auf Wiedersehen. Er ist ein kleiner Mann, der klein unter den Zählern steht."

(S. 42)

Selbst die oberflächliche Kommunikation mit dem Thema "Wetter" geht wegen einer Veränderung der räumlichen Einrichtung verloren:



"Die Stromabzähler sind jetzt unten im Keller, und der alte Mann steigt mit Buch und Stablampe hinunter, braucht keinen Schlüssel, braucht nicht zu läuten, nicht zu grüßen, braucht sich nicht für die Störung zu entschuldigen." (S. 94)

Die Anwohner wissen voneinander so gut wie nichts:

"Im Parterre wohnt die Frau vom Parterre, sonst niemand." (S. 38)

Der Alltag wirkt wie die Jahreszeiten, die aufeinander folgen, sich ablösen, die nur altbekannte und erwartete Dinge bringen:

"Frühlingstage sind die Tage, die einen an andere Frühlingstage erinnern. Mit Sommertagen ist das ähnlich." (S. 94)

Die Zeit, die die Realität erkennbar und erzählbar strukturiert, verliert in der Monotonie der Jahreszeiten ihren realitätsbestimmenden Charakter. Ziel des Autors ist es wohl, einen ganz bestimmten Zeitbegriff zu erschüttern, der als Ordnungsfaktor realitätsbestimmend sein könnte. Präzise Zeitangaben wechseln mit gelegentlichen Angaben über die Jahreszeiten, deren Wiederholungen nur die immer gleiche alltägliche und daher bedeutungslose Lebensweise unterstreichen, so daß der Erzähler schließlich nicht weiß, ob zwei oder drei Jahre vergangen sind. Der Verlust an Zeitbewußtsein ist zugleich ein Realitätsverlust, was hier experimentell vorgeführt wird.

Dem Alltag fehlt die Kraft zur Veränderung. Wenn schon Veränderungen auftreten, dann werden sie zu spät bemerkt, das heißt, sie bleiben ohne Folgen. Während der Erzähler sich entschließt, Kieninger am Ende nach Wien reisen zu lassen, hört er ihn zu sich sagen:

"Mach dir nichts vor, du wirst hier bleiben, immer wirst du hier bleiben, du kommst nicht weg von diesem Scheißkaff." (S. 47)

Und selbst der Zerfall des Hauses stellt sich nicht so rasch ein, daß er die Lebensbedingungen gründlich verändern würde:

"Es wurde mir klar, daß alles noch Jahre dauern kann: Ich, das Haus, Kieninger." (S. 98)

### **3.2. Konstruktion und Destruktion der Figur**

Die fiktive Figur Kieninger erscheint in der Monotonie der Jahreszeiten als eine neue Möglichkeit für Veränderungen, ein Fortschreiten der Geschichte.

Der Wasserkrug wird zum Auslöser der Kieningergeschichte. Der Schreiber will "alles dem Kieninger unterschieben" (S. 8). In Wirklichkeit lehnt er es aber konsequent ab, sich ihn als biographisch fixierbare Person vorzustellen, weshalb er letztlich so gut wie nichts über ihn erzählen kann. Erfahrbar über ihn ist allein dieses: Er ist Wiener, er hat seine Ferien in Tarragona verbracht und sich dort in eine Engländerin namens Carole verliebt. Seine Heimreise nach Wien unterbricht er in dem Ort, in dem der Erzähler wohnt und in dessen Wohnung er sich als Untermieter einrichtet. In Wien wartet seine Elfriede auf ihn, aber an Heimreise denkt er vorerst offenbar nicht.

Das ist scheinbar alles, was der Erzähler von seiner Figur weiß. Er will nichts Konkretes über Kieninger angeben, denn damit wäre der Freiraum des Allmöglichen, das Spiel mit dem Wahrscheinlichen eingegrenzt.

Kieninger bekommt Bestand nur durch die Aussagen über ihn. So ist er oft untergetaucht, verunsichert damit den Erzähler und hat doch außerhalb des Hauses keine Existenz. Der Erzähler ist daher genötigt, weitere Eigenschaften für Kieninger aufzustellen. Die wichtigste Festlegung ist die, daß Kieninger in der Geschichte nicht sterben kann, sondern am Ende nach Wien zurückkehren soll. Das Ende der Geschichte steht fest; damit ist Kieninger in die Geschichte eingebunden. Aber um die Geschichte auszuweiten, weiß der Erzähler zu wenig von Kieninger. So besetzt er ihn negativ mit Dingen, die seine Unfähigkeiten betonen. Was Kieninger auf diese Weise zugeordnet wird, sind Nichtigkeiten, die jedoch wichtig für den Fortlauf der Geschichte sind. Weil er zum Beispiel nichts vom "Häuserbauen" versteht, wird er aus der im Werk existierenden Realitätsschicht enthoben. Er hat Mühe mit Fremdsprachen, so daß Carole Deutsch können muß.

Als erfundene Figur kann er alles sein, und der Erzähler probiert daher verschiedene Berufe mit ihm aus:

"Aus Kieninger kann man einen Soldaten machen, aus Kieninger kann man einen Schreiner machen, einen Bauzeichner, einen Schaufensterdekorateur." (S. 57)

Er läßt keinen Zweifel daran, daß Kieninger als erklärbares Individuum ihn wenig interessiert. "Der Trottel glaubt, er lebe", sagt er einmal, "Ich täusche ihn. Ich gebe ihm Kulissen, er sieht Landschaften. Ich gebe ihm Kostüme, er glaubt, Kleider zu tragen. Ich gebe ihm Rollen." (S. 65) Und in diesen Rollen und Kostümen läßt er Kieninger ein Scheinleben führen, läßt er ihn

verschwinden, wiederkommen, verreisen, krank werden, einen Brief schreiben, von der Fremdenpolizei suchen und so fort. Er bleibt dabei immer in der Hand des Erzählers, der ihn beliebig manipuliert und sogar zur Marionette macht:

"Kieninger kann die Arme bewegen, den Unterarm und den Oberarm, aufwärts und abwärts." (S. 57)

In spielerischen Anläufen gibt er ihm versuchsweise Gestalt und Geschichte, entläßt ihn aber bis zum Schluß nicht aus dem Modus bloßer Möglichkeit. Da heißt es:

"Kieninger weggehen zu lassen, Kieninger ankommen zu lassen, das genügt nicht, führt zu nichts." (S. 79)

Um ihn nicht leben zu lassen, nimmt ihm der Autor immer mehr Aktionsraum weg, läßt ihm "keine Aufenthaltsbewilligung, keine Stelle, keinen Beruf" (S. 86). Am Ende wird ihm noch die Nationalität und der Name weggenommen:

"Aber auch Wien kann man fallen lassen und damit auch seinen Namen und den Namen seiner Frau." (S. 117)

Schon früher hat der Erzähler Kieningers Namen durch andere ersetzt und damit seine Identität in Frage gestellt:

"... nicht einmal der Name spielt mehr eine Rolle ( Kinsey, Kiese-wetter, Kilroy)." (S. 58)

Kieninger wird so im Laufe der Geschichte zu einem namenlosen Wesen. Seine Namenlosigkeit ist ein wichtiger Bestandteil seiner allgemeinen Eigenschaftslosigkeit, ja seiner Anonymität. Auch wenn Kieninger manche

Eigenschaften oder Verhaltensweisen zugeschrieben werden, werden diese gleich wieder zurückgenommen. So heißt es am Anfang, Kieninger habe Carole seine neue Adresse mitgeteilt, und später wird behauptet, er habe ihr nicht geschrieben. Ebenso erfahren wir, daß Kieninger eine Aufenthaltsgenehmigung besitzt und der Erzähler ihm seinen eigenen Paß überläßt, dann wird behauptet, er besitze keine Aufenthaltsgenehmigung. Diese spielerisch-alternativen Erzählversuche werden zur Irritation gesteigert, um jede Festlegung, jede erzählerische Konsequenz zu vermeiden.

Die Destruktion dieser gewöhnlichen Figur beginnt dort, wo der Erzähler sich weigert, der Figur Tätigkeiten und Eigenschaften zuzuschreiben, die literarische Figuren gemeinhin kennzeichnen:

"Er will einen Beruf, Kleider, Verhaltensweisen, am Morgen zur Arbeit gehen, abends heimkommen, das Haus bewohnen, das Wochenende verbringen, 'Otto e mezzo' von Fellini sehen (den Knaben im weißen Kleid, der sich dreht), Konflikte will er und Streit mit den Nachbarn und innere Monologe, Briefe, Erinnerungen, Rückblenden." (S. 65)

Der Schreiber gibt seiner Gestalt nie die Möglichkeit zu einer Äußerung, die den Eindruck der Unmittelbarkeit zu erwecken vermöge. Zuweilen verspottet er ihre kurzfristig aufkeimende Eigenständigkeit, um ihr eine eventuelle Bedeutung zu verwehren:

"Wenn Kieninger davon erzählt, streckt er seinen Arm aus, die Hand leicht hängend, die Finger gelockert, schaut knapp über die Hand weg ins Weite, hebt dann seinen Kopf und spricht: People of Rome." (S. 31)

Nur im Ausnahmefall wird er lebendig, entwickelt eigene Vorstellungen und widerspricht sogar seinem Schöpfer:

"Annemarie ist auch nichts weiter als ein schöner Name. 'Das sagst du', sagte Kieninger." (S. 46)

Kieninger hat auch einen Reisepaß, übrigens mit dem Geburtsjahr des Autors. Aus dem Paß ist nachweisbar, daß er vom 5. bis zum 15. April 1955 in Spanien war. Aber:

"Die Möglichkeit, daß Kieninger vor einigen Monaten wieder in Spanien war, besteht unter der Voraussetzung, daß in Port-Bou keine Aus- und Einreisebescheinigungen mehr gestempelt werden." (S. 46)

Somit werden selbst für sicher geglaubte Informationen über Kieninger in Frage gestellt.

Selbst die Möglichkeit, der bloß in der papiernen Welt existierenden Gestalt alles unterzuschieben, führt nicht weiter:

"Keine Lust zu beschreiben, Kieninger abgeschrieben. Kieninger taugt zu nichts." (S. 12)

Der Autor hält ihn so "nur mühsam am Leben", vergißt ihn allmählich, und zuletzt hat er "ihm nach und nach bewiesen, daß es ihn nicht gibt" (S. 102). Je flüchtiger und verschwommener persönlich er wird, desto stärker ist seine sprachliche Existenz:

"Es gibt ihn nicht, aber er ist da." (S. 64)

Obwohl es ihn nicht gibt, existiert er sprachlich sogar in den Geschichten anderer:

"Wohin ich auch komme, überall gibt es einen, der Kieninger kennt [...] Die Geschichten über ihn sind alt." (S. 89)

Mag sein, daß andere Geschichten über Kieninger erzählen, dem Erzähler gelingt es jedenfalls nicht, ihm eine "wahre" Geschichte unterzuschieben. Er weigert sich, ihm eine Gestalt zu geben und damit seine Identität zu enthüllen:

"Die Geschichte gibt nichts her. Es lohnt sich nicht, sie Kieninger anzuhängen; solange Kieninger keine Person ist, ist die Geschichte keine Geschichte, und solange Kieninger keine Geschichte hat, ist er keine Person." (S. 80)

Das Mißtrauen des Erzählers gegen die zur Sprache gewordene Geschichte ist so groß, daß sie sich nicht einmal als fiktionales Gebilde entfalten kann.

### **3.3. Der Akt des Schreibens**

*Die Jahreszeiten* haben den Realitätsbezug des Schreibens selbst zum Gegenstand. Es wird gezeigt, wie ein Autor mit seiner Figur lebt, welche Schwierigkeiten es macht, den thematischen Einfall kontextuell, d.h. zu einer Geschichte zu ergänzen.

Sprache ist hier kein Mittel, um Erfahrung fassbar zu machen, sondern viel mehr das, was im Schreiben selbst auf dem Papier geschieht. Gerade wenn man Erfahrenes wiedergeben will, wird die Geschichte falsch. Diese falsche

Geschichte wird dem Hausmeister Studer untergeschoben. Der erzählt den Sangerfreunden sein Leben und dieses Erzählen wird folgend kommentiert:

"Studer sagte später zwar, daß er noch manch Musterchen hätte erzählen können und ob jemand noch den alten Mauderli gekannt habe - aber das änderte nichts mehr daran, daß ein ganzes Leben auf zwanzig Minuten geschmolzen war." (S. 41)

Die Sprache hat hier keine überzeitliche Dimension, ist unzulänglich, veronnene Zeit festzuhalten. Solche Geschichten sind nicht nur unfähig, Wirklichkeit zu fassen, sondern drohen sogar Erfahrung zu zerstören.

Zur Geschichte wird eine Aussage erst durch eine Zuordnung, die Konturen schafft und auch Personen charakterisiert. Weder Geschichte noch Person erhalten hier eine bildhaft-plastische Abrundung. Die Worte "Geschichten begründen" (S. 56) sprechen auch gegen die Entscheidung, Geschichten zu schreiben, weil sie dadurch einer Überprüfung ihres Realitatsbezugs ausgeliefert werden. Es wäre also besser, ihnen auszuweichen, was aber keine Lösung ist. Im sechsten Kapitel wird für die Geschichte, die "nichts hergibt", nochmal ein Beginn probiert:

"[...] also irgendwo beginnen. Der spanische Wasserkrug - der Elefantenzahn, die Eisenbahnermutze, der Fleck und das Bild, der Teddybär, die Zeitungen, die Briefe, das kleine Schreibpult, der große Kasten, der kleine Kasten, die Zigaretten, die Streichhölzer, Staub, Strohlumen, Bilder, andere Bilder, Bücher und jetzt wieder Kieninger, der ankommt, ein Zimmer mieten will. (S. 73)



Der Schreiber nimmt ein Inventar seiner Werkstatt auf. Er sucht die "Fakten" zu den Wörtern, um einen Bezug zu diesen zu erhalten. Eine solche Darstellung wirkt wie ein Experimentieren mit Sprachelementen, wie ein Versuch, aus ihnen etwas zusammenzusetzen, was eine Art von Wirklichkeit werden könnte.

*Die Jahreszeiten* sind ein Versuch, Möglichkeiten des Geschichtenerzählens zu erproben.

Im zweiten Kapitel wird eine Notiz über Herrn Glauser im Lokalblatt erwähnt, der mit Streichhölzern den Mailänder Dom in fünfzig Jahren nachgebaut hat. Der Erzähler probiert nun an dieser Nachricht Möglichkeiten für eine Geschichte aus:

"In einer Geschichte stirbt er nach der Vollendung des Doms, oder der Dom geht in Flammen auf.

Glauser macht eine Reise nach Mailand, erblaßt vor dem Original [...]

Oder das Original stürzt ein.

Oder fünfzig Jahre lang jeden Frühling den Föhn ertragen."

(S. 15/16)

Die Aufzählung endet mit dem Hinweis, man könne Hölzchen ohne Schwefelkopf beziehen.

Es kommt darauf an, die Pluralität der Möglichkeiten beim Geschichtenerzählen aufzuzeigen. Der Erzähler reiht mosaikartig Momentaufnahmen und Assoziationen aneinander, die zu Geschichten werden sollen.

Ein Beispiel dafür ist die folgende Geschichte, die sich "zum Verweilen" erzählen läßt:

"Ein Zug kommt an, rattert, pustet, quietscht, knarrt. Währenddem steht einer da und denkt nach (Rückblende), und der Freund sitzt im Zug und sieht ein Mädchen mit hellem Haar und denkt nach (und Rückblende), und jeder erzählt seine Geschichte, und der eine (der Wartende) hat sie später wieder getroffen, und der andere lebt jetzt in Puerto Rico, und nun treffen sie sich." (S. 79/80)

Die erzähltechnischen Mittel werden nicht angewandt, sondern benannt, mit der Absicht, eine kausal zusammenhängende Geschichte zu vermeiden.

Geschichten eröffnen Deutungsmöglichkeiten, die kontextuell bestimmt sind. Aus diesem Grund ist der von Benn überlieferte Satz : "Balzacs Vater legte sich ohne jeden Grund ins Bett und stand erst nach zwanzig Jahren wieder auf" (S. 80) eine Geschichte.

Um die Möglichkeiten für eine Geschichte zu untersuchen, ist dem Geschichtenerzähler jeder Gegenstand recht:

"Wenn einer Pfeife raucht, ist das eine Geschichte.

Wenn sich einer einen Hund hält, ist das eine Geschichte." (S. 39)

Das schreibende Ich provoziert Geschichten, es findet z.B. "untersuchenswert, wie weit man mit dem Satz kommt: 'Bach war ein Stümper.'" (S. 89)

Ein Wort oder ein Satz löst eine Geschichte aus, die dann durch Erinnerungen, Assoziationen und Reflexionen variiert wird. Dieses Verfahren der Wortassoziationen manifestiert sich z.B. in der Situation im siebten Kapitel , wo der Erzähler nach dem Neuanstrich seiner Wohnung eine Zigarette raucht, sich

dann erinnert, Kieninger eine angeboten zu haben, der aber Nichtraucher war. Hier weitet sich das Reizwort Nichtraucher schließlich zu einem Exkurs über die Einteilung der Eisenbahnwagen aus. Damit wird die Ausschweifung in die fiktive Kieningergeschichte wieder auf eine greifbare Realitätsebene zurückgenommen. Die Technik der assoziativen Verknüpfung kann auch dazu dienen, die sich verflüchtigende Figur Kieningers wieder an einen realen Kontext zu binden. Das ist etwa der Fall, wenn der Erzähler mit der Rückkehr Kieningers rechnet und vorwegnimmt, wie dieser die Treppe hochsteigen wird, und dann einen langen Exkurs über Treppen anschließt.

Ausgangspunkt eines langen Assoziierens ist das Haus. Bei der Beschreibung des Hauses geht der Erzähler von den Backsteinen auf die engobierten Doppelfalzziegel, von dort auf die verschiedenen Dachkonstruktionen und auf die Funde römischer Ziegel über. Daran schließt sich die Erörterung über die Gefährdung der Dachstühle durch Käfer und deren Bekämpfung an, wobei sich die Assoziationsreihe von den Ziegeln auf das Holz verlagert, so daß an diesen Zusammenhang die Geschichte von Herrn Glauser angeschlossen werden kann.

Die Hausgeschichte wird im scheinbar verlässlichen Raum der Fakten und Dokumente angesiedelt. Es werden Informationen über das Haus zusammengetragen, "Kochs Großes Malerhandbuch" (S. 17) und "Der praktische Klempner" von Dr. Otto Kallenberg (S. 71) zitiert. Daraus entsteht ein Katalog seltsamer Realitätspartikel: Kellerumfassungsmauer, Hamburgerkelle, Pfettendach, Engobieren, Doppelfalzziegel, Körnerbock, Emulsionsfarbe,

Flächenbelebungsstechnik usw. Das sind Realitätspartikel, die auf den Versuch verweisen, das Inventar "Was sagen Leute über Häuser?" aufzunehmen. Hinter diesen Fachwörtern sowie den Bemerkungen über Mischwassertemperaturberechnung, über das Ausmessen von Frauen, Marilyn Monroe, Korallen oder die Etymologie des Wortes "Zweck" vermutet der Erzähler, Wahrheiten zu finden. Durch solchen Sprachaufwand kann er aber auch eine Sprachwirklichkeit heraufbeschwören, die - obwohl äußerst detailliert - nur verunsichernd und verfremdend wirkt. Grund dieser Verunsicherung ist das problematische Verhältnis zur Realität, ist die unbeantwortbare Frage nach dem, was Realität überhaupt ist. Da der Erzähler die Welt als brüchig erfährt, als "unheilbar" (S. 53) vielleicht, wie das Haus, worin und worüber der Text entsteht, fügt sie sich zu keiner Geschichte mehr. Deshalb schreibt er auch fragmenthaft, mit ständigem Wechsel von Erzählsträngen, wodurch jegliche Abgrenzung zwischen Realität, Illusion von Realität und bewußter Fiktion verwischt wird. Vor lauter Skepsis dem eigenen Schreiben gegenüber heißt es dann immer wieder: "daraus wird nichts" (S. 105), "die Geschichte gibt nichts her" (S. 80), "es hat auch nichts zu bedeuten" (S. 46).

Das Spiel mit Möglichkeiten wird bis zum Einsatz von Unwahrscheinlichkeiten und Unwahrheiten gesteigert. Unwahrscheinlich ist, daß Mathias dem Erzähler einen Mammutzahn gebracht hat. Der Auftritt des Clowns Annemarie jeden Dienstag ist unwahr. Dieses Unwahre dient dazu, die Realitätsillusion zu sprengen. Hierher gehört auch die Erfindung des Ortes Seridan: Der Erzähler

setzt einen Ortsnamen hin, fragt nach dem Weg und erfährt, wie der Ort bei den Befragten zu einer Realität wird.

Der Erzähler fühlt sich in der von ihm erschaffenen, wahrscheinlichen, Welt auf Dauer nicht sicher, da die Autonomie dieser durch den Einbruch der realen Welt immer wieder beeinträchtigt wird. Deshalb kann er nicht skrupellos über den Gedanken hinwegkommen, welche bedeutenden Ereignisse er zu beschreiben versäumt hat:

"Und was ich beschreibe, verliert an Bedeutung. Nichts ist beschrieben, die Krise der Zwanzigerjahre nicht, nicht der Soldatenfriedhof vom Hartmannsweilerkopf, nicht der Skandal um Arici; unterschlagen habe ich, daß Hausierer und Vertreter, Versicherungsreisende das Haus besuchen. Nicht nur die Tuberkuloseerkrankungen sind zurückgegangen, auch die Hausiererergeschichten darüber nicht." (S. 100)

Durch die Instanz des Erzählers werden in *Die Jahreszeiten* Einsichten in den Prozeß des Schreibens vermittelt.

Zu Beginn des Buches spricht das Schreibende Ich über sich selbst:

"Ich bin der, der das schreibt. Ich versuche, nicht von mir zu schreiben, sondern von Tisch, Zimmer, Haus und Straße. Kürzlich wurde sie asphaltiert. Ich schreibe Wahrscheinliches." (S. 9)

Die Hervorhebung der Produktionsinstanz dient dazu, die Fiktionalität des Dargestellten zu betonen. Der Erzähler gesteht, einen Versuch zu unternehmen, über Wahrscheinlichkeiten zu schreiben, ohne sich selbst in das Erzählte einzumischen. Trotzdem folgt unmittelbar darauf eine sehr persönliche Aussage, nämlich, daß er "verheiratet" ist (S. 9).

Das Ich definiert sich über den Schreibakt:

"Aber ich will das Zimmer beschreiben, auch wenn es mich nicht interessiert." (S. 6)

Das Schreiben hat sich verselbständigt; sein Ablauf bedeutet für ihn den Beweis seiner eigenen Existenz. "Der Versuch, Papier zu füllen" (S. 55), scheint ein Versuch zu sein, im Schreiben zu überleben.

Der Schreiber weigert sich, Persönliches zu beschreiben, weil er sich nicht festlegen und zu erkennen geben möchte. Er will anonym bleiben und sich an keine konkrete Aussage oder genaue Zeitangabe binden lassen, einmal aus Gründen der Flexibilität, zum andern auch aus dem Unwillen, Entscheidungen zu treffen. Der Versuch, die eigene Person aus dem Erzählten herauszuhalten, gelingt ihm jedoch nicht. Dies belegt auch das Motiv des Spiegels, welches im Buch mehrmals auftaucht:

"(...) hier hängt noch der Spiegel, er zwingt mir Gesichter auf. Ich trage sie durch mein Zimmer [...] ich schreibe. Ich bin der, der dies schreibt..." (S. 114/115)

Der Blick in den Spiegel führt ihm sein Ich vor Augen und veranlaßt ihn zu Bewegungen, die früher Kieninger gehörten. Am Ende wird die Wirklichkeit einer verfehlten Begegnung angedeutet. Annemarie, die im vierten Kapitel als "unwahr" apostrophiert wurde, bekommt am Schluß Realitätscharakter. Sie hat in Tarragona ein Haus, las den "Palmweintrinker" von Tutuola, hinterließ dem Erzähler die Tagebücher Baudelaires und veranlaßt ihn zu der Äußerung:

"Wir haben uns verpaßt.  
Das ist eine Geschichte, die mich quält.  
Davon hätte ich zu erzählen." (S. 118)

Damit wird nachträglich eine Motivierung für die Erfindung der Kieningergeschichte aus einer anderen Realitätsebene gegeben. Der Erzähler wird zu Kieninger, oder umgekehrt: was wir bisher über Kieninger erfahren haben, stellt sich als Wirklichkeitskomponente des Erzählers dar. Ob nun eine wechselnde Distanz zwischen einem möglichen Erzähler und einem möglichen Kieninger besteht oder ob man diesen Erzähler mit diesem Kieninger als Einheit versteht, ist nicht mehr relevant, denn nichts ist dem Erzähler wirklicher als Mögliches. Unverkennbar erscheint zumindest, daß Kieninger und der Ich-Erzähler mit Bichsel persönlich zu tun haben, denn Schreiben bedeutet für Bichsel "eine dauernde Selbstbespiegelung".<sup>93</sup>

Bichsel wagt sich in den *Jahreszeiten* auf höchst reflektierte und gebrochene Formen des Erzählens hinaus. Er wirft Fiktion und Wirklichkeit, Erzählpositionen, Lektüreerfahrungen und Erlebnisse verblüffend durcheinander.

"'Die Jahreszeiten' sind mein persönlichstes Buch", sagt Bichsel und fügt hinzu:

"Es gibt auch Sätze in diesem Buch, die nur ich entziffern kann, von denen ich aber annehme, sie könnten beim Leser etwas auslösen."<sup>94</sup>

Als Beispiel nennt er den Satz: "Ein Mann aus Thessaloniki wünscht sich ein Buch mit einem glücklichen Ausgang" (S. 114), eine Anspielung auf ein

<sup>93</sup> Peter Bichsel: Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht, a.a.O. S. 35.

<sup>94</sup> Peter Bichsel: Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht, a.a.O. S. 44.

Gedicht des türkischen Dichters Nazim Hikmet, das er als Motto zu einem ins Deutsche übersetzte Gedicht von Brodskij gelesen habe.<sup>95</sup>

In der Geschichten *Wie ein Roman entsteht* und *Mann mit Hut - ein Nachwort* aus dem Erzählband *Zur Stadt Paris*<sup>96</sup> gewährt Bichsel als Geschichtenerzähler ebenfalls einen Blick in den Akt des Schreibens.

*Wie ein Roman entsteht* handelt von einem Autor, der von einer Figur heimgesucht wird, die die Verselbständigung erfundener Protagonisten darstellt. Diese stellen ab einem gewissen Stadium des Schreibens Forderungen an den Schreibenden, wollen in die Geschichten hinein, sie mitbestimmen, sind einfach nicht mehr wegzudenken.

Hier wird suggeriert, daß die Geschichte innerhalb der Geschichte erfunden ist, und dieser Erfindung übergeordnet die Realität existiert, obwohl sie eigentlich die erste Ebene einer erdachten Geschichte ist. Es wird somit in diesem Text eine Scheinrealität produziert, welche durch die hinzugefügte Erfindung der inneren Geschichte eine dritte Dimension gewinnt.

Auch hier wird die Illusion einer realistischen Begebenheit durch angeblichen Zeitverbrauch verstärkt, so als würde sie ein eigenes Leben führen und Raum und Zeit beanspruchen, als würde der Autor sie nicht mehr im Griff haben können:

"... wir müssen uns beeilen, die Geschichte ist ohnehin schon viel zu lang, das Streichquartett 131 von Beethoven - ich lasse Ludwig

---

<sup>95</sup> vgl. Peter Bichsel: *Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht*, a.a.O. S. 44.

<sup>96</sup> die Seitenangaben beziehen sich auf die 4. Aufl. des Suhrkamp-Verlags, Frankfurt a.M. 1993.



van' und 'Melos Quartett' mit Absicht weg, um Zeit zu sparen -, das Streichquartett 131 von Beethoven allein schon dauert 37 Minuten und 54 Sekunden." (S. 46)

Die Geschichte innerhalb der Erzählung erhebt einen Anspruch, als real angenommen zu werden. Die Fiktion wird durch verschiedene Ebenen, welche durch perspektivische Verschiebungen und Zeitsprünge erzeugt werden, in die Position der Realität transformiert. Für den nicht reflektierenden Leser, der sich einfach dem Geschichtenlesen ergibt, ist Realität und Fiktion im Verlauf der Geschichte kaum zu differenzieren.

Oftmals hat es den Anschein, daß das einzige Fünkchen Realität in Bichsels Geschichten darin zu sehen ist, daß er eine kurzzeitige Wahrnehmung gemacht hat und diese unmittelbar darauf in seiner Phantasie zu einer Geschichte werden läßt. Bichsel assoziiert aus einer vorgestellten Situation eine weitere Vorstellung, die ihn nicht weiterbringt, jedoch "Papier zu füllen" in der Lage ist.

In der Geschichte *Mann mit Hut - ein Nachwort* gibt der Erzähler durch seine Bemerkung, daß man während des Essens nicht vom Essen reden solle, zu erkennen, daß er dieses Auf-der-Stelle-Treten beim Erzählen allmählich satt hat. Nun endlich reißt er sich los, und die Geschichte beginnt.

Der Erzähler kann der Geschichte seines Gesprächspartners nur insofern eine Aufmerksamkeit schenken, als sie ihn an einen Mann mit Hut erinnert, den er vor Jahren in Amerika im "Port Authority" gesehen haben soll. Seine Erinnerung, provoziert durch die Anteilnahme seines Gegenübers, weckt bei

ihm Ideen und Assoziationen, die zu einer Geschichte zusammenfinden. In diesem Wechselspiel erhält die Geschichte ihre "Wahrheit":

" 'Was soll's, entweder ist die Geschichte wahr, dann ist es nicht Ihre - und wenn sie nur erfunden wäre, die Geschichte von Ihrem Mann in Amerika, der aufgereggt auf und ab geht -, wenn sie nur erfunden wäre, dann wäre das doch ein wenig zu wenig, um nur erfunden zu werden. Also ist ihre Geschichte wahr. Ihr Mann bewegt sich hin und her. Das genügt.' " (S. 105)

Das Bild "Mann mit Hut" konkretisiert sich am Ende in der Gestalt eines im Krankenhaus Sterbenden, der seinen Besuchern, dem Erzähler und seinem Trinkgenossen, nichts anderes als ein Name ist und nach seinem Tode nur als Erinnerung an einen Namen bleibt:

" 'Wir kennen ihn nicht, wir wissen nur, daß er Albert Moser heißt, und auch das wissen wir nur zufällig.' " (S. 115)

Vor dieser entsetzlichen Entfremdung und vor dem Tod fehlen dem Erzähler die Worte. Die Traurigkeit über die Endlichkeit des Lebens unterbindet sein Vorhaben, zu schreiben:

"Als ich nach Hause kam, wurde es bereits hell, ich setzte mich an meinen Tisch, nahm einen Zettel und schrieb darauf: 'Mann mit Hut stirbt - 24. Dezember.'  
Am anderen Morgen zerknüllte ich den Zettel und warf ihn weg."  
(S. 115)

Die Untersuchung der Problematik des Schreibens bei Bichsel läßt eine Art Haßliebe des Autors erkennen: Der Zwang zum Schreiben und dadurch etwas loszuwerden, wird erstickt von der Angst, durch Festlegungen und

endgültige Aussagen angreifbar zu werden. Das Bedürfnis, eine Last abzuladen, wird blockiert durch die Gefahr, sich einen alsdann auf Papier verlagerten Ballast aufzuladen.



#### 4. Geschichtenerzählen als Spielform des Wirklichen

In seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen hat Bichsel die theoretischen Grundlagen seines Schreibens illustriert. Schreiben bedeutet für Bichsel "Geschichtenerfinden", "Geschichtenerzählen", "Geschichtenschreiben", was für ihn wohl auch "Unbedeutendes tun zu dürfen" (FPV, S. 7) bedeutet.

Geschichtenschreiben ist für Bichsel nicht einfach eine Umsetzung von Realität in Fiktion, denn das Leben selbst schreibt keine Geschichten:

"Einen Geschichtenerzähler tötet man damit, daß man ihn auf Realität verpflichtet. [...] nicht Realität wird nachgeahmt, sondern die Situation des Erzählens. Das Erzählen, nicht sein Inhalt, ist das Ziel der Literatur." (FPV, S. 8)

Die Aufgabe und der Sinn der Literatur bestehen für ihn darin, "die Tradition des Erzählens fortzusetzen, weil wir unser Leben nur erzählend bestehen können". (FPV, S. 83)

Überzeugt davon, daß Sprache den Wahrheitsanspruch der Realität nur unzulänglich erfüllen kann, läßt es sich Bichsel nicht nehmen, Geschichten zu erfinden. Seine Geschichten beginnen als Fiktion und finden sich in der Realität ein. Um als "wahr" zu gelten, brauchen sie nicht deckungsgleich mit der Realität zu sein:

"Eine Geschichte (...) ist nie so schlimm wie die Realität. Eine Geschichte trägt die Besänftigung der Welt in sich. Sie ist - und das ist oft ärgerlich - tröstlich. Was eine Form findet, verliert die chaotische Gefährdung." (FPV, S. 11)

Seiner Ansicht nach bieten Geschichten die Möglichkeit, die Realität als Erinnerung zu erleben. "Literatur erinnert an Menschen, an Menschliches", sagt Bichsel, "und die Erinnerung besänftigt"<sup>97</sup>.

Bichsels Texte sind Bestandsaufnahmen des Wahrscheinlichen statt des Wahren, des Möglichen statt des Faktischen. Das "Wahre" ist ihm suspekt geworden. "Geschichten sind selten geworden, wahre Geschichten sind sehr selten geworden"<sup>98</sup>, klagt Bichsel in den *Geschichten zur falschen Zeit*.

Deshalb beschäftigt er sich "nicht mit der Wahrheit, sondern mit den Möglichkeiten der Wahrheit. Solange es noch Geschichten gibt, solange gibt es noch Möglichkeiten." (FPV, S. 11)

Als Spiel- und Möglichkeitsformen des Wirklichen enthalten seine Erzählungen aber immer auch ein Protestpotential gegen die unabänderliche Realität.

Die Geschichten in der Sammlung *Der Busant*<sup>99</sup> mit dem Untertitel *Von Trinkern, Polizisten und der schönen Magelone* handeln vom Erzählen selbst, vor allem davon, wie es ist, wenn man Geschichten und Figuren erfindet, Geschichten erzählt, seine und des Lesers Phantasie in Gang setzt und sich dabei gleichzeitig mit jedem Wort, mit jedem gesetzten Strich festlegt und somit seinen Erfindungen Grenzen setzt.

---

<sup>97</sup> Peter Bichsel: Gegen unseren Briefträger konnte man nichts machen. Kolumnen 1990-1994. Frankfurt am Main 1995. S. 106f.

<sup>98</sup> Peter Bichsel: *Geschichten zur falschen Zeit*. Frankfurt am Main 1981. S. 164.

<sup>99</sup> die Seitenangaben beziehen sich auf die Luchterhand-Ausgabe, Darmstadt u. Neuwied 1987.

#### 4.1. Relativierung der Historie durch Fiktion

Bichsel erzählt Geschichten, indem er seine Konzeption des Historischen ins Erzählerische umsetzt. Seine Geschichten stellen einen "Aufstand gegen die Geschichte"<sup>100</sup> dar, weil diese den Geschichten feindlich sei und nur in Geschichten die Menschen zu erkennen seien:

"Wer nur in der Geschichte lebt (...) und nicht in Geschichten, dessen Leben wird sinnlos; ein Problem etwa für den erfolgreichen Revolutionär: Was seine Geschichten waren während der Revolution, wird hinterher zur Geschichte, zu jener Geschichte, auf die man nun alle verpflichtet, auch ihn. (...) Und vielleicht ist es auch so, daß die Geschichten jenen feindlich sind, die nichts anderes kennen als einen historischen Auftrag. (...) Jedenfalls habe ich den Eindruck, daß jene, die nur die Geschichte kennen, die Neigung haben, Geschichten zu verhindern." (FPV, S. 78/79)

Bichsel sieht im "erzählerischen Bewußtsein" eine humane Gegenkraft gegen das "historische Bewußtsein", welches alles einzelne dem Verlauf der einen Geschichte unterordnet. Das Geschichtenerzählen ist für ihn ein Versuch, an dem Dogma des historischen Bewußtseins zu rütteln.

Die Titelgeschichte *Der Busant* liefert ein Beispiel dafür, wie die Geschichte durch Geschichten verkleidet wird.

Die Kritik am Zeitgeschehen setzt sich in dieser Geschichte an der Stadt Solothurn fest, die für einen beliebigen schweizerischen Ort stehen dürfte.

---

<sup>100</sup>vgl. Heinz F. Schafroth: Vom Aufstand der Geschichten gegen die Geschichte. Schweizer Schriftsteller und ihr Umgang mit der Historie. In: Wilhelm Solms (Hrsg.): Geschichten aus einem ereignislosen Land. Marburg 1989. S.109-118.

Der Erzähler mischt Figuren und Vorfälle aus der Solothurner Lokalhistorie mit solchen aus der alten provenzalischen Sage von der schönen Magelone.

In die Geschichte werden mehrere Zeitebenen einbezogen. Der Anfang spielt offenbar in der Gegenwart. Als erstes wird der Blick auf die Polizisten gelenkt, die wie immer nur ihre "Pflicht" tun, wenn sie Strafzettel für die Park-sünder ausstellen oder nachts patrouillieren und dafür sorgen, daß niemand in der Bahnofsunterführung schläft.

Im Laufe der Erzählung mischt sich die Vergangenheit in die Gegenwart hinein, die historischen Gestalten, die jeweils in der Stadt gelebt hatten, tauchen wieder auf:

"Und alle, die einmal hier waren, kehren zurück, immer wieder, man kommt gern zurück nach Solothurn." (S. 22)

Der Bürgermeister Niklaus Wengi, ein Held der solothurnischen Geschichte des sechzehnten Jahrhunderts - er stellte sich damals vor die Kanone der Katholiken, die auf Protestanten schießen wollten - kehrt nun als Mitglied der Altstadtkommision zurück und setzt sich dafür ein, "daß sie schön werde, diese Stadt, so daß man werde stolz sein dürfen, und daß die Fremden kommen, daß endlich die Fremden kommen, endlich jemand kommt, der nicht schon da war" (S. 22).

General Kosciuszko, ein polnischer Freiheitsheld, der anfangs des neunzehnten Jahrhunderts seine letzten Jahre in Solothurn verbracht hat, reitet jetzt auf seinem weißen Pferd an der Kneipe "Feuerwehrhalle" vorbei und sucht nach Ehrerbietung:

"Man rennt aus der Feuerwehrhalle, stellt sich in Reih und Glied und zieht den Hut." (S. 15)

Manche adligen Ambassadoren verirren sich ab und zu in die niedrigen Beizen, wo sie so verachtet werden "wie die Niederen im Hotel de la Couronne" (S. 17).

Die wiederkehrenden Figuren, die die Geschichte der Stadt geprägt haben, werden entstellt, "sei es, weil diese Stadt eine große Anziehungskraft auf Heruntergekommene ausübt, sei es, weil sie schließlich doch alle kaputtmacht" (S. 16).

Die Helden der provenzalischen Sage, die laut einer der Erzählung vorangestellten Erklärung im 14. Jahrhundert zu einem Versepos mit dem Titel "Der Busant" verarbeitet wurde, tauchen in der Stadt als "Heruntergekommene" wieder auf.

Die schöne Magelone, die Tochter des Königs von Neapel, der in der Legende das Unterpfand der Liebe vom Busant geraubt wird, verkommt zur Säuerin. Den heimatlosen Graf Peter von Provence - den Geliebten der Magelone - erkennt man als den Stadstreicher Ueli wieder. Der Busant - einst ein Raubvogel, der die lebenslange Trennung der Liebenden verschuldete, kehrt nun als reicher Spekulant nach Solothurn zurück.

Magelone erscheint zunächst im Bordell beim Westbahnhof und als dieses geschlossen wird - etwa 1910 - verschwindet sie, nachdem sie das Unterpfand ihrer Liebe hinterläßt. Damit wird die ursprüngliche Sage variiert:



"Magelone habe Ueli einen Ring in die Hand gedrückt. Er habe ihn lange aufbewahrt, bis er ihn versetzt habe bei einem Herrn Busant, oder wie der geheißen habe." (S. 22/23)

Auf einer anderen Zeitebene erscheint sie am Hofe der Ambassadoren als die angebliche Sekretärin von Madame. Sie tritt zwar als eine auf, die Französisch und Schreibmaschinenschreiben kann, doch die Ausübung solcher Tätigkeiten wird ihr nicht zugetraut:

"Was sie so genau tat am Hofe oben, das wußte niemand." (S. 17)

In der Gegenwart erscheint sie als "Wilhelms Tochter" Magelone Lehmann - Wilhelm Lehmann hat sie in seinem Sonett als erster nach Solothurn kommen lassen - oder einfach als "Mage Lehmann" in einem Solothurner Büro. In allen Erscheinungsformen ist sie eine unglückliche, aber stolze Trinkerin:

"... und nur Magelone schimpft auf alles und wartet auf niemanden." (S. 23)

Ueli wird am Anfang der Geschichte von den Polizisten nachts in der Bahnhofsunterführung aufgefunden:

"Bärtig, schmutzig, unnötig, ihn zu beschreiben, man kennt ihn: Ueli, der Name ist exakter als eine Beschreibung." (S. 10)

Im Laufe der Geschichte läßt ihn der Erzähler als Stallbursche des Generals Kosciuszko auftreten, dann als Hausbursche im Bordell. Zu der Zeit, als der Busant in die Stadt zurückkommt, läßt er ihn in belgischen Kohlenbergwerken arbeiten und als er lungenkrank aus Belgien zurückkommt, bei einem Wirt keuchend Getränkeketten schleppen.

Abgesehen von den Rollen, die ihm der Erzähler gibt, bleibt er einer, der "immer da" war, der erst dann auffällt, als er stirbt:

"Ueli, so scheint es, wurde einmal geboren, so scheint es. [...] Unvorstellbar, daß er einmal ein Kind war, unvorstellbar, daß er einmal zur Schule ging - vorstellbar, daß er täglich vom Lehrer verprügelt wurde. Und der Lehrer hätte Uelis Gesicht so wenig beschreiben können wie wir und behauptet, er hätte keines." (S. 12)

Ueli, der Verblendete, der sich nie einreden ließ, daß er vielleicht von einem reichen Herrn Busant hätte ausgenutzt werden können.

Wie selbstverständlich Uelis Tod, so unvorstellbar die Tatsache, daß Herr Busant etwas damit zu tun hätte:

"Es ist nicht anzunehmen, daß der Busant damals - neunzehnhundertzehn - Uelis Ring belieh, um eben diesen Ring an sich zu bringen, und es ist nicht anzunehmen, daß er Ueli mit diesem Ring erpreßte, als er ihm eine gut bezahlte Stelle in einer belgischen Kohlengrube anbot." (S. 24)

Der Busant, ob Pfandleiher oder Bauherr, ist einer, dem man nichts anlasten kann. Seine Immunität verdankt er seinem Kapital, zu dem auch die Stadt gehört:

"Die Armen sind tot, und Herr Busant hat alles schön gemacht."  
(S. 24)

Der Heimwehsolothurner Busant, der alle paar Jahre in seine Heimatstadt zurückkehrt, weil er Häuser aufkauft und renoviert, dessen Stadtbesuch jedesmal "so etwas wie ein Staatsempfang" (S. 23) ist, hat die Stadt so schön gemacht, daß die nunmehr als Bühnenbild besteht:

"Jene in den blauen Uniformen sind die Polizei, jene in den schwarzen Uniformen sind die Feuerwehr und jene in den grünen Uniformen sind der Unteroffiziersverein, und sie reihen sich auf an Samstagmorgen auf der Treppe der Kathedrale und spielen für die Fremden, die nicht kommen, Solothurn." (S. 24/25)

Die Stadt, "aufgeputzt und mittelalterlich wie ein Tiroler Ferienort"

(S. 13), ist jedoch verlogen, denn das Bild hinter den Kulissen sieht anders aus:

"Sicher aber ist die Operette hinter den Kulissen nicht so lustig, und hinter den Toren des Ambassadorshofes nehme die Freundlichkeit der Polizisten ab, sagt man..." (S. 16)

Im ganzen macht die Stadt den Eindruck eines Ortes, in dem man "nicht nur die Polizei, sondern fast alles als Ruhe vor dem Sturm" empfindet und "in Erwartung irgendeines Ereignisses" (S. 8/9) dahinlebt. Wie der schönen Magelone ihre Ringe, scheint allen das Unterpand des Lebens abhandengekommen.

Anders als in der Sage treffen die Liebenden nicht einmal im Alter zusammen. Der Stadstreicher Ueli und die Trinkerin Magelone treffen nie in einer Liebesgeschichte zueinander:

"Ueli hätte Magelone das Mieder öffnen können, damit sie besser hätte atmen können. Er hätte sie auf seine Arme nehmen können und auf sein Zimmer tragen. Das hat Ueli nicht getan." (S. 25)

Nach Auslöschung von Lebens- und Liebesantrieben ist die ganze Stadt zum Schauplatz eines leblosen Daseins abgesunken:

"Hier hat niemand niemanden getroffen. Hier geschieht nichts, hier geschieht nichts - arme Magelone, armer Peter von Provence - reicher Herr Busant." (S. 25)

Das Gefühl der Geschichtslosigkeit ist hier deutlich erkennbar. Die historischen Ereignisse und Figuren spielen hier keine Rolle. Ihre Anwendung in der Erzählung dient nicht dazu, ihre Einmaligkeit zu betonen, sondern dazu, die ständige Wiederkehr darzustellen, die dann nichts anderes als Ereignislosigkeit ist.

Bichsel gibt seiner Erzählung den Untertitel *Eine Solothurnische Operette*. Das ist ein Hinweis eben auf "die Geschichte", an die man gebunden ist. Gegen diese Verbindlichkeit der Geschichte lehnt er sich auf, indem er ihre scheinbare Operettenhaftigkeit zu demaskieren versucht.

Bichsel geht es darum, die Historie zu relativieren, sie als Fiktion zu entlarven: man weiß doch nicht so genau, wie es gewesen ist, zu jedem Ereignis gibt es verschiedene Versionen, der Auftritt der historischen Personen hat vielleicht gar nicht stattgefunden.

Für die relativierende und verfremdende Darstellungsweise der Geschichte ist die zyklische Zeitkonzeption von grundlegender Bedeutung. Bichsel läßt die Gegenwart und mehrere Ebenen der Vergangenheit sich ständig ablösen und überlagern. Diese Abweichung vom linearen Zeitablauf bedeutet Abkehr von einer gewohnten Wahrnehmungsweise, sie ist gleichzusetzen mit einem Ausbrechen aus der unreflektierten Realität.

## 4.2. Mehrschichtigkeit des Erzählens

Bichsel hebt in seinen Geschichten die kommunikative Funktion des Erzählens hervor, die er folgendermaßen zum Ausdruck bringt:

"Eine Geschichte ist immer auch eine Geschichte über eine Geschichte." (FPV, S. 8)

Diese Erkenntnis erfordert immer einen Erzähler, der vorhandene Geschichten in einer veränderten Realität neu erzählt.

Bichsel versucht zu illustrieren, daß Menschen sich in den Geschichten einstellen, um ihre eigenen Geschichten loszuwerden. Das Loswerden einer Geschichte ist wiederum eine neue Geschichte, ein neues Hineingeraten. Dieser Ablauf erweitert sich quasi zu einer Kampfbahn, in der die "eigene Geschichte", die Realität, überspielt werden soll.

In der Geschichte *Warten in Baden-Baden* ist diese Mehrschichtigkeit des Erzählens deutlich erkennbar. Hier schreiben der Erzähler und die beiden Figuren - der Kellner und der Hotelgast - je an einem eigenen Manuskript der Geschichte mit.

Der vornehme Schweizer Geschäftsmann Charles Bönzchen aus Bad Vilbel kommt unangemeldet in ein Hotel nach Bergen-Enkheim. Der Kellner des Hotels, ebenfalls ein Schweizer, versucht diesen Charles Bönzchen loszukriegen. Das Erscheinen eines Auch-Schweizers zwingt ihn, sich mit seiner zur Äußerlichkeit herabgesenkten Nationalität auseinanderzusetzen. Sein Etikett "Schweizer" kann er nicht ablegen, doch in der Sphäre des deutschen

Kleinstadthotels in Bergen-Enkheim genießt er durch den "Reiz des Fremdseins", einen gewissen Schutz der Anonymität. Durch das Auftauchen von Bönzchen stellt sich ihm nun die Frage nach seiner nationalen Identität.

Die Vergangenheit holt ihn ein, drängt ihn zu einer Rechtfertigung, Begründung seiner "Flucht", die er für "endgültig" gehalten hatte.

Alles an diesem Mann ärgert ihn: sein Name, seine akzentfreie Nachahmung des Hochdeutschen, welche ihm eher als "Nachahmung des Schweizerdeutschen" vorkommt.

Es zeigt sich ein deutlicher Unterschied zwischen den nach außen hin erkennbaren Abläufen und der durch eine nationalitätsbezogene Empfindlichkeit ausgelösten inneren Unruhe des Kellners:

"Nichts ist passiert, nichts. Nur Monsieur Charles störte mich, und ich wußte nicht einmal, in was er mich störte." (S. 71)

Die Vorteile des Fremdseins verkehren sich nunmehr ins Gegenteil: Gegen diesen Konkurrenten findet er keinen Verbündeten, was ihm den Umgang mit dieser Situation erleichtert hätte. Ein Freund auf seiner Seite hätte es ihm ermöglicht, den Eindringling als unbedeutend zu erachten:

"Hätte ich auch nur einen gefunden,[...] ich wärs zufrieden gewesen und hätte ihn als irgendeinen genommen und vergessen."  
(S. 69)

Aus diesem Grunde versucht er, die Beliebtheit seines Landsmannes zu schmälern, indem er ihn in die Rolle des "Unangenehmen" zwingt.

Seine Zettelsammlung aus Stichpunkten wächst derart an, daß er sie zu einer Geschichte aufarbeiten muß, denn er "werde doch mehr zu schreiben und weniger zu erzählen haben" (S. 71), als er ursprünglich beabsichtigte. Bereits hier läßt sich erkennen, daß ihn das Schreiben in Konfliktsituationen zu entlasten scheint.

Bönzchen erklärt er zu seinem Gegner, weil ihm eine soziale Identität fehlt:

"Das kleine Kaff hatte für ihn einen Platz [...] ich war höchstens Inventar, er war Person." (S. 75)

Bönzchen hat sich, inzwischen in die Jahre gekommen, mit all den Frauen seines Lebens in Baden-Baden verabredet. Er ist aber in Bergen-Enkheim hängengeblieben und wartet eben hier, im Hotel, sozusagen in seinen "Kulissen von Baden-Baden" (S. 85). Hinzu kommt das am liebsten "vergessene" Datum, das er wie zufällig mit jenen Frauen in Briefen und Begegnungen ausgemacht hat:

"Vielleicht fürchte ich mich, in Baden-Baden zu warten, und wenn ich schon zur falschen Zeit warte, dann kann ich auch am falschen Ort warten. Es gibt jetzt nur noch den Zufall, ohne Ort und Zeit." (S. 86)

Charles Bönzchen will sich im nachhinein ein verpaßtes Leben, "das man hinter sich haben sollte" (S. 86), zurechtbiegen. Er hat keine Lust mehr auf das Alter. Er lebt in einer Vorstellungswelt, mit der er sein hohles Leben einrichtet: Sein früheres Verhältnis zu den Frauen überträgt er auf die exotischen Pflanzen, mit denen er sein Hotelzimmer überlädt:

"Sie sollen wachsen, sie sollen mir wachsen. Ich will der sein, der sie wachsen läßt [...] Ich halte ihr Wachsen für einen Liebesbeweis und liebe sie nicht. Bereits lebe ich mit ihnen zusammen [...] Aber ich weiß, daß dies alles nur ein Versuch ist, sie zu lieben, herauszufinden, was geschieht, wenn man sie liebt." (S. 84)

Als Bönzchen Zimmerpflanzen ins Hotel bringt, kauft sich der Kellner ein Pflanzenbuch, um ihm sagen zu können, daß seine Dieffenbachias giftig seien. Um es ihm sagen zu können, weil er den Schweizer Bönzchen haßt. Für ihn ist dieser einer von denen "die die Art haben, einem ins Leben zu treten" (S. 68).

Deshalb sucht er nach Anlässen, um zu beweisen, "daß er ein Niemand ist" (S. 77). Er läßt ihn betrunken werden, um ihn dann die Geschichte seines Lebens erzählen zu lassen, das "eigentlich keines war" (S. 86).

Im Schreiben versenkt sich der Kellner immer stärker in seine Vorstellungswelt. Die Möglichkeitsform des "so stell ich mir vor" (S. 76) geht unmerklich in die Wirklichkeitsform über. Die Grenzen zwischen Phantasie und Wirklichkeit verfließen. Er erinnert sich an die Geschichte seines Selbstmords in Sankt Moritz, für die ihm eigentlich "die Beweise fehlen" (S. 91). Rückblickend kann er den Grund seines Selbstmordversuchs nicht mehr nachvollziehen. Er weiß nur, daß er sich an jenem Abend über den Pfarrer, den er bediente, ärgerte, darüber, wie dieser dreimal eine Lady-Curzon-Suppe bestellte und jedesmal den Feldzug von jenem General Curzon zu erzählen begann, der dann allemal bei dem Seelenzustand Hitlers endete.

Der Kellner scheint von diesem mißglückten Selbstmordversuch gelernt zu haben, daß das nicht der richtige Weg ist, Probleme zu bewältigen. Sogar



sein Selbstmord würde die äußeren Umstände nicht beeinflussen, weil die Gesellschaft dies nicht zur Kenntnis nehmen will. Selbstmord wäre also keine Waffe gegen Bönzchen:

"Ich werde mich nicht umbringen, nein, der Garçon wird sich nicht umbringen. Der Garçon kennt das." (S. 87)

Als eine Randfigur, die immer gute Miene zum bösen Spiel machen muß, kennt er den Spielplatz dieser "Geschichten":

"Diese verlogenen Hotels, in denen keine Pflanze eine Pflanze ist, kein Bett ein Bett, kein Tisch ein Tisch, kein Teller ein Teller. Alles Kulisse - eine Nachahmung der Welt." (S. 87)

Er läßt Bönzchen schließlich ins Nichts stürzen, um ihm nachzurufen:

"Tu doch nicht so, Charles Bönzchen, wie wenn ein nachgeahmtes Leben mehr wäre. Frauengeschichten sind noch lange keine Geschichte. Alles Nachahmung Charly, alles Nachahmung - nachgeahmte Direktoren, nachgeahmte Offiziere, und nun sitzt du im Dreck deiner Kübelpalme und spielst Baden-Baden." (S. 88)

Der Kellner hat im Schreiben einen Weg gefunden, um ihn loszuwerden:

"Es gibt keinen Monsieur Charles mehr. Ich erinnere mich nicht einmal mehr an sein Gesicht. Seine Sätze sind weg - hier aufgeschrieben und weg." (S. 88)

Der Ich-Erzähler der Geschichte *Warten in Baden-Baden* erzählt als Nachlaßverwalter des Manuskripts die Geschichte weiter. Er ist sicher, daß Karl Bönzli, der ihm das Manuskript zugestellt habe, der Charles Bönzchen in dem Manuskript ist, obwohl dieser jede Identifizierung abstreitet. Daß er "Stadt-schreiber in jenem Bergen gewesen sei und vielleicht mehr dazu wüßte und

vielleicht damit etwas anfangen könne" (S. 93), könnte nicht der wirkliche Grund sein, warum ausgerechnet er das Manuskript erhalten habe:

"Ich konnte mir damals auch nicht vorstellen, weshalb er mir dieses Manuskript zustellte. Als ich mich lange genug damit beschäftigt hatte, wußte ich es: Man muß es loskriegen. Ich begann mich mehr und mehr mit diesem Kellner zu identifizieren - dies schon deshalb, weil ich immer eine ausgesprochene Abneigung gegen Karl Bönzli hatte und die nun endlich mit jemandem teilen konnte." (S. 92)

Der Autor, der hier autobiographisch erkennbar ist, identifiziert sich mit seiner Figur, um "seine Geschichte" loszuwerden und damit die Wirklichkeit zu bewältigen. Um sich mit diesem Bönzli, dem "Mann, der immer im Recht ist und dem nichts geschehen kann" (S. 94), auseinanderzusetzen, verwendet er am Schluß sogar dasselbe Mittel wie seine Figur. Auch er kauft sich dasselbe Pflanzenbuch, welches als Beweismittel für die Tatsächlichkeit der Geschichte dienen soll:

"Noch nie habe ich in einer Buchhandlung so ängstlich nach einem Buch gefragt. Ich habe gehofft, daß es auch dieses Buch nicht gibt."  
(S. 94)

Deutlich ist die Angst, daß die eigenen Geschichten zur "Falle" werden, zur Realität, der nicht zu entkommen ist. Jeder Beteiligte in dieser Geschichte, ob Autor, Erzähler oder Figur, versucht, sie irgendeinem anderen anzuhängen.

Das Erzählen, das nach Bichsel immerhin "Sich-selbst-Erzählen" (FPV, S. 79) bedeutet, findet in anderen Geschichten praktisch eine Form von Zurückweisung der eigenen Realität. Dies bestätigt auch Bichsel, wenn er sagt:

"Man kann auch, und das wäre wohl eine Form von Realitätsverweigerung, Geschichten erzählen, um nicht von sich selbst sprechen zu müssen." (FPV, S. 21)

### 4.3. Figurenerfindung als Nachahmung der Wahrheit

Bichsels These, daß eine Geschichte immer eine Geschichte über eine Geschichte ist, enthält die Erkenntnis, daß Geschichtenerzählen mit Imitation zu tun hat. Dazu Bichsel:

"Die Nachahmung der Nachahmung der Wahrheit, die Wahrheit über die Nachahmung der Nachahmung der Wahrheit: das läßt sich in allen erdenklichen Varianten durchspielen." (FPV, S. 48)

Schreiben ist für Bichsel jedenfalls ein "Rollenspiel"<sup>101</sup>, in dem die Grenzen zwischen Wahrheit und Nachahmung ineinander fließen. Diese Schreibsituation ist für Bichsel selbstverständlich, weil er eine schweizerdeutsche Welt in eine hochdeutsche Sprache überträgt. Diese Übertragung läuft über die Nachahmung der Sprache, die dabei zum Spielmaterial wird und Fiktionen zutage bringt.

Der Anfang der Geschichte Laufbahn ist gewissermaßen eine Darbietung des Autors über seine Vorgehensweise beim Geschichtenerfinden:

"Alles beginnt damit - um ganz am Anfang zu beginnen - daß etwas in die Welt gesetzt wird [...] Alles andere ist Nachahmung, nicht sinnlos, aber so etwas wie Nachahmung." (S. 27)

<sup>101</sup>vgl. Peter Bichsel: Wenn einer Pfeife raucht, dann ist das eine Geschichte. Gespräch mit Carl Paschek. In: Ders.: Peter Bichsel. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- u. Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. 13. Jan. bis 20. Febr. 1982. S. 9-14, hier: S.11.

Der Autor leitet eine Geschichte ein, indem er "etwas in die Welt setzt", einen Namen nämlich: Salomon Adalbert Meier. Er erfindet diesen Namen, ohne sich "Gedanken zu machen über Alter, Aussehen, Beruf und soziale Bezüge" und führt vor, wie daraus eine Figur mit Realitätsanspruch entsteht, denn schließlich ist dieser Name "so schlecht wie jede Erfindung" (S. 27).

Der Autor will es verzögern, "der Geschichte ihren Lauf zu lassen, und damit den Reiz des Erzählens durch Erzähltes zu vernichten" (S. 30), so daß nach etlichen Seiten der Verlauf der Erzählung noch völlig offen bleibt.

Inzwischen reflektiert er darüber, daß der Name Salomon Adalbert Meier Anlaß sein könnte, eine Anekdote von einem Polizisten zu erzählen, der den Namen für ein schlecht erfundenes Pseudonym hält. Statt nun aber diese Anekdote zu erzählen, denkt er darüber nach, daß ein Polizist mit der Bezeichnung "Polizist" noch lange nicht beschrieben sei. Dies versucht er durch einen Vergleich zu erklären: Sogar ein Bauarbeiter sei mit dem Begriff Bauarbeiter besser beschrieben, selbst wenn dieser auch noch zusätzlich Radrennfahrer oder sonst etwas sei. Ferner überlegt er, was er als Autor alles über Radrennfahrer wissen müsse, wenn er davon schreibe.

Nach solchen assoziativen Abschweifungen nimmt er wieder Bezug zu seiner Figur:

"Salomon Adalbert Meier jedenfalls hat seine Pflicht getan: er hat uns bereits auf die dritte Seite der Geschichte geführt." (S. 29)

Obwohl er damit rechnet, seine Figur zu "entlassen", entscheidet er sich dafür, sie am Leben zu halten, denn "die Erwartungen, die die ausgefallenen Namen erweckten, sind zu erfüllen (S. 29).

Doch statt nun eine den Vornamen entsprechende besondere Geschichte zu erzählen, wird sogleich wieder auf die willkürliche Vergabe der Namen hingewiesen:

"Salomon Adalbert Meier allerdings ist [...] ohne Gründe zu seinen Vornamen gekommen. Seine Mutter, eine einfache Frau, fand sie in einer Liste, die auf Zivilstandsämtern bezogen werden kann."  
(S. 29)

Eine naheliegende Motivation für die Namensgebung, z. B. von der Art, daß Salomon Adalbert nach seinem Großvater getauft worden sei, wird durch den Hinweis auf die Willkürlichkeit der Namenswahl verunmöglicht. Auch das Merkmal der Ausgefallenheit der Vornamen wird insofern entkräftet, als sich die Figur mit Meier ansprechen läßt. Der Autor unternimmt zwar immer neue Versuche, die Namen doch noch irgendwie zu begründen, indem er erwägt, Meier könnte Gessner oder Stifter lesen, oder er könnte ein Adliger österreichisch-ungarischer Abstammung sein.

Der Autor entwirft diverse Varianten seiner Figur, nimmt diese jedoch sogleich zurück. So wird die Möglichkeit, Salomon Adalbert Meier mit Rilke bei den Husaren gedient haben zu lassen, verworfen, weil die Figur dann zu alt wäre und die Geschichte zu schnell zu einem Ende käme. Erwägt wird die Möglichkeit, ihn mit einem Kranz in passendem Aufzug - schwarze Melone und weißer Seidenschal - zuzufahren zu lassen. Oder ihn als eine Clochardfigur

auszustaffieren - ein mit Elektrikerdraht und Isolierband geflicktes Brillengestell, staubige Melone, schmutzrandiger Seidenschal - und in einer schäbigen Kneipe sitzen zu lassen. Doch die Ausstattungsmittel für eine solche Figur sind dem Autor nicht zeitgemäß genug, um sie auch heute einzusetzen. Schließlich will er ja eine Geschichte "von heute" schreiben, vor allen Dingen eine "aus den Achtzigerjahren des zwanzigsten Jahrhunderts" (S. 32).

Der Erzähler hält es für angebracht, sich ihn in diesen Jahren als Atomwerkgegner vorzustellen, doch er mache eher "den Eindruck, er wäre dafür" (S. 33). Als solcher wird er in eine Lokalität eingesetzt:

"Natürlich geschieht in diesen Achtzigerjahren noch anderes in der Welt, aber nicht hier, hier nicht, und Salomon, vor fünfzig Jahren in diese Gegend gekommen, schätzt diese Gegend - Hut ab." (S. 33)

An diesem Ort der politischen Inaktivität beginnt die Figur, sich langsam zu profilieren. Der Autor ahnt die unkontrollierbare Entwicklung der Figur zur Verselbständigung hin, und appelliert an den Leser, mitzumachen, um sie zu verhindern:

"Wenn wir jetzt nicht zusammenhalten, dann wird er leben, dann wird er Gestalt annehmen, dann wird er uns gefallen, werden wir ihn uns gefallen lassen müssen." (S. 33)

Die Figur, die etwas werden will, nennt sich nun Adalbert S. Meier. Der Autor, dem es nicht mehr gelingt, ihn zu lenken, muß sich mindestens darum kümmern, "daß Adalbert S. nichts wird" (S. 34).

Der Erzähler verweigert ihm nicht das Recht, zu heiraten, denn "auch ein Mann wie Adalbert hat schließlich so etwas wie eine Biologie" (S. 34). Doch als

er auf ein künftiges Familienfoto in der Presse hinweist, erkennt er, daß er damit dem stockenden Verlauf der Geschichte "zu sehr vorausgeeilt" ist, was aber nicht mehr rückgängig zu machen ist, denn Adalbert S. Meier "ist gewählt und wählbar geworden" (S. 35).

Die Bemühungen des Autors, ihm eine Biographie überzustülpen, nützen nichts:

"Der Autor - ich, sein Biograph, müht sich immer noch ab, ihm eine Geschichte zu erfinden, das heißt, ihm auszuhelfen mit der eigenen schäbigen Biographie, aber der Gang der Geschichte macht Geschichten bereits unnötig." (S. 36/37)

In nachgestellter Politszene wird Meier, ein Eigenschaftsloser, einer ohne Biographie, einer, der nie etwas lernte, der immer "nur dazu" (S. 37) lernte, zu einem, der sich "zur Verfügung" (S. 36) stellt. Er wird "Präsident" und der Erzähler hämmert dem Leser ein, dieser Adalbert S. Meier "sei im Grunde genommen niemand, ein Niemand, ein Niemand" (S. 37). Er entwickelt sich in unangenehmer Weise zu einem "wählbaren" Politiker, der ohne individualistische Biographie nur seinem Wähler gleichen kann:

"... er gleicht mir, der Präsident: ein einfacher Mann, dessen Eigenschaften meine Phantasie nicht übersteigen, dessen Biographie die meine ist, sowenig erfunden wie ich. Und ich - Mann ohne Eigenschaft wie er - bin sein Wähler, bin sein Bürger, bin seine Biographie." (S. 38)

Die Verselbständigung der Figur geht so weit, daß am Schluß feststeht:

"Salomon Adalbert Meier ist nicht mehr zu verhindern" (S. 38)

Das ist kein Schlußsatz eines glücklichen Erfinders, sondern die Verzweiflung eines Autors darüber, daß die Wirklichkeit die Möglichkeit wieder einmal zu verdrängen vermochte. Bis zuletzt versucht er, Wirklichkeit zu unterlaufen, wo sie sich einzunisten versucht. Im Widerstand gegen die Übermacht des Wirklichen bleibt ihm nichts anderes als die Hoffnung auf die Unterstützung seiner Leser:

"...ich bitte [...] um die Solidarität meiner Leser." (S. 33)

Die Geschichte *Eisenbahnfahren* verschafft uns ebenfalls Einblick in die Figurenerfindung Bichsels.

Nach den einleitenden Reflexionen über die Überlebenschancen bei Flugzeugabstürzen und Eisenbahnunglücken und das Verhalten der Versicherungsgesellschaften zum Unfalltod läßt der Erzähler einen Versicherungsvertreter namens Müller mit dem Zug fahren.

Er wählt bewußt einen Allerweltsnamen, um eine Anonymität, aber auch gleichzeitig eine Identifikationsmöglichkeit mit dieser Person herzustellen. Die scheinbare Harmlosigkeit eines Müller kann aber ebenso eine subtile Brisanz dieser Person bedeuten:

"Er heißt Müller, ein einfacher Name, aber auch den kann man so betonen, daß man nicht einfach irgendein Müller ist, sondern eben Müller." (S. 40)

Er verpaßt ihm eine Aktentasche, schickt ihn auf den Weg zur Arbeit, läßt ihn seine Akten ordnen und verschafft ihm damit eine wachsende Bedeutung.



Die anfänglich simpel ausgestattete Figur erwacht allmählich zum Leben und beginnt, eigenständige Gedanken zu entwickeln, "und schon sind es nicht mehr meine Gedanken" (S. 40), stellt der Erzähler überrascht fest und läßt ihn abfahren:

"Müller steigt ein, ich bleibe hier, gehe zum Kiosk Zigaretten kaufen, gehe einen Kaffee trinken, gehe nach Hause. Müller wird Zürich ohne mich erreichen." (S. 40)

Doch die geschaffene Figur läßt den Erzähler nicht los, so daß er durch verschiedene Ausstattungsvarianten und Verhaltensweisen seiner Schöpfung immer wieder den Versuch unternimmt, doch noch einmal einzugreifen. Einerseits will er sich von ihr distanzieren, andererseits kommt die Befürchtung in ihm auf, daß die Figur zu selbständig und mächtig wird und sich seiner Kontrolle entzieht. Er betont immer wieder, und versucht es auch zu beweisen, daß er den Ablauf der Geschichte weitgehend bestimmen oder zumindest voraussehen kann. Als Müller sein Zugabteil betritt, hockt dort bereits der großfüßige Victor, der ihm vom Erzähler förmlich vor die Nase gesetzt wird:

"Ich gehe aber nach Hause, ich trinke unterwegs einen Kaffee irgendwo, lese die Zeitung, schlage die Beine übereinander, und Müller wird feststellen, daß der Großfüßige nicht geschäftlich unterwegs ist." (S. 41/42)

Obwohl Müller diesen Victor anfänglich als eine nicht beachtenswerte, weil stumme Person einschätzt und ihn zu ignorieren beabsichtigt, kann er sich seinem Gegenüber während der Fahrt nicht auf Dauer entziehen. Um die Zeit des Wartens bis zur Ankunft am Reiseziel zu überbrücken, betreibt er mit

Victor ein Spiel, in dem er ihm Wortbrocken zuwirft, auf die jener reagieren solle. Doch der entmündigte, debile Victor bleibt stumm; er antwortet nur mit Nicken.

Die unerwünschte, für unbedeutend erachtete Begegnung mit dem Zielengenossen drängt sich jedoch durch den unumgänglichen Blickkontakt in massiver Weise in die eigene Gedankenwelt hinein. Eine gewisse Förmlichkeit dem Mitreisenden gegenüber zwingt zur oberflächlichen Kommunikation, die durch periodische Defensivmaßnahmen bis zur Ablehnungshaltung gesteigert wird:

"Es war zu erwarten, daß sich Müller ärgert. Er hat anderes zu tun, andere Sorgen - andere Wünsche auch." (S. 49)

Es besteht bei Müller unter anderem die Furcht davor, einen Kontakt der Zufälligkeiten zuzulassen, weil sich Verbindlichkeiten einem Fremden gegenüber ergeben könnten, welche seine gewohnte und bequeme Anonymität zerstören würden. Deshalb wünscht er sich, "mit Victor nichts zu tun zu bekommen" (S. 55).

Im Laufe der Geschichte entsteht ein Gemisch von Gefühlen zwischen Anteilnahme und Ablehnung. Ein Verbleiben in dem Zugabteil wird als kaum erträglich, ein Verlassen dagegen als zu demonstrativ empfunden:

"Victor schläft, und er beobachtet Müller schlafend, der kranke Victor, der dumme, der ungebildete, der arme, der debile Victor. Wenn Victor noch lange hier sitzt, dann kriege ich ihn nicht mehr los. Still wegschleichen, einen anderen Platz suchen, aber Victor wird erwachen und Müller mit seinen langen Augen nachschauen." (S. 55)

Der Erzähler gibt dem stummen Victor eine wortlose, von innen kommende Sprache, mit deutlicher Gestik und Mimik. Ausgehend von dessen ausgebeulten Jackentaschen schließt er auf mögliche "Raucherutensilien" und schon stellt sich eine Geschichte um ihn ein: Victor erhält von seinem Arbeitgeber zu Weihnachten eine Schachtel Stumpen und bedankt sich dafür mit "einem mißlungenen Lächeln, das so aussah, als hätte er zu wenig Gelegenheit, es zu üben" (S. 52).

Fast unbemerkt wandert dieses "Lächeln" im nächsten Satz auf die Ebene der aktuellen Erzählung:

"Und ein Lächeln jetzt, als ihm das Wort Utensilien einfiel." (S. 52)

Auf dem subtilen Umweg über eine einfache Geschichte hat Victor Persönlichkeit erhalten. Sein Lächeln ist der stumme Ausdruck des Glücks, das dem Vertreter Müller versagt bleibt. Diesem gibt der Erzähler keine Chance:

"Im übrigen sitze ich schon zu Hause und habe Müller vergessen."  
(S. 43)

Er muß sich eingestehen, daß Müller im Verlauf der Geschichte einen eigenständigen Charakter entwickelt hat, den er bereits einer Beurteilung zu unterziehen sich genötigt sieht. Er wird ihn nicht mehr los, auch wenn er ihm nicht gefällt, und sucht auch Solidarität beim Leser:

"Ganz nebenbei, wir mögen Müller nicht: zu spät." (S. 49)

Er kann ihn aber wenigstens in eine langweilige Geschichte versetzen, der er nicht ausweichen kann:

"Müller ist Feldweibel. Und Müller hat Akten auf seinen Knien, Dokumente, Originale, doch er befindet sich, und dagegen kann er gar nichts tun, in einer langweiligen Geschichte." (S. 49)

Er will ihm dadurch beweisen, daß er mit der Situation des Eisenbahnfahrens nicht so einfach zurechtkommt, weil er sie nicht wertschätzen kann als das, was sie ist, "die Kunst des Wartens" (S. 45).

Und weil er nicht warten kann, langweilt er sich beim Eisenbahnfahren. Die Rolle des Wartenden soll kaschiert werden durch die Rolle des Beschäftigten, Bedeutenden, Unnahbaren, der es nicht nötig hat, Kontakt aufzunehmen oder zuzulassen:

"Und Müller beginnt sich zu wehren, arbeitet in seinen Papieren, versucht die Langeweile mit Bedeutung, mit der Darstellung von Bedeutendem in den Griff zu bekommen." (S. 49)

Victor kennt im Gegensatz zu ihm die Langeweile nicht :

"... Victor sitzt noch da und ärgert sich nicht, sitzt in derselben Geschichte, aber nicht in einer, die langweilig wäre." (S. 49)

Er ist ein Mensch, der sich den Situationen, wie sie sich gerade ergeben, anzupassen gelernt hat und nicht einem Aktionismus eines Geschäftsmannes unterliegt:

"...Victor gehört zu jenen, die vorbereitet sind: vorbereitet aufs Eisenbahnfahren, vorbereitet aufs Lesen, vorbereitet auf die Benutzung von Freundlichkeiten, auf den Abend und auf den Morgen. Die Vorbereitung macht die Debilen so sanft, sie sind nicht Wissende, sondern Lernende, angelernt von sanften Menschen." (S. 51)

Der Erzähler ergreift Partei für den vermeintlich Schwachen, als er am Ende die Rollen austauscht. Er läßt Victor kurz vor der Ankunft den Mund auf tun und dessen Gegenspieler Müller sich ihm anpassen:

"Und schon öffnete Victor seinen Mund und sagte: 'Hier... hier...'  
Müller versuchte, es zu überhören, es zu übersehen. Er begann in seinen Papieren zu wühlen, mit beiden Händen, den Kugelschreiber zwischen den Lippen, aber Victor wurde laut. Und es waren auch andere Leute im Abteil, und es wurde sein Victor, und Müller schaute auf, nur um ihn zu beschwichtigen, und Victor nickte, machte ihn mit Nicken darauf aufmerksam, daß er, Müller, zu nicken habe, und Müller nickte." (S. 53)

Victor erzeugt eine für den Versicherungsvertreter Müller peinliche Situation in der Öffentlichkeit, mit der dieser nicht umzugehen weiß. Er verkrampft und verliert seine bis dahin mühsam aufrechterhaltene Überlegenheit und versucht, seine Verlegenheit mit einer künstlichen Geste zu überdecken:

"Müller wechselt seine Aktentasche von der einen Hand in die andere. Müller wird kurz stehenbleiben und die Aktentasche von der einen Hand in die andere wechseln." (S. 56)

Der Autor hat sich das Zugabteil, diese Gemeinschaftszelle des Reisens, quasi als Forschungslaboratorium ausgesucht, welches er für seine Beobachtungen in Gedanken angeblich ganz nach Belieben besuchen oder verlassen kann. Da jeder davon ausgeht, in sich und für sich verharren zu können, schreibt Bichsel eine Art Parabel im Sinne der Kommunikationstheorie von Paul Watzlawick, nach der man "nicht nichtkommunizieren kann".<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Paul Watzlawick, Janet H. Beavin u.a.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. 6., unveränd. Aufl. Bern 1982. S. 51.

In *Eine Erklärung an den Lehrling von Prey* erweckt der Erzähler einen Professor Habertruber zum Leben. Der Autor will seine Figur als real existent darstellen, indem er mitteilt, daß sie 1980 noch gelebt hat. Gleich darauf betont er, daß sie seine Schöpfung ist, über die er zu bestimmen glaubt.

Er versetzt Habertruber, der in Wirklichkeit nicht mehr am Leben ist, in das vorherige Jahrhundert, weil er ihn im jetzigen Jahrhundert nicht brauchen könne.

Er gibt ihm "keine Herkunft", läßt in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens keine Veränderung eintreten. Indem er ihn einfach nur altern, aber nicht reifen läßt, gibt er zu erkennen, daß Alter kein Verdienst, kein Indiz für Weisheit sein muß.

Der Autor behauptet, Habertruber habe sogar so etwas wie eine beschreibbare Biographie, aber er hält es für unnötig, sie niederzuschreiben, denn:

"Nichts ist so trügerisch wie Biographie, und jene, die wir achten oder lieben oder hassen, die haben auch keine Biographie, die sind nur so, wie es Habertruber zwanzig Jahre lang war." (S. 115)

Der Erzähler hält es für "verwirrend", von Professor Habertrubers Beruf oder dessen Freizeitbeschäftigungen zu erzählen, "denn nicht, was er tat oder tun wollte, machte ihn aus, sondern das, was er wußte oder wissen wollte" (S. 118).

Nur nebenbei erfahren wir, daß er verheiratet ist, leidenschaftlich Sport treibt, daß er derzeit einen handwerklichen Beruf hat und zugleich die

Buchhaltung des Schneiderateliers seiner Frau führt, sich vielmehr aber mit Naturkunde beschäftigt, von der er eigentlich nichts wissen, sondern etwas hören will.

Jede Beschreibung würde, meint der Autor, davon ablenken, was ihn ausmachte, nämlich "von seinem Halbwissen, dem kein Fachmann gewachsen war" (S. 122). Habertruber gibt alles, was er hört und liest, als seine eigene Erfahrung aus:

"Alles, was er in seinem Leben erfahren hatte, hatte er kürzlich erfahren, und wären seine Augen und Ohren nicht Bestandteile seines Leibes gewesen, man müßte sagen, nichts, gar nichts erfuhr er am eigenen Leibe." (S. 118)

Er darf sich auf sein Halbwissen berufen, das nicht bis ins letzte nachprüfbar sein muß. So verbreitet er absurde Theorien wie die vom Zebra als dem hornlosen Abkömmling eines Nashorns, betrachtet Kühe als exotische Tiere, und nachdem er die Geschichte von den dressierten Kühen erfahren hat, als solche, die für ihn etwas Erzählenswertes freisetzen. So kann er auch den Polizisten auf der Straße Geschichten erzählen, etwa daß die Phantombilder eine Erfindung von Albrecht Dürer sein könnten, der das Nashorn zeichnete und in Kupfer stach, womöglich nach der Beschreibung eines deutschen Handelsreisenden, der dieses in Lissabon gesehen habe.

Dieses exotische Wissen verschafft ihm eine Sonderposition, ist nicht widerlegbar und macht ihn damit in diesem Bereich für andere unangreifbar.

Der Erzähler unterstellt ihm die Position, von Kind an in Fragen zu leben:

"Und wenn ich hier einen Verdacht äußern darf, durch nichts belegt, und Habertruber sprach auch nie davon: er gehörte zu jenen, die sich als Kinder immer wieder mit der Frage beschäftigten, welchen Fluß der Welt man als den kleinsten bezeichnen könnte, welches der kleinste Berg der Welt sei." (S. 121)

Die Suche nach einem den üblichen Maßstäben entgegenstehenden Wissen ist eine Philosophie zur Schaffung einer schwer widerlegbaren Einzigartigkeit im Kreise seiner Zuhörer.

Der Autor erwähnt, daß Habertruber nie daran gedacht habe, sein Wissen schriftlich festzuhalten, da sich dabei nichts anderes ergeben hätte als eine lange Aufzählung von Eigennamen:

" 'Wie lange müßten wir wohl reden, bis alles gesagt wäre', sagte er, 'wieviele Namen von Malern, von Dichtern, von Lebensmitteln.' Und einer seiner Großväter war Bäcker, und einer seiner Großväter war Weber, und jeder, den er antraf, hatte einen Beruf und sprach davon." (S. 121)

Diese sind die äußeren Etiketten, die für das Wissen stehen, deren Inhalte aber nicht vertieft werden. Die Vielseitigkeit seiner Themen setzt Habertruber höher an als Wissenstiefe und realistische Zusammenhänge.

Habertruber beschränkt sich auf das mündliche Erzählen. Es ist für ihn Existenzberechtigung und Berufung; es gibt der unausgefüllten Gegenwart seines Lebens einen Inhalt. Sein Leben besteht eigentlich aus der verbalen Reproduktion von nicht selbst erlebten Ereignissen. Da seine Gegenwart schon immer aus Erzählen bestand, hat er mit den Jahren ein nicht gelebtes Leben hinter sich gebracht:



"Alles, was Leben war, lag hinter ihm. [...] Seine Gegenwart war Erzählen, und diese Gegenwart war zu lang. Ihr fehlte es an Vergangenheit, um die Länge der Gegenwart zu füllen." (S. 123)

Er verschafft sich durch das Erzählen eine gänzlich unwahrscheinliche, aber hochinteressante Identität. Dadurch versucht er die Geltung und Bewunderung, die ihm wohl auf anderen Gebieten versagt sind, nachzuholen.

Sein Lehrling aus Prey hört ihm lächelnd zu, ohne sich dabei etwas einzuprägen:

"Er hatte gelernt, den Augenblick des Erzählens jedem Wissen und jeder Brauchbarkeit vorzuziehen." (S. 117)

Die Erkenntnis, daß Halbwissen so große Macht hat, führt einen Menschen mit hohen Ansprüchen an die Wahrheit zum Schweigen. Der Lehrling, der dieses Halbwissen verbreiten sollte, fühlt sich nicht explizit zum Geschichtenerzähler befähigt und zieht sich wider Erwarten zurück:

"Inzwischen schweigt sein Lehrling [...] er muß eingesehen haben, daß Halbwissen nicht erlernbar ist, daß man mit dem Halbwissen nicht leben, nur zusammenleben kann, und Habertruber hat das alles mit sich genommen." (S. 116)

In Habertrubers Erzählschule hat er jedoch eines gelernt: Im Halbwissen ist alles Frage, da gibt es keine Antworten zu lernen.

Nach dem Tode seines Meisters verstummt der Lehrling, anstatt sich in seine Fußstapfen zu begeben, denn:

"... nachdem Habertruber selbst nichts anderes getan hatte, als Habertruber nachzuahmen, war nun eigentlich die Nachahmung des

nachgeahmten Habertruber keine eigentliche Nachahmung mehr..." (S. 132)

Eine Nachahmung Habertruberscher Reproduktionen durch einen Anderen wäre nur Kopie ohne eigenen Charakter.

Der Geschichtenerzähler Habertruber verkörpert das Prinzip mündlicher Erzählung. Er ist die Gegenfigur des Autors, der für die schriftliche Fixierung des Erzählten zuständig ist. Dieser hebt die Nachteile des geschriebenen Wortes gegenüber dem gesprochenen folgend hervor:

"... wer Dinge weiß, die nie ganz überprüfbar sind, die immer nur zum Teil ihre Richtigkeit haben, die man nirgends ohne die Gefahr des Widerspruchs drucken kann, die gar zu Beleidigungsklagen führen könnten, dem bleibt nur die Unverbindlichkeit des Mündlichen." (S. 126)

Der Schreibende, der sich festlegen muß, wenn er die Wahrheit schreibt, braucht die "Halbwahrheit" von Habertrubers Geschichten. Der Autor gesteht, einer "Macht des Halbwissens" zu unterliegen; er versucht dieses gegen besseres Wissen zu verteidigen, obwohl es allgemein als unvollständig und überholt gilt.

Er ist sich dessen bewußt, daß das Agieren mit Halbwissen eine Naivität oder eine skrupellose Überzeugungsfähigkeit erfordert, um seine Meinung zu verbreiten.

Die Mitteilung einer angeblichen und nicht überprüfbaren Meinung eines Anderen, Nichtanwesenden, ist geeignet, Meinungen zu prägen, Vorurteile entstehen zu lassen, Positionslinien aufzubauen.

Wenn also der Gebrauch des Halbwissens auf der einen Seite als zulässig erklärt wird, so muß er auch einem anderen Gesprächsteilnehmer zugebilligt werden. Dies kann dann dazu führen, daß dessen Halbwissen eine entgegengesetzte Linie vertritt, so daß eine Frontenbildung zwischen Befürwortern und Gegnern entstehen kann. Dies trifft in höherem Maße zu, je bedeutender der Zitierte betitelt ist. Wird eine solche Meinungsäußerung nicht widerlegt oder von dem Zitierten selbst dementiert, so besteht die Gefahr, daß sie sich in den Köpfen der Zuhörer manifestiert, ohne daß sie jemals einen fundierten Ursprung besessen haben muß.

Der Erzähler führt ein Beispiel Habertrubers an, indem er den nicht jedermann geläufigen Begriff des "schwimmunfähigen Paßgängers" nennt, mit dem er den Zuhörer irritierend beschäftigt, um ihn leichter von seiner Auffassung überzeugen zu können:

"Ich lasse mich jedenfalls ungern korrigieren, wenn ich so etwas erzähle, denn schon hat einer Affen schwimmen sehen, und ich erinnere mich, daß Habertruber gesagt hat, daß man den Affen das Schwimmen antrainieren kann. Also gibt es halt auch Affen, die schwimmen können, und wo ich auch das Wissen Habertrubers verbreiten wollte, löste ich Streit aus. Es saß immer einer da, der einen Zoologen kannte, der ihm erklärt hatte." (S. 116)

Der innere Wunsch nach einem Ausleben von Phantasien, ein Bedürfnis nach Hoffnungsschimmer, fördert die Entstehung von Illusionen, welche in dem Erfinden von halbwahren Geschichten ihren Ausdruck finden. Wird diese Illusion durch Fakten angegriffen oder gar zerstört, zieht sich der Ertappte

meist resignierend zurück. Solche Erfahrungen macht der Erzähler, als er die Geschichten von Habertruber zu verbreiten versucht:

"Ach, könnte man doch die Geschichten Habertrubers erzählen, ohne dauernd in Gefahr zu laufen, daß sie nicht wahr sind. Nichts macht mich trauriger als Korrekturen an Habertrubers Geschichten. Ich sage 'Schade', stehe auf und verlasse den Tisch." (S. 116)

Auch die Zuhörer selbst lassen sich nicht gern ihrer Illusionen berauben und stellen sich einem potentiellen Besserwisser entgegen. Derjenige, der das Halbwissen richtig zu stellen versucht, wird selbst als der Besserwissende verunsichert. Dieses Gefühl erlebt der Erzähler auch, als ihm einmal jemand widerspricht, daß derjenige, von dem seine Geschichte handle, nicht Hutter, sondern Hutten heiße:

"Aber schon wirft man mir mein besseres Wissen vor, und auch ich bin nicht ganz sicher, ob ich nicht doch in meinem Kopf etwas durcheinandergebracht habe, und spreche nun von den Amischen, die ihren Namen von einem Mann namens Ammann hatten. Und wer eigentlich war Egede?" (S. 117)

Auch kann Verunsicherung beim Zuhörer zu einer Haltung führen, das Geschichtenerzählen über sich ergehen zu lassen, so wie es der Lehrling hin- nimmt. Der Erzähler wünschte sich gern, auch solch eine Leichtigkeit an den Tag zu legen, doch er unterliegt dem Zwang des Erzählens:

"Ach, könnte ich wie der Lehrling aus Prey lächelnd darüber hinweggehen und das ganze Halbwissen unter einem Lächeln begraben" (S. 117)

Halbwissen beinhaltet für den Erzähler die Möglichkeit, Spielvariationen innerhalb der Wirklichkeit zuzulassen. Halbwissen wird in der Wirklichkeit unserer aufgeklärten Gesellschaft als unbrauchbar betrachtet und abgewertet, weil es nicht kontrollierbar und somit steuerbar ist. Die Unbrauchbarkeit des Halbwissens besitzt die positive Eigenschaft, daß sie durch Einbeziehung eines breiten Spektrums an Möglichkeiten eine erfinderische Denkweise zuläßt, zu der ein nach fachwissenschaftlichen Regeln Vorgehender nicht in der Lage wäre. In einer Gesellschaft, in der Schriftliches die "Wahrheit" bedeutet, wird Erzähltes sogleich der Unwahrheit verdächtigt.

"Der Verzicht auf Habertruber ist endgültig" (S. 122), sagt der Erzähler und deutet damit an, daß die Zeit einen Geschichtenerzähler nicht mehr zuläßt. Das Lächeln des Lehrlings überlebt jedoch den Professor Habertruber und seine Geschichten:

"Uns bleibt das Lächeln seines Lehrlings von Prey. Es wird dereinst auch nicht ersetzbar sein." (S. 122)

Der Erzähler will dem Meister ein Denkmal setzen und entwickelt Habertrubers Leben, das nicht erzählenswert sein mag, zu einer erzählenswerten Geschichte, indem er seine eigenen Vorstellungen den Geschehnissen beimischt und auf das Vorstellungsvermögen des Lesers zählt.

Die Geschichte von Habertruber, "den es ohnehin nie gab" (S. 132), ist aber auch eine Geschichte von dem Erzähler selbst:

"So ist es die Geschichte von seinem Lehrling und mir, und uns ist diese Geschichte Geschichte genug." (S. 133)

Bichsel illustriert hier einen Gedanken, den er in seinen Poetik-Vorlesungen schon angedeutet hatte: daß der Mensch den Versuch unternimmt, "zu einer Geschichte zu kommen, Geschichten zu erzählen, was in diesem Zusammenhang auch heißt: in Geschichten leben" (FPV, S. 42).

Der Autor bedauert, daß die "Zeit des 'Weißt du noch' " (S. 134) eine künstlerische Gestaltung der Wahrheit in Form von Geschichtenerzählen nicht mehr zuläßt, weil jeder die Beweise schwarz auf weiß in der Tasche zu haben glaubt:

"Seit es keine Halbwahrheiten mehr gibt, sind die Leute nicht mehr frei. Die Freiheit des Wortes gilt jetzt überall nur noch für die Wahrheit." (S. 129)

Darum appelliert der Autor an das Einverständnis des Lesers zu einem spielerischen Umgang mit der Wahrheit:

"So möchte ich denn meinen Leser bitten, es mir gleich zu tun und lesend zu vergessen, was er gelesen hat, so wie ich schreibend vergesse, was ich geschrieben habe. So daß zum Schluß nur noch ein Name bleibt: Habertruber." (S. 135)

Der Autor hofft, die Erinnerung an einen Namen löst bei dem Leser neue Geschichten aus. Damit will er den Leser daran beteiligen, daß das Geschichtenerzählen fortgesetzt wird, denn er glaubt, "daß die Menschheit das Ende des Erzählens nicht überleben würde"<sup>103</sup>.

In diesem Sinne ist die Erklärung an den Lehrling von Prey Bichsels verschlüsselte Liebeserklärung an seinen Leser.

---

<sup>103</sup>Peter Bichsel: Selbstdarstellung. In: Frankfurter Rundschau, 10.8.87. Nr. 182. S. 7.

Beim Geschichtenerfinden genügt es Bichsel, wenn ihm eine Idee einen einzigen Satz liefert, auf dem er seine Geschichte aufbauen kann:

"Was weiter auf dem Papier geschieht, ist dann nicht mehr vor allem Sache der Idee, sondern Sache des Satzes."<sup>104</sup>

So dient in der Geschichte *Diese Sätze* ein einziger Satz als roter Faden, an dem die Erzählung aufgehängt wird:

"Die Menschen sterben gar nicht, sie werden umgebracht.'" (S. 96)

Diesen Satz hat die Hauptfigur Marti von seinem Doppelgänger, dem er einmal im Suff begegnet und von dem er sich seitdem verfolgt fühlt.

An diesem Satz über das Sterben beginnt sein Leben zu hängen. Die Botschaft dieses einen Satzes und die Art und Weise, wie sie sich mitteilt, löst bei Marti eine ungeahnte Veränderung seines Lebens aus. Der von seinem Chef als unmenschlich zuverlässig bezeichnete Bankprokurist wird mehr und mehr zu einem Suchenden, einem, der Hintergründe erkennen will. Weil ihm der Satz nicht mehr aus dem Kopf geht, schwänzt er die Arbeit und schlendert von einer Beiz zur anderen, "um den Zufall zu erzwingen, den anderen zufällig zu treffen" (S. 100).

Der Erzähler schaltet sich in die Geschichte ein mit einer Anmerkung über deren weitere Entwicklung:

"Wäre die Geschichte nicht wahr, wir wüßten, was jetzt zu geschehen hätte." (S. 101)

---

<sup>104</sup>Peter Bichsel: Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht, a.a.O., S. 37.

Er versucht nun der Geschichte eine Authentizität zu verleihen, indem er darauf hinweist, daß der Verlauf einer konventionellen Erzählweise ab diesem Punkt kontinuierlich in eine bekannte Richtung führen würde, die er folgendermaßen skizziert:

"Marti würde auch am dritten Tag nicht arbeiten gehen und dann überhaupt nie mehr, er würde sich auf der Suche nach diesem anderen machen, er würde ihn nach Wochen zufällig treffen [...] Und sie könnten sich wieder verlieren und sich wieder suchen, und sie könnten sich einigen und gemeinsam jenen suchen, der den Satz gesagt hat, und der eine könnte sterben und der andere weitersuchen..." (S. 101)

Da es sich aber hier um eine wahre Begebenheit handle, sieht er sich gezwungen, eine unerwartete Wendung in dieser Geschichte wiederzugeben:

"...aber das Leben ist träge und schlägt nicht so schnell zu, und Marti ging am dritten Tag wieder zur Arbeit und bestand darauf, mit dem Direktor zu sprechen und ihm zu erklären, was geschehen war..." (S. 101)

Von diesem Erlebnis bleibt Marti weiterhin ein Rest Lebensgenuß erhalten, und zwar die Gewohnheit, vor der Arbeit Kaffee und nach der Arbeit Wein zu trinken und gelegentlich mit dem Taxi nach Hause zu kommen.

Er verliert jedoch den ursprünglichen Bezug zu seinem Umfeld:

"Die Dinge seines Lebens waren noch da, seine Frau, seine zwei erwachsenen Kinder, sein Beruf, seine Stelle, sein Haus und sein Rasen, seine Ansichten, sein Bekenntnis zur Landesverteidigung, Wachtmeister, aber alles verlor seine Geschichte und war da ohne Herkunft..." (S. 102)

Martis Abstieg ist seither unwiderruflich und macht ihn zum Außenseiter:



"Es gab Leute genug, die seinen Tisch mieden, die seine Neigung zur Intelligenz nicht mochten, und man lachte ihn offen, aber auch heimlich aus für seine Sätze, die er betonte, als wären sie Zitate, die er in Hochdeutsch sprach wie auf dem Theater, und immer die Sache, daß die Menschen umgebracht werden." (S. 102/103)

Sein Niedergang endet sanft und unauffällig in der Pensionierung. "Jenen anderen" und dessen Satz scheint er vergessen zu haben. Doch die Vision tritt wieder auf, als er einmal betrunken auf den Bus wartet, um nach Hause zu fahren, "zu jener Frau, die er doch irgendeinmal kennengelernt haben muß zum mindesten, die aber jetzt einfach nur noch da war" (S. 103). Diesmal versucht Marti, die schreckliche Behauptung des anderen vom entfremdeten Tod der Menschen heftig zu widerlegen: Wenn alle umgebracht würden, dann gäbe es eigentlich gar keine Mörder und wenn sich jemand wünsche, daß ein anderer stirbt, dann täte er dies nur aus Laune, nicht aus Ärger, Wut oder Haß.

Der Wunsch, wenigstens einmal die Fähigkeit zu besitzen, in der Öffentlichkeit so gut Klavier spielen zu können, daß alle überrascht sind, entspricht dem Verlangen, durch ein Aussteigen aus dem streng geregelten Gesellschaftsleben in eine zwangfreie, lebenslustige Existenz überzuwechseln. Ihn überkommt die Angst, sein Kontingent an Wahlmöglichkeiten bereits erschöpft zu haben, und er wagt keinen wirklichen Neubeginn. Dagegen begnügt er sich mit winzigen Fluchtversuchen und ist stets bemüht, Auffälligkeiten zu vermeiden. Die Vorstellung, seinen Doppelgänger, sein zweites Ich, zu beschwichtigen, ginge nicht über den Versuch hinaus, ihn in eine Ecke des Parks zu ziehen, "um kein Aufsehen zu machen" (S. 104).

Der Versuch des Erzählers, seiner Figur aus ihrer Handlungsunfähigkeit zu verhelfen, fehlt hier.

Auch in der Geschichte *Robinson* ist der Erzähler der ausschließlich Vortragende, der nicht eingreift, um das durcheinandergeratene Zeitgefühl seiner Figur zu ordnen.

Der Protagonist hat sich in seiner Wohnung verbarrikadiert und probiert, den Verlust von Zeitgefühl und Gedächtnis durch Zettelnotizen auszugleichen.

Nach einem besonders langen und tiefen Schlaf wacht er mit einer ungewohnten Wahrnehmungsfähigkeit auf. Allgemein für nebensächlich erachtete Geschehnisse werden von ihm an diesem aufgabenlosen Tag mit gesteigerter Aufmerksamkeit beobachtet, analysiert, hinterfragt, angezweifelt und später zur Kontrolle des eigenen Bewußtseins auf Papier festgehalten.

Ein anfänglich unbemerkter Kontaktabriß von der üblichen Lebenssituation, von den "normalen Umständen", führt zu Reflexionen über bisher als gesichert geltende Erkenntnisse. Das Fehlen von Bezugspersonen und der in Einförmigkeit ablaufende Tagesrhythmus bringen die Figur dazu, seine eigene Bedeutung und seinen Realitätsbezug zur Außenwelt anzuzweifeln.

Periodisch aufsteigende Angstgefühle vor mangelnder Integration und Vereinsamung lassen Visionen einer Weltuntergangsstimmung aufkommen:

"Ich stellte mir vor, [...] übrig geblieben zu sein. Ich mußte, nachdem ich gestern sehr früh zu Bett gegangen war - schon vor sieben Uhr - etwas verschlafen haben, was die anderen, die jetzt fehlten, im Wachen erreicht hatte." (S. 60/61)

Die Alternation zwischen Erinnerung und Vorahnung ist ein Zeichen seiner Bewußtseinstrübung. Zu vermuten ist hier der tiefgehegte Wunsch nach dem Ausstieg aus seiner stagnierenden Lebensform, die durch eine erdrückende Fülle von sinnentleerten Informationen gekennzeichnet ist - ein Fall von Amnesie, die einen Gehörsturz mit Flötentönen in der Art Mozarts zur Folge hat.

Die Erkenntnis, daß seine Abwesenheit unbemerkt bleibt, bestätigt ihm seine Bedeutungslosigkeit für die Außenwelt. Die Radiosendungen, die laufen, "ohne auf seine Umstände Rücksicht zu nehmen" (S. 58), sind ihm kein Beweis für wesentliche Veränderungen des Weltgeschehens, er überhört sie im gleichen Maße, wie er es schon immer getan hatte.

Eine selektive Betrachtungsweise soll vordergründig dazu dienen, eine Konzentration zum Ausgleich der beeinträchtigten Sinneswahrnehmung und Erinnerungsfähigkeit zu bewirken, gleichfalls durch bessere Übersichtlichkeit die Gründe und Sachzusammenhänge eher zu erkennen. Doch diese Vorgehensweise führt mehr und mehr dazu, die dem Kontext entrissenen Vorgänge zum Schluß nicht mehr einordnen zu können. Tatsächlich sind sie nichts anderes als ein Verdrängungsprozeß und Desinteresse:

"... und wenn er auch anfänglich versuchte, sich etwas vorzustellen und die Autos zu übersehen, sie nicht zu sehen, so muß doch gesagt werden, daß ihm spätestens gegen Abend das Verleugnen der Autos nicht mehr gelingen konnte." (S. 60)

Seine Ignorierung macht auch vor seinen Freunden nicht halt. Er telefoniert nicht mit seinen Freunden, sondern nur mit den "Stimmen seiner Freunde, [...] um sich davon zu überzeugen, daß sie nicht mehr da waren" (S. 59).

Halluzinative Vorstellungen vom Gebrauch einer Schußwaffe werden nur noch durch das Fehlen von Opfern ad absurdum geführt:

" '5. Mai, jedenfalls ist es mir fremd, auf Menschen zu schießen, und vor meinem Fenster liegen keine Verletzten.' " (S. 61)

Der von ihm wahrgenommene Kuckucksruf bringt die Assoziation, daß das in jedem schweizerischen Hause vorhandene Militärgewehr ihm als ein ins Nest gelegtes Kuckucksei erscheint. Es ist zum Trauma geworden, steigert nach den Phasen der Bewußtseinspaltung das Selbstmißtrauen und befördert eine latente Unberechenbarkeit in den Bereich des Wahnsinns.

Das erwartete Eintreffen der Polizei beinhaltet die Erkenntnis, etwas schrecklich Ungesetzliches begangen zu haben, zumindest jedoch als potentieller Verbrecher der Gesellschaft gegenüber mit krimineller Energie behaftet zu sein.

Der Erzähler im *Robinson* ist ein scharfer Beobachter, der sezierend genau blickt, um den Psychostatus seiner Figur zu konstatieren.

Die Konzentration auf einzelne Details birgt in sich jedoch die Gefahr, den Blick für das Ganze zu verlieren. Der Erzähler der *Grammatik einer Abreise* gibt resignierend zu:

"Vorgänge zerfallen beim Beschreiben." (S. 109)

Beim Versuch, eine Abreise zu beschreiben, führt er pedantisch vor, wie die Grammatik die Vorgänge des Lebens zerlegt.

Eine "Sie" packt ihren Koffer, um in eine Klinik zu fahren. Der Vorgang des Kofferpackens wird als ein Vorgang dargestellt, der keine Gegenwart hat. Obwohl sie durch den Satz "Ich - packe - meinen - Koffer", der die grammatikalische Gegenwart ausdrückt, sich der gegenwärtigen Situation bewußt werden will, gelingt es ihr nicht. Der Zustand, daß sie den Satz sagt, sagen wird oder gesagt haben wird, ändert nichts an der Zeit, denn der Vorgang des Kofferpackens ist ein Vorgang, dem "die Zeiten ... fehlen":

"Und was sie sagte, und sie wußte es, war eine Geste, die zwar Gegenwart entstehen ließ, aber nicht der Wahrheit entsprach." (S. 107)

Auch wenn die Grammatik eine steuernde Funktion hat, so muß sie nicht zwangsläufig mit dem Realitätsbezug der Aussage übereinstimmen.

Sprache reproduziert hier sich wiederholende Vorgänge. Diese können zwar grammatikalisch durch verschiedene Zeitformen wiedergegeben werden, welche aber häufig in der falschen, der Realität nicht entsprechenden Form Verwendung finden, um eine Illusion zu erwecken. Es werden grammatikalische Regeln mißachtet, um eine Gefühlsverbindung mit dem Inhalt der Aussage auszudrücken: so zum Beispiel der Gebrauch des Präsens anstatt des Futur, um etwas Künftiges als bereits eingetreten darzustellen oder die Verwendung des Perfekt anstatt des Imperfekt, um etwas Abgeschlossenes in die Gegenwart hineinretten zu wollen.

Obwohl die Abreisende "die Vergangenheit auf ihren Schultern hatte" (S.106), will sie durch Versprachlichung des gegenwärtigen Vorgangs die Illusion schaffen, Hoffnung auf eine Zukunft haben zu dürfen.

Wenn keine Hoffnung mehr besteht, ein "Reiseziel" erreichen zu können, zerfällt der dazugehörige Vorgang, das Kofferpacken, das Gehen, das Fahrkartenkaufen, das Einsteigen in zusammenhanglose Bestandteile. Gehen wird dann nicht als Fortbewegung betrachtet, sondern als Einen-Fuß-vor-den-anderen-Setzen.

Für die Abreisende ist die Fahrt in die Klinik ein Zurück, "zurück in eine Vergangenheit, und sie hofft, vom Zurück zurückzukommen. Was vor ihr liegt, heißt immer Vergangenheit, und die Grammatik vermag keine Ordnung in ihr Leben zu bringen." (S. 108)

Später in der Klinik werden die einfachsten alltäglichen Vorgänge ihren Sinnzusammenhang verlieren, so daß sie nicht mehr treffend zu beschreiben wären:

"Und dann wird sie nicht erwachen, sondern die Augen aufschlagen, wird nicht aufstehen, sondern das Bein heben, und dann wird alles Grammatik sein: Ich - du - er - sie - es - wir - ihr - sie, sein gewesen sein, bin war, war gewesen, geworden, wird geworden sein." (S. 111)

Bichsel hat das Unerzählbarwerden der Welt in die Form des Erzählens selbst eingebettet. Mit dem Erzählen selbst stellt er immer zugleich die Wirklichkeit des Erzählens in Frage. Das "alte Thema" der Literatur, so Bichsel, heiße:

"Eine Geschichte schreiben über die Unmöglichkeit, eine Geschichte zu schreiben.' Gemeint ist damit der Versuch, nicht nur Realität zu überprüfen, sondern die Reflexion darzustellen, nicht die Dinge zu beschreiben, sondern zu beschreiben, was es von ihnen zu sagen gibt. Die Geschichte von der Geschichte, die man nicht schreiben kann, ist die Geschichte vom Leben, das man nicht leben kann." (FPV, S. 20)

Fasziniert "von der Diskrepanz Sprache - Realität, von der Unmöglichkeit des Beschreibens, von der Unmöglichkeit des Lebens" (FPV, S. 20), beteuert er stets noch die Notwendigkeit des Erzählens, jedoch in der paradoxen Form von dessen reflektierter Selbstrücknahme. Dies spricht für ein erzählerisches Selbstbewusstsein, das sich als etwas Subversives profiliert.

#### **4.4. Formen des Geschichtenerzählens**

In seinem neuesten Geschichtenband *Zur Stadt Paris* legt Bichsel entschieden den Akzent auf das Geschichtenerzählen. Seine Geschichten über das Erzählen selbst haben allerdings Konsequenzen für den Inhalt, der in manchen Geschichten nach Zeilen zu bemessen ist.

Eine der kürzesten ist die Titelgeschichte, die im Band die Überschrift *Sehnsucht* trägt und dem Buch zugleich als Motto vorangestellt ist:

"In Langnau im Emmental gab es ein Warenhaus. Das hieß zur Stadt Paris. Ob das eine Geschichte ist?" (S. 44)

Als Motto liefert der Text ein poetologisches Programm an, das im Einfachen und Banalen nach Hintergründigem sucht und auch den Leser daran beteiligen will.

Als eine Geschichte unter den anderen spannt der Text das Menschenleben zwischen die Sehnsucht, die durch den Namen der fernen, sagenumwobenen Stadt eine Richtung erhält, und die Desillusionierung der Wunschvorstellung, die sich im Warenhaus bewahrheitet.

Der letzte Satz des Dreizeilers macht deutlich, wie sehr es dem Autor um Geschichten geht. Durch ihre Konzentration und Knappheit beanspruchen die Geschichten die Vorstellungskraft des Lesers, um die Sinnzusammenhänge assoziativ aufzudecken. Es hat den Anschein, als will Bichsel das Erzählen erforschen und dabei zeigen, daß man Geschichten jedesmal anders erzählen kann. Unter dem Titel *Eine lange Geschichte* steht statt der Geschichte nur die Einleitung dazu. Diese ist quasi eine Begutachtung zu Reichtum und Armut, die mit den folgenden Sätzen schließt:

"Wer auch immer reich wird, er wird es zu spät. Das ist die lange Einleitung zu Franz Ebenöthers Geschichte, und das war sie denn auch schon." (S. 34)

Die Geschichte *Das wußte ich nicht* löst sich in bloße Möglichkeiten auf.

Eine unbenannte "sie" stellt zu Beginn ihrer Äußerungen über ihren Vater ein Bild von ihm dar, das nicht der Realität, sondern vielmehr ihren Wünschen entspricht. Ihr öffentlich gebrochenes Verhältnis zu ihrem Vater wird durch Glorifizierungen überdeckt. Einem Fremden gegenüber muß sie ihre



unerfüllten Wünsche nicht zu erkennen geben und kann so dem Spiel der Phantasie freien Lauf lassen:

"Ich habe einen Vater gehabt, der liebenswert gewesen ist, sagte sie nun etwas zu laut und nach dem vierten Glas..." (S. 51)

Nach dem Motto "in vino veritas" kommt die Wahrheit mehr und mehr zum Vorschein. Mit zunehmender Wirkung des Alkohols zeigt sich jedoch ihre nicht verkräftete Unzufriedenheit in Bezug auf das Bild ihres Vaters: die zu Anfang gemachten positiven Aussagen verwandeln sich ins Gegenteil:

"Mein Vater ist ein stiller Mensch, schrie sie [...] Sie habe sich mit ihrem Vater nie verstanden, weinte sie. Was ich gegen ihren Vater hätte. Was hast du gegen meinen Vater?" (S. 52)

Sogar der passive Zuhörer, als welcher der Erzähler hier fungiert, wird angegriffen, als habe er die kritisierenden Worte an ihrer wichtigsten Bezugsperson ausgesprochen. Es findet also eine partielle Identitätsübertragung auf ihr Gegenüber statt, um sich von einem Trauma zu befreien. Das Wort dient ihr zum praktischen Einsatz einer Utopie, mit der die Realität bewältigt werden soll.

Bichsel, dem es um die Möglichkeiten des Erzählens geht, will nicht erzählend auf ein Ende zusteuern, sondern es so viel wie möglich hinausschieben. Dies wird deutlich in der *Lesebuchgeschichte*, in der der Erzähler zugibt :

"Das Ende der Geschichte ist mir nicht bekannt, [...] vielleicht weil die Geschichte kein Ende braucht, oder weil ich mich fürchte davon." (S. 30)

Die Geschichte handelt von einem Zeitungsverkäufer, der am 24. Dezember einen Laden betritt und nach Kaviar fragt, den er endlich einmal probieren möchte. Er läßt sich erklären, wie man ihn ißt und wie man das Gläschen öffnet. Drei Tage später erscheint er wieder, erklärt umständlich, daß er das Glas nicht habe öffnen können, läßt es sich nochmals erklären, fragt schließlich, ob er es zurückbringen dürfe, falls es ihm wieder nicht gelänge, es zu öffnen.

Für den Fall, daß dem Leser dieser Schluß nicht gefallen hätte, bietet der Erzähler ihm einen anderen an:

"Wochen später findet man eine verwesende Leiche im Bett [...] Neben dem Bett steht ein ungeöffnetes Gläschen Kaviar. Ein guter Schluß." (S. 30)

Für den Schluß der Geschichte gibt es auch weitere Varianten:

"Aber was geschieht, wenn er weiterlebt, wenn es ihm gelingt, das Gläschen zu öffnen an Silvester, oder wenn er es zurückbringt am 3. Januar?" (S. 30)

Bichsel setzt sich selbst und den Leser ständig der Frage "Was wäre wenn?" aus, um Geschichten auszulösen. Literatur ist für ihn letztlich "eine Spielform, auf die man sich einlassen und die man genausogut verweigern kann" (FPV, S. 21).

Bichsel widersetzt sich der Konvention, das Erzählen entfalte etwas Besonderes und Bedeutendes. "Es ist ein literarisches Verdienst Bichsels, dies Unbedeutende immer wieder gewagt - es schreibend, unauffällig und scheinbar

beiläufig, zu einem Artefakt gesteigert zu haben", bemerkt Elsbeth Pulver.<sup>105</sup>

"Das darf man rückhaltlos bewundern. Aber es bleibt das Erschrecken über die seltsam reduzierte Wahrnehmung, die der Autor in mehr als einer Geschichte seinen 'kleinen Leute', die er doch liebt, zuteil werden läßt. Was sichtbar wird, sind oft bloße Schrumpfformen des Lebens."<sup>106</sup>

Über die Figuren, die durch das festgelegt sind, was sie sind und haben, lassen sich keine Geschichten erzählen. Wohl fühlt sich der Erzähler bei den Figuren, die mehr durch das bestimmt sind, was sie nicht sind, was ihnen fehlt und was sie gerne sein möchten.

In der Geschichte *Die Kunst des Anstreichens* gesteht der Erzähler, daß ihn an der Geschichte allein der Anstreicher interessiert, denn "Anstreicher haben keine Geschichten" (S. 26). Der Anstreicher hat das Atelier des damals armen Kunstmalers Nicolas de Staël gestrichen und abgelehnt, zwei Bilder von ihm als Gegenleistung anzunehmen, welche später Tausende von Franken wert waren. Der Erzähler will über den Anstreicher keine Geschichten schreiben, die andere über ihn mit "' hätte er doch ...' oder ' Wie kann man so dumm sein...'" anfangen würden. Er sieht seine Figur aus einem anderen Blickwinkel:

" Ich mag den Anstreicher, weil er den Maler nicht beschimpft hat, weil er seine Bilder nicht Schmierereien genannt hat, weil er nicht gesagt hat: ' sie würden besser einmal Ihr Atelier streichen als diesen Blödsinn auf die Leinwände schmieren ', weil er nicht gesagt

---

<sup>105</sup>Elsbeth Pulver: *Minimal Art? Neue Geschichten von Peter Bichsel*. In: Schweizer Monatshefte 73 (1993). H. 6. S. 526-530, hier: S. 530.

<sup>106</sup>ebd.

hat: ' Sie können das wohl nicht. ' Der Anstreicher hat gesagt: ' Ich kann das! ' " (S. 26)

*Der da sitzt in seinem Haus* handelt von einem Mann, "der das erreicht hat, was er wollte" (S. 9), der über neunzig wird, doch ein ereignisloses Leben geführt hat:

"... das einzige, was ihm passiert ist in seinem Leben, das ist, daß er an einem Haus vorbeigegegangen ist - als Kind - und sich gesagt hat, daß er in einem solchen Haus mal leben möchte, daß er am 'Goldenen Engel' vorbeigegangen ist und gewußt hat, daß er an einem solchen Tisch mal essen werde. Und wenn er das erreicht hätte, dann wäre das ein Märchen; aber er hat es erreicht, und es ist kein Märchen." (S. 9/10)

Seine unerfüllte Sehnsucht äußert sich in seiner "Triefäugigkeit", die sein Arzt "für eine Bagatelle und für medikamentös leicht einstellbar" (S. 11) hält.

Bichsel erzählt Geschichten von Versunkenen und Versinkenden eines mißglückten Lebens, über die es sonst keine Geschichten gäbe.

So z.B. *die Geschichte von Erwin*, der in seinem Leben unter Vormundschaft keinen Fuß auf den Boden kriegt, noch nicht einmal schlechte Erinnerungen hat, "dem nichts zur Geschichte geworden war" (S. 66). Ihm gelingt es, mit am Stammtisch der Honoratioren zu sitzen und "mit ihnen gleicher Meinung [zu] sein über Ausländer, Asylanten, Europa, Lotto und Fußballmannschaften" (S. 67), bis man durch Zufall bemerkt, daß er "dumm war". Seitdem gilt er als "Betrüger und Hochstapler". Nur die Serviererin Violetta weiß sich seine mißglückte Liebe zu ihr zu Nutze zu machen:

"... und Violetta streichelt ihm übers Haar und sagt, sie brauche unbedingt einen seidenen Unterrock, im Geschäft wüßten sie, welchen sie wolle, und er rennt los und kauft ihn, und er ist dem Spott aller ausgesetzt, wie er damit zurückkommt, und es war sein letztes Geld, und er weint, und es ist keine Geschichte, und es wird nie eine werden - nie und nieregends - und Erwin ist zweiunddreißig, und das wird noch lange dauern." (S. 68)

Die Geschichte von *Hugo* ist die Geschichte eines Mannes, der keine mehr hat, weil er tot ist.

Der Erzähler fordert den Leser auf, zu vergessen, falls er etwas über seine Figur erzählt haben sollte, denn es sei "nicht wahr":

"Aber seit er tot ist, erfinde ich Geschichten, das ist mein gutes Recht." (S. 79)

Es entsteht der Eindruck, daß das Geschichtenerfinden Wahrheit förmlich ausschließt. Der Erzähler erfindet ihm eine Biographie: er hatte einen Vater, der Import und Export betrieb und eine blinde Tante, von der er lernte, "nach innen zu lesen und nicht nach außen" (S. 80). Als er aus der Schule kam, putzte er Schuhe in einem Hotel, kam durch ein Inserat nach Basel, machte bei Ciba eine Prüfung und begann dort eine Lehre als Laborant.

Der Erzähler erwägt, was nach seiner Lehre aus ihm hätte werden können:

"Er könnte Fußballschiedsrichter geworden sein, ein Spiel zwischen Real Madrid und dem Hamburger Sportverein geleitet haben, für ein umstrittenes Tor in die Schlagzeilen gekommen sein, oder er könnte nach seiner Lehre nichts anderes mehr getan haben als Fremdsprachen gelernt..." (S. 82)

Inmitten seines Berichts über Hugo betont der Erzähler mehrmals, daß seine Geschichte "eine andere" sei. Diese enthüllt sich am Ende des Textes als die Geschichte des Erzählers, der ihn überlebt hat, doch dessen Trauer allein durch das Aufrechterhalten des Erzählens zu überwinden ist.

*Und schon nur die Wahrheit* ist die Geschichte von der Serviertochter Rösi, die gern erzählt, aber eigentlich nichts zu erzählen hat. Die Erzählerin sucht für sich Unterhaltung, sie will ihre Emotionen bei anderen abladen, die Zuhörer selbst sind ihr unbedeutend. Hier kommt es nur deshalb zur Erzählung, weil jede Partei ihre eigenen, sich widersprechenden Interessen verfolgt. Auf der einen Seite eine verbale Art von Emotionsentladung, auf der anderen der Unwillen, die beisammensitzende Gesellschaft aufzulösen. Der Widerwille, der Erzählerin zuzuhören, wird bereits zu Beginn der Geschichte klargestellt:

"Wenn Rösi zu erzählen begann, flüchteten die Gäste, denn eigentlich hatte sie nichts zu erzählen. [...] Und nur einmal blieben wir sitzen, als sie zu erzählen begann, nicht eigentlich um ihr zuzuhören, nur um noch sitzen bleiben zu können nach Mitternacht, denn die Kneipe hatte schon geschlossen." (S. 55)

Rösi erzählt, wie ein Velofahrer, von dem sie sich einmal mittenachts verfolgt glaubte, sie eben nicht verfolgte, sondern offenbar nur seinen Heimweg im Sinne hatte und sonst nichts, weder Vergewaltigung noch erotisches Abenteuer.

Als die Pointe ausbleibt, sind die Zuhörer überrascht:

"Das ist doch keine Geschichte', sagten wir.  
 'Es ist die Wahrheit, nichts als die Wahrheit', sagte Rösi." (S. 58)

Rösi versteht nicht, den Zuhörer durch eine interessante Geschichte in den Bann zu ziehen, sie will, daß man ihre Angaben als Wahrheit anerkennt. Durch irritierende Abschweifungen, das Aufzählen etlicher Nebensächlichkeiten, wird der Erzählfluß unterbrochen bzw. gar nicht erst erreicht.

Sie erwähnt zu viele bekannte und auch nachprüfbare Details, anstatt eine abgerundete, von der Wahrheit abweichende, aber die Dramaturgie fördernde, pointierte Geschichte zu erzählen.

Bichsel will hiermit verdeutlichen, daß eine wahrheitsgetreue Dokumentation für ihn kein Geschichtenerzählen, sondern ein langweilendes Aufzählen von Daten zu sein scheint.

Die Wiedergabe von Wahrheiten ist dem Geschichtenerzählen abträglich. Bichsels Geschichten sind erfunden, sie nehmen jedoch durch Andeutungen Bezug zur Realität, was ihnen Glaubwürdigkeit und Bedeutung verleiht. In der Geschichte *Die Kunst des Anstreichens* kommt das deutlich zum Ausdruck:

"... die Geschichte ist erfunden - sie ist, wenn sie sich zugetragen haben sollte, nicht wahr, und eine wichtige Geschichte ist sie nur, weil sie Schuld daran ist, daß mitunter Zahnärzte sich von mittellosen Malern mit Bildern bezahlen lassen." (S. 25)

Man erinnert sich an dieser Stelle an Bichsels Worte, etwas sagen oder schreiben und etwas zweites damit meinen habe etwas Literarisches.<sup>107</sup> Gerade darin, liegt der literarische Wert seiner Geschichten: daß sie etwas sagen und etwas anderes meinen und somit auf den Hintergrund verweisen.

---

<sup>107</sup>Peter Bichsel: Die Geschichte soll auf dem Papier geschehen. In: Hans Bender (Hrsg.): Akzente. Zeitschrift für Literatur. 15. Jg. München 1968. S. 406-411, hier: S. 407.

## Schluß

Peter Bichsel ist gegen jede Art der Beschreibung, die die Wirklichkeit mit einer photographischen Objektivität wiedergibt:

"Ich beschreibe nicht den Tisch, sondern ich schreibe Sätze, die es über einen Tisch zu sagen gibt. 'Was sagen die Leute von einem Tisch?' und nicht 'Was ist ein Tisch?'. Mich interessiert nicht die Wirklichkeit, sondern das Verhältnis zu ihr."<sup>108</sup>

Mit dieser Erklärung korrigiert er zugleich den Eindruck, er schreibe naiv. Er will gar nicht "Realität aufs Papier bringen, sondern nur, was es über die Realität zu sagen gibt".<sup>109</sup>

Bei der Gestaltung des Stoffes nimmt Bichsel als Ausgangspunkt das Wort an sich, das ihm weitere Wörter liefert, Vorstellungen hervorruft, das, wie er bekennt, mit anderen Wörtern eine Konstellation eingeht und Sätze provoziert.<sup>110</sup> Ihn fasziniert, was mit und durch Sprache alles möglich ist. Daher kann ihn eine Geschichte noch während des Schreibens überraschen. Die überraschenden Möglichkeiten der Sprache ergeben sich daraus, "daß die Sprache mehr will als wir, daß sie zu allem, was wir wissen, noch etwas Zusätzliches weiß".<sup>111</sup> Auf der Suche nach diesem "Zusätzlichen" verschiebt Bichsel den

---

<sup>108</sup>Peter Bichsel: Die Geschichte soll auf dem Papier geschehen, a.a.O., S. 409.

<sup>109</sup>ebd.

<sup>110</sup>vgl. ebd. S. 409.

<sup>111</sup>ebd. S. 408.



Akzent vom Erzählten auf das Erzählen, weshalb er auch immer wieder den Sprachgebrauch reflektiert:

"Die Geschichte soll auf dem Papier geschehen. Ich habe mit Papier zu tun. Ich fülle Papier mit Wörtern. Es ist nicht so, daß ich vorerst etwas zu sagen habe und nach Wörtern suche. Ich habe Wörter und suche nach Fakten, die ich ihnen unterlegen kann. Ich ringe nicht nach Wörtern, ich ringe nach Fakten."<sup>112</sup>

Da der Inhalt als Vorwand des Erzählens aufgefaßt wird, ist Bichsel jeder Gegenstand recht, der ihn zum Schreiben bringt.<sup>113</sup> Das literarische Werk erscheint als Explikation einer bestimmten Methode, der gegenüber Inhaltlich-Thematisches äußerlich bleibt.

Bichsel beschäftigt primär die "sprachliche Wirklichkeit"<sup>114</sup>, die in der Alltagswirklichkeit fest verankert ist und eine Art Zwischenwelt darstellt, in der Vorstellungen und gemeinsame Bewußtseinsinhalte gespeichert sind. Seine schriftstellerische Tätigkeit schafft somit auch einen Freiraum für sein politisches Engagement. Denn Bichsel sieht Literatur als politisch an, selbst wenn diese sich thematisch von der Ideologie und vom politisch Konkreten abkehrt. Bichsel begründet die These, Literatur sei grundsätzlich politisch, mit der Tatsache, daß sie sich immer "mit dem Menschen auseinandersetzt".<sup>115</sup> Die "Beschäftigung mit der Sprache allein", so Bichsel, sei "immer auch eine

---

<sup>112</sup>Peter Bichsel: Die Geschichte soll auf dem Papier geschehen, a.a.O., S. 408.

<sup>113</sup>vgl. ebd. S. 409.

<sup>114</sup>ebd.

<sup>115</sup>Peter Bichsel: Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht, a.a.O., S. 27.

Beschäftigung mit dem Menschen".<sup>116</sup> Bichsels Werk bekräftigt die gesellschaftliche Verbindlichkeit des Schriftstellers Bichsel, insofern es in ihm um den Menschen geht, um seine sprachlichen Möglichkeiten, letztendlich um sein sprachliches Handeln.

Wenn Bichsel sagt: "[...] je mehr ich weiß über Grammatik, desto mehr weiß ich über politische Zusammenhänge, politische Relationen zwischen Menschen"<sup>117</sup>, so setzt er die Grammatik der Sprache gleich mit den Gesetzen des menschlichen Zusammenlebens. Die Grammatik ist für ihn aber nicht nur Ausdruck der politischen Relationen zwischen den Menschen, sondern auch die "Lehre von der Manipulierbarkeit der Sprache".<sup>118</sup>

Bei der sprachlichen Wiedergabe der Wirklichkeit wird diese durch zwangsläufige Interpretation des Erzählers wie auch des Lesers relativiert, wenn nicht gar manipuliert. Dies bedeutet, daß die Realität nie genau wiedergegeben werden kann. Bichsel versucht ständig, den Möglichkeitsspielraum der Sprache auszuloten, um absolutistische Festlegungen und Manipulationen grundsätzlich zu vermeiden. So beschreibt er "nicht die Realität, sondern Realitäten", die er mit "Möglichkeiten" gleichsetzt (FPV, S. 20).

Bichsel beschreibt den Arbeitsvorgang im Raum der sprachlichen Wirklichkeit folgendermaßen:

---

<sup>116</sup>Peter Bichsel: Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht. In: W.Bucher u. G.Ammann, a.a.O. S.26.

<sup>117</sup>Peter Bichsel: Was wäre wenn. Gespräch mit Rudolf Bussmann. In: Peter André Bloch u. Edwin Hubacher (Hrsg.): Der Schriftsteller in unserer Zeit. Schweizer Autoren bestimmen ihre Rolle in der Gesellschaft. Bern 1972. S. 235-247, hier: S. 239.

<sup>118</sup>ebd.

"Der Schreiber wird also nicht nur den Möglichkeiten eines Satzes folgen, er wird auch gegen diesen Satz schreiben, er wird ihm auch auszuweichen versuchen. Und aus diesem Versuch entsteht sprachliche Spannung."<sup>119</sup>

Die sprachliche Spannung wird sicher in erster Linie durch die Doppelsprachigkeit des Deutschschweizers gefördert. Bichsel hat das Verhältnis zwischen Schweizerdeutsch und Hochdeutsch im Prozeß des Schreibens bei sich selber genau analysiert:

"Bei mir entsteht eigentlich beim Schreiben dauernd eine Stilisierung. Ich glaube, es ist das Problem, im Negativen und Positiven, des Schweizers, der schreibt. Es ist die gehobene Sprache, die verfremdete, hoch stilisierte Sprache, und ich selbst lebe aus der Spannung zwischen Mundart und Hochdeutsch. Und ich habe beim Schreiben dauernd ein solches Verhältnis zur Sprache. Ich denke kaum mehr sehr an den Sinninhalt der Wörter, sondern ich arbeite eigentlich mit Sprache, so wie ein Bildhauer mit Stein arbeitet oder ein Maler mit Farbe arbeitet. Und ich glaube, da habe ich auch wieder eine Möglichkeit, das Hochdeutsche als Material zu behandeln, weil es mir doch ein bißchen fremd ist."<sup>120</sup>

Diese sprachliche Grundsituation führt bei Bichsel zu Sprachkritik, die im Prozeß des Schreibens selber wirksam ist. Der Anreiz, der darin liegt, eine Sprache zu verwenden, die man nicht völlig beherrscht, ist offenbar ein produktives Element. Aber das behutsame Sprechen kann genauso gut ein skeptisches Sprachbewußtsein begünstigen.

Der skeptische Umgang mit Sprache, d.h. das Erkennen der Kluft zwischen Wort und Sache, der latenten Verlogenheit der Sprache, bildet für Bichsel im

<sup>119</sup>Peter Bichsel: Die Geschichte soll auf dem Papier geschehen, a.a.O., S. 408.

<sup>120</sup>Roswitha Schmalenbach: Der "schwierige" Dichter Peter Bichsel, a.a.O., S. 6.

Prozeß literarischer Arbeit eine entscheidende Grunderfahrung. Seine Geschichten entstehen aus dem Versuch, die Pluralität der sprachlichen Möglichkeiten aufzuzeigen. Aus der Position des "Was wäre wenn?" heraus liefert er dem Leser Modelle potentieller Geschichten.

Bichsels Schreiben erhebt jedoch keinen Anspruch, eine Veränderung auf der gesellschaftlichen Ebene zu realisieren. Jeglicher Versuch, das bestehende System zu bekämpfen, führt zur Resignation. Er gibt zu, er habe "längst die Hoffnungen aufgegeben, etwas zu bewirken, politische Feinde mit Sprache zu überzeugen"; ihm ginge es nur darum, "die Dinge zu sagen, damit sie gesagt sind".<sup>121</sup>

Erzählen heißt bei Bichsel auch das Scheitern lernen. Er erzählt zugleich von der Schwierigkeit, erzählend über eine Wirklichkeit zu verfügen, die sich ihm ständig entzieht. Die Frage, ob das Erzählen in einer sprachmanipulierten Zeit noch möglich sei, geht durch das ganze Werk Bichsels, begleitet durch den vernehmbaren Zweifel, ob das Leben überhaupt erzählenswert sei. Die Erfahrung der Unzulänglichkeit der Sprache beim Erfassen der Wirklichkeit, eine Erscheinung, die an der Jahrhundertwende mit Hofmannsthal begonnen hatte und bei Handke und Heißenbüttel ihren Höhepunkt erreichte, fand ihren deutlichen Ausdruck auch bei Peter Bichsel. Von der Unmöglichkeit des Lebens und des Schreibens erzählt Bichsel allerdings derart, daß die Hoffnung auf eine Alternative geweckt wird: Seine Geschichten rufen beim Leser Erinnerungen, Assoziationen und vielfältige Vermutungen hervor und fördern in diesem

---

<sup>121</sup>Peter Bichsel: Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht, a.a.O., S. 29.

Spielraum einen reflektierten Umgang mit der Realität. Das poetische Sowohl-  
Als-Auch seiner Kurzgeschichten, ihre erfolgreich vorgetäuschte Naivität und  
ihre Rätselhaftigkeit machen Bichsel zum Meister des hintersinnigen Erzählens.  
Das ist ein Grund der eigenartigen Faszination, die das literarische Schaffen  
Bichsels nach wie vor ausübt.



## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

BICHSEL, Peter: Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen.

21 Geschichten. 18. Aufl. Olten u. Freiburg i. Br. 1991.

BICHSEL, Peter: Stockwerke. Ausgew. u. hrsg. v. Heinz F. Schafroth.

Stuttgart 1974.

BICHSEL, Peter: Die Jahreszeiten. Hamburg u. Zürich 1975.

BICHSEL, Peter: Die Geschichte soll auf dem Papier geschehen. In: Hans Bender (Hrsg.): Akzente. Zeitschrift für Literatur. 15. Jg. München 1968.

S. 406-411.

BICHSEL, Peter: Kindergeschichten. Frankfurt am Main 1974.

BICHSEL, Peter: Des Schweizers Schweiz. Zürich 1969.

BICHSEL, Peter: Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht. In: Werner

Bucher u. Georges Amman: Schweizer Schriftsteller im Gespräch.

Bd. I. Basel 1970. S. 13-47.

BICHSEL, Peter: Was wäre wenn. Gespräch mit Rudolf Bussmann. In: Peter

André Bloch u. Edwin Hubacher (Hrsg.): Der Schriftsteller in unserer Zeit. Schweizer Autoren bestimmen ihre Rolle in der Gesell-

schaft. Bern 1972. S. 235-247.

BICHSEL, Peter: Geschichten zur falschen Zeit. Frankfurt am Main 1981.

BICHSEL, Peter : Wenn einer Pfeife raucht, dann ist das eine Geschichte. Gespräch m. Carl Paschek. In: Ders.: Peter Bichsel. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- u. Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 13. Jan. bis 20. Febr. 1982. S. 9-14.

BICHSEL, Peter: Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. 5. Aufl. Frankfurt am Main 1989.

BICHSEL, Peter: Der Busant. Von Trinkern, Polizisten und der schönen Magelone. Darmstadt u. Neuwied 1987.

BICHSEL, Peter: Selbstdarstellung. In: Frankfurter Rundschau, 10.8.87. Nr. 182. S. 7.

BICHSEL, Peter: Schulmeistereien. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1989.

BICHSEL, Peter: Irgendwo. Anderswo. Kolumnen 1980-1985. Frankfurt am Main 1985.

BICHSEL, Peter: Im Gegenteil. Kolumnen 1986-1990. Frankfurt am Main 1990.

BICHSEL, Peter: Das Menschenrecht auf Biographie. Über Nationalismus und die unnütze Utopie der Literatur. Rede zum Stadtschreiberfest Bergen-Enkheim. In: Frankfurter Rundschau, 31.8.1991. Nr. 202. S. 9.

BICHSEL, Peter: Zur Stadt Paris. Geschichten. 4. Aufl. Frankfurt am Main 1993.

BICHSEL, Peter: Gegen unseren Briefträger konnte man nichts machen. Kolumnen 1990-1994. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1995.

**Sekundärliteratur**

- AKMAN, Gülgün : Der Erzähler Peter Bichsel. In: Gürsel Aytac, Viktoria Rehberg u. a. (Hrsg.): Schweizer Literatur der Gegenwart. Izmirer Colloquien [Beiträge des II. Izmirer Colloquiums v. 29.4. - 1.5.1987]. Izmir 1987. S. 153-165.
- BÄNZIGER, Hans: Peter Bichsel. Weg und Werk. Bern 1984.
- BARNER, Wilfried (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart [Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, begr. von Helmut de Boor und Richard Newald]. Bd. 12. München 1994.
- BENSE, Max: Die Realität der Literatur. Autoren und ihre Texte. Köln 1971.
- BLÖCKER, Günter: Kieninger machts möglich. In: Süddeutsche Zeitung, 23.9.1967.
- BLUMENBERG, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Hans Robert Jauss (Hrsg.): Nachahmung und Illusion, 2. durchges. Aufl. München 1983. S. 9-27.
- BURGER, Hermann: Des Schweizer Autors Schweiz. Zu Max Frischs und Peter Bichsels Technik der Kritik an der Schweiz. In: Schweizer Monatshefte 51, April 1971 - März 1972. S. 746-754.
- BURGER, Hermann : Semantische Aspekte in Peter Bichsels "Kindergeschichten". In: Ders.: Als Autor auf der Stör. Frankfurt am Main 1987. S. 243-256.



- DURUSOY, Gertrude : Herbert Meier und Louis Gaulis' Beiträge zum zeitgenössischen Theater der Schweiz. In: Akten des VI. internationalen Germanisten-Kongresses. Basel 1980. S. 212-218.
- ECEVIT, Yildiz : Isvicre-Alman Edebiyati. 1. Aufl. Ankara 1991.
- EĞİT, Kasım: Friedrich Dürrenmatt. Aufbau und Erzählstrukturen seines Prosaerks [Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayinlari Nr. 42].  
Izmir 1987.
- FABIAN, Rainer : Der Trottel glaubt, er lebe. In: Rheinischer Merkur, 8.9.1967.
- FREESE, Peter : Die Story ist tot, es lebe die Story: Von der Short Story über die Anti-Story zur Meta-Story der Gegenwart. In: Hans Bungert (Hrsg.): Die amerikanische Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart 1977. S. 228-251.
- GRAF, Hansjörg: Ein "zarter Empiriker": Peter Bichsel. In: Merkur. Heft 8.  
24 Jg. August 1970. Nr. 268. S. 788-789.
- GSTEIGER, Manfred (Hrsg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren. Werke. Themen. Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz I. Frankfurt am Main 1980.
- HAMBURGER, Käte: Das fiktionale Wahrheitsproblem. In: Dies.: Wahrheit und ästhetische Wahrheit. Stuttgart 1979. S. 94-113.
- HAMBURGER, Käte: Sprachtheoretische Auffassungen. In: Dies.: Wahrheit und ästhetische Wahrheit. Stuttgart 1979. S. 113-125.
- HEIMANN, Bodo: Experimentelle Prosa der Gegenwart. München 1978.

- HORST, Karl August: Die Reduktion des Begriffs Wirklichkeit in der neueren erzählenden Literatur. In: Abhandlungen der Klasse der Literatur. Nr. 5. Mainz 1971/1972. S. 109-128.
- ISENSCHMID, Andreas : Sehnsucht, Emmental, Paris. Peter Bichsels Bonsai-Geschichten von der Zeit. In: Die Zeit, 23. Juli 1993. Nr. 30. S. 41.
- ISER, Wolfgang: Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Rainer Warning (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1975. S. 228-252.
- ISER, Wolfgang: Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells der Literatur. In: Rainer Warning (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1975. S.277-324.
- JENNY, Urs: In einem Haus aus Wörtern wohnen. In: Weltwoche, 15.9.1967. Nr. 1566. S. 26.
- KARASEK, Hellmuth: Der vorgeschützte Kinderglauben. In: Süddeutsche Zeitung, 8.10.1969. Nr. 241.
- KARASEK, Hellmuth: Vor verschlossenen Türen. In: Süddeutsche Zeitung, 21/22.10.1964. Nr. 280.
- KRAFT, Martin: "Schweizerhaus". Das Haus-Motiv im Deutschschweizer Roman des 20. Jahrhunderts. Bern u. Frankfurt am Main 1971.
- KROLOW, Karl : Peter Bichsel: Die Jahreszeiten. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung, Oktober 1967.
- KURZ, Paul Konrad: Über moderne Literatur IV. Standorte und Deutungen. Frankfurt am Main 1973.

- KURZ, Paul Konrad: Über moderne Literatur VII. Zur Literatur der späten siebziger Jahre. 2. Teil. Frankfurt am Main 1980.
- LAEMMLE, Peter (Hrsg.): Realismus - welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem literarischen Begriff. München 1976.
- LATTMANN, Dieter: Peter Bichsel: Kindergeschichten. In: Das kleine Buch der 100 Bücher. 17 Jg. 1969/70.
- LETTAU, Reinhard : Kieninger, Nicht-Held. In: Der Spiegel, 18.9.1967. Nr. 39.
- MACKENSEN, Lutz : Verführung durch Sprache. Manipulation als Versuchung. München 1973.
- MATT, Beatrice von : Peter Bichsel. Der Busant. In: Ders. (Hrsg.): Antworten. Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den achtziger Jahren. Neue Zürcher Zeitung 1991. S. 111-114.
- MEID, Volker: Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Bd. 13. München 1992.
- MICHAELIS, Rolf: Ein Sprinter beim Maratonlauf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.9.1967.
- MICHAELIS, Rolf: Gespräche mit dem Briefkasten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.11.1964. Nr. 260.
- MIELCZAREK, Zygmunt: Peter Bichsel: Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur Form und Gedankenwelt. In: Germanica Wratislaviensia XXXVI. No 441. Wroclaw 1980. S. 97-105.
- MUNZINGER-ARCHIV: Peter Bichsel. Schweizer Schriftsteller und Publizist [Internat. Biograph. Archiv]. K 011385-6 Bi-WE. 33/91.

NAYHAUSS, Hans-Christoph Graf von: Peter Bichsel: Stockwerke. Die Löwen.

San Salvador. Die Tochter. In: Lehrpraktische Analysen. Folge 48.

Stuttgart 1978.

PEZOLD, Klaus (Mitarb.): Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert. Berlin 1991.

PULVER, Elsbeth : Minimal Art? Neue Geschichten von Peter Bichsel. In:

Schweizer Monatshefte 73 (1993). H. 6. S. 526-530.

REICH-RANICKI, Marcel: Versteckspiel und Geheimnistuerei. Peter Bichsel:

Die Jahreszeiten. In: Ders.: Lauter Verrisse. Erw. Neuausg. mit e.

einl. Essay. Stuttgart 1984. S.166-171.

REICH-RANICKI, Marcel: Peter Bichsel: Eigentlich möchte Frau Blum den

Milchmann kennenlernen. In: Ders.: Literatur der kleinen Schritte.

Deutsche Schriftsteller heute. München 1967. S. 90-95.

ROHDE, Hedwig: Von den Lippen geschrieben. Peter Bichsel in der Autoren-

buchhandlung. In: Der Tagesspiegel, 11. April 1979. Nr. 10200.

ROTHMANN, Kurt: Peter Bichsel. In: Ders.: Deutschsprachige Schriftsteller seit

1945. Stuttgart 1985. S. 51-54.

SAPORTA, Sol : Die Bedeutung der Linguistik beim Studium dichterischer

Sprache. In: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik.

Ergebnisse und Perspektiven. Bd. II/2. Frankfurt am Main 1971.

S. 327-342.

SCHAFROTH, Heinz F.: Vom Aufstand der Geschichten gegen die Geschichte.

Schweizer Schriftsteller und ihr Umgang mit der Historie. In:

- Wilhelm Solms (Hrsg.): Geschichten aus einem ereignislosen Land. Schweizer Literaturtage in Marburg. Marburg 1989. S.109-118.
- SCHAFROTH, Heinz F.: Peter Bichsel. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München 1978.
- SCHAFROTH, Heinz F.: Zehn Einfälle im Zusammenhang mit der Schweizer Gegenwartsliteratur. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Bestandaufnahme Gegenwartsliteratur. Bundesrepublik Deutschland. DDR. Österreich. Schweiz. München 1988. S. 257-266.
- SCHMALENBACH, Roswitha: Der "schwierige" Dichter: Peter Bichsel. In: Wir Brückenbauer 30 [Migros-Genossenschafts-Bund Nr. 46]. Zürich 1971. S. 6-8.
- SCHNELL, Ralf: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart u. Weimar 1993.
- SEARLE, John R.: Der logische Status fiktionalen Diskurses. In: Ders.: Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie. Frankfurt am Main 1990.
- STEINER-KUHN, Susanne: Schreiben im Dazwischen-Sein. Zu Robert Walser und Peter Bichsel, mit einem Seitenblick auf J. Heinrich Pestalozzi und Otto F. Walter. Bern u. Stuttgart 1982.
- VOGT, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 7., Neub. u. erw. Aufl. Opladen 1990.

VORMWEG, Heinrich: Neue Literatur und Gesellschaft. Eine Theorie der gesellschaftlichen Funktion experimenteller Literatur. In: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Nr. 1.

Mainz 1971. S. 3-23.

VORMWEG, Heinrich: Die Wörter und die Welt. Über neue Literatur. Neuwied u. Berlin 1968.

WALTER, Otto F.: Bemerkungen zum ersten Buch von Peter Bichsel. In: Herbert Hoven (Hrsg.): Peter Bichsel: Auskunft für Leser. Darmstadt u. Neuwied 1984. S. 9-12.

WALZER, Pierre-Olivier (Hrsg.): Lexikon der Schweizer Literaturen. Basel 1991.

WATZLAWICK, Paul, Janet H. Beavin u.a.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. 6., unveränd. Aufl. Bern 1982.

WELLERSHOF, Dieter: Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik der Literatur. Köln 1969.

WERTH, Wolfgang: Einbruch der Realität. Texte von Peter Bichsel und Ror Wolf. In: Der Monat. Heft 197. 17 Jg. Februar 1965. S. 80-83.

WILPERT, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1989.

WYPIJEWSKA, Hanna: Peter Bichsels kurze Prosa. In: Germanica Wratislaviensia LV No 712. Wrocław 1984. S. 93-101.

ZELLER, Rosmarie: Der neue Roman in der Schweiz. Die Unerzählbarkeit der modernen Welt. Freiburg Schweiz 1992.

ZELLER, Rosmarie: Zurück zu den Ursprüngen oder vorwärts in die Utopie?

Die Rolle der Geschichte bei Bichsel, E. Y. Meyer und O. F. Walter.

In: Wilhelm Solms (Hrsg.): Geschichten aus einem ereignislosen

Land. Schweizer Literaturtage in Marburg. Marburg 1989. S. 98-108.

ZELTNER, Gerda: Die Wörter, die Figur, die Geschichte. Peter Bichsel: Die Jah-

reszeiten. In: Neue Zürcher Zeitung, 18.11.1988. Fernausgabe

Nr. 269.



## Özet

Sunulan çalışmada İsviçreli çağdaş yazar Peter Bichsel'in anlatı türündeki eserlerinin gerçeğe ilişkisi konusu ele alındı.

Giriş bölümünde, yazarın başlıca eserlerinin yayınlandığı 60'lı yılların İsviçre edebiyatına genel bir bakış, yazarın eserlerinin tanıtımı ve yayın dünyasında uyandırdığı yankılar yer almaktadır.

Birinci bölümde, *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* (Aslında Bayan Blum sütçiyü tanımak isterdi) adı altında toplanan öykülere dayanarak, gerçeğin çift boyutluluğunun nasıl tasvir edildiği ortaya konmaya çalışıldı. İnsanlar arasındaki ilişkilerin gerçeği incelenirken, anlatım yetersizliği, devinimsizlik ve iletişimsizlik gibi konular göz önünde bulunduruldu.

İkinci bölüm, *Kindergeschichten* (Çocuk Öyküleri) adlı eserde etki altına girmiş gerçeğin tasvirini konu aldı. İlgi odağını, bir yandan bilginin sorgulanması ve yadsınması, diğer yandan dilde kalıplaşmış söyleyiş biçimlerinin deneysel kullanımı oluşturdu.

Bir sonraki bölümde, gerçeğe özerklik kazandıran kurgulama olarak ortaya çıkan yazma eyleminin sorunsalı ele alındı. İncelemenin odak noktasını *Die Jahreszeiten* (Mevsimler) adlı eser oluşturdu. Bu konunun, ev motifinin işlenmesinde, edebi figürü kurma ve yıkma bağlamında ve yazma eyleminin tasvirinde nasıl ortaya çıktığı, yazarın son öykü kitabı *Zur Stadt Paris* (Paris Şehri)'ten de örnekler vererek saptanmaya çalışıldı.

Dördüncü bölümde Bichsel'in, gerçeğin oyunlaşmış biçimi olarak öykü anlatımı anlayışı *Der Busant* (Şahin) ve *Zur Stadt Paris* eserlerine dayanarak incelendi. Burada tarihin kurguya dayalı göreceliği, anlatımın çok boyutluluğu, gerçeğe öykünme olarak figür kurgusu ve öykü anlatım biçimleri üzerinde duruldu.

Son bölümde, ortaya çıkan sonuçlar derlenerek, Bichsel'in, eserlerinde naif anlatım biçiminin gerisinde çok boyutlu bir gerçek sergilediği ve günümüz çağdaş İsviçre-Alman edebiyatına çok anlamlı anlatımın ustası olarak damgasını vurmuş bir kısa öykü yazarı olduğu vurgulandı.



## Özgeçmiş

06.10.1962'de Bulgaristan'ın Razgrad şehrinde doğdum. 1969-1973 yılları arasında Razgrad "Vasil Levski" İlkokulunda, 1973-1977 yıllarında Razgrad "Vasil Kolarov" Ortaokulunda, 1977-1978'de Razgrad Politeknik Lisesi'nde öğrenim gördüm. 1978-1980 yılları arasında öğrenimimi İzmir Karşıyaka Kız Lisesi'nde sürdürdüm. 1980'de Buca Eğitim Fakültesi Alman Dili Eğitimi Bölümü'ne girdim. Buradan 1985'de "Das Gleichnisbild bei Franz Kafka" konulu lisans teziyle mezun oldum. 1986 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi'nde Almanca okutmanı olarak göreve başladım. 1987'de Ege Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Anabilimdalı'nda başladığım yüksek lisans eğitimimi 1989'da "Die Figur des Intellektuellen in Canettis Roman 'Die Blendung'" konulu tezle tamamladım. 1989'da Ege Üniversitesi'nde aynı dalda doktora öğrenimine başladım. 1992-1994'de DAAD'nin araştırma bursuyla Almanya'nın Freiburg şehrindeki Albert Ludwig Üniversitesinde "Das Verhältnis zur Wirklichkeit im Werk von Peter Bichsel" konulu doktora tezim üzerinde çalışmalarda bulundum, bunun yanı sıra Alman Dili ve Edebiyatı ve Slav Dilleri ve Edebiyatları dallarında öğrenim gördüm.