

Corinna Jäger-Trees, Hubert Thüring (Hg.)

# Blick nach Süden



Literarische Italienbilder  
aus der deutschsprachigen Schweiz



Schweizer Texte  
Neue Folge

Herausgegeben von  
Corinna Jäger-Trees (Bern)  
Dominik Müller (Genf)  
Mireille Schnyder (Zürich)  
Hellmut Thomke (Bern)  
Peter Utz (Lausanne)  
Christian von Zimmermann (Bern)

Band 55

# Blick nach Süden

Literarische Italienbilder aus der deutschsprachigen Schweiz

Herausgegeben und mit einer Einleitung von  
Corinna Jäger-Trees und Hubert Thüring

Redaktionelle Mitarbeit: Louanne Burkhardt

CHRONOS

Die Veröffentlichung dieses Buches wurde vom Legat Hans Walter der Familien Marianne und Joseph A. Kurmann-Walter, Michael Kurmann, Erich und Käthi Walter-Egloff und Claudia Walter unterstützt.

Weitere Informationen zum Forschungsprojekt, zu den behandelten Autorinnen und Autoren, ausführliche Angaben zu Primär- und Sekundärliteratur sowie zahlreiche Illustrationen finden sich unter [www.blick-nach-süden.ch](http://www.blick-nach-süden.ch).

Die Homepage wird mit neuen Erkenntnissen aktualisiert. Forschende sind eingeladen, Ergänzungen unter den dort angegebenen Mail-Adressen einzureichen.



Weitere Informationen zum Verlagsprogramm:  
[www.chronos-verlag.ch](http://www.chronos-verlag.ch)

Umschlagbild: Gunter Böhmer, Idealvedute.  
Fondazione Ursula e Gunter Böhmer,  
Comune di Collina d'Oro / Montagnola.  
Nachlass Hans Walter, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern.

© 2019 Chronos Verlag, Zürich  
Print: ISBN 978-3-0340-1542-4  
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1542

# Inhalt

Einleitung

Teil I: Forschungsbeiträge

- «Irdisches Vergnügen in Gott». Zwischen Mythos und Realität –  
Joseph Viktor Widmanns Italienreisen  
*Corinna Jäger-Trees* 39
- «Es war Fremde, es war neue Welt und neue Luft»  
Grenzüberschreitungen in den Süden bei Hermann Hesse  
*Christoph Gellner* 57
- «Ein [...] Eidgenosse [...] wird das Käppi lüften. Alle Achtung!»  
Heinrich Federers Beziehung zur italienischen Landschaft und  
Kultur, mit einigen Reflexionen zu seiner Rezeption im Faschismus  
*Anna Fattori* 75
- Zerstörte Südlandträume nach dem Ersten Weltkrieg  
Jakob Christoph Heers Roman *Heinrichs Romfabrt*  
*Dominik Müller* 107
- Auf nach Italien! Emmy Hennings' Poetik des Reisefeuilletons  
*Christa Baumberger* 129
- Verzeichnung des inneren Südens. Italien im Werk Otto Nebels  
*Bettina Braun* 141
- Zeitverschiebungen. Ossip Kalenters Italien-Impressionen  
*Lucas Marco Gisi* 163
- «[M]eine Italienreise an Hand alter Sachen». Hans Walter  
und das abgründige Souvenir aus dem Wunschland  
*Julia Maas* 181
- Es führt kein Weg nach Rom. Ulrich Bechers Italien  
*Ulrich Weber* 197

«Man soll nicht von einem ganzen Volk reden! Nun tue ich es doch: ich liebe das italienische». Zu Max Frischs Italienbild <i>Annarosa Zweifel Azzone*</i>	211
«Ich betrat Rom, und der Schleier zerriss» Italien im literarischen Werk von Kuno Raeber <i>Christiane Wyrwa und Matthias Klein</i>	227
Bildungsfluchten mit Bildungsgepäck Paul Nizons Italienreisen zwischen Literatur und Kunstgeschichte <i>Pino Dietiker</i>	241
Markus Werner: Zündels Abgang südwärts Zündel – ein Antiheld <i>Stephan Oswald</i>	261
«Unruhe des ersehnten Horizonts» Narrative des Südens in der Prosa von Gertrud Leutenegger <i>Silvia Henke</i>	273
Regen in Rom, Canzoni am Jurasüdfuss Literarischer Grenzverkehr zwischen der Deutschschweiz und Italien in den Werken von Dante Andrea Franzetti und Franco Supino <i>Hubert Thüring</i>	287
Spiegelungen in Urs Faes' umbrischer Landschaft <i>Urs Bugmann</i>	323
Muttermythen: Urs Widmers Italianità <i>Ulrich Weber</i>	339
Teil II: Autorenbeiträge	
Im Gespräch mit Federico Fellini <i>Dieter Bachmann</i>	355
Kleines italienisches Wörterbuch <i>Christina Viragh</i>	373

Der Emigrant blickt aus dem Norden zurück nach Süden Oder: Der Blick nach Süden, durchgespielt anhand einer Lektüre von <i>Das Lachen der Schafe</i> <i>Francesco Micieli</i>	383
Ein Chamäleon wie Zelig Erinnerung an <i>Der Großvater</i> (1985) <i>Dante Andrea Franzetti</i>	389
Blick nach Süden – Blick zurück! <i>Franco Supino</i>	395
Terzo, Quarto, Quinto <i>Patric Marino</i>	399
Dank	



*Italienkarte. <Italien von den Alpen bis Neapel, Handbuch für Reisende von Karl Baedeker, 1903.> Nachlass Henrich Federer / Sammlung Kindlimann, Schweizerisches Literaturarchiv, Bern.*

## Einleitung

Als Rector Müsli, der Held von Joseph Viktor Widmanns Reiseerzählung *Rector Müslins italiänische Reise* (1881), im «Schnellzug» in Rom einfährt und die «wirkliche Kuppel» des Petersdoms entdeckt, sagt er, um keinen «Allarm zu erregen, kein Wörtchen», aber es scheint, «als blinke eine Träne in seinem Auge».<sup>1</sup> In der stillen Ergriffenheit durch das monumentale Rom klingt noch das wortreiche Pathos von Johann Wolfgang von Goethes Einzug in der «Hauptstadt der Welt» am 1. November 1786 nach.<sup>2</sup> Kaum aus dem Bahnhof, sind Müsli und sein Reisebegleiter «gewissermaßen erstaunt, in dieser von unserer Phantasie längst geschauten Stadt das Leben und Treiben einer gewöhnlichen europäischen Großstadt anzutreffen».<sup>3</sup> Sicher ist seitdem das Gewöhnliche der Welthauptstadt zunehmend in den literarischen Blick der europäischen Italienreisenden geraten und hat bisweilen, prominent in Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke* (1979), ihren Glanz gänzlich verschluckt. Und die Fluten des Tourismus und der medialen Vermittlung haben das monumentale Rom längst selbst zu etwas Gewöhnlichem verwaschen.

Wer, wie Dante Andrea Franzetti, im Jahr 2012 über Rom schreibt, muss sich daher nicht wundern, wenn die Leute, denen man erzählt, «man schreibe an einem Buch über Rom», einen entweder «angähnen» oder im «besten Fall» «bissig» meinen: «Ach, wie originell».<sup>4</sup> Doch wie kaum einem Italien-Text der Gegenwart sonst gelingt es Franzetti mit dem Buch, Rom als einen Ort zu entdecken, an dem auch das Gewöhnliche selbst zu etwas Staunenswerthem wird, welches das Monumentale nicht verdrängt, sondern neu zur Geltung bringt. Schon der Titel, *Zurück nach Rom*, stellt die Unzeitgemässheit selbstbewusst aus, während es sich dann aber vollkommen auf der Höhe der aktuellen «Gotham City»<sup>5</sup> bewegt und die Tiefendimension der *urbs aeterna* doch zwanglos mitträgt.

1 Joseph Viktor Widmann, *Rector Müsli in Italien* (1881), Basel u. a.: Rhein-Verlag, 1924, S. 146 f.

2 Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise* (1816–1829), in: ders., *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, München: Beck, 11 1994, Bd. 11, S. 125.

3 Widmann, *Rector Müsli in Italien* (Anm. 1), S. 148.

4 Dante Andrea Franzetti, *Zurück nach Rom*, Basel: Lenos, 2012, S. 160.

5 Ebd., S. 9.

## Hypothesen zu den Beziehungen Schweiz – Italien

Fast hundertfünfzig Jahre trennen die literarischen Italien-Erfahrungen von Widmann (1842–1911), dem Theologen, Pädagogen, Schriftsteller und späteren einflussreichen Feuilletonredakteur von *Der Bund*, der seine erste Italienreise 1865 unternahm, und Franzetti (1959–2015), dem Sohn eines in die Schweiz immigrierten Italieners und einer Schweizerin, der nach dem Studium der Germanistik, Romanistik und Soziologie als Lehrer und in Rom als Journalist arbeitete und 2012 noch einmal literarisch nach Italien zurückkehrte. Dass sie damit die Epoche des 1861 politisch geeinten Italien umspannen, dass sie beide Deutschschweizer sind und dass in ihren Texten ein anderes Italien als dasjenige der dominanten Goethe-Tradition der (antiken) Kunst-, der Natur- und Selbsterfahrung in den Blick gerät, markiert drei Koordinaten der Thesen, die den unter dem Titel *Blick nach Süden* versammelten Forschungen zugrunde liegen: Gibt es und welches sind die spezifischen Bedingungen und effektiven Besonderheiten der deutschsprachigen Literatur der Schweiz zu Italien im Kontext der dominanten deutschen Tradition seit 1861? Wie wirken sich einerseits die ausgeprägten Züge der Goethe-Erfahrung und andererseits die besonderen historischen, geografischen, politischen und sozialen Nachbarschaftsbeziehungen mit der (noch jungen) Schweizer Demokratie auf die literarische Thematisierung, Performierung und Reflexion aus? Wie gestaltet sich dabei das Wechselverhältnis von Eigenem und Fremden mit zunehmendem interkulturellem Austausch?

Es muss zum Vornherein klar sein, dass die Eigentümlichkeiten und Unterschiede nicht in essenziellen Kategorien der kulturellen oder nationalen Identität gefasst werden können. Vielmehr kann auch für den kleineren Zeitraum von der Gründung Italiens 1861 bis in die Gegenwart von breit gestreuten, je historisch, geografisch und biografisch geprägten und daher vielfältig gebrochenen Blicken ausgegangen werden. Gleichwohl lassen sich, im Sinn einer unvollständigen Reihe von Hypothesen, ein paar gemeinsame Bedingungen nennen, die in den Texten der deutschschweizerischen Italienliteratur als Faktoren je in besonderer Weise produktiv werden können. Die Unterschiede zu den Bedingungen der nichtschweizerischen deutschsprachigen Länder und Regionen für den relevanten Zeitraum, als die moderne Konjunktur der Italienreisen Schwung aufnahm, bis in die Gegenwart, sind nicht kategorial, sondern als Tendenzen aufzufassen, was in mindermem Mass auch für die verschiedenen deutschsprachigen Regionen der Schweiz selbst gilt.

1. Die alte Eidgenossenschaft der Waldstätte pflegte aufgrund des Handelsverkehrs über den Gotthard bereits ein Nachbarschaftsverhältnis zu den südlich des Gotthards befindlichen Gebieten. Seit dem 15. Jahrhundert wurde das Tessin, in verschiedene Vogteien gegliedert, von den eidgenössischen Orten

erobert und unterworfen, 1798 Teil der Helvetischen Republik und 1803 mit der Mediationsakte als eigentlicher Kanton Tessin verfassungsmässig begründet.<sup>6</sup> Auf diese Weise stand die Schweiz nördlich der Alpen – abgesehen von den europäischen Pilger- und Bildungsreisen, an denen insbesondere die Schweizer der kulturellen Zentren (Städte, Klöster) teilnahmen – seit Jahrhunderten in einem ökonomischen und kulturellen Austausch inklusive Reisläuferei mit den italienischsprachigen Gebieten. Die konfessionellen Auseinandersetzungen bewirkten dabei engere Verbindungen oder weitere Entfernungen einzelner Orte beziehungsweise Kantone. Zugleich aber blieben die beiden Gebiete durch die topografischen Gegebenheiten der Alpen, die als Klimascheide wirkten und die Entstehung von zwei verschiedenen kulturellen Einflusssphären, einer romanischen und einer germanischen, mitbedingten, relativ getrennt voneinander, so dass die Fremdheit als ambivalente Faszination erhalten blieb.

2. Mit dem Ausbau des Eisenbahnnetzes und vor allem des Gotthardtunnels erlebte die nördliche Schweiz seit den 1880er-Jahren eine wachsende Immigration aus den italienischsprachigen Regionen, die mit der Wahrnehmung spezifisch migrationsbedingter Sozialproblematik (Fremdheit der Sprache und der Lebensweise, Armut, Ausbeutung) verbunden war. Die Schweizer Bevölkerung wurde im eigenen Land mit einem Italien konfrontiert, das die Italienreisenden zwar auch erwähnten, aber in ihren Berichten nicht problematisierten. Damit waren die Möglichkeiten der Reflexion über das Verhältnis von Eigenem und Fremdem grundsätzlich gegeben. Selbstkritik in Bezug auf die Ausbeutung von Arbeitskräften blieb gegenüber der schon vor 1900 einsetzenden Fremdenfeindlichkeit, die sich jedoch noch nicht gegen einzelne Nationen oder Ethnien richtete (wohl aber gegen Juden), verschwindend. Überfremdungängste entstanden mit der Migration zur Zeit des Ersten Weltkriegs, richteten sich nach dem Zweiten Weltkrieg aber zunehmend gegen die italienischen Migrantinnen und Migranten, die in den 1970er-Jahren von anderen Gruppen abgelöst wurden. Früher als in anderen deutschsprachigen Gebieten setzte sich die Schweizer Öffentlichkeit aufgrund der spezifischen Erfahrung der italienischen Migration mit der Problematik der Interkulturalität auseinander.

3. Es ist davon auszugehen, dass die Italienbilder und Italienreisen der Deutschschweizer Bildungsbürger, Künstler und Literaten von 1800 an wesentlich von der direkten oder indirekten Rezeption der europäischen und insbesondere deutschen Italienliteratur bestimmt wurden (und in abnehmendem Mass bis heute bestimmt werden). Doch sorgten die genannten Bedingungen

6 Vgl. Giuseppe Chiesi, Marco Maracci, Paolo Ostinelli und Nelly Valsangiacomo, *Tessin*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, [www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7394.php](http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7394.php) (6. 2. 2019).

der langen relativen Nachbarschaft und die Erfahrungen der italienischsprachigen Immigration für eine breitere Thematisierung und erhöhte Sensibilisierung gegenüber sozialen Phänomenen. Grundsätzlich gegeben war damit auch die Möglichkeit der (kritischen) Reflexion des Fremden im Verhältnis zum Eigenen und der (kritischen) Selbstreflexion des Eigenen im Verhältnis zum Fremden. Dieses Potenzial hat die Deutschschweizer Literatur in ihren verschiedenen Narrativen in unterschiedlichen Komplexitätsgraden realisiert.

4. Das bereits erwähnte maximale Potenzial an perspektivischer Komplexität und entsprechender Reflexivität muss allerdings bei den Immigrantinnen und Immigranten selbst und ihren als *Secondas* und *Secondos* (mit einem oder beiden italienischsprachigen Elternteilen) bezeichneten in der Schweiz geborenen Nachkommen vermutet werden. Denn ihr *Blick nach Süden* ist immer auch ein Blick zurück in ein Eigenes, das auch vergessen, verdrängt, fremd geworden sein und wiederentdeckt werden kann oder muss. Gleichzeitig kann das ursprünglich Fremde, die Schweiz, bereits zu etwas Eigenem geworden sein, auf das sich der *Blick aus dem Süden nach Norden* in vergleichender Reflexion richtet.<sup>7</sup> Diese Position des Sowohl-als-auch oder des Weder-noch wurde in den *Postcolonial* und *Identity Studies* und den Theorien der Interkulturalität als Position des *Dazwischen* oder der *Hybridität* bezeichnet. Der bereits in den 1980er-Jahren entstehenden Literatur der in diesem Sinn italienisch-deutschschweizerisch hybriden Autoren kommt im Kontext der Interkulturalität eine Pionierrolle zu, und sie bietet die Möglichkeit, die lange Geschichte der deutschsprachigen und spezifisch deutschschweizerischen Italien-Beziehungen noch einmal differenziert zu analysieren.

Um diese allgemeineren historisch-kulturellen Hypothesen in der deutschschweizerischen Italienliteratur, wie sie die hier versammelten Forschungstexte und Essays vorstellen, in differenzierter Weise wahrnehmen zu können, soll hier in ein paar Etappen die jüngere Geschichte der deutschsprachigen Italienliteratur, das heisst seit Ende des 18. Jahrhunderts, entlang der Forschungsliteratur dargestellt werden. Texte der deutschsprachigen Literatur der Schweiz werden dabei kaum zur Sprache kommen, und es wird nicht nach spezifisch nationalen oder regionalen Bedingungen gefragt, die neben der Schweiz auch für Österreich und darüber hinaus auch für andere Sprachregionen denkbar wären. Sodann gilt es, methodische Überlegungen einzuschalten, die den Transfer zwischen allgemeineren Konzepten der Interkulturalität und den besonderen Gegebenheiten der deutschsprachigen und deutschschweizerischen Italienliteratur mitbedenken. Bei der Vorstellung der einzelnen Beiträge soll

7 Vgl. Francesco Micieli, *Der Blick nach Süden ist ein Blick nach Norden*, Vortrag, gehalten im Rahmen des ersten Workshops des Projekts «Blick nach Süden» in der Schweizerischen Nationalbibliothek (NB) in Bern am 20. 1. 2011 (siehe den Beitrag in diesem Band S. 383–387).

versucht werden, jeweils die spezifischen Analogien und Differenzen in Bezug auf die formulierten Hypothesen, die Geschichte der Italienliteratur und die Interkulturalitätskonzepte herauszustreichen und damit die Forschungsergebnisse des Projekts auszuweisen.

## Stationen des literarischen Italien-Mythos im Spiegel der Forschung

Nach den Pilgerreisen der Gläubigen, Bildungsreisen der Gelehrten und Kavaliersreisen der Adligen galten die Italienreisen, deren Höhepunkt meistens Rom war, seit Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend der individuellen Bildung und subjektiven Selbstverwirklichung im Medium der idealisierten antiken Kunst, unter tendenzieller Abwertung der dazwischenliegenden Epochen und der Gegenwart, sowie der wohltuenden Natur.<sup>8</sup> Dass wirkungsmächtige Vorbilder einerseits zu eigenem Erleben und zur Literarisierung anregen, andererseits aber gerade eine individuell-subjektive Erfahrung einschränken, scheint auf die unzähligen Italien-Reiseberichte und ihre wirkungsmächtigen Vorbilder, allen voran Goethes *Italienische Reise* (1816/17), besonders zuzutreffen. Das lässt sich bis in die gegenwärtigen Pflichtleistungen der Stipendiatinnen und Stipendiaten der Villa Massimo oder des Istituto Svizzero und die einschlägigen Forschungsarbeiten beobachten.<sup>9</sup>

Umso genauer müssen zur Herausarbeitung der Eigentümlichkeit der Texte die jeweiligen strukturellen, referenziellen, diskursiven und existenziellen Bedingungen beachtet werden. Martin Luchsinger legt im Forschungsbericht zu seiner massgeblichen Studie *Mythos Italien* (1996), die sich den «unterschiedlichen Bedeutungen und Funktionen Italiens im Rahmen einer Problematisierung des Verhältnisses von Eigenem und Fremdem» seit dem Zweiten Weltkrieg widmet, dar, wie in den Untersuchungen des 20. Jahrhunderts Goethes *Italienische Reise* explizit oder implizit als «Kriterienkatalog» zur Ordnung und Wertung von Italienbildern dient. Auch in einer mehrere Sprachkulturen berücksichtigenden Untersuchung von Camillo von Klenze (1907) bildet sie den «Maßstab» eines impliziten Anspruchs, die «Reisebeschreibung

8 Vgl. Stephan Oswald, *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1740–1840*, Heidelberg: Carl Winter, 1985; Italo Michele Battafarano, *Genese und Metamorphose des Italienbildes in der deutschen Literatur der Neuzeit*, in: ders. (Hg.), *Italienische Reise – Reisen nach Italien*, Trento: Reverdito, 1988, S. 13–101, hier S. 49–66.

9 Vgl. Franzetti, *Zurück nach Rom* (Anm. 4), S. 39 und 159 f., und Johannes Mahr, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Rom. Die gelobte Stadt. Eine literarische Reise*, Stuttgart: Reclam, 2012, S. 11–45, hier S. 43 f.

gen» hätten die «Wirklichkeit abzubilden».<sup>10</sup> In der «ideengeschichtlichen Ikonographie» von Wilhelm Waetzoldt (1927) herrscht, so Luchsinger, die Goethe-Norm in der von anderen unerreichten Entfaltung der überzeitlichen «Grundvorstellungen» durch die Verwirklichung seiner selbst. Diese Idealität verschwindet zwar als erlebbarer Zauber in der «Banalisierung der Italienreisen», bleibt aber als Möglichkeit erhalten, «in der Deutung fremder Art das eigene Wesen reiner zu erkennen», so zitiert Luchsinger. Damit taucht zum ersten Mal in der Forschung das «Problem der Fremdwahrnehmung» auf, wenn auch vor allem in Bezug auf die Gefahr des Verlusts des Eigenen.<sup>11</sup> Luchsinger bemerkt die hier wie in den anderen älteren Studien aus der Primärliteratur übernommene Genderisierung des Italien-Diskurses, etwa wenn Italien als unendlich (sich) gebende Weiblichkeit apostrophiert wird.

Eine weitere Aufsatzstudie von Wilhelm Emrich (1959) orientiert sich nicht an der höheren Wirklichkeit oder Wahrheit, sondern am Wert, den die historisch wechselnden Italienbilder als «geistig-seelisch[e] Sinngebilde» in der deutschen Dichtung angenommen haben. Sie löst das aufgeworfene Aneignungsproblem, indem sie es als persönliches dichterisches «Ringeln um eigene Klarheit» aus «inneren Konfliktsituationen» erklärt und in den Dienst des «reifen und frei geformten abendländischen Menschen» stellt, dessen «Bild» aus der «fruchtbaren Spannung» zwischen dem deutschen und italienischen «Geistesleben» entspringt. Luchsinger moniert, dass hier die «Vereinnahmung des Fremden für das Eigene» durch das Vorschützen des Gemeinsamen «raffinierter und subtiler» betrieben wird. Ähnlich, aber weniger explizit und dezidiert agiert in dieser Hinsicht, so Luchsinger weiter, die umfangreiche Studie von Paul Requadt (1962), welche die «Bildkomplexe» aus der Begegnung der «schöpferischen Einbildungskraft unserer Dichter» mit der «Symbolkraft» Italiens entlang der Autorenwerke untersucht und dabei den «Primat des Poetischen» und dessen Wirkmacht betont.<sup>12</sup>

Aus der neueren Forschung stellt Luchsinger zwei Sammelbände vor, den einen herausgegeben von Italo Michele Battafarano, *Italienische Reise – Reise nach Italien*. Battafarano unternimmt in seinem ausgedehnten Beitrag einen

10 Martin Luchsinger, *Mythos Italien. Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Köln u. a.: Böhlau, 1996, S. 8.

11 Luchsinger, *Mythos Italien* (Anm. 10), S. 9 f.

12 Ebd., S. 10–13. – Allerdings finden sich immer wieder interessante Ansätze, wie etwa in der Beobachtung, dass das seit Ende des 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum sich «herausbildende negative Bild des zeitgenössischen Italien», das nie mehr ganz verschwindet, den deutschen Reisenden eine «Festlegung des eigenen kulturhistorischen Standpunkts oder [...] gar die Perspektive einer spezifischen deutschen Entwicklung in einem politisch und kulturell von Frankreich und England bestimmten Europa» ermöglicht; Battafarano, *Genese und Metamorphose* (Anm. 8), S. 53; vgl. Luchsinger, *Mythos Italien* (Anm. 10), S. 12 f.

historischen Durchgang durch die literarischen Italienreisen von «repräsentativen Autoren» im Abgleich mit den jeweiligen historischen Gegebenheiten, besonders den «Reisegewohnheiten und -interessen» und in Bezug auf die «Traditionslinien positiver und negativer Italienbilder».<sup>13</sup> Die Fremdwahrnehmung wird hier vor allem in Bezug darauf betrachtet, dass italienische Reisebeschreibungen, in besonderem Mass auch diejenige von Goethe, «in der Regel auch die Absicht verfolgen, in innerdeutsche Diskussionen einzugreifen»<sup>14</sup> und an die Erfahrungen je nach Bedarf eigene und klischierte oder stereotype Wertmassstäbe anlegen; sie wird jedoch nicht im Sinn einer interkulturellen Dialektik (der Wissens- und Machtverhältnisse) ausgelotet.<sup>15</sup>

Stärker thematisiert und zum Teil auch analysiert wird die Fremdwahrnehmung in dem Sammelband über die *Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den Metropolen Rom – Paris – London* (1988), in dem zehn Beiträge der Rom-Erfahrung gewidmet sind.<sup>16</sup> Seit der Neuzeit prägen wechselnde, stets von «Stadtfremden» herausgebildete und überlieferte «Stereotype» die Begegnung mit Rom wie der «Widerspruch zwischen dem Namen Roms und dem Verfall seiner Herrlichkeit», zwischen «antiker Ruinenlandschaft und weit dimensioniertem Stadtentwurf, zwischen Arkadien und gegenreformatorischem Kirchenstaat» und zwischen der Harmonie von Kultur und Natur und den Brüchen.<sup>17</sup> Dabei wurde immer auch ein anderes Rom wahrgenommen, dasjenige der politisch-ökonomisch bestimmenden «Zirkel», die nach «für den Außenstehenden schwer durchschaubaren Regeln» funktionierten. Das «einfache Volk» taucht zwar seit je immer wieder als Phänomen auf, verbunden mit positiven (natürlich, fröhlich, ehrlich) oder negativen (arm, abergläubisch, faul, lüstern) Pauschalwertungen und in Vermischung politischer, sozialer, anthropologischer und ästhetischer Kategorien.

Ausführlichere Problematisierungen des Sozialen tauchen in der deutschsprachigen Italienliteratur erst im späteren 19. Jahrhundert und nur vereinzelt

13 Luchsinger, *Mythos Italien* (Anm. 10), S. 14.

14 Battafarano, *Genese und Metamorphose* (Anm. 8), S. 18, vgl. auch S. 56 f. und 78.

15 Am ehesten noch in Italo Michele Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes ‚Italienischer Reise‘*, Bern u. a.: Peter Lang, 1999; vgl. auch Anna Comi und Alexandra Pontzen (Hg.), *Italien in Deutschland. Deutschland in Italien. Die deutsch-italienischen Wechselbeziehungen in der Belletristik des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt, 1999; Italo Michele Battafarano und Hildegard Eilert, *Von Linden und roter Sonne. Deutsche Italien-Literatur im 20. Jahrhundert*, Bern u. a.: Peter Lang, 2000, sowie Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, Trento: Editrice Università degli Studi di Trento, 2007.

16 Vgl. Luchsinger, *Mythos Italien* (Anm. 10), S. 14.

17 Norbert Miller, *Einleitende Bemerkungen*, in: Conrad Wiedemann (Hg.), *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*, Stuttgart: Metzler, 1988, S. 197–202, hier S. 201.

auf, wobei dies wahrscheinlich kein historisches Spezifikum der deutschsprachigen Italienliteratur darstellt und nur im europäischen Vergleich genauer bestimmt werden könnte. Jedenfalls zeigte schon Heines Italienbild der *Reise von München nach Genua* (1830) in seiner kritischen Absetzung von Goethe und in Anknüpfung an die Ansätze bei Karl Philipp Moritz (1792–1793) und besonders Johann Gottfried Seume (1803) eine deutliche Politisierung und Aktualisierung.<sup>18</sup> Während Seume die Missstände (Armut, Hunger, Bettelei, Unterdrückung) als erster in einen genetischen Zusammenhang mit den katholisch-klerikalen und fürstlichen Regimes der Ungerechtigkeit bringt, werden sie von Heine, für den die Ursachen bereits klar sind, bloss konstatiert. Er orientiert sich einerseits an der ironischen Kontrafaktur zu Goethe und andererseits an den Genrestrukturen der zeitgenössischen Reisebeschreibungen, die sich auch in denjenigen über andere Länder, zum Beispiel der Niederlande, manifestieren.<sup>19</sup>

Die ersten literarischen Reiseberichte und Erzählungen, die sich einlässlicher mit sozialen und ökonomischen Phänomenen befassten, scheinen tatsächlich von Schweizern zu stammen. Der eingangs eingeführte Joseph Viktor Widmann bewegte sich auf seinen mehrfachen Italienreisen zwischen 1865 und 1903, die er von 1881 an in diversen Erzählungen und Reportagen thematisierte, mit einer differenzierten Wahrnehmungsweise. Neben einem teils eigentümlichen Umgang mit den üblichen Natur- und Kunsttopoi nimmt er ein breiteres Spektrum an sozialen Problemen wie Armut, Analphabetismus, Kriminalität in den Blick und untersucht diese im politischen Kontext der Geschichte und Gegenwart, wobei er als evangelischer Theologe im Katholizismus eine der Hauptursachen der Missstände erkennt.<sup>20</sup> In einer relativen Gegenperspektive dazu thematisiert der ehemalige katholische Priester Heinrich Federer (1866–1928) die Armut der Landbevölkerung vor allem im Zeichen des franziskanischen Armutsideals, kritisiert die Verhältnisse dort, wo sie eine (vermeintliche) Ursprünglichkeit und Natürlichkeit korrumpieren und plädiert für soziale Gerechtigkeit.<sup>21</sup>

Mit dem Ersten Weltkrieg und dem bald aufziehenden Faschismus und Nationalsozialismus werden die literarischen Auseinandersetzungen mit Italien spärlicher, soziale Aspekte, wo sie überhaupt erscheinen, werden vom Politischen

18 Vgl. Oswald, *Italienbilder* (Anm. 8), S. 28–44 (zu Moritz) und S. 45–61 (zu Seume).

19 Vgl. ebd., S. 136–141, und Guillaume van Gemert, *Heines Reise von München nach Genua*, in: Battafarano (Hg.), *Italienische Reise* (Anm. 8), S. 279–301.

20 Siehe den Beitrag von Corinna Jäger-Trees in diesem Band (S. 39–56).

21 Vgl. Anna Fattori, Corinna Jäger-Trees und Simon Zumsteg, Nachwort zu Heinrich Federer, *In und um Italien. Plaudereien, Reisebriefe und Erzählungen*, hg. von Anna Fattori, Corinna Jäger-Trees und Simon Zumsteg, Zürich: Chronos, 2015, S. 295–331, und den Beitrag von Anna Fattori in diesem Band (S. 75–106).

überlagert. So stehen in Thomas Manns *Mario und der Zauberer* (1930), wo der Hypnotiseur Cipolla Macht über den Willen der Zuschauenden gewinnt, die politischen Manipulationen im Vordergrund, doch werden in Cipollas Sozialverhalten auch die soziale Schichtung und im feindseligen Verhalten der Italiener gegenüber den Fremden die psychosozialen Folgen der nationalistischen Propaganda sichtbar.<sup>22</sup>

## Aspekte der Interkulturalität

Für die Italienliteratur seit dem Zweiten Weltkrieg und bis zur Gegenwart (hier Mitte der 1990er-Jahre) skizziert Luchsinger, ausgehend von Ingeborg Bachmanns Idealisierung des italienischen Klassenkampfes, «drei Problemfelder»: Das erste besteht in einer Reihe von sich ablösenden, teils sich verdrängenden, teils sich überlagernden Italienbildern in der deutschsprachigen gebildeten Öffentlichkeit: Auf das Natur- und Kulturwunder in den 1950er-Jahren folgt eine «ausdrückliche Absetzung» von den «Schönheiten» und Hinwendung zur politischen Kultur der Arbeiter und Intellektuellen ab den 1960er-Jahren. Nach der zunehmenden Rezeption von Film und Literatur in den 1970er-Jahren vermehren und vervielfältigen sich in den Achtzigerjahren die Interessen dermassen, dass sich kein dominierendes Italienbild mehr erkennen lässt. Den Höhepunkt sieht Luchsinger im «Länderschwerpunkt Italien» an der Frankfurter Buchmesse von 1988.<sup>23</sup> In dieser «Überbelichtung»<sup>24</sup> bestehen viele Italienbilder nebeneinander, und die Konturen zwischen dem Eigenen, Bekannten und dem Fremden, Unbekannten verwischen zusehends.

Das zweite Problemfeld ist dasjenige der Literatur selbst, deren Thematisierungen und Fokussierungen nicht mit dem öffentlichen Interesse übereinstimmen müssen. So zeigt Luchsinger, dass Alfred Anderschs *Die Rote* (1960) in Kontrastierung mit den klassischen Stereotypen eine «Fülle von Einblicken in die Verhältnisse der Nachkriegszeit» bietet, und in Wolfgang Koeppens *Tod in Rom* (1954) auch der «Hang zur Idealisierung» in jüngeren Epochen, namentlich in Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912), konterkariert wird. In den 1970er-Jahren finden sich wiederum «entschieden abweichende Darstellungen» zu den Tendenzen einer «neue[n] Mythisierung» bei Andersch, Ingeborg Bachmann oder Peter Schneider (in *Lenz*, 1973), am vehementesten bei Brinkmanns *Rom, Blicke* (1979). Quer oder auch als Ergänzung zur gene-

22 Vgl. Egon Schwarz, *Thomas Manns 'Mario und der Zauberer'*, in: Battafarano (Hg.), *Italienische Reise* (Anm. 8), S. 349–376.

23 Luchsinger, *Mythos Italien* (Anm. 10), S. 2–4.

24 Ebd., S. 5.

rellen «Überbelichtung» seit den 1980er-Jahren, in denen sich das öffentliche Interesse vor allem auf die Aktualität richtet, erkennt Luchsinger in der Literatur eine zunehmende Hinwendung zu historischen Themen, oft zentriert auf Persönlichkeiten wie D'Annunzio (Elfriede Jelinek, Tankred Dorst, Eckhard Henscheid und andere), Caravaggio (Christoph Geiser), Piranesi (Gert Hofmann) oder dann auf Ereignisse wie den «Sacco di Roma» (Kuno Raeber).<sup>25</sup>

Als drittes Problemfeld umreißt Luchsinger die Bestimmung der Funktionen der verschiedenen Bilder im interkulturellen Verkehr. Es sei notwendig, die Beziehung von Eigenem und Fremdem nicht nur als objektives Interesse am Anderen, als subjektivistische Aneignung oder als eine Mischung von beidem in einer Richtung zu verfolgen, sondern als komplexere Dialektik mehrfacher wechselseitiger Projektionen von Vorstellungen, die zudem aus verschiedenen Sphären aufeinander übertragen werden können (Gesellschaft, Kultur, Natur). So kann gerade die Dominanz eines gewissen Italienbildes in der Öffentlichkeit zu einer literarischen Gegen- oder Alternativhaltung führen, die eine offenere oder verstecktere Infragestellung oder «Kritik des Eigenen» und/oder zu einer Aufwertung des Individuell-Subjektiven führt (wie Luchsinger nochmals an Ingeborg Bachmanns «Naturalisierung» der Intelligenz und Idealisierung der Arbeiterklasse vorführt).<sup>26</sup>

Die aktuelle Interkulturalitätsforschung, die sich auch der Gegenwart zuwendet, muss angesichts des schnellen Wandels der öffentlichen Vorstellungen und der literarischen Orientierungen, der Vermischung der kulturellen Sphären und der schwindenden Differenzen die analytische Tauglichkeit dieser Dialektik überprüfen. In den methodisch reflektierten Analysen fordert Luchsinger (unter anderem mit Tzvetan Todorov) eine komplexe «Dialektik zwischen Eigenem und Fremden» und fragt, «in welcher Hinsicht Italien aus deutschsprachiger Perspektive als fremd gilt und in welchem Bezug es zu anderen Vorstellungen des Anderen kommt». Er fächert die «Einheit der deutschsprachigen Perspektive» auf, «indem auch Texte berücksichtigt werden, in denen sich Stimmen derjenigen bemerkbar machen, die in dieser Perspektive als Bilder des «Anderen» gelten: deutschsprachige Frauen sowie MigrantInnen». Er betrachtet die Texte aber nicht nur im Sinn der Psychoanalyse als Projektionen des verdrängten Begehrens des Anderen, sondern befragt sie danach, «ob sie versuchen, die Struktur des Imaginären aufzubrechen».<sup>27</sup>

Die Dynamik einer komplexen Dialektik, in der das Andere im Eigenen als Selbstdifferenz mitgeschrieben und -gedacht wird und als solche noch einmal und immer wieder im Eigenen oder Anderen auftreten kann, gilt in der seit

25 Ebd., S. 5 f.

26 Ebd., S. 6 f.

27 Ebd., S. 17.

Luchsingers Monografie entwickelten Interkulturalitätsforschung als grundlegend. Sie ist die Bedingung für die Erkenntnis der Relativität und ‹Konstituiertheit› von Kultur und Kulturen, ihren Grenzen und den Zwischenzonen der Oszillationen und Ambivalenzen, die auch die ästhetische beziehungsweise poetische Produktion und Rezeption konstituieren.<sup>28</sup> Doch die Konstellation muss für jeden Text neu beschrieben werden: Die räumliche (geografische) Nähe und Ferne zweier oder mehrerer ‹Kulturen›, die unterschiedlichen Existenzweisen, die trennenden oder verbindenden Vorgeschichten, die Abgrenzungen und Spiegelungen von Eigenem und Fremdem, die Verhältnisse von Historischem und Aktuellem, von Realität und Fiktion.

## Die Forschungsbeiträge

Die Präsentation der Beiträge erfolgt chronologisch, und zwar nicht nach dem Geburtsdatum der Autorin oder des Autors, sondern nach einem Mittelwert zwischen der biografischen Italien-Erfahrung und der Entstehung beziehungsweise dem Erscheinen der massgeblichen Werke. Wie bereits angekündigt, wird versucht, jeweils die spezifischen Verhältnisse in Bezug auf die formulierten Hypothesen, die historischen Stationen der Italienliteratur und die Forschungsansätze, insbesondere die Interkulturalitätskonzepte, herauszustreichen.

*Joseph Viktor Widmanns* Reiseberichte und Erzählungen zu seinen zwischen 1865 und 1903 unternommenen Italienreisen, so legt *Corinna Jäger-Trees* in ihrem Beitrag dar, knüpfen einerseits an die Tradition Goethes und der Romantik an: Man folgt den konventionellen Routen und erlebt Italien als Land der Antike und der Kunst, der schönen Landschaft, des angenehmen Klimas, einer ganzheitlichen Lebensweise. So bleibt Italien für Widmann, der pathetisch begrüßte Ort der Erfüllung von Sehnsuchtsbildern. Andererseits etabliert Widmann, wohl als einer der ersten schreibenden Italienreisenden, konsistente Rezeptionsebenen jenseits der typischen Kategorien und spannt ein weites Wahrnehmungsnetz, mit dem er die politische, soziale und kulturelle Gegenwart des jungen Staates einfängt: Kritisch beobachtet er die sozialen Ungerechtigkeiten und den Zusammenhang zwischen Armut und Gewalt, den

28 Vgl. Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur* (1994), aus dem Englischen von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl, Tübingen: Stauffenberg, 2000, S. 317–352; Alois Wierlacher, *Interkulturalität*, in: *Handbuch Interkulturelle Germanistik*, hg. von Alois Wierlacher und Andrea Bogner, Stuttgart: Metzler, 2003, S. 257–264; Corinna Albrecht, *Fremdheit*, ebd., S. 232–238, und Thomas Schwarz, *Hybridität. Ein begriffsgeschichtlicher Aufriss*, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, 6/1 (2015), S. 163–180.

mangelnden nationalen Zusammenhalt wegen des starken Nord-Süd-Gefälles, die politischen Mechanismen des Klientelismus und der Korruption. Besonders scharf kritisiert er als Theologe und Lehrer das marode Bildungssystem und den enormen entwicklungshemmenden Einfluss der katholischen Kirche. Widmanns Reisen erstrecken sich über die ersten vierzig Jahre des geeinten Italiens, in deren Mitte die Eröffnung des Gotthardtunnels liegt. Über die Analyse der Überlagerung und des Wechsels der Rezeption zwischen traditionellen Mustern und realitätsbasierten Beobachtungen zeigt der Beitrag auch, wie sich die Veränderungen der Nachbarschaftsverhältnisse auf das Rezeptionsverhalten auswirken.

Gegenüber Widmann sind *Hermann Hesses* Italien-Texte deutlich weniger auf «Land und Leute» ausgerichtet, sondern auf die subjektive Erfahrung. Die «Grenzüberschreitungen», die *Christoph Gellner* ins Zentrum stellt, gehören zum topischen Bestand der Goethe-Tradition. Der Beitrag untersucht, wie Hesse im Roman *Peter Camenzind* (1904) diese Erfahrung aufgreift und sich aneignet und wie er sie vor allem in spiritueller und psychologischer Hinsicht transformiert und differenziert, so in der Erzählung *Klein und Wagner* (1919). Die Italien-Motive in *Peter Camenzind* beruhen auf persönlichen Reiseerfahrungen, die der junge Autor auf seinen Wanderungen durch die Toskana und Umbrien machte. An Hesses Anti-Bildungsroman lässt sich laut Gellner die Verschränkung der Modernitäts- und Zivilisationskritik mit der Suche nach einer neuen Spiritualität in den lebensreformerischen Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts erkennen. Insbesondere in Camenzinds Verehrung für Franz von Assisi widerspiegelt sich die zeitspezifische Sehnsucht nach Naturnähe, Ursprünglichkeit und neuer Menschlichkeit. Stellt der Roman noch die naive Heiterkeit des Daseins und die Lust am Gegenwärtigen ins Zentrum, so ist in der fünfzehn Jahre später erschienenen Erzählung *Klein und Wagner* das Erlebnis der Fremde und des Abenteuers dominant. Die Erzählung handelt vom Gefühl der verfehlten Existenz und dem Aufbruch in den Süden als Moment der Befreiung von der erdrückenden Bürgerexistenz. Der Text entsteht zu jener Zeit, als Hesse mit seiner Übersiedelung ins Tessin einen biografischen und künstlerischen Neubeginn wagt. Mit psychoanalytisch geschärftem Blick schreibt Hesse darin das seit Goethe kanonisch vorgebildete Narrativ von Flucht und Initiation im Süden fort. Italien wird als ein mythisch-symbolischer Imaginationsraum erlebt, in dem sich die Protagonisten verlieren, wiederfinden und neu geboren werden. Die Erzählung nimmt im Werk des Autors eine besondere Stellung ein, thematisiert sie doch erstmals die abgründige Erfahrung der Gleichzeitigkeit des Widersprüchlichen, des Höchsten und Niedrigsten im Menschen, die Hesses Werk weltberühmt werden lässt. Die Italien- und Tessin-Erfahrung, so schließt Gellners Beitrag, ist zwar nur eine Station im

literarischen Schaffen des Autors, aber für die Tiefendimension des Werks von entscheidender Bedeutung.

In der historischen Perspektive kann Hermann Hesse als Paradigma für die literarische Erneuerungsfähigkeit der Goethe'schen Selbsterfahrung gelten, die bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts in vielen südlichen Sinnsuchen fortwirkt, jedoch nicht immer so innovativ. Die Begegnung mit dem – mehr oder weniger stark typisierten – Fremden steht oft im Zeichen des entfremdeten und wiederzufindenden Eigenen, ohne wesentlich mit den aktuellen sozialen und politischen Verhältnissen zu interferieren. Hier mag dazu beigetragen haben, dass der junge Hesse noch kaum deutschschweizerische Nachbarschaftserfahrungen hatte und sich 1901 mit dezidiert literarischen Erwartungen nach Süden aufmachte.

*Heinrich Federers* Italien-Erfahrung ist weniger literarisch als vielmehr durch die Flucht vor sozialer Ächtung aufgrund einer Anklage des Übergriffs auf einen zwölfjährigen Privatschüler motiviert. Als Innerschweizer bereiste er das ländliche Italien, vornehmlich Umbrien, und entdeckte dort eine Mentalität, die derjenigen seiner Heimat zugleich ähnlich und fremd war und ihm erlaubte, sein subjektives Interesse am Wesen und Wirken von Franz von Assisi mit der kritischen Betrachtung der Armutsbedingungen zu verbinden.

In ihrem Beitrag widmet sich *Anna Fattori* vor allem den Texten zu Umbrien, dem Wirkungsfeld des Poverello, wo Federer ein unverdorbenes Italien vorzufinden meinte, und der Rezeption Federers im faschistischen Italien. Ausgehend von einer biografischen Einführung im Spiegel der Rezeption (als Heimat- und als Priesterdichter) beleuchtet sie im ersten Teil Federers Beziehungen zur italienischen Kultur: Seine Kenntnisse des Italienischen waren rudimentär, dennoch hatte er ein tiefes Sprachempfinden und liebte die italienische Sprache. In verschiedenen Essays bezieht er sich unter anderem auf Alessandro Manzoni (1785–1873) und Antonio Fogazzaro (1842–1911), die er auch wegen der geteilten christlichen Grundwerte schätzt. Der zweite Teil untersucht eingehend die Vereinnahmung Federers durch die Propaganda des Faschismus: Federer wird als «Bruder im Geiste des italienischen Volkes» (S. 89) umgedeutet. Einige Texte wurden in Übersetzung in eine propagandistische Reihe aufgenommen, das Frontispiz war mit einem Hakenkreuz versehen. Fattori erläutert die einander diametral gegenüberstehenden Konzepte von «strapaese» und «stracittà»: Während «strapaese» mit überhöhten Werten des Regionalen und Lokalen, der Tradition und des Nationalismus, des einfachen Volks- und Bauernlebens aufgeladen wird, steht «stracittà» negativ konnotiert für Internationalität und Intellektualität. Federers gewiss auch idealisierte Werte wie kulturelle Autarkie, Natürlichkeit, Genügsamkeit, Volkstradition und Bauernleben werden im Vorwort faschistisch umgedeutet und volkspäda-

gogisch instrumentalisiert. Seine tiefe Verankerung im Christentum, seine pazifistische Haltung und die kritische Reflexion werden dabei völlig ausgeblendet.

Entzauberungen des literarischen Italien-Mythos erlebt auch schon das frühe 20. Jahrhundert, wie *Dominik Müller* in seinem Beitrag zu den Italien- und Tessin-Texten von *Jakob Christoph Heer* darlegt. Heer, der mit dem im Wallis spielenden Roman *An heiligen Wassern* (1898) einen Bestseller landete, debütierte 1888 mit dem Italien-Reisebericht *Ferien an der Adria*, der noch ganz traditionell motiviert war. Dreissig Jahre später folgt der Roman *Heinrichs Romfahrt*, der zwar gegen Ende des 19. Jahrhunderts spielt, doch sind ihm die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges eingeschrieben. Wiederum ist es der Goethe-Kult, der den Protagonisten Heinrich, einen Germanistikstudenten aus Tübingen, nach Rom treibt. Allerdings erreicht er die Ewige Stadt nie, da er sich bereits im Tessin in eine dunkelhäutige Schönheit verliebt. Dieser Beziehung stehen jedoch diverse Hindernisse entgegen, und am Ende reist Heinrich liebesenttäuscht und ohne Rom gesehen zu haben in den Norden zurück. Entlang der Parameter des Raums, der Zeit und der Figuren untersucht Müller, wie Heers Roman die Italien-Thematik mit ihrer Opposition zwischen Norden und Süden und die Alpenthematik mit ihrer Opposition zwischen traditionellen und modernen Lebensformen, insbesondere zwischen protestantischem Liberalismus und Ultramontanismus, ausgestaltet und miteinander verflocht. Dabei verweist er auch auf intertextuelle (Gottfried Keller, Goethe) und interikonografische (Ferdinand Hodler, Paul Delaroché) Bezüge. In die tendenziöse Darstellung finden sich interessante lokale Aspekte eingearbeitet, wie die touristische Erschliessung einer Randregion, die politischen Kämpfe der Tessiner Politik und vor allem auch der Bau des Gotthardtunnels. Heinrich ist ebenso abgestossen von der südländischen Lebensart in den Arbeiterquartieren wie bestürzt über die Todesopfer, die der Tunnelbau fordert. Die üblichen Sehnsuchtsvektoren, welche die Menschen in südlicher Richtung über die Alpen ziehen, wirken in Heinrichs Erfahrung in umgekehrter Richtung: Nach der Heimkehr nach Tübingen wird klar, dass das schöne Italien nur noch in der Literatur Bestand hat.

Indem Heer einen Deutschen zum Protagonisten der Italien-Erfahrung kürt und sie mit anderen italienisch- und deutschschweizerischen Figuren konstellierte, vermag der Roman exemplarisch die Besonderheiten der deutschschweizerisch-italienischen Nachbarschaftsverhältnisse gegenüber den von den einschlägigen Mythen gelockten Fremdbegegnungen der von weiter her Gereisten vorzuführen. Auch wenn dabei der Akzent der Entzauberung deutlich auf die italienische Mentalität und Lebensart zu liegen kommt, geraten doch umgekehrt auch die deutschen und deutschschweizerischen Verblen-

dungen und Vorurteile und die soziale Ausbeutung in den kritischen Blick zurück nach Norden.

Als Voraussetzung für ihre Analyse von *Emmy Hennings'* Italien-Feuilletons knüpft *Christa Baumberger* an die von Martin Luchsinger in *Mythos Italien* bestimmten Motive der Sehnsucht, der Reise und des Todes und an dessen Konzepte der Fremderfahrung an. Dabei hebt sie besonders den Aspekt der Geschlechterökonomie mit seinen häufig kolonialistischen Zügen hervor: Männliche Reisende erobern mit der südländischen Frau fremdes Territorium. Die in Italien-Texten vorherrschende starre Kulturtopografie der Opposition von germanischem Norden und romanischem Süden, so zeigt Baumberger, greift für die Schweiz, wo kulturelle und politische Aussengrenzen nicht zusammenfallen, viel zu kurz. Bei einer Analyse des Deutschschweizer Blicks auf den Süden sind komplexe politische, geografische und kulturelle Überlagerungen zu berücksichtigen, die den tradierten Italien-Mythos in Frage stellen und anders konfigurieren. Dies exemplifiziert Baumberger in der Folge an Hennings' Italien-Feuilletons: Die Deutsche Hennings konterkariert mit ihren Reisen nach Italien, die ihren Ausgangspunkt im Tessin nehmen, nicht nur die vorherrschende Nord-Süd-Dichotomie, sondern zugleich die Geschlechterökonomie. Auch für Hennings ist die Italienreise eine Reise in die Fremde, allerdings nicht der Selbstfindung durch Aneignung des Fremden, sondern durch radikale Auslieferung an das Fremde bis zur Sprachlosigkeit. Dies illustriert Baumberger eindrucklich anhand der Ankunftsszenen am Hafen von Palermo im Reisebericht *Bilder aus Palermo* und der Annäherung mit einem Zigeunerjungen. Sinnfällig wird dies auch im Topos der Schifffahrt und in der Metaphorik des Fliessens. Zum Verlorensein in der Reisebewegung passt das hybride Genre des Feuilletons, dessen Flüchtigkeit und Wandelbarkeit die Verfestigung der Fremderfahrung in einer neuen Identität unterlaufen. In dieser Hinsicht kann man Hennings' Italien-Erfahrung auch als Gegenbewegung zum spirituell und psychologisch erneuerten Goethe-Kurs von Hesse und anderen betrachten, auch wenn man die religiös-spirituelle Dimension von Hennings' Schreiben, die in den Italien-Feuilletons im Hintergrund bleibt, einbezieht.

Wie sich die spezifischen deutschschweizerischen Bedingungen in der Italien-Erfahrung niedergeschlagen haben, ist für das Schaffen von *Otto Nebel*, in dem Zeichnen, Malen und Schreiben ineinander übergehen, schwer zu bestimmen. In ihrem Beitrag untersucht *Bettina Braun* ausgehend von den biografischen Spuren diesen singulären Blick nach Süden. Vor allem anhand von Tagebuchaufzeichnungen zeigt Braun auf, inwiefern Italien für Nebel nicht nur zu einem bedeutenden Ort der Inspiration und Produktivität, sondern auch zu einem Ort der Freiheit wurde: Der vom nationalsozialistischen Regime geflohene Künstler erhält in der Schweiz keine dauerhafte Aufenthaltsbewil-

ligung und muss deshalb das Land 1935 und 1937 jeweils für mehrere Monate verlassen. In Florenz findet sich das Ehepaar Nebel als Flüchtlinge befreit von der Kontrolle der Schweizer Fremdenpolizei. Braun legt dar, wie sich der Süden – und insbesondere Italien – für Nebel zum Gegenort zu Deutschland, zu seiner Heimatstadt Berlin und in gewisser Hinsicht auch zu Bern entwickelt, wo ihm und seiner Frau Hilda nur ein bedingtes Aufenthaltsrecht gewährt wird. Künstlerischen Zugang zu Italien findet Nebel über mehrere Medien der Kunst, wobei die Reiseroute wie auch der Blick auf die Kunstwerke zunächst an Goethe Mass nehmen. Das Land ist ihm Inspiration für eine Vielzahl von Gemälden, Zeichnungen, Studien, Fotografien sowie für den Prosazyklus *In Italien* (1937/38) und das Gedicht *Venedig der Selbstbegegnung* (1945). In der Betrachtung der Tagebücher und Reiseprosa nähert sich Braun Nebels rauschhafter Erfahrung der Farben und Lichtverhältnisse an. Sie zeigt, wie die Aufzeichnungen an den mythischen Status Italiens in der Literatur und Kunst anknüpfen. Den zweiten Teil des Beitrags bildet eine detaillierte Analyse der Entstehungsumstände des 1931 zusammengestellten *Farben-Atlas von Italien*. In diesem wird die Beziehung der Farben der italienischen Landschaft, die Nebel in seinen Texten so emotional und idealisierend beschreibt, akribisch genau verzeichnet. Dennoch beruht der Atlas nicht auf exakten Vermessungen, sondern in erster Linie auf den Empfindungen des Betrachters.

Für *Ossip Kalenter*, mit bürgerlichem Namen Johannes Burkhardt, bildeten Italien und das Tessin den biografischen und literarischen Fluchtpunkt. Ohne Studienabschluss, aber mit bereits fünf publizierten Büchern im Gepäck geht der 1900 in Dresden geborene Autor, Publizist und Übersetzer 1924 nach Italien, wo er bis 1934 bleibt. Die folgenden Jahre verbringt er in Prag, bevor er 1939 vor den Nationalsozialisten in die Schweiz flüchtet. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg reist er fast jedes Jahr nach Italien. Der Beitrag von *Lucas Marco Gisi* versucht, Züge von Kalenters Italienbild herauszuarbeiten, indem er die Verarbeitung der Reiseerfahrungen in unterschiedlichen Textgattungen exemplarisch analysiert. Der Fokus wird dabei auf die Gestaltung der Zeit gelegt, die das Bild dieses kulturellen Raums prägt. Auffallend ist, wie gerade der profunde Italien-Kenner in seinen Feuilletons weitgehend vom politischen Tagesgeschehen absieht und das Ideal einer schönen Landschaft und eines natürlichen Lebens von der Zwischenkriegs- in die Nachkriegszeit transportiert. Anhand der Sammlung von Reisefeuilletons aus verschiedenen Epochen, die Kalenter in den Buchpublikationen *Von irdischen Engeln und himmlischen Landschaften* (1955) und *Olivenland* (1960) versammelt, zeigt Gisi, wie sich verschiedene Zeiten überlagern und durch die Auflösung zeitlicher Fixierungen das Bild einer aus der Zeit gefallen Kultur entworfen wird. Dass diese Auflösung der Zeit auch durch die Textgenese bedingt wird, lässt sich ebenfalls

an dem Erzählband *Die Abetiner* (1950) ablesen. In den Tagebuchaufzeichnungen, wie Gisi am Beispiel von Kalenters Reise nach Apulien illustriert, ist eine Gegenbewegung zu dieser Entrückung festzustellen, indem sich Kalenter in dieser Gattung auf ein geradezu pedantisches Verzeichnen der Eckdaten der Reise beschränkt. Abschliessend zeigt Gisi anhand später Gedichtentwürfe, wie Kalenter nach einer schweren Krise über Italien wieder zur Dichtung findet.

Auch *Hans Walters* literarisches Italien, das in der Zeit des Faschismus angesiedelt ist, erscheint zunächst im ungetrübten Licht klassischer Kunst- und Lebensideale, wie *Julia Maas* darlegt. Ihren Beitrag eröffnet sie mit der Beschreibung der Idealvedute, die auf dem Umschlag des Erzählbands *Glückliches Land* von 1941 abgebildet ist. Die von Gunter Böhmer gezeichnete Vedute (siehe Buchumschlag) bedient das Klischee vom Sehnsuchtsland Italien, das auch Walters Erzählungen auszeichnet: Italien wird als ein Arkadien, ein sich aus Bildungswissen speisendes Traum- und Wunschland dargestellt. Angesichts der politischen Umstände während der 1930er-Jahre, in denen Walter Italien mehrfach bereiste, mag die literarische Idealisierung des südlichen Nachbarlandes erstaunen. Bereits von Zeitgenossen wurde dem heute als vergessen und kulturkonservativ geltenden Autor die Ausblendung der politischen Gegenwart zum Vorwurf gemacht. Im zweiten Teil arbeitet Maas heraus, wie gerade die als belanglose Unterhaltungsliteratur rezipierte Erzählung *Der törlichte Schatten* von 1942 zu thematisieren vermag, inwiefern ein gesellschaftliches Kollektiverlebnis auch ohne aktive Teilhabe für das eigene Leben prägend sein kann. Die detaillierte Analyse der Erzählung, deren inhaltlichen Rahmen zwei Hochzeitsreisen nach Italien bilden, nimmt unter anderem die Funktion der Souvenirs in den Blick: Mit dem Erwerb von stereotypen Erinnerungsstücken wie beispielsweise einer billig angefertigten Miniatur von Canovas *Amor und Psyche* werden die Reisen der Protagonisten in einen über die persönliche Erfahrung hinausreichenden Horizont gestellt. Die Hochzeitsreise der Hauptfigur Lena wird dabei von Walter genau wie jene ihrer Eltern – von denen die junge Braut ihre übersteigerte, realitätsferne Italien-Sehnsucht geerbt hat – als eine vorweggenommene Erfahrung, als ein fremderlebtes Geschehen beschrieben. Die Lena-Figur wäre mithin nicht nur als Allegorie des Kollektiverlebens, das den politischen Zeitgeist verdrängt, zu lesen, sondern auch für Walters eigene Italien-Erfahrung, die in den von Klängen und Lichtreflexen geweckten Imaginationen bei geschlossenen Jalousien besteht.

Unter den politisch-kulturellen Bedingungen der Zwischenkriegszeit und der Kriegszeit, auf welche die Kulturpolitik und politische Kultur mit der Geistigen Landesverteidigung antworteten, scheint für den politisch, moralisch und ästhetisch konservativen Hans Walter das Nachbarschaftsverhältnis mit Italien eine (kritische) Auseinandersetzung mit der Gegenwart zu blockieren.

Eine kosmopolitisch vervielfältigte kritische Perspektive prägt indes *Ulrich Bechers* literarische Auseinandersetzung mit Italien, welche die Zeit des Faschismus und des beginnenden Massentourismus in den 1950er-Jahren überblendet. Die kriegsverschonte Schweiz, wo Becher als erklärter Antifaschist nach seiner Emigration aus dem Deutschland der 1930er-Jahre unerwünscht ist, erscheint im Hauptwerk *Mummeljagd* (1969) als Ort der Bedrohung. Hier leuchtet Italien zwar als kurzes Erlösungsversprechen auf, wird aber wegen des Faschismus gleich wieder verworfen. Becher kehrt 1948 aus den USA in die Schweiz zurück und lässt sich 1954 in Basel nieder.

Die Vielfältigkeit von Bechers Italienbild fächert *Ulrich Weber* in seinem Beitrag auf. Ebenso wenig wie von nationalistischen oder auch nur nationalen Zuordnungen zeigen sich Becher und seine italienreisenden Helden von der deutschen Italien-Begeisterung der 1950er-Jahre angesteckt. Becher war der Euphorie und dem aufkommenden Massentourismus gegenüber sehr skeptisch eingestellt und pflegte einen spielerischen Umgang mit den Phänomenen. Dies zeigt Weber in einer detaillierten Analyse der beiden in den späten 1950er-Jahren entstandenen Italien-Romane *Kurz nach 4* (1957) und *Das Herz des Hais* (1960). Während ersterer als klassische Bildungsreise anhebt, die mit einem Prozess der Selbst- und Fremderkenntnis der unbewältigten Vergangenheit einhergeht, spielt letzterer mit der Tradition der Italien-Aufenthalte von Künstlern und konstruiert dabei einen klaren räumlichen Gegensatz. Hier steht nicht mehr allein die Konfrontation mit der faschistischen und nationalsozialistischen Vergangenheit im Zentrum, sondern auch die Wiederentdeckung der urtümlichen, erotisch aufgeladenen Natur auf der italienischen Halbinsel. Die Protagonisten sind ein aus Basel stammendes Ehepaar, für das Italien eine sinnliche Gegenwelt zur nördlichen Heimat darstellt. Obwohl das in den Romanen Bechers inszenierte Italien verschiedene, auch gegensätzliche Charakterzüge aufweist, geht es in beiden Fällen um die Auseinandersetzung sowohl mit Zeitgeschichte als auch mit verschiedenen Männlichkeitstypen und dem weiblichen Begehren, das die sinnliche Umgebung in der Protagonistin weckt – in einer gewissen Verkehrung der traditionellen Geschlechterordnung vom weiblichen Italien, das von den reisenden Männern erobert werden muss. Becher steht mit seiner Themenwahl durchaus im Italien-Kontext der Nachkriegsliteratur, was Weber auch mit Verweisen auf das breite Spektrum intertextueller und intermedialer Anspielungen auf die zeitgenössischen Italien-Romane und -Filme belegt. Die explizite deutschschweizerische Perspektive des zweiten Romans prägt sich nicht in einer besonders differenzierten Darstellung der italienischen Bevölkerung und ihrer sozialen Verhältnisse aus; die Italienerinnen und Italiener fungieren als Statisten für die «erlebenden» Reisenden aus

Österreich, England und der Schweiz. Umgekehrt aber geraten die moralisch biedereren Schweizer Verhältnisse in den Blick.

Wie schwärmerisch und idealisiert *Max Frischs* Italienbild kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges war, legt *Annarosa Zweifel Azzone* anhand verschiedener Textstellen aus dem *Tagebuch 1946–1949* dar. Der Tagebuchschreiber erscheint als verzauberter Betrachter sowohl der Landschaft – besonders fasziniert zeigte er sich vom Meer –, als auch der Bevölkerung Italiens. Bei seinem Besuch kurz nach Friedensschluss 1946 nimmt Frisch Italien in erster Linie als zerstörtes, verwundetes Land wahr, schildert aber mit grosser Bewunderung die italienische Bevölkerung, die trotz Armut und Arbeit das Leben liebt und fröhlich und würdevoll im Hier und Jetzt lebt. Das *Tagebuch 1946–1949* wirft aber nicht nur einen Blick nach Süden, sondern auch einen Blick nach innen und nach Norden: Der Autor beneidet die italienische Lebenslust, die er in Kontrast zur Enge und Verkrampfung sieht, die der Schweizer Mentalität eigen sind. Dass Frisch nicht nur den arkadischen Sehnsuchtsort feierte, sondern auch ein analysierender Beobachter der gesellschaftlichen Verhältnisse war, zeigt Zweifel Azzone im zweiten Teil ihres Beitrags. In den Texten *Überfremdung I–II* aus den 1960er-Jahren, in denen der Autor die Situation der italienischen Einwanderer in die Schweiz beschreibt, kommt der Schweiz oft die Funktion eines Gegenpols zum Italienbild zu. Frischs Ausführungen über die Italienerinnen und Italiener in der Schweiz sind gleichzeitig eine Bestandesaufnahme der Eigenart der Schweizer Bevölkerung, die geprägt sei von einer Verteidigungsmentalität und einer Angst vor der Bedrohung durch das Fremde und vor der Zukunft. Für Zweifel Azzone ist dieses zweite Italienbild Frischs, mit dem der Autor in erster Linie die Mängel der Schweizer Gesellschaft aufzeigte, realitätsnaher als das schwärmerische erste.

Als Ausgangspunkt für die Darstellung der dichten Italien-Bezüge in *Kuno Raebers* Werk wählen *Christiane Wyrwa* und *Matthias Klein* den ersten Rombesuch des Autors im Jahr 1947. Anhand von Tagebucheinträgen zeichnen sie nach, wie diese erste Begegnung mit der italienischen Hauptstadt zur grundlegenden Voraussetzung für Raebers literarisches Schaffen wurde. Italien – und insbesondere Rom – waren nicht nur ein beliebter Schauplatz der Gedichte und Prosatexte Raebers, sondern auch Inspiration für die Struktur seines Werkes überhaupt: Die für die Ewige Stadt typischen übereinanderliegenden Schichten von Bauten, Denkmälern, Riten, Bildern und Texten der antiken und christlichen Tradition bilden das Modell für die Beschaffenheit seiner Werke. In Rom, wohin Raeber während seines ganzen Lebens immer wieder für kürzere oder längere Zeit zurückkehrte, sah er das gesamte kulturelle Gedächtnis Europas versammelt, und diese Gegenwärtigkeit des Vergangenen bildete den Kern seiner poetologischen Reflexionen. Beispielhaft für Raebers vielschichtiges

Spiel mit den Aspekten der Stadt Rom sind für Wyrwa und Klein das 1960 publizierte Gedicht *Die Engelsburg – Kaiser Hadrian spricht* und der Roman *Sacco di Roma* von 1989. Kern beider Texte bildet das Mausoleum von Kaiser Hadrian, das mit seiner Palimpsest-Struktur die für Raebers Werke typische spiralförmige Bewegung durch die Jahrhunderte und durch die Sprache selbst allegorisiert. Darüber hinaus zeigen Wyrwa und Klein, dass Raebers literarisches Italienbild nicht nur von Rom, sondern auch von anderen Städten wie Venedig und von den historischen Landschaften Italiens geformt wurde.

Raebers Italien-Texte greifen aus der Gegenwart der Entstehungszeit tief in die Schichtungen der Vergangenheit hinein, die insbesondere in Rom sinnfällig werden. Die Gegenwart selbst wird dabei nicht kritisch abgesetzt von einer idealisierten Vergangenheit, sondern bildet mit dieser ein ewiges Kontinuum, das auch in die Zukunft weist. Ebenso wenig erscheint die Schweiz dabei als negativ oder positiv konnotiertes Gegenbild.

Ein bildungskritisches und fragmentarisches Italienbild zeichnen hingegen die Italien-Texte *Paul Nizons*. In seinem Erstling *Die gleitenden Plätze* (1959), der mit einer Reise nach Sizilien beginnt, wird Italien gleich zweimal als «das Bildungsland, das Lebensland» charakterisiert. Ausgehend davon zeigt *Pino Dietiker* in seinem Beitrag auf, dass Nizons frühe Hauptwerke *Canto* (1963) und *Stolz* (1975), deren Italien-Fahrer Bildung als lebensfeindlich ablehnen, gerade von der kunsthistorischen Bildung ihres Autors leben. So erweist sich das Rom-Buch *Canto*, von Nizon selber als eine rauschhaft hingeworfene «Aktionsprosa» bezeichnet, bei einer textgenetischen Analyse als eine «Redaktionsprosa», in die der Autor Fragmente von kunstkritischen und feuilletonistischen Zeitungsartikeln montiert, die während eines Aufenthalts am Istituto Svizzero entstanden sind. Für den Roman *Stolz* wiederum wird die Gattungsbezeichnung «Anti-Promotionsroman» vorgeschlagen, weil sein Protagonist nach einem kurzen Ausbruch nach Süditalien an einer Studientarbeit zugrunde geht, die Nizons kunsthistorischer Dissertation bis in die Kapiteleinteilung gleicht.

In *Markus Werners* schon 1979 begonnenem Roman *Zündels Abgang* (1984) erkennt *Stephan Oswald* ein «frühes Beispiel» für eine «kritische Sicht» (S. 272) auf ein Italien, das in den 1980er-Jahren noch einmal eine Hochkonjunktur als Kulturland erlebte. Der grimmige Blick hinter die Kunst- und Naturkulissen ist nicht durch ein positives Gegenbild motiviert, sondern entspricht dem Innern des aus der Schweiz geflüchteten Protagonisten, die im Rückschluss keineswegs als freundlicherer Ausgangspunkt erscheint. In seinem Beitrag führt Oswald zunächst in die Handlung, die Erzählweise und in die «autistische» Persönlichkeit Konrad Zündels ein, der wegen einer vermeintlichen Untreue seiner Frau aus seiner Existenz als Lehrer ausbricht und nach Genua flieht, wo

er anscheinend gezeugt worden ist und wo er leicht zu einer Pistole kommt. Sodann legt Oswald dar, wie das perspektivische Erleben Zündels als deutliche Kontrafaktur zur traditionellen Italien-Erfahrung goethescher Prägung als «Prozess individueller und kultureller Selbstfindung» (S. 264) gestaltet ist. Seinem eigenen psychischen Zerfall entsprechend nimmt er nichts vom pittoresken Abglanz der «Superba» wahr, die ihrerseits weder traditionell noch im Massentourismus zu den Topoi der Italien-Erfahrung gehörte, sondern nur die Verwehrlosung des von Prostitution, Armut, Dreck und Gestank strotzenden Hafenviertels. Ebenso wird das «italienische Lebensgefühl» (S. 266), das bei einem Abstecher nach Portofino für einen Moment aufkommt, von den Touristen im Keim erstickt. Schliesslich ordnet Oswald *Zündels Abgang* in die deutschsprachige Italienliteratur der 1970er-Jahre ein, in denen das bis dahin noch stark traditionsdominierte Italienbild zunehmend in Bewegung gerät. Neben Peter Schneiders *Lenz* (1973) und Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke* (1979) führt er auch unbekanntere Romane wie den Venedig-Krimi *Wer war Edgar Allan?* (1976) von Peter Rosei an und das für die 1980er-Jahre prägende *Reisebuch Italien* (1979) von Peter Kammerer und Ekkehart Krippendorff, das die Sicht um politische und ökonomische Zusammenhänge erweiterte.

In ihrem Beitrag zu *Gertrud Leutenegger* legt *Silvia Henke* anhand von drei Erzähltexten dar, wie der Blick nach Süden in einer für das ganze Werk konstitutiven Bewegung der «Entmythisierung und Remythisierung» (S. 273) für einen differenzierten Umgang mit dem Mythos Italien produktiv wird, und zwar in dreifacher Hinsicht: poetisch im Sinn der Polysemie, narrativ im Sinn des Exemplarischen und ideologisch im Sinn des kritischen Bewusstseins. In *Gleich nach dem Gotthard kommt der Mailänder Dom* (1987) reaktiviert die Ich-Erzählerin den Blick des im Kanton Schwyz aufwachsenden Kindes auf die am Gotthardnordhang sich hochschiebenden Blechkolonnen. Das Rätsel der Destination lüftet ein Fotoalbum der Eltern mit Italienbildern, aus denen sich in der Kinderphantasie die «überschäumende Formensprache des Südens» entfaltet. Dieser Ansatz zur Idealisierung des Fremden wird jedoch zurückgebunden an das Eigene, indem die Marmorstatuen des Mailänder Doms mit den in Schnee und Eis erstarrten Toten des Gotthardtunnelbaus verschmelzen. In der Erzählung *Meduse* (1988), die von der Liebesgeschichte zwischen der Protagonistin und Fabrizio im fiktiven Dorf Rovina (Ruine) und der Beziehung eines alten, rätselhaften Geschwisterpaares handelt, verbinden sich alpine und mediterrane Welt, Historisches und Irrationales, Untergang und Wiedergeburt des Mythos in der Vision, wie sich Rovina aus dem Meer erhebt. Auf der Schwelle zum Erwachsenwerden rettet der Text die religiösen und alltäglichen Rituale (Prozession der schwarzen Madonna) und Gebrauchsformen (Naturkühlschrank der «Nevera») einer naturmythisch und

katholisch geprägten Welt der Heterotopien, aus der die Protagonistin heraus-treten muss. Im Unterschied zur antikatholischen Kritik des Italienreisenden Widmann, der um 1900 immerhin zu den ersten Beobachtern der sozialen Verhältnisse gehört, und den teils aggressiven «Enttäuschungen» (Luchsinger) des Rom-Narrativs von Rolf Dieter Brinkmann oder Peter Rühmkorf erkennt Henke bei Leutenegger eine «ethnografische», «grundsätzlich affirmative Haltung zum Fremden, Unentdeckten, Unsichtbaren» (S. 284). Poetisch und narrativ manifestiert sich diese Haltung in der Aufhebung der unaufgeklärten Reste in den Figuren und Verfahren der Ambivalenz. Dass dies mitunter zu einer prekären Zusammenschau führt, zeigt Henke anhand des dritten Beispieltextes *Roma, Pompea, Loredána* (1985), der einen Brandanschlag auf ein Roma-Mädchen und das «antike römische Begräbnisritual der Pompa» (S. 285) ineinanderblendet. Die «unverstandene Faszination» öffnet den Zugang zu den anderen, mythischen Schichten Roms, eine Poetik, die an Kuno Raeber erinnert. Henke sieht darin keine Verklärung des grausamen Geschehens, sondern (mit Giorgio Agamben) eine «Mythisierung, in welcher Geschichte und Schuld des Mythischen weiterleben und gleichzeitig als «unverstandene Faszination» nach Aufklärung [...] verlangen» (S. 286). – In diesem Bestreben, die Ambivalenz der Entzauberung und Faszination im Schreiben zu bewahren, könnte man ein Spezifikum des deutschschweizerischen, insbesondere innerschweizerischen Blicks nach Süden erkennen, der seit Jahrhunderten den Grenzverkehr erlebt und in der katholischen Tradition mit der anderen Seite des Gotthards verbunden geblieben ist.

In den Werken von *Dante Andrea Franzetti* und *Franco Supino*, denen sich der Doppelbeitrag von *Hubert Thüring* widmet, stellt die Wiedergewinnung der italienischen Herkunftsgeschichte das Movens des Erzählens dar. Beide Autoren stammen von in die Schweiz immigrierten Eltern beziehungsweise einem Elternteil ab. Doch Italien erscheint nicht als Ort und Bild der Sehnsucht, sondern von Anfang an gebrochen in der Polyperspektivik der familiären Migrationsgeschichte. Zwar tauchen dabei auch traditionelle Motive auf (Kunst, Ferien, Essen, Musik), doch nur eingebettet in die sozialen Verhältnisse und die Erfahrungen der (erzählenden) Protagonisten. Die «italienischen» Erfahrungen sind unablösbar mit dem Erzähl- und Lebensort der Schweiz verbunden, der seinerseits nicht unmittelbar, sondern im Verhältnis zur italienischen Herkunft erscheint. Besonders interessant ist, wie die deutschschweizerisch-italienischen Wechselbeziehungen von Ferne und Nähe, Verbundenheit und Getrenntheit, Fremdheit und Vertrautheit auch auf andere interkulturelle Verhältnisse erweitert werden, ohne jedoch einfach verdrängt zu werden. Zunächst erarbeitet Thüring das interkulturelle Setting anhand von Franzettis spätem Buch *Zurück nach Rom* (2012) und zeigt, wie hier die Konzepte der Identität und

der Heimat differenziert und hybridisiert werden. Diese Linien verfolgt er sodann zurück in die früheren Romane, vor allem *Mit den Frauen* (2008), wo die deutschschweizerisch-italienischen Verhältnisse in einer komplexen Erzählkonstellation blockiert erscheinen und eine «Deterritorialisierung» in Sibirien suchen. Auch den Zugang zu Supino sucht Thüring über den dritten Roman, *Der Gesang der Blinden* (1999), dessen Handlung in Afrika spielt, um die dort dennoch wirksamen deutschschweizerisch-italienischen Linien in die frühen einschlägigen Schweiz-Italien-Romane, *Musica Leggera* (1995) und *Die Schöne der Welt* (1997), zurückzuverfolgen. Unter dem Druck ihrer Eltern, die an den Herkunftstraditionen festhalten und die Rückkehr planen, sehen sich Supinos Secondo-Protagonisten zu einer Hybridisierung gezwungen, die deutlich stärker als bei Franzetti zur lebenspraktischen und existenziellen Realisierung in der Schweiz selbst drängt, während Franzetti in *Der Großvater* (1985) zunächst eine Memoria-Imagination eröffnet, die ihre existenzielle Realisierung dann in Italien sucht. Die Protagonisten beider Autoren «finden» ihren Ort in einem Dazwischen, auf der Piazza am Jurasüdfuss oder im römischen Regen.

Urs Faes' Roman *Ombra* (1997) beschreitet noch einmal den von Goethe begründeten Topos der Italienreise als Selbstsuche, und *Urs Bugmann* stellt ihn in den näheren Kontext der deutschschweizerischen Werke des 20. Jahrhunderts von Hesse über Nizon, Otto Marchi und Hermann Burger, die ihre Protagonisten über den Gotthard schicken. Aufbruch, Selbstfindung, Scheitern bilden das dazugehörige Narrativ, das von einer tief eingeschriebenen Süden-Sehnsucht der Europäerinnen und Europäer nördlich der Alpen zeugt. Faes bewegt sich ausserhalb der Seelenlandschaften, wie sie beispielsweise für Federers Umbrien typisch sind. Die Landschaft in *Ombra* ist keine Projektionsfläche, sie ist Schauplatz – allerdings ein im Medium der Kunst dargestellter: Leben und Werk des Malers Piero della Francesca liefern den Leitfaden für das Szenario, in dessen Zentrum zwei Freunde aus Internats Tagen mit ganz unterschiedlichen Biografien stehen, beide auf den Spuren des Malers, der Ich-Erzähler zusätzlich auf den Spuren seines verschollenen Freundes Lem. Er strebt danach, sich des Vergangenen zu vergewissern, es zu verstehen und begegnet dabei sich selbst. Faes spielt in *Ombra* (Schatten, Spur) mit mehrfachen Spiegelungen und Projektionen: Die Gegenwart spiegelt sich in der Vergangenheit, das Eigene im Fremden, die Realität in der Kunst. Die fortgesetzten Gedanken Lems und des Ich-Erzählers über das Verhältnis von Kunst und Leben lassen sich als Poetologie des Erzählens mit seinen Grundsubstanzen der Erfahrung und Erinnerung lesen.

*Ulrich Webers* Beitrag zu *Urs Widmers* «Italianità» im Zeichen der «Muttermythen» lässt deutlich werden, dass auch starke Italien-Bezüge in der Literatur der Schweiz übersehen oder in ihrer Bedeutung unterbewertet werden

können, weil die Phänomene und ihre Wahrnehmung mit der weitgehenden Integration der italienischen Immigrantinnen und Immigranten und der hohen Dichte der kulturellen und vor allem touristischen Beziehungen eine gewisse Normalisierung und Nivellierung erfahren haben. Weber legt zunächst dar, wie die Protagonisten von Widmers Romanen und Erzählungen, indem sie ihrer Sehnsucht nach Erfüllung folgen, aus der Normalität in abenteuerliche, oft auch surreale Welten geraten. Zu den Widmer'schen Fluchtlinien gehört bereits im Frühwerk *Italien*, wohin es den Komponisten Helmuth in *Die schreckliche Verwirrung des Giuseppe Verdi* (1977) zieht, um seinem Idol Verdi, dem er eine Oper widmet, nachzueifern und sich in ihn zu verwandeln, was auch tragisch in seine Herkunftswelt zurückwirkt. In *Das enge Land* (1981) bricht der Protagonist aus Deutschland gegen Süden auf, kommt zunächst auf Klischee-Pfaden bis nach Venedig, um dann umzukehren und ins abenteuerliche Puschlav zu gelangen, in eine Grenzzone zwischen Norden und Süden, wo das «Sehnsuchtsland der Reichen und das Hoffungsland der Armen» sich vermischen. Über die Italien-Motivik sind viele Texte Widmers miteinander verwoben, die als Reisen in die Kindheit autofiktionale Züge tragen, und deren biografische Referenz die explizite Autobiografie *Reise ans Ende des Universums* (2013) ausführlich im Puschlav verortet. Zu einem vertieften und weitreichenden literarischen Komplex entfaltet Widmer die Herkunftsgeschichte der Mutter aus Italienischbünden in *Der Geliebte der Mutter* (2000), den Weber in der Folge eingehend analysiert. Die tragische Liebesgeschichte der schönen Mutter Clara Molinari, die dem steinreichen, herrischen Dirigenten Edwin verfällt und an der Depression zugrunde geht, verknüpft der Text geschickt mit der Ambivalenz der Italianità, in der traditionell Lebensfreude und Melancholie aufeinandertreffen. Hier aber verschweigt die Italianità die familiäre Geborgenheit mit dem patriarchalen Autoritarismus Südeuropas, der sich von der Vaterbeziehung auf die quälerische Liebesbeziehung überträgt, und dem faschistischen Machismus und politischen Identitarismus, der sich bei einem der verzweifelten Fluchtversuche von Clara in die Herkunftsfamilie manifestiert. Dass Widmer die Familiengeschichte in Domodossola und im Piemont ansiedelt, interpretiert Weber in Analogie zu anderen Motivverschiebungen (etwa von der Basler Chemie auf die Waffenindustrie) als Strategie der europäischen Interkulturalisierung: Die Geschichte der Mutter wird zu einem «politisch-sozialen Porträt einer Epoche» (S. 351) und einem analytischen «Modellfall» (S. 347) des Komplexes von Ökonomie, Politik und Gender, in dem die «sogenannte Italianità als wichtiger Faktor» (S. 351) fungiert. – Auch und gerade bei Widmer ermöglicht der Spielraum von Nähe und Distanz, den die Nachbarschaft im alpinen Schwellenraum bietet, sowohl eine Quelle von besonders spannender Narration als auch eine spezifisch kritische Auseinandersetzung mit der europäischen Italien-Tradition.

## Perspektivenwechsel: die Originalbeiträge

Die Originalbeiträge von Autorinnen und Autoren der Gegenwart, deren Schreiben im Gegensatz zu den bisher behandelten Autorinnen und Autoren durch den Blick nach Süden (und zurück) motiviert ist, finden sich zwar am Ende des Bandes, bilden aber den aktuellen Fluchtpunkt der Forschungen. Die essayistischen und literarischen Texte von Dieter Bachmann, Christina Viragh, Francesco Micieli, Dante Andrea Franzetti, Franco Supino und Patric Marino sprechen für sich selbst.<sup>29</sup> Sie werden nicht systematisch vorgestellt, sondern in wenigen zentralen Punkten thematisch präsentiert:

*Nord-Süd-Antagonismus:* Dieter Bachmann und Christina Viragh, beide über lange Jahre in Italien beheimatet, debattieren in ihren Texten das Existenzgefühl der Italienerinnen und Italiener im Kontrast zu demjenigen der Nordländer: Ihre Eindimensionalität im Vergleich zur Vielschichtigkeit der Südländer wird hervorgehoben, wo Unvorhergesehenes, mangelndes Vertrauen in den Staat und die politische Kaste, Müll, Unannehmlichkeiten und Bürokratie etc. zum Alltag gehören und mit Virtuosität umschifft oder durch Schönheit und die Sehnsucht danach kompensiert werden. Italien wird in beiden Texten im Vergleich mit dem Norden als realitätsnäheres Existenzmodell empfunden. Während Viragh ihre Ausführungen an den sprachlichen Begriffen <contrattempo> und <perbenismo> festmacht, liefern für Bachmann Fellinis Filme und die fiktive Begegnung mit dem Regisseur die Folie.

*Spannungsfelder Emigration, Heimat und Fremde:* Micieli, Supino und auch Marino (letzterer in dritter Generation) formulieren in unterschiedlicher Weise und Konsequenz die Erfahrungsebenen der Emigrantenexistenz. Die Auswanderung aus dem Süden mit dem Verlassen der Familie und dem Ort der Erinnerungen bringt Verlustgefühle mit sich; sie kontrastiert mit einer Wahrnehmung des Nordens, der mit Erfolg konnotiert ist und als Umweg erlebt wird, um erfolgreich nach Süden zurückzukehren. Diese erste Phase ist vom Nichtankommen in der Fremde geprägt, doch die Emigration wird schliesslich zum Dauerzustand des Hierseins und doch Zurückwollens. Die rasche Rückkehr erweist sich meist als Illusion, der Emigrant wird in den Ferien zum einheimischen Touristen und übernimmt dessen Klischees: Italien als Raum von Lebensfreude und Kreativität, des Chaos und der krummen Geschäfte. Die Bindung zur Heimat wird mit der Zeit schwächer, die Vorstellung der Heimat als verlorenes Paradies gewinnt Überhand. Mit der Rückkehr das Rad zurückzudrehen, ein Leben in Resignation, ohne Zugehörigkeit, der Versuch, zum

29 Biobibliografische Angaben zu den Autorinnen und Autoren finden sich im ergänzenden elektronischen Teil des vorliegenden Bandes.

Einheimischen zu werden, sind mögliche Reaktionen. Die Existenzform des Weder-noch, der mangelnden Verwurzelung hier wie dort und in der Folge die Stilisierung der alten Heimat oder die Enttäuschung der Rückkehrer werden zu Grunderfahrungen, die multiperspektivische Brechung zum narrativen und stilistischen Darstellungsmittel.

*Grosseltern als Garanten für Heimat:* Das Erleben des Ursprungslandes ist bei den Italo-Schweizern zweiter und dritter Generation an die Grosseltern gekoppelt. Micieli, Franzetti, Supino und auch Marino zeichnen eine Grossvater- (Franzetti, Supino, Marino) beziehungsweise Grossmutterfigur (Micieli) als Garant für die verlorenen Wurzeln, für die Rückkehr in eine heile (Kindheits-)Welt. Die Nonni haben eine Cicerone-Funktion, sie sind als Geschichtenerzähler aus den eigenen Leben eine Art lehrende Begleiter, Zentrum der Ferienaufenthalte der Emigrantenkinder. Die Geschichten aus der Heimat wirken über zwei Generationen identitätsstiftend.

*Wieder gelesen:* Sowohl Micieli als auch Franzetti unternehmen in ihren Beiträgen eine Neulektüre eines frühen Textes beziehungsweise des Erstlings mit grossem zeitlichem Abstand: *Das Lachen der Schafe* und *Der Grossvater*.<sup>30</sup> Haben sich die damals gültigen Kategorien überlebt? Liefert Micielis Beitrag eine scharfsinnige Analyse der verschiedenen Erfahrungsschichten von Emigration, so präsentiert derjenige von Franzetti eine Reflexion über diese erste Erzählung, über die eigene Herkunft, aber auch über die wechselnden Konjunkturen des Lebens und des Schreibens und über den Glauben an die Literatur. Beide Autoren nehmen ihre Relektüre zum Anlass, das alte Thema in je unterschiedlicher Weise in erweiterte Dimensionen zu stellen.

*Secondi und Terzi – Italien rückt weiter weg:* Marinos Italien konstituiert sich aus erinnerten Bildern und Geschichten von Menschen – ihre genaue Kenntnis ermöglicht erst das Schreiben über sie. Anhand von zwölf Postkarten mit Fotos unter anderem von Orten, Gegenständen, Personen, Gerichten, einem Verkehrsmittel, einem Orangenpapier umreisst Marino in zwölf Episoden ein Panorama seiner Italien-Wahrnehmung, die ungezwungener und freier ist als diejenige der zweiten Generation. An der Figur eines Pizzaiolo werden die Rückkehr aus der Emigration und in der Folge die zweite Emigration problematisiert, ein Blick in eine zerfallene Villa und ein Chinotto lösen Reflexionen aus über die Entwurzelung der Zurückgekehrten sowie über die Eigen- und Fremdwahrnehmung von Secondi und Terzi.

30 Francesco Micieli, *Das Lachen der Schafe*, Gümligen: Zytglogge, 1989; Dante Andrea Franzetti, *Der Grossvater. Erzählung* (1985), München u. a.: Piper, 1987.

## Der gedruckte Band mit Erweiterungen online

Der vorliegende Band konzentriert sich auf eine repräsentative Auswahl von Autorinnen und Autoren, deren Ausgangspunkt das Schreiben aus Deutschschweizer Perspektive mit Blick auf das südliche Nachbarland ist. Selbstverständlich weist eine viel grössere Anzahl von Schriftstellerinnen und Schriftsellern in ihren Werken Italien-Bezüge auf – eine ausführliche Bibliografie im elektronischen Ergänzungsteil erweitert das Spektrum.

Die Herausgebenden sind sich durchaus bewusst, dass durch dieses Vorgehen Lücken sichtbar werden – so beispielsweise im Verzicht auf historisierende Werke oder auf solche, die in anderen Kontexten bereits hinreichend gewürdigt wurden. Ihnen lag zum einen daran, auch vergessene oder weniger bekannte Autorinnen und Autoren und Texte in den Fokus zu rücken. Unter dieser Prämisse sind die beiden bereits publizierten Sammlungen zu Heinrich Federer und Hans Walter zu sehen.<sup>31</sup> Zum anderen galt es den besonderen Umstand zu nutzen, dass sich die Nachlässe beziehungsweise die Archive vieler der deutschschweizerischen Autorinnen und Autoren mit Italien-Bezug im Schweizerischen Literaturarchiv (SLA) in Bern befinden oder, umgekehrt betrachtet, dass doch auffallend viele Nachlässe beziehungsweise Archive von deutschschweizerischen Autorinnen und Autoren im SLA einen bedeutenden Italien-Bezug aufweisen. Von den hier erforschten Autorinnen und Autoren sind dies Dieter Bachmann, Ulrich Becher, Urs Faes, Heinrich Federer, Emmy Hennings, Hermann Hesse (vor allem Briefsammlung), Ossip Kalenter, Otto Nebel, Paul Nizon, Kuno Raeber, Hans Walter, Markus Werner, Urs Widmer.

Der elektronische Teil bietet zusätzlich zum Buch folgende Ergänzungen:

- Biobibliografien zu den spezifischen Italien-Beziehungen und den damit verbundenen Werken aller behandelten Autorinnen und Autoren
- Bibliografie der Primärliteratur
- Bibliografie der Forschungsliteratur
- Reiches Bildmaterial zu Otto Nebel und Hans Walter
- Kontaktdaten der Verfasserinnen und Verfasser der Forschungsbeiträge

Der elektronische Teil ist auf Flexibilität angelegt. Ergänzungen, Hinweise auf Forschungsarbeiten oder Anregungen werden von den Herausgebenden gerne entgegengenommen und entsprechend integriert.

Bern und Basel, im September 2019      Corinna Jäger-Trees, Hubert Thüning

31 Federer, *In und um Italien* (Anm. 21); Hans Walter, *«Güter dieses Lebens» und andere Prosa*, hg. und mit einem Nachwort von Julia Maas, Zürich: Chronos, 2018.



## Teil I: Forschungsbeiträge



Corinna Jäger-Trees<sup>1</sup>

## «Irdisches Vergnügen in Gott»<sup>2</sup>

Zwischen Mythos und Realität –  
Joseph Viktor Widmanns Italienreisen

### Das Wunderland von Ariost, Correggio und Mignon

Oft in Konzerten, am meisten, wenn ein *Allegretto grazioso* von Haydn oder von Mozart erklang, verschwand mir plötzlich die Hinterwand dieses Saales gleich einem in Duft sich auflösenden Nebelvorhang, und ich sah wie durch magischen Zauber in jenes Wunderland, wo Ariosts schöne Heldinnen auf blanken Rossen durch Pinienwälder reiten und Albanis Englamoretten wie Rosenwölkchen vom Himmel herabgeschwirrt kommen, aber schon wieder zur Flucht sich wenden, weil sie von Correggios noch schöneren Götterbübchen sich übertroffen sehen. Und still in meinem Herzen nannte ich dieses Wunderland mit seinem irdischen Namen – I t a l i e n.

Freilich, das wirkliche Italien ist auch nur die Vorhalle des eigentlichen Wunderlandes, das gleich dem goldenen Zeitalter überall und nirgends ist, nirgends, wo das robuste Getriebe der Alltagswelt feinere Empfindungen überwältigt, überall, wo dichterische und künstlerische Phantasie sich selbst und andächtig Genießende beglückt. Aber eben dies letztere ist nirgends so oft, so schön und so intensiv geschehen wie in Italien, und so ist es verzeihlich, wenn die Grenzmarken sich mir zu verlieren schienen, die auch Mignons Sehnsuchtsland von jenem Paradies idealischer Schönheit trennt, das die ganze Menschheit ewig mit der Seele sucht. (JG, S. 203)

Mit diesen Sätzen leitet Widmann (1842–1911) seinen Reisebericht *Aus dem nördlichen und östlichen Italien* ein. Wunderland oder Realität? Der Autor dieser Traumfantasie ist sich der Tatsache durchaus bewusst, dass das reale

- 1 Eine erste Studie zu Widmanns Italien-Erfahrungen ist unter folgendem Titel erschienen: «*Gioia terrena in Dio. Dal mito alla realtà*». *Il viaggio in Italia di Josef Viktor Widmann*, in: Federica Scaccia, *Italia tra sogno e memoria*, Roma: Biblioteca d'Orfeo, 2018, S. 45–63.
- 2 Joseph Viktor Widmann, *Aus dem nördlichen und östlichen Italien*, in: *Jenseits des Gotthard*, Frauenfeld: Huber, 1913, S. 204 (fortan zitiert als JG).

Land nur die *Vorhalle* eines überall und nirgends angesiedelten Wunderlandes ist, wo das Alltagsleben überlagert wird von verfeinerten Empfindungen sowie ausgeprägter poetischer und künstlerischer Fantasie. Und dies ist – so seine Sichtweise – nirgends in derart intensiver Form zu finden wie in Italien. Allerdings lässt er es nicht beim Träumen bewenden, die Fäden der Verbindung zur politischen, sozialen und kulturellen Realität des Wunderlandes im Zeitraum zwischen 1865 und 1903 – es sind die Eckdaten von Widmanns gesicherten Reisen ins südliche Nachbarland<sup>3</sup> – werden durch die direkte Erfahrung enger geknüpft. Öfter weilt Widmann für mehrere Wochen in Italien, und diese Aufenthalte bilden die Grundlage für seine zahlreichen Reiseberichte, Feuilletons und fiktionalen Texte über Italien.<sup>4</sup>

## Reisevorbereitungen

Die Motivation für Widmanns Reisen nach Italien ist durchaus nicht frei von den klischeehaften Vorstellungen, die die Bewohner aus nebelverhangenen Gegenden von nördlich der Alpen mit dem Sehnsuchtsland im Süden verbinden: Das warme Klima, Palmen, Sonne und Meer sowie die Begeisterung für die Antike drängen den Ich-Erzähler, der mit seinem Autor weitgehend identisch ist, nach Süden:

Sehnsucht nach Sonne war es, was mich das Ziel meiner diesmaligen Reise in Italien so weit nach Süden verlegen ließ. Unter der 300 m dichten Nebelschicht [...] erwachen Zugvogelinstinkte nach südlichen Breitengraden; von fernen Küsten träumt das Herz, von stillen Buchten, wo Palmen stehn, wo es gut wäre, zwischen den Uferfelsen im weichen weissen

3 1865, Herbst: Hochzeitsreise mit Sophie Brodbeck an die oberitalienischen Seen, Aufenthalt auf der Isola Bella; 1879, Herbst: Reise nach Italien bis Neapel; 1888, Mai: erste Reise mit Brahms bis Rom; 1890: zweite Reise mit Brahms in Oberitalien; 1893, März/April: dritte Reise mit Brahms nach Sizilien; 1902, April: Reise nach Como/Mailand; 1903, April: Reise nach Süditalien, unter anderem Cosenza, Reggio Calabria, Caserta. Die lückenlose Überprüfung der umfangreichen Korrespondenz sowie der zahlreichen Agenden im Nachlass Widmann in der Bürgerbibliothek Bern könnte eventuell weitere kürzere Aufenthalte zutage fördern.

4 Hier eine Auswahl: *Rector Müslins italiänische Reise*, Zürich: Verlag Caesar Schmidt, 1881; praktisch identische Ausgabe unter dem Titel *Rektor Müslin in Italien*, Basel u. a.: Im Rhein-Verlag, 1924; *Jenseits des Gotthard. Menschen, Städte und Landschaften in Ober- und Mittelitalien*, Frauenfeld: Huber, 1888; *Sizilien und andere Gegenden Italiens, Reiseerinnerungen*, Frauenfeld: Huber, 1897; *Calabrien-Apulien und Streifereien an den oberitalienischen Seen*, Frauenfeld: Huber, 1904; *Du schöne Welt! Neue Fahrten und Wanderungen in der Schweiz und in Italien*, Frauenfeld: Huber, 1907.



*Porträt Joseph Viktor Widmann – Ort und Zeitpunkt unbekannt. Foto: E. Vollenweider, Bern. Sammlung Joseph Viktor Widmann, Dichter- und Stadtmuseum Liestal.*

Sande zu liegen, über die grenzenlose Weite eines sanft atmenden Meeres hinzublicken [...].

Und dies war das Zweite für die Wahl meines Reisezieles: dem Zugvogeltrieb nach Wärme gesellte sich der Wunsch, *magna Graecia*, jenes einst griechische Italien zu bereisen [...].<sup>5</sup>

Widmanns Sehnsucht zielt auf ein Land, dessen Bild im deutschen Sprachraum im 19. Jahrhundert von zwei gegenläufigen Rezeptionssträngen geprägt ist.<sup>6</sup> Der eine, negative, geht auf Luther zurück. Über die intensiv rezipierten Werke mit hohen Auflageziffern von Richard Voss (zwischen 1884 und 1911 erschienen)<sup>7</sup> wird Luthers Sichtweise auf Italien und insbesondere auf Rom mit seinen konservativen und moralisch verwerflichen Repräsentanten der katholischen Kirche als Urgrund des Bösen ins letzte Viertel des 19. Jahrhunderts transportiert; hinzu kommt seine Wahrnehmung der Italiener als leidenschaftliche und rachsüchtige Charaktere. Dieser Sichtweise diametral entgegengesetzt ist Goethes Vorstellung von Italien als «Land, wo die Zitronen blühn»,<sup>8</sup> als Hort der Antike, als Land der Kunst und der schönen Natur mit einem natürlichen, lebensfrohen Volkscharakter. Dieses Arkadien bietet beste Voraussetzungen für eine menschliche und poetische Wiedergeburt, wie Goethe sie erlebt hatte.<sup>9</sup>

In dieser zweifach ausgerichteten mentalitätsgeschichtlichen Folge reisen die deutschen Bildungsbürger in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend nach Italien. Es sind Traditionsstränge, mit denen auch der äusserst belese Widmann vertraut war – auf Goethe und Heine wird explizit Bezug genommen.<sup>10</sup> In Kenntnis der Überlieferung macht er sich an die Vorbereitung seiner Italienaufenthalte und begnügt sich dabei natürlich nicht mit der Lektüre des Reiseführers *Ober-Italien* von Karl Baedeker, der seit der ersten Ausgabe von 1855 als *der* Ratgeber für Reisen in das südliche Nachbarland gilt.<sup>11</sup> Bevor-

<sup>5</sup> Widmann, *Calabrien-Apulien* (Anm. 4), S. 3.

<sup>6</sup> Vgl. Michele Battafarano, *Die deutsche Italien-Literatur: Versuch einer Synopse*, in: Anne-Rose Meyer und Eugenio Spedicato (Hg.), *Migration – Reise – Zusammenprall der Kulturen*, Reihe *Rezeptionskulturen in der Literatur und Mediengeschichte* 6, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2016, S. 25–44.

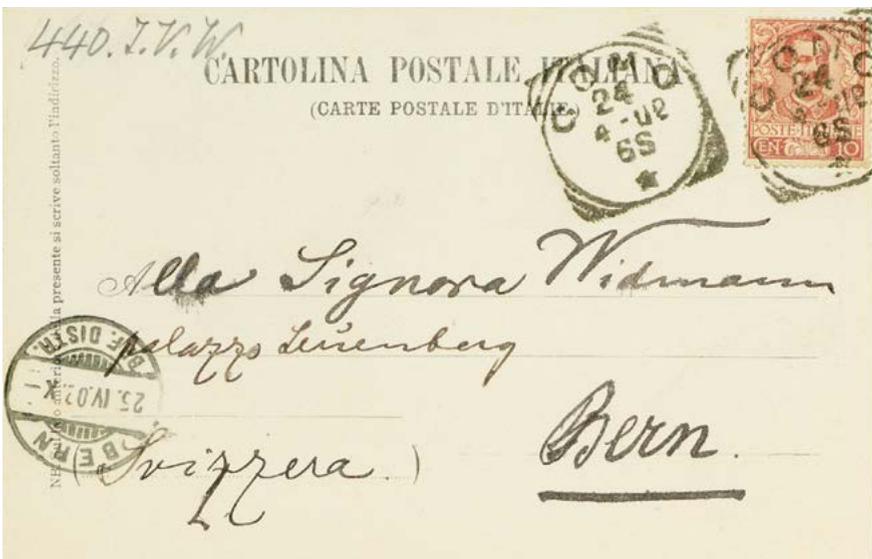
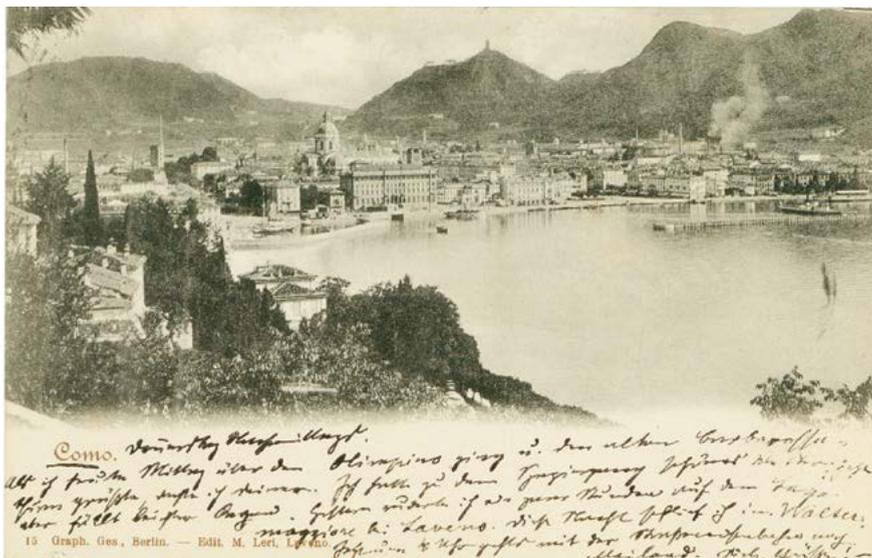
<sup>7</sup> Zum Beispiel *Daniel, der Konvertit* (1889); *Römische Dorfgeschichten* (1884); *Villa Falconeri* (1896).

<sup>8</sup> In Anlehnung an *Mignons Lied*, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke*, hg. von Ernst Beutler, Zürich: Artemis, 1949; hier Zürich: Artemis, 1977, Bd. 7: *Wilhelm Meisters Lebrjahre*, S. 155.

<sup>9</sup> «[I]ch zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat.» Rom, 3. 12. 1786. Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, hg. von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz, Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2011, Teil 1, S. 158.

<sup>10</sup> Widmann, *Rector Müslin in Italien* (Anm. 4), S. 162.

<sup>11</sup> Karl Baedeker, *Ober-Italien*, Coblenz: Karl Baedeker, 1855; bis 1914 erscheinen insgesamt 18 Auflagen. 1866 folgt der Band *Mittel-Italien und Unter-Italien*.



Joseph Viktor Widmann an seine Frau Sophie. Postkarte aus Como, 25. April 1902.  
 Nachlass Joseph Viktor Widmann, Burgerbibliothek Bern.  
 © Schweizerische Schillerstiftung.

zugt werden authentische Berichte von Autoren, die in der zu bereisenden Gegend länger verweilten – so beispielsweise die Reise- und Kunstführer des Archivars und Arztes Johann Theodor Gsell Fels,<sup>12</sup> der einige Jahre in Rom praktizierte, oder Peter Sirius' Reisebuch *Kennst du das Land?*, welches Widmann begeistert bespricht<sup>13</sup> und das in seinen Augen neben seinem eigenen Reisebuch *Rector Müslins italiänische Reise* durchaus bestehen kann. Was Widmann in einer späteren Rezension zu einem Italien-Führer Hektor Preconis bezüglich Gehalt und Form der Reiseschriftstellerei besonders hervorhebt, kann als Richtschnur für sein eigenes Schaffen in diesem Genre genommen werden, es ging ihm stets um mehr als nur um Reisenotizen und -aneddoten zur Unterhaltung des Sesselreisenden in der warmen Stube des Nordens:

Diese Schilderungen sind nun durchaus keine touristischen Reiseplaudereien, sondern in festen Linien gezogene poetische Synthesen der einzelnen Stadt oder Landschaft oder Volksgemeinschaft oder der lokalen Geschichte und Kunst in jeder der hier berührten Reisegebiete [...]. Preconi hat sich ein viel höheres Ziel gesteckt als die bloss unterhaltende Ausführung tagebuchartiger Reisenotizen.<sup>14</sup>

Nach diesen Präliminarien ist es an der Zeit, Widmann beziehungsweise seinen Ich-Erzähler mit Begleiter zunächst die Postkutsche über den Splügen-Pass und ab der dritten Italienreise den Gotthard-Schnellzug besteigen zu lassen, dieses bequeme Reisemittel, welches die Fahrt nach Süden mit der Eröffnung des Eisenbahntunnels 1882 ungleich sicherer und bequemer macht und ausserdem deutlich verkürzt.

Die erste Destination Widmanns auf seinen Reisen durch das ganze Land ist in der Regel das von ihm ausgesprochen geschätzte Mailand: «Mailand ist eine der angenehmsten Städte der Welt.»<sup>15</sup> Die Weiterreise folgt grösserenteils den konventionellen Routen: Es geht weiter durch die Poebene Richtung Osten, auf dem Weg nach Venedig hält man sich unter anderem in Mantua, Verona, Vicenza und Padua auf. Florenz, die Toscana überhaupt, werden wie-

12 Theodor Gsell Fels ist Verfasser folgender Werke zu Italien: *Römische Ausgrabungen im letzten Decennium*, 1870; *Oberitalien*, 1872; *Unter-Italien und Sizilien*, 1877; *Venedig – Mit Bildern und Zeichnungen von Th. Coulant, Fr. Eibner, E. Kirchner, L. Passini und Ferd. Wagner*, 1900; *Rom und die Campagna*, 1901.

13 Peter Sirius, *Kennst du das Land? Wander- und Wundertage in Italien und Sicilien*, München: Verlag der Illustrierten Reiseblätter, 1895; Besprechung Widmanns in: *Der Bund* (3. 12. 1895).

14 Hektor G. Preconi, *Italiänischer Sommer. Reiseschilderungen*, Zürich: Rascher & Cie., 1910; Besprechung Widmanns in: *Der Bund* (s. d.), Nachlass Joseph Viktor Widmann, Burgerbibliothek Bern, Signatur: N-Widmann 59-1.

15 Widmann, *Rector Müslin in Italien* (Anm. 4), S. 44.

derholt besucht, Rom gehört zu den mehrere Male bereisten Destinationen. Aber auch Reisen in damals eher unwirtliche Gegenden südlich von Neapel, das heisst nach Kalabrien, Apulien und Sizilien, stehen auf der Reiseagenda.

## Jenseits des Gotthard – Begegnung mit einem jungen Staat

Bei seiner ersten Italienreise 1865 trifft Widmann auf ein erst seit vier Jahren (abgesehen vom Kirchenstaat, von Venetien und Friaul Julisch-Venetien) geeintes Italien.<sup>16</sup> Die junge Monarchie Sardinien-Piemont mit König Vittorio Emanuele II und Ministerpräsident Camillo Benso Conte di Cavour ist mit einer Reihe innenpolitischer Probleme konfrontiert: Ein politischer Wille der Bürger zum Zusammenleben in dieser Form der Gemeinschaft und eine gemeinsame Identität können sich nach all den Jahrhunderten der Fremdherrschaft nicht sofort entwickeln; die Ansichten über die Form und Prioritäten im jungen Staatswesen divergieren; vom Vatikan kommt grosser Widerstand gegen das italienische Einigungsprojekt, die Anerkennung des Staates lässt auf sich warten. Äusserst problematisch ist das Nord-Süd-Gefälle aufgrund ökonomischer Rückständigkeit des Südens im Vergleich mit der rasch voranschreitenden Industrialisierung im Norden. Im Süden bleiben die feudalistischen Strukturen erhalten, eine Landreform mit einer gerechteren Besteuerung sowie sozialpolitische Reformen bleiben aus, in der Folge grassieren in diesen Regionen Armut und Unterernährung. Insgesamt herrscht Arbeitslosigkeit, im Süden ist sie besonders hoch; Migrationsbewegungen Richtung Norden, teilweise ins umliegende Ausland, sind die Folge. Zu schaffen machen auch die ab 1861 erstarkenden Machtfaktoren Mafia und Camorra, was die klientelären Abhängigkeiten zu Korruption verkommen lässt. Ein generell weit verbreitetes Problem ist auch die mangelnde Schulbildung: Im Jahr 1871 sind rund 75% der Bevölkerung Analphabeten. Aussenpolitisch sucht Italien nach 1861, nicht zuletzt zur Ablenkung von den innenpolitischen Verwerfungen, den Anschluss an die Kolonialmächte. Äthiopische Gebiete, Teile Somalias und Libyen können erobert werden – allerdings wird der Expansionsdrang 1896 mit der Niederlage von Adua<sup>17</sup> teuer bezahlt. Nach der Ermordung von König Umberto I. durch einen Anarchisten im Sommer 1900 folgt sein Sohn Viktor Emanuel III. auf den Thron, er praktiziert eine liberalere und reformbewusstere Politik als der Vater. Die dominierende Figur bis zum Ausbruch des

16 Vgl. Hans Woller, *Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert*, München: Beck, 2010, S. 17–42.

17 Heinrich Federer greift das Thema in seiner Erzählung *Der Krüppel von Orvieto* (1912) auf; in: Heinrich Federer, *In und um Italien. Plaudereien, Reisebriefe und Erzählungen*, hg. von Anna Fattori, Corinna Jäger-Trees und Simon Zumsteg, Zürich: Chronos, 2015, S. 204–215.

Ersten Weltkriegs ist jedoch Giovanni Giolitti (1842–1928), der die italienische Politik von 1901 bis 1914 mit Unterbrechungen dominiert. Er verfolgt die Integration der Volksmassen in einen liberalen Staat, die Voranbringung des rückständigen Landes auf dem Weg zur Modernisierung und die Öffnung von Staat und Gesellschaft – in erster Linie für die in fast sklavischer Unmündigkeit lebenden unteren Schichten der Industrie- und Landarbeiter, Handlanger und Tagelöhner. Ausserdem fördert er die Industrialisierung und ist gegenüber den reformerischen und revolutionären Bewegungen zu Zugeständnissen bereit.

Die turbulenten Jahre nach der Einigung Italiens bis zum Beginn der Ära Giolitti stecken den politischen Rahmen von Widmanns Italienreisen ab.

## Ideelles Reisegepäck

Widmanns Voraussetzungen für die Wahrnehmung dieser Fremde sind vielschichtig: Er verfügt über das klassische Instrumentarium des Bildungsbürgers der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit professionellen Schwerpunkten in Theologie, Literatur und Pädagogik, politisch geschult an der Schweizer Demokratie und ihrer bürgerlichen Gesellschaft. Darüber hinaus kann er auf vertiefte Liebhaberkenntnisse in Kunst und Musik zurückgreifen, ausserdem hegt er grosses Interesse für kirchliche, politische und soziale Fragen. Ein Stück wiegt in seinem ideellen Reisegepäck in positiver Hinsicht besonders schwer: Widmann spricht sehr gut italienisch, die Aufmerksamkeit für die Sprache ist stark, die Freude an ihrem schönen Klang gross. Seine Wahrnehmung der Fremde ist also durch eine breit abgestützte Wissensbasis in verschiedenen Gebieten sowie eine grundlegende Neugierde geprägt.

Widmanns Rezeption Italiens verbindet, so die These, zwei unterschiedliche Richtungen: Die jahrhundertealte Sehnsucht nach Schönheit der Landschaft, nach der Kunst im Allgemeinen und der Antike im Besonderen in der Tradition Goethes und der Romantik bestimmt einerseits seine Wahrnehmung. Andererseits ist sie gekennzeichnet durch das differenzierte Interesse an aktuellen politischen und sozialen Fragen den jungen Staat betreffend.

Im Folgenden werden einige der zentralen Aspekte von Widmanns Italienbild anhand einer Auswahl aus den Reiseberichten erläutert, ergänzt durch journalistische Arbeiten. Es ist danach zu fragen, wo und in welcher Weise seine Rezeption von den tradierten Kategorien abweicht.

## Schwerpunkte im differenzierten Rezeptionsraster

### *Kunstaberachtungen jenseits gängiger Reiseführer*

Dem italienischen Volk steckt der Kunstsinn von Hause aus im Blut (vgl. JG, S. 92). Mit diesem alten positiven Vorurteil bereist Widmann von Mailand ausgehend das ganze Land. Von der Berichterstattung des durchschnittlichen kunstbeflissenen Reiseschriftstellers nimmt Widmann in seinen Schilderungen allerdings immer wieder Abstand, indem er sei eigenes Schreiben reflektiert: «Die Dinge gehören dem glücklichen Auge, das sie sieht, oder dem Stift des Zeichners oder der Platte des Photographen, [...] nicht aber der Feder des Schriftstellers [...]» (JG, S. 97 f.) Er weist zwar ausführlich auf Gemäldegalerien, Museen, Paläste, Villen, Kirchen, Friedhöfe, Denkmäler sowie Gärten hin und gibt Hinweise auf berühmte Künstler und Kunstwerke. Jedoch: Widmann schätzt Kirchenbesichtigungen nicht besonders, auch Museumsbesuche werden nicht immer mit ungebrochener Begeisterung absolviert. Bei solchen Unternehmungen interessieren ihn neben den kanonisierten auch weniger bekannte Werke. Er scheut sich nicht, gerade letztere in den Blick zu rücken und sich damit explizit von den konventionellen Reisehandbüchern abzusetzen. So wird beispielsweise die Besprechung moderner Glasmalereien und einer Ausstellung moderner Gemälde und Skulpturen mit folgendem Hinweis eingeleitet:

Ich will mich aber hüten, von Dingen zu sprechen, die jedermann kennt, der in Mailand gewesen ist. Was wäre auch noch zu sagen über Leonardos Abendmahl in Santa Maria delle Grazie [...]? [A]us der reichen Ambrosianischen Sammlung will ich nur einer modernen Glasmalerei gedenken, da sonst die Reisehandbücher zwar alle möglichen ältern Bilder, wenn sie nur berühmte Namen tragen, pünktlich registrieren, aber noch so schönen Leistungen der Neuzeit nur wenig Aufmerksamkeit schenken. (JG, S. 85 f.)

Auch wenn Widmann diese selbst gesetzte Grenze im Umgang mit dem Bekannten durch ausführliche Hinweise darauf immer wieder verletzt, so wird er doch von anderen Zielen als denjenigen eifriger bildungsbürgerlicher Kunstbeflissenheit geleitet. Das geschilderte Reiseerlebnis soll über das Altbekannte hinausgehen, Unbekanntes in den Blick rücken, einmalig und individuell und von einer besonderen Stimmung geprägt sein wie beispielsweise der Abendausflug auf das Kastell von Brescia, von wo aus sich eine prächtige Aussicht auf die Architektur der Stadt und die weitere Umgebung mit ihren Bahnzügen bietet. Auch die einfachen Arbeiter «fühlen die Poesie dieses Abends, den Zug schwermütiger Sehnsucht, den am fernen Horizont jene weissen Punkte, die

hohen Glockentürme (*Campanili*) der in der Ebene liegenden Dörfer und Städte erzeugen» (JG, S. 23). Die Schilderung dieses stimmungsvollen Abends befriedigt die Suche nach dem individuellen, besonderen Erlebnis – ein Wunsch nach einem persönlichen Mehrwert, der das Reisen bis in die Gegenwart prägt.

### *Die Piazza als Bühne für das einfache Volk*

Individuelles Erleben wird vor allem dann greifbar, wenn sich das Kulturerlebnis mit Beobachtungen zum Alltagsleben des Volkes in öffentlichen Räumen verbinden lässt oder der direkte Kontakt zu Einheimischen möglich wird. Ins Tagesprogramm eingebaut sind stets Besuche in einem Ristorante oder einem Café, vorzugsweise auf der zentralen Piazza. Diese typische Bühne italienischer Städtearchitektur bietet für den am Volkscharakter Interessierten hervorragendes Anschauungsmaterial. Beim Beobachten dieser typisch südlich-bunten Betriebsamkeit an öffentlichen Orten, die für den Nordländer so ungewohnt ist, befindet er sich in seinem Element: Er schätzt das frohe, lebenslustige, aber in der Regel anständige Treiben, das er oft antrifft. Ein besonderes Schauspiel wird vor dem Dom auf der Piazza Maggiore von Reggio Emilia geboten:

Hier wimmelt es den ganzen Tag von einer frohen lachenden Menge, die ohne Sorgen die Zeit tot tritt. Wer es vermag, sitzt vor dem Kaffeehaus des Platzes, gönnt sich eine Tasse des schwarzen Aromas und blinzelt vergnüglich in das Treiben der anderen. Wer das nicht zu erschwingen vermag – und das ist die Mehrzahl – steht herum, liegt auf den Steinfliesen, streckt sich auf die zum Dom führende Freitreppe, lungert neben dem alten Brunnen, guckt in die Luft und klimpert in den leeren Hosentaschen mit imaginärem Gelde. (JG, S. 61)

Generell genießen die Italiener Widmanns hohe Wertschätzung. Hinsichtlich der Wahrnehmung der unteren Schichten erliegt er der im 19. Jahrhundert typischen Stilisierung zum einfachen, in seiner Anspruchslosigkeit zufriedenen Volk, das – auch darin ist er nicht frei von Klischees – geprägt ist durch Poesie, Verständnis für das Schöne, Herzenswärme und Talent zum Glücklichen:

Und nirgends besser als in Florenz kann man lernen, dass das Glück nicht in einem Mehr oder Weniger von irdischer Habe besteht, sondern in gewissen Gemütseigenschaften [...]. Glück ist zu zwei Dritteln eine angeborne Tugend, und diese Tugend gehört [...] zu den Südfrüchten, die in Japan und in der Toscana reifen. (JG, S. 112)

Trotz dieser idealistischen Sicht auf den italienischen Volkscharakter ist Widmann nicht blind für eine seiner negativen Eigenschaften, die seit Jahrhunderten kolportiert wird: die Hitzigkeit des Temperaments. Sie kann schon mal zu einer ›baruffa‹ führen, wie in Sirmione geschehen. Ein derartiges Intermezzo wird allerdings positiv als Katalysator «zur Auffrischung der Lebensgeister, etwa wie ein antiker Gladiatorenkampf» (JG, S. 42) gedeutet.

Die angeblich spontane, natürliche, emotional geprägte und familienbezogene Lebensweise der Italiener wird als Kontrast zu einer individualistischen, effizient geregelten Gesellschaft der Länder nördlich der Alpen wahrgenommen. Widmann steht diesbezüglich in der Tradition der Italienrezeption des 19. Jahrhunderts: Das Land der Schönheit und der Kunst wird im Kontrast zum kopflastigen Norden zur Chiffre für eine ganzheitliche Erfahrung hochstilisiert.<sup>18</sup>

Der kommunikationsfreudige Widmann verharret allerdings nicht im reinen Beobachterstatus. Er schätzt das Gespräch mit allen sozialen Schichten, mit Bauern aus der ›terra di lavoro‹ unterhält er sich ebenso wie mit Repräsentanten des Adels. Seine besondere Zuwendung gehört jedoch stets den Menschen unterer Schichten, er nährt den Mythos vom einfachen, zivilisierten und menschlich gebildeten (Land-)Arbeiter: Die «einfachen Arbeiter aus dem Volk» verraten mit ihren wohlstandigen Worten und ihren Bewegungen, «daß sie einem Volke angehören, an dem die Zivilisation seit Jahrtausenden gearbeitet hat» (JG, S. 23). In der Rückkoppelung des Volkscharakters an die Antike argumentiert Widmann konservativ in Anlehnung an Goethe.

### *Von der Armut zur Gewalt*

In der bisherigen Analyse folgt Widmann der Tradition: In dieser für das 19. Jahrhundert typischen Stilisierung Italiens zum Paradies, das durch die Industrialisierung verlorenen ging, findet gemäss Battafarano eine «ausgesprochene Auseinandersetzung mit der politischen Situation [...] selten statt».<sup>19</sup> An dieser Stelle verlässt Widmann nun jedoch die Vorhalle des Wunderlandes und weicht von den gängigen Italien-Bildern seiner Zeit ab. Er argumentiert als *homo politicus*, lenkt den Blick wiederholt auf die prekären sozialen Verhältnisse sowie die schwierige Existenz ärmerer und ärmster Schichten und stellt

18 Vgl. Battafarano, *Die deutsche Italien-Literatur* (Anm. 6), S. 39.

19 Ebd. Als Ausnahmen gibt Battafarano folgende Texte an: Karl Grün, *Italien im Frühjahr 1861* (1861), und Heinrich Hansjakob, *In Italien. Reise-Erinnerungen* (1877).

Armut und Gewalt in einen kausalen Zusammenhang. So wird verschiedentlich auf die harte Arbeit der Bauern hingewiesen, die kaum Früchte trägt. Unruhen können die Folge sein, ab und zu kommt es sogar zu Verhaftungen. Besonders prägnant äussert er sich in journalistischer Form zu diesem Thema, nämlich in der Wiener Zeitung *Neue Freie Presse* vom 2. August 1900. Der Artikel mit dem Titel *Das Lied Caserios* wurde möglicherweise unter dem Eindruck der Ermordung von König Umberto I. vom 29. Juli 1900 in Monza verfasst. Widmann erklärt darin die italienischen Anarchistenmorde anhand dieses Liedes über den Mord des Anarchisten Caserio am französischen Präsidenten Carnot im Jahr 1894, das er anlässlich eines Kurbesuches in der Toscana wiederholt vernommen hatte: Die elende Lage der unterdrückten italienischen Landbevölkerung sei seit Jahrhunderten derart prekär, dass diese sich von Zeit zu Zeit mit einer gegen die Reichen gerichteten Tat Luft verschaffen müsse. Das Aufbegehren, wofür Widmann Verständnis aufbringt, sieht er als Folge von Armut und Hunger, die Menschen werden in die Emigration gezwungen:

Wenn selbst Neapolitaner und Sicilianer über die Schneeberge auswandern, um im fremden Lande tief unter der Erde Tunnels zu bohren, statt sich des lachenden Himmels der Heimat zu freuen, so sagt uns solche Völkerwanderung genug. Ja, die italienische Volksseele ist krank, weil es dem italienischen Volkskörper an der materiellen Nahrungszufuhr gebricht. Hungernde pflegen zu phantasieren, Fieberträume müssen ihnen die Wirklichkeit ersetzen. Und Kranke horchen auf Quacksalber und lassen sich leicht auf die verzweifeltsten Mittel ein. Dazu bringe man in Anschlag die unbeschreibliche Unwissenheit und Naivität der tieferen Volksschichten Italiens in Dingen der Geschichte und der Politik.<sup>20</sup>

Auch in der Wahrnehmung der untersten Schicht in der sozialen Hierarchie, wo die zahlreichen Krüppel und Bettler rangieren, legt Widmann einen eigenständigen, kritischen Blick an den Tag. Seine Äusserungen in Bezug auf die besonders prekäre Situation in Prato lassen an Kritik nichts zu wünschen übrig:

Wofür baut man denn Spitäler, [...] dass solche elende Kreaturen in einer Mitleid und Grauen gleichzeitig herausfordernden und unangenehm theatralischen Weise sich in den Strassen wälzen müssen, um ihr trauriges Leben fristen zu können? Terrakottafriese an den Spitalern sind schön und gut; aber die Hauptsache ist, dass ein Spital seinen humanen Zweck erfülle. (JG, S. 106)

20 Joseph Viktor Widmann, *Das Lied Caserios*, in: *Neue Freie Presse* (2. 8. 1900), S. 122.

Widmanns Wahrnehmung der Armut hat nichts gemein mit dem Armutsideal des heiligen Franz von Assisi, Prophet sozialistischer Ideale. Der Franziskus-Stoff wurde zum Beginn des 20. Jahrhunderts vielfach rezipiert,<sup>21</sup> so zum Beispiel von Rilke im dritten Teil des *Stundenbuchs: Von der Armut und vom Tode* (1905) oder von Hesse, unter anderem in den Erzählungen *Franz von Assisi* (1905) sowie *Aus der Kindheit des hl. Franz von Assisi* (1920). Zu erwähnen ist ausserdem Heinrich Federer: Er beschäftigte sich in mehreren Texten direkt mit Franz von Assisi<sup>22</sup> und stand auch seiner Ideologie sehr nahe: Er pries die einfache, glückliche, zufriedene Lebensweise der Menschen in den umbrischen Abruzzen in nahezu vollständiger Ausklammerung der sozialen und ökonomischen Gegebenheiten, welche die Industrialisierung in den Gebieten Nord- und Mittelitaliens mit sich brachte.<sup>23</sup>

Für Widmann ist Armut dagegen sozial und politisch verdammenswert, und sie wird richtigerweise mit eben dieser Industrialisierung erklärt, die zwar der Motor ist für die Verbesserung der Lebensgrundlage, den veränderten sozialen Gegebenheiten der zu Industriearbeitern mutierten Landarbeiter jedoch nicht Rechnung trägt.

### *Katholische Kirche in der Kritik*

Von der empörten Beschreibung dieses dunklen Fleckens in der Gegenwart des Sehnsuchtslandes führt eine direkte Verbindung zur Sicht des reformierten Theologen auf die katholische Kirche. Mit ihr geht Widmann in deutlicher Abweichung von den üblichen, die Alltagsaktualität ausklammernden Perspektiven geglätteter Italienberichte seiner Zeit hart ins Gericht. Sie trägt seiner Ansicht nach eine nicht geringe Mitschuld an unwürdigen, von Armut geprägten Verhältnissen. Sein eher zurückhaltendes Interesse an Sakralbauten findet eine ideelle Entsprechung in seiner deutlichen Kritik an der Institution der katholischen Kirche und am Klerus. So ist ein Trupp schmutziger Kapuziner «ein wahrer Fettfleck im saubern Bild einer modernen Stadt [Parma], ein Anachronismus, der noch an die Bourbonen gemahnt, an das alte Pfaffen-

21 Vgl. dazu: Agnes Aregger und Marzena Gorecka (Hg.), *Heinrich Federer. Auf den Spuren des Franz von Assisi. Geschichten – Essays – Legenden*, Freiburg: Paulusverlag, 2004, S. 8 ff. Vgl. ausserdem den Beitrag von Christoph Gellner in diesem Band, S. 57–74.

22 Dazu: *Das letzte Stündlein des Papstes*, in: Federer, *In und um Italien* (Anm. 17), S. 195–203; Fritz Kunz, *Der heilige Franz von Assisi*, mit Texten von Heinrich Federer, München: Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, 1908.

23 Dazu unter anderem *Der Wilderer Augusto Sarti*, in: Heinrich Federer, *In und um Italien* (Anm. 17), S. 216–227.

regiment [...]. Da braucht man nicht lange nach den Quellen der Armut zu forschen» (JG, S. 65).

Einen tiefen Widerspruch ortet Widmann in Assisi, in der Stadt des heiligen Franz grassiert die Armut ganz besonders. Die Kirche unternimmt nichts dagegen, was ihr die schärfste Kritik einträgt:

In der Tat ist mir die klerikale Mißwirtschaft noch nirgends so grell vor Augen getreten wie hier, und ebenso das Bewußtsein, dass es wirklich Pflicht jedes modern fühlenden Menschen ist, die Regierungen im Kampfe gegen den römischen Klerus [...] nach Kräften zu unterstützen. Je mehr der römisch-katholischen Kirche in allen Landen Abbruch geschieht, je mehr das Volk mit Verachtung gegen seine Geistlichkeit erfüllt wird, desto eher kann in den katholischen Ländern eine Besserung der Zustände sich anbahnen. (JG, S. 147)

In einem Feuilleton-Artikel des Berner *Bund* vom 2. Oktober 1880 mit dem Titel *Das Ansehen der Geistlichkeit im modernen Italien* beschäftigt sich Widmann ausführlicher mit dem Thema. Gemäss seiner Wahrnehmung gehört die Verachtung der Kirche und der Geistlichkeit in Italien zum guten Ton in den gehobenen Schichten, wo sie allerdings, im Gegensatz zu den unteren, nicht laut geäußert wird.

Klarsichtig stellt er jedoch fest, dass die Verachtung der Geistlichkeit noch kein Zeichen für eine Befreiung der Nation vom Joch der Kirche sei. Besonders stark ist die Abneigung gegenüber der Kirche in grossen Städten, «wo das moderne Weltgetriebe alle Tage den Anachronismus einer allem Fortschritt feindlichen Priesterschaft fühlbar macht».<sup>24</sup>

Kaum je formuliert Widmann Kritik so deutlich wie an der Kirche, argumentiert er derart eindeutig zu Gunsten eines die Probleme des jungen Staates fokussierenden Blickes. Die katholische Kirche apostrophiert er als grosses Hindernis auf dem Weg zu Demokratisierung, Liberalisierung und Fortschritt im Bildungswesen, den Grundvoraussetzungen für eine gerechtere Gesellschaft und ein gefestigtes Staatswesen.

24 Joseph Viktor Widmann, *Das Ansehen der Geistlichkeit im modernen Italien*, in: *Der Bund* (2. 10. 1880).

## Jugendbilder

Das Interesse des Pädagogen aus dem Land Pestalozzis gilt ganz besonders Italiens Kindern – eine ungewöhnliche Perspektive in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts. In der dritten Auflage des Sammelbandes *Jenseits des Gotthard* von 1903 ist ihnen sogar ein Essay gewidmet (S. 265–278). Familiäre Bindungen, gesundheitliche und ökonomische Gegebenheiten und das Bildungsangebot werden darin ausführlich abgehandelt. Im Hinblick auf die Gesundheit werden die grossen Gefahren hervorgehoben, denen Kinder insbesondere aus den niederen Schichten in den Städten ausgesetzt sind.

Lobend hebt Widmann hervor, dass sich der Bildungsstand im geeinten Italien wesentlich verbessert habe. Er macht die Probe aufs Exempel, indem er bettelnde Kinder ihren Namen schreiben lässt, wobei er feststellt, dass der Prozentsatz der Analphabeten im Lauf seiner Besuche in Italien deutlich abgenommen hat. Erfreut nimmt er ausserdem auf die Verbreitung der italienischen Sprache zur Kenntnis, die die verschiedenen Dialekte zunehmend ablöst. Einen wesentlichen Beitrag zur ideellen Bildung von Italiens Kindern ortet Widmann in *Il Cuore* von Edmondo De Amicis (erschienen 1886), ein Jugendbuch, das die Tugenden Offenherzigkeit, Gerechtigkeitssinn und Mitleid vermittele.

Zum Schluss dieses Kapitels verfällt Widmann wiederum einem konventionellen Blickwinkel: Er beschliesst es mit Reflexionen zum (idealisierten) italienischen Volkscharakter, den er in den Kindern auf exemplarische Weise vorgebildet sieht: «[N]irgends [...] ist das Menschenmaterial ein von Natur aus so herrlich zum Volksglück des Lebensgenusses ausgerüstetes wie in Italien, und aus den Sternen italienischer Kinderaugen strahlen uns die humanen Ziele entgegen, denen jeder rechte Mann heutzutage seine besten Gedanken weihen sollte.» (JG, S. 278)

## Vor der Rückkehr in den Norden: Versuch eines Fazits

Widmann beschreitet in der Italienrezeption neben konventionellen auch neue Wege. Der typische Bildungshintergrund eines Intellektuellen des ausgehenden 19. Jahrhunderts einerseits und die politische Verankerung in der bürgerlich geprägten Schweizer Demokratie sowie der protestantische Hintergrund andererseits führen zu einer Erweiterung des Wahrnehmungsrasters. Neben den Interessen des an der Tradition des 19. Jahrhunderts orientierten Reisenden an Antike, Kunst, Architektur und schönen Landschaften fokussiert Widmann auch Italiens politische, soziale und ökonomische Struktur. Sein Augenmerk richtet er insbesondere auf die Probleme der sozialen Gegebenheiten

und des Nord-Süd-Gefälles sowie den Zusammenhang zwischen Korruption und Armut. Dabei bemüht er zum besseren Verständnis der Gegenwart die Historie als Erklärungsmodell. Den Theologen interessiert ganz besonders die in seiner Wahrnehmung äusserst problematische Rolle der Kirche im jungen Nationalstaat, die er in seltener Intensität kritisch hinterfragt – in dieser Betrachtungsweise heben sich Widmanns Reiseberichte wohl am stärksten von der Tradition ab. Ein zentrales Anliegen ist ihm ausserdem der direkte Kontakt mit der Bevölkerung, und der Pädagoge schliesslich ist in hohem Mass an den Lebensbedingungen der Kinder interessiert.

Trotz der Benennung und Analyse von Missständen ist Widmanns Zuneigung zu Italien ungebrochen. Er reist mit dem Anspruch des kommunikationsfreudigen Individualreisenden in sein Sehnsuchtsland, seine Reise ist auf die Erweiterung des eigenen Wissens- und Erfahrungshorizontes ausgerichtet und nicht auf eine innere oder poetische Initiation, wie das bei Goethe der Fall gewesen war. Die befriedigendsten Erlebnisse Widmanns sind allerdings, im Gegensatz zum reisenden Bildungsbürger, auch nicht unter Kunstbetrachtungen abzubuchen. Persönliche Kontakte zur einheimischen Bevölkerung sowie Naturerfahrungen, die als Grundlage für das angestrebte individuelle Reisen verstanden werden, gehören zu den Höhepunkten seiner Reiseerfahrungen.

Was die Form von Widmanns Reisebüchern betrifft, so nähren sie sich aus den Gattungen Erlebnisbericht, Feuilleton und Fiktion.<sup>25</sup> Sie sind persönlich in der Ich-Form konzipiert, ein begleitender Reisegefährte ermöglicht im dialogischen Austausch das Einbringen verschiedener Standpunkte. Der feuilletonistischen Schreibweise nähert er sich vor allem in den Analysen der Gegenwartsebene an, wobei die eigentlichen politischen Feuilletons zu Italien analytischer und mit einem kritischeren Blick verfasst sind. Der Fiktion ist Widmann vor allem in der poetischen Schilderung besonders stimmungsvoller Momente und in der Verwendung von Metaphern verpflichtet. Besonders deutlich kommt dies im Reisebericht *Rector Müsli in Italien* zum Ausdruck – dem Werk, das die deutlichsten fiktionalen Züge trägt. Dieses Verfahren macht Widmanns Texte zu einer lebendigen Lektüre sowohl für die praktische Vorbereitung einer Reise als auch für den Sesslereisenden nördlich der Alpen. Die Besprechung des Geschauten und die Analysen sind prägnant und präzise, der Stil ist begeisternd und frisch sowie angereichert mit poetischen Stimmungsbildern, emotional gefärbten Meinungsäusserungen oder mit Vergleichen aus Literatur, Malerei und Musik. Der Lesende gewinnt den Eindruck, Teil der Reisegesellschaft zu sein, er ist an den Erlebnissen unmittelbar betei-

25 Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900*, München: Beck, 1998, Bd. 9, Teil 1, S. 718.

ligt. Erhellend ist in diesem Kontext die Antwort Gottfried Kellers auf *Rector Müslins italiänische Reise* (1881):

Haben Sie schönsten Dank für Ihr italienisches Buch, das mir viel Freude macht. Sie haben die große Aufgabe, noch eine italienische Reise zu schreiben, vortrefflich gelöst und den Vogel vor vielen Neuern abgeschossen. Schon die Spaltung des Reisesubjekts in zwei Personen, die sich in Anschauungen und Urtheilen zu theilen haben, ist ein genialer Griff, wie das Ei des Columbus, und mit ebenso viel Anmuth als Weisheit durchgeführt, indem bei Müsli die extravagante Schrulle überall in den richtigen Schranken gehalten ist und der Humor dadurch um so feiner wirkt. Und so bringt denn, was die beiden Herren sehen und gustiren, trotz des bald seit Göthe abgelaufenen Jahrhunderts, noch so viel des Neuen, Nichtgesagten, Ueberraschenden, daß der Band der hesperischen Literatur künftig wol integriren wird.<sup>26</sup>

Widmann beschreibt die Fremde äusserst differenziert und fast durchwegs wohlwollend, selten gestattet er sich negative Werturteile, solche betreffen höchstens einzelne Aspekte wie zum Beispiel die Institution Kirche, das Betteln oder die Korruption. Umgekehrt ist der Vergleich mit dem Herkunftsland eher selten, und wenn, wirkt dieses als Bezugsfolie diskret im Hintergrund. Widmann äusserst sich kaum mit einem Gefühl der Überlegenheit – es wird höchstens Dankbarkeit geäußert für eine gut funktionierende Infrastruktur und ein hohes Bildungsniveau im eigenen Land oder für die Abwesenheit von Korruption. Dagegen wird ab und zu gegen ein verfälschtes negatives Italienbild und unberechtigte Kritik zu Felde gezogen, wobei das Eigene durchaus heftig kritisiert werden kann. So weist beispielsweise in *Rector Müsli in Italien* der Erzähler warnend auf die Malaria hin, die in Tiber-Gegenden grassieren kann. Müslins entrüstete Erwiderung dreht auf amüsante Weise den Spieß um:

[W]issen Sie, wo die wahre Malaria zu Hause ist? Nicht in Italien. Bei uns in unserer Heimat. In den Kaffeehäusern wohnt sie, [...] in den Bierhäusern wohnt sie, wo abends um fünf Uhr die würdigen Spießbürger aller Stände sich ein Stelldichein geben, [...] um [...] ihre Mitmenschen [...] schonungslos zu verhandeln. Welche Malaria könnte solche Verheerungen anrichten wie das faule, unehrliche, verleumderische Biergeschwätz in deutschen und schweizerischen Landen?<sup>27</sup>

26 Gottfried Keller an Joseph Viktor Widmann, 4. 8. 1881, in: *Historisch-kritische Gottfried Keller-Ausgabe*, Briefe, [www.gottfriedkeller.ch/briefe/](http://www.gottfriedkeller.ch/briefe/) (31. 3. 2019).

27 Widmann, *Rector Müsli in Italien* (Anm. 4), S. 154.

In Widmanns Reiseberichten sind tradierte klischeehafte Sichtweisen einerseits durchaus präsent, aber andererseits profiliert er sich als für seine Zeit differenzierter, an der vielschichtigen Realität des Landes orientierter Italienreisender: «[In Bezug auf Italien] liegt klar am Tage, dass mein Gruß an die schöne Welt kein olympisches Sichhinwegsetzen über die grausamen Bedingungen bedeuten kann, in die das Dasein dieses mir durch viele Reisen lieb gewonnenen Volkes geschmiedet ist.»<sup>28</sup>

Das einleitende Versprechen wird eingelöst: Widmann versteht es, die dem Menschen seiner Ansicht nach inhärente Sehnsucht nach dem Ideal, dem Schönen und der Fantasie, die er in Italien exemplarisch realisiert findet, mit der oft problematischen Realität der Gegenwart zu verbinden und in einem Gleichgewicht zu halten:

Aber alle diese Wissenschaft kann mir das unsagbar tiefe herzliche Glücksgefühl nicht rauben, das mich ergreift, wenn in Luzern die Räder des Gotthard-Schnellzuges ihre erste Drehung machen. Als säße ich in des Elias feurigem Wagen, der ihn zum Himmel führte, so ist mir zumute [...]. Ja, wenn ich meinen gesamten Geisteszustand während einer italienischen Reise in wenige Worte zusammenfassen soll, dieses Schwelgen im Idealen und doch auf festem realem Grund und Boden stehen, so weiß ich dafür keinen bessern Ausdruck als jenen, den einst der alte ehrliche Brockes auf seine Gedichtsammlung setzte: Irdisches Vergnügen in Gott. (JG, S. 204)

Mit diesem Résumé fällt der Abschied schwer. Die Beschreibung der Rückreise die Leventina hinauf und durch den Gotthardtunnel spiegelt aber nicht nur die entsprechende Gemütslage des Reisenden in Richtung Norden, sie bedient auch exemplarisch das Klischee, welches die Bewohner auf der Nordseite des Gotthard in ihrer Sehnsucht nach dem Süden nähren. Die typische Nord-Süd-Dichotomie, die auch Widmann fortschreibt, wird hier am Wetter veranschaulicht:

Bis Airolo umglänzte uns funkelnder Sonnenschein, und die weißen Bergspitzen waren vom tiefsten Blau eines echt italienischen Himmels umflossen. Auf der anderen Seite des schwarzen Tores, in Göschenen, umging uns grauer Nebel, und tiefer unten lag die Landschaft farblos unter bleifarbenem trübem Gewölk. (JG, S. 263)

28 Joseph Viktor Widmann, *Du schöne Welt* (Anm. 4), Vorwort zur 1. Auflage, S. V.

«Es war Fremde, es war neue Welt und neue Luft»<sup>1</sup>

Grenzüberschreitungen in den Süden bei Hermann Hesse<sup>2</sup>

### Es ging nach Süden – der erleichterte das Leben

Im Schnellzug, nach den raschen Handlungen und Aufregungen der Flucht und der Grenzüberschreitung, nach einem Wirbel von Spannungen und Ereignissen, Aufregungen und Gefahren, noch tief erstaunt darüber, daß alles gut gegangen war, sank Friedrich Klein ganz und gar in sich zusammen. Der Zug fuhr mit seltsamer Geschäftigkeit – nun wo doch keine Eile mehr war – nach Süden [...], alles fremdartig, schön und etwas sinnlos [...]. Dieses war nun die Fremde, und hierher gehörte er nun, nach Hause gab es keine Rückkehr. [...] [E]r hatte keine Verfügung über seine Gedanken, sie liefen wie sie wollten [...]. Es war, als sei sein Gehirn ein Kaleidoskop, in dem der Wechsel der Bilder von einer fremden Hand geleitet wurde. [...] Der Zug hielt, ein fremder großer Bahnhof lag da, Türen schlugen, Koffer schwankten am Wagenfenster vorüber, Papierschilder blau und gelb riefen laut: Hotel Milano – Hotel Kontinental!

[...] Er blickte durchs Fenster und zuckte erstaunt zusammen. Unge- wohnte Bilder sahen ihn an. Er sah plötzlich aufzuckend, daß er im Süden war. [...] Er war im Süden! Er sah Reblauben auf grünen Terrassen stehn, goldbraunes Gemäuer halb in Ruinen [...]. Ein kleiner Bahnhof schwand vorbei, mit einem italienischen Namen, irgendetwas auf ogno oder ogra. [...]

Es ging fort von seiner Ehe, seinem Amt, von allem, was bisher sein Leben und seine Heimat gewesen war. Und es ging nach Süden! Nun erst begriff er, warum er, mitten in Hetze und Rausch seiner Flucht, jene Stadt mit

1 Hermann Hesse, *Sämtliche Werke*, hg. von Volker Michels, 21 Bände, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001–2007 (fortan zitiert als SW); ders., *Gesammelte Briefe*, 4 Bände, in Zusammenarbeit mit Heiner Hesse, hg. von Ursula und Volker Michels, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973–1986 (fortan zitiert als GB). Grundlegend zu Leben und Werk: Christoph Gellner, *Hermann Hesse und die Spiritualität des Ostens*, Düsseldorf: Patmos, 2005.

2 Eine erweiterte Fassung dieses Beitrags ist erschienen in: Mauro Ponzi (Hg.), *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 8, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016, S. 141–156.

dem italienischen Namen zum Ziel gewählt hatte. [...] Er war im Süden, er war durch die Alpen gefahren. –

Ob sich Klein in Norditalien oder im Tessin befindet, lässt der Text bewusst offen,<sup>3</sup> sicher ist nur:

Eine unbekannte Macht hatte es so gefügt, daß ihm die beiden brennendsten Wünsche seines Lebens sich erfüllten: die längst vergessene Sehnsucht nach dem Süden, und das heimliche, niemals klar und frei gewordene Verlangen nach Flucht und Freiheit aus dem Frondienst und Staub seiner Ehe. [...] Indessen lief der Zug, und Dorf um Dorf lief ihm entgegen, fremdartig schön, ein heiteres Bilderbuch, mit allen den hübschen Gegenständen, die man vom Süden erwartet und aus Ansichtskarten kennt [...]. Es gab diesen Süden, er war keine Fabel. Die Brücken und Zypressen waren erfüllte Jugendträume, die Häuser und Palmen sagten: du bist nicht mehr im Alten, es beginnt lauter Neues. Luft und Sonnenschein schienen gewürzt und verstärkt, das Atmen leichter, das Leben möglicher, der Revolver entbehrlicher, das Ausradiertwerden auf den Schienen minder dringlich. [...] Das Leben konnte vielleicht ertragen werden. (SW 8, S. 210–216)

Mit diesem fiebrig vibrierenden Aufbruch in den Süden beginnt die psychodramatisch abgründig-packende Erzählung *Klein und Wagner* (1919) von Hermann Hesse (1877–1962). Sie handelt von dem untadeligen, braven und angepassten Bankbeamten Friedrich Klein – wie Hesse ein Mann von 40 Jahren und Vater von lieben Kindern –, der über Nacht mit falschem Pass, einem Revolver und unterschlagenem Geld in der Tasche aus den engen Grenzen seiner unerträglich gewordenen Ehemisere aufbricht, um endlich «die Fesseln und Verkleidungen seiner Sitte und Bürgerlichkeit» (SW 8, S. 229) abzuwerfen. Sein bestimmendes Gefühl ist das einer verfehlten Existenz, aus einem Leben voller Unzufriedenheit, Schuldgefühlen und Lebensangst flieht er überstürzt im Schnellzug über die Berge in den arkadischen Sehnsuchtsraum des Südens ... In kaum einem anderen Erzähltext tritt Hesses eigener Aus- und Aufbruch Ende des Ersten Weltkriegs deutlicher zu Tage. Den Haushalt in Bern aufzulösen, wo er die letzten sieben Jahre mit seiner Frau und den drei Söhnen verbracht hatte, war schmerzlich, aber befreiend. Ja, mit seiner Übersiedelung auf die Südseite der Alpen hatte Hermann Hesse im April 1919 einen lebensgeschichtlich wie künstlerisch radikalen Neubeginn gewagt. In wenigen Sommerwochen unge-

3 Vgl. Stefan Höppner, *Klein und Wagner*, in: Ingo Cornils (Hg.), *A Companion to the Works of Hermann Hesse*, Rochester NY: Camden House, 2009, S. 117–137.



*Hermann Hesse in Fiesole, März 1906. Fotograf unbekannt. Deutsches Literaturarchiv, Marbach. © Hermann Hesse-Stiftung, Bern.*

wöhnlicher Selbsterhitzung entsteht hier im italienischsprachigen Tessin diese Novelle, für die sich Hesse als Titelalternative das Bibelzitat «In der Welt habt ihr Angst» (Joh 16,33) notierte: Es ist die Geschichte eines «Philisters, den es in die Welt des Abenteurers, in die Sphäre des Unsicheren, ihm Fremden, Bösen, Gefährlichen hinüberreißt und der darin untergeht», wird Hesse 1921 in einem Aufsatz für die von ihm mitherausgegebene Zeitschrift *Vivos voco* («Ich rufe die Lebenden») erläutern. «Sie ist ein Symptom der Zeit, ein Ausdruck für das Gefühl, vor dem Chaos zu stehen» (SW 18, S. 269), charakterisiert Hesse diese psychoanalytisch faszinierend erzählte Spiegelgeschichte, die ganz aus der Erlebens- und Bewusstseinsperspektive ihres Helden geschildert wird.

In schlaflosen Nächten in seinem Hotelzimmer im Süden, in einem Zustand zwischen Wahnvorstellungen und Erleuchtungen, Alpträumen und Visionen, begreift Friedrich Klein immer deutlicher: Aus Konformismus hatte er eine Frau geheiratet, die er nicht liebte, er hatte sogar Mordgedanken

gehegt. Ja, er war im Begriff, seine Frau und seine Kinder umzubringen wie jener Schullehrer Wagner, von dessen Schreckenstat er in der Zeitung gelesen hatte – ein authentischer Fall, der sich 1913 in Degerloch tatsächlich ereignete.<sup>4</sup> Als ihm die scheussliche Bluttat bekannt wurde, hatte sich Klein mit heftiger Abscheu darüber empört und die härtesten Strafen für den wahnsinnigen Verbrecher gefordert – jetzt muss er sich eingestehen, dass er selbst zu einer solchen Tat fähig wäre. Getrieben von dieser dämonischen Zwangsvorstellung, macht er sich von einem Tag auf den anderen aus seiner erdrückenden nördlich-apollinischen Bürgerexistenz davon «in ein Märchen» (SW 8, S. 217), in die lustvoll-dionysische Lebensintensität und Schwerelosigkeit des Südens:<sup>5</sup>

Ob das nun Honolulu, Mexiko oder Italien war, konnte ihm einerlei sein. Es war Fremde, es war neue Welt und neue Luft, und wenn sie ihn auch verwirrte und heimlich in Angst versetzte, sie duftete doch auch nach Rausch und Vergessen und neuen, unerprobten Gefühlen. (SW 8, S. 216)

## Loblied auf die freimütige Natürlichkeit des Lebens

Schon Hesses erster Roman *Peter Camenzind* (1903/04), mit dem dem 27-Jährigen nicht nur eine hochaktuelle Wiederbelebung romantischer Natur- und Schöpfungsfrömmigkeit gelang, sondern auch sein erster grosser Publikums-erfolg im renommierten S. Fischer Verlag ist voll von südlich-italienischen Motiven, die auf zahlreichen eigenen Reiseerfahrungen beruhen. Von seinen Basler Buchhändlerjahren (1899–1903) bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs hat sich Hesse, Goethes Beispiel folgend,<sup>6</sup> insgesamt mehr als ein halbes Jahr in Ober- und Mittelitalien aufgehalten, auf langen Fussmärschen die Toskana und Umbrien durchstreift, im Reisegepäck ausser dem Baedeker auch Jakob Burckhardts *Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Doch suchte Hesse in dem «Land der Sonne, der Kunst, der naiven

4 Vgl. Bernd Neuzner und Horst Brandstätter, *Wagner. Lehrer Dichter Massenmörder*, Frankfurt a. M.: Eichborn, 1996; Bernd Neuzner, *Hermann Hesse und der Massenmörder Wagner*, in: Michael Limberg (Hg.), *Hermann Hesse und die Psychoanalyse*, 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1997, Bad Liebenzell und Calw: Gengenbach, 1997, S. 177–194.

5 Vgl. Dorothea Böhme, *Das Dionysische in Hermann Hesses ‚Klein und Wagner‘*, in: Detlef Haberland und Géza Horváth (Hg.), *Hermann Hesse und die Moderne. Diskurse zwischen Ästhetik, Ethik und Politik*, Wien: Praesens, 2013, S. 19–31.

6 Vgl. Golo Maurer, *Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870*, Regensburg: Schnell und Steiner, 2015; Stephan Oswald, *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1740–1840*, Heidelberg: Carl Winter, 1985.

und elementaren Lebensfreude»<sup>7</sup> schon bald nicht mehr das für Bildungsreisende charakteristische «Anhäufen von Wissen und Kenntnissen, sondern im Gegenteil die Befreiung vom Zweckleben».<sup>8</sup> Die Freiheit, in den Tag hinein zu leben, wie sie schon Eichendorff mit seinem *Taugenichts* verklärte – wie dieser plädiert auch Hesse für eine neue Kunst des Müssiggangs.

Peter Camenzind ist ein Innerschweizer Bergbauernsohn, der der «aufgeblasenen Großstadtmoderne» (SW 2, S. 97) – Paris mit seinem schrillen Talmiglanz ist die ihn am meisten abstossende Metropole – wie dem Literatenberuf den Rücken kehrt, um als Kneipenwirt in sein Alpendorf Nimikon zurückzukehren. Nicht von ungefähr erfährt er die entscheidende Wandlung seines Lebens durch die Teilhabe an der einfachen, unkomplizierten, naturverbundenen Lebensart des Südens, wie sie sich ihm «unter dem schlichten Volke» (SW 2, S. 90) in Italien offenbart: «Wenn man von Italien heimreist», resümiert der «grüne Peter» (SW 2, S. 37) – so Hesses hintersinnige Anspielung auf Gottfried Kellers *Grünen Heinrich* – ist «die naive Heiterkeit [s]eines Daseins» in Umbrien überaus heilsam gewesen:

Man pfeift auf Prinzipien und Vorurteile, lächelt nachsichtig, trägt die Hände in den Hosentaschen und kommt sich als durchtriebener Lebenskünstler vor. Man ist eine Weile im wohligen warmen Volksleben des Südens mitgeschwommen und denkt nun, das müsse zu Hause so weitergehen. (SW 2, S. 94)

Hesses Erstlingsroman, der den Gegensatz von Tradition und Moderne als denjenigen zwischen katholischem Oberland und den reformiert geprägten Städten Zürich und Basel darstellt, traf den Nerv der Zeit und rief insbesondere bei der zeitgenössischen Jugend- und Wandervogelbewegung überaus grosse Resonanz hervor.<sup>9</sup> So wurde sein Autor bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Exponent einer antibürgerlichen Alternativkultur angesehen und sein Erstlingsroman als Protest gegen die Nivellierung des Individuums durch die Vermassungs- und Kollektivierungstendenzen der modernen Zivilisation gelesen,<sup>10</sup> als Parteinahme für die durch zunehmende Urbanisierung und Indus-

7 Hermann Hesse, *Italien*, hg. und mit einem Nachwort von Volker Michels, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983 [1996], S. 502. Vgl. Volker Michels (Hg.), *Mit Hermann Hesse durch Italien. Ein Reisebegleiter durch Oberitalien*, Frankfurt a. M.: Insel, 1988.

8 Hesse, *Italien* (Anm. 7), S. 509.

9 Vgl. Christiane Völpel, *Hermann Hesse und die deutsche Jugendbewegung. Eine Untersuchung über die Beziehungen zwischen dem Wandervogel und Hermann Hesses Frühwerk*, Bonn: Bouvier, 1977.

10 Peter Huber, *Alte Mythen – neuer Sinn. Zur Codierung von Moderne und Modernisierung im Werk Hermann Hesses*, in: Andreas Solbach (Hg.), *Hermann Hesse und die literarische Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, S. 175–201.

trialisierung bedrohte Natur, als Infragestellung des trügerischen Fortschritts der Beschleunigung und Materialisierung aller Lebensverhältnisse im Zeichen einer neuen «Kunst des Schauens, des Wanderns und Genießens», ja, einer «Lust am Gegenwärtigen»! (SW 2, S. 98)

Zur Modernitäts- und Zivilisationskritik wie auch zur Suche nach religiöser Erneuerung in den lebensreformerischen Strömungen um 1900 bestehen mehr als nur motivische Übereinstimmungen. Zu Recht hat Justus H. Ulbricht auf die enge Verschränkung der vielfältigen Reformbewegungen der Jahrhundertwende mit einer weitverbreiteten zeitgenössischen Suche nach neuen Formen von Spiritualität aufmerksam gemacht. Während man bislang dazu neigte, die manifesten religiösen Dimensionen jenes gegenkulturellen Aufbegehrens wider das Unbehagen in der industriellen Moderne zu ignorieren oder als «pseudo»- beziehungsweise «quasi»-religiös abzutun, stellt Ulbricht kritisch heraus: Die Fixierung auf einen eindimensionalen, undialektischen Begriff von «Säkularisierung» habe lange Zeit den Blick darauf verstellt, dass nahezu sämtliche Prozesse der Säkularisierung, der «Entzauberung» der Welt, stets von gegenläufigen Tendenzen einer Heiligung der Welt begleitet waren, die von nicht wenigen als spirituelle Erneuerung, ja, als religiöse Neuaufbrüche begriffen wurden.<sup>11</sup>

Gerade Peter Camenzinds Verehrung für einen Heiligen wie Franz von Assisi (1181–1226) spiegelt die zeitspezifische Sehnsucht nach Einfachheit und Naturnähe, nach Ursprünglichkeit und neuer Menschlichkeit wider, die sich auch im Lob der Armut im dritten Teil von Rilkes *Stundenbuch* (1905) niedergeschlagen hat – wird darin doch das franziskanische Armutsideal als eine der Jagd nach materiellem Besitz, Wohlstand und Konsum entgegengesetzte alternative Lebenssicht aktualisiert, als Bekenntnis zur heiteren Freiheit und Freude an der Schlichtheit und Anspruchslosigkeit alles Kreatürlichen.<sup>12</sup> Dem entspricht in Hesses Erstlingsroman *Peter Camenzind*, der, genau besehen, ein Anti-Bildungsroman ist, die enthusiastische Bejahung franziskanischer Naturliebe und Menschenfreundlichkeit, verbunden mit dem gegen Nietzsches aristokratische «Herrenmenschen»-Moral gerichteten Bekenntnis, «daß im Kreise der Kleinen, Bedrückten und Armen das Dasein nicht nur ebenso

11 Justus H. Ulbricht, *Religiosität und Spiritualität*, in: Diethart Kerbs und Jürgen Reulecke (Hg.), *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, Wuppertal: Patmos, 1998, S. 495–498. Vgl. Franz Höllinger und Thomas Tripold (Hg.), *Ganzheitliches Leben*, Bielefeld: transcript, 2012, S. 43–49.

12 Rainer Maria Rilke, *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hg. von Manfred Engel et al., Frankfurt u. a.: Insel, 1996, Bd. 1, S. 251 f. («O wo ist der, der aus Besitz und Zeit»). Vgl. August Stahl, *Rilkes Franz von Assisi und die Tugend der «großen Armut»*, in: Brigitte Furche (Hg.), *«Aber weil Hiersein viel ist»*. *Die Dichtung Rainer Maria Rilkes in Tagungen der Evangelischen Akademie Bad Boll 1996–2005*, Bad Boll: Evangelische Akademie Bad Boll, 2007, S. 11–35; Rüdiger Görner, *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*, Wien: Zsolnay, 2004, S. 82.



*Boccaccio-Manuskriptbuch. Nachlass Hermann Hesse, SLA, Bern.*

mannigfalt, sondern zumeist auch wärmer, wahrhaftiger und vorbildlicher ist als das der Begünstigten und Glänzenden» (SW 2, S. 95).

Dabei ist Hesses wie Rilkes von jeglicher christlichen Dogmatik losgelöstes Bild des Santo Poverello unverkennbar durch die kirchenkritische Franziskus-Biographie des französisch-protestantischen Theologen und Schriftstellers Paul Sabatier (1858–1928) geprägt. Dieses glänzend geschriebene, äusserst erfolgreiche, preisgekrönte Buch, das gleich nach seinem Erscheinen 1894 auf den päpstlichen Index kam (bereits 1895 erschien eine deutsche Übersetzung), rückte den Gründer des Ordens der Minderbrüder als antikurialen Protoprotestanten und Kapitalismuskritiker «näher an [Emile] Zola heran als an die katholische Kirche». <sup>13</sup> Es verwundert kaum, dass dies zur Faszination und Popularität dieses ketzerischen Heiligen gerade in nichtkirchlichen Kreisen entscheidend beitrug.

Der Erfolg des *Peter Camenzind*, der sich durch den Vorabdruck in der *Neuen Deutschen Rundschau* bereits abzeichnete, brachte Hesse die Einladung ein, für die Monographienreihe *Die Dichtung* zwei popularisierende Lebensbeschreibungen von Giovanni Boccaccio und Franz von Assisi (beide 1904; SW 1, S. 595–622 beziehungsweise S. 623–660) zu schreiben. Die biographische Skizze

<sup>13</sup> Gunnar Decker, *Hermann Hesse. Der Wanderer und sein Schatten*, München: Hanser, 2012, S. 203.

des italienischen Novellisten liest sich wie eine von Boccaccio selbst verfasste Geschichte aus seinem 1470 erschienenen *Decamerone*, diejenige über den umbrischen Heiligen fusst auf den mittelalterlichen Franziskus-Biographien des Thomas de Celano und Bonaventura sowie den einschlägigen Franziskanerchroniken, die er durch Sabatiers *Vie de Saint François d'Assise* kennengelernt hatte. Beide Lebensbeschreibungen sind für Hesse untrennbar verbunden mit der Landschaft Italiens, bei Boccaccio die Toskana, Umbrien bei Franziskus. Schon für den Oberländer Camenzind verkörpert der heilige Franziskus geradezu die Seele Italiens, im Licht seiner Hinwendung zur Natur, seiner freiwilligen Armut und Solidarität mit aller Kreatur wird er zum grossen Liebenden des Südens.

Es ist denn auch in erster Linie der «Dichter, Träumer und Sänger» (SW 1, S. 638), der antibürgerliche Vagabund, heilige Ästhet und «Spielmann Gottes» (SW 2, S. 66), der «demütige Freund und Bruder jeglicher Geschöpfe», dem «Gottes Stimme aus jedem Halm und Bache erklang» (SW 1, S. 638 f.), was Hesse an der Franziskusgestalt herausstreicht.<sup>14</sup> Entspricht doch diese ästhetisch-poetische Seite des freundlich-heiteren Poverello, der «die ganze Erde, die Pflanzen, Gestirne, Tiere, Winde und Wasser in seine Liebe zu Gott einbegriff» (SW 2, S. 82), aufs engste der neuromantischen Schönheits- und Naturandacht Peter Camenzinds, der «dem stummen Verlangen des Göttlichen» in der Natur und im Menschen wieder «eine Sprache zu schenken» (SW 2, S. 82) versucht. Gegen die prometheisch-geniale Selbstermächtigung neuzeitlicher Subjektivität will Peter Camenzind den heutigen Menschen lehren,

auf den Herzschlag der Erde zu hören, am Leben des Ganzen teilzunehmen und im Drang ihrer kleinen Geschehnisse nicht zu vergessen, daß wir nicht Götter und von uns selbst geschaffen, sondern Kinder und Teile der Erde und des kosmischen Ganzen sind. (SW 2, S. 97)

Darüber hinaus vernimmt Camenzind in schlechthin allem Geschaffenen einen Schrei nach Erlösung und beruft sich für dieses «unaussprechliche Seufzen der Kreatur» (SW 2, S. 81) ausdrücklich auf die Bibel (Röm 8, 22).

Dies berührt sich eng mit dem Innerschweizer Schriftsteller und katholischen Priester Heinrich Federer (1866–1928), damals einer der auflagenstärksten Autoren mit einem grossen Lesepublikum auch in Deutschland, der für eine

<sup>14</sup> Vgl. Fritz Wagner, *Hermann Hesses «biographisches» Bekenntnis zu Franz von Assisi*, in: Dorothea Walz (Hg.), *Scripturus vitam. Lateinische Biographie von der Antike bis in die Gegenwart*, Festgabe für Walter Berschin zum 65. Geburtstag, Heidelberg: De Gruyter, 2002, S. 567–578; August Stahl, *Franz von Assisi im Werk Hermann Hesses. Der Heilige als Bestätigung einer Alternative zum bürgerlichen Menschen*, in: Antal Mádl und Miklós Salyámosy (Hg.), *Welt und Roman*, Budapest: ELTE, 1983, S. 285–298.

neue, moderne katholische Literatur steht und mit seinen Texten zu Fritz Kunz' Bildband *Der heilige Franz von Assisi* (1908), vor allem seinen umbrischen Erzählungen und Reisebriefen aus dem Süden, als eine zu Unrecht in Vergessenheit geratene «Schlüssel­figur der Franziskus-Rezeption nach 1900»<sup>15</sup> betrachtet werden kann. Wie Hesse bewunderte Federer die «Franziskusnartheit», ja, die ungekünstelte «Einfachheit» dieses natur- und gottverbundenen «heiligen Habenicht», «der auf allen Zwang der Kultur lachte und beinahe wieder den Zusammenhang des alten Adam mit der Natur fand».<sup>16</sup>

Auch wenn er gegen Sabatier den «überzeugten Kirchenglauben und Kirchengehorsam»<sup>17</sup> des Santo Poverello herausstrich, versagte der Theologe und Homme de Lettres Sabatiers «kluge[m] und warme[m], mit Geist verfasste[m] Werk» doch nicht die Anerkennung, «ein ganzes Stück sogenannter Kulturwelt mit in die Verehrung des Mannes von Assisi»<sup>18</sup> gerissen zu haben. Hellsichtig stellte Federer drei entscheidende Faktoren für die «außerkirchliche gewaltige Volkstümlichkeit des heiligen Franz» zu Beginn des 20. Jahrhunderts heraus. Ohne den Naturschwärmer Rousseau, ohne den evangelischen Modernisten Sabatier, der Kontakte zu liberalen Protestanten wie zu Reformkatholiken unterhielt, und ohne die Kommunisten wäre seine breite Popularität um die Jahrhundertwende in der Tat völlig undenkbar:

Die Naturalisten fanden in Franz den verlorenen naiven Adam, die [modernen Lebens- beziehungsweise Kirchen-]Reformer den Vorläufer einer freier[e]n kirchenlosen Gottgläubigkeit und die Jünger Marx' den eigentumhassenden Genossen. Und so erkannte – ob mit historischem und sachlichem Recht oder nicht – und liebte jeder in Franz etwas von dem, was ihm das Höchste war. Und diese Liebe wirkt umso angenehmer, als ja Franzens Beziehung zur Natur, sein vielfach unmittelbares Verhältnis zu Gott und seine Brautschaft mit Frau Armut neben dem tiefen Ernst noch einen unvergleichlichen Duft von Poesie enthält.<sup>19</sup>

15 Heinrich Federer, *In und um Italien. Plaudereien, Reisebriefe und Erzählungen*, hg. von Anna Fattori, Corinna Jäger-Trees und Simon Zumsteg, Zürich: Chronos, 2015, S. 321.

16 Heinrich Federer, *Auf den Spuren des Franz von Assisi. Geschichten – Legenden – Essays*, hg. von Marzena Górecka und Agnes Aregger, Fribourg: Paulusverlag, 2004, S. 168, 188, 127 und 11.

17 Ebd., S. 131. Vgl. Friedrich Wilhelm Graf, Art. *Paul Sabatier*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin u. a.: De Gruyter, 1998, Bd. 29, S. 514–518.

18 Ebd., S. 128.

19 Ebd., S. 128.

## Hingabe an die Wünsche, Träume und Spiele des Herzens

Naive Heiterkeit des Daseins, Lust am Gegenwärtigen, franziskanische Liebe zur Natur und Solidarität mit aller Kreatur im *Camenzind*, dagegen in *Klein und Wagner* die «neue Welt und neue Luft» der «Fremde», die den Helden «verwirrte und heimlich in Angst versetzte» und doch zugleich «nach Rausch und Vergessen» duftete, eine «Welt der Abenteuers», des «Bösen und Gefährlichen», die ihn die «Fesseln und Verkleidungen» von «Sitte und Bürgerlichkeit» abwerfen lässt.<sup>20</sup> Gerade an der Blickdifferenz auf den Süden lässt sich der geistig-spirituelle Abstand von *Peter Camenzind* zu *Klein und Wagner* ablesen, jene erste, viele seiner bisherigen Leser tief befremdende Erzählung, die in Hesses neuer südschweizerischen Wahlheimat Montagnola entstand und nun auch literarisch einen Neuanfang setzen soll. Sie zeigt in der Tat einen neuen Hesse, einen, der den Rausch «neuer, unerprobter Gefühle» (SW 8, S. 216) sucht, der «den Abgründen des Unbewußten» (SW 8, S. 218), ja, dem «fremden Land seines wahren Innern» (SW 8, S. 262) nachspürt. Hesse weiss denn auch sofort, welchen Stellenwert dieser neue Text in seinem Erzählwerk darstellt, dass er ethisch und ästhetisch eine Schwelle markiert, die er überschreiten musste: «das Beste, was ich bisher gemacht habe», schwärmt er gegenüber dem befreundeten Maler Louis Moilliet, «ein Bruch mit meiner früheren Art und der Beginn von etwas ganz Neuem. Schön und holdselig ist diese Dichtung nicht, mehr wie Cyanali». (GB 1, S. 407)

Psychoanalytisch geschärft, schreibt Hesse mit *Klein und Wagner* das durch Goethes Italien-Erlebnis kanonisch vorgebildete Flucht- und Initiationsnarrativ des Südens fort und lässt seinen Protagonisten gerade in diesem mythisch-symbolisch aufgeladenen Imaginationsraum von Selbstverlust und Selbstfindung, von Wiedergeburt und neuem Leben einen wahren Befreiungsrausch erfahren:

Es war sehr gut, daß er im Süden war, dachte [Klein] dankbar. [...] Es war sehr gut, daß es diesen Süden gab, und daß er ihn sich verordnet hatte. Der Süden erleichterte das Leben. Er tröstete. Er betäubte.

[...] Mit dem leidenschaftlichen Willen, zu vergessen und sich zu verlieren, schwamm der Leidende, auf der Flucht vor den lauernden Angstgefühlen, hingegeben durch die fremde Welt. Er schlenderte ins Freie, in das anmutig, fleißig bestellte Bauernland hinein. Es erinnerte ihn nicht an das Land und Bauerntum seiner Heimat, sondern mehr an Homer und an die Römer, er

20 SW 8, S. 216 beziehungsweise 229 sowie SW 18, S. 269.

fand etwas Uraltes, Kultiviertes und doch Primitives darin, eine Unschuld und Reife, die der Norden nicht hat. (SW 8, S. 226 f.)

Kleins Leben unter südlicher Sonne wird durch zwei Tage intensiver Wärme verjüngt und fiebert geradezu vor dionysischer Leidenschaft – trifft er doch auf eine junge Frau, eine Italienerin, die Tänzerin Teresina, eine von der grellen Sorte, die er früher immer verachtet hatte. Aber Süden hiess jetzt «auch die eigene sinnliche Hitze wieder spüren, die falschen Maßstäbe von ‹Anständigkeit› beiseitelassen».<sup>21</sup>

Klein durchschaut sie bald als Ergebnis philisterhafter Ressentiments, die ihm den Zugang zu Liebe, Sexualität und zu Frauen nur verbaut hatten. In hitziger Leidenschaft für Teresina entbrannt, vermittelt das Erlebnis des Südens Klein «die Freude des gesunden Menschen an sich selber, die Steigerung dieser Freude in der Liebe zum anderen, das gläubige Einverständnis mit der eigenen Natur, die vertrauensvolle Hingabe an die Wünsche, Träume und Spiele des Herzens» (SW 8, S. 243), wie sie Klein entzückt beim Tangotanz Teresinas mit ihrem Partner erlebt. Und in einem hellen Augenblick geht ihm auf, dass seine anfängliche «Verachtung für die Gelbe ebenso oberflächlich und unaufrichtig war wie seine einstige Empörung über den Schullehrer und Mörder Wagner, und auch seine Abneigung gegen den anderen Wagner, dessen Musik er einst als allzu sinnenschwül empfunden hatte» (SW 8, S. 229). Hesse legt seinem Helden die einsichtsvolle Selbstdiagnose in den Mund,

daß diese Dirne oder Welt dame, daß dieser Duft von Eleganz, Verführung und Geschlecht ihm keineswegs zuwider und beleidigend [war], sondern daß er sich diese Urteile nur eingebildet und eingehämmert habe, aus Angst vor seiner wirklichen Natur, aus Angst vor Wagner, aus Angst vor dem Tier oder Teufel, den er in sich entdecken konnte, wenn er einmal die Fesseln und Verkleidungen seiner Sitte und Bürgerlichkeit abwürfe. [...] Alles, was sein Leben lang gut und richtig gewesen war, war es jetzt nicht mehr. (SW 8, S. 229 f.)

Ethisch-ästhetisch ist *Klein und Wagner* die wohl überzeugendste poetische Illustration des Hesseschen Abraxassyndroms: der abgründig-verstörenden Erfahrung der Gleichzeitigkeit des Widersprüchlichen im Menschen, der Simultaneität des Höchsten und Niedrigsten, von Moral und Unmoral in der Tiefe der menschlichen Seele. Diese Einsicht seiner eineinhalbjährigen Psycho-

21 Decker, *Hermann Hesse* (Anm. 13), S. 376.

analyse<sup>22</sup> hatte Hesse literarisch erstmals, noch in Bern, im *Demian*-Roman gestaltet, der mit seinen zahlreichen Anspielungen auf die Bibel ganz dem Geist Friedrich Nietzsches und dessen christentumskritischer Moralkritik verpflichtet ist. Es war die Entdeckung der unheimlichen Doppelgesichtigkeit des Menschen, die den konventionellen Klassifikationen von ‚gut‘ und ‚böse‘ den so sicher geglaubten Boden ihrer fraglosen Gültigkeit entzog. Gerade dies war ja Hesses ureigenstes *Demian*-Erlebnis: das Zulassen der Höllen in der eigenen Seele, des Teufels in der eigenen Brust!<sup>23</sup> Im Zeichen des zwiegesichtigen Abraxas-Gottes sollten die ambivalenten inneren Seelenkräfte zugelassen und nicht länger verdrängt, als böse, verdorben und verboten verteufelt, sondern seelisch integriert werden. Was Hesses christlich-pietistische Erziehung manichäisch auseinander gerissen hatte in Gut und Böse, sündhaft und erlaubt, Schuld und Unschuld, Gott und Teufel, sollte zur Einheit gebracht werden. Die neurotisierende Aufspaltung der Wirklichkeit in «zwei Welten», der zwanghaft verinnerlichte, destruktive Dualismus zwischen Reinheit, Licht und Geistigkeit und angstbesetzter, triebhaft erlebter Sinnlichkeit sollten überwunden werden. Was die christlich-pietistische Sündenmoral seines Elternhauses an Rissen in seiner Seele angerichtet, an Verteufelungen verursacht, an Spaltungen bewirkt hatte, das sollte endlich zur Versöhnung kommen im Zeichen jenes doppelgesichtigen Abraxas-Gottes, der Gut und Böse, Licht und Dunkel, Heiligstes und Grässlichstes, ja, Gott und Teufel in einem war.

Schmerzhaft musste Hesse lernen, dass nur der ungeschminkte, rückhaltlose «Blick ins Chaos» der eigenen Abgründe, Verstörungen und Widersprüche deren Annahme, ja, dass nur die Annahme dieser unheimlich labyrinthischen Untiefen der menschlichen Seele ihre Integration ermöglicht: «Was ich jetzt auszudrücken suche, sind zum Teil Dinge, die überhaupt noch nicht dargestellt worden sind», beschreibt Hesse einem Tübinger Jugendfreund seine bewusste Abkehr von den Grundmustern bürgerlich-realistischen Erzählens, «die Resultate werden meine Freunde nicht entzücken.» (GB 1, S. 436 f.)

Als Hämmern in den inneren Schächten beschrieb Hesses Therapeut Josef Bernhard Lang die psychoanalytische Arbeit mit dem Dichter. Als Versuch, die dunklen Höllenkreise in seinem Inneren auszuleuchten, die verleugneten und verdrängten Nachtseiten menschlicher Existenz, das bisher Tabuisierte, Nie-

22 Hermann Hesse, «*Die dunkle und wilde Seite der Seele*». Briefwechsel mit seinem Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang, hg. von Thomas Feitknecht, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.

23 Hierzu und zum Folgenden Karl-Josef Kuschel, *Hermann Hesse und die Abgründigkeit der Seele*, in: ders., «*Vielleicht hält Gott sich einige Dichter ...*» *Literarisch-theologische Porträts*, Mainz: Matthias Grünewald, 1991, besonders S. 218–222; ders., *Das Böse und Teuflische*, in: Heinrich Schmidinger (Hg.), *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Mainz: Matthias Grünewald, 1999, Bd. 1, S. 292–317, hier S. 295–298.

dergehaltene, in sich Bekämpfte zu verstehen statt es zu verurteilen, beschrieb es Hesse in einem Brief vom Herbst 1919:

Lieber Carl Seelig, auch ich schlage mich bald mit dem Mörder, mit dem Tier und Verbrecher in mir beständig herum, aber ebenso auch mit dem Moralisten, mit dem allzufrüh zur Harmonie Gelangenwollen, mit der leichten Resignation, mit der Flucht in lauter Güte, Edelmut und Reinheit. Beides muss sein, ohne das Tier und den Mörder in uns sind wir kastrierte Engel ohne rechtes Leben, und ohne den immer neuen flehentlichen Drang zum Verklären, zur Reinigung, zur Anbetung des Unsinnlichen und Selbstlosen sind wir auch nichts Rechtes.

Mir ist es so gegangen, daß ich, unter dem Einfluß von Vorbildern wie Goethe, Keller etc. als Dichter eine schöne und harmonische, aber im Grunde verlogene Welt aufbaute, indem ich alles Dunkle und Wilde in mir verschwieg und im stillen erlitt, das ›Gute‹ aber, den Sinn fürs Heilige, die Ehrfurcht, das Reine betonte und allein darstellte. Das führte zu Typen wie Camenzind und der ›Gertrud‹, die sich zugunsten einer edlen Anständigkeit und Moral um tausend Wahrheiten drücken[.] (GB 1, S. 423)

Hesse rechnete selbstkritisch mit seinem neuromantischen Frühwerk ab:

[I]ch mußte neue Töne suchen, ich mußte mich mit allem Unerlösten und Uralten in mir selber blutig herumschlagen – nicht um es auszurotten, sondern um es zu verstehen, um es zur Sprache zu bringen, denn ich glaube längst nicht mehr an Gutes und Böses, sondern glaube, daß alles gut ist, auch das, was wir Verbrechen, Schmutz und Grauen heißen. (GB 1, S. 424)

Hinter der Fassade von Kleins biederer Wohlanständigkeit, seines beflissenen Pflichtgefühls und Ordnungssinns tut sich denn auch alsbald ein beängstigender Abgrund auf: die ganze Schattenwelt seiner unausgelebten Regungen, seiner unterdrückten Triebe, Begierden und Wünsche, seiner latenten Aggressionen und Frustrationen. «Die Mördermöglichkeit ist der eine Pol, der andre ist die Güte und abgeklärte Schicksalsbereitschaft», führte Hesse dies Carl Seelig gegenüber näher aus:

Beides muß sein [...]. Der Mörder mahnt immer wieder laut und peinigend an die Tiefen in uns, die voll Schlamm und dunkler Urwelt sind. Der andre Trieb geht nach Reinigung, Verklärung, Güte, aber er geht auch nach Beschönigung des Peinlichen, nach Weglügen und Verschweigen des Unverdauten. (GB 1, S. 422 f.)

*Klein und Wagner* kulminiert erzählerisch in Kleins verstört-faszinierter Entdeckung der beiden völlig konträren Gesichter seines Ich: Klein ist zugleich Wagner, «in ihm selbst war alles gewachsen und entstanden, [...] Verbrechen und Auflehnung, Wegwerfen heiliger Pflichten, Sprung in den Weltraum, Haß gegen sein Weib, Flucht, Vereinsamung und vielleicht Selbstmord» (SW 8, S. 219).

Ja, in Wagner, «dieser Doppelfigur aus Genie und Wahnsinn, Sinnes- und Zerstörungslust erkennt Klein das jahrelang in ihm selbst Unterdrückte und zu kurz Gekommene, seinen Schatten»:24 «Es waren immer zwei Friedrich Klein dagewesen, ein sichtbarer und ein heimlicher, ein Beamter und ein Verbrecher, ein Familienvater und ein Mörder.» (SW 8, S. 225) Wie in einem Fiebertraum tritt er später in das «Theater mit der Aufschrift <Wagner>» ein, eine Vorwegnahme des «Magischen Theaters» im *Steppenwolf*-Roman (1927): «Welche Idee, sein Verhältnis zu Wagner so darzustellen», dachte Klein beim Aufwachen,

war das nicht er selbst, war es nicht die Aufforderung, in sich selbst einzutreten, in das fremde Land seines wahren Innern? Denn Wagner war er selber – Wagner war der Mörder und Gejagte in ihm, aber Wagner war auch der Komponist, der Künstler, das Genie, der Verführer, die Neigung zu Lebenslust, Sinnenlust, Luxus – Wagner war der Sammelname für alles Unterdrückte, Untergesunkene, zu kurz Gekommene in dem ehemaligen Beamten Friedrich Klein. (SW 8, S. 262)

War schon Wagners Mordtat, so heisst es ausdrücklich, «ein Weg zur Erlösung gewesen» (SW 8, S. 281), so begeht am Ende Friedrich Klein – nach einer Liebesnacht mit Teresina flieht er aus ihrem Zimmer, weil ihn erneut Mordgedanken heimsuchen – Selbstmord in einem See. Seine gehemmte Aggression gegen die Geliebte – Ausdruck tiefsitzender Liebes-, Lust- und Lebensfeindlichkeit – schlägt gewissermassen um in die Selbsterstörung, die Klein selber als einen Akt der Hingabe deutet – der ekstatischen Hingabe an den Tod, der brennenden Sehnsucht nach Untergang, nach Wahnsinn, Heimkehr und Sterbendürfen, kurz, an das Aufhören menschlicher Individualität. Erst im Tod erfährt Klein in einem einzigartigen Erlebnisrausch das langersehnte, befreiende Durchbruchserlebnis. Über sechs Druckseiten beschreibt Hesse sein langsames Sich-von-einem-Boot-ins-Wasser-gleiten-Lassen und Ertrinken, in dem Klein «in den Schoß der Mutter, in den Arm Gottes» zurückkehrt, der,

24 Heimo Schwilk, *Hermann Hesse. Das Leben des Glasperlenspielers*, München: Piper, 2012, S. 227.

unnennbar, die letzte Einheit hinter und über allen Gegensätzen der Erfahrungswirklichkeit bezeichnet:

Die ganze Kunst war: sich fallen lassen! [...] Hatte man das einmal getan, hatte man einmal sich dahingegeben, sich anheimgestellt, sich ergeben, hatte man einmal auf alle Stützen und jeden festen Boden unter sich verzichtet, hörte man ganz und gar nur noch auf den Führer im eigenen Herzen, dann war alles gewonnen, dann war alles gut, keine Angst mehr, keine Gefahr mehr,

räsoniert Friedrich Klein.

Wunderbarer Gedanke: ein Leben ohne Angst! Die Angst überwinden, das war die Seligkeit, das war die Erlösung. Wie hatte er sein Leben lang Angst gelitten, und nun, wo der Tod ihm schon am Halse würgte, fühlte er nichts mehr davon, keine Angst, kein Grauen, nur Lächeln, nur Erlösung, nur Einverständnis. [...] Man hatte vor tausend Dingen Angst, vor Schmerzen, vor Richtern, vor dem eigenen Herzen, man hatte Angst vor dem Schlaf, Angst vor dem Erwachen, vor dem Alleinsein, vor der Kälte, vor dem Wahnsinn, vor dem Tode – namentlich vor ihm, dem Tod. Aber all das waren nur Masken und Verkleidungen. In Wirklichkeit gab es nur eines, vor dem man Angst hatte: das Sichfallenlassen, den Schritt in das Ungewisse hinaus, den kleinen Schritt hinweg über all die Versicherungen, die es gab. Und wer sich einmal, ein einziges Mal hingegeben hatte, wer einmal das große Vertrauen geübt und sich dem Schicksal anvertraut hatte, der war befreit. Er gehorchte nicht mehr den Erdgesetzen, er war in den Weltraum gefallen und schwang im Reigen der Gestirne mit. So war das. Es war so einfach, jedes Kind konnte das verstehen, konnte das wissen. (SW 8, S. 279 f.)

Allerdings: Dass sich Klein ins Wasser und damit in den Tod fallen liess, so gibt Hesse am Ende zu verstehen,

wäre nicht notwendig gewesen, ebensogut hätte er sich ins Leben fallen lassen können. [...] Dann aber würde er keinen Selbstmord mehr brauchen und keinen von all diesen seltsamen Umwegen, keine von all diesen mühsamen und schmerzlichen Torheiten mehr, denn er würde die Angst überwunden haben. (SW 8, S. 279)

Ins Leben fallen lassen? Das wäre dann vielleicht so gewesen wie bei dem Maler

Klingsor, der Titelgestalt der gleichnamigen Erzählung desselben Jahres. Auch der liefert sich dem reissenden Strom des Lebens aus und beschwört in dionysischem Rausch die Bodenlosigkeit menschlicher Existenz jenseits der scheinbar selbstverständlichen Ordnungen. *Klingsors letzter Sommer* steht noch mehr als *Klein und Wagner* im Bann des Expressionismus<sup>25</sup> – trägt doch der (wie Hesse) 42-jährige avantgardistisch-antibürgerliche Protagonist dieser Künstlernovelle nicht nur unverkennbar autobiographische Züge. Zugleich erinnert er an Vincent van Gogh (1853–1890), der seinerzeit als «erster Expressionist» gefeiert wurde. In ihrer Unbeholfenheit und Intensität erinnern Hesses male- rische Anfänge an diejenigen van Goghs, der wie der Calwer Missionarssohn gleichfalls einem Pfarrhaus entlaufen war – die Parallelen zwischen van Goghs Neubeginn in der Provence und demjenigen Hesses im Tessin sind nicht zu übersehen. Was für den Holländer der erlösende Kontrast zwischen dem dü- teren Norden seiner Herkunft und dem mediterranen Licht Südfrankreichs, war für Hesse der Wechsel in die Südschweiz. Die glühende Atmosphäre jenes aussergewöhnlichen Sommers des Jahres 1919, rauschhafte Wochen einer süd- lich erhitzten Lebens- und Schaffensintensität, sind in *Klingsors letzter Sommer* nochmals geweitet und kulturkritisch überhöht zum «Zurücktaumeln des müden Europeagistes zur asiatischen Mutter» (SW 18, S. 130), wie es Hesse in seinen fast zeitgleich verfassten wichtigen Dostojewski-Essays *Blick ins Chaos* (1920) eindringlich beschrieben hat.

## Radikale mythisch-poetische Entgrenzung

Dorthin, könnte man meinen, führe dann – nach Hesses indischer Legende *Siddhartha* (1922), bis heute die wirkungsgeschichtlich bedeutendste Erzäh- lung, die die Lebensgeschichte Siddhartha Gautamas, des Buddha, literarisch verarbeitet – Anfang der 1930er-Jahre Hesses enigmatisch-verschlüsselte Erzählung *Die Morgenlandfahrt* (1932). Vordergründig folgt die Reise Stationen von Hesses Biographie aus dem Württembergischen über Schloss Brem- garten unweit von Bern noch einmal in den Süden. In der Schlucht von Morbio Inferiore zwischen Luganer und Comer See, südöstlich von Mendrisio, verliert der Erzähler die Orientierung und schliesslich auch den Glauben an die Sache. Doch schwierig wird ihm das Erzählen dieser Pilgerfahrt vor allem dadurch,

25 Vgl. Ralf Georg Bogner, *Hermann Hesse und der Expressionismus*, in: Andreas Solbach (Hg.), *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante des 20. Jahrhunderts. Aufsätze*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, S. 101–117.

daß wir ja nicht nur durch Räume wanderten, sondern ganz ebenso durch Zeiten. Wir zogen nach Morgenland, wir zogen aber auch ins Mittelalter oder ins goldne Zeitalter, wir streiften Italien oder die Schweiz, wir nächtigten aber auch zuweilen im zehnten Jahrhundert und wohnten bei den Patriarchen oder bei Feen. (SW 4, S. 546 f.)

Dabei bezeichnen insbesondere Indien, Krishna, Buddha, Siddhartha und Vasudeva aus Hesses *Siddhartha* die religiösen Sehnsuchtsziele dieser Morgenlandfahrt. Ja, «dieser Zug der Gläubigen und sich Hingebenden nach dem Osten, nach der Heimat des Lichts», löst sich immer mehr auf zu einer mythischen Bewegung «unaufhörlich und ewig» – dieser Zug zum Morgenland

war immerdar durch alle Jahrhunderte unterwegs, dem Licht und dem Wunder entgegen, und jeder von uns Brüdern, jede unserer Gruppen, ja, unser ganzes Heer und seine große Heerfahrt war nur eine Welle im ewigen Strom der Seelen, im ewigen Heimwärtsstreben der Geister nach Morgen, nach der Heimat. (SW 4, S. 540)

Letztlich handelt es sich um eine spirituelle Bewegung, die im Seelenraum stattfindet.<sup>26</sup> Nach seiner enttäuschenden Reise nach (Hinter-)Indien 1911 hatte sich Hesse selber von seinen europaflüchtigen Orientprojektionen lösen müssen, um zu erkennen, dass wir Europäer die Quelle spiritueller Erneuerung nicht in irgendeiner fremden Vergangenheit oder durch die oberflächliche Übernahme angelesener asiatischer Weisheitslehren, sondern allein «in uns selber» finden könnten: «Mein Weg nach Indien und China ging nicht auf Schiffen und Eisenbahnen, [...] ich mußte das wahre Europa und den wahren Osten mir im Herzen und Geist zu eigen machen[.]» (SW 13, S. 423)

Ausdrücklich bezeichnet der Erzähler das Morgenland als «das Überall und Nirgends», ja, «das Einswerden aller Zeiten»! Das Glück der ganzen Reise, so erfahren wir weiter,

26 Martin Kämpchen, *Der Hinduismus als Denkweise. Hermann Hesses Beziehung zu Indien*, in: *Hermann-Hesse-Jahrbuch* 7 (2015), S. 29–39. Eingehend zu Hesse als Kristallisationsfigur der Faszination fernöstlicher Spiritualität im Westen bis heute vgl. Christoph Gellner, «... nach oben offen». *Literatur und Spiritualität – zeitgenössische Profile*, Ostfildern: Matthias Grünewald, 2013, S. 147–171; ders., *Buddhismus im Westen. Literarische Spiegelungen bei Hermann Hesse, Adolf Muschg, Ralf Rothmann und Christoph Peters*, in: Andreas Mauz und Ulrich Weber (Hg.), *Wunderliche Theologie – Konstellationen von Literatur und Religion im 20. Jahrhundert*, Sommerakademie Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Göttingen: Wallstein / Zürich: Chronos, 2015, Bd. 5, S. 161–187.

bestand aus der Freiheit, alles irgend Erdenkliche gleichzeitig zu erleben, Außen und Innen spielend zu vertauschen, Zeit und Raum wie Kulissen zu verschieben. So wie wir Bundesbrüder ohne Auto oder Schiff die Welt durchreisten, wie wir die vom Kriege erschütterte Welt durch unseren Glauben bezwangen und zum Paradiese machten, so riefen wir das Gewesene, das Zukünftige, das Erdichtete schöpferisch in den gegenwärtigen Augenblick. (SW 4, S. 547)

Werkgeschichtlich stellt dieser Morgenlandfahrerband einen ersten Visualisierungsversuch für die Zugehörigkeit zu einer zeit- und kulturenübergreifenden Gemeinschaft des Geistes dar, die Hesse im *Glasperlenspiel* (1943), das ja den «Morgenlandfahrern» gewidmet ist, zur grossen westöstlichen Synthese episch weiter ausbauen wird. Damit wird Hesse alle früheren Aus- und Aufbrüche in den Süden endgültig ins raum-, zeit- und grenzenlos Geistig-Spirituelle überschreiten.

Anna Fattori

«Ein [...] Eidgenosse [...] wird das Käppi lüften.  
Alle Achtung!»<sup>1</sup>

Heinrich Federers Beziehung zur  
italienischen Landschaft und Kultur,  
mit einigen Reflexionen zu seiner Rezeption im Faschismus

### Heinrich Federers Italienreisen – eine kurze Einführung

Für das Projekt *Blick nach Süden* ist der heute in Vergessenheit geratene Schweizer Autor Heinrich Federer (1866–1928) insofern von Belang, als er sich lange in Italien und besonders in Mittelitalien aufhielt; die Gegend regte ihn zu zahlreichen Erzählungen, Reiseaufzeichnungen, -beobachtungen, -briefen sowie zu Plaudereien – wie er sie nennt – an.

Der im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern beherbergte Federer-Nachlass enthält zahlreiche Dokumente zu Leben und Werk des Autors, unter anderem zu seinen Italienreisen und zu seiner Beziehung zur italienischen Kultur. Übersetzt wurden seine Texte in viele Sprachen, obwohl seine Schriften aus verschiedenen Gründen – hauptsächlich wegen seiner Stilisierung als biederer dichtender Priester und wegen des literarischen Paradigmenwechsels nach 1968 – heute nur selten gelesen werden. Dass sein Name nicht ganz unbekannt ist, hat mit dem Erscheinen des Romans von Pirmin Meier *Der Fall Federer* (2002)<sup>2</sup> zu tun, der einen entscheidenden Moment in Federers Leben – den Wendepunkt der gesellschaftlichen Ächtung – fiktional darstellt. Damit hat er allerdings den Texten des Autors keinen guten Dienst erwiesen. Federer zählt zu jenen neu zu entdeckenden Autoren, um deren Verbreitung sich Charles Linsmayer bemüht hat.<sup>3</sup>

1 Heinrich Federer, *Wasserspiele von Terni*, in: Heinrich Federer, *In und um Italien. Plaudereien, Reisebriefe und Erzählungen*, hg. von Anna Fattori, Corinna Jäger-Trees und Simon Zumsteg, Zürich: Chronos, 2015, S. 170–173, hier S. 171 (fortan zitiert als IUI).

2 Pirmin Meier, *Der Fall Federer*, Zürich: Ammann, 2002.

3 Von Charles Linsmayer, Corinna Jäger-Trees und Simon Zumsteg stammen die wenigen wissenschaftlichen Beiträge, die in den letzten Jahrzehnten erschienen sind. Vgl. Charles Linsmayer, Nachwort, in: Heinrich Federer, *Lieber leben als schreiben!*, hg. von Charles Linsmayer, Luzern: Pro Libris, 2008, S. 247–286; Corinna Jäger-Trees, «*Berge und Menschen*» neu gelesen: *Heinrich Federers sanftes Tourismuskonzept*, in: Rémy Charbon, Corinna Jäger-Trees

Heinrich Federer wurde 1866 in Brienz (Berner Oberland) geboren. Der künstlerisch veranlagte Vater verschuldete sich und brachte die ganze Familie in Armut. Als Federer 20 Jahre alt war, starben beide Eltern. Nachdem er das Gymnasium abgeschlossen hatte, studierte er Katholische Theologie in Eichstätt, Luzern, Freiburg und St. Gallen, wo er 1893 zum Priester geweiht wurde. Nachdem er einige Jahre als Kaplan in Jonschwil gewirkt hatte, trat er 1899 eine Redaktorenstelle bei der katholischen Zeitung *Neue Zürcher Nachrichten* an. Gleichzeitig war er Geistlicher im Elisabethenheim in Zürich.

Das Jahr 1902 markiert den Wendepunkt in Federers Leben. Er wurde angezeigt, einen ihm anvertrauten Jungen (Emil Brunner) belästigt zu haben. Es gab einen Prozess, und Federer wurde aus Mangel an Beweisen freigesprochen. Der Skandal war dennoch perfekt. Da Federers Name als Priester diffamiert worden war, wurde er seiner Funktion als Hauskaplan enthoben und musste auch die Redaktion der Zeitung verlassen. Nach diesem leidvollen Erlebnis unternahm er ab 1903 zahlreiche Reisen nach Italien, das für ihn eine Art Zufluchtsort wurde, und zwar nicht zuletzt wegen seines katholischen Hintergrunds und wegen der bereits in seiner Kindheit gehörten Erzählungen und Legenden, die auf der Halbinsel spielten.

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts schrieb Federer für die Schublade. Eine breite Leserschaft erreichte er erst mit den Alpenromanen *Berge und Menschen* (1911) und *Pilatus* (1912), die gemeinhin der Heimatliteratur zugeordnet werden.<sup>4</sup> Seine Aufenthalte in Italien inspirierten ihn jedoch zu Texten, die erst während des Ersten Weltkriegs publiziert und die von der Kritik eher stiefmütterlich behandelt wurden. Aufgrund seiner Alpenromane wurde ihm zum 50. Geburtstag sodann öffentliche Anerkennung zuteil und 1919 der Dokortitel honoris causa der Universität Bern verliehen. Das letzte Jahrzehnt von Federers Leben war vor allem durch gesundheitliche Probleme (Asthma, Bronchitis, neurologische Schwierigkeiten) bestimmt; er starb 1928 in Zürich. Sein heute in verstreuten Ausgaben nur schwer zugängliches Werk, das jedoch nicht alle Texte enthält, erschien in den 1920er- und 1930er-Jahren bei Grote in Berlin; der Verlag Rex in Luzern publizierte in den 1940er- und 1950er-Jahren einige Federer-Werke in Lizenz.

und Dominik Müller (Hg.), *Die Schweiz verkaufen: Wechselverhältnisse zwischen Tourismus, Literatur und Künsten seit 1800*, Zürich: Chronos, 2010, S. 117–136; Simon Zumsteg, *Alterierte Alienität. Heinrich Federer und sein Tessin*, in: *Germanistik in der Schweiz. Zeitschrift der Schweizerischen Akademischen Gesellschaft für Germanistik*, 12 (2015), S. 61–78.

4 Darüber mehr in: Peter Rusterholz und Andreas Solbach (Hg.), *Schweizer Literaturgeschichte*, Stuttgart u. a.: Metzler, 2007, S. 153–155; Jäger-Trees, *‘Berge und Menschen’ neu gelesen* (Anm. 3).



Abb. 1: *Portrait Heinrich Federer. Radierung von Ludwig Gottfried Schmidbauer, 1916. Nachlass Heinrich Federer, SLA, Bern.*

Kommentiert wurden seine Texte in den 1930er-, 1940er- und 1950er-Jahren in einigen wissenschaftlichen Arbeiten beziehungsweise Dissertationen<sup>5</sup> und in den zwar kenntnisreichen, oft aber paternalistischen und nicht unparteiischen Beiträgen seines quasi-offiziellen Biografen, des Benediktinerpaters Sigisbert Frick,<sup>6</sup> Autor unter anderem einer Monografie über Federer und Italien.<sup>7</sup> Frick ist dafür verantwortlich, dass Federer lange Zeit als Priesterdichter, als Vertreter und «Propagandist der katholischen Weltanschauung»<sup>8</sup> betrachtet wurde, der Obwaldner gilt immer noch als Schlüsselfigur hinsichtlich der literarischen Franziskus-Rezeption um 1900, wie aus der luziden Einführung zum Federer-Sammelband *Auf den Spuren des Franz von Assisi* hervorgeht.<sup>9</sup> Es wird dabei nur selten berücksichtigt, dass Federer sich um die Jahrhundertwende durchaus in die aktuelle Franziskus-Rezeption einfügt. Der heilige Franziskus spielt auch im Werk von nicht im Ruf der Biederkeit stehenden Autoren wie Rainer Maria Rilke eine wichtige Rolle, nämlich im dritten Teil des Stundenbuches; ausserdem kommt der Umbrier in etlichen Erzähltexten von Hermann Hesse vor. Dieser Umstand könnte beziehungsweise sollte dazu beitragen, Federer aus seiner literaturgeschichtlichen Isolierung zu befreien. Nicht nur bei Rilke und Hesse, sondern auch bei Federer steht die Figur des heiligen Franz für eine «neue Innerlichkeit, eine Emigration nach innen»,<sup>10</sup> wenn auch das Anliegen der drei Autoren natürlich je unterschiedlich ist.

Resümierend kann festgestellt werden, dass Federer in der herkömmlichen Literaturgeschichtsschreibung auf der einen Seite als der Autor von Alpenromanen gilt, als urwüchsiger Schweizer Schriftsteller, der die demokratischen Werte der Confoederatio vertritt; auf der anderen aber als katholischer Autor, der sich literarisch um die Verbreitung der christlichen Lehre bemüht. Seine literarischen Texte werden oft Predigten gleichgestellt. In der *Enciclopedia Britannica* ist zu lesen, er habe «imparted new vigour to Christian fiction

5 Vgl. zum Beispiel Oswald Floeck, *Heinrich Federer. Leben und Werk*, Berlin: Grote, 1938; Irmgard Forster, *Mittel der Darstellung bei Heinrich Federer*, Berlin: Ebering, 1939; Hermann Aellen, *Heinrich Federer. Eine Einführung in das Werk des Dichters*, Heilbronn: Salzer, 1928; Arnold H. Schwengeler, *Heinrich Federer im Spiegel seines literarischen Schaffens*, Diss. Phil., Bern: Haupt, 1931.

6 Sigisbert Frick, *Heinrich Federer. Leben und Dichtung*, Luzern: Schweizer Volks-Buchgemeinde, 1965.

7 Sigisbert Frick, *Heinrich Federer und Italien*, Sarnen: Buchdruckerei Ehrli, 1949.

8 Linsmayer, Nachwort zu *Heinrich Federer: Lieber leben als schreiben!* (Anm. 3), S. 276.

9 Vgl. Marzena Gorecka und Agnes Aregger, *Franz von Assisi in den Augen Heinrich Federers und seiner Zeit*, in: Marzena Gorecka und Agnes Aregger (Hg.), *Heinrich Federer: Auf den Spuren des Franz von Assisi. Geschichten – Legenden – Essays*, Freiburg: Paulusverlag, 2004, S. 7–20.

10 Gorecka und Aregger, *Franz von Assisi in den Augen Heinrich Federers und seiner Zeit* (Anm. 9), S. 9.

in Switzerland».<sup>11</sup> Dass er «radikal in sozialer Hinsicht dachte und [...] entschieden auf die Seite der Benachteiligten stand»,<sup>12</sup> wurde meist übersehen. Obwohl er in mancher Hinsicht als der Anti-Meyer zu betrachten ist – ihm sind die sprachliche Gefeiltheit und die formale Beherrschtheit fremd –, sind seine Schriften doch nicht als blosses Mittel zur propaganda fidei anzusehen.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es nicht, Federers Religiosität, die im Zusammenhang mit seiner Italien-Begeisterung hinreichend erforscht wurde, unter die Lupe zu nehmen; auch «der Fall Federer», wie Pirmin Meier ihn nennt, also biografische Begebenheiten, die mit der Denunziation wegen angeblicher homosexueller beziehungsweise «unsittlicher» Handlungen zu tun haben, interessieren hier nicht – oder nur sehr indirekt, nämlich insofern, als dieser Umstand den Dichter dazu führte, die Schweiz oft zu verlassen und Zuflucht in den von ihm bereits innerlich vor-erlebten, oft mystisch gefärbten Dörfern, Landschaften und Städten der Halbinsel zu suchen. Wie für vielleicht keinen anderen Autor gilt für Federer die Feststellung, dass Italien für ihn als Gegenwelt diene: als Gegenwelt auf dem Tiefpunkt seiner Biografie und auch zu seiner Krankheit, die ihn schon als Kind gequält hatte, nämlich zu seinem Asthma. Seine Italien-Perspektive wird zweifelsohne von der leidvollen Episode beeinflusst, die einen grundlegenden Einschnitt in sein Leben mit sich brachte. Charles Linsmayer hat dargelegt, dass Federer sehr wahrscheinlich das Opfer von politischen Machtinteressen geworden war: Der Anwalt der Zeugen, die ihn angezeigt hatten, war Mitbegründer der Liberalen Partei Nidwaldens und wollte der Katholisch-Konservativen Partei durch die Verurteilung eines vermeintlich pädophilen katholischen Priesters schaden.<sup>13</sup>

Dass eine «vorurteilsfreie Neulektüre» von Federers fiktionalen und nicht fiktionalen Texten «Bemerkenswertes zutage fördern kann»,<sup>14</sup> erläutert das Nachwort zu einem kürzlich bei Chronos erschienenen Federer-Sammelband.<sup>15</sup>

Im Folgenden möchte ich mich auf einige wenige Aspekte betreffend Federers Beziehung zur italienischen Landschaft und Kultur konzentrieren, die in der bisherigen Sekundärliteratur nur gestreift wurden.

11 <http://britannica.com/EBchecked/topic/203639/Heinrich-Federer> (15. 10. 2017).

12 Charles Linsmayer, *Heinrich Federer*, in: *Schweizer Lexikon*. Volksausgabe, Visp: Verlag Schweizer Lexikon, 1994, Bd. 4, S. 125.

13 Vgl. Linsmayer, Nachwort zu *Heinrich Federer, Lieber leben als schreiben!* (Anm. 3), S. 260–263.

14 Jäger-Trees, «*Berge und Menschen*» neu gelesen (Anm. 3), S. 135.

15 Nachwort zu IUI, S. 295–331.

## Federers Umbrien

Ab 1904 unternahm Federer während eines Jahrzehnts zahlreiche Italienreisen, obwohl er trotz seiner Begeisterung für die Halbinsel nach einigen Wochen immer wieder in den Norden zog:

Regelmäßig nach zehn, zwölf Wochen fing etwas in mir an zu rinnen und zu schlucken wie Langeweile und Überdruß am Fest, wie Öde und Fremde, ach, einfach wie Heimweh. Dann [...] zog ich voll zitternder Seligkeit dorthin zurück, wohin mein Wesen gehörte, wo es starkes Leben, aber auch den Tod, viel Nebel, aber auch den blankesten Winterhimmel [...] gab.<sup>16</sup>

Beschrieben werden in seinen Reiseberichten Städte, Orte und Landschaften in Nord- und Mittelitalien.

Federers Lieblings-Italien ist nicht das Land der Grand Tour mit standardisierten Routen, nicht das «Bühnenitalien»<sup>17</sup> der grossen Hauptstädte, obwohl er deren Kunstwerke zu schätzen wusste, sondern das Italien der abgelegenen Dörfer, der kleinen Burgen und der leidenden Leute, für die er als Armeleutekind und als Befürworter des franziskanischen Lebensstils ein besonderes Verständnis hatte. Es sei in diesem Zusammenhang auf eine Stelle in einem unveröffentlichten Typoskript des Freundes und Reisegefährten Josi Magg hingewiesen:

«Wir dürfen aber», gab Hch. Federer darauf zu bedenken «so meine ich wenigstens, die Natürlichkeit dieses südlichen Volkes, wie sie bei uns auch im Tessin zum Ausdruck kommen kann, nicht tadeln. Es ist ihre Menschlichkeit, welche sich auf diese Weise kundgibt; ein Mitgefühl, das mit ihrer uns oft unbegreiflichen Gemütslage zusammenhängt».<sup>18</sup>

Wie Franz Wagner in seiner Dissertation feststellte, suchte er «in Italien [...] nicht die Grossstadt, sondern das Dorf – nicht den Petersdom, sondern die Kapelle von Portiunkola».<sup>19</sup> Federer, der sich seiner Vorliebe für einsame

16 Federer, zitiert nach Frick, *Federer und Italien* (Anm. 7), S. 27.

17 Federer, *Wo liegt Italien?*, in: Heinrich Federer, *Umbrische Reisegeschichtelein*, Berlin: Grote, 1932, S. 209–212, jetzt in: IUI, S. 75–79, hier S. 79.

18 *Heinrich Federer und Zürich. Memoiren der Freundschaft*, gesammelt und hg. von Josi Magg (1953), S. 124. Nachlass Heinrich Federer, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Signatur: E-03-a.

19 Franz Wagner, *Heinrich Federer. Der Mann und das Werk*, Diss. Phil., Universität Münster, 1930, S. 51.

Gegenden und für unbekannte Orte *off the beaten track* bewusst war, fand von Anfang an das seiner Ansicht nach «wahre», von der Zivilisation unverdorbenes Italien im «grünen Herzen» der Halbinsel – so heisst es heutzutage in der touristischen Werbung dieser Region – nämlich in Umbrien. Zu Recht stellt Oswald Floeck in seiner Federer-Monografie fest, dass der Dichter «den Ehrentitel des literarischen Entdeckers des poetischen Neulandes Umbrien [verdient]». <sup>20</sup> *Umbrische Reisegegeschichtlein* (1917) heisst eine seiner erfolgreichsten Sammlungen; nicht wenige Erzählungen, essayistische Beobachtungen und Plaudereien der Sammelbände *Wander- und Wunder-Geschichten aus dem Süden* (1924) und *Unter südlichen Sonnen und Menschen* (1926) haben mit Umbrien zu tun. Dazu kommen noch die Reisebriefe, in denen Perugia, Assisi, Spoleto, Orvieto usw. vorkommen, und Umbrien-Texte, die nur in Zeitschriften und Zeitungen publiziert wurden.

Was schätzt Federer besonders an Umbrien und aus welchen Gründen? Basiert seine Vorliebe mehr auf dem klassischen Italienbild, das die Halbinsel als das Land der Kunst, der Kultur und der Schönheit sieht, oder eher auf den historisch-geografischen Eigentümlichkeiten, die Italien beziehungsweise diese Region zu einem der Heimat entgegengesetzten Zufluchtsort werden lassen? Oder ist es eher so, dass er aufgrund mancher von ihm beobachteten geografischen Ähnlichkeiten zwischen Umbrien und der Schweiz geneigt ist, Eigenes auf diese Region zu projizieren und sie zu verklären? Seine Vorliebe gilt Regionen wie Umbrien und den Abruzzen und nicht Alpenregionen wie dem Valle d’Aosta, dem Trentino oder auch der Lombardei, die alle viel nördlicher und alpiner wirken. Vom Mailänder Dom schreibt er, er sei ein deutscher Bürger und Mailand sei wegen des Fleisses, des Baustils, der Pünktlichkeit usw. (hier kommen die üblichen Topoi vor) «gründlich deutsch». <sup>21</sup> Ihm geht es in Mailand ähnlich wie Goethe in Bozen, die Stadt kam ihm zu bieder und zu geordnet vor, um Teil von Arkadien zu sein. Bekanntlich beginnt Italien für Goethe in Torbole am Gardasee, und zwar sowohl anthropologisch als auch landschaftlich. Hier sieht er erstmals Feigen, das Obst dient zur Kennzeichnung seines Arkadien, Feigen und Zitronen werden zum Zeichen Italiens. Dass Federer sich den Bewohnern von Umbrien und der Abruzzen, vor allem den Bergleuten, die sich in seiner Wahrnehmung durch Herzensqualität und Arbeitsamkeit und nicht durch Sorglosigkeit auszeichnen, besonders nahe fühlt, weil sie seine idealtypische franziskanische Lebensauffassung vertreten, versteht sich von selbst und wurde von Frick und von weiteren Forschern erläutert. Was ihn in

<sup>20</sup> Floeck, *Heinrich Federer. Leben und Werk* (Anm. 5), S. 198.

<sup>21</sup> *Durchs heisseste Italien. Reisebriefe: Mailand 17. Juli*, in: *Alte und Neue Welt: Illustriertes Familienblatt zur Unterhaltung und Belehrung*, 42/1 (1907/08), S. 34 f., *Mailand*, auch in: IUI, S. 84–86, hier S. 84.

Umbrien *landschaftlich* besonders beeindruckt, ist die Mischung aus exotischen und nordischen Elementen, zum Beispiel aus südlichen Bäumen und Pflanzen und schauerlich wirkenden erhabenen Bergen und Schluchten. Dies wurde im Nachwort zum bereits erwähnten Federer-Sammelband anhand der Beschreibung einer umbrischen Sehenswürdigkeit gezeigt,<sup>22</sup> nämlich des Wasserfalles von Marmore, der im Zentrum des Reiseberichts *Die Wasserspiele von Terni*<sup>23</sup> steht. Der Text wurde exemplarisch unter die Lupe genommen, um das für Federer typische Verfahren zu beleuchten, im Vergleich mit der Schweiz den kritischen Vorbehalt gegen das besuchte Land zu revidieren. Trotz anfänglicher Skepsis (er stellt sich vor, Marmore sei ähnlich wie die Kaskaden in Tivoli «ein harmloser Tropf gegen die Wasserfälle in der Schweiz»<sup>24</sup>) muss Federer nach reiflicher Überlegung beziehungsweise nachdem er die Kaskade gesehen hat, eingestehen: «Nein, nein, das ist ein Wasserfall, besonders dieser Marmora, ein wirklicher und wahrhafter Wasserfall, kein Stiefgeschwister, sondern ein echter Bruder unserer schweizerischen Bachheroen.»<sup>25</sup> Und weiter: «Die hellbraunen und doch so düstern Felsen, der tiefe Kessel, das Gelärm der Fluten, die paar Eichen und Terebinthen auf einzelnen Absätzen, die immer zittern und ihr Haar flattern lassen im Luftzug, die dieses unheimliche Loch durchweht».<sup>26</sup> Bemerkenswert sind in seiner poetischen Schilderung des übrigens künstlich entstandenen Wasserfalls<sup>27</sup> seine existentialphilosophischen Erwägungen zum Thema *vanitas omnium* und zu den Schicksalsschlägen in unserem Leben (der Fluss Velino wird anthropomorphisiert: er sei ein biederer Bürger, der einmal im Leben Waghalsiges unternehme), ausserdem seine gattungstheoretischen Beobachtungen: Man erwartet ein «Rokoko-Idyll»<sup>28</sup> und wird stattdessen mit einer «revolutionären Tragödie»<sup>29</sup> konfrontiert, statt eines Kusses bekomme man einen Faustschlag. Obwohl er betont, dass Wasserfälle in den Berner oder Walliser Alpen «mehr Flut besitzen»<sup>30</sup> und «titanhafter»<sup>31</sup> wirken, gesteht er das

22 IUI, S. 325–327.

23 Vgl. Federer, *Umbrische Reisegeschichtelein* (Anm. 17), S. 360–365, auch in: IUI, S. 70–173.

24 IUI, S. 171.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 171 f.

27 Der Wasserfall wurde um 284 v. Chr. dank der Ingenieurkunst der alten Römer (der dafür verantwortliche Konsul war Curius Dentatus) verwirklicht, um den Fluss Velino zu bändigen, der die Ebene von Rieti und Umgebung überschwemmte. Durch einen tiefen Kanal wird der Fluss zu einer Kaskade geführt. Der Fall «dauert 8 Sekunden oder gewöhnliche Pulsschläge von der Höhe zur Tiefe», wie Heinse feststellt. Wilhelm Heinse, *Tagebuch einer Reise nach Italien*, mit einem biografischen Essay, hg. von Christoph Schwandt, München: Insel, 2002, S. 125.

28 IUI, S. 173.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 172.

31 Ebd.

tiefe «Schaudern»<sup>32</sup> seiner Seele vor dem Wasserfall von Marmore. Dass er die Natur als ein Schauspiel wahrnimmt, dass er in Italien ein Augenmensch ist, dass seine Wahrnehmung eine sinnliche ist, bildet keinen Widerspruch zu seinem katholischen Glauben, wenn man an sein Vorbild, nämlich an den heiligen Franz, denkt, dessen sinnliche Einstellung zur Natur und dessen offener Umgang mit allen Lebewesen ein Wesenszug seiner Spiritualität war.

Aus dem bisher Dargelegten darf man nicht – trotz des manchmal emphatisch-pathetischen Tons von Federers Texten – ableiten, er sei ein naiver Schwärmer gewesen. Er war literarisch, geschichtlich und kunsthistorisch bewandert, obwohl seine Bild-, Statuen- und Kirchenbeschreibungen nicht die Beherrschung der Kunstgedichte von C. F. Meyer aufweisen. Einige seiner Texte verweisen auf Goethes Italien-Erfahrung; explizit erwähnt wird er zum Beispiel im kurzen Prosatext *In Franzens Poetenstube*.<sup>33</sup> Als sich Goethe in Assisi aufhielt, wo er nur wenige Stunden verbrachte, weil es ihn nach Rom drängte, vernachlässigte er die Basilica<sup>34</sup> völlig und widmete sich ganz den Ruinen eines römischen Minerva-Tempels; es ging ihm um die Antike und um deren Wiederbelebung in der Renaissance, nicht um die Gotik und nicht um den katholischen Glauben. Den Umstand, dass Goethe den heiligen Franz ignorierte, erklärt Federer damit, dass der Weimarer Dichter die franziskanische Lehre von Armut und Einfachheit, die dem Ideal der klassischen Schlichtheit so nah stand, nicht gekannt habe. Goethe habe damals angefangen, «seine Philisterhaut abzutun»,<sup>35</sup> und er habe mit dem Fantasten Franz nichts anfangen können.

## Federer und die italienische Kultur

### *Die Sprache*

Obwohl Federer sich im Laufe der Jahre lange Zeit in Italien aufgehalten hatte, beherrschte er die italienische Sprache nicht. Sein Biograf Sigisbert Frick behauptet, er habe «nicht viel von der italienischen Sprache verstanden und sie nicht gut gesprochen».<sup>36</sup> Obwohl er sich nicht selten in abgelegenen Dörfern durch Gebärden verständlich machen musste, fehlte es ihm nicht an

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> In: Federer, *Umbrische Reisegeschichtlein* (Anm. 17); S. 9–16; auch in: IUI, S. 165–169.

<sup>34</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Andreas Beyer und Norbert Miller, München: Hanser, 1992, Bd. 15, S. 133. Vgl. dazu Italo Michele Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes <Italienischer Reise>*, Bern u. a.: Peter Lang, 1999, S. 96.

<sup>35</sup> IUI, S. 167.

<sup>36</sup> Frick, *Heinrich Federer und Italien* (Anm. 7), S. 51.

Sprachgefühl. Er meinte, in der Toskana klinge die italienische Zunge feiner und musikalischer. Es scheint, dass Umbrien jedoch auch sprachlich sein Ideal war. Das Wort «si» werde in keiner Gegend so anmutig ausgesprochen wie in Umbrien:

[...] das schönste Wort der Welt: *Si!* Wollüstig spricht es der Venezianer mit seinen roten, vollen Lippen aus, als schlürfte er dabei schon alle Erlaubnis der kleinen Silbe in sich ein; hart beißt es der Romagnole zwischen seinen starken Elfenbeinzähnen hervor, fast wie eine zugefügte Demütigung; und kühl und scharf spricht es der Römer aus, wie ein Advokat, während es dem Toskaner wie Chianti von der Zunge fließt. Aber der Umbrier sagt es wie ein Gebet! *Si, o che si!* Gütig, wie einer, der alles austeilten möchte, und mild, wie einer, der nie ein Nein über sich brächte. Wahrhaft, wenn irgendein Mensch, ist der Umbrier kein Neinsager. [...] Ja, ja! Er sagt es dem Wohltäter und dem Quäler gleich sanft her: *Che si!* Mache nur fort! Ich hindere dich nicht. Es ist wohl eine Schwachheit, dieses ewige, sanfte Jasagen, aber es ist beinahe die Schwachheit der Götter, nicht mehr der gemeinen Menschen.<sup>37</sup>

In seinen journalistischen Beiträgen vertritt Federer die Ansicht, die literarische italienische Sprache lasse sich nur mit Mühe ins Deutsche übersetzen. Dies hänge damit zusammen, dass sie zwar viele Eigenschaften besitze, jedoch keine, die sie besonders präge: «Im italienischen Satz lebt Kälte und Zutraulichkeit, Größe und Naivität, Rhetorik und Geschäftston, leben Gasse, Stuben, Salon. Er ist Malerei, Skulptur, Rede, Musik, Geplauder, Geschwätz und herzliche Nachdenklichkeit.»<sup>38</sup> Der italienische Stil habe keine ihm eigenen Züge wie zum Beispiel der französische, der stets elegant und witzig klinge; der italienische sei sachlich und pathosgeladen, naiv und feierlich zugleich, und diesen Ton könne man in der deutschen Sprache nicht wiedergeben. Deswegen seien die deutschen Übersetzungen italienischer Texte normalerweise mittelmässig, wenn nicht schlecht; Ausnahmen gebe es nur wenige, darunter eine bedeutende, und zwar Goethes Übersetzung der Ode von Manzoni *Il Cinque maggio* (*Der 5. Mai*). Auch beziehungsweise hauptsächlich aus diesem Grund finde die italienische Literatur keine grosse Verbreitung im deutschsprachigen Raum.

37 Heinrich Federer, *In den Bergnestern*, in: ders., *Umbrische Reisegehistlein* (Anm. 17), S. 58–64, auch in: IUI, S. 184–187, hier S. 185.

38 Heinrich Federer, *Glossen zum Jubiläum eines Romans*, in: ders., *Literarische Studien*, hg. von Sigisbert Frick, Luzern: Rex, 1966, S. 216–229, hier S. 224.

Die Alpen seien nicht nur ein geografisches, sondern auch «ein literarisches Scheidegebirge».<sup>39</sup>

Für die Beschreibung der literarischen deutsch-italienischen Beziehungen bedient sich Federer einer zoologischen Metapher:

Gewiß, die deutsche Wanderschwalbe findet trotzdem den Weg darüber, die zoologische. Ob aber auch die literarisch beschwingte? Umsonst such ich einen nennenswerten italienischen Einfluß auf die heimatliche Dichtung. Dante verehren wir in mehr Übersetzungen als irgendein Volk. Aber, um wahr zu sein, diese Verehrung besteht entweder in exquisiten Andachtsstunden oder in wissenschaftlichen Kollegien oder in kosmopolitischer Neugier.<sup>40</sup>

Dass die italienische Sprache als eine musikalische, singende gilt, ist bekannt; er meint, diese «sonoren Vorbedingungen»<sup>41</sup> seien in der deutschen Sprache nicht gegeben; diese eigne sich «zum Flüstern und Murmeln, [...] zum Grübeln und warmen, wohligen Gedankenaustausch».<sup>42</sup> Es handelt sich um den Topos der deutschen Sprache als Sprache der Philosophie. Dass einige Topoi von Federer scheinbar unkritisch übernommen werden, hat nicht mit Naivität zu tun, sondern mit dem Umstand, dass er Italien und den italienischen Menschen gegenüber stets gut gesinnt ist. Eine ähnliche Einstellung vertritt er in seinen fiktionalen Texten, in den Reisebriefen sowie in den feuilletonistischen Beiträgen gegenüber seinen Lesern. Der NZZ-Redaktor Eduard Korrodi, der mit Literatur und Literaten sicher nicht zimperlich umging, machte folgende Feststellung:

Es ist wahr, Federer schreibt nicht mit den Rücken gegen den Leser. Er lächelt uns entgegen, aber das war doch auch die Urbanität, die jeder Erzähler schon bei den alten Italienern lernen kann. Erzählen sie bei Boccaccio nicht *sorridendo e volentieri*? Dieses ungezwungene, schelmische Lächeln [...] ist kein hochmutiges Lächeln, sondern kommt ganz aus den verborgenen Falten der Seele; es poliert gleichsam den Globus, es verfeinert den ganzen Chorus seiner Menschen, sodaß uns die Abruzzenbässe ebenso melodisch klingen wie die Appenzeller Jodler.<sup>43</sup>

39 Heinrich Federer, *Plauderei über Alessandro Manzoni*, in: ders., *Literarische Studien* (Anm. 38), S. 195–205, hier S. 196.

40 Ebd.

41 Federer, *Glossen* (Anm. 38), S. 223.

42 Ebd., S. 224.

43 Eduard Korrodi, *Heinrich Federer. Zwei Wörtlein zu seinem 50. Geburtstage* (7. Oktober 1916), in: *Die Schweiz* (7. 10. 1916), S. 533–535, hier S. 534.

In der Sekundärliteratur ist oft zu lesen, Federers Sprache habe sich durch den Umgang mit der italienischen Kultur verändert, sie sei weicher und musikalischer geworden. Sicher wirkt die literarische Sprache seiner Geschichten und Novellen leicht, geflügelt, inspiriert und sogar pathosgeladen, die Satzzeichnung folgt, soweit die deutsche Sprache es möglich macht, eher rhythmischen als streng syntaktisch-grammatikalischen Kriterien und spricht für eine ausgeprägte Begeisterungsfähigkeit. Es ist an dieser Stelle jedoch nicht angebracht, verallgemeinernde Beobachtungen über seinen Stil anzustellen, denn sein Sprachgebrauch wirkt zum Beispiel in dem 1914 erschienenen, sehr unterhaltsamen und so gut wie unbekanntem Text *Die Schweizer Dichter im Himmel* humorvoll, ironisch und witzig, sicher nicht pathosgeladen und kaum musikalisch.<sup>44</sup> Es ist eher die Ansicht zu vertreten, in seiner Schreibweise seien, je nach Textsorte, gattungsbedingte Stilmerkmale festzustellen.

Da seine Italienischkenntnisse ziemlich begrenzt waren, neigte Federer in seinen Italien-Texten dazu, einige Ausdrücke, die er nur gehört, aber nicht gelesen hatte, nicht korrekt, sondern nach dem Gehör beziehungsweise nach seiner durch die deutsche Muttersprache bedingten Wahrnehmung der italienischen Sprache wiederzugeben, was oft zu einer unkorrekten Orthografie führte.

### Die Literatur

Federers Beziehung zu den fremdsprachigen Literaturen wurde nur ansatzweise erforscht, und zwar meistens in älteren wissenschaftlichen Beiträgen.<sup>45</sup> In seinen Reisebriefen und journalistischen Texten erwähnt er bezüglich der italienischen Literatur Dante, Petrarca, Boccaccio, Ludovico Ariosto, Antonio Fogazzaro, Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi. Am meisten hat ihn allerdings der Autor der *Promessi sposi* beschäftigt, der auch im Zentrum einiger seiner essayistischen Schriften steht (*Plauderei über Alessandro Manzoni*, 1923; *Glossen zum Jubiläum eines Romans*, 1923). Im Folgenden werden ausschliesslich seine Lieblingsautoren Manzoni und Fogazzaro näher betrachtet.

Seine Bewunderung für den lombardischen Autor hat ähnliche Gründe wie seine Sympathie für den heiligen Franz. Ist die franziskanische Lehre durch

44 Federer, *Literarische Studien* (Anm. 38), S. 13–26. Vgl. Anna Fattori, *Der Autor und der Text. Einführung zu Heinrich Federers ‚Die Schweizer Dichter im Himmel‘*, in: *CH-Studien*, 1 (2017), [http://ch-studien.uni.wroc.pl/pdfs-ausgabe-2017-1/Fattori\\_FEDERER\\_Dichter\\_im\\_Himmel\\_CH-Studien.pdf](http://ch-studien.uni.wroc.pl/pdfs-ausgabe-2017-1/Fattori_FEDERER_Dichter_im_Himmel_CH-Studien.pdf) (20. 2. 2018).

45 Vgl. Schwengeler, *Heinrich Federer im Spiegel seines literarischen Schaffens* (Anm. 5), S. 98–107; Frick, *Heinrich Federer und Italien* (Anm. 7), S. 57–67; Frick, *Heinrich Federer. Leben und Dichtung* (Anm. 6), S. 272–285.

Armut, Liebe und Einfachheit geprägt, so schätzt er in Manzoni's Meisterwerk «die Vorliebe für das Schwache beim Starken, das Kleine beim Mächtigen»,<sup>46</sup> für die «wahrhaft demokratische Philanthropie»;<sup>47</sup> er habe einfache, natürliche Menschen darzustellen gewusst. Menschen und nicht Handlungselemente wie «Liebschaft, Entführung, Flucht, Hungersnot, Pest und Revolte zu Mailand, [...] bilden den Hauptwert des kolossalen Buches».<sup>48</sup> Manzoni wird dem damals international erfolgreichen Walter Scott gegenübergestellt: Bei Scott gehe es um die Handlung, um das Stoffliche, bei Manzoni um das Denken und Fühlen der Menschen. Nicht sehr schmeichelhaft, was Federer über den englischsprachigen Kollegen schreibt:

[...] jener schottische Erzähler [Scott], den man so gern an Manzoni reiht, wächst nie recht über das Stoffliche hinaus. Es ist immer mehr ein neugieriges Bilderanschauen als Bildererleben bei ihm [...]. Scott bleibt mehr oder weniger ein kurzweiliger Antiquar, Manzoni ist der Lebendigmacher epischer Poesie.<sup>49</sup>

Mit den *Promessi sposi* habe Manzoni einen volkstümlichen und realistischen Nationalroman geschaffen, er habe den Verismus (gemeint ist der Naturalismus) der Franzosen und der Russen, den modernen psychologischen Roman und sogar die «psychopathische Seelenanalyse»<sup>50</sup> Dostojewskis vorweggenommen. Der italienische Roman sei damals viel innovativer gewesen als der europäische (es sei nebenbei bemerkt, dass Federer's Sicht auf die Literatur stets eine internationale, eine europäische ist):

Man zeige mir den deutschen, englischen, französischen Roman um 1823 [als die erste Fassung der *Promessi sposi* erschien], der auch nur eine Ahnung von dieser gesunden realistischen Seelenzeichnung besaß. Es dauerte noch einige Jahre bis plötzlich – Dickens war erst recht in die Bubenhosen geschlüpft – ein zweiter Dichter so romantisch-realistisch auftritt, Nikolaus Gogol.<sup>51</sup>

Federer erwähnt – und lobt – Figuren wie Renzo, L'Innominato, Don Rodrigo und Don Abbondio, dessen Kompromissbereitschaft und mangelndes Pflicht-

46 Federer, *Plauderei über Alessandro Manzoni* (Anm. 39), S. 201.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 202.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Federer, *Glossen* (Anm. 38), S. 227.

bewusstsein auch den Priester Aldo Aldi – «un don Abbondio redivivo»,<sup>52</sup> stellt Bartoccioni fest – in *Das Wunder von Bolsena* (1912) prägen. Nicht uninteressant ist, was Federer *nicht* oder nur nebenbei erwähnt, und zwar die Monaca di Monza. Bekanntlich liegt der Episode, die in der Endfassung des Romans in zwei Kapiteln berichtet wird, eine wahre Begebenheit zugrunde, die auf das 17. Jahrhundert zurückgeht und die Manzoni in der Chronik von Giuseppe Ripamonti (1575–1643) gelesen hatte. Er durfte auch die Akten des Prozesses gegen die Monaca einsehen, deren fiktionalisierte Biografie im Roman etliche Abweichungen von der Realität aufweist. Im 10. und im 11. Kapitel der *Verlobten* liest man über eine Nonne, Gertrude, die nicht freiwillig ins Kloster eingetreten war und die mitschuldig an der Tötung einer jungen Schwester wurde, die über ihre Beziehung mit dem unheimlich wirkenden Adligen Egidio wusste. Die Nonne verfehlt bei Manzoni jede Möglichkeit zu Reue und Besserung. Die Geschichte hatte im 17. Jh. Aufsehen erregt; es ist ein sehr heikles Thema, das Federer in seinem Kommentar nicht ansprechen mochte. Diese Episode durfte für ihn zu gewagt gewesen sein.

Antonio Fogazzaro ist als Autor der Romane *Piccolo mondo antico* (1896) und *Piccolo mondo moderno* (1901) bekannt. In *Zwei sentimentale Gipfeltouren* (1926)<sup>53</sup> beschäftigt sich Federer ziemlich eingehend mit seinem italienischen Kollegen, den er besonders bezüglich der Darstellung der Frauengestalten sehr schätzt; Manzoni sei hingegen die Beschreibung der Männer besser gelungen. Federer möchte Fogazzaro nicht als Nachahmer von Manzoni betrachten, wie es damals nicht unüblich war. Es sei ihm gelungen, sich der deutschen Seele zu nähern, obwohl er grundsätzlich ein italienischer Dichter bleibe. Er lobt *Piccolo mondo antico* und ist gegenüber *Il Santo* skeptisch, der Roman bilde eine Entgleisung wegen der darin geäußerten modernistischen Anschauungen. Hier kann der Protagonist den Versuchungen des weltlichen Lebens nicht widerstehen und plädiert für eine radikale Erneuerung der katholischen Kirche. Im Text *Der Weltbrief Pius' X. und die Weltliteratur* (1908) berichtet Federer, wie der Papst das Buch auf den Index der verbotenen Bücher gesetzt hatte – was der Obwaldner nicht bedauert. Der Beitrag *Zwei sentimentale Gipfeltouren* wurde von Mario Andreis ins Italienische übersetzt und im Sammelband *Novelle umbre* (1932) publiziert, der ausserdem *Das letzte Stündlein des Papstes, Agnes*,

52 Jole Bartoccioni, *La dimensione italiana di Heinrich Federer*, Tesi di laurea, Università di Bologna, 1967/68, S. 22.

53 Heinrich Federer, *Zwei sentimentale Gipfeltouren*, in: *Orell Füssli's illustrierte Wochenschau*, 2 (1926), Nr. 11 (12. 3.), S. 235 f., Nr. 12 (19. 3.), S. 255 f., Nr. 13 (26. 3.), S. 281 f.

*Marcote* und andere Texte enthält.<sup>54</sup> In seinem umfangreichen Vorwort<sup>55</sup> zu diesem Band stellt Andreis fest, Federer habe mit Manzoni und Fogazzaro christliche Grundwerte gemeinsam: Alle drei stellten aufrichtige, einfache Menschen dar, Charaktere mit festen moralischen Grundsätzen. Ihre Forderungen seien Natürlichkeit, Schönheit, Sittlichkeit und ein realistischer Stil, was sicher nicht bestritten werden kann. In *Zwei sentimentale Gipfeltouren* geht Federer mit literarischem Spürsinn und feiner Differenzierungsgabe jedoch nicht so sehr auf die Gemeinsamkeiten zwischen dem Autor der *Promessi sposi* und demjenigen von *Piccolo mondo antico* ein, sondern auf die Differenz zwischen den beiden. Sie werden nämlich in ihrer Gegensätzlichkeit beschrieben: «Fogazzaro spottet, wenn er spaßt, Manzoni spaßt, wenn er spottet. Jener malt die Nervosität, dieser die Gesundheit, im Guten und Bösen. Manzoni ist die Einfachheit des Genius, Fogazzaro die Vielspältigkeit des großen Talents.»<sup>56</sup> Ausserdem habe Fogazzaro reale Probleme und Fragen mit dem Wunderbaren und der Mystik zu verbinden gewusst (Federer denkt an Fogazzaros faszinierenden Roman *Malombra* von 1881). Obwohl der Obwaldner vom Autor von *Piccolo mondo antico* begeistert ist, muss das Trennende zwischen den beiden angemessen hervorgehoben werden. Sehr richtig stellt Gabriella Traldi fest: «la predilezione per certi stati d’animo torbidi e contraddittori e l’incertezza tra il richiamo dei sensi e la voce di Dio [...] sono lontanissimi dallo spirito del nostro [Federer].»<sup>57</sup>

## Federer als Bruder im Geiste des italienischen Volkes

In seinem bereits erwähnten Vorwort zu den *Novelle ombre* versucht Andreis im Ansatz, was der Literaturwissenschaft bisher nur selten gelungen ist: nämlich Federer aus seiner literaturgeschichtlichen Isolierung zu befreien.<sup>58</sup> Nachdem Andreis auf Federers Vorbild Manzoni und auf dessen Einfluss auf ihn eingegangen ist – Federers Kunst sei «semplice, sincera, umana e profondamente cristiana»<sup>59</sup> wie diejenige des Autors der *Verlobten* –, beleuchtet er das Verhältnis

54 Heinrich Federer, *Novelle ombre*. Con uno schizzo su Antonio Fogazzaro, hg. von Mario Andreis, Vicenza: Cristofari, 1932.

55 Mario Andreis, *Enrico Federer e le sue opere*, in: Federer, *Novelle ombre* (Anm. 54), S. 7–40.

56 Heinrich Federer, *Zwei sentimentale Gipfeltouren*, zitiert nach: Frick, *Heinrich Federer und Italien* (Anm. 7), S. 64.

57 Gabriella Traldi, *Il pensiero religioso*, in: *Heinrich Federer*, Tesi di Laurea, Università di Verona, 1969/70, S. 113.

58 Bemerkenswert sind in dieser Hinsicht folgende Beiträge: Jäger-Trees, *Berge und Menschen neu gelesen: Heinrich Federers sanftes Tourismuskonzept* (Anm. 3); Linsmayer, Nachwort zu Heinrich Federer, *Lieber leben als schreiben!* (Anm. 3); Gorecka und Aregger, *Franz von Assisi in den Augen Heinrich Federers und seiner Zeit* (Anm. 9).

59 Andreis, *Enrico Federer e le sue opere* (Anm. 55), S. 25.

des Obwaldners zu seinen deutschsprachigen Kollegen, insbesondere zu Jean Paul, hinsichtlich des Humors. Sei der Humor bei Federer lediglich ein Zusatz, «un condimento, un mezzo»,<sup>60</sup> so bilde er bei Jean Paul «la ragion d'essere, fine a sé stesso»,<sup>61</sup> sei also Selbstzweck. Jean Paul zerstöre durch das Lächerliche das, was gross, erhaben und heilig ist; sein Humor sei nihilistisch. Ganz anders bei Federer: Dieser mache zwar auf die Torheiten unserer Welt aufmerksam, aber mit der Absicht, Grundwerte wie Armut, Demut und Wohltätigkeit aufzuwerten. Sein Humor sei ein «umorismo cristiano», besser noch «francescano»,<sup>62</sup> meint Andreis – und zwar nicht zu Unrecht, denn in seinem 1908 verfassten Kommentar von Franzens Regel kommt Federer auf dessen «heilige Narrheit» und dessen «helles junges Lachen» zu sprechen, das die Weisheit der übrigen Menschheit wie ein «düsteres Philistertum»<sup>63</sup> erscheinen lasse.

Die *Novelle ombre* wurden in italienischen und Schweizer Zeitungen und Zeitschriften besprochen. Loben die Schweizer Rezensenten die Übersetzungen von Andreis, «der seinen italienischen Lesern fast den Tonfall Federers hörbar machen möchte»,<sup>64</sup> so sind in den italienischen Rezensionen pathosgeladene, paternalistische und zeittypische Ausdrücke zu finden: Das Buch sei eine Huldigung an die Völker Mittelitaliens («un omaggio a quelle nostre gentili e robuste popolazioni dell'Italia centrale»), und der Autor preise die heldische italienische Seele («l'anima, eroica e ingenua, della nostra razza»).<sup>65</sup> Die in der Zeitung *Vedetta fascista* vom 20. November 1932 erschienene Rezension befindet sich auf einer Seite, die neben dieser Buchbesprechung sowie weiteren Kurzrezensionen einen Artikel über die afrikanischen Kolonien unter italienischer Herrschaft sowie einen über den soeben gewählten Präsidenten Roosevelt enthält, dessen Frau sich über das Ergebnis der Wahlen nicht zu freuen schien. Es handelt sich um eine Seite, die den damals in Italien herrschenden Zeitgeist sowie die damalige Kulturpolitik lebhaft veranschaulicht.

Der Federer-Übersetzer unterhielt einen Briefwechsel mit Caspar Kindlimann-Blumer (1892–1972), Kantonsschüler, Freund und später auch Herausgeber von Federers Texten. In einem unveröffentlichten Brief an Kindlimann-Blumer vom 15. November 1932 bedauert Andreis, die *Novelle*

60 Ebd., S. 29.

61 Ebd., S. 30.

62 Ebd.

63 Heinrich Federer, *Der heilige Franziskus von Assisi*. Mit dem Wortlaut der ersten Ordensregel der Franziskaner, Zürich: Arche, 1979, S. 25.

64 L. B., *Federer Italienisch* [Rezension zu *Novelle Ombre*], in: *Neue Zürcher Nachrichten*, 347 (21. 12. 1932).

65 R. F., Rezension zu *Novelle Ombre di Enrico Federer*, in: *Vedetta Fascista*, 11 (20. 11. 1932), S. 3. Vgl. auch Raffaele Fimiani, Rezension zu *Novelle Ombre di Enrico Federer*, in: *Tempo nostro*, 1/10 (15. 12. 1932), S. 10 f.

*Umbre* seien bei einem kleinen Verlag erschienen, der keine Werbung gemacht habe. Er ist der Ansicht, Federer verdiene vier Jahre nach seinem Tod mehr Aufmerksamkeit: «Wenn es einen fremden Schriftsteller gibt, der mehr als andere bei uns Verständnis und Anerkennung zu finden verdient, so ist es H. Federer: einerseits wegen der Höhe seiner Kunst, andererseits wegen der Liebe zu unserem Lande.»<sup>66</sup> Deutsche Ausgaben von Federers Texten seien in italienischen Schulen unbrauchbar, denn es gäbe hier «eine Menge Sammlungen fremdsprachlicher Schulausgaben mit in italienischer Sprache verfassten ausführlichen Erläuterungen, Anmerkungen usw.»<sup>67</sup> Er schlägt vor, eine deutschsprachige Ausgabe von *Das letzte Stündlein des Papstes* mit italienischen Anmerkungen bei einem italienischen Verlag zu publizieren. Tatsächlich ist die Erzählung dann 1943, also elf Jahre später, beim Verlag Paravia erschienen,<sup>68</sup> herausgegeben wurde das Buch von Nella Fidora. Ob Andreis dabei eine Rolle spielte, konnte nicht ermittelt werden. Inzwischen war 1940 bei Paravia *Sisto e Sesto* erschienen. Beide Bände, *Das letzte Stündlein des Papstes* und *Sisto e Sesto*, waren in der Reihe *Insegnamento delle lingue straniere* untergebracht, die eben fremdsprachige Texte in der Originalsprache mit Anmerkungen auf Italienisch publizierte. Ausser Federer wurden während der faschistischen Zeit weitere deutsche Autoren in dieser Reihe gedruckt: Brentano, Mörike, Hoffmann, Keller (*Das Fähnlein der sieben Aufrechten, Spiegel, das Kätzchen*), Liliencron (*Kriegsnovellen*), Storm, Hebbel, Heine, Hesse, Platen und Goethe (*Iphigenie auf Tauris, Götz von Berlichingen*). Vertreten waren in dieser Reihe auch englische und französische Schriftsteller (Coleridge, Tennyson, Thackeray, Dickens, Ruskin, Swift, Voltaire), wobei nicht zu übersehen ist, dass die Mehrheit der publizierten Autoren deutschsprachig war, was offenkundig einer präzisen politisch-kulturellen Absicht entsprach. Auf dem Cover des Buchdeckels des 1940 publizierten Bandes *Sisto und Sesto*<sup>69</sup> ist unter dem Namen des Autors, dem Titel und dem Namen des Übersetzers als illustrierter Paratext ein Adler mit einem Hakenkreuz abgedruckt (Abb. 2).<sup>70</sup> Dies ist wirklich ein merkwürdiger Umstand, da Federer kein deutscher Autor war; es ging aber den Herausgebern der Reihe – so ist zu vermuten – um die Sprache beziehungsweise Muttersprache des Autors und nicht um die Nationalität. Federer wurde den deutschsprachigen Autoren eingegliedert, und das Buch erhielt Adler und

66 Brief von Mario Andreis an Caspar Kindlimann Blumer, 15. 11. 1932. Federer-Sammlung Caspar Kindlimann (SLA), Bern, Signatur: C 9/4/2.

67 Ebd.

68 Heinrich Federer, *L'ultima ora del papa*, hg. von Nella Fidora, Torino: Paravia, 1943.

69 Heinrich Federer, *Sisto e Sesto*, hg. von Augusta Bonazzi-Eichhorn, Torino: Paravia, 1940.

70 Bezeichnenderweise sind Adler und Hakenkreuz in der späteren Paravia-Ausgabe (1951) von *Sisto e Sesto* nicht mehr zu finden (Abb. 3).

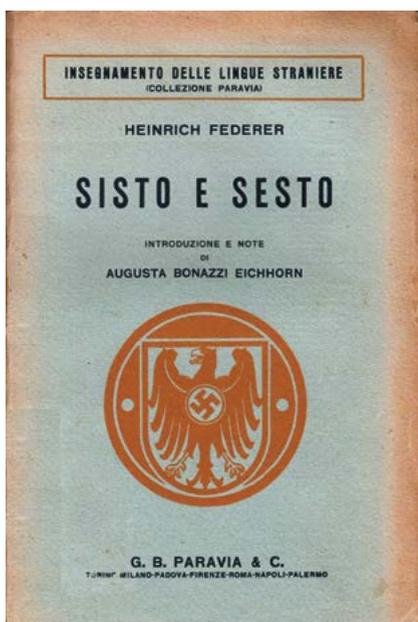


Abb. 2: *Buchumschlag von Heinrich Federer, 'Sisto e Sesto', hg. von Augusta Bonazzi-Eichhorn, Torino: Paravia, 1940.*

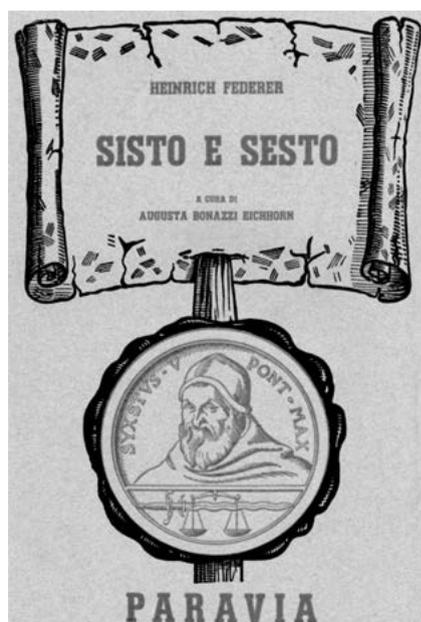


Abb. 3: *Buchumschlag von Heinrich Federer, 'Sisto e Sesto', hg. von Augusta Bonazzi-Eichhorn, Torino: Paravia, 1951.*

Hakenkreuz. Seine Texte sollten dazu dienen, die Gemeinsamkeiten zwischen der deutschen und der italienischen Kultur hervorzuheben und darüber hinaus mit Hilfe der fremden Sicht des Erzählers beziehungsweise Reisenden ein Bild Italiens zu skizzieren, das dem damaligen politischen Anliegen entsprach. Im Vorwort von Augusta Bonazzi-Eichhorn zu *Sisto e Sesto* ist von der «visione dell'antica grandezza» die Rede; Rom wird als «possente ed eterna» und die italienische Seele als «semplice eppure eroica»<sup>71</sup> bezeichnet. Federer wird als katholischer Autor der Schweiz, der auf der Seite der römischen Kirche steht («indica la chiesa romana di Cristo»), C. F. Meyer und Keller gegenübergestellt, die «lanciavano fini dardi di ironia contro la fede cattolica».<sup>72</sup> Der Obwaldner wird als ein Bruder im Geiste des italienischen Volkes betrachtet, als ein Künstler, der auf der Halbinsel die Eigenschaften der Menschen zu schätzen und das religiöse sowie das künstlerische Erbe aufzuwerten gewusst hatte. Eine solche Betrachtungsweise des Schweizer Autors entsprach zweifellos

71 Bonazzi-Eichhorn, *Introduzione zu Heinrich Federer: 'Sisto e Sesto'* (Anm. 69), S. V–XIV, alle Zitate S. V.

72 Ebd., beide Zitate S. XIII.



Abb. 4: Restspuren der 1936 gebildeten Achse Rom-Berlin in Castiglion del Lago (Perugia), 2017. Foto: Anna Fattori, Rom.

dem umfassenden kulturellen Indoktrinierungsprogramm des faschistischen Regimes. Im Mai 1939 wurde der berühmte ›Stahlpakt‹ geschlossen, der mehr als eine Kriegsallianz war, nämlich ein Freundschafts- und Bündnispakt zwischen Italien und dem Deutschen Reich. Diesem Pakt waren 1936 die Bildung der Achse Berlin-Rom, deren Restspuren man heute an manchen Gebäuden in Italien erstaunlicherweise immer noch sehen kann (Abb. 4), und 1938 das sogenannte Kulturabkommen zwischen Deutschland und Italien vorausgegangen. Die Idee des gemeinsamen Weges, den die zwei Länder gehen sollten, hatte sich allerdings schon früher durchgesetzt. In Bezug auf den deutschen und italienischen Kontext 1920–1940 stellen Andrea Albrecht, Lutz Danneberg und Simone De Angelis sehr richtig fest, dass

[e]s zu kurz gegriffen [ist], die Achse Berlin-Rom als ein rein politisch-militärisches Projekt zu verstehen, vielmehr wurde sie von den Regimen unterstützt, auch durch kulturelle und akademische Institutionen und deren Akteure, also Künstler, Schriftsteller und Wissenschaftler gestärkt und auf diese Weise zu einer ›kulturellen‹ und akademischen ›Achse Berlin-Rom‹ ausgebaut.

Die kulturelle und wissenschaftliche Annäherung hatte wie die politische einen Vorlauf, denn schon lange vor der nationalsozialistischen Macht-

übernahme existierten in Italien zahlreiche deutsche Forschungseinrichtungen [...].<sup>73</sup>

In diesem historischen Kontext sollte der literarische Diskurs der Unterstützung des politischen Bündnisses zwischen dem faschistischen Italien und dem nationalsozialistischen Deutschland dienen. Den Kulturvertretern der zwei Diktaturen ging es darum, auf die Gemeinsamkeiten sowie auf die sich ergänzenden Hauptzüge der deutschen und der italienischen Wesensart hinzuweisen.<sup>74</sup> Der Versuch, Figuren wie Sisto und Sesto, Agnes, Marcote, Sibilla Pagni und Taddeo Amente der nationalistischen beziehungsweise faschistischen Ideologie anzunähern, verblüfft sicher die Leser, die das Oeuvre des Obwaldners kennen. Es soll im Folgenden auf die möglichen Ansatzpunkte für Federers Instrumentalisierung näher eingegangen werden, indem einige Aspekte des kulturellen Kontextes der faschistischen Zeit beleuchtet werden.

### Exkurs: «strapaese» und «selvaggismo»

Es ist bekannt, dass der Faschismus bedeutende Widersprüche bezüglich seiner Stellungnahme zur Vergangenheit aufwies: Auf der einen Seite stand die Romantisierung und Idealisierung des archaischen Menschen beziehungsweise Bauern («strapaese»), auf der anderen der Modernisierungsanspruch durch den Fortschritt der Technik («stracittà»). Bezüglich des vorliegenden Themas soll hier auf einige Aspekte der mit der ersten dieser Tendenzen verbundenen Weltanschauung näher eingegangen werden.

Aus dem antibürgerlichen, europafeindlichen, revolutionären Provinzfaschismus, der gegen die sogenannten «Normalisierer» des offiziellen, rom-

73 Andrea Albrecht, Lutz Danneberg und Simone De Angelis, *Der wissenschaftlich-kulturelle Austausch zwischen Italien und Deutschland 1920 bis 1945*, Einleitung, in: Andrea Albrecht, Lutz Danneberg und Simone De Angelis, *Die akademische Achse Berlin Rom?*, Berlin u. a.: De Gruyter, 2017, S. 1–22, hier S. 8.

74 Ausgewogener klingt hingegen die Vorrede von Paola Colombo zu der 1944 erschienenen Übersetzung des Romans *Berge und Menschen (Uomini e montagne)* – der Versuch, Federer als Bruder im Geiste des italienischen Volkes erscheinen zu lassen, hätte natürlich zu diesem Zeitpunkt keinen Sinn mehr gehabt. Die Übersetzerin geht auf Federers realistische Darstellungsweise, auf seinen gutmütigen Ton und auf seine Menschenliebe ein und unterschätzt sicher die gesellschaftskritische Komponente: «Egli non propone riforme e rivolgimenti [...], invita piuttosto a cercare di volgere al meglio le cose esistenti e realizzare una maggiore giustizia con la reciproca fiducia e sincerità.» Eine Anspielung auf die dramatische Zeitgeschichte kommt dort vor, wo Colombo meint, Federers Anliegen, seine wohlwollende Einstellung zum Leben könne angesichts der «vaste e tragiche vicende» der Gegenwart anachronistisch erscheinen. Paola Colombo, Prefazione zu: Heinrich Federer, *Uomini e montagne*, hg. von Paola Colombo, Torino: Frassinelli, 1944, S. VII–XV, hier S. XV.

zentrierten Faschismus polemisierte, entstand um 1924 in der Toskana der «selvaggismo», dessen Ideologie sich in der vom Maler, Illustrator und Journalisten Mino Maccari geleiteten Zeitschrift *Il Selvaggio* (1924–1942) wiederfand, die für einen politisch-kulturellen, rückwärtsgewandten Regionalismus gegen die modernistische und kosmopolitische Tendenz Bontempellis und der weiteren Mitarbeiter der Zeitschrift *Novecento* (1926–1928) kämpfte. Ziel der Selvaggi war, «di far affluire al fascismo come contributi spirituali e vitali, le espressioni più genuine e tipiche [...] di ogni schiatta, di ogni regione».<sup>75</sup> Dass die ersten Hefte von *Novecento* in französischer Sprache verfasst waren, ist hingegen ein Beweis für die europäische Weltanschauung, die dieser Zeitschrift zugrunde lag: «900 [...] volle portare l'Europa in Italia, utilizzando le esperienze di quegli artisti italiani che – essendo andati all'estero –, ritornavano arricchiti culturalmente; e traducendo le pagine di scrittori stranieri ([...] tra i molti James Joyce e Virginia Woolf). 900 volle sprovincializzare l'Italia [...].»<sup>76</sup>

Die Weltanschauung des Selvaggismo war nicht konsequent durchdacht, sondern ein «widersprüchliches Gedankengefüge, [...] ein Konglomerat ideologischer und kultureller Versatzstücke».<sup>77</sup> In ihm äusserten sich «die konkreten politischen und sozialen Interessen des Squadrismus in der Provinz [...], die subversiven Ambitionen kleinbürgerlicher provinzieller Intellektueller, die im nationalen politischen Geschehen eine Rolle spielen wollten».<sup>78</sup> Besonders unterstützt wurde diese Position vom toskanischen Schriftsteller und Künstler Ardengo Soffici (1879–1964), den Maccari als Autor für *Il Selvaggio* anwerben konnte. Soffici, der bereits mit berühmten Zeitschriften wie *Lacerba*, *La voce* und *Leonardo* zusammengearbeitet hatte, bekannte sich offen zum Faschismus und wurde bald zur wichtigsten literarischen Stimme des *Selvaggio*. Die besondere Ausrichtung, die der Regionalismus durch ihn und andere Autoren bekam, wurde «strapaese» genannt. Seine Aufgaben wurden von Maccari folgendermassen umschrieben:

L'amor delle tradizioni e del paese non solo [...] non crea dei limiti ma ne abbatte e porta a vivere una vita che ha radici in altre vite, in un passato sempre più remoto e che si sente, per quell'amore, già vivo nell'avvenire. Strapaese è stato fatto per codesto amore.

Strapaese è stato fatto apposta per difendere a spada tratta il carattere

75 G. Tramontano, *Fascismo toscano*, in: *Il Selvaggio*, 1/23–24 (Dezember 1924).

76 Luciano Troisio, *Introduzione*, in: ders., *Le riviste di Strapaese e Stracittà. Il Selvaggio – L'Italiano – 900*, Treviso: Canova, 1975, S. 9–49, hier S. 33.

77 Manfred Weichmann, *Italienische Literatur im ersten Jahrzehnt des Faschismus: «Stracittà» und «Strapaese»*, Weiden: Schuch-Verlag, 1991, S. 56.

78 Ebd.

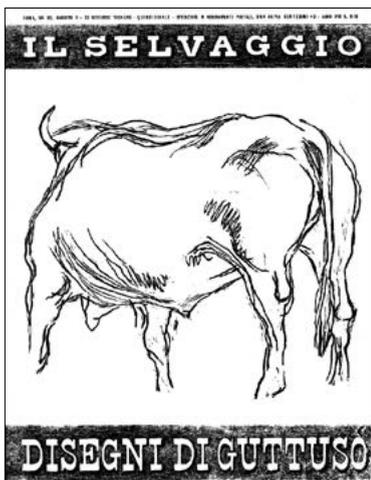


Abb. 5: Renato Guttuso, Titelseite der Zeitschrift «Il Selvaggio», Rom, 1939, Nr. 9–10.

rurale e paesano della gente italiana: vale a dire, oltreché l'espressione più genuina e schietta della razza, l'ambiente, il clima e la mentalità ove son custodite, per istinto e per amore, le più pure tradizioni nostre. Strapese si è eretto a baluardo contro l'invasione delle mode, del pensiero straniero e della civiltà modernista.<sup>79</sup>

Die Wiederbelebung des Regionalen und des Lokalen führte zur Aufwertung und Idealisierung der einfachen Leute und des Bauernstandes. «Italianità» und «ruralità» waren dasselbe: Der *homo italicus* sollte «strapaese»-Züge haben, meinte Maccari. Die Italiener sollten «perfetti rurali»<sup>80</sup> sein: «questa qualifica di selvaggio [...] esprime quanto vi è di più schiettamente italiano, di antico, di caratteristico, di paesano, in perpetua incompatibilità con quanto è liberalesco, democratico, americano, dozzinale, macchinale, «turistico»».<sup>81</sup> Und weiter:

Non ci sono soltanto letterati o artisti strapaesani: strapaesano può essere un oste, strapaesano uno spaccapietre, strapaesano un ministro, strapasano un castrino. Vale a dire: strapaesano è colui che facendo il suo mestiere e comunque applicando la sua funzione nella vita, dà attualità a quel carattere che è maturato di generazione in generazione in armonia col *clima proprio*

79 Mino Maccari (Orco Bisorco), *L'omino di bronzo*, in: *Il Selvaggio*, 3 (7. 9. 1926), Nr. 9, auch in: Troisio, *Le riviste di Strapaese e Stracittà* (Anm. 76), S. 76.

80 Mino Maccari (Orco Bisorco), *Gazzettino Ufficiale di Strapaese*, in: *Il Selvaggio*, 4/1 (5. 1. 1927).

81 Mino Maccari (Orco Bisorco), *Idee selvagge e parole a muso duro*, in: *Il Selvaggio*, 3 (15. 7. 1926).

Abb. 6: Mino Maccari, «Dietro ogni ciminiera s'annida un parassita», in: *Il Selvaggio*, Rom, 1934, Nr. 11, S. 61.



della sua terra e della sua razza, il quale si rivela in aspetti fisici, naturali, spirituali e si chiama, in sintesi: paese.<sup>82</sup>

Die Idee wurzelte bereits im Kulturklima der Jahrhundertwende. In einem 1908 an Soffici gerichteten Brief stellte der Dichter Giovanni Papini salopp fest, «mi sento perfettamente d'accordo con le vacche [...] e con la nostra cara e buona lingua di bifolchi e di genii».<sup>83</sup> (Abb. 5) 1928 unterstrich er seine Position folgendermassen: «La città non crea, ma consuma. [...] la città è come un rogo che illumina perché brucia ciò che fu creato lontano da lei e talvolta contro di lei. Tutte le città sono sterili. [...] Nelle città si gode, ma non si crea; si ama ma non si genera, si consuma ma non si produce.»<sup>84</sup> (Abb. 6)

Besonders repräsentativ ist in diesem Zusammenhang die *Ballata di strapaese* von Curzio Malaparte, die 1929 in *Il Selvaggio* erschien:

82 Mino Maccari (Orco Bisorco), *Gazzettino Ufficiale di Strapaese*, in: *Il Selvaggio*, 4 (30. 12. 1927), Nr. 22 (Hervorhebung A. F.).

83 Giovanni Papini, Brief vom 10. 5. 1908 an Soffici, in: Mario Richter (Hg.), *Papini – Soffici, Carteggio, I: 1903–1908. Dal Leonardo a La voce*, Roma: Edizioni Storia e Letteratura / Fiesole: Fondazione Primo Conti, 1991, S. 179.

84 Papini zitiert nach Alberto Asor-Rosa, *Selvaggismo e Novecentismo. La cultura letteraria e artistica del regime*, in: *Storia d'Italia*, Bd. 4: *Dall'unità ad oggi*, Torino: Einaudi, 1975, S. 1500–1513, hier S. 1502 f.

O barbogi d'ogni paese  
 Che v'affannate a metter boria  
 E vi pagate a un tanto al mese  
 La compiacenza della storia  
 [...]  
 Venite tutti a Strapaese  
 Se avete il ruzzo della gloria:  
 ci stan di casa i più balzani  
 e i più famosi arcitaliani.  
 [...]  
 Mogli briache e botti piene  
 A Strapaese non fanno difetto:  
 qui ci son legni per tutte le schiene  
 legni d'olivo benedetto.  
 A raddrizzar le gambe ai cani  
 bastano ormai gli arcitaliani.<sup>85</sup>

Zum Inbegriff der «ruralità», die in diesem Gedicht mit Absicht ins Ironisch-Groteske übersteigert wird, wurde der Protagonist des bereits 1912 erschienenen Romans von Soffici *Lemmonio Boreo*. In der Titelfigur – einem Intellektuellen aus der Provinz, der die verdorbene Stadt verlässt, um Natur und Natürlichkeit beziehungsweise die verloren gegangene idyllische Dimension zu suchen – wird der gesunde, einfache, naive und archaische Bauernstand gelobt. Auf dem Land hat er das Gefühl, dass «dal *suolo* montasse in lui, come la *linfa* per le fibre di una pianta, un *sangue più rosso e più caldo*, il quale, rifluendogli al cuore glielo empisse *d'entusiasmo e di forza*».<sup>86</sup>

Das faschistische Regime hat bekanntlich – wie alle totalitären Regierungen – viel Wert auf die umfassende Erziehung der Bevölkerung im Sinne einer Indoktrinierung gelegt.<sup>87</sup> Das Konzept «strapaese» und die daraus resultierenden Bemühungen sollen aus dieser Perspektive betrachtet werden. Obwohl der antibürgerliche und antieuropäische «selvaggismo» als Reaktion auf den

85 Curzio Malaparte, *Cantata di Strapaese*, in: *Il Selvaggio*, 15–16 (1929), jetzt in: Troisio, *Le riviste di Strapaese e Stracittà* (Anm. 76), S. 85 f.

86 Robert S. Dombrowski, *L'esistenza ubbidiente. Letterati italiani sotto il fascismo*, Napoli: Guida, 1984, S. 19 (Hervorhebung A. F.).

87 Vgl. dazu Lone Klem, *What was Fascism to Literature and Literature to Fascism? A survey*, in: Stein Ugelvik Larsen und Beatrice Sandberg (Hg.), *Fascism and European Literature / Faschismus und europäische Literatur*, Bern u. a.: Peter Lang, 1991, S. 129–169; Robert O. Paxton, *Kultur und Zivilgesetz im Faschismus* sowie Fernando Esposito, *Faschismus und Moderne*, beide in: Thomas Schlemmer und Hans Wollen (Hg.), *Der Faschismus in Europa. Wege der Forschung*, München: Oldenbourg (De Gruyter), 2014, S. 36–43 und 45–57.

offiziellen Faschismus entstand, bildete er keine Opposition zur herrschenden Ideologie. Wie Asor Rosa feststellt, sollten «selvaggismo» und «novecentismo» als «forze di stabilizzazione, quand'anche, talvolta, critiche» des Faschismus angesehen werden, denn «anche i selvaggi, che strepitano tanto, sono per l'ordine, anzi per un iperordine, e se strepitano è perché il fascismo sembra loro [...] piuttosto disordinato e arruffone».<sup>88</sup>

Das von *Il Selvaggio* verbreitete Konzept «strapaese» und die zentrifugale Tendenz des Kosmopolitismus beziehungsweise «novecentismo» («stracittà») stellten die zwei sich ergänzenden Aspekte der faschistischen Ideologie dar, die mit subtilen Mitteln versuchte, die Denkweise und die Einstellungen der Bürgerinnen und Bürger zu formen. Die Kultur war eines der Hauptmittel zum Erreichen dieses Zieles, in diesem Rahmen soll die Beziehung zu den fremdsprachigen Literaturen angesehen werden. Übersetzt, verbreitet und positiv rezensiert werden sollten Bücher, in denen entweder der eine oder der andere Aspekt des faschistischen Indoktrinierungsprogrammes sichtbar wurde.<sup>89</sup>

## Faschistische Vereinnahmungen Federers

Obwohl es schwierig ist, den Mythos des «uomo nuovo» im Faschismus festzulegen, weil seine Konturen nicht deutlich, zum Teil sogar widersprüchlich waren und darüber hinaus im Ventennio Wandlungen erfuhren, so war sicher eines der Modelle, worauf die Regierung sich bezog, dasjenige des einfachen und arbeitssamen Bauern. In den 1930er-Jahren – also in der Zeit, als die oben erwähnten und zitierten Federer-Rezensionen und -Vorworte erschienen – erhielt dieser Mythos «eine starke populistische und antikapitalistische Note».<sup>90</sup> Besonders nach den 1938 erlassenen antisemitischen Gesetzen wurde er rassistisch gefärbt, wobei hinzugefügt werden muss, dass Begriffe wie «Rasse», «Volk», «Nation», «Nationalismus» usw. schon viel früher Leitideen von geistes- und literaturwissenschaftlichen Beiträgen sowie von feuilletonistischen Artikeln gewesen waren. Die oben erwähnte Federer-Rezension, die 1932 in *Vedetta Fascista* erschien und

88 Asor-Rosa, *Selvaggismo e Novecentismo* (Anm. 84), S. 1501 f.

89 Zur Kulturpolitik des Faschismus bezüglich Übersetzungen vgl. folgende grundlegende Beiträge: Natascia Barrale, *Traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Roma: Carocci, 2012, insbesondere S. 31–54; Paola Del Zoppo, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, in: *Studi Germanici*, 3–4 (2013), S. 373–443. In der Bibliografie von Del Zoppo werden vier Federer-Übersetzungen verzeichnet: *Storie e leggende nel cuore d'Italia*, hg. von Giuseppina Bonzani Baretta, Venezia: Libreria Emiliana, 1930; *Novelle Umbre*, 1932 (Anm. 54); *Sisto e Sesto*, 1940 (Anm. 69); *Uomini e montagne*, 1944 (Anm. 74).

90 Emilio Gentile, *Der «neue Mensch» des Faschismus. Reflexionen über ein totalitäres Experiment*, in: Schlemmer, *Der Faschismus in Europa* (Anm. 87), S. 89–106, hier S. 102.

aus der weiter unten eine ausgedehnte Stelle zitiert werden soll, stellt in dieser Hinsicht einen paradigmatischen Fall dar, denn sie macht breiten Gebrauch vom Repertoire der faschistischen Argumentations- und Ausdrucksweise:

Di Enrico Federer [...] nulla si sapeva ancora in Italia, terra ancor così propizia alle *clamorose e spesso tutt'altro che gradevoli o edificanti importazioni di ogni sorta di scrittori stranieri* da far talvolta dubitare, chi sente *orgoglio e gelosia di nazionalità*, che abbia essa veramente finito di liberarsi – e forse, in letteratura, si può ben dire che, mercé dei ben noti quattro o cinque caporioni della camorra letteraria che tuttavia infesta il nostro paese, non se ne è affatto liberata – *dell'antico e infame suo servilismo agli stranieri*.<sup>91</sup>

Auslandfeindlichkeit, kulturelle Autarkie, Verteidigung der autochthonen Traditionen, Lob der archaischen Lebensweise und des Wirtschaftens des Bauernstandes, unschuldiger Zeitvertreib: all dies wird hier in einer für die faschistische Zeit typischen emphatischen Propagandasprache geäußert. Federers *Novelle Umbre* dienen lediglich als Mittel zum Zweck: Die Würdigung des Buches wird zu einer Apotheose der Kulturpolitik der Regierung, indem der Rezensent auf eine raffinierte Weise die Gegenströmungen zur herrschenden Ideologie erwähnt, um sie rhetorisch zu bagatellisieren und lächerlich zu machen («i quattro o cinque *caporioni della camorra letteraria*»).

Waren Haupttugenden des Faschismus Bodenständigkeit, Vaterlandsliebe, Pflichtbewusstsein und Bescheidenheit, so lässt sich kaum leugnen, dass diese auch bei Federer zu finden sind. Das Leitmotiv von vielen «Strapaese»-Texten, die Gegenüberstellung von gesundem Landleben und dem Schreckbild Stadt, findet man ebenfalls in seinen Erzählungen und Reisebriefen. Sehr kritisch ist er gegenüber den ausländischen Touristen, die

oft und wieder nach Italien kommen, sich da fast einhausen und dennoch *kein italienisches Dorf, keine italienische Alpe, keine Hirtenhütten, keinen Apenninenwald, keine stille Talstraße, kein verborgenes Bergnestchen*, nicht einmal *das gewöhnliche Volk* in den Feldern vor der Stadt kennen. Sie lesen die Zeitungen, kennen die Museen, Kirchen und Theater, die Promenaden und Droschkenfahrten, *sie kennen das offizielle Italien einiger Städte* [...]. Aber es ist keine Rede, daß sie *das andere Italien, das lebendige, wahre, von den Fremden und vom eigenen Gigerl- und Größenwahn unbe-*

91 R. F., Rezension zu *Novelle Umbre di Enrico Federer* (Anm. 65), S. 3. (Hervorhebung A. F.).

*hellige Italien* erlebt haben, [...] *das Italien des gesunden, einfachen, noch so treuherzigen und natürlichen Landvolkes*, kurz das unoffizielle Italien.<sup>92</sup>

Obwohl auch *dieses* Italien, beziehungsweise das wenig bekannte und wilde, sich durch die Verkehrsmittel und die modernen Errungenschaften verändert habe, meinte Federer, es sei «für einen wanderfrohen, augen- und herzseligen Menschen nicht zu spät, *sich hier an etwas Echtem, Wahrem und Ganzem zu erquicken* [...]»,<sup>93</sup> während die Grossstädte den Gegenpol dazu bildeten.<sup>94</sup> Die scheinbare Ähnlichkeit, die die oben hervorgehobenen Ausdrücke mit der Ideologie des Faschismus aufweisen, war offenbar den Kulturvertretern und den Intellektuellen des offiziellen Regimes nicht entgangen; sie bildete die Grundvoraussetzung zur Instrumentalisierung von einigen Texten Federers im Ventennio.

Mögen einerseits die Bauern in den Texten des Obwaldners auch einige wenige gemeinsame Züge zu der «sanità popolare» und zu der «schiettezza toscana»<sup>95</sup> von Lemmonio haben, der Titelfigur des Romans von Soffici, so ist andererseits kaum zu übersehen, dass Federers Gestalten auch typisch franziskanische Eigenschaften wie Milde, Nach-innen-Gewandtsein und Feingefühl aufweisen, die mit den Idealen des «strapaese» kaum in Übereinstimmung zu bringen sind. Was noch wichtiger ist: Lemmonio, der von der Einfachheit der Bauern fasziniert ist, übersieht deren erbärmliche Lebensverhältnisse. Sehr richtig stellt Dombrowski in seiner grundlegenden Studie fest, dass «una mancanza di riguardo per le condizioni sociali del contado» typisch für ihn ist – was keineswegs der Haltung Federers entspricht.<sup>96</sup>

92 Heinrich Federer, *Die Torheit der Italiensfahrer*, in: Heinrich Federer, *Wander- und Wunder-Geschichten aus dem Süden*, Berlin: Grote, 1924, S. 314–321, auch in: IUI 143–146, hier S. 144 (Hervorhebung A. F.).

93 IUI, S. 146 (Hervorhebung A. F.).

94 Vgl. dazu Heidi Krähemann, *Das Gegensätzliche in Heinrich Federes Leben und Werk*, Bern u. a.: Peter Lang, 1982, insbesondere das Kapitel *Der technokratische oder der franziskanische Mensch?*, S. 111–143.

95 Emilio Cecchi, *Prosatori e narratori*, in: *Storia della Letteratura Italiana*, Bd. 9: *Il Novecento*, Milano: Garzanti, 1969, S. 533–727, beide Zitate S. 552.

96 Zu Federer als engagiertem Prediger beziehungsweise sozialistischem Literaten vgl. besonders Margarte Dergane, *Der alemannische Erzähler*, Diss. Phil., Wien, 1936: «Er ist nicht Dichter schlechthin, er ist ein Plauderer, aber der Plauderer ist zugleich sozialer Apostel, ist Priester im weitesten Sinne», wobei die Autorin aus dieser Perspektive die auktorialen Einschübe, denen man anmerken könnte, dass sie wie Fremdkörper wirken, aus rein inhaltlicher Sicht rechtfertigt: «Deshalb legt er keinen Wert auf straffen Aufbau, auf künstlerische Gestaltung, sondern fügt längere Abschnitte, ja ganze Episoden ein, die mehr oder minder unabhängig von der behandelten Fabel im poetischen Kleide eine soziale Predigt beinhalten» (S. 32); grundlegend dazu der Beitrag von Charles Linsmayer, *Heinrich Federer – Dichter, Priester und Kämpfer für soziale Gerechtigkeit*, in: Charles Linsmayer (Hg.), *Heinrich Federer, Gerechtigkeit muss anders kommen. Meistererzählungen*, Zürich: Arche, 1981, S. 356–381, insbesondere S. 372–378. Linsmayer zitiert eine wesentliche und ziemlich versteckte Stelle aus einem Kommentar von

Sind die Figuren bei Soffici durch Steigerung der Vitalität und der Lebenslust charakterisiert – «[b]evono, fanno a pugni, dicono le migliori bestemie e parolacce toscane, si indugiano per le bettole»,<sup>97</sup> kommentiert Emilio Cecchi den Roman –, so verfügen Federers Bauern und Bergler hingegen über eine Innerlichkeit, die sie zu empfindsamen, gutmütigen, wohlwollenden, toleranten und jenseitsorientierten, gläubigen Menschen macht. Es waren gerade diese Elemente – der Hang zur Resignation, die Tendenz, das Gegebene, die Welt so zu akzeptieren, wie sie ist, statt sich gegen Ungerechtigkeit zu sträuben und plakativ zu rebellieren –, die als wichtige Ansatzpunkte zur faschistischen Vereinnahmung dienten. Obwohl der Autor Federer auf der Seite einer diesseitigen, das heisst sozialen und nicht nur metaphysischen Gerechtigkeit steht, instrumentalisierten die Vertreter der italienischen Kulturpolitik Federers Figuren, indem so geartete Menschen in den Vorworten und Rezensionen dem italienischen Lesepublikum als mustergültige Bürgerinnen und Bürger angepriesen wurden. Wenn sogar ein Schriftsteller aus der neutralen Schweiz – obwohl er in der Tat, wie oben erläutert, aus strategisch-kulturellen Gründen in einigen Fällen einfach als deutschsprachiger Autor vorgestellt wurde – Eigenschaften und Werte predigte, die mit der faschistischen Weltanschauung in Einklang standen – wie Literaturkritiker und Rezensenten in ihren Kommentaren zu suggerieren beabsichtigten –, so mussten diese Ideale einen transnationalen, allgemeingültigen Wert haben: Sie mussten *die richtigen* sein. Das war die Botschaft, die die Leserschaft nach Ansicht der faschistischen Intellektuellen aus Federers Texten ableiten sollte.

Der Grund, weshalb man dem italienischen Lesepublikum diesen Menschentypus empfehlen wollte, liegt auf der Hand: Zermürbte, nicht alphabetisierte, von harter Arbeit und vom strengen Alltagsleben erdrückte Menschen – davon liefern Federers Italien-Texte eine ganze Galerie – lassen sich leicht führen und leiten. Die bei Federer religiös gedachten Ideale der Selbsteinschränkung, der Aufopferungsbereitschaft und der Genügsamkeit sollten im kulturellen Kontext des Faschismus eine politische Bedeutung erhalten: «sacrificio per la patria» und «prontezza ad ubbidire». Die ersten zwei Gebote des faschistischen Spruches «Glaube! Gehorche! Kämpfe!» («Credere, ubbidire, combattere!»)<sup>98</sup> konnten durch die von den Kritikern stillschweigend politisch betrachteten beziehungs-

Federer: «Die sozialistische Partei steht uns in vielen Punkten näher als die liberale. Insofern wir Katholiken nämlich aus Arbeitern, Werkleuten, Dienstangestellten größtenteils unseren Harst bilden, haben wir ganz ähnliche oder gleiche soziale Bestrebungen zu Gunsten der Arbeit und der Arbeiter wie die Sozialisten, und die neutralen Gewerkschaften zum Beispiel sind uns daher wahrhaftig ernst» (Federer, zitiert nach Linsmayer, S. 373 f.).

97 Cecchi, *Prosatori e narratori* (Anm. 95), S. 552.

98 Zu den Slogans des Faschismus vgl. Ariberto Segala, *I muri del duce*, Arca: Lovis, 2007.

weise ins Politische umgewerteten Eigenschaften von Federers Figuren bestätigt werden. Haben sich im Katholizismus die Menschen einer höheren Instanz – dem Willen Gottes beziehungsweise «alla Provvidenza» in den von Federer sehr geschätzten *Verlobten* – unterzuordnen, so wird in der totalen Herrschaft des Faschismus diese metaphysische Instanz durch eine konkret-kollektive ersetzt, nämlich durch den Staat, mit dem sich alle Bürgerinnen und Bürger nach dem Motto «Glaube! Gehorche! Kämpfe!» zu identifizieren haben.

Dass der Mensch Heinrich Federer als Autor solcher Texte in ideologisch-politischer Hinsicht nicht so naiv war, dass er – genauso wie sein Vorbild, der heilige Franziskus, der in der Tat ein Revolutionär war<sup>99</sup> – auf der Seite der Armen und der Benachteiligten stand, wurde mit Absicht übersehen, denn es ging ausschliesslich um die pädagogische Nutzbarkeit seines literarischen Werkes im Hinblick auf die Indoktrinierung durch die nationalistische Ideologie, die man der Leserschaft einprägen wollte. Ohne die Verabsolutierung von einzelnen, zielstrebig ausgewählten Aspekten seiner Beschreibung von Italien und von dessen Einwohnern wäre die Funktionalisierung von Federers Erzählungen nicht möglich gewesen. Es wurde ignoriert, dass er für die Schattenseiten der Apenninen-Halbinsel nicht blind war, wie zum Beispiel für die miserable Situation der Frauen, für die mangelnde Alphabetisierung<sup>100</sup> oder für die Ausbeutung von Bauern und Arbeitern. Ebenso wenig wurde zur Kenntnis genommen, dass in seinen Texten aufgrund der Offenheit von einzelnen offiziellen Vertretern von Religion und Staat und aufgrund der Gutmütigkeit der einfachen Leute sehr oft Hierarchien durcheinander geraten, wie dies in exemplarischer Weise in *Das letzte Stündlein des Papstes* geschildert wird;<sup>101</sup> oder dass in seinen Erzählungen eine zwar lächelnd vorgebrachte, aber manifeste Kritik an den Institutionen vorkommt.

Es ist klar, dass sich Federers Figuren zur Durchsetzung kriegerischer Werte, die einen weiteren wesentlichen Aspekt des faschistischen Erziehungsprogrammes ausmachten (das dritte Glied des oben erwähnten Slogans:

99 Sehr zu Recht stellt Karl Fehr fest, dass Federers berühmteste, dem Anschein nach harmlos wirkende Erzählung *Das letzte Stündlein des Papstes* «eine bestürzende, ja eine revolutionäre Vision darstellt» (Karl Fehr, Nachwort zu *Schweizer Erzähler*, ausgewählt von Federico Hindermann, mit einem Nachwort von Karl Fehr, Zürich: Manesse, 1990, S. 609–633, hier S. 616). Zum Text *Das letzte Stündlein des Papstes* vgl. auch den Beitrag von Anna Fattori, *L'Italia di Heinrich Federer*, in: Federica Scaccia (Hg.), *Italia tra sogno e memoria*, Roma: Edizioni Biblioteca d'Orfeo, 2018, S. 149–176, insbesondere S. 166–173.

100 Einige Rezensenten verniedlichen gerade diesen von Federer gesellschaftskritisch behandelten Aspekt, indem sie die «buoni e innocenti analfabeti» der *Novelle Umbre* erwähnen.

101 Es zeigt sich in dieser Erzählung in exemplarischer Weise, dass Federers Hauptfiguren, ähnlich wie diejenigen von Manzoni, «fanno parte di quel popolo di umili, considerato da entrambi gli scrittori come depositario delle migliori virtù, a confronto con i potenti e i nobili». In: Traldi, *Pensiero religioso* (Anm. 57), S. 106.

«Kämpfe!»), nicht eignen konnten. In diesem Zusammenhang sei auf Federers Erzählung *Der Krüppel von Orvieto* (1924)<sup>102</sup> hingewiesen, der als eine Art Manifest gegen den Krieg gelten kann. Der Text besteht aus einer Rahmengeschichte, die im Dom von Orvieto spielt, und einer Binnenerzählung, in der die grauenhafte Stimmung einer historischen Schlacht geschildert wird. Das Bindeglied zwischen den beiden bildet das vom Dom der umbrischen Stadt beherbergte Bild von Signorelli mit dem Titel *Das Jüngste Gericht*, in dem das letzte Erdengeschehen geschildert wird. Das Grauen und das Entsetzen, das die ausführliche Darstellung Signorellis evoziert – «eine furchtbare Malerei», «Michelangelo ist ein Kind dagegen»<sup>103</sup> – meint der Krüppel bereits erlebt zu haben, und zwar genau in der Schlacht von Adua, wo er kämpfte und schwer verletzt wurde. Das Bild des toskanischen Malers erhält bei Federer ausser der metaphysischen Bedeutung eine sehr konkrete, denn es steht für den Schrecken und das Schauern vor dem Krieg, der mit dem Teufel, dem Bösen schlechthin, gleichgestellt wird. *Das Jüngste Gericht* wird hier zum Anlass genommen, die antikriegerische Einstellung des Binnenerzählers deutlich zu machen:

«[Es] ist gewiß wahr», sagt der Krüppel, indem er das Kunstwerk beschaut und an die Wand zu den von Signorelli realistisch gemalten Teufeln emporzeigt, «daß ich dies Bild erst weit unten in Afrika, bei Adua verstanden habe – Am ersten März, Sechsendneunzig. Das war ein solcher Tag».<sup>104</sup>

Diametral entgegengesetzt war die Stimme der Vertreter des «energischen und männlichkeitsbetonten Faschismus»,<sup>105</sup> wie aus dieser unglaublichen Predigt von Maccari hervorgeht, die keinen Kommentar braucht:

La violenza è la voce di Dio.

La violenza è la giustizia della natura.

La violenza è l'indispensabile e insopprimibile arma della quotidiana lotta civile.

La violenza, anche se giunge alla soppressione di una vita umana, resta tuttavia l'arma più nobile, più pura, più ingenua, più semplice, più cristallina, in ogni battaglia.<sup>106</sup>

Ob und inwiefern Federer vom italienischen Publikum tatsächlich als Autor

102 Federer, *Wander- und Wunder-Geschichten* (Anm. 92), S. 259–282, auch in: IUI, S. 204–215.

103 IUI, beide Zitate S. 206.

104 IUI, S. 208.

105 Weichmann, *Italienische Literatur* (Anm. 77), S. 59.

106 Mino Maccari, *Parla il Selvaggio*, in: *Il Selvaggio*, 1/12 (28. 9. 1924).

wahrgenommen wurde, dessen Überzeugungen mit den Leitideen des Faschismus Ähnlichkeiten hatten oder zu denen zumindest kein Gegensatz bestand, ob seine Texte tatsächlich dazu beigetragen haben, italienische Bürgerinnen und Bürger nach dem faschistischen Modell zu formen, kann aufgrund der zur Verfügung stehenden Archivmaterialien zur Rezeption nicht überprüft werden und wäre daher Gegenstand einer literatursoziologischen Studie.

Die hier kurz dargelegten Zusammenhänge der italienischen Rezeption der *Novelle Umbre* können sicher als paradigmatischer Fall der faschistischen Kulturpolitik Anfang der 1930er-Jahre gelten. Sehr richtig stellt Billiani fest, dass «[il fascismo] non bloccò, ma travestì, l'ingresso dello straniero»;<sup>107</sup> dies geschah im Fall von Federer dadurch, dass seine Ideale umgewertet, vereinfacht und instrumentalisiert wurden, um ihn als einen im Einklang mit der damals herrschenden Ästhetik und Weltanschauung stehenden Autor erscheinen zu lassen.

Wurde Federer in der Schweiz «doppelt vereinnahmt», wie Corinna Jäger-Trees in ihrem Beitrag über *Berge und Menschen* feststellt, und zwar «als Dichter der Schweizer Bergwelt mit ihrer demokratischen Tradition»<sup>108</sup> und auch durch die katholische Kultur, so wurde er zweifellos in Italien durch die faschistische nationalistische Ideologie instrumentalisiert.

## Coda

Dass Federer aufgrund seiner Offenheit und seiner Toleranz für die Vereinnahmung durch die damals herrschenden Ideologien nicht geeignet war, dürfte nicht allen aufgefallen sein. Ein ähnlicher Versuch der Vereinnahmung Federers für die nationalsozialistische Ideologie ist auch im deutschsprachigen Raum festzustellen. 1926 schrieb der deutsche Verleger Herbert Reichstein an Federer eine Karte<sup>109</sup> mit der Bitte, die «erste ur-arische ungefälschte Bibelübersetzung», die seinem Verlag zu Veröffentlichung fertig vorlag, zu rezensieren. Der Vollständigkeit halber sei hier der ganze Text der Karte abgedruckt:

Sehr geehrter Herr! Am 15. Dezember 1926 erscheint in meinem Verlage die *«erste ur-arische ungefälschte Bibelübersetzung»* 1. Teil:  
«Das Buch der Psalmen teutsch»

107 Francesca Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903–1943*, Firenze: Le Lettere, 2007, S. 17.

108 Jäger-Trees, «*Berge und Menschen*», *neu gelesen. Heinrich Federers sanftes Tourismuskonzept* (Anm. 3), S. 135.

109 Für diesen Hinweis möchte ich mich bei Simon Zumsteg sehr herzlich bedanken.

Das Gebetbuch der Ariosophen und Rassenmystiker, herausgegeben von *Dr. J. Lanz v. Liebenfels*. Ich frage höflichst an, ob Sie ein Interesse an der Besprechung dieses Buches haben, da es in allen Konfessionen *gewaltiges Aufsehen* erregen wird. Für diesen Fall bitte ich Sie, ein Besprechungsstück zu verlangen, da ich ohne Anfordern keine Exemplare versende. Das Buch wird nicht nur in religiösen, sondern auch in Forscherkreisen beachtet werden müssen.

Mit vorzüglicher Hochachtung!<sup>110</sup>

Lanz von Liebenfels war der Gründer der religiös-okkultischen, rassistischen Lehre, der sogenannten Ariosophie, die auf der Vorstellung der Überlegenheit der arischen Rasse basiert. Weder die Antwort Federers noch eine entsprechende Rezension von ihm sind bekannt.

110 Karte vom 15. 12. 1926 von Herbert Reichsten (Verlagsbuchhandlung, Düsseldorf-Unterrath) an Federer. Sammlung Kindlimann (SLA), Bern, Signatur: E 1/1/8.

## Zerstörte Südländträume nach dem Ersten Weltkrieg

Jakob Christoph Heers Roman *Heinrichs Romfahrt*

### Reisebericht und Roman

Von Robert Musil stammt die Unterscheidung zwischen einer «Spekulation à la baisse» und einer «Spekulation à la hausse». Die «Baissiers» – so der Erzähler des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* – «denken gerne schlecht von allem», die «Haussiers» sind vom «Glauben an die Kraft der Ideen» durchdrungen.<sup>1</sup>

Wer sich heute mit den literarischen Werken des Schriftstellers Jakob Christoph Heer (1858–1925) befasst, ist zwischen diesen beiden Betrachtungsweisen hin- und hergerissen. Man kann in Heer den Trivialschriftsteller sehen, der mit grellen Darstellungen schicksalhafter Konflikte und mit Figurenzeichnungen, die zwischen edlen und schlechten Menschen kaum Abstufungen kennen, die Vorurteile seines Publikums bewirtschaftet. Man kann aber auch in den Vordergrund rücken, dass Heer geschickt spannende Handlungen in präzis erfassten gesellschaftlichen Konfliktherden zu platzieren wusste. Am leichtesten machte er es den «Haussiers» wohl mit seinem ersten Roman, *An heiligen Wassern* (1892), der sich um das Thema der uralten Walliser Bewässerungsanlagen, der Suonen, dreht, die bis heute nichts von ihrer Faszinationskraft eingebüsst haben.<sup>2</sup> Dieser Wallis-Roman und der nicht weniger erfolgreiche, von Hollywood verfilmte Engadin-Roman *König der Bernina* (1900) boten den realen und virtuellen Schweiz-Touristen spannende Hintergrundgeschichten und gaukelten ihnen vor, das Reiseland von Innen erleben zu können.<sup>3</sup> Das

1 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, S. 412 f.

2 2012 wurde in Ayent, oberhalb von Sitten, das Walliser Suonenmuseum eröffnet – vgl. [www.musee-des-bisses.ch](http://www.musee-des-bisses.ch) (31. 1. 2016). In den letzten Jahren stellte man an verschiedenen Orten im Wallis Abschnitte dieser alten Bewässerungssysteme als Touristenattraktionen wieder in Stand.

3 Vgl. Dominik Müller, *Tourismuswerbung und Tourismuskritik in Literatur und Kunst aus der Schweiz. Eine Skizze*, in: Rémy Charbon, Corinna Jäger-Trees und Dominik Müller (Hg.), *Die Schweiz verkaufen. Wechselverhältnisse zwischen Tourismus, Literatur und Künste*, Zürich: Chronos, 2010, S. 11–42, hier S. 27–30.

setzte Heers zweiten Bestseller dem Vorwurf aus, «eine von den Engadiner Hotelbesitzern bestellte Reklamemache»<sup>4</sup> zu sein.

Heers Tessin-Roman *Heinrichs Romfahrt* von 1918 ist heute ein vergessenes Buch, und die nachfolgenden Ausführungen werden schwerlich auf ein Plädoyer dafür hinauslaufen, ihm wieder Beachtung zu schenken. Im Rahmen der hier unternommenen Erkundungen zum literarisch gestalteten «Blick nach Süden» auf den Roman einzugehen, lohnt sich aber deshalb, weil er einer Italien-Skepsis Ausdruck verleiht, die nördlich der Alpen wohl stärker vertreten war und ist, als dies die schöne Literatur vermuten lässt. Heer fällt die Rolle zu, unter all den Italien-Schwärmern, die der vorliegende Band vorstellt, den Italien-Skeptiker zu geben, den «Baissier». Er erzählt von einem Italien-Erlebnis, das in die Desillusionierung mündet. Diese ist umso empfindlicher, als sie die traditionsreiche, vom Roman immer gegenwärtig gehaltene Italien-Begeisterung zum Hintergrund hat.

Dass Heer dieser Begeisterung selber durchaus fähig war, dokumentiert seine erste Buchpublikation, *Ferien an der Adria*, von 1888. Der Untertitel – *Bilder aus Süd-Österreich* – verrät, dass es da allerdings um ein durch den Norden domestiziertes Italien geht, die Gegend von Triest. Eine Kostprobe daraus kann geradezu als Emblem für einen von der Literatur, insbesondere aber von Goethe gespeisten Italien-Kult fungieren:

Da blühen ungehegt und ungepflegt Mandel- und Olivenbaum; Weinreben und Rosen ranken sich um die Stämme breitschirmiger Pinien, und im ungehindert wuchernden Grün stehen feierlich Zypressen. Mitten in die Romantik dieser Wildnis, in ein blühendes Lorbeerwäldchen, ließ ich mir ein Tischchen setzen. Da las ich in den Morgenstunden meinen Goethe, und er liest sich noch einmal so schön in dem ihm geistig heimischen Land. Manch eine Frucht seiner tiefen, geläuterten Lebensanschauung, um die ich im Norden vergebens rang, senkte sich unter dem grünen Laubdach leicht und zwanglos in die Seele.<sup>5</sup>

1918 legte der Huber Verlag, der damals neben seinem Stammsitz in Frauenfeld in Leipzig eine Niederlassung betrieb,<sup>6</sup> das Adria-Buch in einer 4000

4 Gottlieb Heinrich Heer, *Jakob Christoph Heer*, Frauenfeld u. a.: Huber, 1927, S. 47.

5 Jakob Christoph Heer, *Ferien an der Adria. Bilder aus Süd-Österreich*, Frauenfeld u. a.: Huber, 1918, S. 6 f. Das hier beschriebene Idyll fand Heer im einstigen Anwesen der Grafen von Asquini in Monfalcone.

6 Zum verlegerischen Kontext siehe Peter Utz, *Helvetische Heroik im Huber-Verlag. Robert Faesi, Paul Ilg, Robert Walser*, in: Michael Gamper, Karl Wagner und Stephan Baumgartner (Hg.), *Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg*, Zürich: Chronos, 2014, S. 81–98.



Abb. 1: Jakob Christoph Heer (Mitte, stehend) mit Walter Mittelholzer (links neben Heer) auf einem «Macchi»-Flugboot vor der Wasserflugstation am Zürichhorn, um 1920. Nachlass Jakob Christoph Heer, Bibliotheken Winterthur. Fotograf unbekannt. © Bildarchiv Bibliotheken Winterthur.

Exemplare umfassenden dritten Auflage neu auf. Im aktualisierten Vorwort verweist Heer darauf, dass der Krieg die beschriebene Gegend in die Schlagzeilen gebracht habe (Isonzofront), was ein neues Interesse an seinem Buch zur Folge haben dürfte.

In einer unvergleichlich viel höheren Auflage wirft der Huber Verlag im gleichen Jahr 1918 auch den neuen Roman des Erfolgsautors auf den Markt: *Heinrichs Romfahrt*.<sup>7</sup> Er spielt zwar noch Ende des 19. Jahrhunderts, doch sind ihm die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs deutlich eingeschrieben.

Der Roman gestaltet die Ankunft seines aus Deutschland stammenden Titelhelden im italienischsprechenden Süden als eine Initiation. Da das Buch heute kaum noch bekannt ist, dürfte eine nacherzählende Darstellung hier angezeigt sein.

<sup>7</sup> Jakob Christoph Heer, *Heinrichs Romfahrt*, Frauenfeld u. a.: Huber, 1918. Fortan zitiert als *Romfahrt*. Auf der Titelseite der Erstausgabe von 1918 steht: «1.-60. Auflage». Das Buch scheint später nicht mehr nachgedruckt worden zu sein.

## Neugeburt und Desillusionierung

Der Titelheld heisst mit vollem Namen Heinrich Landsiedel. Er ist ein Germanistikstudent aus Tübingen, der nach einer Liebesenttäuschung zu einer Rom-Reise aufbricht. Dabei leitet auch ihn – wie die Ich-Figur von Heers *Adria-Buch* – «jenes stille Heimweh nach dem sonnigen Süden, das Goethe mit seinen Mignonliedern uns Nordlandsöhnen nun einmal in die Brust gedichtet hat».<sup>8</sup> Das fatalistisch klingende «nun einmal» kehrt wieder, wenn der Held des Romans auf die Frage, was er denn in Rom wolle, antwortet: «Wir Deutschen schätzen es nun einmal als ein notwendiges Stück unserer Bildung, daß wir Italien und im besondern Rom, die von Goethe, unserm erhabensten Dichter verherrlichte ewig Stadt, kennen lernen.» (*Romfahrt*, S. 145)

Die Reise steht aber unter keinem guten Stern. Bereits in Chur raubt ein Schweizer Kunstmaler Heinrich nicht nur das ganze Reisegeld, sondern auch die Uhr, ein ihm teures Erbstück. In Disentis kommt es zu einer folgenreichen Begegnung mit einem Pater des Klosters. Auf der Lukmanier-Passhöhe macht Heinrich die Bekanntschaft eines jungen schwäbischen Ehepaars, das von seiner Hochzeitsreise zurückkehrt, und lässt sich von einem Deutschschweizer Vermessungsingenieur als Gehilfen anheuern, um wieder zu Geld zu kommen. Doch bereits beim Aufstieg ins hoch gelegene Feldlager macht der ungeübte Unterländer einen bösen Sturz. In einer filmreifen Rettung bewahrt ihn der ebenso berggängige wie geistesgegenwärtige Schweizer Ingenieur in letzter Sekunde vor dem Bergtod. Er bringt den Verunfallten in einer Alphütte am Ritomsee unter. Eine Postkarte<sup>9</sup> aus der Entstehungszeit des Romans kann unserem Vorstellungsvermögen beim Ausmalen der Szenerie nachhelfen; das gegenüberliegende Berghotel – davon wird noch die Rede sein – hat man sich dabei allerdings wegzudenken. (Abb. 2) Der Stolz verbietet es Heinrich, in seinem desolaten Zustand im nächsten Dorf Hilfe zu suchen. So beschliesst er, sich das Leben zu nehmen. Bevor er sich nackt in den See stürzt – er hat vorher alle Habseligkeiten schon feinsäuberlich versenkt – steht er Modell zu einer Beschreibung, die verrät, dass der Symbolismus nicht spurlos an einem Roman vorbeigegangen ist, der primär in einer realistischen Erzähltradition steht:

Arm und bloß, wie je nur ein Mensch gewesen war, stand er in der sonnenwarmen Morgenluft auf dem Stein und schaute in den blauen Himmel, in die wunderbar leuchtende Bergwelt, in der sich kein Laut regte. Wie süß

<sup>8</sup> Heer, *Ferien an der Adria* (Anm. 5), S. 1.

<sup>9</sup> Mario Gruet, Genf, stellte mir freundlicherweise seine Sammlung alter Postkarten von der Gegend um Ambri Piotta zur Verfügung.



Abb. 2: Ritomsee – Alpenlandschaft. Anonyme Postkarte (das abgebildete Exemplar wurde am 15. Oktober 1916 versandt). Privatarchiv Mario Gruet, La Chapelle (GE).

der Naturfrieden, wie heilig das Licht! Und von so viel Schönheit mußte er scheiden! Wie ein Sonnenanbeter reckte er die Arme in die Luft und wandte das Gesicht nach allen vier Himmelsrichtungen, um noch einmal das Bild der strahlenden Erde in sich einzusaugen, der Erde, auf der für ihn kein Dasein mehr war. (*Romfahrt*, S. 101)

Die Passage kann Assoziationen an zeitgenössische Werke der bildenden Kunst wachrufen,<sup>10</sup> etwa an Ferdinand Hodlers *Blick ins Unendliche* (Abb. 3) oder an den in mehreren Versionen existierenden und massenhaft – auch etwa auf Postkarten – verbreiteten *Lichtanbeter* des Malerpriesters Fidus (mit bürgerlichem Namen Hugo Höppener). (Abb. 4)

Die Kälte des Bergsees versetzt den Lebensmüden nicht wie erwartet in augenblickliche Todesstarre, sondern weckt seine Lebensgeister und die Schwimmreflexe, die sich seinem Körper in früher Jugend beim Baden im Neckar eingepägt haben. Heinrich klettert ans Ufer und ist nun parat zur Rettung durch seine Nausikaa, die über alles schöne Tochter des Sindaco, des

10 Vgl. Kai Buchholz et al. (Hg.), *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Darmstadt: Häusser, 2001, Bd. 2, S. 206–215.

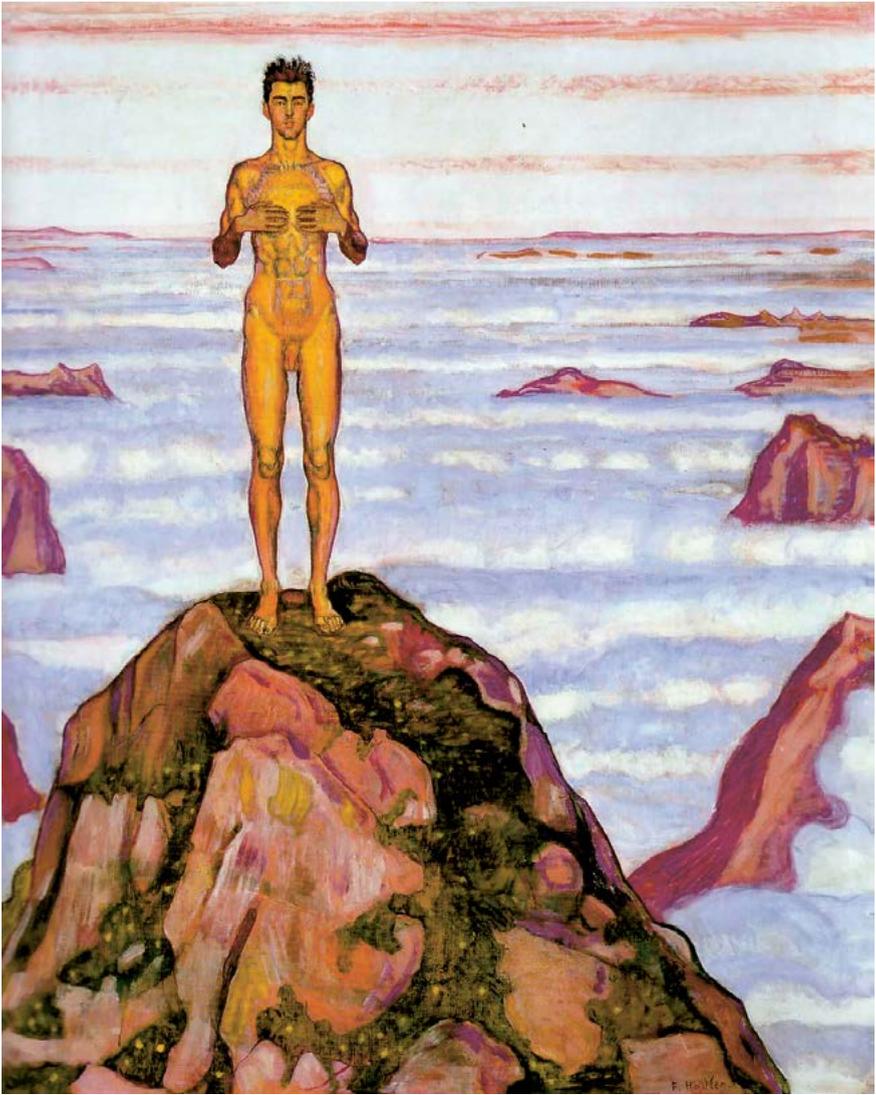


Abb. 3: Ferdinand Hodler (Berne 1853 – Genève 1918): *Regard dans l'infini III* (*Blick ins Unendliche III*), 1903/04, Öl auf Leinwand, 100 × 80 cm, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Erwerbung, 1994, Inv. 1994-032, Foto: Nora Rupp, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.

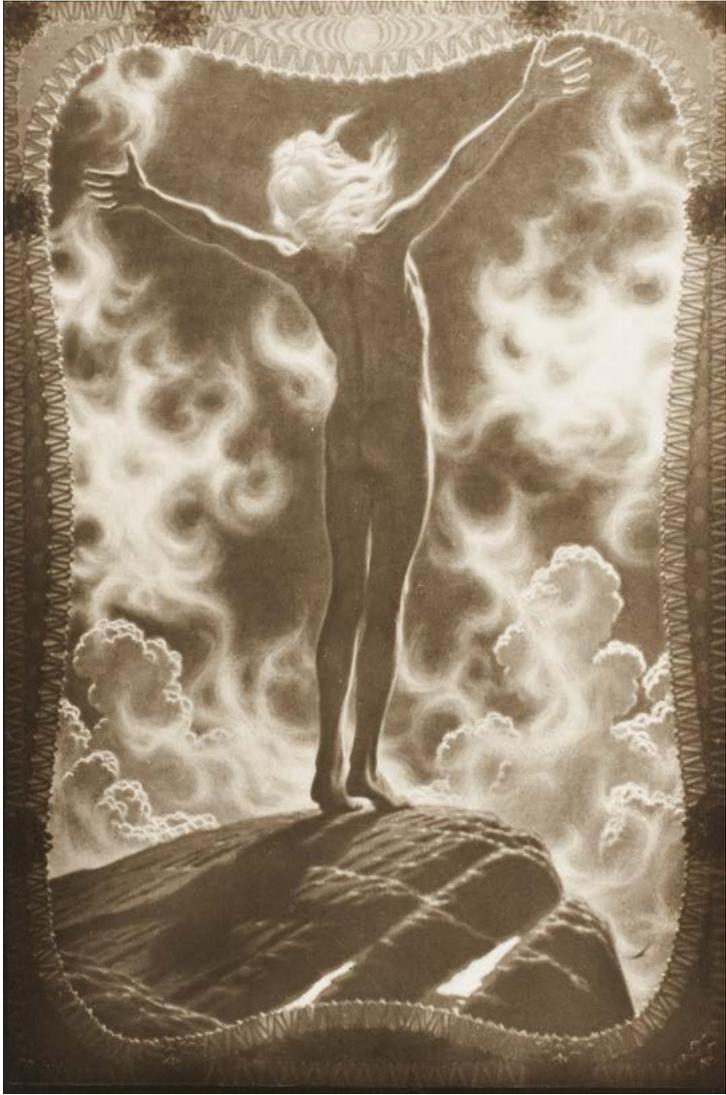


Abb. 4: *Fidus* (Hugo Reinhold Karl Johann Höppener, Lübeck 1868 – Woltersdorf 1948): *Lichtgebet*, 1891 und 1922. Postkarte in Bromsilber, *Fidus-Verlag GmbH*, Woltersdorf bei Erkner-Berlin, s. d. Privatarchiv Dominik Müller, Genf.

Bürgermeisters des Bergdorfs Altanca. Sie ist bereits im Anmarsch. Allerdings ist man ja nicht mehr im alten Griechenland, sondern im streng katholischen Tessin: Heinrich muss einigen Scharfsinn aufwenden, um bei der lebensrettenden Begegnung seine Blöße zu verbergen.

Der Symbolwert der Szene ist nur zu offensichtlich: Heinrich tritt sein Leben im Süden als ein Neugeborener an – dass ihm vorher die Uhr geraubt worden ist, ein Familienerbstück, passt dazu. Man kann hier eine erneute Reminiszenz an Goethe ausmachen, der seine Reise nach Italien wiederholt als Neugeburt interpretierte.<sup>11</sup> Später wird sich allerdings zeigen, dass die Feierlichkeit der Szene auf 2000 Metern über Meer nur die Fallhöhe der nachfolgenden Desillusionierung hinaufzuschrauben hatte.

Es ist kaum möglich – dem Resümee dürfte das anzumerken sein – dies alles ohne Ironie nachzuerzählen. Heers Erzählton jedoch ist ganz auf Pathos gestimmt und scheint der Leserschaft verbieten zu wollen, Heinrichs Verhalten als affektiert zu belächeln. Zu dieser Abwesenheit von Ironie passt allerdings wiederum schlecht, dass der Romantitel sich gar nicht anders als ironisch wird verstehen lassen, wenn einmal klar geworden ist, dass Heinrichs Rom-Reise in Altanca, dem allerersten italienischsprechenden Dorf, bereits zu Ende ist.

Während der Rekonvaleszenz im Bürgermeisterhaus in Altanca verlieben sich Heinrich und Doia ineinander. Diese Liebe darf es aber nicht geben, denn Doia hat einen – wenn auch ungeliebten – Verlobten, Carlo Grimelli. Zudem trennt das Paar die Konfession: Heinrich ist Protestant, Doia Katholikin.

Die weitere Romanhandlung bringt den Verliebten ein Wechselbad von Hoffen und Bangen, bis sich Doia mit einer Flucht ins Kloster schliesslich zermürbt aus dem Spiel nimmt; das transalpine Paar kommt nicht zusammen, obwohl ein Mordversuch am Sindaco Doias Verlobten ins Gefängnis gebracht hat. Ein symbolträchtiger Akt besiegelt endgültig das Scheitern: Doia gibt Heinrich sein Liebespfand zurück, einen Band Goethe-Gedichte, der sich auf wundersame Weise von den versenkten Habseligkeiten erhalten hat. Das Italien Goethes ist ein idealistischer Traum aus der Vergangenheit, der sich in der Gegenwart nicht mehr zu neuem Leben erwecken lässt. Doia, unmissverständlich als Mignon-Figur gestaltet, ist auch im Vorhof des «Landes, wo die Zitronen blühen», nicht zu helfen. Zum Zeichen, dass der Italien-Traum nur in der schönen Literatur noch Bestand hat, sublimiert Heinrich seine Enttäuschung in einem Zyklus von Gedichten, die der Erzähler rühmt, der Autor den Romanlesern aber vorenthält.

11 Unter dem Datum «Den 20. Dezember [1786]» etwa ist in der *Italienischen Reise* zu lesen: «Die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wirkt immer fort.» (Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 15, *Italienische Reise*. In Zusammenarbeit mit Christof Thoenes hg. von Andreas Beyer und Norbert Miller, München u. a.: Hanser, 1992, S. 177)



Abb. 5: *Heinrichs Weg von der Lukmanierpasshöhe nach Altanca; Topographischer Atlas der Schweiz. St. Gotthard. Überdruck. 1:50 000. Stich von Rudolf Leuzinger. Bern: Topographisches Bureau, 1895 (Bibliothèque de Genève, 3 E 02/10), Ausschnitt.*

Im Folgenden soll untersucht werden, wie sich in Heers Roman die Italien-Thematik mit ihrer Opposition zwischen Norden und Süden und die Alpenthematik mit ihrer Opposition zwischen traditionellen und modernen Lebensformen überlagern und welche spezifischen Ereignisse der Zeitgeschichte in die Handlung eingebaut werden. Diese Abklärungen folgen den denkbar einfachsten Untersuchungsparametern: Raum – Figuren – Zeit.

## Raum

Die Schauplätze des Romans sind so beschrieben, dass sie – anders als diejenigen von *An heiligen Wassern* – mit der realen Topographie leicht in Übereinstimmung gebracht werden können. Der Weg, den der Vermessungsingenieur mit dem verunfallten Heinrich vom Lukmanierpass über den Passo dell'Uomo an den Ritomsee zurücklegt, kann auf einer Landkarte eingezeichnet werden. (Abb. 5) Unrealistisch ist allerdings die kurze Zeit, welche die Bergung des Verunfallten beansprucht. Doch was hier einzig zählt, ist die Symbolik: Heinrich gelangt nicht auf einer der normalen Routen und schon gar nicht durch den Gotthard-Eisenbahntunnel in den Süden, sondern biegt auf dem Lukmanierpass ab auf einen Seitenpfad, als Zeichen, dass die konventionelle Romreise nun zu einem höchst persönlichen Abenteuer wird.

Das Val Piora erfährt Heinrich als eine archaische Gegend, wo die Zivilisation noch an ihrem Anfang steht – ein idealer Schauplatz für eine Neugeburt.

Die ersten Menschen, die auftauchen, sind Hirten, die – als wäre das Rad noch nicht erfunden – das Heu mühselig auf einem Schlitten über die Wiesen schleifen.<sup>12</sup> Altanca ist ein zurückgebliebenes Bergnest, in dem ein engstirniger katholischer Pfarrer das Sagen hat. Der Tourismus hat noch nicht Fuss gefasst, wirft aber seine Schatten voraus: Es besteht der Plan, am Ritomsee ein Hotel zu errichten. Doia und Carlo sollen es dereinst als Wirtepaar betreiben. Ihre unheilvolle Verlobung ist zu diesem Zweck arrangiert worden. Das Dorf scheint von einer schlechten alten in eine schlechte neue Zeit unterwegs zu sein.

Den Zusammenprall traditioneller Lebens- und moderner Wirtschaftsformen kennen Heer-Leser schon vom Bergdorf Sankt Peter, dem Schauplatz des Romans *An heiligen Wassern*.<sup>13</sup> Auch dort kristallisiert sich der Fortschritt in einem fragwürdigen Hotelprojekt, wird schliesslich aber in Bahnen gelenkt, von denen alle profitieren. Dagegen verlässt Heinrich, der zivilisierte Nordländer, das Tessiner Bergdorf schliesslich in der Gewissheit, dass dieser Gesellschaft nicht zu helfen ist.

Der Roman macht klar, dass dies mehr als eine zufällige, private Erfahrung ist. Heinrich sieht in Altanca nicht einfach ein armes Dorf in einer Randregion, sondern einen prototypischen Ort des Südens. Deshalb bringt die Enttäuschung gleich einen «Teil seiner Begeisterung für Italien» (*Romfabrt*, S. 115) zum Verfliegen. Diese höchst fragwürdige Verallgemeinerung wird nicht relativiert. Ein anderes Tessin oder ein anderes Italien als das der nördlichen Leventina – etwa «das Paradies der oberitalienischen Seen»<sup>14</sup> – kommen in Heers Roman nicht wirklich in den Blick, erst recht nicht das von Heinrich anfänglich angepeilte Rom. So werden auch die Topoi südlicher Natur, Kultur oder Lebensart, die Heer in seinem *Adria*-Buch noch tüchtig heraufbeschwor, gar nicht bemüht. Die einzige mit dem Süden konnotierte Attraktion ist Doia mit ihrem schönen Körper und ihrer schönen Seele.

Was die Ernüchterung im Gegenzug als Sehnsuchtsort zum Erstrahlen bringt, ist Heinrichs schwäbische Heimat mit ihrer aufgeklärten, urbanen Bevölkerung in Tübingen und Stuttgart. Dafür ist nicht einfach die Idiosyn-

12 «Ein Mann und eine Frau zogen, Stricke über die Schulter und die Brust geschlungen, einen Schlitten durch das Gras; auf dem Fahrzeug lag ein mächtiger, von einem Garn zusammengehaltener Haufen Heu [...]» (*Romfabrt*, S. 55)

13 Vgl. Rémy Charbon, «Autochthonen und Touristen». *Reflexe der touristischen Expansion 1800–1914 in der zeitgenössischen Deutschschweizer Literatur*, in: Charbon, Jäger-Trees, Müller, *Die Schweiz verkaufen* (Anm. 3), S. 75–100, hier S. 85–87.

14 Dies eine Formulierung aus: Johann Christoph Heer, *Schweiz. Mit 181 Abbildungen nach photographischen Aufnahmen, einer Bunttafel und einer farbigen Karte*, Bielefeld u. a.: Velhagen & Klasing, 31899, S. 142. Der Band verrät allerdings auch schon, dass das Tessin nicht zu Heers Lieblingsgegenden der Schweiz zählte; ihm sind lediglich drei Seiten reserviert (S. 142–145), ein Drittel des Umfangs der Schilderungen über das Berner Oberland (S. 146–154).

krasie eines Heimwehkranken verantwortlich. Die Sympathischen unter den Tessinern teilen die Einschätzung. Über den Sindaco lässt der Erzähler den bemerkenswerten Satz fallen: «sein Wesen stand nicht weit von deutscher Art.» (*Romfabrt*, S. 143) Während dreissig Jahren verbrachte er die Sommermonate als Steinmetz – der emblematische Beruf des Leventiners – in Süddeutschland und wurde dort heimisch. Doia fühlte sich in Deutschland ebenfalls wohl und war schon alt genug, dankbar vom Kulturleben zu profitieren, das sich ihr dort bot. So ist nicht recht plausibel, dass sie trotzdem – wie das viel jüngere Heidi Johanna Spyris – dem Heimweh, der «maladie suisse», erlag und in die Bergheimat zurückkehren musste. Nach eigenem Bekunden würden die erwachsene Doia und ihr Vater die vergiftete Welt des Bergdorfs nur zu gerne verlassen und an Heinrichs Seite nach Schwaben ziehen, zumal es dort – offensichtlich im Gegensatz zu Atlanca – «ein Einleben» (*Romfabrt*, S. 271) gäbe.

Heers Roman lässt – das ist im vorliegenden Kontext seine auffallendste Besonderheit – die üblichen Sehnsuchtsvektoren, die die Menschen in südlicher Richtung über die Alpen ziehen, in umgekehrter Richtung wirken.

## Figuren

Anders als in seinen beiden Erfolgsromanen macht Heer in *Heinrichs Romfabrt* zur Zeichnung einer Schweizer Alpenregion keinen Ortsansässigen zur Hauptfigur. Dass Heinrich Deutscher ist, lässt den Kontrast zwischen Norden und Süden prototypischer hervortreten. Ein Deutscher kann sich in Altanca bereits in Italien wännen, wogegen ein Schweizer den Schauplatz als einen schweizerischen interpretiert und mit freundeidgenössischen Augen betrachtet hätte. Als Zögling des Tübinger Stifts repräsentiert Heinrich die Tradition des deutschen Idealismus. Die Romanhandlung kann als Alltagsauglichkeitstest von dessen verklärendem Italienbild verstanden werden.

Der Roman nimmt sich anfänglich die Mühe, die Verständigungsschwierigkeiten zwischen Heinrich und Doia in der Wiedergabe ihrer Dialoge sichtbar zu machen. Das nachfolgende Beispiel zeigt diese ungewöhnliche Praxis. Heinrichs ungenierte Freude über Doias Bewunderung, die darin zum Ausdruck kommt, wird mit keinerlei Ironiesignalen versehen:

Es war ihm eine Herzenserquickung, als sie ihm gläubig zuhörte, dann und wann für sich sein Deutsch ins Italienische übersetzte und zum Schluß sinnend sagte: «Gli uomini son cattivi, ma il Signor Lansidel brav, mehr brav als Carlo – molto più degli altri.» (*Romfabrt*, S. 122)

Doias Replik, halb italienisch und halb in gebrochenem Deutsch, wird in einer Fussnote folgendermassen übersetzt: «Die Menschen sind schlecht. Herr Landsiedel ist besser als andere – als Carlo.» (Ebd.) Das schwerfällige<sup>15</sup> zweisprachige Verfahren wird bald mit dem Hinweis aufgegeben, Heinrich und Doia hätten ihre wechselseitigen Fremdsprachenkenntnisse verbessert.

Heinrichs Schwächen – Eitelkeit, Überspanntheit, Tollpatschigkeit – sind so offensichtlich, dass man geneigt ist, die Figurenzeichnung mit den im 19. Jahrhundert beliebten Touristenkarikaturen in Verbindung zu bringen, wie sie auch in Heers *An heiligen Wassern* anzutreffen sind.<sup>16</sup> Doch sorgt die rigide Sympathienkung – charakteristisch für den Trivialroman – dafür, ungünstige Urteile über den Helden zu ersticken.

Diese sind für Carlo, Heinrichs Gegenspieler, reserviert, der als ein impulsiver, unberechenbarer Heissporn und «Desperado» (*Romfahrt*, S. 167) gezeichnet wird. Auch eine Lehre in einem Luzerner Hotel vermochte ihn nicht zu domestizieren. Heinrich versucht, in Carlos Gesicht zu lesen und registriert dabei

die dunklen Augen mit der blitzenden Schärfe, die gegen die Brauen hinunter vorspringende Stirn, in die sich eine schwarze Locke ringelte, ein gescheidtes, aber auch verschlagenes Antlitz, das nicht eben Vertrauen erweckte. [...] An wen nur erinnerte ihn diese Gestalt? – Angestrengt suchte Heinrich. Da fand er die Aehnlichkeit. Der Fremde hatte irgend einen Wesenszug, eine Verwandtschaft des Ausdrucks von Napoleon, dem Korsen – und diese Entdeckung machte Heinrich seine Erscheinung nicht angenehmer. (*Romfahrt*, S. 95)

Durch den Vergleich mit Napoleon ruft Heer hier erneut eine allgemein bekannte Ikonographie auf. (Abb. 6) Dass Napoleon ausschliesslich durch seine Herkunft bestimmt wird, zeigt, dass hier allein das ethnische Stereotyp zählt: Korsika wird so als bergiger Rückzugsraum zwielichtiger Latinität mit den Tessiner Alpen parallelisiert.

Endgültig in Diskredit gebracht wird Carlo durch seine Freizeitbeschäftigung, die Singvogeljad. Er hält dafür ein Arsenal von grausigen Gerätschaften

15 Es sorgt auch im Schriftbild für Unruhe mit dem Wechsel von Fraktur zu Antiqua für die italienischen Passagen.

16 Vgl. dazu Charbon, *«Autochthonen und Touristen»* (Anm. 13), S. 75–100, sowie das detailreiche Kommentarkapitel *Reisen in der Schweiz*, in: Jeremias Gotthelf, *Jacobs, des Handwerksgehlen, Wanderungen durch die Schweiz*, Bd. 2, Kommentar, hg. von Patricia Zihlmann-Märki und Christian von Zimmermann, Historisch-kritische Gesamtausgabe Abteilung A, Bd. 6.2, Hildesheim u. a.: Georg Olms, 2016, S. 57–89.



Abb. 6: Paul Delaroche (Paris 1797 – Paris 1856): Napoleon I. zu Fontainebleau am 31. März 1814 nach Empfang der Nachricht vom Einzug der Verbündeten in Paris, 1845. Öl auf Leinwand, 180,5 × 137,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig (Ausschnitt). © bpk / Museum der bildenden Künste, Leipzig.

in Bereitschaft, die er, zusammen mit den geblendeten Lockvögeln, Heinrich voller Stolz vorführt, eine Szene, die der Roman in allen Details schildert (*Romfabrt*, S. 149–151). Damit aber nicht genug: In einer die Diegese sprengenden «Anmerkung des Verfassers» doppelt dieser noch nach:

Das in diesem Kapitel geschilderte Vogelelend habe ich im Tessin mit eigenen Augen gesehen. Es sind aber über dreißig Jahre seither. Obgleich man jetzt noch Jahr für Jahr die Berichte liest, wie unsere auch mit dem Vogelschutz betrauten eidgenössischen Zollwächter Tausende von Vögeln aus den Schlingen an der italienischen Grenze erlösen, bin ich doch überzeugt, daß sich das Verständnis unserer tessinischen Freunde für das deutschschweizerische Mitgefühl mit der Tierwelt außerordentlich gehoben hat. Ich kam ja noch oft in jene Landschaften, einer Vogelblendung wie vor dreißig Jahren bin ich nicht mehr begegnet. (*Romfabrt*, S. 159)

Wie verbreitet das Klischee vom italienischen Singvogeljäger war, bezeugt die ironische Bemerkung Max Frischs in seinem Essay *Überfremdung 2* von 1966,

die aus der Schweiz heimkehrenden, politisch erzogenen Gastarbeiter würden die «kommunistischen Funktionäre» in Italien arbeitslos machen, so dass sich diese der «Vogelstellerei» zuwenden könnten.<sup>17</sup> Gertrud Leutenegger macht die Singvogeljagd im Tessin zum zentralen Thema ihres Romans *Matutin*.<sup>18</sup>

Das Verfahren, eine Figur durch die Vogeljagd zu diskreditieren, hatte Heer möglicherweise bei Gottfried Keller abgeschaut, der im *Martin Salander* einen der beiden unsympathischen Weidelich-Zwillinge damit noch unsympathischer macht.<sup>19</sup>

An Keller erinnert natürlich nicht nur die Charakterisierung des Widersachers, sondern auch diejenige des Titelhelden selber. Wenn ein Schweizer Autor dem Helden eines Romans, der dazu noch deutliche Züge eines Bildungsromans trägt, den Namen Heinrich gibt, lässt dies den Leserinnen und Lesern keine andere Wahl, als an Kellers *Grünen Heinrich* zu denken. Es finden sich auch durchaus Parallelen: Die zwei Heinriche werden nicht nur fast ausschliesslich von ihren Müttern erzogen, mit denen sie ein intensives und exklusives Verhältnis verbindet, sondern sie tragen auch beide eine gewisse Schuld an deren Tod. In unserem Zusammenhang ist aber etwas anderes wichtiger. Der grüne Heinrich verzichtet in seiner Ausbildung zum Kunstmaler auf eine Italienreise zugunsten eines Aufenthalts in einer deutschen «Kunststadt». Die beiden Heinriche suchen in deutschen Städten mit reichem Kulturleben ihr Heil. Die für *Heinrichs Romfahrt* so bezeichnende Umpolung der Sehnsuchtsrichtung findet sich also in Ansätzen und ganz ohne Polemik gegen südliches Leben schon im *Grünen Heinrich*. Die Desillusionserfahrungen, die Keller seinem Helden aufbürdet, wiegen deshalb so viel schwerer, weil ihre Gründe nicht bloss ausserhalb der Person des Protagonisten liegen.

In den Antagonismus zwischen dem Nordländer Heinrich und dem Südländer Carlo sind in Heers Roman noch andere Figuren einbezogen. Zu Heinrich gehören dessen Familie, vor allem aber die Schwarzwälderin Tilla, die ebenfalls Italien-Erfahrungen gemacht hat. Sie ist die junge Ehefrau des Paares, das Heinrich bei seiner unfreiwilligen Rast auf dem Lukmanier kennen lernt. Ihren sturen Mann lässt der Autor sterben, so dass sie Heinrich als eine Frau zugeführt werden kann, die mit ihren blonden Haaren und ihrer Bildung viel selbstverständlicher zu ihm passt als Doia: Ähnlichkeit siegt über Komplementarität. Heinrichs und Tillas Glück bestätigt die Einsicht, die dem Sindaco einst eine aussichtslose Liebe zu einem Mädchen aus Deutschland zu überwinden half: ««Uns hätte die gemeinsame Jugendluft gefehlt, die Ueberlieferung einer

17 Max Frisch, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976, Bd. 5, S. 377–399, hier S. 382.

18 Gertrud Leutenegger, *Matutin*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

19 Vgl. Gottfried Keller, *Martin Salander*, Berlin: Hertz, 1886, 13. Kapitel.

gemeinsamen Heimat, die etwas vom Schönsten in einer Ehe sind.»» (*Romfabrt*, S. 183) Zu Carlo gehört der konservative Pfarrer von Altanca, der mit Genuss die Singvögel verzehrt, die jener fing.<sup>20</sup>

Als Kompensation der bösen Erfahrungen in Chur, die das Tourismusland in ein schlechtes Licht rücken, begegnet Heinrich auch noch zwei Deutschschweizern, die sich als verlässliche Fremdenführer erweisen. Der Vermessungsingenieur Fenner rettet ihm das Leben und führt ihn in der Gegend ein. Sein Schwärmen für die schöne Doia überhört Heinrich, trotz Schmerzen, nicht. Hat sich die souffierte Liebe eingestellt, taucht der Mentor unvermittelt wieder auf, um seinen Schützling jetzt unter Hinweis auf das explosive Temperament junger Tessiner zu beschwören, Altanca schleunigst zu verlassen. Als angesehenen Geistlicher interveniert Pater Placidus aus Disentis in Altanca zu Heinrichs Gunsten und weist den bornierten Dorfpfarrer in die Schranken. Die beiden Deutschschweizer wissen zwischen dem Deutschen und den Tessinern notdürftig zu vermitteln. Auch ihr Auftreten macht aber deutlich, dass der Brückenschlag zwischen dem germanischen Norden und dem romanischen Süden nicht wirklich möglich ist.

## Zeit

Die Fussnote zur Singvogeljagd hat schon erkennen lassen, dass in *Heinrichs Romfabrt* aus einer nicht sehr langen, aber doch deutlich markierten zeitlichen Distanz auf die erzählten Ereignisse zurückgeblickt wird. Es handelt sich dabei also um einen historischen Roman. Die Handlung lässt sich auf Grund von Ereignissen – dem Dorfbrand von Airolo und der Inbetriebnahme des Gotthard-Eisenbahntunnels – in die Zeit um 1880 datieren. Am Ende des Romans wird nur noch kurz erwähnt, dass Heinrich auf einer später nachgeholt Romreise mit dem Zug durch den Gotthardtunnel fährt.

Der Bau des Gotthard-Eisenbahntunnels ist ein wichtiges Nebenthema und dürfte für die Wahl des Romanschauplatzes bestimmend gewesen sein. Die Partien, die ihm gewidmet sind, zählen zu den bemerkenswertesten des Romans. Heinrich lässt sich die Möglichkeit nicht entgehen, die Baustelle

20 Die Kontraststereotype von Süd- und Nordländern, von Romanen und Germanen leiteten Heer insgeheim auch schon auf der Reise an die Adria, die Gegenstand seines ersten, noch italienfreundlichen Buches ist. Von den Bewohnern des Friaul heisst es hier: «Der Gegensatz der italienischen und slovenischen Furlaner ist ebenso groß wie derjenigen zwischen Romanen und Germanen, wenigstens hier, wo die Armut nicht das Leben ganz verkümmert, südliche Lebensfülle und südliche Luft, glutäugige, braune Mädchen, dort stummer Duldermut, ein tiefer fatalistischer Zug, blaßwangige Mädchen mit schlichem Haar und wasserblauen Augen.» Heer, *Ferien an der Adria* (Anm. 5), S. 23.

zu besichtigen. Das südliche Leben, das er in den armseligen Quartieren der Bauarbeiter – es handelt sich fast ausnahmslos um Italiener – zu Gesicht bekommt, empfindet er als grell und abstossend. Mit einem Arbeiterzug fährt er in Begleitung von Pater Placidus, der sich für das Bauwerk brennend interessiert, in den schon weit vorangetriebenen Stollen. Während der patriotische Priester von einer Annäherung der Landesteile durch das Bauwerk träumt, beschäftigt Heinrich die vielen Opfer, die der risikoreiche Bau unter den Arbeitern fordert. Ausführlich kommt der Fall eines Mineurs zur Sprache, den ein Arbeitsunfall des Augenlichts beraubte. Von einem Ingenieur wird die Baustelle als ein «Schlachtfeld» (*Romfahrt*, S. 194) gebrandmarkt. Heer lässt seine Figuren heftig über die Frage von Nutzen des Bauwerks – bessere Integration des Südkantons in die Schweiz – und Schaden – Identitätsverlust des Tessins – streiten und weist seinen Leserinnen und Lesern, für welche die Eisenbahnverbindung zur Selbstverständlichkeit geworden ist, die Schiedsrichterrolle zu.

1918, im Erscheinungsjahr des Romans, hatte sich der Schauplatz Altanca wohl weniger verändert. (Abb. 7) Oben am Ritomsee stand jetzt aber das Hotel, von dessen Planung der Roman erzählt. (Abb. 8) Am Ufer des noch unberührten Bergsees stehend, vergegenwärtigt sich Heinrich,

daß an dieser Stelle ein Hotel entstehen solle. Der Ort war allerdings entzückend schön, nicht nur die Berge ringsum, sondern vor allem der Bergbach, der in wunderbarer Klarheit aus dem See rauschte, sich in weißen Schäumen und mit überstürzenden Wellen in die Tiefe warf, während aus den Gründen der Wasserstaub wieder in wehenden Schleiern aufwärts stieg und die Sonne sich mit den Farben des Regenbogens darin brach. (*Romfahrt*, S. 93)

1918 war der Ritomsee nicht nur eine allerdings bloss rudimentär ausgebaute Touristendestination, sondern stand auch im Dienst der inzwischen elektrifizierten Gotthardbahn. Durch einen Staudamm war sein Niveau angehoben und der ihn entwässernde Bach (Abb. 9) jedenfalls zu einem Teil in Druckröhren gelegt worden, die ein Kraftwerk speisten. (1950 sollte der Staudamm dann nochmals erhöht und das alte Hotel im See versenkt werden. Die Pläne, die Region touristisch zu erschliessen, hatten sich zerschlagen.)

Wie schon in *An heiligen Wassern* und *Der König der Bernina* spinnt Heer auch in *Heinrichs Romfahrt* um eine Tourismusdestination ein Narrativ, das diese in ihrem Urzustand zeigt. Ob dadurch der Tourismus kritisiert oder ob – im Gegenteil – dafür geworben wird, ist Ermessenfrage: Einerseits klagt die Darstellung des Raums vor seiner Erschliessung unausgesprochen die Schäden



Abb. 7: Altanca (Ticino) – Motivo artistico. Editore Erminio Beffo, Airolo, Edit.; Kunstanstalt Emil Götz, Luzern (undatiert). Privatarchiv Mario Gruet, La Chapelle (GE).



Abb. 8: Piora – Lago Ritom. Arnoldo Borelli, Airolo, Edit. (das abgebildete Exemplar wurde am 31. August 1919 versandt). Privatarchiv Mario Gruet, La Chapelle (GE).

ein, die der Tourismus mit sich brachte; andererseits vermag dieser paradoxerweise mit Bildern unberührter Naturszenarien wirksamer für sich zu werben als mit solchen seiner eigenen Installationen, was damit zu tun hat, dass der Tourismus immer abzuwägen hat, wie viel er von dem, was er vermarktet, selber zerstören darf.

Heer lässt auch die Tessiner Lokalpolitik des ausgehenden 19. Jahrhunderts in seinen Roman hineinspielen. Die für Schweizer Verhältnisse auffallend gewalttätigen Methoden, die darin an der Tagesordnung waren, tragen das Ihre zur Verdüsterung des Bildes südlicher Lebensart bei. Carlo Grimelli ist Anhänger der Liberalen, die 1875 gegen die Konservativen die kantonalen Wahlen verloren hatten, und nimmt an Übergriffen teil, die 1890 im «Tessiner Putsch» gipfelten, mit dem die Liberalen die Macht zurückzuerobern suchten. Die Landesregierung musste einen Kommissär in den Tessin senden, um die Wogen zu glätten.<sup>21</sup> Dass nur eine Intervention aus dem Norden die Streithähne zu pazifizieren vermochte, könnte den Deutschschweizer Autor in seinem nahezu kolonialistischen Verhältnis zum Tessin bestärkt haben, das der Roman zu verraten scheint.

Vertrauter als mit der Tessiner Innenpolitik der 1880er- und 1890er-Jahre dürften Leserinnen und Leser 1918 noch mit dem Kulturkampf gewesen sein, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im westlichen Europa schwelte. In der Darstellung des Zusammenpralls von Liberalismus – vertreten durch den Titelhelden, aber auch etwa durch den Vermessungsingenieur Fenner – und Ultramontanismus – vertretenen etwa durch den Pfarrer von Altanca – verhält sich der Roman alles andere als neutral, so dass man darin eine kulturkämpferische Streitschrift sehen kann. In dieser Konstellation nimmt der Disentiser Pater Placidus eine wichtige Position ein. Bei ihm verbinden sich katholischer Glaube und helvetischer Patriotismus. Die Aufgabe, den Roman vor dem Vorwurf zu schützen, antikatholisch zu sein, kann die Figur aber wohl nur bedingt erfüllen: zu offensichtlich ist sie die Ausgeburt der Wunschvorstellungen von einem aufgeklärten Katholiken.

Der wichtigste Antrieb für die Art, wie der Roman Partei bezieht, dürfte aber in den Kontexten von dessen Entstehungszeit liegen und nicht in denjenigen des historischen Geschehens, von dem er erzählt. Seine Erfolge vor dem Krieg hatte Heer in erster Linie seinem deutschen Publikum zu verdanken. Durch den Wechsel von der Redaktion der *Neuen Zürcher Zeitung* zu derjenigen der *Gartenlaube* hatte er sich diesem 1892 angenähert. Im Laufe des Ersten Weltkriegs stiess die Schweiz mit ihrer Neutralitätspolitik die deutschnationa-

21 Vgl. die Artikel *Tessin (Kanton), 4 – Staat und Politik im 19. und 20. Jahrhundert* sowie *Tessiner Putsch*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, [www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7394.php](http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7394.php) sowie [www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43029.php](http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43029.php) (19. 1. 2018).

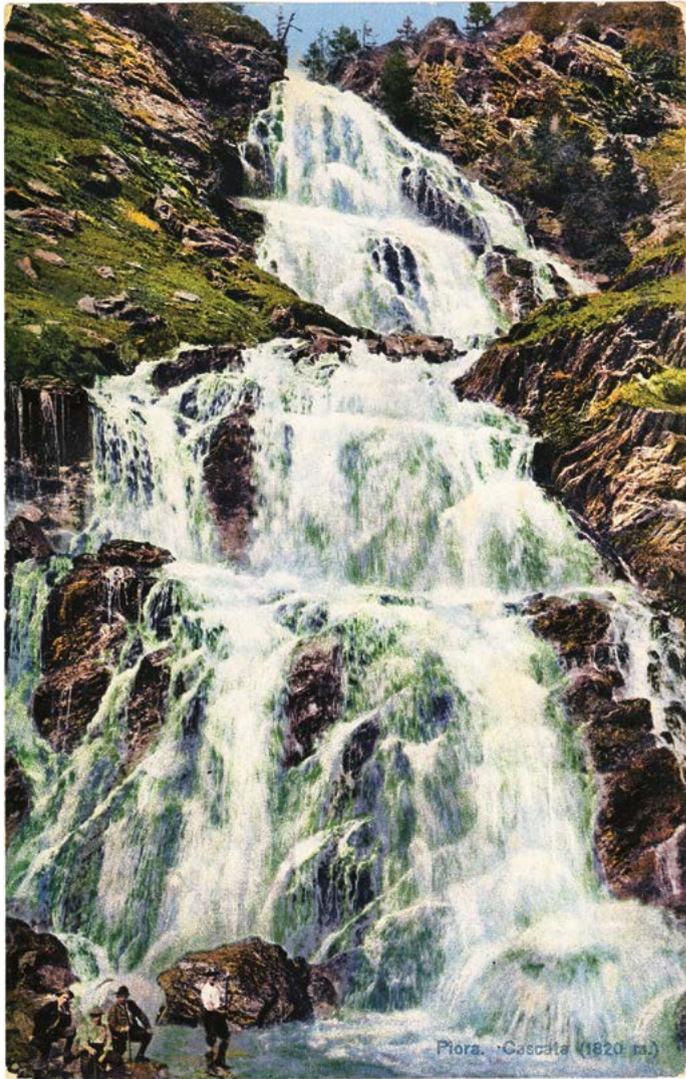


Abb. 9: Piora Cascata. Erminio Beffo, Airolo, Edit.; Kunstanstalt Emil Götz, Luzern (das abgebildete Exemplar wurde am 15. Juli 1910 versandt). Privatarchiv Mario Gruet, La Chapelle (GE).

len Kreise, die in ihr einen selbstverständlichen Verbündeten sahen, vor den Kopf.<sup>22</sup> Heer liefert nun in seinem Roman den unterbliebenen Schulterchluss nach. Dazu mobilisiert er auch den Groll, den der Kriegseintritt Italiens an der Seite der Entente im Jahre 1915 bei den Mittelmächten hinterliess, was die notorische deutsche Italien-Schwärmerei stark dämpfte, der allerdings schon immer ein erhebliches Mass an Misstrauen beigemischt war.

## Schluss

Jakob Christoph Heers Roman *Heinrichs Romfahrt* ruft die von Goethe verkörperte Tradition Deutscher Italien-Schwärmerei auf, um diese dann aber als idealistisches Traumgebilde zu entlarven. Unter den unzähligen Werken deutscher Sprache, die in mehr oder weniger fikionalisierter Form von Italienreisen erzählen, zeichnet sich Heers Buch dadurch aus, dass sich darin die Begeisterung für und das Misstrauen gegen Italien wiederfinden, wie sie nördlich der Alpen bis auf den heutigen Tag spannungsvoll koexistieren. Doia, das – weibliche – Sehnsuchtsbild ist mit Carlo, dem – männlichen – Schreckensbild verlobt.

Heinrichs Reise in den Süden ist in der realen Geographie präzise verortet. Sie verläuft über eine Nebenroute, was ihren ganz persönlichen Charakter unterstreicht. Die Ankunft im italienischen Sprachraum wird aufwändig als eine Initiation inszeniert. Das weckt hohe Erwartungen und macht den Absturz in die Enttäuschung dann noch schmerzlicher. Nach seiner Rückkehr in eine deutsche Universitätsstadt verbucht der Romanheld die Desillusionierung als ein Stück Lebensschule. Er setzt der in einem Kloster verschollenen Geliebten als einer Mignon-Figur in einem Gedichtzyklus ein Denkmal: Das schöne Italien hat nur noch in der Literatur Bestand. Ist es nicht überhaupt eine Hervorbringung deutscher Kultur?

Die private Romanhandlung ist ins Zeitgeschehen der Jahre um 1880 eingebettet, das sie zusätzlich verdüstert. Die touristische Erschliessung einer Randregion, der Bau des Gotthard-Eisenbahntunnels, die ungewöhnlich gewalttätigen Konfrontationen zwischen den Liberalen und den Konservativen im Kanton Tessin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und schliesslich der Kulturkampf spielen eine Rolle. Dass es sich dabei um eine historische Kulisse handelt und *Heinrichs Romfahrt* somit ein historischer Roman ist, macht den Leserinnen und Lesern des 1918 erschienenen Buches vor allem die Tatsache

22 Vgl. Dominik Müller, *«Grenzdienst». Literatur aus der Schweiz und der Erste Weltkrieg*, in: *Musil-Forum*, 34 (2015/16), S. 186–209.

deutlich, dass der Gotthardtunnel längst in Betrieb ist. Dass das kritische Bild des Tessins, das der deutsche Protagonist mit Italien gleichsetzt, durch den Ersten Weltkrieg beeinflusst ist, wird natürlich nicht thematisiert, scheint aber auf der Hand zu liegen.

Über die Gründe dafür, dass Heer mit *Heinrichs Romfahrt* nicht ein weiterer Bestseller gelang, kann bloss spekuliert werden. Erwartete man von Heer, dem Verfasser von *An heiligen Wassern* und *König der Bernina*, wieder einen Schweizer Roman mit einem Schweizer Personal und einem heldenhaften Helden? Hatte die Schweizer Neutralitätspolitik während des Ersten Weltkriegs dem Goodwill für das Alpenland beim deutschen Publikum die Grundlage entzogen? Oder war die Anbiederung an dieses zu aufdringlich geraten? Dass Jakob Christoph Heer nach dem Ersten Weltkrieg nie mehr an seine früheren Erfolge anknüpfen konnte und 1925 als verarmter Mann starb, steht in auffälliger Parallele zur Krise des Schweizer Tourismus in diesen Jahren.

Fragt man heut nach den literarischen Qualitäten des Romans, dürften die Darstellung der wenig erkundeten Topographie des nördlichen Tessins und die schonungslosen Einblicke in die Baugeschichte des Gotthardtunnels im Vordergrund stehen. Negativ fällt ins Gewicht, dass der Roman mit affirmativen Erzähler- und Figurenkommentaren den Titelhelden ganz einseitig zu einem Ausbund an Tugend emporstilisiert und vor allen Anzweiflungen abschirmt, denen er selber durch die Handlungsführung Nahrung gibt. So unterdrückt der Roman selber die in ihm angelegte Möglichkeit, als eine ironische Verhandlung der deutschen Verfallenheit an ein idealisiertes Italienbild gelesen zu werden.



Christa Baumberger

## Auf nach Italien!

Emmy Hennings' Poetik des Reisefeuilletons

### Auf nach Italien!

Seit Goethes legendärer und legendenbildender italienischer Reise von September 1786 bis Mai 1788 führen viele, manchem mag scheinen fast alle Wege nach Italien. Ob über Ljubljana nach Triest und Venedig, über den Gotthard durch das Tessin nach Mailand oder über den Brenner nach Bozen und Trient – die Tore nach Italien stehen weit offen, zumindest für Bildungsreisende und Touristen aus dem Norden. Und diese kommen *en masse*: Das Alpenmassiv mag sich noch so hoch erheben, es ist kein Weg zu schmal, zu unwegsam, zu weit oder zu gefährlich, um nicht von Heerscharen sehnsüchtiger Südenreisender begangen zu werden. Längst kanalisieren Autobahnen die Massen und lenken sie den Stiefel hinunter an Florenz und Siena vorbei nach Rom, Neapel bis Sizilien. Dabei scheinen die Erlebnisse und Erfahrungen im Süden weiterhin so überwältigend, dass kaum einer darüber zu schweigen vermag. Die Bibliothek an Italienliteratur hat sich in den letzten zweihundert Jahren jedenfalls derart gefüllt, dass sie heute fast überquillt an Reiseberichten, Tagebüchern, Reportagen, Romanen und Erzählungen.

Italien ist zum Mythos geworden, und dieser wurde bereits gründlich erforscht. Martin Luchsingers Studie ist bis heute von grundlegender Bedeutung, seiner Analyse zufolge manifestiert sich der Italien-Mythos in der deutschen Literatur in den drei eng miteinander verknüpften Motiven «Sehnsucht», «Reise» und «Tod».<sup>1</sup> Am Ursprung einer Italienreise stehen typischerweise Ausbruchsphantasien, das Streben nach einem Neubeginn und die Sehnsucht nach einem anderen, freieren Leben. Dazu gehört aber auch häufig die Sehnsucht nach dem anderen Geschlecht. Dem Italien-Mythos ist meist eine spezifische Erotik oder expliziter ein sexuelles Begehren eingeschrieben. Die «Eroberung» des fremden Terrains ähnelt strukturell der Eroberung eines anderen Menschen, typischerweise einer fremden Frau durch einen Mann. Wie

<sup>1</sup> Martin Luchsinger, *Mythos Italien. Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Köln: Böhlau, 1996.

Luchsinger überzeugend zeigen kann, sind deutsche Italien-Texte sehr häufig durch eine Geschlechterökonomie geprägt, die fast kolonialistische Züge aufweist: Im Zentrum stehen männliche Reisende als Protagonisten und Autoren der Texte, während die südländische Frau im Text als ein fremdes Territorium erscheint, das während der Reise erobert wird.<sup>2</sup>

Mündet die «Sehnsucht» in den tatsächlichen Aufbruch, so beginnt als zweites die «Reise»: Der Weg ist meist kein einfacher und er ist auch nicht gerade, sondern er verzweigt und vervielfacht sich. Die Reise erhält eine symbolische Aufladung: Der äusseren entspricht meist eine innere Reise, denn mit der fremden Umgebung wird auch das eigene Innere neu erforscht und entdeckt. Der Ausgang dieser Reisen ist ungewiss, entweder sie verlaufen heilsbringend, spenden Kraft und wirken erbauend, erhellend, gar verjüngend, sie können aber auch letal verlaufen und in den Tod münden.

Schaut man deutsche Reisetexte genauer an, so fällt auf, dass sie meist eine relativ starre Kulturtopografie entwickeln: Dem germanischen Norden wird der romanische Süden gegenübergestellt, dazwischen liegen die Alpen als geografische und symbolische Grenzlinie.<sup>3</sup> Carl Spitteler spielte zwar bereits 1896 mit dem Gedanken, den «Gotthard mit allen Alpen mit Dynamit in die Luft zu sprengen auf die andere Seite, gegen Norden, damit wir italienische Luft direkt bekämen».<sup>4</sup> Doch ragt der Alpenkamm bis heute hoch auf und muss überwunden werden, um in den Süden zu gelangen. Der Alpenmythos und sein Zentralmassiv, der Gotthard, sind für die deutsche Bildungstradition nicht weniger wirkungsmächtig als der Italien-Mythos. Beide sind seit dem 18. Jahrhundert derart eng gepaart, dass man sie kaum mehr voneinander zu trennen vermag.<sup>5</sup>

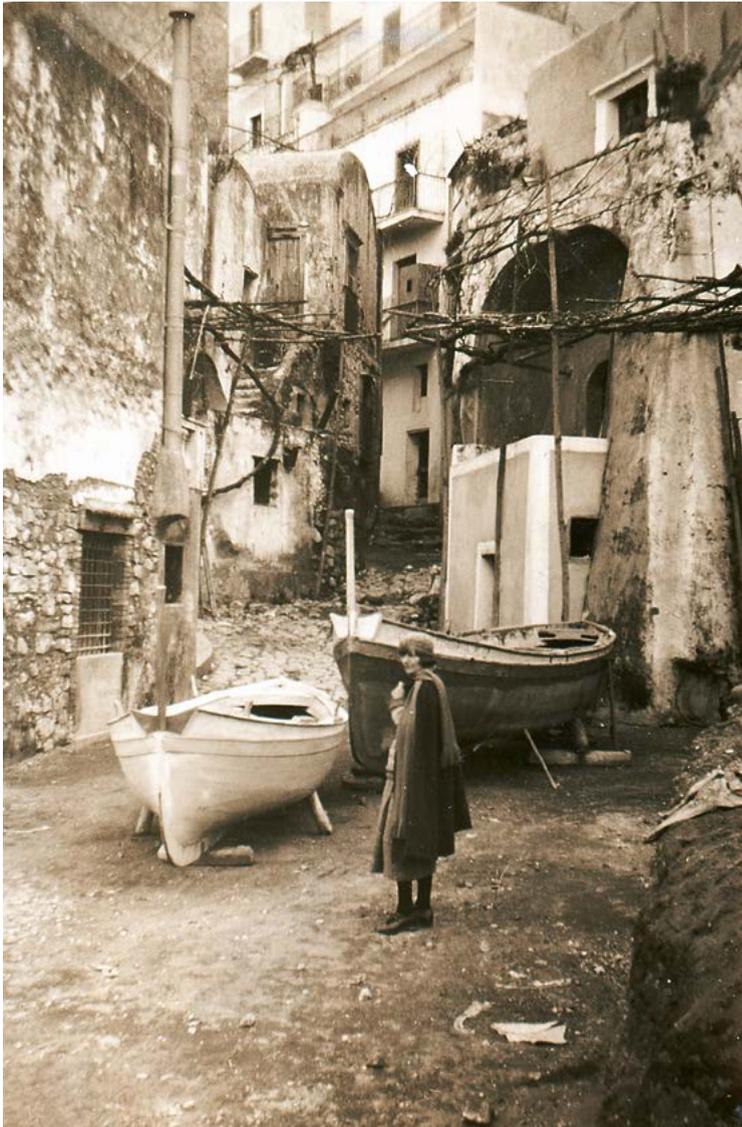
Doch eine solche kulturelle Raumordnung ist mit den politischen Grenzen nicht deckungsgleich. Norden vs. Süden, Deutschland vs. Italien, Deutsch vs.

2 Ebd., S. 100. Die Bedeutung und Funktion von Frauen in der deutschsprachigen Italienliteratur ist bis heute nicht zufriedenstellend aufgearbeitet worden. Zu klären bleibt, wieso «häufig weibliche Figuren eine zentrale Rolle spielen, wieso in ihnen <Weibliches> in unterschiedlichen Bildfunktionen wie Metaphern oder Allegorien beschworen wird» (ebd., S. 218). Vgl. dazu auch Sigrid Weigel, *Zum Verhältnis von <Wilden> und <Frauen> im Diskurs der Aufklärung*, in: dies., *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek: Rowohlt, 1990, S. 118–148.

3 Zur Verschränkung von Kulturtopografie und Südenmythos vgl. Christa Baumberger, *Hybridisierung der Kulturtopografie: Die Südschweiz bei Glauser, Hesse und Morgenthaler*, in: dies., *Resonanzraum Literatur. Polyphonie bei Friedrich Glauser*, München: Fink, 2006, S. 164–198.

4 Carl Spitteler, *Gesammelte Werke, Geleitband II*, hg. von Gottfried Bohnenblust et al., Zürich: Artemis, 1945–1958, S. 437.

5 Vgl. Boris Previšić (Hg.), *Gotthardfantasien. Eine Blütenlese aus Wissenschaft und Literatur*, Baden: Hier und Jetzt, 2016. Darin besonders Peter Utz, *Gefährdete Gotthardpost. Literarische Abschweifungen in die schweizerische Katastrophenkultur*, S. 25–36.



*Während ihres vierten Italienaufenthaltes bereiste Emmy Hennings 1931 die Amalfiküste. Im Brief an Hermann Hesse plaudert sie aus ihrem Alltag, dazwischen finden sich eingeklebte Fotografien und kurze Berichte zu ihrer literarischen Arbeit. «Hier studiere ich, wie die kleine Abbildung zeigt, den Strand», lautet der Kommentar zu der abgebildeten Fotografie. Emmy Hennings, Brief an Hermann Hesse. Positano, 15. März 1931. Foto: Annemarie Schütt. Nachlass Emmy Hennings/ Hugo Ball, SLA, Bern.*

Italienisch – diese vermeintlich griffigen Gegensatzpaare erboten sich für eine interkulturelle Sichtweise an. Und häufig wird solchen Dichotomien noch das problematische und bereits vielfach problematisierte Begriffspaar des «Eigenen» und «Fremden» hinzugefügt.<sup>6</sup> Doch genauso wenig wie Deutschland bis zum Gotthard reicht, beginnt in der Leventina bereits Italien. Die nationalstaatlichen und die kulturellen Grenzlinien verlaufen nicht deckungsgleich, sondern zwischendrin liegt die Schweiz. Sie bildet einen Konvergenzraum, der zwar vergleichsweise klein, jedoch umso komplexer strukturiert ist. Als politische Entität besetzt die Schweiz den Zwischenraum zwischen den beiden grossen Nationalstaaten Deutschland und Italien. Als kulturelle Entität hingegen lässt sie sich nicht einfach einem der beiden Räume zuschlagen, sondern vereint beide in sich, den germanischen Norden und den romanischen Süden.<sup>7</sup> Die Schnittmenge bildet dabei die italienischsprachige Südschweiz mit dem Kanton Tessin und den Südtälern Graubündens. Politisch gehört das Tessin zur deutschsprachig dominierten Schweiz, kulturell jedoch gehört es zur Lombardei und damit zu Italien.<sup>8</sup>

Wenn die Italienbilder der deutschsprachigen Literatur der *Schweiz* in den Blick genommen werden, so gilt es, diese politischen, geografischen und kulturellen Raumordnungen in ihrer komplexen Überlagerung zu berücksichtigen. Denkbar wäre, dass sie ihren Widerhall auch in den literarischen Texten finden, dass diese also nicht einfach den gängigen Italienmythos fortschreiben, sondern ihm neue Dimensionen hinzufügen, indem sie ihn in Frage stellen und so neu konfigurieren.

6 So etwa Anna Comi und Alexandra Pontzen (Hg.), *Italien in Deutschland. Deutschland in Italien. Die deutsch-italienischen Wechselbeziehungen in der Belletristik des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt, 1999. Yahya Elsäghé thematisiert in seiner Thomas-Mann-Studie ebenfalls Nord-Süd-Bewegungen und problematisiert die Dichotomie von Romanischem und Germanischem: Yahya Elsäghé, *Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das «Deutsche»*, München: Fink, 2000, insbesondere S. 27–60 und 81–106.

7 Vgl. Dominik Müller, *Der mehrfache Ort. Überlegungen zu einer raumorientierten Literaturgeschichtsschreibung über die deutschsprachige Schweiz*, in: Fabian Lampart und Maurizio Pirro (Hg.), *Atlanti, reti, topografie / Atlanten, Netzwerke, Topographien, Cultura Tedesca*, 49 (2015), S. 121–141. Diese Problematik wird bereits skizziert in: Anna Comi, *Die Fremde ist Heimat geworden. Die italienische Schweiz in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Marburg: diagonal, 1995, S. 16 f.

8 Vgl. dazu Pier Giorgio Conti: «Das kulturelle Modell, in dem sich die Gesellschaft der italienischsprachigen Schweiz erkennt, ist im wörtlichen Sinn auf einem Grenzbegriff gegründet, der sehr ausgeprägt, paradoxerweise aber gerade deswegen sehr instabil ist. Geographisch, politisch und kulturell gesehen handelt es sich um eine von zwei sehr nahen – einer nördlichen und einer südlichen – Grenzen umgebene Gesellschaft, die damit in ihrem Wesen als «Grenzgebiet» bestimmt und konditioniert ist.», in: ders., *Die Grenze, das Unheimliche und die Trauer. Zu Figuren des Fremden in der Literatur der italienischsprachigen Schweiz*, in: Corina Caduff (Hg.), *Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur*, Zürich: Limmat, 1997, S. 230–248, hier S. 230.

## Emmy Hennings' Italienfeuilletons

Emmy Hennings' (1885–1948) Italien-Texte bieten sich für die oben skizzierte Untersuchungsperspektive in mehrfacher Hinsicht an. Nicht nur ist Hennings aufgrund ihrer Nationalität eine deutsche und keine Schweizer Autorin, sondern sie publiziert bis in die 1930er-Jahre auch ausschliesslich in deutschen Verlagen und schreibt hauptsächlich für ein deutsches Publikum. Darüber hinaus nimmt sie als eine der wenigen *Autorinnen* eine ex-zentrische Perspektive ein: Die vorhin skizzierte Geschlechterökonomie in Italien-Texten kann von ihr nicht bruchlos übernommen werden. Und die vorherrschende Nord-Süd-Dichotomie deutschsprachiger Italienliteratur wird von Hennings geradezu konterkariert. Denn sie bricht nicht aus einem festen Gefüge im Norden aus, wie es typisch ist für die Gestaltung von Italien-Texten, und sie hat auch keine stabile Existenz und schon gar keine Heimat, sondern sie lebt im selbst gewählten Exil im Tessin in einer Art Dauerprovisorium. Aus dem Süden reist sie noch weiter südlich.

In einer Vielzahl von Feuilletons und Reiseberichten, aber auch in Briefen und Tagebucheinträgen beschäftigt sie sich einerseits mit dem Tessin, das von 1920 bis zum Tod 1948 ihr selbst gewählter Wohn- und Rückzugsort ist, und andererseits mit Italien, dem Sehnsuchtsziel mehrerer Reisen.<sup>9</sup> Von 1923 bis 1935 verbringt Hennings sieben längere Aufenthalte in Italien. Sie reist allein oder mit der Tochter Annemarie, mit Hugo Ball hält sie sich 1925/26 ein Jahr in Rom und an der Amalfiküste auf, sie bereist Umbrien und die Toskana mit Aufenthalten in Florenz, Siena, Assisi, Pisa und anderen Städten, und fährt allein bis nach Sizilien hinunter. Ihre Italien-Feuilletons erscheinen in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften. Im Nachlass von Emmy Hennings im Schweizerischen Literaturarchiv finden sich zwei Konvolute mit Reisetexten: «Traum- und Ferienreise», eine Sammlung von 177 Typoskriptblättern mit grösstenteils undatierten Tessin- und Italien-Feuilletons, und ein Konvolut ebenfalls meist undatierter Reisetexte mit dem Titel «Italienfeuilletons». Letzteres ist vermutlich von der Tochter und einstmaligen Nachlasswalterin Annemarie Schütt-Hennings im Hinblick auf eine postume Publikation zusammengestellt worden.<sup>10</sup> Hennings' Reiseberichte aus Italien erschienen in den 1920er-Jahren verstreut in diversen Zeitungen und Zeitschriften, in Buchform

<sup>9</sup> Zu Hennings' Tessin-Feuilletons vgl. Christa Baumberger, *Schöne Aussicht: Emmy Hennings' Tessin-Feuilletons*, in: Dominik Müller, Corinna Jäger-Trees und Stefanie Leuenberger (Hg.), *Literatur und Zeitung. Fallstudien aus der deutschsprachigen Schweiz von Jeremias Gotthelf bis Dieter Bachmann*, Zürich: Chronos 2016, S. 121–138.

<sup>10</sup> Nachlass Emmy Hennings/Hugo Ball, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Signaturen: A-03-b-02/1 und A-03-c-01.

ist zu Lebzeiten einzig *Der Gang zur Liebe. Ein Buch von Städten, Kirchen und Heiligen* (1926) herausgekommen.<sup>11</sup> Danach plante sie einen weiteren Band mit Tessin-Feuilletons, doch dieses Projekt liess sich nicht realisieren, das Konzept und die Zusammenstellung der Texte können nicht mehr rekonstruiert werden.<sup>12</sup>

*Der Gang zur Liebe* enthält eine zweiteilige Sammlung von Reisetexten, die Hennings' längeren Italien-Aufenthalt von 1925/26 dokumentieren. Der erste Teil beschreibt die Reise, beginnend mit dem Aufbruch im Tessin, es folgen Schilderungen von Aufenthalten in Genua, Pisa, Florenz und endet mit der Ankunft in Rom. Der zweite Teil befasst sich ganz mit Rom, wobei Hennings' erklärtes Ziel war, sämtliche Kirchen und Klöster aufzusuchen. Ein Grossteil der Texte sind demzufolge Beschreibungen von Kirchen und Heiligen, dazwischen eingestreut feuilletonistische Stadtansichten und Alltagsszenen, die vereinzelt sozialkritische Anklänge aufweisen.

«Wer ein fremdes Land besucht, geht einen Weg zu sich selbst», lautet der programmatische erste Satz des Bandes.<sup>13</sup> Damit aktiviert Hennings einen grundlegenden Topos des Italien-Mythos: die Korrespondenz von äusserer und innerer Reise. Die Beobachtung der fremden Umgebung und das Erkunden der eigenen Innenwelt laufen parallel und greifen ineinander. Zwar ist das äussere Ziel ihrer ersten langen Italienreise Rom im Anno Santo 1925. Doch die Fahrt in den Süden ist vor allem ein Weg zu ihr selbst, sie dient einer kontinuierlichen Selbstbefragung und -erkundung. Und der Konvergenzpunkt zwischen äusserer und innerer Reise bildet die Religion. Ball und Hennings praktizieren in ihrer gemeinsamen Zeit in Rom einen fast mystischen Katholizismus.

Der Band *Der Gang zur Liebe* setzt jedoch nicht mit dem Aufbruch ein, sondern Hennings beschreibt im ersten Text ihren mehrjährigen Aufenthalt in einem Tessiner Dorf. Auffallend ist die von ihr verwendete Metaphorik des Wassers und des Fliessens. Das Tessin erscheint als ein Hafen, in den sie eingelaufen ist, und das Dorf «Agnuzzo ist wie ein Schiff, das mich seit drei Jahren trägt».<sup>14</sup> Das Schiff und das Fliessen des Wassers tauchen in vielen ihrer Italien-Texte auf, sie sind Symbol der Lebensreise schlechthin. Ein Schiff ist mobil, es schlägt keine Wurzeln, sondern kann jederzeit auslaufen und an einem anderen Ort vor Anker gehen. Bezeichnenderweise vermeidet Hennings

11 Emmy Hennings, *Der Gang zur Liebe. Ein Buch von Städten, Kirchen und Heiligen*, München: Kösel & Pustet, 1926. In der *Neuen Zürcher Zeitung* sind etwa folgende Italien-Feuilletons erschienen: *Das stille Pisa* (12. 12. 1924), *Die Katakombe* (6. 6. 1926).

12 Postume Publikation: Emmy Hennings, *Geliebtes Tessin*. Aus dem Nachlass zusammengestellt von Annemarie Schütt-Hennings, Zürich: Arche, 1974.

13 Hennings, *Der Gang zur Liebe* (Anm. 11), S. 7.

14 Ebd.

in ihren Texten denn auch konsequent jede Wurzelmetaphorik, wie sie sonst im Zusammenhang mit Heimat so häufig vorkommt. Hennings fühlt sich im Tessin zwar heimisch, doch ist sie dort nicht verwurzelt. Sie ist Gast geblieben, ein dauerhafter Gast, der fremd bleibt, selbst wenn er ansässig wird.<sup>15</sup>

Hennings' Tessin kann als ein «heterotoper Ort» gelesen werden. Mit dem Begriff «Heterotopie» bezeichnet Foucault «räumlich abgegrenzte, je nachdem auch institutionell geschlossene Orte, die mit dem gesellschaftlichen und dem politischen System, in dem sie platziert sind, in einem funktionalen (Spiegel-) Verhältnis stehen».<sup>16</sup> Ein solcher Ort kann keine ungebrochene Heimat bieten und genau das führt Hennings' Italienreise-Buch vor: Es umspielt verschiedene Formen von Fremdheit und stellt so die wechselseitigen Projektionen von Eigenem und Fremdem, ja die Kategorien «eigen» und «fremd» als solche in Frage. Denn nicht erst Italien erscheint als «fremdes Land», sondern bereits der Ausgangspunkt der Reise, das Tessin.

Hennings beruft sich in ihren Reiseschilderungen explizit auf literarische Vorbilder und greift zurück auf die Begründer des deutschen Italien-Mythos im 18. Jahrhundert: Die Vorlage ihrer Italienreise bilden Goethes *Italienische Reise* und Johann Gottfried Seumes *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*. Wie Seume versucht sie die Lebensrealität in ihrer Vielfalt zu fassen und die Eindrücke auf sich wirken zu lassen. Doch weichen Hennings' Texte deutlich von dem Kanon deutschsprachiger Italienliteratur ab, sie sind charakterisiert durch einen schwärmerisch-verklärten Zugang zur südlichen Lebenswelt und einen pointiert kindlichen Blick. Hennings absolviert keine Bildungsreise und ihre Texte verweigern sich dem Anspruch, klassisches Bildungsgut zu vermitteln. Dennoch sind mit der Italienreise klare Zielvorstellungen verknüpft: Mehrfach wird das «Glück» des Unterwegsseins betont, und die Reise wird als heilbringend geschildert. Dazu gehört, dass sie sich dem Neuen vorbehaltlos anvertraut, statt einer aktiven Planung lässt sie sich treiben und von Träumen lenken. Ihre Haltung ist geprägt von extremer Subjektivität, die aber auch bewusst gesteuert wird. So wird die forcierte Naivität von Selbstironie unterlaufen. In Aussagen wie «ich will mich nicht überheben, weder an Weisheit noch an sonstigem Gepäck»<sup>17</sup> äussert sich eine Selbstbescheidung, die gleitend in Selbstironie übergeht, wenn sie von sich etwa behauptet, «O, ich bin prak-

15 Zu dieser Konzeption des Fremden vgl. Georg Simmel, *Exkurs über den Fremden* (1908), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 11, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992, S. 764–771.

16 Michel Foucault, *Andere Räume* (1967), in: Karlheinz Barck und Peter Gente (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* (1990), Leipzig: Reclam, 2002, S. 34–46. Foucault hat den Begriff der Heterotopie später nicht weiter ausgeführt, er ist jedoch eingegangen in seine Konzeptualisierung von Diskursen.

17 Hennings, *Der Gang zur Liebe* (Anm. 11), S. 10.

tisch», nachdem sie gerade alles liegen gelassen und vergessen hat, oder gar: «ich bin ein reeller Mensch».<sup>18</sup> Hennings besitzt keine stabile Subjektposition, sondern sie stellt den eigenen Standpunkt, gar die eigene Person permanent in Frage und imaginiert die eigene Selbstauflösung als Ziel- und Höhepunkt ihrer Reise.

### *Bilder aus Palermo* – Poetik des Reisefeuilletons

Wer reist, liefert sich aus: neuen, befremdlichen Eindrücken, dem eigenen Unverständnis angesichts eines fremdsprachigen, unverständlichen Alltags, aber auch einer Literatur- und Bildtradition, die immer schon Wahrnehmungsvorlagen liefert. Schablonen, in die das Fremde eingepasst werden kann und die es entschärfen. Bei Italien-Texten gilt dies umso mehr, als die literarischen Vorlagen kanonisiert und entsprechend wirkungsmächtig sind.

Das Feuilleton, die kleine Form unter dem Strich, bietet ein Schlupfloch, mit diesem Kulturgut spielerisch umzugehen, es so in den eigenen Text zu verpacken, dass es nur beiläufig aufblitzt. Das Feuilleton als Genre ermöglicht eine Befreiung von Bildungsgut, ohne explizit Kulturkritik betreiben zu müssen. Gemäss Peter Utz ist das literarische Feuilleton eine «flüchtige, zufällige und höchst wandelbare, instabile Form der Literatur».<sup>19</sup> Sie ist die andere Hälfte einer kanonisierten Kunst, die überzeitliche Geltung für sich beansprucht. Doch das «Kleine» lässt sich meist nicht einfach auf Gesten der Bescheidenheit und Einfachheit beschränken. Vielmehr erweist sich diese Einfachheit häufig als inszeniert, sie birgt eine Komplexitätsverdichtung, die dazu auffordert, das kulturkritische Potenzial der zuweilen trivial scheinenden Texte genauer in den Blick zu nehmen.

Hennings spielt damit, und sie spielt all denen einen Streich, die ihre Naivität, den kindlich-unschuldigen Blick sowie ihr Bildungsmanko betonen. Ihre Texte kommen schwebend daher, das macht die Qualität ihrer Feuilletontexte aus, doch sind sie auch zielgenau auf die Anforderungen des Zeitungsfeuilletons zugeschnitten. Wie bewusst sie sich mit dem Publikationsmedium auseinandersetzt, lässt sich an vielerlei Briefstellen ablesen. Da heisst es etwa:

[I]ch muss viel für Zeitungen schreiben. Aber es braucht einen gewissen leichten zierlichen Ton, der mir nicht immer zur Verfügung steht. Am

<sup>18</sup> Ebd., S. 12.

<sup>19</sup> Peter Utz, *Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. Robert Walser und der Beitrag des Feuilletons zur literarischen Moderne*, in: Elmar Locher (Hg.), *Die kleinen Formen in der Moderne*, Innsbruck u. a.: Edition Sturzflüge, 2001, S. 133–166, hier S. 133.

### Bilder aus Palermo

---

Wenn man in der Morgenstunde nach einer nächtlichen Reise von Neapel übers Meer Palermo aus der Ferne erblickt, hat man den Eindruck die heilige, hochaufgebaute Stadt sei von Menschen verlassen oder nie bewohnt gewesen. In solch selbiger Abgeschlossenheit ruht Palermo im strahlenden Licht der Sonne und es ist, als gäbe es nirgends Schatten. Das Meer ist ein wunderbar stiller, hellblauer Spiegel, der das Bild der hellen Stadt in leiser Sanftmut noch einmal zeigt. Jedes Haus erscheint als ein zartes, blasses Traugesicht, und die meisten Fensteraugen werden nach innen, verschwiegen lauschenden Höfen zugewandt sein. Einsame Zypressen, hohe, schlanke, dunkelgrüne Platanen regen auf.

Langsam gleitet das Schiff dem Ufer zu, als würde es von einer grossen Ruhe magisch angezogen. Dann aber kommt eine Schar Seeräuber auf unsere Kiobe zugeflattert, umkreist zum Willkommen unser Schiff und eine frohe Bewegung erfasst die Reisenden, die mit ihrem Gepäck dicht nebeneinander sich alle schon auf dem Deck befinden. Da steht ein alter Mann und sagt mit zittriger Stimme "Der Monte Pellegrino ist doch derselbe geblieben." Ja, Berge verändern sich nicht so rasch als die Menschen. "Ach, er ist schön wie einst" sagt der alte Mann gerührt, und ich erwidere fragend "Wirklich? War der immer so schön?" Wie eine Wolkenpiegelung erscheint der Berg. Die Form einer Riesenschüssel in Perlmutterfarben, wie hingehaucht und manchmal schimmert der Berg in einem sehr weichen Goldlicht, was von einem Loos herrührt, das auf dem Berge wächst und wie lebendig zu glühen scheint, wenn das Licht darauf fällt. Die kühnen Felszacken, die sich von einem unzugänglich blauen, beinahe durchsichtigen Himmel abheben, machen den Berg noch schwebender. Duft und Licht. Plötzlich höre ich die kleine Dienstmagd, die in Neapel war einen Schwalbenschrei ausstossen "Lama, lamina mia! Ach, soviel Trennungsschmerz, soviel Heimweh und das entzückende Glück des Wiedersehens liegt im Schrei des Mädchens, das seine Mutter am Ufer entdeckt hat. Lama, lamina! Der Ruf breitet mir die Tränen in die Augen. O, und dann fliegt nach wenigen Minuten das Mädchen der Mutter am Hals. Wie schön das ist! Wie wunderbar schön küsste das sein, wenn auch ich... Ich bin allein, aber vielleicht bin ich doch nicht so sehr allein. Man kann das niemals genau wissen...

Emmy Hennings, *Bilder aus Palermo*, undatiertes Typoskript, Nachlass Emmy Hennings/Hugo Ball, SLA, Bern.

leichtesten kann ichs, wenn ich auf Reisen bin und Eindrücke sammle, aber das ist wiederum anstrengend und man wird ja nicht jünger.<sup>20</sup>

Hennings' Feuilletons sind keineswegs leichthin aufs Papier geworfen, sondern sie weisen eine erkennbare Komposition auf, und die intertextuellen Verweise sind dafür das wohl deutlichste Indiz. Der Reisetext *Bilder aus Palermo* führt dies anschaulich vor.<sup>21</sup> Er beschreibt die Ankunft in Sizilien nach nächtlicher Überfahrt auf der Fähre von Neapel sowie ihren Aufenthalt in Palermo. Hennings schildert, wie sie mit einer Gruppe von Zigeunern bekannt wird und sich mit dem Zigeunerjungen Siurlai befreundet und erzählt ausführlich von dem mehrtägigen Rosalienfest auf dem Monte San Pellegrino zu Ehren der heiligen Rosalia, der Schutzpatronin von Sizilien.

Die Einstiegsszene ist eine eigentliche Kontrafaktur von Goethes *Italienischer Reise* und der Schilderung seiner Ankunft in Sizilien. Eine menschenleere, paradisisch anmutende Szenerie breitet sich vor den Beobachtern aus, der Monte Pellegrino ragt in satterm Grün vor dem Blau des Meeres auf. Die Stadt erscheint als menschenleere Theaterkulisse, eingetaucht in ein Spiel gesättigter Farben. Ein erster Szenenwechsel erfolgt im Hafen bei der Ankunft. Hennings beobachtet die Wiedersehensszenen zwischen den Ankommenden und den Wartenden auf dem Quai und stellt dabei ihre eigene Heimatlosigkeit und ihr Verlorensein fest: «Ich bin allein, aber vielleicht bin ich doch nicht so sehr allein. Man kann das niemals genau wissen ...» (S. 1) Weil alle um sie herum den Angehörigen winken, winkt auch sie – doch bewirkt dies keine Verbindung, sondern trägt nur zur Verstärkung des Fremdheitsgefühls bei.

Der Umgang mit dem Fremden, Fremdheitserfahrungen und die Dichotomie von «fremd» und «eigen» bilden den Kern aller Reiseliteratur. Hennings' *Bilder aus Palermo* zeigen die Radikalität, mit der sie sich dem Fremden ausliefert. Sie versucht nicht, es zu bannen oder ins Bekannte zu integrieren, sondern sie liefert sich ihm aus, ja, winkt es geradezu herbei, wenn es heisst: «[...] ich winke so irgendwohin in die Menschenmenge, dorthin, wo es am allerfremdesten ist.» (S. 2)

20 Brief an Maria Hildebrand vom 18. 1. 1932, Nachlass Emmy Hennings/Hugo Ball, (SLA), Bern, Signatur: B-01-HILD-02/01. Zur Feuilletonistin Hennings vgl. Christa Baumberger und Nicola Behrmann, *Kritiken, Plaudereien, Reiseschilderungen: Emmy Hennings (1885–1948) im Feuilleton der 1920er- und 1930er-Jahre*, in: Hildegard Kernmayer und Barbara von Reibnitz (Hg.), *Zur Poetik und Medialität des Feuilletons*, Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge XXII, 3, Berlin: Peter Lang, 2012, S. 633 f.

21 Nachlass Emmy Hennings/Hugo Ball (SLA), Bern, Signatur: A-03-c-01-f (fortan Seitenangaben im Text).

Die einzige Gruppe von Menschen, mit denen sie sich befreundet, sind Zigeuner, passenderweise Heimatlose wie sie selbst:

Mir gefallen diese Heimatlosen, die überall fremd und doch überall zuhause sind. Was die Zigeuner eigentlich hier suchen, weiss Niemand. Vielleicht wissen sie es selbst nicht. [...] Sie träumen glänzenden Auges aufs Meer, als suchten sie ein noch ferneres Eiland, eine Gegend, die noch schöner ist als diese. Sie sind zur Erholung hier. (S. 3)

Der kranke Zigeunerjunge Siurlai, das Pendant zu Goethes Mignon-Figur, macht deutlich, wie vertraut Hennings mit dem Fremden werden kann. Behutsam nähert sie sich dem Jungen an, ohne sich seiner zu bemächtigen. Stumm sitzt er stundenlang auf ihrem Schoss, es ist eine Verständigung ohne Worte, ein gegenseitiges Verstehen, bei dem sich das Sprechen erübrigt.

Im dritten Teil des Reisefeuilletons, der Schilderung des mehrtägigen Rosalienfests auf dem Monte Pellegrino, stellt Hennings eine direkte Verbindung zu Goethe her, indem sie dem längst verstorbenen Autor vom Verlauf des Festes berichtet. Die bereits beschworene stumme Verständigung wird in diesem letzten Teil des Feuilletons zu einem umfassenden Schweigen geweitet, indem das Eremitendasein als ideale Existenzform beschrieben wird. Hennings schildert das Rosalienfest als ein Fest der Weltabgeschiedenheit, bei dem die Menschen eine «Hymne an die Stille» (S. 5) dichten. Der Text vollzieht eine sukzessive Loslösung von der Realität mittels Träumen und Märchenreferenzen, Rosalia wird als «Märchenvogel dieses Landes» (S. 5) beschrieben, bevor der Text in Stille und Schweigen versinkt und mit Anklängen an die mittelalterliche Frauenmystik, mit einer Liedsequenz von Mechthild von Magdeburg, ausklingt.

Aufgrund ihrer Kürze wie auch ihrer formalen und sprachlich-stilistischen Offenheit sind Feuilletontexte prädestiniert, in kondensierter Form zum Ausdruck zu bringen, was in der grossen Form in epischer Breite Thema wird. Hennings' Italien-Feuilletons belegen dies eindrücklich. Sie sind weit mehr als Gelegenheitstexte, denn sie offenbaren in verdichteter Form Aspekte ihrer Poetik. Zwei Punkte seien abschliessend herausgegriffen:

Erstens finden die Flüchtigkeit und Wandelbarkeit von Feuilletontexten ihre Entsprechung in der Heimatlosigkeit und Wendigkeit des Feuilletonisten. Dies kommt in Hennings' Italien-Texten deutlich zum Ausdruck. Das Schiff als Lebensmetapher wie auch die Heimatlosigkeit und das Unterwegssein als Seinsform sind Leitmotiv ihrer Italienreisen. Und weit darüber hinaus: Ihre Romane und auch die Lyrik kreisen im Innersten um die Problematik, aber auch um das Glück der Wurzellosigkeit. Damit ist die in den Feuilletons

beschriebene losgelöste Existenzform weit mehr als blosses publizistisches Kalkül zur Interessensbindung der Leserschaft.

Zweitens sind die subjektive Wahrnehmung und der Gestus der Verkleinerung nicht nur für Hennings typisch, sondern für feuilletonistisches Schreiben allgemein. Als «hybrider Intertext»<sup>22</sup> ist das Feuilleton an der Schnittstelle zwischen Literatur und Publizistik angesiedelt: Es bedient sich typisch publizistischer Kommunikationsformen wie dem Aufzeichnen, Berichten, Informieren, Kommentieren, Kritisieren etc. Doch diese werden umgewertet, poetisiert oder gar ironisch unterlaufen. Hinzu kommt die grundsätzliche inhaltliche Freiheit des (Reise-)Feuilletons.<sup>23</sup> In betont subjektiver Weise werden Begegnungen und Begebenheiten auf der Reise geschildert, und es wird versucht, ihnen eine menschlich bewegende, erbauende Seite abzugewinnen. Kennzeichnend für die Gattung des Feuilletons ist aber auch das Spielerische, es ist nicht der Ort tiefgreifender Analyse. Dazu gehört der Gestus mündlicher Rede, im Feuilleton wird leicht dahin erzählt, geplaudert, manchmal ergiesst sich ein wahrer Redeschwall über die Leser. An dessen Ende steht aber häufig das Schweigen als erstrebenswerte Maxime. Und dieses Schweigen wird von Hennings in vielen ihrer Reisetexte immer wieder heraufbeschwört. Schreiben ist ihr ein Mittel, um einen Zustand hinter, oder besser: vor der Sprache zu erreichen.

- 22 Hildegard Kernmayer, *Sprachspiel nach besonderen Regeln. Zur Gattungspoetik des Feuilletons*, in: Kernmayer und von Reibnitz, *Zur Poetik und Medialität des Feuilletons* (Anm. 20), S. 509–523, hier S. 511.
- 23 Claudia Öhlschläger, *Figurationen der Krise. Literarische Feuilletons der 1920er und frühen 1930er Jahre*, in: Kernmayer und von Reibnitz, *Zur Poetik und Medialität des Feuilletons* (Anm. 20), S. 634–639, hier S. 635.

Bettina Braun

## Verzeichnung des inneren Südens

### Italien im Werk Otto Nebels

#### Italien: Kunstort – Ort in der Kunst

Aus Alassio, unweit von Genua an der ligurischen Küste gelegen, schreibt Otto Nebel (1892–1973) im Jahr 1935:

Die innere Bewegung hat ein Maximum erreicht. Es blitzt in mir, – die Tische füllen sich mit neuen Entwürfen und Notizen. Ich habe in den ersten beiden Arbeitstagen schon vier Bilder gemalt und etwa zehn andere vorbereitet. Ich muss mich geradezu ein wenig absperren gegen die Springflut von Geschehen, die auf mich losrauscht. Es überstürzen sich die Visionen. Ich habe das Netz voll von Mittelmeer-Träumen.<sup>1</sup>

Die parallele Arbeit an mehreren Projekten und die Kommentierung des eigenen Schaffens – hier in einem Brief an einen Freund – sind kennzeichnend für Nebel. Italien, das der Maler und Schriftsteller wiederholt bereiste, war für ihn jedoch ein singulärer Ort der Inspiration und Produktivität, der zahlreiche Spuren im Werk hinterlassen hat, Spuren, die weit über die Dauer der Aufenthalte hinausgehen und vielfältige Aspekte umfassen. Zu den Werkkomplexen im Nachlass, die während oder im Anschluss an Nebels Italienreisen entstanden sind und in die Italien auch motivisch und thematisch eingegangen ist, gehören nicht weniger als eine grosse Zahl von Gemälden und Zeichnungen, darunter der Bilderzyklus *Musartaya, die Stadt der tausend Anblicke* (ab 1937) mit 130 Arbeiten, ein Heft mit Farbstudien, der sogenannte *Farben-Atlas von Italien* (1931), durch die Mosaiktechnik von Ravenna inspirierte Mosaikarbeiten, der Prosazyklus *In Italien* (1937/38) und das Gedicht *Venedig der Selbstbegegnung* (1945). An Dokumenten und Materialien sind darüber hinaus umfangreiche Tagebuchaufzeichnungen und -auszüge, Studien zur Maltechnik der italienischen Meister des 14.–16. Jahrhunderts, Fotografien und gesammelte Algen und Mineralien erhalten.

1 Otto Nebel an Kurt Liebmann, Mai 1935, zitiert nach Kurt Liebmann, *Der Malerdichter Otto Nebel. Ein Beitrag zur Philosophie der modernen Kunst*, Zürich: Orell Füssli, 1935, S. 28.

Nebel ist weder ein klassischer noch ein bekannter Vertreter der deutschsprachigen Literatur der Schweiz. 1892 in Berlin geboren, emigrierte er 1933 mit seiner Frau Hilda aus politischen Gründen in die Schweiz – er lehnte den Nationalsozialismus ab und fühlte sich als abstrakter Maler und als Autor, der gegen den Krieg und die Aufrüstung angeschrieben hatte, bedroht.<sup>2</sup> Für einige Monate fand das Ehepaar eine Bleibe in Muntelier bei Murten, danach war es Wohnhaft in Bern. 1952 erlangte Nebel die Schweizer Staatsbürgerschaft und starb 1973 in Bern. Die in der Projektskizze zu *Blick nach Süden* veranschlagte «Blickdifferenz» deutschsprachiger Autorinnen und Autoren der Schweiz, «die durch die geographische, politische, kulturelle und literarische Situation der Schweiz und ihrer Beziehung zu Italien bedingt ist»,<sup>3</sup> verkörpert Nebel, zumindest in den in den 1930er-Jahren entstandenen Arbeiten, in denen die Auseinandersetzung mit Italien hauptsächlich erfolgte, sicherlich nicht. Während des Exils veränderte sich allerdings sein Blick auf Italien, wohl auch im Zusammenhang mit der grösseren Nähe der Schweiz zum südlichen Nachbarland.

Ausgehend von den grösstenteils unveröffentlichten Tagebuch- und Reiseaufzeichnungen<sup>4</sup> skizziert der Beitrag Nebels Italien-Wahrnehmung, um im Folgenden auf die Reise von 1931 und den während dieser Monate entstandenen *Farben-Atlas von Italien* näher einzugehen. In Ansätzen soll damit aufgezeigt werden, welches künstlerische «Projekt» Nebel mit Italien verfolgte, zu dem Wort und Bild gehörten und einander ergänzende Funktion hatten.<sup>5</sup> Für Nebel waren nicht nur «die Grenzen zwischen Zeichnen und Malen ebenso wie die zwischen Schreiben und Dichten fließend»,<sup>6</sup> das bildnerische und das literarische Werk betrachtete er auch als «Doppelperscheinung, die sich insgeheim stets zur

2 Vgl. Bettina Braun, «Gefrorene Zeit». *Das Exil und Exilwerk*, in: Therese Bhattacharya-Stettler, Steffan Biffiger und Bettina Braun (Hg.), «Zur Unzeit gezeit ...». *Otto Nebel, Maler und Dichter*, Bielefeld: Kerber, 2012, S. 209–225.

3 Corinna Jäger-Trees und Hubert Thüning, *Blick nach Süden – vom Poverello aus Umbrien, der Plünderung Roms und Gemälden Caravaggios. Italienbilder in der deutschsprachigen Literatur der Schweiz seit 1861*, [www.blick-nach-sueden.ch](http://www.blick-nach-sueden.ch).

4 Seine Tagebücher, die Nebel von 1924 bis zu seinem Tod fast täglich führte, überarbeitete er in den 1950er- und 1960er-Jahren und stellte daraus unter dem Titel *Aus meinen Tagebüchern* zehn Bände à je 300 Seiten mit Auszügen her. Mit Ausnahme von kurzen Passagen sind sie nicht veröffentlicht. Von der 1937/38 entstandenen Reiseprosa *In Italien* sind der zweite und dritte Teil (*Erneuerung und Firenze*) des im Nachlass vorhandenen Typoskripts ediert, der erste Teil (*Unterwegs. Reisebilder*) dagegen nicht. Vgl. Otto Nebel, *In Italien*, in: ders., *Das dichterische Werk*, hg. von René Radrizzani, München: Edition Text und Kritik, 1979, Bd. 2, S. 136–183; vgl. ebd., Bd. 3, S. 312 f.

5 Der Beitrag ist ein erster Versuch, mich der Thematik bei Nebel anzunähern. Einiges musste zudem aufgrund des beschränkten Umfangs weggelassen werden.

6 Otto Nebel, *Eindrücke in die innere Werkbauordnung*, in: ders., *Schriften zur Kunst*, hg. von René Radrizzani, München: Mäander, 1988, S. 178.

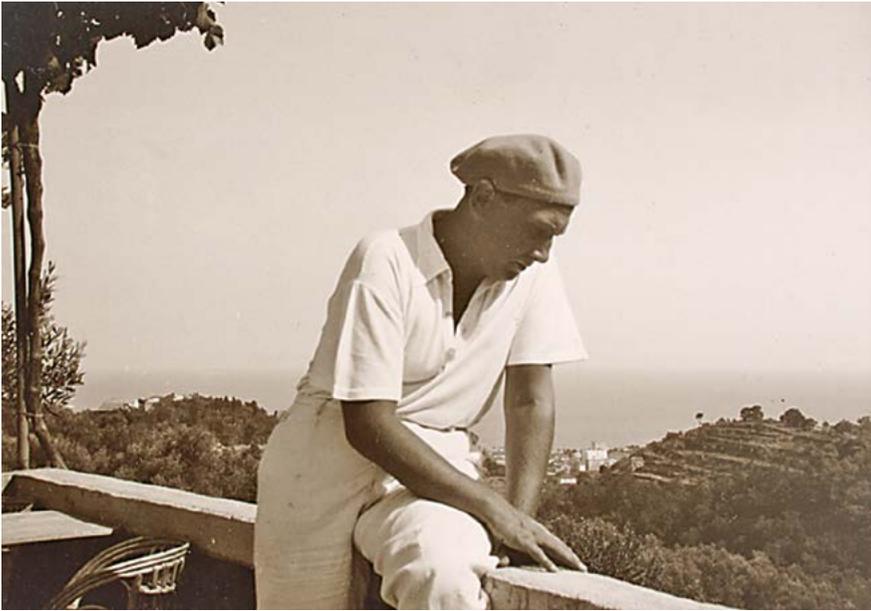


Abb. 1: Otto Nebel am Strand von Forte dei Marmi, September 1937.  
Foto: Hilda Nebel. Nachlass Otto Nebel, SLA, Bern.

Kunsteinheit zusammenschmiegt».<sup>7</sup> Der interdisziplinäre Zugriff hatte bei der Beschäftigung mit Italien aber auch mit dem Gegenstand selbst zu tun, forderte die Überfülle an Eindrücken eine Gestaltung mit verschiedenen Darstellungsmitteln doch geradezu heraus. Italien mit seinen Kunstsammlungen, reich verzierten Bauten und Städten stellte gemäss Nebels Verständnis ein potenziertes Ort der Kunst dar, zu dem das eigene Gesamt(kunst)werk eine Analogie bildete.<sup>8</sup> Die bildnerischen Arbeiten werden hier allerdings nur am Rande zur Sprache kommen. Dazu sei auf den Aufsatz von Therese Bhattacharya-Stettler «*Das alles wird noch grosse Nachwirkungen haben*». *Die Erlebniswelt Italien* (2012) verwiesen.<sup>9</sup>

7 Ebd. An einer anderen Stelle präsentiert er, die alte Tradition aufgreifend, Malerei und Literatur auch als «Schwesternkünste»: «Meine Malerei ist Dichtung, die Schwester meiner Wortkunst. Wo die Sprache aufhört, beginnt die Runenordnung der Sinnzeichen.» Otto Nebel, *Merksätze*, Typoskript im Nachlass, zitiert nach Bhattacharya-Stettler, Biffiger, Braun (Hg.), «*Zur Unzeit gezeit ...*» (Anm. 2), S. 18.

8 Die These liesse sich durch Aufzeichnungen zu Cathedralbauten und Kirchenräumen untermauern.

9 Therese Bhattacharya-Stettler, «*Das alles wird noch grosse Nachwirkungen haben*.» *Die Erlebniswelt Italien*, in: Bhattacharya-Stettler, Biffiger, Braun, «*Zur Unzeit gezeit ...*» (Anm. 2), S. 175–197.

## Dem Norden entkommen

Die besondere Bedeutung des Südens für Leben und Werk Otto Nebels ist bereits einem Zeitgenossen aufgefallen. In *Der Malerdichter Otto Nebel*, der einzigen monographischen Schrift, die zu Lebzeiten über Nebel erschienen ist, schreibt Kurt Liebmann:

Ein Dämonium treibt diesen Menschen – gleichzeitig ist er in härtester Selbstzucht bemüht um einen neuen Lebensstil – vom Norden nach dem Süden, vom Süden nach dem Norden und wieder nach dem Süden. [...] Welche Tänze eines Deutschen zu der Musik des Südens!<sup>10</sup>

Die ausgedehnten Reisen, die Nebel ab 1925 unternahm und die ihn unter anderem nach Ascona, Guéthary, Biarritz, San Sebastián, Venedig, Rom und Genua führten, stellen den Versuch dar, dem Norden und damit dem Ort seiner Herkunft Berlin und Deutschland zu entkommen. In Deutschland erschienen Nebel die ökonomischen Verhältnisse und das politische Klima zunehmend beengend, ja lebensfeindlich. «Dieb Heimatland a. D.»<sup>11</sup> heisst es bereits in der kriegsächtenden Sprachcollage *Zuginsfeld* (1920), den Refrain des populären Soldatenlieds *Die Wacht am Rhein* wortspielerisch abwandelnd: «Lieb' Vaterland, magst ruhig sein, fest steht und treu die Wacht am Rhein!»<sup>12</sup> Das Vaterland, das seine Söhne in den Weltkrieg schickte und zu Tausenden eines als sinnlos betrachteten Todes sterben liess, wird zum Dieb an ihrem Leben und ihrer Jugend. In der autobiographischen Schrift *Herkunft und Bestimmung* beschreibt Nebel das Kaiserreich als «preussische[n] Soldatenstaat»,<sup>13</sup> in dem bereits das Kind durch Marschmusik aus dem Schlaf gerissen wird und der «preussische Schutzmann» und der «alldesche Feldwebel»<sup>14</sup> allgegenwärtig sind. Der Norden steht für Nebel jedoch auch für die einseitige Vorherrschaft der Vernunft über den Körper und die Sinnesorgane, die einen «verbildete[n] Mensch[en]» hervorgebracht hat, der «worttaub und bildblind»<sup>15</sup> ist. Die in

10 Liebmann, *Der Malerdichter Otto Nebel* (Anm. 1), S. 9.

11 Otto Nebel, *Zuginsfeld*, in: ders., *Das dichterische Werk*, hg. von René Radrizzani, München: Edition Text und Kritik, 1979, Bd. 1, S. 57.

12 *Die Wacht am Rhein, das deutsche Volks- und Soldatenlied des Jahres 1870*, hg. von Georg Scherer und Franz Lipperheide, Berlin: Franz Lipperheide, 1871, VII–VIII.

13 Otto Nebel, *Herkunft und Bestimmung. Ein Tatsachenbericht über den ersten Teil meines Erdendaseins und somit über die Zeit von 1892 bis 1924* (Typoskript). Nachlass Otto Nebel, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Signatur: Nebel-A-04-c-02/02, S. 14.

14 Ebd., S. 40.

15 Otto Nebel, *Sprache der Dichtung, Ur-Dichtung der Sprache*, in: Nebel, *Das dichterische Werk*, Bd. 3 (Anm. 4), S. 7.

Die Malerei ist für das Auge  
wahrer als das Wirkliche selbst.

GOETHE.

Nachworte zur A R B E I T in Forte dei Marmi.

In der Zeit zwischen dem 1. September und dem 24. Oktober beendete ich hier siebzehn Leimfarbenmalereien im Ausmaße von durchschnittlich 27 mal 41,- Bilder ungegenständlicher Ordnung aus dem unmittelbaren Erleben von Farben und Formen im lichtstarken Umraume der für mich neuen Landschaft.

Das Meer und der Himmel über ihm,- lauter Bildekräfte im Sinne der Schau.

Zu den gemalten Blättern entstanden kunstwürdige Begleitworte.

Das betreffende Schriftwerk enthält eine Fülle von aufschlußreichen Werkbeobachtungen und lehrreichen Hinweisen und wird, wenn ich mich nicht sehr irre, wohl für sich sprechen,- bedarf jedenfalls keiner weiteren Erklärungen; wie andererseits die Bilder dank den Entsprechungsworten keiner Auslegungen vonseiten irgendwelcher Kunstbesprecher mehr bedürfen, wohl aber der eingehenden Betrachtung und einer sauberen Würdigung.

Den Kennern meines Werkes wird es ein leichtes sein, in den hier entstandenen Werken (N.498 bis N.514 einschließlich) eine folgerichtige Weiterführung jener Arbeit zu erblicken, die ich im Jahre 1931 (Oktober bis Dezember) geleistet hatte mit der Schaffung des Büchleins, das den Taufnamen: FARBEN-ATLAS von ITALIEN - trägt. (Das Werk entstand während eines Aufenthaltes in Rom und in Ruta bei Genua und zeigt auf 24 Tafeln etwa dreizehnhundert Farben, Lichte und Tönungen aus der Landschaft, dem südlichen Lichte und Luftmeere). Hier in Forte dei Marmi schwankte ich anfangs kurze Zeit in der Überlegung, ob der Fabenatlas durch Hinzufügung weiterer Tafeln solle bereichert werden,- (Tafeln, auf denen alsdann die Lichtklänge der Versilia-Küste und der apuanischen Alpen zur Darstellung gekommen wären) -, oder ob sofort, unter Vernachlässigung solcher prüfsamen Feststellungen, mit neuen Bildern fortzufahren sei.

Es ergab sich, daß im Werden der ungegenständlichen Blätter durchaus dem Geiste jener Licht-Prüfungen gehorchend, aber zudem im Sinne reiner KUNST-Schöpfung angeknüpft werden konnte.

Abb. 2: Typoskriptseite aus *„In Italien“*, Forte dei Marmi, 1937. Nachlass Otto Nebel, SLA, Bern.

der Autobiographie geschilderte Szene der eigenen Geburt trägt groteske Züge. Berlin-Wedding, wo Nebel seine Kindheit und Jugend verbrachte, wird als triste Wohngegend gezeichnet, als Schwarz-Weiss-Bild mit wenigen Farbtupfern.

Am 25. Dezember 1892, einem tiefgekühlten Weihnachts-Sonntage, an dem sich die Quecksilbersäule des Kältemessers auf fünfundzwanzig Grad Celsius unter Null zurückgezogen hatte, kam ich vormittags im Norden Berlins zur Welt. Daß die Hebamme, die mich mit der Zange ins unbarmherzige Diesseits zerzte, kräftig schielte und Frau Klauke hieß, hat mir meine tapfere Mutter selber versichert. [...] Mein Geburtshaus, ein vorbildlich häßlicher Kasten in einer grauen Reihe von lauter ähnlichen Gebäuden mit vier Stockwerken und platten Teerdächern in der Reinkendorfer Straße, trug damals die schwarze Nummer 26a. [...] Über den kümmerlichen Dächern kreisten sommers die weißen Tauben in aufleuchtenden und schattenden Schwärmen. Gegenüber ein Spielwarenverkäufer hieß Vogelsang, und im winzigen Vorgärtchen, in dem man nackte Erde sehen konnte, schwammen im Rundglase vor seinem spiegelnden Schau- fenster prachtröte Goldfische.<sup>16</sup>

Die Passage aus dem 1945/46 verfassten Erinnerungsbuch,<sup>17</sup> die das «Diesseits» als unbarmherzig bezeichnet, ist zweifellos stark von den Zeitumständen geprägt. Nebels ambivalente Haltung zu seiner damals in weiten Teilen zerstörten Geburtsstadt lässt sich bis in die sich durch Gegensätze auszeichnende Beschreibung – wie den schwarzen, für das Auge stumpfen Teerdächern und dem Leuchten der Taubenschwärme – nachverfolgen. Der autobiographische Text wurde deswegen so ausführlich zitiert, weil an ihm der Kontrast zur Wahrnehmung und Darstellung Italiens besonders deutlich wird. Italien und seine Städte erscheinen vor dieser Folie gleichsam als Gegen-Ort zu Deutschland und Berlin.

1928 reiste Nebel von Ascona aus zum ersten Mal nach Venedig. Die Lagunenstadt zu sehen, löste in ihm ein unbekanntes und kaum beschreibbares Glücksgefühl aus. Im Tagebuch notiert er: «Der Eigenklang der Gassen nimmt gefangen. Hier sein ist ein neues Glücksempfinden. Und das innerste Erleben zu beschreiben, scheint vermessen. Schauen, Schlendern, fühlend sich verlieren, Staunen.»<sup>18</sup> Der durch Venedig Flanierende verliert sich im Wechsel-

16 Nebel, *Herkunft und Bestimmung* (Anm. 13), S. 13 f.

17 Eine Rohfassung entstand 1936.

18 Otto Nebel, *Aus meinen Tagebüchern*, Bd. 1, Eintrag vom 1. 10. 1928 (Typoskript). Nachlass Otto Nebel (SLA), Bern, Signatur: Nebel-A-04-b/01, S. 124.

spiel der Eindrücke. «Eigenklang» beziehungsweise «Klang» ist ein für Nebel zentraler Begriff, den er von Kandinsky übernimmt. Mit dem Klang oder «inneren Klang» sind bei Kandinsky die spezifischen Wirkungseigenschaften von Farben auf den Betrachter angesprochen, feinste Empfindungen, die er als «Vibrationen» bezeichnet.<sup>19</sup>

Im Lauf der längeren Italien-Aufenthalte Nebels in den 1930er-Jahren gewinnt die Erfahrung Italiens an Tiefe und Intensität. Mit der leidenschaftlichen Bindung an das Land geht dessen Idealisierung und Ästhetisierung einher. Es ist der mythische Status Italiens in der Literatur und Kunst, an den Nebel in seinen literarisierten Reiseaufzeichnungen *In Italien* von 1937/38 anknüpft.

Ich sah am Seeufer unter einer Platanenhalle Menschen im mattgrünen Scheinen an Tischen sitzen: – eine Versammlung von Halbgöttern und bunten Gestalten, ruhevoller als eine Kirchengemeinde in der Andacht; – andächtig essende, geruhsam trinkende Italiener der Seeland-Zone von MENAGGIO. Und es war Vormittag; draußen auf dem Wasser fuhren sie stehend im Boote unter den Holzbögen und Bügeln, über die sie ihre Netze oder Sonnensegel legen.<sup>20</sup>

An den vor dem Zugfenster vorbeiziehenden Bildern erkennt der Reisende den Süden wieder.<sup>21</sup> Die essenden Italiener am Comer See, deren Gelassenheit hervorgehoben wird, werden zu einer Schar von «Halbgöttern», der alltägliche Vorgang zum Gottesdienst überhöht. In der Darstellung der Fischer klingt das Ideal eines einfachen Lebens an. In Genua wiederum will das reisende Ich im Gewirr der Schiffe, Kaufläden und Waren des Hafens «das neue Bild der Diesseitigkeit»<sup>22</sup> erkennen. Die formal heterogene Prosa thematisiert auch die entlastende Wirkung des Südens auf die Psyche und bringt das Reisen weiter südlich ausdrücklich mit der Malerei in Verbindung. Wie in seinen Texten häufig, spricht Nebel hier über sich selbst auch in der dritten Person:<sup>23</sup>

19 Vgl. Matthias Haldemann (Hg.), *Harmonie und Dissonanz. Gerstl Schönberg Kandinsky. Malerei und Musik im Aufbruch*, in Zusammenarbeit mit der Musikhochschule Luzern, Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, S. 24.

20 Otto Nebel, *In Italien. Unterwegs. Reisebilder* (Typoskript). Nachlass Otto Nebel (SLA), Bern, Signatur: Nebel-A-01-i/03, S. 4.

21 Kurz davor heisst es im Text: «Da beginnt die Seele zu wissen: dies ist schon der Süden!» Ebd.

22 Ebd., S. 6.

23 Steffan Biffiger, «Die Krater / Das Hochamt der Kunst»: Hilla von Rebay, Rudolf Bauer und Otto Nebel, in: Bhattacharya-Stettler, Biffiger, Braun (Hg.), «Zur Unzeit gezeit ...» (Anm. 2), S. 51.

«Er ist leicht abgelenkt». / Leicht nach Süden abgelenkt. Car – il faut méditerraniser aussi la peinture! / Daraus erklärt sich sein Reisen über Genua hinaus, sein Verweilen an Orten der Mittelmeerküste. / Wir stiegen am 17. August in den Zug, der romwärts fährt und kamen bald hinter Genua an das offene Meer. / Wenn es lichtgrün im Fenster leuchtet, atmet das Herz tiefer als im Norden.<sup>24</sup>

«Il faut méditerraniser aussi la peinture», zitiert Nietzsches Schrift *Der Fall Wagner. Turiner Brief vom Mai 1888*, in der Nietzsche nach mehrfachem begeistertem Anhören von Bizets *Carmen* die Auffassung äussert: «Il faut méditerraniser la musique».<sup>25</sup> «Méditerraniser», Nietzsches kaum auf Deutsch übersetzbare Formel, bezeichnet die Ausrichtung, die Nebel sich selbst und seiner Malerei geben möchte und seit einigen Jahren auch gab. Die Stelle enthält ein malerisches Selbstzitat. Der lichtgrüne Schein, der im Süden durchs Fenster fällt, spielt auf das Gemälde *Fenster nach Süden* (1931) an, in dem ein heller Grünton vorherrschend ist (Abb. 3).

Während Nebel 1931 eine Studien- und Bildungsreise nach Italien unternahm, kehrte er 1935 und 1937 als Flüchtling, der zwar noch über einen gültigen deutschen Pass, aber keine dauerhafte Aufenthaltsbewilligung für die Schweiz verfügte, hierher zurück. Anlass der Reisen waren die Bestimmungen der Schweizer Fremdenpolizei, welche die Auflage stellte, die Schweiz jeweils für mehrere Monate zu verlassen. Die Aufenthalte vom April bis Juli 1935 in Alassio und vom November 1937 bis April 1938 in Forte dei Marmi und Florenz waren somit keine freiwilligen. Ein Tagebuchauszug unter dem Übertitel *Tagebuch eines Fremden in Florenz* hält fest: «Ich musste irgendwohin in Italien. – Ich wählte diese Stadt, um mich von BERN zu erholen. [...] ich liebe Florenz und fühle mich heimisch.»<sup>26</sup> Florenz ist folglich eine positiv konnotierte Fremde, in der Nebel sich zu Hause fühlen kann. Der Name der Strasse, in der er wohnt, erinnert ihn denn auch an Berlin: ««Montebello» – auf Deutsch: «Schöneberg»».<sup>27</sup> Die Anziehung, die Italien auf Nebel ausübte, scheint sich nach der Emigration, während der er Deutschland zumindest räumlich den Rücken gekehrt hatte, noch verstärkt zu haben. Dies ist ausserdem dadurch bedingt, dass die Zeit in Italien auch

24 Nebel, *In Italien. Unterwegs. Reisebilder* (Anm. 20), S. 8.

25 Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner: Turiner Brief vom Mai 1888*, in: ders., *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe* (eKGWB), WA 3, § 3, [www.nietzschesource.org/#eKGWB/WA-3](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WA-3) (13. 6. 2017).

26 Otto Nebel, *Aus den Tagebüchern eines Fremden in Florenz* (Typoskript). Nachlass Otto Nebel (SLA), Bern, Signatur: Nebel-A-01-i/01, S. 96.

27 Ebd., S. 95.

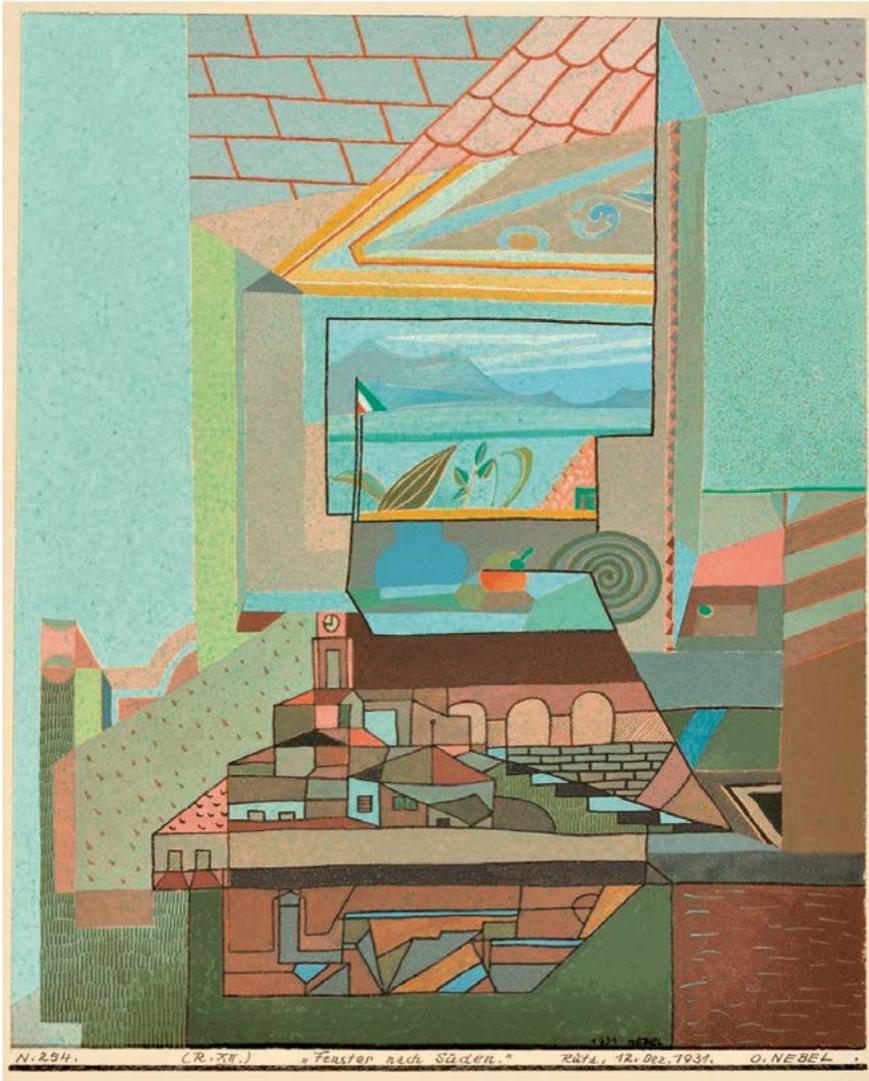


Abb. 3: *Fenster nach Süden*. 1931. Deckfarben auf Papier, 27,9 x 22,8 cm.  
© Otto Nebel-Stiftung.

in materieller Hinsicht Entlastung bringt.<sup>28</sup> In Italien war das Ehepaar zudem frei von der fremdenpolizeilichen Kontrolle. Die relative Freiheit, die sie dort bei sehr beschränkten äusseren Bedingungen genossen, rührte gerade daher, dass sie als Fremde, die um keinen dauerhaften Aufenthalt ersuchten, aller Verpflichtungen entledigt waren. Das Tagebuch beschliesst die Abreise von Alassio nach Bern zurück mit einem wehmütigen Abschiedsgruss: «Lebe wohl, du homerisches Tal! Die Wanderer reisen gen Norden. Sie haben, du weißt es, dort nirgendwo mehr eine Heimat. – Noch nicht, – nicht mehr, noch nicht.»<sup>29</sup> Die Stilisierung des Hinterlandes von Alassio zum homerischen Tal und damit zur zeitenthobenen Enklave ist in Anbetracht der politischen Realitäten im faschistischen Italien jener Jahre irritierend. Wie zahlreiche andere Tagebucheinträge belegen, nahm Nebel den italienischen Faschismus hingegen sehr wohl zur Kenntnis; im Vergleich sowohl zum Nationalsozialismus als auch zu Italien als Ort der Schönheit und der Kunst gab er ihm jedoch wenig Raum, was die These Italiens als eines «anderen Ortes» stützt. Auch im Prosazyklus *In Italien* finden sich direkte Anspielungen auf den Faschismus und zeitkritische Bemerkungen eingestreut: «Länger als die Menschenbosheit lebt das ungeheure Meer»;<sup>30</sup> «So wird es in einem zukünftigen Europa auch bestimmte Grenzen nicht mehr geben / Aber dann werden wir wohl schon alle gestorben sein»;<sup>31</sup> «Die Florentinerinnen tragen hauptsächlich schwarze Hüte / Die passen am besten zu den Waffenröcken der gestiefelten Kater»;<sup>32</sup> «Goethes Lunge hat eine völlig andersartige Luft geatmet».<sup>33</sup> Goethes *Italienische Reise* bildete bereits ein wichtiger Begleiter auf der ausgedehnten, 1931 unternommenen Reise Nebels.

28 Die Lebenshaltungskosten waren in Italien nur etwa halb so hoch. Vgl. Otto Nebel, *Aus meinen Tagebüchern*, Bd. 3 (Typoskript). Nachlass Otto Nebel (SLA), Bern, Signatur: Nebel-A-04-b/03, S. 253.

29 Ebd., S. 85.

30 Nebel, *In Italien* (Anm. 4), S. 157.

31 Ebd., S. 166.

32 Ebd., S. 175.

33 Ebd., S. 178.

## Die Italienreise von 1931

Dass der dreimonatige Aufenthalt in Italien als Bildungsreise im klassischen Sinne intendiert war, wird bereits an seinen Stationen deutlich. Gemeinsam mit einem befreundeten Ehepaar reisten Otto und Hilda Nebel Anfang Oktober von Kufstein im Tirol über Verona, Bologna, Florenz und Siena nach Rom, das sie am 16. Oktober erreichten.<sup>34</sup> Nach einem mehrwöchigen Aufenthalt in Rom fuhren sie weiter nach Neapel, Pompeji bis nach Salerno – mit Ausnahme Sienas alles Orte, die auch Goethe bereiste,<sup>35</sup> und die für ihre Kunstschätze, Baudenkmäler oder antiken Stätten berühmt waren. Im Reisebericht, der in Nebels Tagebuch enthalten ist, enden die Aufzeichnungen über Florenz mit der Anmerkung, dass es eine Unmöglichkeit darstelle, «eine so ungeheure Fülle von Eindrücken und Erlebnissen, wie sie schon diese beiden Tage brachten, in ein paar kümmerliche Tagebuchseiten zu bergen».<sup>36</sup> Die Passage spricht von der Intensität des Wahrgenommenen sowie dem Wunsch, es festzuhalten, und der Unzulänglichkeit dieses Versuchs. Anhand weiterer Stellen des Berichts soll gezeigt werden, dass es sich bei den «Eindrücken und Erlebnissen» in erster Linie um Seherlebnisse handelte, um danach den als «Merkbuch»<sup>37</sup> angelegten *Farben-Atlas von Italien* vorzustellen, der eine «minutiöse Untersuchung der Licht- und Farberlebnisse»<sup>38</sup> darstellt und komplementär zur schriftlichen Festhaltung angelegt war.

Am 14. X. reisten wir im Wagen weiter über Casalechio und Sasso durch die Apenninen, an deren Fuße, am Flusse Reno ja Bologna liegt. [...] Der Blick von dieser Stelle des Porretta-Passes in die Apenninen-Täler ringsum ist hinreissend. Ein grossartiges Rundbild empfangen wir kurz danach beim Hinunterfahren auf den vielen prächtigen Kehren der Strasse, die wir in Pistoia münden sahen. Der helle grünblaue Klang der Ölbäume und später der Ölbaumgärten auf den Hügeln wird in dieser Gegend eigentlich zum ersten Male bedeutsam, ja sogar kennzeichnend für die Landschaft südlich des Porrettapasses. Man nimmt das sanfte Blätterscheinen als neues Erlebnis umso lieber in sich auf, als es, zusammen mit dem Dunkelgrün der

34 Vgl. Bhattacharya-Stettler, Biffiger, Braun, «*Das alles wird noch grosse Nachwirkungen haben.*» (Anm. 9), S. 177.

35 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, München: C. H. Beck, 2010.

36 Otto Nebel, *Aus meinen Tagebüchern*, Bd. 2 (Typoskript). Nachlass Otto Nebel (SLA), Bern, Signatur: Nebel-A-04-b/02, S. 94.

37 Otto Nebel, *Farben-Atlas von Italien*, Vorbemerkungen zur Darstellungsweise, Manuskript, 1931, im Besitz der Otto Nebel-Stiftung, Bern.

38 Bhattacharya-Stettler, Biffiger, Braun, «*Das alles wird noch grosse Nachwirkungen haben.*» (Anm. 9), S. 185.

Zypressen und den, vereinzelt auf schönen Erhebungen ruhenden Häusern von besonderer Farbigkeit, die Schau vom Süden so vollständig macht.<sup>39</sup>

Die konventionelle Beschreibung der Landschaft konzentriert sich in ihrem Verlauf auf die Farben und setzt diese auch zueinander in Beziehung. Als charakteristisch für die Gegend südlich des Porrettapasses betrachtet Nebel die grünblaue Farbe der Ölbäume, die er als eigenständigen «Klang», als «neues Erlebnis» in sich aufnimmt. Die Wirkung des hellen Grünblaus wird als besonders angenehm empfunden, da es in Kombination mit dem dunkleren Grün der Zypressen und dem farbigen Stein der Häuser auftritt, und so die «Schau vom Süden» vollkommen macht.

Emphatische Aufnahme findet neben der Natur aber auch die bildende Kunst. Über die Sixtinische Kapelle, die Nebel am 23. Oktober besichtigte, schreibt er:

Wenn Goethe sich im Hinblick auf das Deckengemälde geäußert hat: «Ohne die Sixtinische Kapelle gesehen zu haben, kann man sich keinen anschaulichen Begriff davon machen, was ein Mensch vermag», so hat er in der Tat die Empfindung des Erstaunens richtig umschrieben, die einen beim Eintritt in den Raum ergreift. Wir hatten sie auch. Das macht: – die Massen sind so gewaltig wie die Maße. Dazu vergoldet das Tageslicht am Vormittag den Staub auf den Wänden und den Fresken, so dass eine merkwürdig heiligende Beleuchtung von berückender Ortlosigkeit dem Eintretenden entgegenseht. Die Wirkung der Riesearbeit auf die Sinne und durch diese auf die Seele ist beileibe nicht von der Art christlicher Sanftmut, sondern eher heidnisch.<sup>40</sup>

Die Malereien der Sixtinischen Kapelle erscheinen Nebel mit Goethe<sup>41</sup> als ein jede Vorstellung übertreffendes Kunstwerk. Ihren Schöpfer Michelangelo bezeichnet er als «Riese des Könnens und des Fleißes»,<sup>42</sup> der eine «übermenschliche Aufgabe» meisterte, jenem Titanen in der griechischen Mythologie ähnlich, der das Himmelsgewölbe auf seinen Schultern trug. Als «eher heidnisch» wird denn auch die mächtige Wirkung über das Auge auf «die Seele»

39 Nebel, *Aus meinen Tagebüchern*, Bd. 2 (Anm. 36), S. 89.

40 Ebd., S. 97.

41 Vgl. Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 35), S. 385 f.: «Ich kann euch nicht ausdrücken, wie sehr ich euch zu mir gewünscht habe, damit ihr nur einen Begriff hättest, was ein einziger und ganzer Mensch machen und ausrichten kann; ohne die Sixtinische Kapelle gesehen zu haben, kann man sich keinen anschauenden Begriff machen, was ein Mensch vermag.»

42 Otto Nebel, *Aus meinen Tagebüchern*, Bd. 2 (Anm. 36), S. 97.

beschrieben. Angedeutet wird eine mystische Erfahrung beim Anblick der sakralen Fresken Michelangelos.

### «Die Farben Italiens»<sup>43</sup>

Drei Tage nach diesem eindrücklichen Kunsterlebnis hält Nebels Tagebuch erstmals die Idee eines «Farben-Atlas» von Italien fest:

Von morgen ab werde ich zunächst damit beginnen, eine planmäßige Aufnahme der Farben Italiens vorzunehmen. Eine allgemeine Aufhellung meiner Farben wird mir und meiner Malerei gut bekommen. Die Stufenleiter der Farbtöne der großen Städte Italiens ist reich an lichten, mit Weiß aufgehellten Farben zwischen Neapelgelb und Pompeji-Rot. Dabei spielen verwitterte Ocker eine besondere Rolle. Ich will das alles aufmalen auf besondere Blätter, die einen Farben-Atlas bilden werden zusammen mit etwa zwölf- bis dreizehnhundert Farben und Lichtern.<sup>44</sup>

Mit dem Farben-Atlas war also geplant, eine Sammlung der Farben italienischer Städte und Landschaften anzulegen, die es ermöglichen sollte, die Eindrücke über die Dauer der Reise hinaus festzuhalten und als Orientierung für zukünftige Bildgestaltungen zu verwenden.<sup>45</sup> Bis zum Ende der Italienreise führte Nebel in einem Ringheft 24 Farbtafeln aus, die er als *Farben-Atlas von Italien* bezeichnete.

Dass der *Farben-Atlas* bei allem Anspruch auf Systematik und Genauigkeit<sup>46</sup> nicht, wie der Atlas in der Kartografie, auf exakter Vermessung, sondern auf der Empfindung des Betrachters beruht, stellen die Vorbemerkungen heraus:

Die Größen der Farb-Gevierte, -Rechtecke und sonstigen Flächenformen deuten dabei die Mengen-Vorkommen an und sind als Gewichte zu werten.

43 Otto Nebel, *Farben-Atlas von Italien* (Anm. 37). Der *Farben-Atlas von Italien* als ganzer ist nicht ediert. Die Texte und ausgewählte Farbtafeln sind abgedruckt in Nebel, *Schriften zur Kunst* (Anm. 6), S. 102–117. Der *Farben-Atlas von Italien* kann unter [www.blick-nach-sueden.ch](http://www.blick-nach-sueden.ch) eingesehen werden.

44 Ebd., S. 99.

45 Vgl. Bhattacharya-Stettler, Biffiger, Braun, «*Das alles wird noch grosse Nachwirkungen haben.*» (Anm. 9), S. 185.

46 Die Vorbemerkungen zum *Farben-Atlas* sprechen von einer Untersuchung der Farben: «Auf 24 Tafeln sind rund 1300 Farben und Lichter, Klänge und Tönungen der italienischen Landschaft und ihres Luftraumes untersucht worden». Nebel, *Farben-Atlas von Italien* (Anm. 37), Vorbemerkungen zur Darstellungsweise.

Sie lassen erkennen, in welchen Verhältnissen die einzelnen Farben oder Lichter auf jeder Tafel mengenmässig zueinander stehen, und in welcher Weise sich dem Betrachter einer bestimmten Landschaft oder Stadt deren kennzeichnende Farben eingepägt haben. Diese einfache Art der Darstellung durch abgewogene Empfindungs-Entsprechungen ist im ganzen Merkbuche beibehalten worden.<sup>47</sup>

Umso häufiger und stärker sich Nebels Empfinden eine Farbe einpäge, desto grösser sind die Farbformen bemessen; Farben von kleinerem Gewicht im Gesamteindruck sind kleiner bemessen.<sup>48</sup> Tafel III des *Farben-Atlas* verzeichnet beispielsweise Farben aus der Umgebung von Verona, Florenz, Siena, Bolsena und Rom (Abb. 4). Vorherrschend sind verschiedene Grüntöne, Brauntöne und Grautöne, «[h]auptsächlich Landschaftliches [...] Bewachung, Felsenfarben und Erden»,<sup>49</sup> so die Legende, die auf der gegenüberliegenden Seite jeweils einem Blatt beigegeben ist. Die Erläuterungen enthalten somit auch Angaben zu den Gegenständen, deren Farben die Tafel verzeichnet, des Weiteren zu äusseren Bedingungen der Wahrnehmung wie zur Tageszeit oder zum Wetter. Oben links auf jeder Tafel findet sich die Bezeichnung «Die Farben Italiens»; der genitivus possessivus unterstreicht, dass die erfassten Farben Italien eigen sind.

Das nächste Blatt (IV) zeigt die Eindrücke der nur scheinbar eintönigen Farben des «Hochlandes um Radicofani und des Gebirges ringsum»<sup>50</sup> bei bedecktem Himmel und Nordwind (Abb. 5). Im Kommentar ist ergänzt: «Ausschliesslich Naturtönungen, also Farben der Felsen und des Luftraumes».<sup>51</sup> Beim Begriff «Luftraum» oder «lufträumig», der im *Farben-Atlas* wiederholt verwendet wird, handelt es sich um die Ersetzung von «Atmosphäre» und «atmosphärisch». In den 1940er-Jahren nahm Nebel in allen seinen Texten eine Bereinigung der Fremdwörter vor.<sup>52</sup> Im *Farben-Atlas* sichtbar ist dies an zahlreichen Überklebungen des Textes. Das Beispiel macht deutlich, wie problematisch eine solche Ersetzung sein konnte, bezeichnet «Atmosphäre» doch auch eine Stimmung und hat ganz andere Konnotationen als «Luftraum».

47 Ebd.

48 Vgl. Bhattacharya-Stettler, Biffiger, Braun, «*Das alles wird noch grosse Nachwirkungen haben.*» (Anm. 9), S. 185.

49 Nebel, *Farben-Atlas von Italien* (Anm. 37), Tafel III.

50 Ebd., Tafel IV.

51 Ebd.

52 Angeregt durch die Lektüre von Eduard Engels *Deutscher Stilkunst* (1922) verzichtete Nebel ab 1939 konsequent auf Fremd- und Lehnwörter und überarbeitete zwischen 1944 und 1949 alle früher entstandenen Texte, mit Ausnahme von *Unfeig*. Vgl. Nebel, *Das dichterische Werk*, Bd. 3 (Anm. 4), S. 351.



Abb. 4: Farben-Atlas von Italien Blatt III: Verona. Florenz. Siena. Bologna. Rom.  
© Otto Nebel-Stiftung.

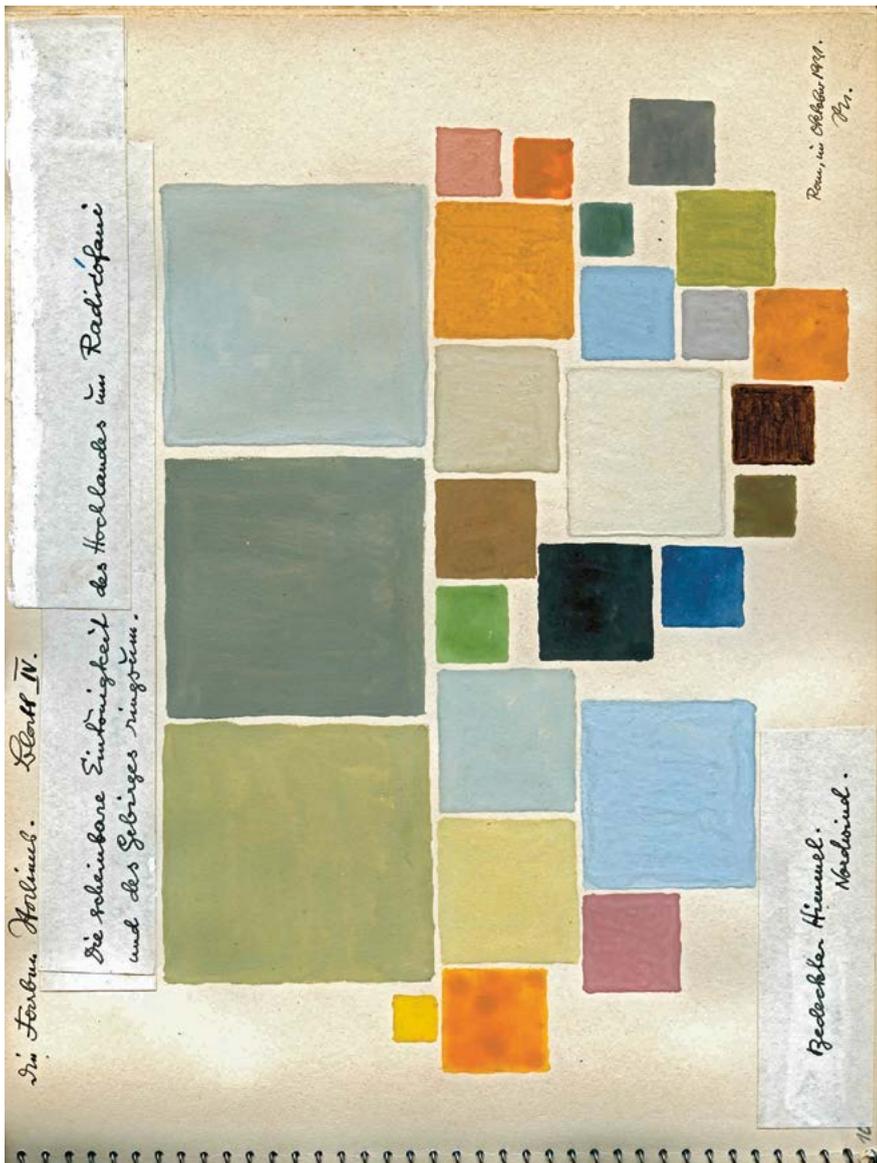


Abb. 5: Farben-Atlas von Italien Blatt IV: Hochland um Radicofani. © Otto Nebel-Stiftung.

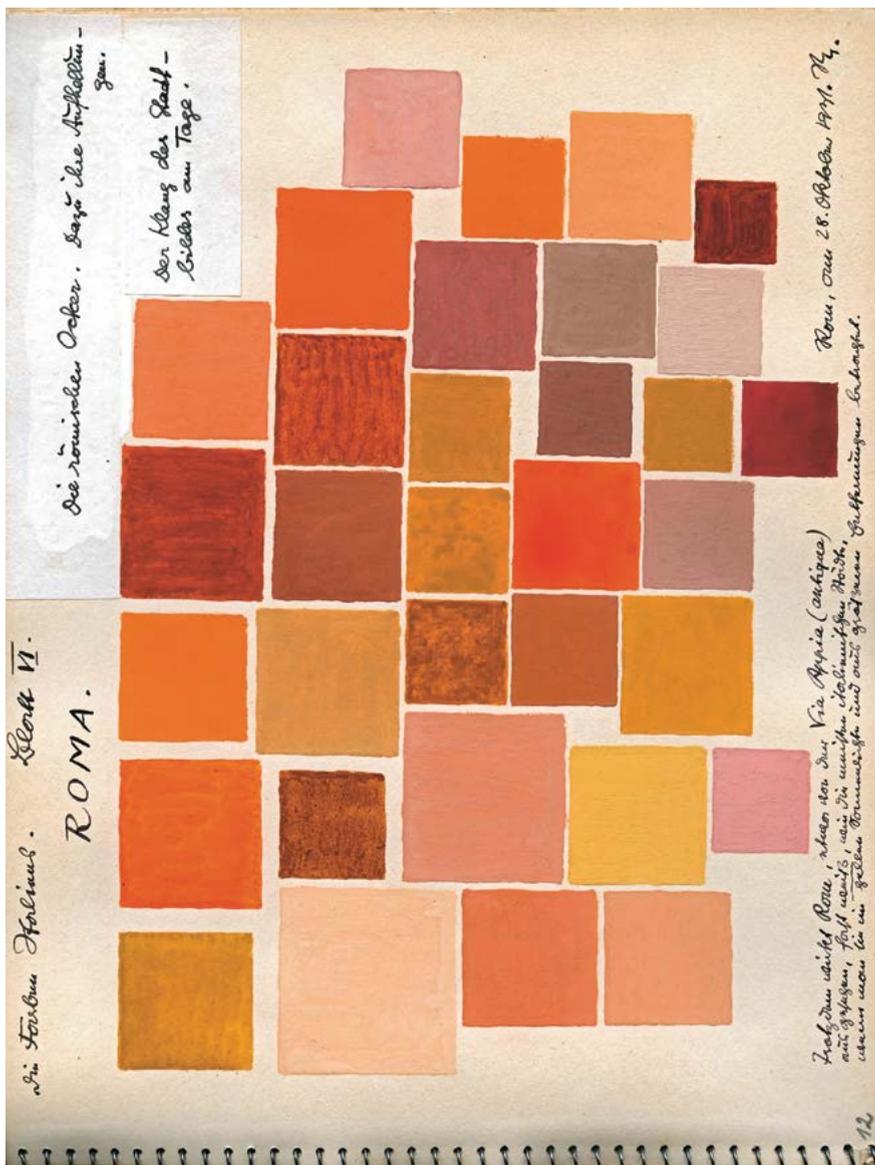


Abb. 6: Farben-Atlas von Italien Blatt VI: Roma. © Otto Nebel-Stiftung.

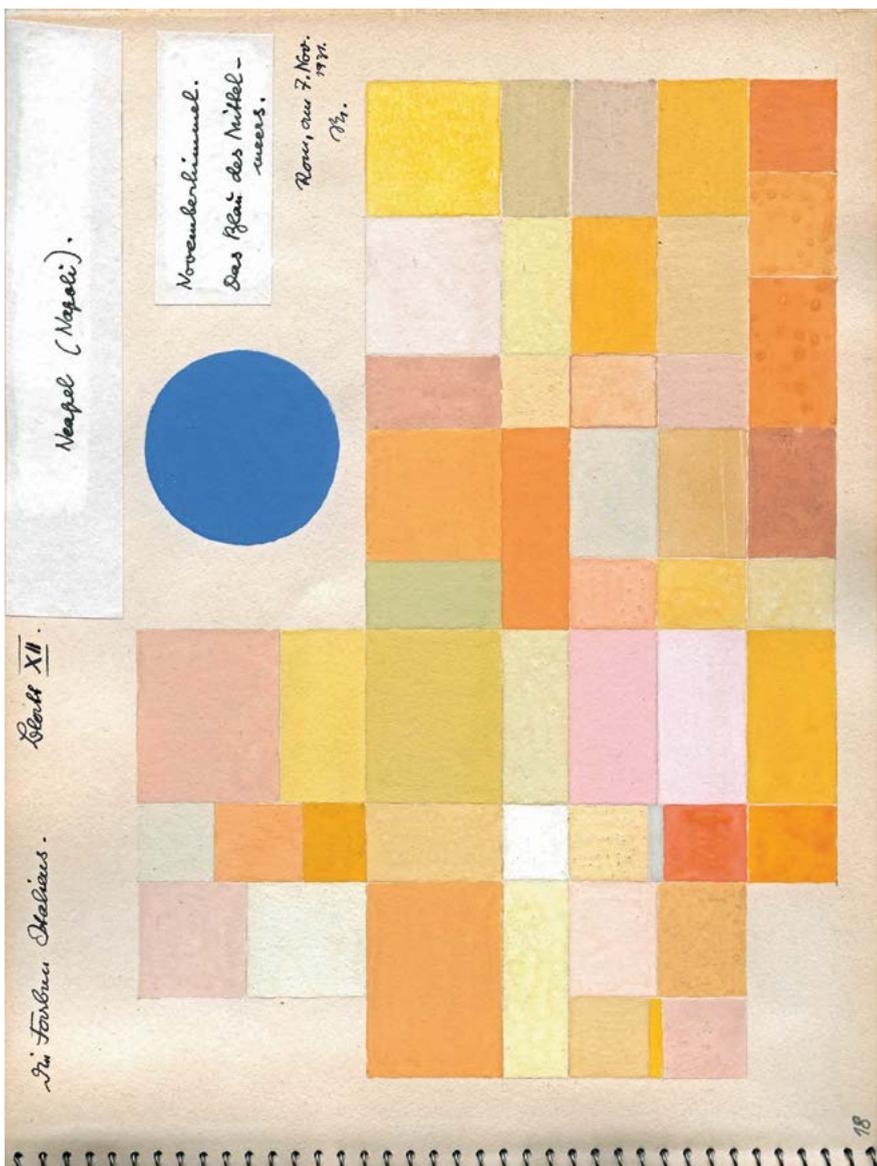


Abb. 7: Farben-Atlas von Italien Blatt XII: Neapel (Napoli). © Otto Nebel-Stiftung.

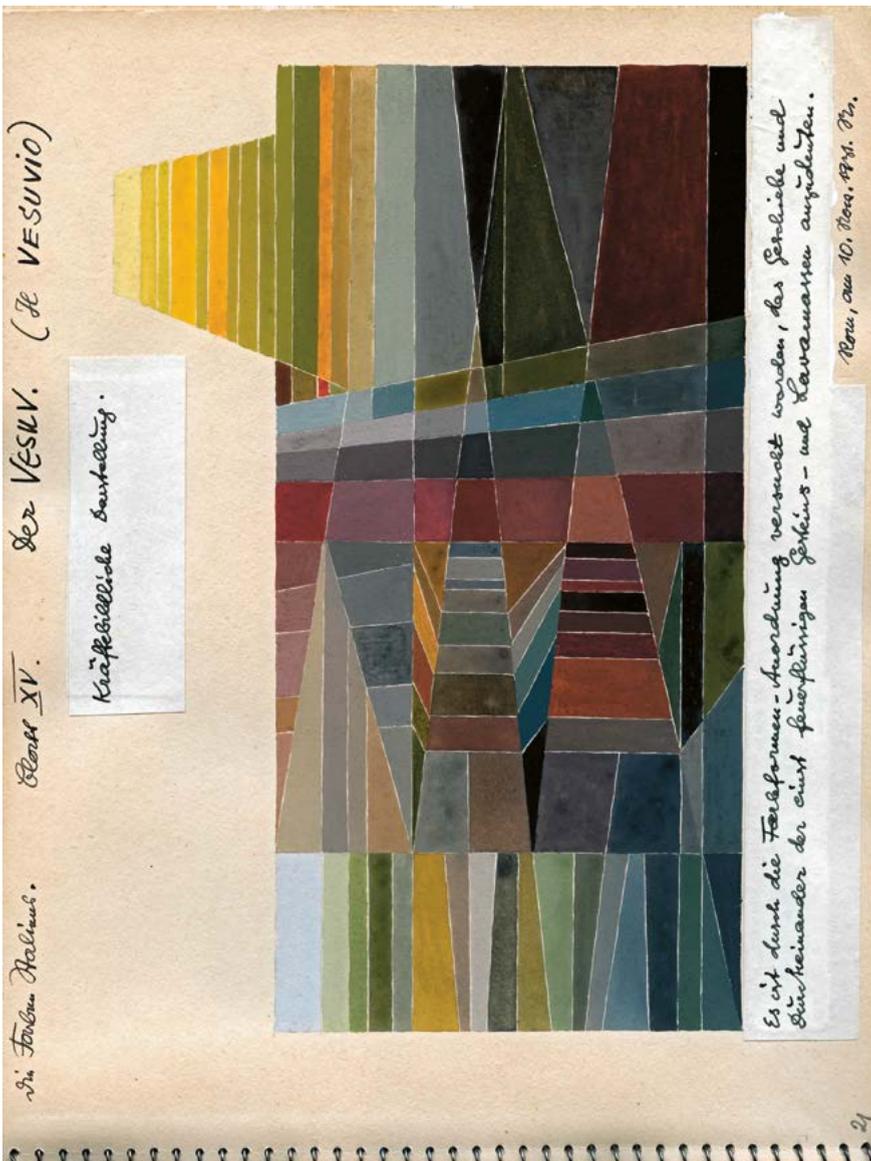


Abb. 8: Farben-Atlas von Italien Blatt XV: Der Vesuv (Il Vesuvio). © Otto Nebel-  
 Stiftung.

Ein weiteres Blatt (Abb. 6) gilt Rom und verzeichnet «[den] Klang des Stadtbildes am Tage» mit 33 Abstufungen von «römischen Ocker[n]». Trotz des Vorherrschens von Ocker würde Rom jedoch im hellen Sonnenlicht und aus der Entfernung wie die meisten italienischen Städte fast weiss wirken, fügt Nebel an.<sup>53</sup> Die für Italien charakteristischen hellen, mit Weiss aufgehellten Farben waren bereits im Tagebucheintrag erwähnt, der das Vorhaben eines *Farben-Atlases* bekundete. Am Abend ist in Rom ein besonderer Blauton vorherrschend; im Tagebuch notierte Nebel am 24. Oktober: «Das römische BLAU ist zauberhafter als irgendein Blau sonst: – das römische Blau im Abend (Pincio)».<sup>54</sup>

Ab Blatt VIII kommen zu den farbigen Quadraten andere geometrische Formen hinzu, vor allem Rechtecke, die zu einer geschlossenen Farbfläche aneinandergesetzt sind. In Neapel dominiert nach Nebel die gelbe Farbe. Abgebildet ist eine Farbskala mit 53 Abstufungen und Brechungen von «Neapelgelb», der Farbe der Häuseranstriche.<sup>55</sup> Auf dem folgenden Blatt sind die «feinsten Aufhellungen» dieses Gelb in Kontrast gesetzt zum «Blau des Mittelmeers unter dem Novemberhimmel»<sup>56</sup> (Abb. 7). Die Darstellung übt eine irritierende Wirkung auf den Betrachter aus, der zunächst meint, eine blaue Sonne über einem gelben Meer zu sehen.<sup>57</sup>

Offenkundig an den in seinen Farbwerten porträtierten Gegenstand angelehnt ist hingegen Blatt XV zum Vesuv, das 131 Färbungen der Gesteins- und Lavamassen versammelt und den Vulkankegel andeutet (Abb. 8). Die Besteigung des Vesuvs, die im Tagebuch besonders ausführlich geschildert wird, ist auch ein Farberlebnis der speziellen Art, insofern die durch die Schwefelablagerungen verursachten Gelbtöne deutlich feiner abgestuft sind, als die Darstellung im *Farben-Atlas* es erlaubte.<sup>58</sup> «Die Stufenfolge der schwefelgelben Färbungen, besonders oben an der Öffnung des Kraters, ist bei weitem reicher

53 Vgl. Nebel, *Farben-Atlas von Italien* (Anm. 37), Tafel VI.

54 Den Tagebucheintrag fügte Nebel neben anderen Auszügen aus dem Tagebuch bei einer Überarbeitung des *Farben-Atlases* 1946 an. Nebel, *Farben-Atlas von Italien* (Anm. 37), ohne Paginierung.

55 Nebel, *Farben-Atlas von Italien* (Anm. 37), Tafel XI. Das nach Neapel benannte «Neapelgelb» ist eine geläufige Farbbezeichnung und seit der Antike auch als Pigmentfarbe bekannt. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Geschichte der Farbenlehre. Die entoptischen Farben. Nachträge zur Farbenlehre. Register etc.*, in: ders., *Goethe's Werke*, Bd. 36, Berlin: Gustav Hempel, 1868, S. 62.

56 Nebel, *Farben-Atlas von Italien* (Anm. 37), Tafel XII.

57 Sowohl Kandinsky als auch Gertrud Grunow, die auf Nebel massgeblichen Einfluss ausübten, ordneten in ihren Entsprechungen von Farben mit Formen der Farbe Blau die Kreisform zu. Zu Grunows «Harmonisierungslehre» vgl. René Radrizzani, *Die Grunow-Lehre im Aufriss*, in: ders. (Hg.), *Die bewegende Kraft von Klang und Farbe. Die Grunow-Lehre, Beiträge zur Tanzkultur*, Bd. 4, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2004, S. 35.

58 Nebel, *Farben-Atlas von Italien* (Anm. 37), Tafel XV.

als sie angedeutet werden konnte.»<sup>59</sup> Die fast wissenschaftliche Akribie und Nüchternheit, mit der die Licht- und Farberlebnisse im *Farben-Atlas* verzeichnet werden, lassen die rauschhafte, emotionale Erfahrung der Farben, die im Tagebuch und in der Reiseprosa zum Ausdruck kommt, beinahe vergessen:

Florenz am Arno, eine Fuge aus Neapelgelb, Ziegelrot und braunem Grau! In Olivenhainen klingt das Thema der Apenninen wellig ab. Wellig und hellgrünblau. Zypressen. Goldene Saaldecken. Die Malereien aller Völker Europas. Paläste. Türme. Unsagbare Aspekte! Der Dom aus weißem, grünem und rosarotem Marmor außen! Gewaltige Masse! Plätze, Skulpturen, Bauten – alles atmet Größe und Heiterkeit. Helles Licht, leichtes Leuchten. Berauschend.<sup>60</sup>

59 Ebd., Tafel XV. Auch bei «Schwefelgelb» handelt es sich um einen Terminus technicus. Wie beim «Neapelgelb» oder den «römischen Ockern» (Tafel VI) begibt sich Nebel, indem er die Farbeindrücke der Schwefelablagerungen festhält, auch an den Ursprung dieser Farbbezeichnungen.

60 Otto Nebel an Kurt Liebmann, Oktober 1931, zitiert nach Liebmann, *Der Malerdichter Otto Nebel* (Anm. 1), S. 11.



Lucas Marco Gisi

## Zeitverschiebungen

### Ossip Kalenters Italien-Impressionen

Für Ossip Kalenter (1900–1976), mit bürgerlichem Namen Johannes Burkhardt, bildeten der Süden, Italien und das Tessin, den biographischen und literarischen Fluchtpunkt.<sup>1</sup> Ohne Studienabschluss, aber mit bereits fünf publizierten Büchern im Gepäck, ging der 1900 in Dresden geborene Autor, Publizist und Übersetzer 1924 nach Italien, wo er bis 1934 blieb und unter anderem als Italien-Korrespondent für die *Weltbühne* tätig war.<sup>2</sup> Der «unvergessliche Hugo Marti», Redaktor des *Bund*, habe in den 1920er-Jahren als einer der ersten seine Texte gedruckt. Ihm verdanke er seine «literarische und journalistische Erziehung», die ihm als «eine Art «Fernunterricht» zuteil geworden sei. Die folgenden Jahre verbrachte Kalenter in Prag, bevor er 1939 vor den Nationalsozialisten in die Schweiz floh. Während des Krieges zwang ihn ein Publikationsverbot dazu, unter wechselnden Pseudonymen zu veröffentlichen. Schliesslich fand er in der Schweiz «so etwas wie eine zweite Heimat» und wurde 1956 eingebürgert. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg reiste er fast jedes Jahr nach Italien.

In dem Gedicht, das Kalenter anstelle eines Vorworts dem «Reisebuch» *Von irdischen Engeln und himmlischen Landschaften* voranstellte, preist das lyrische Ich ein Leben in Städten, die ihm zeitweilig zur «Heimat» werden. Dabei wird das Verhältnis zwischen Fremdem und Eigenem während des vorübergehenden Aufenthalts unter dem «blaue[n] Südhimmel» in die folgenden Verse gefasst: «Ich trink in stillen Gärten gern den Wein, / Der an den fremden Hängen wächst».<sup>3</sup> In der Vorstellung, sich das Fremde einzuverleiben und es

1 Zur Biographie und zum Nachlass vgl. Natascha Fuchs, «Der Feuilletonist lebt auf dem Grunde der Menschheit und nährt sich von Zweitdrucken». *Zum Nachlass von Ossip Kalenter (1900–1976)*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 3/22 (2012), S. 659–664. Vgl. auch das Vorwort von Kirsten Wulf und das Nachwort von Norbert Weiss, in: Norbert Weiss (Hg.), *Ossip Kalenter zum hundertsten Geburtstag. Der seriöse Spaziergänger, Arabesken*, Dresden: Die Scheune, 2000 (Signum. Zweites Sonderheft).

2 Überliefert sind drei Kurzbiographien, die Kalenter offenbar für die Einführung von Lesungen verfasst hatte. Nachlass Ossip Kalenter, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Signatur: D-04-c. Daraus die folgenden Zitate.

3 Ossip Kalenter, *Von irdischen Engeln und himmlischen Landschaften. Ein Reisebuch. Italienische Miniaturen*, Zürich: Werner Classen, o.J. [1955], S. 7 (fortan zitiert als EL).

als Fremdes zu geniessen, verdichtet sich Kalenters Italienbild, wie es in seinen publizierten Reisefeuilletons und Erzählungen greifbar wird.

Elemente dieses Italienbildes möchte ich im Folgenden herausarbeiten, indem ich exemplarisch analysiere, wie Kalenter seine Reiseerfahrungen in unterschiedlichen Textgattungen verarbeitet hat. Der Fokus liegt dabei auf der Gestaltung der Zeit, die das Bild dieses kulturellen Raums prägt. Auffallend ist, wie gerade der profunde Italienkenner Kalenter in seinen publizierten Texten über Italien weitgehend vom politischen Tagesgeschehen absieht und das Ideal einer schönen Landschaft und eines natürlichen Lebens von der Zwischenkriegs- in die Nachkriegszeit transportiert. Er entwirft das Bild einer aus der Zeit gefallen Kultur, indem er zeitliche Fixierungen auflöst und verschiedene Zeiten überblendet. Diese Auflösung der Zeit tritt verstärkt in den drei Buchpublikationen (*Die Abetiner*, *Von irdischen Engeln und himmlischen Landschaften*, *Olivenland*) hervor, in denen Kalenter in den 1950er-Jahren Reisefeuilletons aus vier Jahrzehnten arrangiert. Eine Gegenbewegung zu dieser Entrückung ist in seinen Tagebuchaufzeichnungen festzustellen, in denen sich Kalenter – wie ich am Beispiel seiner späten ersten Reise nach Apulien illustrieren möchte – auf ein geradezu pedantisches Verzeichnen der Eckdaten der Reise beschränkt. Abschliessend werde ich anhand später Gedichtentwürfe aufzeigen, wie Kalenter nach einer schweren Krise über Italien wieder zur Dichtung zurückfindet.

In seinen Texten zu Italien begegnen wir Kalenter nicht als Tourist, sondern als Kenner, der das Fremde vermittelt, ohne es ganz ins Eigene übertragen zu wollen. So bleibt der Süden ein Sehnsuchtsort, in den man immer wieder reist, ohne wirklich anzukommen.

### *Die Abetiner*

«Warum man nach Italien reist», verstehe man, so der Schriftsteller Richard Katz 1952, wenn man das «alte ligurische See-Städtchen L» besuche, das Ossip Kalenter in *Die Abetiner* «so lockend geschildert hat, daß ich ihm keine Ruhe ließ, bis er es mir beim rechten Namen nannte». <sup>4</sup> Diesen verrät Katz den Leserinnen natürlich nicht, sonst sei der Ort bald «auch so überfüllt und teuer wie die anderen Fremdenorte Italiens». <sup>5</sup> Hinter dem fiktiven Abeti verbirgt sich Lerici, das Kalenter vor und nach dem Zweiten Weltkrieg regelmässig besuchte. Der 1950 erschienene Band versammelt Erzählungen über das Leben und die

<sup>4</sup> Richard Katz, *Warum man nach Italien reist*, in: *Sie* (13.7.1952).

<sup>5</sup> Ebd.



Ehefrau



Lichtbild

Unterschrift des Paßinhabers

Johannes Burkhardt

und seiner Ehefrau

Es wird hiermit bescheinigt, daß der Inhaber die durch das obenstehende Lichtbild dargestellte Person ist und die darunter befindliche Unterschrift eigenhändig vollzogen hat.



den 25. Jan. 1939  
Maunmüller

Reisepass von Johannes Burkhardt, ausgestellt von der Deutschen Gesandtschaft in Prag am 25.1.1939. Nachlass Ossip Kalenter, SLA, Bern.

Bewohner der ligurischen Stadt. Diese seien ein «stolzes und freies Volk», das nach den «ungeschriebenen Gesetzen des Anstandes, der Würde und des Maßes» lebe und sich in seiner «mittelmeerischen Unbekümmertheit» auch von den Touristen nicht stören lasse.<sup>6</sup>

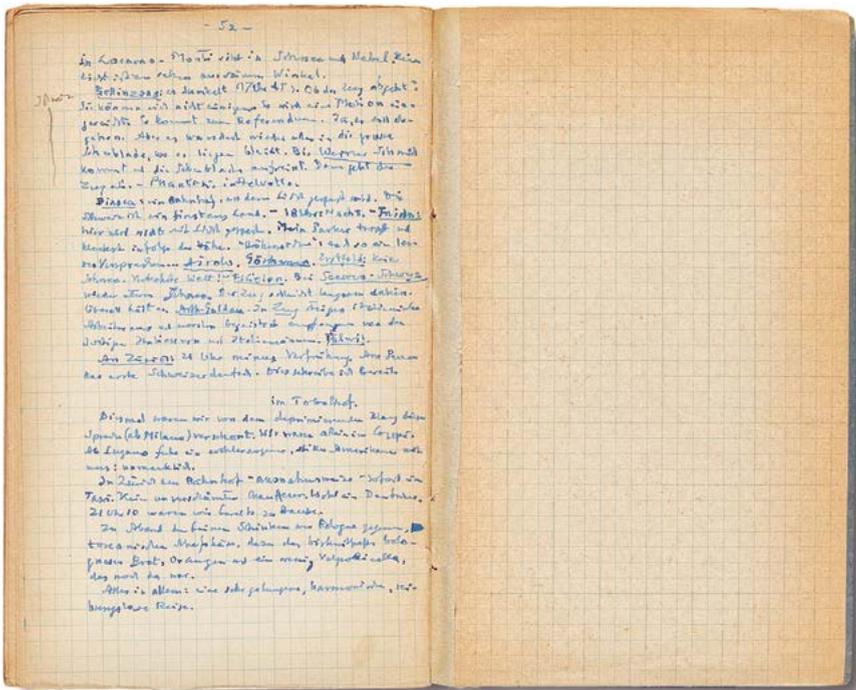
Das Leben der Abetiner wird als ein Schauspiel geschildert, für das die italienische Kleinstadt die Kulisse liefert.<sup>7</sup> Trotz ihrer liebevollen Gestaltung geraten die Figuren dieser meist gut ausgehenden Dramen zu Typen: angefangen bei Livio, dem «göttlichen Metzger mit dem Borgia-Haupt und dem Lächeln eines verführerischen spätantiken Apollo», über die «Klatschbase» Fiammetta und den «schwarzlockige[n] Leichenwäscher» Baldassare bis zu dem «insektenhafte[n] Doktor Peduncolo» und dem Bürgermeister «Bonaparte von Abeti» (DA, S. 83, 101, 118, 139 und 142). Einzelne Figuren werden sogar zu Sinnbildern menschlicher Existenz überhöht wie im Fall des Bettlers Torquato, den Kalenter zum «lebendigen Denkmal unseres Wartens» (DA, S. 64 f.) erhebt.

Durch die Schilderung als Drama beansprucht der Erzähler eine Art privilegierte Sicht auf das Geschehen. Diese erlaubt es ihm, aus der Perspektive des einheimischen Wirtes, der sich über die englischen Touristen lustig macht (vgl. DA, S. 91–99), ebenso wie aus der Perspektive des intimen Kenners zu erzählen, der die Einheimischen besser kennt, als diese sich selbst. Charakteristisch für Kalenters Schilderungen des italienischen Alltagslebens ist, dass verschiedene Zeiten überblendet und stillgestellt werden (vgl. DA, S. 43). Die geschichtlichen Ereignisse bleiben in den mündlichen Erzählungen der Nachkommen – so als wären diese dabei gewesen – lebendig, und die Gegenwart vollzieht sich in einem althergebrachten System des Glockenläutens (vgl. DA, S. 133 f. und 19 f.). Am Schluss des Buches wird die Abreise geschildert, mit der die stillstehende Zeit Abetis (die Turmuhr hört auf zu schlagen) auch im Erzähler selbst stillgelegt wird und als zeitlose Erinnerung an ein gelassenes und glückliches Leben mitgenommen wird (vgl. DA, S. 151–153).

Diese Entzeitlichung wird ausserdem durch eine fast vollständige Abwesenheit konkreter Tagesaktualität erreicht. Wird diese explizit angesprochen, dann nur, um daraus allgemeine Werte abzuleiten. So sei die Gefangennahme eines bekannten Räubers, der den Armen gibt, was er den Reichen nimmt, in Abeti eher betrauert als begrüsst worden, und am Glockenturm prangte «neben der verwitterten Inschrift «Viva Lenin» und der zwangsweise darüber

6 Ossip Kalenter, *Die Abetiner. Zeichnungen von Gunter Böhmer*, Zürich: Werner Classen, 1950, S. 7 f. (fortan zitiert als DA).

7 «Denn die Abetiner lieben die Dramen, die das Leben schreibt, besonders wenn sie glücklich ausgehen und wenn der Markt, der Hafen und die Gassen von Abeti die Kulissen dazu bilden.» (DA, S. 75)



Ossip Kalenters Tagebuch seiner *Ersten Apulischen Reise* (Winter 1960/61), letzte Seite. Nachlass Ossip Kalenter, SLA, Bern.

angebrachten *«Viva Mussolini»* eine neue, die in hohen schwarzen Buchstaben, weithin sichtbar, verkündete *«Viva Ferrante»* – womit die Abetiner in einer bedrückten und zur Vorsicht mahnenden Zeit ihrem Freiheitssinn bleibenden Ausdruck verliehen» (DA, S. 121). Die Aussage kann genauso gut als konkrete Distanzierung gegenüber dem Faschismus wie als generelle Skepsis gegenüber Ideologien verstanden werden.

Das Buch fand ein breites Echo, wie die rund 60 überlieferten Rezensionen belegen.<sup>8</sup> Die meisten Rezensenten geraten ins Schwärmen, wobei sich ihre Begeisterung wechselweise, aber unterschiedslos auf den feinen Humor des Erzählers und den Charme des ligurischen Städtchens bezieht. Das Buch wird mehrfach als Ferienlektüre empfohlen oder als Anregung zum beziehungsweise als Ersatz fürs Reisen angepriesen, als *«die Commedia dell'Arte mediterranen Daseins – die Schule eines Glücks, das die Ferien überdauert, in*

<sup>8</sup> Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: D-03-a.

denen Sie lächelnd daran teilgenommen, ob es nun wirkliche oder abetinische Ferien waren».<sup>9</sup>

Das Buch vermittele eine «Märchen gewordene Wirklichkeit, Poesie des italienischen Alltags»,<sup>10</sup> es erwecke eine «liebenswürdige Welt der Vergangenheit» nochmals zum Leben<sup>11</sup> und mache zugleich die «Vergänglichkeit» dieser schönen Welt bewusst.<sup>12</sup> Kasimir Edschmid stellt fest, er habe noch nie ein deutschsprachiges Buch gelesen, das «das Leben einer italienischen Kleinstadt mit so viel Grazie, so viel Verständnis und so viel Geist dargestellt hat».<sup>13</sup> Und Max Brod sieht das «Besondere» des Buches, das «[e]twas von der spielerischen Welt Robert Walsers» habe, in der «Verbindung einer verklärenden Verträumtheit [...] mit handfest realistischer Beschreibung».<sup>14</sup> Aus den Rezensionen scheint der Wunsch der 1950er-Jahre nach einer heilen Welt und einem zeitlosen Humanismus zu sprechen, um die Kriegstraumata zu überwinden. Die Kritiker nehmen eine für positive Italien-Fremdbilder typische Verschiebung vor: Sie glauben, das «wirkliche» Italien beschrieben zu finden und setzen dieses mit dem «eentlichen» Italien gleich, nach dem sie sich selbst sehnen. Nur Karl Heinz Kramberg kritisiert, zuweilen verdünne sich der «poetische Impressionismus» zu «schmucker Oberflächlichkeit».<sup>15</sup> Als einziger Rezensent geht Richard Katz auf die Frage ein, welches Italien hier überhaupt beschrieben ist. Kalenters Schilderung werde

lange dauern – so lange wie die Erinnerung an ein Italien, dessen anmutiges Selbstbewußtsein noch nicht vom Fascismus übersteigert, dessen weise Genügsamkeit noch nicht zum blanken Elend herabgesunken war, eines Italien, dessen humanes Verständnis für fremde Art und Meinung seinen Besuchern nicht minder zugute kam wie seinen Bürgern. In zärtlichen und sanften Farben ist hier das Bild des Italien abseits seines unseligen heroischen Experimentes gemalt. Auf ein altes Küstenstädtchen bezogen, erkennen wir jenes Italien wieder, das uns allen teuer war [...].<sup>16</sup>

9 F. St., *Die Abetiner*, in: *Tages-Anzeiger* (14. 7. 1950).

10 el., *Italien im Kleinen*, in: *Luzerner Tagblatt* (15. 7. 1950).

11 P., *Ossip Kalenter: «Die Abetiner»* [sic], in: *Die Zürcher Woche* (27. 10. 1950).

12 Z.B. Hans Nicklisch, *Weltbetrachtung eines Verliebten*, in: *Der Tagesspiegel* (14. 10. 1951).

13 Kasimir Edschmid, *Italien – mit Grazie und Geist*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (4. 10. 1952).

14 Max Brod, *Ein Führer zu guter Laune*, in: *Hakidmah. Tel-Aviver Wochenschrift* (30. 7. 1954).

15 H.K. Kramberg, *Sehnsucht nach Harmonie*, in: *Süddeutsche Zeitung* (21./22. 3. 1955).

16 Richard Katz, «*Die Abetiner*», in: *Neue Zürcher Zeitung* (15. 11. 1950).

Wie berechtigt die Frage danach ist, welches Italien Kalenter beschreibt, macht die Entstehungsgeschichte des Buches deutlich, die rund achtzehn Jahre zurückreicht. Das älteste Typoskript zeigt bereits die Kapitelstruktur des späteren Buches, aber auch die Spuren der Bearbeitung für den Druck.<sup>17</sup> Auf dem Titelblatt des Typoskripts der Druckfassung hat Kalenter handschriftlich die Entstehung vermerkt: Geschrieben zwischen 1932 und 1938 in Italien und Tschechien sowie an anderen Orten, revidiert 1940 und 1941 und überarbeitet 1948 in der Schweiz.<sup>18</sup> Die Abfassung der ersten Kapitel habe noch der «unvergessliche Hugo Marti in Bern»<sup>19</sup> betreut, eine Veröffentlichung war aber zunächst nicht möglich: «Das Buch blieb dann liegen, infolge der Zeitumstände im allgemeinen und des über mich verhängten achtjährigen Publikationsverbotes im besonderen.»<sup>20</sup>

Im Frühjahr/Sommer 1938 begann Kalenter mit der Suche nach einem Verlag. Er kündigte «eine Art Reisebuch, und zwar ein ironisches», an, das er jedoch «nicht als Tourist[,] sondern sozusagen als Einheimischer, nach acht Jahren Italien» geschrieben habe.<sup>21</sup> Im Mai 1938 bemühte er sich auch um einen Verleger für eine englische Übersetzung.<sup>22</sup> Doch die Veröffentlichung in *Life and Letters Today* musste gestoppt werden, weil die Fremdenpolizei Kalenter eine Erwerbstätigkeit im Ausland verbot.<sup>23</sup> Der Verleger des Bermann-Fischer Verlags in Stockholm teilte Kalenter 1939 mit, dass er «unter den heutigen Umständen an eine literarische Verwertung dieser Arbeit nicht denken kann».<sup>24</sup> Kalenter selbst entschuldigt sich für sein «schrecklich

17 Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-a-01. Der Text steht mehrheitlich auf der Rückseite von Verlagskorrespondenz, die z.T. auf 1935, 1936 und 1937 datiert ist. Zwei Kapitel sind handschriftlich verfasst. Überliefert ist zudem ein Heft mit nicht verwendetem Material, eingefasst in einen Faltprospekt zu Lerici, wo auf der kleinen Karte der Name durchgestrichen und durch «Abeti» ersetzt wurde, vgl. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-a-02.

18 Ossip Kalenter, *Die Abetiner*. Typoskript, Titelblatt. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-a-05.

19 Ossip Kalenter, *Brief an eine vereinzelte Leserin*, März 1940. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-a-05. Marti lehnte allerdings *Torquato mit dem Spiegel*, das spätere Kapitel 6 im Buch, 1936 als «ganz einfach zu lang» ab. Vgl. Hugo Marti an Ossip Kalenter, 13. 1. 1936. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-a-02. Der Artikel erschien ein paar Wochen später in der *Volks-Zeitung*.

20 Ossip Kalenter an Friedrich Witz (Artemis Verlag), 25. 11. 1948. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-a-05.

21 Ossip Kalenter, *Vorrede an den Verleger*, 9. 7. 1938. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-a-05.

22 Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-a-05.

23 Kalenter, *Brief an eine vereinzelte Leserin* (Anm. 19).

24 Bermann-Fischer Verlag an Ossip Kalenter, 22. 6. 1939. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-a-05.

unaktuelles Buch». <sup>25</sup> In der Schweiz lehnten der Morgarten-Verlag während des Kriegs und 1948/49 der Arche Verlag, der Artemis Verlag, der Amerbach-Verlag sowie der Verlag Zollikofer & Co das Manuskript ab. <sup>26</sup> Der Werner Classen Verlag entschied sich schliesslich schnell für eine Veröffentlichung. Dass der Text aus einer anderen Zeit stammte, verhinderte letztlich nicht, dass Kalenter den Nerv der Zeit traf.

### *Von irdischen Engeln und himmlischen Landschaften*

Fünf Jahre später veröffentlichte Kalenter ein weiteres «Reisebuch» über die Lombardei, Venetien, Ligurien und die Toscana sowie mit einem Kapitel über die Westschweiz und das Tessin. Im Folgenden werde ich auf die Bilder des «Südens» eingehen, die darin entworfen werden.

Der Blick auf Italien ist vorstrukturiert durch die literarischen Spuren von Vor-Gängern wie Dante, Goethe, Stendhal, Platen oder Hartleben sowie durch Vor-Bilder aus der Malerei. Diese Traditionen arbeitet Kalenter in seine eigenen Reisebeschreibungen explizit ein:

Das Leben, das ländliche und südliche, grüßt in tausend Bildern, strahlend, bunt, mit dem Felsen von Garda zum Hintergrund, der silbern und steil und von fliederfarbenem Schatten umspielt ist, ernst und voll Sanftmut wie die Hügel auf Hintergründen von Kreuzigungen bei alten Meistern. (EL, S. 25)

Kalenter reflektiert die Schwierigkeit, bildliche Eindrücke in Sprache zu übertragen, angesichts des Gotthardmassivs in Airolo. <sup>27</sup> Die Geschichte wiederum wird oft in die Landschaft projiziert oder beim Anblick von Monumenten rekapituliert (vgl. EL, S. 27–29).

In seinen Beschreibungen greift Kalenter immer wieder auf Topoi der deutschen Italienbegeisterung zurück, die sich literarisch seit dem 18. Jahrhundert verfestigt haben. Er porträtiert Menschen, die das Glück eines einfachen Lebens verteidigen (vgl. EL, S. 42 f.), oder schildert, wie die Hirten des Monte Baldo ein «rauhes, eintöniges und herbes Leben» nach «uralten, wohlwogenen Gesetzen» (EL, S. 20 f.) führen. Letztere hätten nichts mit den

<sup>25</sup> Kalenter, *Brief an eine vereinzelt Leserin* (Anm. 19).

<sup>26</sup> Vgl. die Verlagskorrespondenz im Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-a-05.

<sup>27</sup> «Doch statt Buchstabenreihen zu kritzeln, möchte ich weit lieber Bergketten auf das Papier zeichnen und sie leuchtend kolorieren. Ob mir mit Worten ein Bild gelingen wird?» (EL, S. 79)

«vollbärtigen, pastosen Erscheinungen» von Krippenspielen zu tun, sondern seien «wilde, verwegene Gesellen». Kalenters Idealisierung des Hirtenlebens enthält aber auch eine gesellschaftspolitische Dimension, wenn er eine mögliche Verbrüderung von Bauer und Hirte, Herr und Knecht nach dem Alpbazug im Herbst erwähnt (vgl. EL, S. 22 f.). Mit Stereotypen spart Kalenter auch bei der Beschreibung des Tessins nicht. Hier kommen die Topoi alpiner und südlicher Natürlichkeit zusammen, etwa wenn «ein kräftig-gedrungenes, romanisch-heiteres Bergkind» serviert (EL, S. 81).

Der Unterschied zwischen Norden und Süden ist für Kalenter einer des Lichts, und so leuchten für ihn bereits in Airolo die Alpen im «Lichte des Südens» (EL, S. 79). Der «Reiz dieses nördlichsten Südens» liege darin, dass er gleichzeitig Grenze zum «rauhem Norden» und Ahnung mediterraner Freiheit sei: «Bis in diesen – in jedem Sinne – hohen Norden reicht also die Italianità: mit ihrem Sinn für das Lichte, Heitere, Festliche und ihrem Talent zu bescheidenem Glück.» (EL, S. 87 und 89)

In den Kapiteln zu Ligurien begegnet man zum Teil den Abetinern aus dem früheren Buch. Deren Leben wird auch hier als Folge von Szenen eines (all-)täglichen Theaters geschildert (vgl. EL, S. 136–141). Bei der Beschreibung einer Freilichttheateraufführung im eigentlichen Sinn greift Kalenter einen weiteren Topos der deutschen Italienliteratur auf und schwärmt davon, «welch wunderbarer angeborener Sinn für das Mimische, für den natürlichen, ausdrucksreichen Gebrauch von Geste und Stimme in dem von Musen und Grazien gesegneten Volke der Apenninhalbinsel steckt» (EL, S. 141–144, hier S. 143).

In dem Band finden sich nur vereinzelte Anspielungen auf die politische Situation, etwa wenn die von Mussolini errichtete Republik von Salò erwähnt und «des unschuldigen Blutes» gedacht wird, das dort – «[u]nd auch sonst in der Welt...» – vergossen wurde (EL, S. 34). In der *Wiederkehr nach Abeti* sind Leid und Zerstörung des Zweiten Weltkriegs vergessen, und abgesehen von einzelnen Neubauten gewinnt man den Eindruck, dass «alles ist, wie es seit jeher war...» (EL, S. 149–154, hier S. 149).

Die Vergänglichkeit angesichts der stummen Ruinen des römischen Amphitheaters von Luna kontrastiert Kalenter mit dem Wiedererwachen der untergegangenen Stadt zu neuem Leben durch die Archäologen der Renaissance, deren Nachkommen heute auf Vespas und Lambrettas den Corso bevölkerten (vgl. EL, S. 154–159). Darin äussert sich die für Kalenters Italien-Impressionen typische Überlagerung verschiedener Zeiten, die über eine sich gleich bleibende Lebensform verschränkt werden. In ähnlicher Weise wie die italienischen Zeiten werden auch die Reise-Zeiten zugleich überblendet und aufgelöst: Während die meisten Texte kaum Hinweise für eine genaue Datie-

rung der Reisen geben, ergänzt Kalenter im Fall der Villa Halkyone seine ersten Eindrücke am Schluss des Textes mit denjenigen eines späteren Besuchs (vgl. EL, S. 33) oder fragt sich, ob ihm Florenz besser gefällt, weil er älter geworden ist oder weil sich die Stadt verändert hat (vgl. EL, S. 162 f.).

Die Entzeitlichung im Sinn einer Auflösung der Tagesaktualität in grössere Zeitläufe geht mit einer stärkeren Präsenz des Räumlichen einher, die sich in einer Belebung der Landschaftsbeschreibung, aber auch in einer pathetisch-antikisierenden Sprache äussert.<sup>28</sup> Die Überlagerung verschiedener Zeiten lässt sich aber auch auf die Genese der Buchpublikation selbst zurückführen. Wie sich anhand der im Nachlass überlieferten Druckbelege nachvollziehen lässt, hat Kalenter in den 1920er-Jahren, vereinzelt 1938/39 sowie zwischen 1948 und 1955 publizierte Texte in dem Band versammelt.<sup>29</sup> Dabei belässt Kalenter seine Feuilletons weitgehend unverändert und nimmt lediglich einzelne sprachliche Glättungen und vorsichtige Aktualisierungen durch kleine Hinzufügungen vor. In dem Feuilleton über Luni, 1938 in der *Kölner Zeitung* veröffentlicht, werden beispielsweise für die Buchfassung der Vergleich mit der «Atombombenzeit» und das Aufkommen der Vespas und Lambrettas ergänzt (EL, S. 157 und 159). Die Texte sind nun geographisch nach Regionen geordnet und thematisch miteinander verbunden. Dabei wird das genetische Verhältnis der Einzeltexte zueinander aufgelöst, etwa wenn auf den im Buch folgenden Text über den Karneval von Abeti verwiesen wird, der allerdings als Feuilleton mehr als zehn Jahre früher publiziert worden ist.<sup>30</sup>

## *Olivenland*

Nochmals fünf Jahre später erschien, vom Verlag auf dem Schutzumschlag als ein «Buch für die wirklichen Italienfreunde» ankündigt, mit *Olivenland* eine weitere Sammlung umgearbeiteter Feuilletons aus verschiedenen Zeiten, wie sich anhand des Nachlasses rekonstruieren lässt.<sup>31</sup> So sind beispielsweise von *Hundeleben* neun Zeitungsabdrucke überliefert; der erste, datiert von 1928,

28 Vgl. etwa EL, S. 120: «Schon teilt die Sonne den Brodem: die Landschaft mit den Inseln und Vorgebirgen, dem Meere, dem Aphrodite entstieg, den Pinien- und Ölbaumhainen schlägt golden und blau die Augen auf, zarte Nebelschleier über dem schönen, verträumten Gesicht.»

29 Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-d-01.

30 EL, S. 157 und 159. Das Kapitel *La vigilia* wurde unter dem Titel *Ligurische Vigilie* am 23. 12. 1950 in der *Rheinischen Post*, das darauf folgende Kapitel *Il carnevale* am 21. 2. 1939 in der *Neuen Zürcher Zeitung* veröffentlicht.

31 Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-g-01 bis A-01-g-06.

ist also erstmals mehr als dreissig Jahr zuvor erschienen.<sup>32</sup> In den als «Miniaturen» bezeichneten Texten werden Orte und Erlebnisse, Begegnungen mit Menschen und Tieren beschrieben, unterbrochen von kleinen Geschichten und einzelnen Gedichten.

Unter den Vorarbeiten zu *Olivenland* finden sich verschiedene Listen, anhand deren sich ablesen lässt, wie Kalenter die einzelnen Texte zu einem Band zu organisieren versuchte. Zunächst werden unter dem Titel der Regionen Italiens (Veronesische; Lombardei, Emilia und Toscana; Ligurien) die dazugehörigen Texte aufgeführt.<sup>33</sup> Die Reisen und Texte aus ganz verschiedenen Zeiten sind wie in *Von irdischen Engeln* geographisch angeordnet, wodurch die erlebte und die dargestellte Zeit homogenisiert werden. Zweitens finden sich Listen der verwendeten Namen, der Katzen und der Chrysanthemen. Angegeben ist jeweils, in welchen Texten diese vorkommen, vermutlich um eine gleichmässige Verteilung der verschiedenen Themen und Motive sicherzustellen.<sup>34</sup>

Auffallend an Kalenters Italienfeuilletons ist die häufige Verwendung von Adjektiven, um den Eindrücken eine eingängige Anschaulichkeit zu verleihen. Auf den heutigen Leser wirkt dies etwas gesucht und altertümlich. Die dritte Art von Listen belegt, dass es sich dabei um ein Verfahren handelt, das Kalenter ganz bewusst und möglichst systematisch anzuwenden versuchte. Auf vier Seiten versammelt er «Lieblingsworte» und führt die Texte auf, in denen sie vorkommen: Adjektive eines erlesenen Stils wie «lind», «opalen», «brokaten» oder «altväterisch», aber auch synästhetische Eindrücke durch entsprechende Adjektivverbindungen wie «glasblau» oder «düftereich» sowie metaphorische Wendungen wie die «silberne Stille» oder ein «Schimmer von Rosa und Gold».<sup>35</sup> Dass einzelne der aufgeführten Texte mit Bleistift wieder durchgestrichen, aber in den Band aufgenommen wurden, weist darauf hin, dass sich Kalenter um eine gleichmässige Verteilung dieser «Lieblingsworte» bemühte, dass sie also wiederholt, aber nicht immer wieder vorkommen sollten.

Die Begegnungen, Erlebnisse und Erinnerungen werden von einer Erzählerfigur zusammengehalten, die sich als der interessierte Reisende, der unvoreingenommene Beobachter oder der offene Fremde zu erkennen gibt, aber immer die Deutungshoheit über das Gesehene für sich beansprucht. Die Schönheit des Landes und die Einfachheit der Bewohner sind unhinterfragte Fremdzuschreibungen. In einem Text wird dieser «Zugriff» auf das «Olivenland» allerdings reflektiert. In *Die Fremde* berichtet Signe, eine junge Schwe-

32 Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-g-01.

33 Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-g-02.

34 Ebd.

35 Ebd.

din, von ihrem Kuraufenthalt in Italien. Sie formuliert in dem dreiseitigen Text eine Reihe von Entgegensetzungen zwischen im Freien blühenden und in einer Vase welkenden Chrysanthemen, zwischen dem braunen, jungen italienischen und dem weisshaarigen schwedischen Arzt, zwischen dem blauen und dem grauen Novemberhimmel, zwischen dem Kamin, der «recht primitiv und unzulänglich» ist, und der modernen Anthrazitheizung, zwischen dem «beredten kleine[n] Dottore» und dem grossen, stillen Verlobten Ivar.<sup>36</sup> Der Perspektivenwechsel bleibt zwar holzschnittartig und lässt kaum Missverständnisse entstehen; dennoch ist dem Text eine klein und kursiv gesetzte Vorbemerkung vorangestellt:

Man kann den Ort und seine Bewohner, die Italianità und die Landschaft auch anders sehen: mit den Augen der Fremden, die hier in den Hotels wohnen oder für kurze oder längere Zeit ein Landhaus mieten, ein Gartenhäuschen oder ein Zimmer. Das Folgende sind die Aufzeichnungen einer Fremden. (OL, S. 143)

Kalenters Vorhaben, sich den «fremden Blick» der Urlauberin anzueignen, fördert aber auch das Selbstverständnis seines eigenen Verhältnisses zu Italien zutage. Der Kenner wird zwar von den Einheimischen vertraut angeschaut, aber nach wie vor als Fremder wahrgenommen.<sup>37</sup> Bei genauerem Hinsehen ist es allerdings mit der behaupteten «Italianità» nicht so weit her. Der Text war nämlich – ohne die zitierte Vorbemerkung – 1954 in der *Stuttgarter Zeitung* erschienen und zwar unter dem Titel *Eine Schwedin schreibt aus dem Tessin*.<sup>38</sup> Für die Aufnahme in sein Italienbuch ersetzte der Autor einfach den Tessiner durch einen italienischen Arzt. Während dieser im Zeitungsartikel mit einer Südamerikanerin verlobt ist, die «in der großen, gedämpften Halle ihres Hotels mit fremden, exotischen jungen Männern fremde, gedämpfte Tänze» tanzt,<sup>39</sup> wird daraus im Italienbuch eine «westdeutsche[e] Industriellentochter», die mit ihrer «großen schwarzen Limousine» ins Grand Hotel zum Tee fährt (OL, S. 44). Während im ersten Fall eine exotistische Sicht der Schwedin auf das Tessin entworfen wird, wird das Exotische im zweiten Fall zurückgenommen und damit eher das Eigene, in diesem Fall: das Schwedische, «verfremdet» und damit das Italienische als das

36 Ossip Kalenter, *Olivenland. Italienische Miniaturen*, Zürich u. a.: Werner Classen, 1960, S. 43–45 (fortan zitiert als OL).

37 «Jahr für Jahr sieht mich Abeti wieder, blickt mich vertraut aus alten, aber blank gebliebenen Augen an oder ein wenig staunend und erwartungsvoll aus immer neuen Scharen von braunen und perlmutterglänzenden Augen.» (OL, S. 139)

38 Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-01-g-04.

39 Ossip Kalenter, *Eine Schwedin schreibt aus dem Tessin*, in: *Stuttgarter Zeitung* (2. 11. 1954).

«Natürliche» herausgestellt. Damit bestätigt auch die Darstellung der Sichtweise einer Fremden Kalenters eigenes Italienbild einer von zeitlosen Werten und jahrhundertealten Traditionen bestimmten «natürlichen Kultur».

Die umfassendste Überhöhung der südländischen Landschaft und eine vollständige Entrückung Italiens vom Zeitgeschehen findet sich in dem undatierten zwölfseitigen Typoskript *Italienischer Herbst. Ein lyrische Suite*.<sup>40</sup> Es wird eine Hymne auf das Leben im Einklang mit der zyklischen Natur angestimmt, während Menschen und Orte nur noch als Aufhänger erscheinen, um grössere Zusammenhänge zu umschreiben. Die Verwandlung der Landschaft durch den Herbst, der in Italien «nur ein sanfterer Bruder des Sommers» sei, begleiten archaische Kulturtechniken wie die Rückkehr der Hirten, die Vogeljagd und die Olivenernte.<sup>41</sup> Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass es sich auch hierbei um eine «Verdichtung» von Kalenters Italienfeuilletons in einem ganz konkreten Sinn handelt. Er greift Versatzstücke aus seinen eigenen Texten auf und komponiert diese zu einer fünfteiligen Suite.<sup>42</sup>

### Tagebuch der *Ersten Apulischen Reise*

Kalenter hat während seiner Reisen nach Italien regelmässig Tagebuch geführt. Bereits für seinen ersten Aufenthalt 1924 sind drei Hefte eines *Italienischen Tagebuchs* erhalten geblieben, die Reise-, Arbeits- und intimes Journal zugleich sind.<sup>43</sup> In den Tagebüchern der Reisen, die Kalenter nach dem Zweiten Weltkrieg ins Tessin und nach Italien unternommen hat, werden vor allem die Eckdaten der Reise und die Eindrücke des Reisenden festgehalten. Gegenüber der in den Feuilletons festgestellten Entzeitlichung und geographischen Ordnung lässt sich als eine Art Gegentendenz ein fast buchhalterisches chronologisches Verzeichnen des Erlebten und Gesehenen feststellen.

In den vierzehn mit *Tage in Lerici* betitelten Tagebüchern aus dem Zeitraum von 1951 bis 1964 werden jährlich Reise und Aufenthalt in demselben Ferienort durch stichwortartige Angaben zu Zeit und Raum festgehalten, wie

40 Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-05-02.

41 Ossip Kalenter, *Italienischer Herbst. Eine lyrische Suite*. Typoskript, S. 2. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-05-02.

42 So ist beispielsweise die Beschreibung der Wildheit der Hirten wörtlich aus dem Text *Die Hirten vom Monte Baldo* übernommen, der auch in EL, S. 21, aufgenommen wurde.

43 Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: C-02/01 bis C-02/03. Darin finden sich das *Journal der Reise von Leipzig nach Malcesine* am Gardasee im März 1924, eine Liste der Feuilletons und Übersetzungen («Kleine Bilanz in litteris»), ein *Allgemeines Journal* mit Tagebucheinträgen und Notizen zur Arbeit als Schriftsteller, das Journal einer Reise nach Verona, Venedig, Padua und Vicenza sowie vermischte Eintragungen bis Februar 1925.

ein Beispiel aus dem Jahr 1954 illustrieren mag: «Sonntag. Bis um 9 geschlafen. Die Landschaft, blaugolden, ist verschleiert.»<sup>44</sup> In die Tagebücher eingeklebt sind einzelne Zeitungsartikel über Unwetter, Sehenswürdigkeiten etc.

Eine systematische Analyse von Kalenters Tagebüchern steht noch aus und kann im Rahmen dieses Beitrags nicht geleistet werden. Exemplarisch soll hier das Tagebuch der ersten von drei Reisen nach Apulien etwas genauer angeschaut werden. Mit seiner *Ersten Apulischen Reise* im Winter 1960/61 geht Kalenter über den ihm vertrauten Horizont Norditaliens hinaus, dem er auch seinen Namen als Autor verdankte.<sup>45</sup> Nach einer Liste der Reiseorte, einer Art Inhaltsverzeichnis, wird in chronologischer Folge stichwortartig der Verlauf der Reise protokolliert. Kalenter verzeichnet die Ankunftszeiten inklusive Verspätungen, die Unterkünfte mit Adresse, die Restaurants, Bars, Cafés, die bestellten Menus und deren Qualität, beschreibt kurz die besuchten Sehenswürdigkeiten, erwähnt die erledigte Korrespondenz und registriert gesundheitliche Beschwerden. Den Tagebüchern beigelegt sind die Fahrkarten und Zeitungsartikel über Apulien.

Vor der Abreise muss «in letzter Minute» noch viel erledigt werden, dann: «Am Bahnhof, wie zu erwarten, kein Träger. Die Koffer selber getragen. Dies die letzten (typischen) Eindrücke von Zürich.» (EAR, S. 4) Zunächst hält Kalenter fest, was er durch das Zugfenster sieht, und konstatiert schliesslich in Molfetta: «Die weissen Städte Apuliens. Hier beginnt Afrika und der Orient.» (EAR, S. 12) Das Castel del Monte, bis heute eine der grössten Touristenattraktionen Apuliens, preist Kalenter als «eine der schönsten, rhythmisch-harmonischsten Bauten, die je ich gesehen» (EAR, S. 15). In Brindisi, in der Bar Oriente, ist alles «hochzivilisiert» (EAR, S. 18), während in Taranto die Menschen «[s]o laut wie die Schweizer» sind und sich auf den Märkten alles «auf ärmlichstem Niveau» präsentiert (EAR, 36 f.). Begeistert ist Kalenter von Lecce, einer «Stadt voller Glanz»: «Hier endet aufs lieblichste Europa. Und man fühlt sich wie im Herzen Europas.» (EAR, S. 23) Als aber Jünglinge in einer Bar den Gästen zuliebe ein «deutsche[s] Wolga-Sehnsuchts-Lied» abspielen, ohne an Stalingrad zu denken, urteilt Kalenter: «sie sind unheilbar, kapieren nicht, was geschehen ist...» (EAR, S. 33).

Auf der Rückreise werden die Orte, an denen der Zug hält, wieder aufgrund der Eindrücke durch das Zugfenster charakterisiert, und so endet die Reise durch Apulien unbemerkt mit der Bemerkung: «Die Landschaft hat nicht mehr den weissen Glanz.» (EAR, S. 49) In die staccatohaft aufeinander folgen-

44 Ossip Kalenter, *Tage in Lerici (1964)*, Heft 2, S. 40. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: A-05.

45 Ossip Kalenter, *Erste Apulische Reise (Winter 1960/61)*. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: C-02/61 (fortan zitiert als EAR).

den Impressionen gehen bei aller Sachlichkeit auch persönlich-biographische Reminiszenzen ein, etwa wenn die Margueritenbäumchen an diejenigen erinnern, die der Vater beim Tod der Mutter riss (vgl. EAR, S. 49). Die Reise durch Süditalien verändert aber auch den Blick auf das Kalenter bestens vertraute Norditalien, denn: «Kommt man vom Süden mit seinen zierlichen Menschen, fallen einem in Bologna die grossen ungeschlachten Typen auf.» (EAR, S. 51) Zurück zu Hause werden der «feine Schinken» aus Bologna und der Schafskäse aus der Toscana gegessen. Die Erwartungen des modernen Touristen wurden offenbar erfüllt, und so schliesst das Tagebuch mit der Feststellung: «Alles in allem: eine sehr gelungene, harmonische, reibungslose Reise.» (EAR, S. 52) Am Schluss der Reise in die Schweiz wird die Ferienreise allerdings von einer anderen Art des Reisens überlagert: «In Zug steigen italienische Arbeiter aus und werden begeistert empfangen von den dortigen Italienern und Italienerinnen.» (EAR, S. 52) Mit der Arbeitsmigration erwartet Kalenter aber auch im Norden der Süden, und er begegnet einer anderen, aktuellen Form des Austauschs zwischen Italien und der Schweiz.

## Späte Gedichte

Hat Kalenter eigentlich für fast jedes Jahr ein Tagebuch zu seinen Aufenthalten in Italien angelegt, so bricht diese Form des Schreibens 1964 abrupt ab. In Briefen an seine Frau ist die Rede von einer Depression und einem Aufenthalt in der Psychiatrie des Sanatoriums Kilchberg. Ihr Mann sei durch die Psychopharmaka zum «Unmensch» geworden, beklagte Ellen Burkhardt-Fischer später.<sup>46</sup> Das Paar reiste weiterhin nach Italien, aber Kalenter führte nicht mehr systematisch Tagebuch. An die Stelle der schön gestalteten, mit einem Titel versehenen blauen Hefte traten in den späten 1960er- und in den 1970er-Jahren verstreute Aufzeichnungen auf einfachen Abreissblöcken und nicht-vollgeschriebene Hefte ohne Titel.

Von dem Aufenthalt in Lerici im Herbst 1973 sind nur ein paar Aufzeichnungen erhalten. Dass Kalenter das Schreiben nach seiner Depression schwer fällt, ist auch daran zu erkennen, dass seine nach wie vor sehr kleine Schrift zunehmend unleserlich wird. Darauf spielt eine Notiz vom 30. September 1973 in der Handschrift von Ellen Burkhardt-Fischer ironisch an: «Endlich

46 Vgl. Natascha Fuchs, *Stipendium zur Erschliessung des Nachlasses von Ossip Kalenter*. Abschlussbericht. Juni 2011, S. 6. Fuchs verweist auf Ossip Kalenter, Brief an Ellen Burkhardt-Fischer vom 15. 3. 1964. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: B-02-BURE; Notiz von Ellen Burkhardt-Fischer, datiert vom 23. 5. 1976. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: C-01-h (daraus das Zitat).

eine leserliche Schrift. Der ehemalige leidenschaftliche Tagebuchschreiber ist tot.» Darauf folgt in der tatsächlich im Vergleich zu früher weniger sauberen Handschrift Kalenters: «Der Tote fügt mit eigener Hand hinzu: er lebt.»<sup>47</sup>

Auf einem Abrissblock, den Kalenter auf den vorderen Seiten im Sommer 1969 beschrieb, finden sich Texte verschiedener Gattungen: Tagebucheinträge («26. Juli 1969. Auch heute schwül. Wir gehen ziemlich spät waldwärts. Ein menschenvoller Samstag.»), kurze Geschichten («Es war einmal ein kastaniembraunes Mädchen, zu dem die anderen Kinder immer sagten: «Oh, du hast orangefarbene Haare!») und Notizen (««Elba», die Insel der ersten Verbannung Napoleons und des neuzeitlichen Tourismus»)<sup>48</sup> Auf den hinteren Seiten stehen sechs Gedichte, die zwischen dem 1. und 14. Oktober 1968 dem Inhalt nach zu schliessen in LERICI entstanden sind. Das erste Gedicht lautet:

Ich sitz und dichte hier auf alte Weise  
zu LERICI. Es klingt bald laut, bald leise  
Geräusch und Lärm um mich und Ellen her.  
Noch fällt das Dichten mir ein wenig schwer.

Man kann den Blödsinn leider nicht verkaufen.  
Es ist, um sich die Haare auszuraufen.  
Doch eines Tages wird es wieder gehn.  
Denn dichte[n] ist wie früher: gut und schön.

Nach dieser Leistung gönne ich mir Ruhe  
und schone des Gehirns alte Truhe.  
Ich dichte gar nicht gern, wenn ich muss.  
Drum mache ich mit dieser Seite Schluss.<sup>49</sup>

In LERICI, das biographisch an glückliche Tage erinnert und literarisch für ein sorgenfreies Leben steht, sucht und findet Kalenter einen Weg zurück zum Schreiben. Er scheint gleichsam dem Reim zu folgen, um die «grosse Trauer» zu überwinden, die ihm das Dichten so «sauer» machte:

47 Ossip Kalenter, [Notizbuch ohne Titel 1969/73], unpag., S. 13. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: C-02/74.

48 Ossip Kalenter, [Abrissblock 1968/69], unpag., S. 1, 2 und 6. Nachlass Ossip Kalenter (SLA), Bern, Signatur: C-02/73.

49 Ebd., unpag., S. 8.

Verlegen um den Anfang des Gedichtes  
schreib ich hier wieder etwas Frommes, Schlichtes.  
Ist auch das, was ich schreib, nicht richtig fromm,  
so hoff ich doch, dass ich in Ordnung komm.<sup>50</sup>

Lerici ist plötzlich nicht mehr bloss Ferienort für die Erholung, sondern wird zur realen Möglichkeit für ein anderes, neues Leben; denn es wäre gut, «zu bleiben hier bei Fisch und weissem Wein, / zu träumen von den wunderbaren Dingen, / die wie ganz selbstverständlich hier gelingen».<sup>51</sup> In diesen späten lyrischen Gehversuchen überlagern sich Lebenszeit, Schreibzeit und Erinnerungszeit – so, wie in Kalenters frühen literarischen Impressionen aus Italien.

50 Ebd., unpag., S. 9.

51 Ebd., unpag., S. 11.



Julia Maas

«[M]eine Italienreise an Hand alter Sachen»<sup>1</sup>

Hans Walter und das abgründige Souvenir  
aus dem Wunschland

Glückliches Land

*Gunter Böhmers Idealvedute*

Auf dem Umschlag dieses Bandes ist eine Zeichnung abgebildet, auf der Vorder- und Hintergrund vermeintlich auseinanderfallen. Im Hintergrund ist mittig die Kathedrale Santa Maria del Fiore in Florenz zu erkennen, links von ihr San Niccolò, eines der Stadttore; rechts erstreckt sich die typisch toskanische Landschaft mit ihren sanften Hügelketten und den schlanken Zypressen. Oben links im Bild ragen die Türme von San Gimignano in den Himmel; darunter, etwas weniger bekannt, die Scaligerburg von Sirmione mit ihrer Zugbrücke. Mit der schemenhaften Burg in der Steilküste ist vermutlich die Insel Capri angedeutet, genauer die Bucht der Marina Piccola.

Während diese Bildelemente im Kern real und geografisch zu verorten sind, ist die Staffage des Vordergrundes im symbolisch-mythologischen Raum angesiedelt. Links auf einer Terrasse schreitet eine geflügelte Figur mit Handharfe. Auf der Brüstung sitzt Pan mit Hörnern und Bockbeinen zwischen einer Nymphe und einem Maultier. Ganz rechts steht ein Hirtenkind mit Flöte; vor ihm an einem Brunnen ein Pfau. Auf den Treppen schliesslich lehnt – oberhalb der Korbflasche mit Weinglas und unter einem Sonnenschirm – ein Mann, der schon an der Feder in seiner Hand unzweifelhaft als Dichter zu erkennen ist. Pegasus, Symboltier der schöpferischen Phantasie, steht ihm zur Seite und blickt ihn zahm an.

Wendet man den Blick von dieser Konstruktion aus zurück auf den Hintergrund, wird auch dieser in seiner Konstruiertheit kenntlich. Denn sieht man von der Terrasse aus ins Panorama, zerbricht dessen vermeintliche Wirklichkeitstreue: San Gimignano, hier am linken oberen Rand, liegt 40

<sup>1</sup> Hans Walter, Tagebuch, 23. 5. 1936. Nachlass Hans Walter, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Signatur: HW-C-1/2.

Kilometer südwestlich von Florenz – hier in der Mitte des Bildes. Sirmione ist eine Halbinsel am Südufer des Gardasees, Capri liegt im Golf von Neapel – in der Zeichnung führt ein direkter Weg von der Scaligerburg zur Burg auf dem Felsen. Auf dem Fluss, der unter Sirmiones Zugbrücke fließt, ist eine venezianische Gondel zu entdecken, und rechts unterhalb der florentinischen Kathedrale in der Bildmitte ist zu alledem ein Bauwerk auszumachen, das leicht zu identifizieren ist: die Notre-Dame in Paris. Das Panorama hat ebenso wenig wie die Terrasse von Pan und Pegasus ein Pendant in der wirklichen Welt. Die Elemente der Zeichnung sind allein auf den Effekt hin arrangiert, ein real existierendes Land bilden sie nicht ab.

Gunter Böhmer, bekannt vor allem als Illustrator Hermann Hesses, zeichnete dieses Bild im Jahr 1941 als Umschlag für den Erzählband *Glückliches Land* von Hans Walter (1912–1992).<sup>2</sup> Es steht in der Tradition der Vedute, die ursprünglich der exakten Wiedergabe eines Ortes verpflichtet war und als Kunstgattung geringes Ansehen hatte.<sup>3</sup> Erst die ‚veduta ideata‘, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts durch Canaletto und vor allem durch Piranesis *Vedute di Roma* zu Ruhm gelangte, änderte das. Die Idealvedute kombiniert frei – bestimmt von der ‚idea‘, der ‚invenzione‘, nicht von der Vorgabe des Wirklichen – teils weit auseinanderliegende Architekturen, Städte und Landschaften zu einer «Phantasieansicht».<sup>4</sup> Die Vedute war seit der Grand Tour ein beliebtes Mitbringsel<sup>5</sup> und prägte diesseits der Alpen die Vorstellung von Italien – nicht zuletzt schon Johann Wolfgang von Goethes. Als der Weimarer Flüchtling am 1. November 1786 in Rom ankommt, ist es ihm, als habe er «die ersten Kupferbilder», deren er sich überhaupt erinnern kann, «lebendig» vor Augen. Es sind dies «die Prospekte von Rom», die sein Vater von seiner Italienreise mitgebracht und «auf einem Vorsaale aufgehängt» hatte. Er erkenne, notiert Goethe am Tag seiner Ankunft in der Ewigen Stadt, «[a]lle Träume [s]einer Jugend»<sup>6</sup> wieder.

<sup>2</sup> Hans Walter, *Glückliches Land*, St. Gallen: Tschudy, 1941 (fortan zitiert als GL).

<sup>3</sup> Vgl. Katrin Burtschell, *Piranesis Veduten als Rom-Souvenir*, in: Andreas Beyer, Volker Fischer, Helmut Gold, Eva Linhart, Günter Oesterle und Ulrich Schneider (Hg.), *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*, Katalog anl. der Ausstellung im Museum für angewandte Kunst, Frankfurt, 2006, Köln: Wienand, 2006, S. 134.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Vgl. ebd. Zu weiteren typischen Reiseandenken der Grand Tour vgl. Ulrich Schneider, *Der Grand Tour. Souvenirs aus dem Rom des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: Beyer, Fischer, Gold, Linhart, Oesterle und Schneider (Hg.), *Der Souvenir* (Anm. 3), S. 118–128.

<sup>6</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Christoph Michel, Frankfurt a. M.: Insel, 1977, Bd. 1, S. 168. Die Bezeichnung ‚Prospekt‘ (von ital. *prospetto* oder *prospettiva*), die Goethe verwendet, war vor der Bezeichnung ‚Vedute‘ (von ital. *veduta*, dt.: Ansicht) gebräuchlich. Die jüngere Bezeichnung ist erst seit dem 17. Jahrhundert nachgewiesen (vgl. Heinz-Th. Schulze Altcapenberg und Ulf Sölter, *Giovanni Battista Piranesi. Vedute von Rom*, Katalog zur Ausstellung im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007,



*Hans Walter in San Gimignano, 1939. Foto: Hans Gerber. Privatarchiv Michael Kurmann, Bern.*

Mit seiner Idealvedute scheint wiederum Gunter Böhmer das Klischee vom italienischen Traumland noch im 20. Jahrhundert zu bedienen – und illustriert somit stimmig die Erzählungen von Hans Walter. Es sind Erzählungen vor allem eines Italien, das man nur sieht, soweit es den *Vor-Bildern* entspricht; eines Arkadien, das man nicht erfährt, sondern das man sich erträumt: Walter kompiliert ein Italienbild, das sich aus Bildungswissen speist, ein Land, in dem sich Kunst- und Naturschönheiten in Fülle darbieten unter einem ewig blauen, wolkenlosen Himmel, ein Sehnsuchts- und Wunschland, ein *Glückliches Land*. Paradigmatisch ist im Band mit diesem Titel die Erzählung *Florentinisch*,<sup>7</sup> deren Erzähler mitten in Florenz mit Vorliebe «hinter geschlossenen Jalousien» (GL, S. 78) sitzt, im Halbdunkel seines Zimmers: überzeugt davon, dass die «Reflexe» (GL, S. 78 und 80) der Stadt, die zu ihm dringen – Lichtreflexe und Klänge vom Arno und aus den Gassen –, weit schöner seien als deren unmittelbare Anschauung. In der zweiten Ausgabe der Sammlung von 1946 hat Walter dieses Programm nicht etwa revidiert, sondern der Erzählung *Florentinisch*

S. 17). Zur Bedeutung der Bilder und weiterer Gegenstände, die Goethes Vater aus Italien mitgebracht hatte und die die Kindheit des Dichters begleiteten, vgl. Christoph Michel, *Zur Entstehung der <Italienischen Reise>*, in: Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 6), Bd. 2, S. 738 f.  
7 In der Erstausgabe von *Glückliches Land* trägt die Erzählung den Titel *Im Zimmer* und führt die Rubrik *Florentinisch* an.

noch ein Pendant erschrieben. Wieder sitzt ein Erzähler im Zimmer und malt sich geniesserisch die Stadt zu seinen Füßen aus. Diesmal allerdings ist diese Stadt nicht Florenz, sondern Zürich. *Sommerliche Altstadt* heisst der Text, der ausdrücklich dazu anhält, morgens um neun Uhr die Fensterläden zu schliessen und sich seelenruhig dem Trugbild der Vorstellungskraft hinzugeben.<sup>8</sup>

### *Hans Walter im Wunschland*

Eine solche, im skizzierten Prosaband bruchlose Idealisierung ist vor allem signifikant, weil Hans Walter Italien mehrfach wirklich bereist hat. Mehr noch: Er hat das Land gerade in politisch radikal bewegten Jahren besucht. Nach Sommerferien auf Capri, wohin er als 20-jähriger Student von Berlin aus reiste, hielt er sich zwischen 1935 und 1939 in jedem Sommer in Italien auf; nur im Sommer 1937 besichtigte er Nordfrankreich.<sup>9</sup> Dann reiste Walter erst im Herbst 1950 wieder nach Rom: elf Jahre nach dem Überfall auf Polen am 1. September 1939, mit dem der Zweite Weltkrieg begonnen und mit dem das Weltgeschehen auch Walters jährliche «Südenfahrten» eingeholt hatte.<sup>10</sup> Gerade einmal zwei Wochen vorher, im August 1939, war Walter aus La Spezia, von seiner nun vorerst letzten Italienreise, zurückgekehrt.

Diese Unterbrechung der Reisen reflektiert er in seinen Tagebüchern mit keiner Silbe. Und in den 1930er-Jahren, in denen die regelmässigen Aufenthalte in Italien ein Protokoll, ja geradezu eine Chronik der Entwicklungen erlaubt hätten, die mit dem Marsch auf Rom 1922 begonnen hatten und die sich mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 dynamisierten, – in diesen Jahren war Walter als Kunstenthusiast in Florenz, Rom, Neapel, Ravenna und Venedig unterwegs (1936). Er machte Ferien in der Provinz La Spezia (1938), reiste vom Comer See über Bergamo und Brescia an den Gardasee, wo er Sirmione kennen- und lieben lernte (1939), und besuchte noch einmal Capri, wo er in der Villa Jovis – dem Rückzugsort des einstigen Kaisers Tiberius – schon als 20-Jähriger einen Ort entdeckt hatte, der seiner Liebe zum Abgeschiedenen vollauf entsprach.

8 Vgl. Hans Walter, *Sommerliche Altstadt*, in: ders., *Glückliches Land. Ein Bilderbogen*, St. Gallen: Tschudy, 1946, S. 52. Wörtlich wiederholt Walter hier die Standortbezeichnung aus *Florentinisch*: In beiden Erzählungen wird der Platz «hinter geschlossenen Jalousien» (ebd.) propagiert.

9 Den Eindrücken dieser Reise sind die ersten fünf Erzählungen im Band *Glückliches Land* verpflichtet sowie die Pariser Kathedrale auf der Titelzeichnung.

10 Nach 1950 setzt Walter die regelmässigen Reisen nach Italien nicht fort. Aus seinen Tagebüchern geht hervor, dass er nur noch einmal, im Jahr 1969, nach Italien gereist ist. *Notizbuch einer Südenfahrt* ist der Titel der Schlusserzählung des Bandes *Glückliches Land*.

Das von Walter absolvierte Programm wäre mustergültig gewesen für den Bildungsreisenden des 18. und 19. Jahrhunderts. Vor dem Hintergrund des wuchernden Faschismus allerdings wirkt es brisant. Weder in den Erzählungen mit dem programmatischen Titel noch in seinem Reisetagebuch räumt er der politischen Wirklichkeit irgendeinen Platz ein. Allein eine distanziert-analytische Bemerkung über Hitler als «mediale Erscheinung»<sup>11</sup> und ein einziger Satz über die Demission des Duce im Juli 1943<sup>12</sup> kommentieren das Zeitgeschehen. Noch das *Römische Heft*, das Tagebuch seiner Reise von 1950, das Walter zur Veröffentlichung vorsah, merkt nur am Rande Kriegsschäden im Land an.

Die Ausblendung der politischen Gegenwart, die Böhmers Idealvedute aus dem Jahr 1941 so anschaulich wiedergibt, nebst seiner konsequenten Ablehnung alles Modernen, geschweige denn Avantgardistischen in der Literatur, hat sicher dazu beigetragen, dass Hans Walter – von Emil Staiger hochgeschätzt – heute leicht als kulturkonservativer Erzähler zweiter oder dritter Klasse abgetan ist. Jenes scheinbar zeitfremde, apolitische Schreiben ist ihm aber auch schon von Zeitgenossen zum Vorwurf gemacht worden. Klar und deutlich fällt das Urteil von Eduard Korrodi aus, der die «Skizzen» über den Nachbarn im Süden, die Walter in den 1940er-Jahren einsendet, für die *Neue Zürcher Zeitung* wiederholt ablehnt: «Es geht nicht», schreibt der Redaktor am 6. Oktober 1939 an den Autor, «im jetzigen Moment u[nd] in der in Italien so ungerecht verbotenen «N. Z. Z.» Skizzen mit italienischem Ambiente zu bringen, wo der schweizerische Erlebnis-Kreis ein so ganz anderes Blickfeld hat».<sup>13</sup> Korrodi rät dem Autor, «in die «Realität» und Kollektiverlebnisse vor[zu]stossen» und bietet ihm – ob grossmütig oder herablassend sei dahingestellt – an, er solle doch einmal vorbeikommen und sich «einen «realen» Auftrag»<sup>14</sup> geben lassen.

Zum Journalismus hatte Walter indes vom Beginn seines Schreibens an ein gespaltenes Verhältnis.<sup>15</sup> Den ««realen» Auftrag» hat er sicher nicht gesucht.

11 Hans Walter, Tagebuch, 14. 7. 1943. Nachlass Hans Walter (SLA), Bern, Signatur: HW-C-1/3.

12 Vgl. Hans Walter, Tagebuch, 26. 7. 1943, in: ders., «*Güter dieses Lebens» und andere Prosa*, hg. von Julia Maas, Zürich: Chronos, 2018, S. 271.

13 Eduard Korrodi an Hans Walter, Brief vom 6. 10. 1939, in: Walter, «*Güter dieses Lebens» und andere Prosa* (Anm. 12), S. 278. Den Begriff «Skizze» verwendet Korrodi mehrfach in seinen Antwortschreiben an Walter; er wird für den Autor zum Reizwort (vgl. Hans Walter, *Brief an einen Buchhändler*, Typoskript. Nachlass Hans Walter [SLA], Bern, Signatur: HW-A-6-a/4).

14 Korrodi an Walter, 6. 10. 1939 (Anm. 13). Wie der Begriff «Skizze» hinterliess Korrodiss Rede vom «Kollektiverlebnis» beim Autor offenbar einen starken Eindruck: Walter greift die Wendung in seinem Tagebuch wieder auf (29. 4. 1940, Nachlass Hans Walter (SLA), Bern, Signatur: HW-C-1/2) und setzt sich im Briefwechsel mit Carl Seelig mit der Aufforderung des Redaktors auseinander (vgl. Julia Maas, «*Bodenböös?*» *Der Erzähler Hans Walter und das fragwürdige Erbe*, in: Walter, «*Güter dieses Lebens» und andere Prosa* [Anm. 12], S. 278).

15 Neben späteren autobiographisch-poetologischen Texten des Autors legt ein früher, weg-

Im Jahr 1950 wird er stattdessen die Zelte in Zürich ein für allemal abbrechen und sich mit seinem Lebensgefährten, dem Bildhauer Hans Gerber, den er im Studium kennengelernt und mit dem er sämtliche Reisen nach Italien unternommen hat, an den Genfersee zurückziehen. In Buchillon im Kanton Waadt lebte Walter als freier Schriftsteller bis zu seinem Tod im Mai 1992. Sein Nachlass ist drei Jahre später als Schenkung ins Schweizerische Literaturarchiv in Bern gekommen.

## Der törichte Schatten

### *Lena Bächler und das «kriegerische Geschehen»*

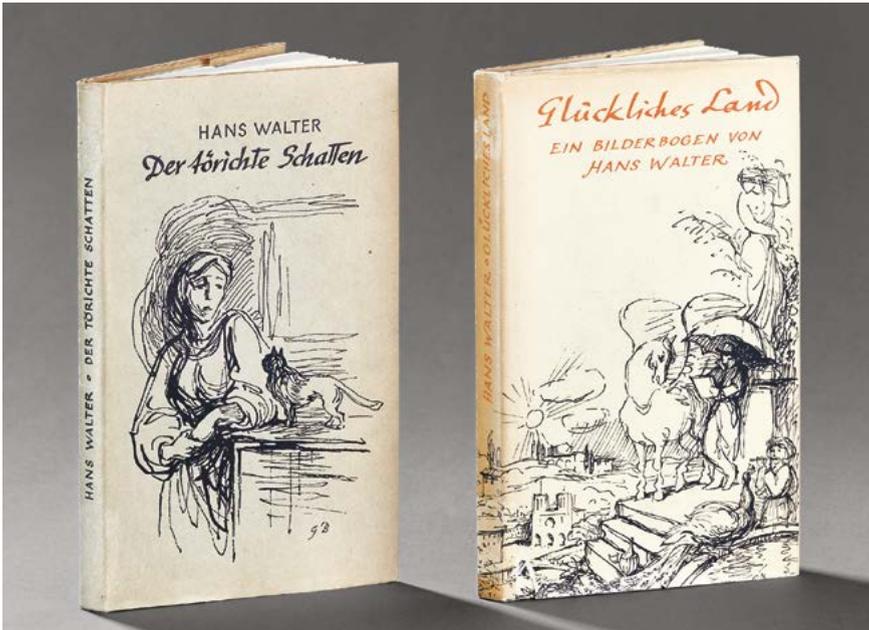
Gunter Böhmer hat, wie für den Band *Glückliches Land* von 1941, auch für die ein Jahr später ebenfalls von Henry Tschudy verlegte, umfangreichere Erzählung *Der törichte Schatten*<sup>16</sup> den Umschlag gezeichnet. Auch dieser Text, den Walter gegenüber Siegfried Unseld später als «Unikum»<sup>17</sup> unter seinen Werken herausstellen wird, hat Italien zum Thema – obgleich das Bildprogramm auf dem Einband dieses Thema nicht verrät: Geboten wird hier nicht die Aussicht in eine Ideallandschaft, sondern die Sicht in einen Innenraum. Eine Frauenfigur lehnt an einer Kommode, gehüllt in eine weite Tunika, mit ungeordnetem Haar, ihr Rücken leicht gekrümmt, der Kopf geneigt, ihre Miene leidend, fast wehleidig. Der schlanke Körper des Katers neben ihr, angespannt bis in den Schweif, steht in Kontrast zu der gebeugten Frau. Um deren Kopf ist eine fast kreisrunde Schraffur gelegt: vielleicht der titelgebende Schatten der Figur oder ihr Heiligenschein.

Walters Erzählung über die auf dem Umschlag abgebildete Figur, Lena Bächler, ist eine psychologische Studie, beschäftigt «mit dem Schicksal einer merkwürdigen und etwas abwegig anmutenden Frauengestalt», aber – so der Autor selbst – «ebenso sehr mit dem derzeitigen kriegerischen Geschehen».

weisender Briefwechsel mit Hermann Hesse hiervon Zeugnis ab. 19-jährig hatte Walter den bewunderten Schriftsteller um Rat ersucht, ob er die journalistische Laufbahn gegen seine Neigung weiterverfolgen solle. Seine Geringschätzung für den Journalismus gibt Hesse ironisch an den jungen Kollegen weiter: Walter solle die Laufbahn nur getrost einschlagen, er brauche «dazu nicht einmal Deutsch zu können». Hermann Hesse an Hans Walter, Brief s. d. [1931], in: ders., *Gesammelte Briefe*, hg. von Ursula und Volker Michels, Bd. 2: 1922–1935, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 306.

16 Hans Walter, *Der törichte Schatten. Erzählung*, St. Gallen: Tschudy, 1942 (fortan zitiert als TS).

17 Hans Walter an Siegfried Unseld, Brief vom 6. 10. 1952. Nachlass Hans Walter (SLA), Bern, Signatur: HW-B-4-VERL.



*Buchumschläge von 'Der törichte Schatten' (1942) und 'Glückliches Land'. Ein Bilderbogen (1941). Nachlass Hans Walter, SLA, Bern.*

Walter formuliert diese Behauptung im Jahr 1953, vom Verlag Fretz & Wasmuth um eine kurze Selbstbetrachtung gebeten, und räumt ein: Die Behauptung «mag gewagt erscheinen». Tatsächlich enthält die Erzählung nicht eine einzige «direkte Anspielung»<sup>18</sup> auf die historischen Umstände; vordergründig ist ihr Thema allein die Lebensgeschichte jener seltsamen Gestalt von ihrer Geburt bis zu ihrem Tod.

Hans Walters gewagte Behauptung, mit dem *Törichten Schatten* eine Darstellung der Kriegserfahrung vorgelegt zu haben, soll im Folgenden durch eine Analyse seiner Erzählung gestützt werden. Zunächst ist dazu der Inhalt der weitgehend unbekanntem und heute vergriffenen Erzählung zu referieren. Anschliessend wird die Funktion der Dinge in der Erzählung näher betrachtet, genauer: die Funktion der Souvenirs. *Sie* machen die Geschichte zum Vexierbild, in dem Lenas Schicksal *und* das «Kollektiverlebnis» zu erkennen sind. Auf die Fährte dieser Dinge als Schlüsselemente der Erzählung lenkte nicht

<sup>18</sup> Hans Walter, [Wer über sich selbst schreibt ...], in: ders., *«Güter dieses Lebens» und andere Prosa* (Anm. 12), S. 212.

zuletzt eine Aufzeichnung im Nachlass des Autors: Der allererste Hinweis auf die Erzählung, die von zwei Hochzeitsreisen handelt und von dem, was von ihnen übrigbleibt, findet sich in Walters Tagebuch. Am 23. Mai 1936 notiert er auf dem Weg nach Neapel: «Ich denke an eine Arbeit über Rom, überhaupt über meine Italienreise an Hand alter Sachen, die sich zuhause in meinem Besitz befinden und zum Teil Souvenirs sind von der Hochzeitsreise meiner Eltern.»<sup>19</sup> Eine «Arbeit über Rom» im engeren Sinn ist *Der törichte Schatten* nicht, sehr wohl ist er aber ein Beitrag zur Italienliteratur aus der Schweiz – und eine komplexe Arbeit über das Erleben und Erinnern aus zweiter Hand.

### *Zwei Hochzeitsreisen*

Den Kern von Walters Erzählung bilden zwei Reisen, genauer zwei Hochzeitsreisen nach Italien. Die erste Reise, mit der die Erzählung eröffnet wird, ist jene von Lenas Eltern. Der Aufenthalt selbst ist mit nur einem Satz abgehandelt: «Das Paar reiste zwischen dem 10. und 25. eines unvergleichlich schönen Wonnemonats irgendwann um die Jahrhundertwende.» (TS, S. 9) Weit mehr Zeichen räumt Walter dem Vorher und Nachher dieser rund 14 Tage ein: Im Vorfeld schon fürchtet Hermine die Reise, die Franz Bächler seinen Lebensraum erfüllen soll. Denn Franz «bewunderte [...] wahllos alles, was aus dem sonnigen Süden» (TS, S. 7) in seine schweizerische Heimat strahlt, und die «Italienschwärmerei» (TS, S. 9) ihres Mannes wird von der Reise nicht kuriert, sondern für ein – genau genommen für zwei – Leben ausreichend angefüttert. Nach der Rückkehr aus den Flitterwochen erfüllt sich immerhin auch der Lebenswunsch von Hermine, ihre Tochter Lena wird geboren. Ihren traditionellen Zweck hat die Hochzeitsreise als *rite de passage* in diesem Sinn erfüllt: Das Paar hat sich gefunden und ein Kind gezeugt.<sup>20</sup>

Dieses Kind indes entwickelt sich zum merkwürdigen Hybrid seiner Eltern – erbt aber vor allem die Italiensucht des Vaters. So «wahllos» wie er greift nun auch seine Tochter nach allem, das «irgendwie ausländischen, insbesondere italienischen Ursprung» hat. Der Mutter listet sie «die Souvenirs ihrer eigenen Hochzeitsreise» (TS, S. 11) ab und eignet sich auf verschlagene Weise selbst von Fremden deren Mitbringsel an. Nur die Veduten des Vaters, dessen «Idealtröphäen», bekommt das Kind nicht in seine Finger, sie bleiben in der «guten

19 Walter, Tagebuch, 23. 5. 1936 (Anm. 1).

20 Zur Hochzeitsreise als Ritual des Übergangs (nach Arnold van Gennep) vgl. Susanne Vitz-Manetti, *Hochzeitsreisen nach Italien in Fontanes Romanwerk. Auftakt zum Glück oder Aktionsfeld für die Heimtücken des Schicksals?*, in: Hubertus Fischer und Domenico Mugnolo (Hg.), *Fontane und Italien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 185.

Stube [der] Eltern hängen» (TS, S. 13). Als junges Mädchen wirft sich Lena dann dem ersten Südländer an den Hals, der ihr Elternhaus betritt. Als «Idealheld» (TS, S. 20) entpuppt sich dieser Spanier nicht. Als Lena ihn in flagranti mit dem Küchenmädchen erwischt, gibt sie ihn auf. Wenig später heiratet sie den Mann, der ihr die Reise zu den «Stätten ihres Arkadiens» (TS, S. 34) verspricht: Remo Moselli, seit Jahren als Stukkateur im Dorf der Bächlers ansässig und seiner Heimat entfremdet, aber immerhin der Herkunft nach Italiener.

Die zweite Reise der Erzählung ist nun, anders als jene erste der Eltern, von Hans Walter nicht mit einem Satz abgehandelt. Sie soll Lena und Remo von Lugano nach Bergamo führen, von dort weiter über Verona nach Venedig. Die Route ist dem knappen Budget geschuldet: In Bergamo kommt das Paar bei Remos Bruder unter, in Verona bei seiner Schwester. Eine Station indes dürfte von Lena gewählt worden sein: Nördlich von Cadenabbia am Comer See besichtigen sie die Villa Carlotta, in der die bekannte Kussgruppe von Canova, Amor und Psyche, ausgestellt ist.

Das «Wunschland» (TS, S. 13 f.) enttäuscht die Braut von Anfang an: Sie klagt über das «Glockengebimmel» (TS, S. 39) der Kirchen, über lärmende, spuckende Italiener und unzumutbare Verkehrsmittel (vgl. TS, S. 40 f.). Ihre Leidenschaft für den Süden ist spätestens in Bergamo durch die derbe, schwitzende Verwandtschaft ihres Gatten vollends abgekühlt. Sie ist so weit kuriert von ihrer ererbten Leidenschaft, dass sie es kaum erwarten kann, zuhause mit ihrer absurden «Passion» (TS, S. 160) aufzuräumen. In Verona jedoch, im Haus von Remos Schwester, begegnet ihr Francesco: der hübsche, kunstsinnige Neffe ihres groben Gatten. Sie kann sich mit dem Jungen nicht verständigen, versteigt sich aber umso mehr in die Liebe zu ihm, hält sich und Francesco für «star-cross'd lovers» nach dem veronesischen Vorbild von Shakespeares *Romeo und Julia*. Am letzten Abend kommt es zum Eklat: Lena, die sich ihrem Mann bis hierher verweigerte, ist enttäuscht, weil es zu keiner Intimität mit dem begehrten Jüngling gekommen ist. Gedankenverloren lässt sie sich von Remo ins Bett tragen, erkennt aber im Augenblick vor der Vereinigung, wen sie über sich hat und rennt schreiend aus dem Zimmer – in Francescos Arme, vor den Augen der aufgeschreckten, im Gang versammelten Familie. Am nächsten Tag wird die Hochzeitsreise begrifflicherweise abgebrochen, bevor das Paar deren klassisches Ziel, die Lagunenstadt Venedig, überhaupt ansteuerte (vgl. TS, S. 90).

In der Literatur hat die Hochzeitsreise immer wieder die Funktion, das Glück oder Unglück, das Gelingen oder das Scheitern einer jungen Ehe vorauszuweisen. Diesen «Allusionscharakter»,<sup>21</sup> der ihr besonders oft bei

21 Vitz-Manetti, *Hochzeitsreisen nach Italien* (Anm. 20), S. 183. Zum literarischen Einsatz der Hochzeitsreise vgl. auch Emilia Fiandra, *Flitterwochen in Italien – zur kulturellen Semantik der Hochzeitsreise*, in: Fischer und Mugnolo (Hg.), *Fontane und Italien* (Anm. 20), S. 87–99.

Theodor Fontane eingeschrieben ist, hat die Reise auch bei Hans Walter, und sie deutet auf nichts Gutes. Remo bündelt nach der Rückkehr aus Italien mit einer Kellnerin an, seine Frau wird ihm gleichgültig. Lena beginnt, sich zu vernachlässigen. Es ist diese Situation, in der Böhmer sie darstellt: Der «getigerte Kater» (TS, S. 93) ist die einzige Kreatur, die in dieser Zeit Lenas Nähe sucht.

Nach fünf Ehejahren stirbt Remo durch einen Unfall am Bau. Lena ist inzwischen Mitglied einer christlichen Sekte, die ihr «eine[n] Lebensinhalt» (TS, S. 98) suggeriert – umso mehr nach dem Tod ihres Mannes. Denn jetzt wird es ihre Aufgabe, ihn zu ehren, wie sie es zu Lebzeiten versäumt hat. Nach seinem Foto, das während der missglückten Flitterwochen entstanden war, lässt sie eine Kohlezeichnung anfertigen. In diese Zeichnung, ein «verlogene[s] Bildnis» (TS, S. 102), verliebt sich die Witwe täglich neu, und um für ihre Unterlassungssünden zu büßen, wird sie fortan jeden Morgen «Remos verwaistes Bett aus- und wieder einbetten, abends jedoch die Laken auseinanderschlagen». Inmitten ihres «florentinisch gehaltenen Mobiliar[s]» lebt Lena in dieser Weise bis ins hohe Alter verklärt-zufrieden wie – und damit endet Walters Erzählung – «ein törichter Schatten» (TS, S. 106).

### «[B]illige und etwas pikante Unterhaltungsliteratur»?

Mit dem *Törichten Schatten* hatte Walter wenig Erfolg. «Es bewahrheitet sich», notiert er in sein Tagebuch, «dass der Schweizer sich nicht so dargestellt sehen will, wie er in der Regel ist. [...] Man will nicht erkennen, was ich damit anstrebe, sondern gibt mir den guten Rat, das Manuskript als Feuilletonroman einer Zeitung oder Zeitschrift anzupreisen. Folglich erblickt man darin eine Art billiger und etwas pikanter Unterhaltungsliteratur.»<sup>22</sup>

Es liessen sich durchaus aber auch positive Stimmen vernehmen: «[D]ie in Italien spielende Mittelpartie» findet Carl Seelig, der das Manuskript im Dezember 1939 liest, «faszinierend» und «originell erzählt». Auf sein Anraten hin fügt Walter die Sekte ein als Glücks- und Sinnsurrogat für Lena: Seelig schien die Erzählung zu trostlos in einer Zeit, die «wahrlich Trost notwendig hat».<sup>23</sup> Böhmer lobt die «ironische, belächelnd-verstehende Art»<sup>24</sup> der Darstellung,

22 Hans Walter, Tagebuch, 30. 5. 1940, in: ders., *«Güter dieses Lebens» und andere Prosa* (Anm. 12), S. 218.

23 Carl Seelig an Hans Walter, Brief vom 28. 12. 1939. Nachlass Hans Walter (SLA), Bern, Signatur: HW-B-2-SEEL.

24 Hans Walter, Tagebuch, 19. 8. 1942. Nachlass Hans Walter, (SLA), Bern, Signatur: HW-C-1/2.

Unselde zieht den *Schatten* 1953 für die *Bibliothek Subrkamp* in Erwägung,<sup>25</sup> Beatrice von Matt nimmt die Erzählung in die 1980 erschienene Anthologie *Unruhige Landsleute. Schweizer Erzähler zwischen Keller und Frisch* auf.<sup>26</sup> Und in der Tat gibt es Elemente im Text, die ihn poetologisch, aber auch für das Thema der Italien-Rezeption interessant machen: und zwar sind das, wie erwähnt, die Erinnerungsdinge aus Italien. Dreimal werden solche Souvenirs in der Geschichte bedeutend.

## Andenken aus zweiter Hand

### *Was von den Reisen übrigbleibt*

Die ersten Souvenirs von Lena sind – wie erwähnt – jene ihrer Eltern und solche, die sie sich von Fremden aneignet. Eineinhalb Buchseiten verwendet Walter darauf, ihre alsdann «stattliche Kollektion solcher Albernheiten» (TS, S. 11) vor dem Leser auszubreiten. Unter anderem finden sich hier ein «Beutelchen aus imitiertem Leder mit goldaufgedrucktem Mailänder Dom», «Muscheln aus dem Adriatischen Meer», «Kerzenstummel aus den römischen Katakomben und geweihte Helgen aus dem Vatikan»; ferner ein «zu enge[r] Reif» aus Sorrento, ein «zerbrochene[s] sienesische[s] Altärchen», ein «dürre[r] Ölzweig vom Hügel von Fiesole und eine Auswahl farbiger Ansichtskarten» (TS, S. 12). Ihr «grösster Schatz» ist «ein Baedeker von Anno 99, ein verschmiertes, aus seinen roten Deckeln gefallenes Exemplar» (TS, S. 13 f.).

Lenas Sammlung ist – und der Erzähler versäumt keine Gelegenheit, das herauszustreichen – von geringem Wert. Sie enthält eine grosse Menge billigen Schrott: Lederimitate, goldbedruckte «läppische Dutzendware» (TS, S. 11), kaputte, verdorrte, aus dem Leim gehende Objekte. Das grenzt Lenas Kollektion nun nicht per se gegen hochwertige, ja erstklassige Erinnerungsstücke ab: Denn für das Souvenir ist weder sein «Material- oder Tauschwert» noch sein «Gebrauchs- oder Kunstwert» entscheidend. Massgeblich ist für das Andenken allein sein «Erinnerungswert».<sup>27</sup> Der derangierte Zustand des Objektes kann

25 Vgl. Siegfried Unselde an Hans Walter, Brief vom 3. 10. 1952. Nachlass Hans Walter (SLA), Bern, Signatur: HW-B-4-VERL.

26 Hans Walter, *Lena und ihr Neffe*, in: Beatrice von Matt (Hg.), *Unruhige Landsleute. Schweizer Erzähler zwischen Keller und Frisch. Ein Lesebuch*, Zürich u. a.: Artemis, 1980, S. 499–503.

27 Christiane Holm, *Erinnerungsdinge*, in: Manfred K. H. Eggert, Hans-Peter Hahn und Stefanie Samida (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur*, Stuttgart u. a.: Metzler, 2014, S. 197. Zum Verhältnis von Erinnerungs- und Objektwert vgl. auch Günter Oesterle, *Souvenir und Andenken*, in: Beyer, Fischer, Gold, Linhart, Oesterle und Schneider (Hg.), *Der Souvenir* (Anm. 3), S. 41 f.

seinen Wert sogar steigern, wenn er etwa die einstige Verwendung bezeugt. Gerade das ist aber bei Lena nicht der Fall. Die Souvenirs ihrer Sammlung – und das ist der springende Punkt – sind mit keinem eigenen Erleben verknüpft, sie erinnern an keine einzige selbst gemachte Erfahrung. Sie gehören ausschliesslich jener Kategorie an, die Christiane Holm in ihrer Taxonomie der Erinnerungsdinge als «sekundäre Souvenirs» bezeichnet: «Souvenirs, die einen persönlichen Zugriff auf einen nicht bereisten Ort, eine nicht getroffene Person oder ein nicht selbst erlebtes Ereignis anbieten.»<sup>28</sup>

Zur zweiten Abteilung der Sammlung: Während ihrer nun eigenen Hochzeitsreise sekundiert Lena – aus deren «Sammelleifer» ja schon ein Kuriositätenkabinett zustande gekommen ist, bevor sie Italien überhaupt je betreten hat –, die einstige «Kaufwut» (TS, S. 11) des Vaters. Walter erwähnt an Erwerbungen einen Hutkoffer (vgl. TS, S. 38), einen Sonnenschirm (vgl. TS, S. 44), eine Zeissklappkamera (vgl. TS, S. 45) und weitere farbige Ansichtskarten (vgl. TS, S. 45). Sie alle stellt für Lena aber ein Souvenir in den Schatten: «eine der unmöglich verkleinerten, kreideweissen Marmorstaubkopien von *Amor und Psyche*» (TS, S. 47 f.) – «ein Unding» (TS, S. 48), findet Remo, und fällt damit ein Urteil, das dem «Kitsch» auch in den ästhetischen Diskursen des 20. Jahrhunderts begegnet.<sup>29</sup> Für Lena allerdings bildet dieser Kauf in der Villa Carlotta den Höhepunkt der Reise. Die Erwartung, dass sich «das Nippfigürchen» zuhause «wirkungsvoll» zwischen ihren «versilberten Fruchtschalen [...] auf dem Büfett» ausnehmen werde, «versöhnt» (TS, S. 48) sie kurzzeitig mit aller Enttäuschung durch das Land ihrer Wünsche (vgl. TS, S. 13 f.).

Dieses «Unding», könnte man jetzt annehmen, sei also vielleicht gestiftet als Andenken an wenigstens einen glücklichen Augenblick der Flitterwochen. Es erweist sich stattdessen doppelt als Symbol für deren Scheitern. Erstens fühlte sich Lena in der Villa durch ihren Mann hochgradig gestört: «In der kühlen, feierlichen Halle der weltberühmten Marmorfiguren» (TS, S. 46), «an diesem Ort der Weihe», wagte es ihr ignoranter Italiener, «seinen Mund aufzutun» (TS, S. 47). Zweitens greift Walter zur Schilderung jener fatalen letzten Nacht in Verona auf *Amor und Psyche* zurück: Wie die Sterbliche im Mythos, löscht nämlich Lena just an diesem Abend nicht das Licht. Anders als die Sterbliche im Mythos erkennt sie wiederum gerade deshalb nicht den jungen

28 Holm, *Erinnerungsdinge* (Anm. 27), S. 200. Das Bedürfnis nach solchen «Sekundärerinnerungen» sei gerade «im Gefolge von Medienereignissen» gross und gerade diese Sekundärsouvenirs würden vielfach «als Faktum gehandelt und sind zumeist materiell über eine Zeitzeugenschaft legitimiert» (ebd.). Dass gerade bei sekundären Souvenirs auf deren «Echtheit» bestanden wird, ist plausibel: Die fehlende Beglaubigung des Andenkens durch die eigene Erinnerung wird durch die Behandlung des Sekundärsouvenirs als Faktum überkompensiert.

29 Vgl. Konrad Paul Liessmann, *Kitsch*, in: Eggert, Hahn und Samida (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur* (Anm. 27), S. 219 f.

Gott als ihren Mann, sondern kommt unter Remos «gedunsene[m] Gesicht» (TS, S. 87) zuletzt zur Besinnung – mit den bekannten Folgen. Ein Andenken an das Erlebnis wahrer Liebe in Italien ist das «Uding» demnach keinesfalls;<sup>30</sup> ebenso wenig ist es das Souvenir einer genuinen Bildungserfahrung. Denn das Paar befindet sich nicht, wie Lena meint, in der «Halle der weltberühmten Marmorfiguren». Diese haben sich nie an dem besuchten Ort befunden: In der Villa Carlotta in der italienischen Provinz Como ist seit 1834 eine Replik aus der Werkstatt von Canovas Schüler, Adamo Tadolini, ausgestellt.<sup>31</sup>

Woher also Lenas Euphorie, jene intensive Freude an der «Marmorstaubkopie»? Sie hat keinen «Erinnerungskern»,<sup>32</sup> und Lena kommt auf die «unpersönlichste Art»,<sup>33</sup> nämlich durch käuflichen Erwerb, zu ihrer «Trophäe». Kulturanthropologische Thesen, die jene ältere Kitschkritik in jüngerer Zeit ablösen, liessen sich in Anschlag bringen: Touristen nehmen Souvenirs mit als Beleg dafür, dass ihre Reise nicht «unnützlich» war, oder die Miniatur dient dazu, überwältigende Eindrücke in begreifliche und bekannte Dimensionen zu übersetzen.<sup>34</sup>

Der Kauf des massenhaft produzierten, kommerziell vertriebenen Souvenirs – jene «unpersönlichste Art» der Andenkenstiftung – impliziert aber noch etwas anderes, und für Lenas Euphorie scheint das der eigentliche Punkt zu sein. Durch den Erwerb des stereotypen Souvenirs stellt Walters Protagonistin ihre Reise in einen überpersönlichen Erfahrungshorizont. Sie erkaufte sich die «Partizipation am kollektiven Gedächtnis».<sup>35</sup> Anders gesagt: Indem Lena Canovas *Amor und Psyche* aus ihren Flitterwochen mitbringt, wird sie selbst ein Stück weit beider grossen Reisemythen teilhaftig: Das Andenken stempelt ihre eigene Reise zu *dem* Bildungserlebnis und zu *dem* Liebeserlebnis, das

30 Bezeichnenderweise hat Canovas Kussgruppe unter Kunsthistorikern gerade nicht als plastischer Ausdruck der leidenschaftlichen Liebe, sondern für die enorme Künstlichkeit ihrer Komposition, für ihre «Kühlschrankerotik» Beachtung gefunden. Den Begriff der «Kühlschrankerotik» führte Hans Körner in Anlehnung an Mario Praz ins Deutsche ein (vgl. Christiane Holm, *Amor und Psyche. Die Erfindung eines Mythos in Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur (1765–1840)*, München: Deutscher Kunstverlag, 2006, S. 173).

31 Vgl. [www.villacarlotta.it](http://www.villacarlotta.it) (13. 3. 2019).

32 Oesterle, *Souvenir und Andenken* (Anm. 27), S. 39.

33 Ebd., S. 23.

34 Ebd., S. 24 f.

35 Ebd., S. 23. Oesterle betont, dass Persönliches und kommerziell oder kulturell vorgegebenes für Andenken und Souvenirs «untrennbar» seien. Er argumentiert mit dieser Beobachtung allerdings in umgekehrter Richtung, namentlich um den käuflichen Erwerb eines vorgefertigten Erinnerungsstückes als «individuell geprägte Partizipation am kulturellen Gedächtnis» (ebd.) auszuweisen beziehungsweise um darzulegen, dass es «noch in der kommerziellen Form einen Anflug, einen Touch von persönlicher Aneignung» (ebd., S. 24) gibt. Im Fall von Walters Figur bleibt diese individuelle eine Leer- oder allenfalls Negativstelle. Entscheidend ist in Walters Erzählung Lenas Strategie, durch den Souvenirerwerb an einer kulturell verankerten Italien-Erfahrung teilzuhaben.

andere vor ihr «auf klassischem Boden» (Goethe, *V. Römische Elegie*)<sup>36</sup> erfahren haben und als das die Italienreise im kulturellen Gedächtnis verankert ist.

Schliesslich – dieses ist das letzte bedeutende Souvenir der Erzählung – widmet Lena das Foto ihres Mannes um, das in Cadenabbia entstanden war. Das nach ihm gezeichnete «Bildnis», von dem schon die Rede gewesen ist, hängt sie «nicht etwa ins Wohnzimmer als Prunkstück zu den übrigen Trophäen ihrer Vergangenheit, sondern wie eine wundertätige Reliquie in die Abgeschlossenheit ihres Schlafgemaches» (TS, S. 101). Anders als dem Souvenir, erklärt Günter Oesterle, wird einer solchen «Reliquie» eine «magische Präsenz» eingeräumt. Von ihr nimmt man an, sie sei «unmittelbar wirkend, heilend und Ablass gewährend». Das Souvenir hingegen als ein Gegenstand, der Erinnerungen auslöst, bleibe stets «durch Distanz zu dem, was es nur noch restweise bedeutet, durch Fragmentarität also, schliesslich durch seinen Zeichencharakter charakterisiert». Allerdings sei es nicht unüblich, dass ein Souvenir spielerisch als Reliquie behandelt wird: Oesterle bringt hier Beispiele aus Franz Grillparzers Nachlass. Darin habe man unter anderem einen Siegelring Friedrich Schillers gefunden – mit Echtheitszertifikat. Dieser Ring ist und war nie eine Reliquie, sondern ein «Sammler- und Erinnerungsstück», allerdings aus Lust an der Vorstellung umwoben mit einem «Hauch von Partizipationsglauben».<sup>37</sup>

Lenas «Andenken alias Reliquie» eröffnet ihr schliesslich gleich zwei Glaubensoptionen, zwei «Partizipationsfiktionen». Erstens schenkt ihr das Bildnis *als Andenken* die Erinnerung an einen nie dagewesenen geliebten Mann. Zweitens erfüllt es *als Reliquie* seinen Zweck: Vor dem Ritualding<sup>38</sup> leistet Lena täglich Sühne für ihr sträfliches Verhalten gegenüber dem Verstorbenen. Diese selbst auferlegte Bussübung gibt ihrem Leben einen Sinn bis zum letzten Tag.

Alle genannten Souvenirs in Hans Walters Erzählung haben nun eines gemein: zuerst die sekundären Souvenirs, die Lena sammelt; dann das Andenken, mit dem sie sich in die Italienreise des kollektiven Gedächtnisses einkauft;

36 Die Erwartung beider Erlebnisse in Italien, des Bildungs- und des Liebeserlebnisses, sei schon in der Idee der Grand Tour angelegt gewesen und mit Goethes *Italienischer Reise* festgeschrieben worden, stellt Susanne Vitz-Manetti heraus. Den problematischen Konsequenzen dieser Kombination für die Hochzeitsreise geht sie im Werk Fontanes nach (vgl. Vitz-Manetti, *Hochzeitsreisen nach Italien* [Anm. 20], S. 186 f.).

37 Oesterle, *Souvenir und Andenken* (Anm. 27), S. 26.

38 Charakteristisch für das Ritualding, das zahlreiche Ähnlichkeiten mit religiösen Dingen aufweist, ohne zwingend religiösen Ursprungs zu sein, ist dessen «Absonderung», das heisst deren Platzierung «in speziellen Räumen und Behältnissen» (Peter J. Bräunlein, *Ritualdinge*, in: Eggert, Hahn und Samida (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur* [Anm. 27], S. 245). Bereits die Separierung des Bildes von den übrigen «Trophäen», nicht erst der an ihm entzündete Ritus, weist demnach auf die Zugehörigkeit des Konterfeis zur Kategorie der Ritualdinge hin und hebt es demnach in seiner Funktion für die Protagonistin von den anderen Andenken ab.

und zuletzt die «Quasi-Reliquie» – sie alle sind ohne «Erinnerungskern».<sup>39</sup> Durch ihren Besitz *partizipiert* Lena nur an einem Fundus *nicht selbst erlebter, fremder oder imaginierter Erfahrungen* – und trotzdem bestimmen gerade diese Erinnerungsdinge Lenas gesamte Biographie: Der Italien-Kult des Vaters treibt das Mädchen zur Hochzeit mit Remo; das «Unding» markiert den Tiefpunkt der Flitterwochen, die Lenas unglückliche Ehe besiegeln; das «verlogene Bildnis» gebietet über ihr Witwendasein.

### *Der Aussenstehende, oder: Warum Italien?*

Mit diesen Befunden ist zu Walters Behauptung zurückzukehren, mit der Erzählung sei ebenso sehr die «Frauengestalt» wie das «kriegerische Geschehen» zu thematisieren. Diese Behauptung, die er in seiner Selbstbetrachtung im Jahr 1953 zu äussern wagte, hatte er ähnlich bereits im Jahr zuvor in einem Brief an Karl Schmid formuliert: «Die behütete Lage des Schweizer Schriftstellers hat mich nicht unberührt gelassen», erklärte er dem Rektor der ETH Zürich, um ihm seine Motive mit dem *Törichten Schatten* darzulegen. Denn jener Schweizer Schriftsteller

stand neben dem Geschehen, aber die Wellen des Geschehens mussten ihn fortspülen. Es war und würde ihm nicht erlaubt sein, das kriegerische Geschehen darzustellen [...], aber es hatte seine Rückwirkungen auf ihn: das Leben, das Stück für Stück in Gedanken vorausgelebt wurde und sinnlos war, sowie es wirklich an ihn herantrat ...<sup>40</sup>

Wiederum ähnlich stellte der Autor sein «Unikum» dem Verleger Siegfried Unseld vor. Ebenfalls im Jahr 1952 schrieb Walter an Unseld, *Der törichte Schatten* sei «in harter, verzweifelter Zeit entstanden, als es auch für den vom Krieg Verschonten, für den Aussenstehenden sein Verhältnis zur Welt, zum Leben und zum Menschen revidieren hiess». Die «Vorwegnahme des Lebens» sei so zum «Unterton in dieser Erzählung» geworden, eine «an sich gefährliche Vorwegnahme, wie ich an meiner konsequent gezeichneten Gestalt zu zeigen versuchte».<sup>41</sup>

Es ist dieses «Stück um Stück» Vorausgelebte, das sich in der Erzählung immer dann finden lässt, wenn die Souvenirs eine Rolle spielen: Die Souve-

39 Oesterle, *Souvenir und Andenken* (Anm. 27), S. 39.

40 Hans Walter an Karl Schmid, Brief vom 24. 6. 1952. Nachlass Hans Walter (SLA), Bern, Signatur: HW-B-1-SCHM.

41 Walter an Unseld, 6. 10. 1952 (Anm. 17).

nirs, die keinen Erfahrungs- oder Erinnerungskern haben, aber das Leben von Lena von ihrer Geburt bis zu ihrem Tod bestimmen. Während die Erzählung als «billige [...] Unterhaltungsliteratur»<sup>42</sup> aufgefasst wurde, intendierte der Autor mit dem *Törichten Schatten* gerade zu diesem «Kollektiverlebnis» vorzustossen: zu dem Erlebnis nämlich, an einem bedeutenden Geschehen *nicht teilzuhaben* und dennoch *zutiefst davon betroffen* zu sein – zu dem also, was Korrodi in Walters Italien-Skizzen gerade vermisste: zum «schweizerischen Erlebnis-Kreis»,<sup>43</sup>

Bleibt die Frage: Warum Italien? Wieso handelt Walter die «Vorwegnahme des Lebens» durch fremderlebtes Geschehen ausgerechnet am «Traumland» ab? – Weil es hier immer schon um überlieferte, nicht um ureigene Erfahrungen geht. Nicht erst bei Walter, der den Impuls zum *Schatten* aus den Souvenirs seiner Eltern erhält; nicht einmal erst *seit* Goethe, sondern, wie angedeutet, schon *bei* Goethe: Es waren die «Prospekte von Rom», die Johann Caspar von seiner Reise mitgebracht hatte, die dem Sohn «alle Träume [s]einer Jugend» eingegeben hatten, lange bevor er sich am 3. September 1786 aus Karlsbad herausstahl, um sie in Rom *wiederzusehen*.

42 Walter, Tagebuch, 30. 5. 1940 (Anm. 22).

43 Korrodi an Walter, 6. 10. 1939 (Anm. 13).

Ulrich Weber

## Es führt kein Weg nach Rom

Ulrich Bechers Italien

*Murmeljagd*, das Opus magnum von Ulrich Becher (1910–1990), wurde 1969 publiziert, der Autor hatte seinen Roman aber seit der Zeit des Zweiten Weltkriegs in Arbeit. Er spielt kurz vor Kriegsausbruch, im Sommer 1939: Der Held und Ich-Erzähler, der sozialistische österreichische Journalist Trebla, ist beim Anschluss Österreichs in letzter Minute als Tourist verkleidet in die Schweiz, ins Oberengadin, geflohen. Dort fühlt er sich weiterhin bedroht, ist zugleich mit einer idyllischen Tourismusumwelt konfrontiert und hat an ihr Teil, doch die Ruhe erweist sich als trügerisch: «Friede, Dein Name ist Krieg.»<sup>1</sup> Überall lauert Gefahr, wobei sich nicht klar unterscheiden lässt, was reale Gefahr und was Einbildung ist. So ist er in höchster Anspannung, ständig auf dem Quivive.

Der Alltag ist von touristischen Ausflügen geprägt; eines Tages fährt Trebla mit seiner Ehefrau Xane und dem befreundeten holländischen Ehepaar ten Breukaa vom Oberengadin ins Bergell. Mit dem Abstieg vom Malojapass ins Bergell, dem «rapiden Niedergleiten in den italienischen Sommer» entlang den «runenhaften Überbleibsel[n] der alten Römerstraße» (MJ, S. 192), erfährt Trebla «eine so vollkommene Umstimmung [...], eine so befreiende Entkrampfung» (MJ, S. 191), dass die Kopfschmerzen nachlassen und die bedrohliche Atmosphäre des Oberengadins vergessen scheint. Joop ten Breukaa schlägt eine Weiterfahrt nach Italien an den Comersee vor und insistiert gegen den Einwand des Flüchtlings, keine gültigen Papiere zu haben, auf seiner Idee, «ein wenig nach Italien hineinzufahren». Trebla bleibt strikt: «Wiewohl erlöst von meiner Quivive-Irritation, weigerte ich mich kurzum, meinen Fuss ins Reich des Fascismo zu setzen.» (MJ, S. 192) Er kann und will in dieser Zeit den geschlossenen Raum, das «Gefängnis» (Dürrenmatt) der verschonten Schweiz nicht verlassen. Das traditionelle Sehnsuchtsland der deutschen Literatur ist versperrt durch das totalitäre Regime und die Achse mit Hitler-Deutschland.

Becher selbst war bald nach der Machtübernahme Hitlers aus Berlin, wo

1 Ulrich Becher, *Murmeljagd*, Frankfurt a. M.: Schöffling, 2009, S. 74 (fortan zitiert als MJ).

er aufgewachsen war, nach Österreich, der Heimat seiner Ehefrau, und in die Schweiz, das Heimatland seiner eigenen Mutter, emigriert. Obwohl prononciert Anti-Faschist, hat er Italien bereits in den frühen 1930er-Jahren besucht. Vermutlich hat er dann Italien erst in den 1950er-Jahren als Tourist wiedergesehen. Die neu gewonnenen Eindrücke gehen denn auch in zwei Romane ein, die im Zentrum dieser Betrachtungen stehen: *Kurz nach 4*, publiziert 1957, und *Das Herz des Hais*, publiziert 1960.

Becher lässt sich – zum Teil biographisch bedingt – keineswegs in nationalliterarischen Zuordnungen erfassen. Seine Protagonisten stammen mal aus Österreich, mal aus der Schweiz, mal aus Deutschland, mal aus den USA, und entsprechend zitiert er unterschiedliche Traditionen, setzt gewissermassen nationalliterarische Stereotype oder Archetypen als wechselnde Masken auf.

Die 1950er-Jahre waren in Italien nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und des Totalitarismus im Zeichen der Hochkonjunktur das Hauptziel des aufkommenden Massentourismus, während Spanien bis zu Francos Tod 1975 als Tourismusdestination im Hintergrund blieb. Waren 1925 noch 450 000 deutsche Touristen nach Italien gereist, waren es 1955 schon über zwei Millionen. Dieser Tourismusaufschwung nach dem Zweiten Weltkrieg prägt Bechers Italien-Romane, er bildet den Hintergrund der Handlung, es ist etwa die Rede von einer «friedlichen Germaneninvasion».<sup>2</sup> Doch die Hauptfiguren der beiden Romane sind aus anderen Gründen in Italien.

### *Kurz nach 4*

*Kurz nach 4* spielt sich in etwas mehr als 24 Stunden ab: Der Protagonist Franz Zborowsky ist ein erfolgreicher österreichischer Künstler und Professor der Wiener Kunstakademie mit politischer Vergangenheit als Spanienkämpfer. Er ist auf dem Weg von Innsbruck nach Rom, um seinen Jugendfreund Kostja Kuropatkin nach fast zwanzigjähriger Trennung wieder zu sehen. Zborowskys Fahrt hat zugleich durchaus Züge von Bildungstourismus: Er wählt, auf dem Weg nach Rom, den

Umweg über Milano [...] um Il Duomo zu sehn, den Mailänder Dom; er hatte ihn noch nie geschaut. Unerwartet klein und niedrig war er ihm von außen erschienen (verglichen mit Sankt Stephan, dem Straßburger Münster, Notre Dame), doch als er eingetreten, hatte sich ihm das Wunder unendlich

2 Ulrich Becher, *Das Herz des Hais*, vom Autor durchgesehene Neuauflage, Einsiedeln: Benziger, 1972, S. 35.



*Ulrich Becher (l.) mit unbekannter Person in Montecatini, s. d. Fotograf unbekannt.  
© Foto Goiorani – Montecatini Terme. Nachlass Ulrich Becher, SLA, Bern.*

ruhssamer Höhe offenbart, er fand sich in einem der drei «groß»-artigsten Häuser Europas wundersam unversehrt vom Totalen Kriege. Er hatte sich bedankt, «vielen Dank» hatte er hingemurmelt, aufwärtsgewandt, vielleicht in Richtung längst verschollener Bombengeschwader.<sup>3</sup>

Die Kriegsvergangenheit ist nur vordergründig überwunden. Nach dem Besuch des Mailänder Doms fährt Zborowsky weiter Richtung Süden:

Zborowsky verbrachte die Nacht in Piacenza, in einem Hotel, das ihm von einem paar mit langen Säbeln und weißen Zwirnhandschuhen vom Palazzo Gotico einherspazierender Carabinieri als ruhig empfohlen worden war. Sie hatten ihm, der leidlich italienisch verstand, zugeschworen, daß er in dem «albergo specialmente calmo» verschont sein werde von der ihm unerträglichem Allgegenwart jenes tumultuarischen Frachtguts, das in hunderttausendköpfigen, in fahrbare Ställe gepferchten Massen durch Europa gejagt wurde, «Reisegesellschaften» genannt.<sup>4</sup>

Von der angeblich ruhigen Lage des Hotels ist während vieler Nachtstunden allerdings nichts zu spüren, Jugendliche rasen mit ihren Vespas durch die Via Caliban, in der sich das Hotel befindet, und diskutieren lauthals bis in alle Frühe vor einer Bar. Immer wieder wird Zborowsky vom Einschlafen abgehalten, der halbe Roman ist von dieser quälenden Schlaflosigkeit mit gelegentlichem Blick auf die Uhr geprägt. Doch ist dieser Lärm zugleich ein Katalysator, der über die Stunden hinweg über Assoziationen die verdrängte Vergangenheit hervortreibt: Die friedliche Umwelt Nachkriegs-Italiens überlagert nur oberflächlich die vielfachen Erinnerungen aus der Zeit des Faschismus und Nationalsozialismus sowie des Krieges.

Die Schauplätze Piacenza und später Parma laden sich mit geheimnisvoller Zeichenhaftigkeit auf, die letztlich ins Unbewusste des Protagonisten zurückführt: vom sechsfüssigen Höllenhund der Ölfirma Agip, der den Autofahrer begleitet, bis zu einem Papagei, der mit seinem nervtötend wiederholten Ruf «Eviva il Duce» die unbewältigte Vergangenheit des bereisten Landes mechanisch an die Oberfläche bringt.

So kommt es zu einer metaphorischen Überlagerung des Grauens mit den Insignien des aufkommenden Wohlstands und Tourismus: Das Geknatter der Vespas ruft Zborowsky das Maschinengewehrfeuer in Erinnerung, mit dem eine ganze Schulklasse vor seinen Augen im Balkan niedergemäht wurde, und

3 Ulrich Becher, *Kurz nach 4*, mit einem Nachwort von Christoph Haacker, Wuppertal: Arco, 2012, S. 7 (fortan zitiert als K4).

4 Ebd.

2. 7. 41  
4. 2. 41  
11. 6. 41  
19

ROWOHLT VERLAG  
 ROWOHLT VERLAG GMBH  
 Hamburg 13, Bieberstr. 14  
 Fernruf: 48 64 82/64, Telegrammnummer: Rowohlthverlag

DRUCKSACHE  
 per Einschreiben.

Herrn  
 Ulrich Becher  
 Basel / Schweiz  
 Lilienhof 6

687  
 Hamburg 13

DRUCKE  
 BUNDESPOST  
 090

File 13  
Moser

ROWOHLT VERLAG  
HAMBURG 13 · BIEBERSTRASSE 14

(Suche V. 7)

F 6 oder  
versteht sie?  
Aber unklarheit?  
U. K. ...

in Seite 7 oder  
Spezial mit  
F 4 oder  
pers?



3  
 2. 1. 41  
 12. 1. 41  
 2. 1. 41  
 3. 1. 41  
 4. 1. 41  
 5. 1. 41  
 6. 1. 41  
 7. 1. 41  
 8. 1. 41  
 9. 1. 41  
 10. 1. 41  
 11. 1. 41  
 12. 1. 41  
 13. 1. 41  
 14. 1. 41  
 15. 1. 41  
 16. 1. 41  
 17. 1. 41  
 18. 1. 41  
 19. 1. 41  
 20. 1. 41

F 8  
500 von  
Lilienhof

Notizen zu 'Kurz nach 4' auf der Suche nach italienischen Einsprengseln. Nachlass Ulrich Becher, SLA, Bern.

gespenstisch fährt des nachts ein Touristenbus über eine Brücke in Parma: War schon früher von «in fahrbare Ställe gepferchten Massen» (K4, S. 7) die Rede, so ist es hier die «Menschenviehfracht auf freiwilligem Eiltransport, genannt Vergnügungsreise» (K4, S. 189), die ganz andere Menschentransporte anklingen lässt.

Der Titel *Kurz nach 4* zeigt den Zeitpunkt an, in dem ein durch die Gasse streichender, merkwürdige Geräusche von sich gebender Mann sich im Bewusstsein Zborowskys festsetzt, ohne dass dieser die Erinnerung, die anklingt, zunächst festmachen kann. Im Verlauf des nächsten Tages, noch befördert durch die unverhoffte Begegnung mit einer alten Freundin, erkennt der Künstler, dass sein Jugendfreund Kuro, den er in Rom besuchen will, sich zur Nazizeit nicht nur selber politisch kompromittiert hat, sondern ihn damals verraten hatte, indem er seinerzeit aus Eifersucht auf seine Liebe zur Spanierin Lolita das Gerücht streute, Zborowskys sei ein Sympathisant der Franco-Partei, während er in Tat und Wahrheit für die Republik in den Kampf zog. Diese Erkenntnis dämmert ihm allmählich, ebenso die andere Tatsache, die er ebenfalls lange verdrängte: dass diese Lolita von Francos Schergen umgebracht wurde, wie er damals in einer Zeitungsnotiz gelesen hatte, aber nie mehr überprüfen konnte. So zwingt ihn die Schlaflosigkeit in Italien, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen und den Tatsachen ins Auge zu blicken, sie zu akzeptieren. Statt dem einstigen Freund, wie ursprünglich geplant, ein Telegramm zu schicken, das seine verspätete Ankunft ankündigt, schickt er schliesslich – nachdem er in seiner Imagination nach Rom weitergefahren ist und den Verräter mit seiner Pistole umgebracht hat – die lapidaren Worte, die letzten des Romans: «Es führt kein Weg nach Rom.» (K4, S. 203)

Rom, die Ewige Stadt, ist der Zielpunkt, der nur in der Imagination erreicht wird, der allerdings nicht für sich als geschichtliche und lebendige Stadt gemeint ist, sondern als *das* Ziel, was mit der auf das Mittelalter zurückgehenden Sentenz «Alle Wege führen nach Rom» und deren Umkehrung Ausdruck findet.

Damit stellt sich Becher in eine lange Tradition, die bis in die Gegenwartsliteratur führt. «Morgen also Rom. Ich glaube es noch jetzt kaum, und wenn dieser Wunsch erfüllt ist, was soll ich mir nachher wünschen?»,<sup>5</sup> notiert Goethe am Tag vor der Ankunft in der Heiligen Stadt. Er war bis dahin anderthalb Monate unterwegs, seit der Abreise aus Karlsbad. Es ist der «Mittelpunkt [...], nach dem mich ein unwiderstehliches Bedürfnis hinzog»,<sup>6</sup> es ist für ihn schlichtweg die «Hauptstadt der Welt».<sup>7</sup> Als Gegenpol könnte man Rolf Dieter

5 Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*. Mit vierzig Zeichnungen des Autors, hg. und mit einem Nachwort versehen von Christoph Michel, Frankfurt a. M.: Insel, 1976, Bd. 1, S. 165.

6 Ebd., S. 167.

7 Ebd.

Brinkmann zitieren, der sich in seinem monströsen Buch-Bericht *Rom, Blicke* als Stipendiat der Villa Massimo an seinen Mit-Stipendiaten reibt und in der Stadt nur noch den Kulturschrott einer toten Zivilisation erkennen kann:

Und runter die [Spanische] Treppe, mit wieder so amerikanischen Lauten eines abgewrackten US-Ehepaars im Ohr – Achtung! Stufen! – die ausgetreten und abschüssig sind, Hippie-Mist auf Samtdeckchen, auch'n Bauzaun auf halber Höhe dieser 17 Hundert&Soundsoviel Rokoko-Treppe, als ich unten war und an wieder so einem Brunnengeplätscher stand, in dem aufgeweichtes Zeitungspapier und Flugblätter schwammen, stand, mich umdrehte und hochsah, dachte ich: lächerlich! Dafür war so viel Aufhebens gemacht worden? Die ganze Szenerie ist nur noch vergammelt.<sup>8</sup>

Und weiter:

Ich vermag es nicht, eine winzige Einheit aus dem großen Abfallhaufen zu bewundern: das sind doch alles nur Entzückungen, die eine Vergangenheit betreffen, in der Gegenwart läuft ungemindert die Zerstörung weiter.<sup>9</sup>

Irgendwo zwischen diesen Polen bewegt sich Bechers Rom-Fahrer. Es scheint nicht ausgeschlossen, dass Becher mit *Kurz nach 4* auf Wolfgang Koeppens *Der Tod in Rom* reagierte, der 1954, also drei Jahre vor Bechers Roman, publiziert wurde: Vor der Kulisse Roms treffen in der Nachkriegszeit deutsche Opfer und Täter aus der Zeit des Nationalsozialismus aufeinander. In einer Art literarischer Choreografie stellt der Autor in mehreren parallel verlaufenden Handlungssträngen immer neue Figurengruppen aus den Mitgliedern zweier Familien und deren näherem Umfeld zusammen. Es geht

Koeppen [...] um eine aktuelle Problematik der deutschen Nachkriegsgeschichte. Wirtschaftswunder und Wiederaufrüstung während der Adenauer-Ära, die Kämpfe in Korea und der kalte Krieg der Großmächte bilden das zeitliche Bezugssystem für eine kritische Auseinandersetzung mit den Folgen des Faschismus, mit der verdrängten, doch untergründig weiterexistierenden nationalsozialistischen Ideologie und den tiefreichenden Beschädigungen, die das Dritte Reich bei den Angehörigen der betroffenen Generation hinterlassen hat.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke*, Reinbek: Rowohlt, 1979, S. 52.

<sup>9</sup> Ebd., S. 231.

<sup>10</sup> Peter Lämmle, *Wolfgang Koeppen: Der Tod in Rom*, in: Walter Jens (Hg.), *Kindlers Literaturlexikon*, München: Kindler, 1996, Bd. 9, S. 569 f., hier S. 569.

Ohne dass Bechers Roman die Vielschichtigkeit und kunstvolle Komposition von Koeppens *Der Tod in Rom* erreichen würde, teilt er doch mit diesem das Merkmal, dass das touristisch-optimistische Nachkriegs-Italien nur notdürftig die unbewältigte Vergangenheit deckt, vielmehr die erneute Konfrontation der deutschen Italien-Besucher mit dieser Vergangenheit provoziert.

### *Das Herz des Hais*

In *Kurz nach 4* gibt es keinen spezifischen Schweizer Italien-Bezug, sieht man davon ab, dass eine der Reisegesellschaften, die da in Italien herumfahren, ein Schweizer Jodlerklub ist. Ganz anders in *Das Herz des Hais*: Das Künstler-Ehepaar Lulubé und Angelus Turian aus Basel reist nach den Liparischen Inseln, um dort zu malen. Noch ausgeprägter als in *Kurz nach 4* ist hier also die Tradition der Italienreisen von Künstlern angesprochen, doch nicht auf der Suche nach den vorbildhaften kulturellen Traditionen, sondern nach den Natureindrücken, den intensiven Farben und Kontrasten, wie sie wenig später der reale Schweizer Künstler Hans Falk auf Stromboli gesucht und gemalt hat. Schon am ersten Abend begegnet das Künstlerpaar einem Engländer namens John Crossman, der sie fragt: «So you are not visiting Lipari as survivors in mourning?»<sup>11</sup> und erzählt, dass sein Vater von Mussolinis Schergen im Castello von Marina Lunga di Lipari umgebracht wurde.

Er sei derzeit als Archäologe drüben auf der – zur sizilianischen Provinz Trapani gehörigen – Insel Pantelleria tätig, habe sich ein paar Tage Urlaub genommen und Lipari angesegelt, wie er sich ausdrückte, um sich den verwünschten Bau anzusehn, darin sein Vater sein letztes Leben gefristet. Weil die Insel ihrer jüngsten Vergangenheit wegen noch «etwas in Verruf» sei und noch nicht von der neuen, zur Abwechslung friedlichen Germanen-Invasion überlaufen, habe er gewähnt, das Paar sei womöglich gleich ihm hier auf der «Suche nach einem Toten». (HH, S. 35)

Doch der Fokus des Romans ist auf etwas anderes gerichtet, wie bereits die Beschreibung der Erscheinung des Engländers zeigt:

Er nahm die Sonnenbrille ab und war, indes er sie einsteckte, plötzlich da in Person: ein imposant aussehender junger Mann, brünettes Haar auf dem Langschädel gescheitelt, mit breiter steiler Stirn, unter der die grauen

11 Becher, *Herz des Hais* (Anm. 2), S. 33 (fortan zitiert als HH).

Augen in seltsam rechteckigen Höhlen ruhten, das braungebrannte Gesicht mit der feingeschnittenen Nase merkwürdig niedrig wirkte. In seinem verwittert hellbraunen, eher schwefelgelben Leinenanzug wirkte er, ungleich dem englischen Prototyp, eigentümlich vulkanisch und zugleich lebendig. Ja, wie ein Vulkan, der sich – im Gegensatz zu dem im Nordosten aus dem Meer zackenden, unentwegt tätigen Stromboli – ‚zivilisiert‘ gibt, jedoch keineswegs erloschen ist. (HH, S. 37)

Die Inseln mit den markanten Formen und starken Farben des vulkanischen Gesteins, die hier als Spiegel der Physiognomie fungieren, werden im ganzen Roman erotisch aufgeladen und zum Sinnbild der Suche nach einer Männlichkeit, welche Lulubé Turian, die begeisterte Basler Fasnachtlerin, in Basel nur noch in der Fastnachtsfigur des «Wilden Mannes» findet und in der aktuellen Schweizer Realität vermisst, am meisten bei ihrem zartbesaiteten, ätherischen Ehemann Angelus Turian. So werden die Inseln zu einem Sinnbild urtümlicher Vitalität, die unter der Zivilisationsmaske brodeln: «Wissen Sie was Obsidian ist?», fragt Crossman Lulubé, und kommentiert: «Schwarzviolett-durchsichtiger Lavastein, mit dem der ganze liparische Archipel untermauert ist, eh-rr, die Äolsinseln, wie sie schon im Altertum genannt wurden. Genau von der Farbe sind Ihre Augen, Mrs.» (HH, S. 37) Bezeichnend für diese archaische Dimension ist, dass die Turians zunächst den Namen des Engländers nicht verstehen, als er sich als «Crossman John» vorstellt, und stattdessen den Urmenschen «Cromagnon» assoziieren. Auch hier spielt, wie in *Kurz nach 4*, der nächtliche Lärm eine Rolle, wenn auch ein ganz anderer Lärm:

Die Türläden der Turian-Kammern öffneten sich auf eine hofwärts gelegene Dreisäulenhalle, auf der ständig Katzen mit Fischresten unterwegs waren. Elementarerer Lärm als jener, der ungeachtet der Einfahrtsschilder ‚Zona di Silenzio‘ Italiens Städte bis nach Mitternacht durchscholl, erfüllte die ersten Nächte. (Als bald gewöhnte man sich daran.) Statt des Trommelfeuers von Motorrollern, Radio- und Televisionskästen zirpten Zikaden, im mächtig weitgespannten Schirm jener vereinzelt auf dem Vorplatz ragenden Bagdadpinie stationiert, schrill bis lange nach Sonnenuntergang. Lange vor Sonnenaufgang schwoll aus den Vorstadtgehöften hundertfaches Hähnekrähen zu einem lästig muntern Unisono. In der Zwischenspanne durchheulten Hunde die mondlose Nacht. Ein merkwürdig unstetes, verlorenes Gejaul und Gekläff, einmal nah, einmal fern; nicht wie Hofhunde, die von ihren Standorten aus nächtliche Bellduelle austragen, vielmehr ein asthmatisches Chorklaffen, das gleichsam ‚umging‘. So, als strichen schlaflose Rudel geprügelter Köter über die Insel, um nachts ihrer

Empörung Luft zu machen über die üble Behandlung, die sie tags ohne Mucks ertrugen. (HH, S. 40 f.)

Überhaupt ist es die intensive Sinnlichkeit der Eindrücke, die Lulubé Turian aus ihrer domestizierten Schweizer Welt, in der sie ein «Es», *das* Lulubé, ist, ausbrechen lässt: Im Gegensatz zu ihrem ängstlichen Ehemann setzt sie sich dieser Intensität aus, sei es, dass sie fasziniert die Lavaströme beobachtet, sei es, dass sie zuschaut, wie die Thunfische nach einem Fischereizug zerlegt werden:

Auf den langen Tranchiertischen baumelten Azetylenlampen, wie die Nachtfischer sie benutzten. Durchs Gitter erspähte sie halbierte Leiber, anatomisch zerlegte, deren Querschnitt ineinandergeschriebene Kreise zeigte gleich den Jahresringen gefällter Bäume; kleine Thune, deren Fleisch rot wie Ochsenfleisch prangte; dazu das im Gewölb widerhallende Stimmenlamento, dumpfe Knallen der Beile, Ratschen der Messer, Surren der Sägen, Klatschen der in Bottiche plumpsenden Tranchen. Sie sah fließendes Blut, schillernd im bläulich grellen Licht eines Operationssaals. (HH, S. 149 f.)

Attraktion auch für die Einheimischen, insbesondere für die armen Leute, ist jedoch ein sechs Meter langer Menschenhai oder Hundsfisch, *pescecane*, der mit den Thunfischen erjagt wurde. Die Jungen spielen mit dem noch pulsierenden Herz des Hais Fußball, später streiten sich die streunenden Hunde um den verstaubten Klumpen, doch das Herz schlägt immer noch, gibt nicht auf.

Die Öffnung der Sinne für die intensiven Eindrücke der Inseln geht einher mit dem Wachsen der Faszination, die Crossman auf Lulubé ausübt, doch nachdem es in einer abgelegenen Höhle zu einer erotischen Begegnung zwischen den beiden gekommen ist, entzieht sich Crossman und verschwindet spurlos. Lulubé reist ihrerseits ab, nachdem sie sich von ihrem Ehemann mit einem langen Brief verabschiedet hat, der den Schluss des Romans bildet. Sie versucht darin, ihre Wandlung zu erklären. Die letzten Worte: «Ich suche einen Mann. Hautfarbe egal. Einen Mann, der Deine Herzengüte als Gottheitsvernunft – pardon! – im Kopf hat und dazu das Herz eines Hais.» (HH, S. 170)

## Thesen

Blicken wir vergleichend auf die zwei Romane, so können wir eine Reihe von Thesen entwickeln:

### *Fahrt und Gegenraum*

Der «Blick nach Süden» nimmt die konkrete Form unterschiedlicher Raumdynamik an: Während in *Das Herz des Hais* eine klare Opposition von Raum und Gegenraum zwischen Basel und Lipari konstruiert wird – Lipari als der Ort, in dem das urtümliche, vulkanische Leben (wieder)gefunden wird, das in der Schweiz verschwunden ist beziehungsweise nur noch in den Rudimenten der Basler Fasnacht erinnert wird –, ist in *Kurz nach 4* Italien ein Raum, der von Norden nach Süden durchfahren wird beziehungsweise durchfahren werden soll; die aufhaltsame Fahrt wird dabei zum Sinnbild eines Prozesses der Selbst- und Fremderkenntnis, der Rückholung verdrängter Erinnerungen. Während in *Kurz nach 4* die äussere Umwelt Italiens weitgehend auf jene Störfaktoren reduziert wird, die den Erkenntnisprozess in Gang bringen, sind die italienischen Inseln in *Das Herz des Hais* eine reale sinnliche Gegenwelt zur nördlichen Heimat. Beide Romane stehen dabei in einer langen Tradition der Italienreisen und ihrer literarischen Darstellung, auf der einen Seite die «Bildungsreise», auf der andern Seite der «Italienaufenthalt des Künstlers» – der ebenso zur künstlerischen wie zur sinnlichen Stimulation wird.

### *Kultur und Natur*

Das in den beiden Romanen jeweils dargestellte Italien hat sehr unterschiedlichen Charakter: Während in *Kurz nach 4* das Italien der kulturellen Tradition Europas befahren und besichtigt wird, ist es in *Das Herz des Hais* eine undomestizierte Natur, die dort gesucht und gefunden wird. Diese Natur ist deutlich erotisch aufgeladen, wird damit zum Spiegel einer Befreiung und Selbstfindung der Frau in ihrer Gesamtpersönlichkeit. Damit steht Becher zum einen in einer Tradition eines sexuell konnotierten Italien, stellt allerdings die traditionell-konventionellen Geschlechterrollen – Mann reist nach Italien, das mit weiblicher Sexualität verbunden ist – auf den Kopf.

In beiden Fällen geht es neben der Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte, mit Nationalsozialismus und Faschismus insbesondere, um Männlichkeitsbilder: Becher steht erklärermassen unter dem Einfluss Hemingways,

doch versucht er, dessen Männlichkeitskult einen pazifistischen gegenüberzustellen, was nicht ganz ohne Kitsch abgeht.

### *Verhältnis Einheimische – Reisende/Touristen*

Die Protagonisten beider Romane sind die Reisenden, Österreicher beziehungsweise Schweizer, ein Engländer, während die Italiener Statisten, eine pittoreske, ja karnevaleske Entourage für die Entwicklungsprozesse der Protagonisten und ihrer Beziehungen bleiben. Die reisenden Protagonisten wiederum stellen sich den Massentouristen gegenüber (wie noch bei Dieter Bachmann in *Die Vorzüge der Halbinsel*, 2008) – ein bekannter Reflex.

### *Intertextualität und Intermedialität*

Die reiche Tradition der Italienreise-Romane und -Filme führt auch fast selbstläufig zu einem reichhaltigen Spektrum intertextueller und intermedialer Präfigurationen, die teilweise Kettencharakter entwickeln: In *Kurz nach 4* ist das Verhältnis zu Wolfgang Koeppens *Der Tod in Rom* zu untersuchen – der seinerseits ja bereits im Titel die Beziehung zum Prätext *Tod in Venedig* birgt. Ein weiterer Prätext ist Shakespeares Stück *Der Sturm*, das etwa in der Via Caliban in Piacenza anklingt, in der das Hotel liegt. In *Das Herz des Hais* ist es unter anderem der Film *Stromboli* von Roberto Rossellini mit Ingrid Bergman, der im Buch in Form einer Erinnerungstafel angesprochen wird. Ein paar Jahre früher (1949) entstanden, hat er eine ähnliche Dreiecksgeschichte zum Thema.

### *Phasen der Italienrezeption*

Martin Luchsinger<sup>12</sup> unterscheidet sich wandelnde Jahrzehnte-Phasen der Italien-Rezeption in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Wenn Luchsinger zufolge in den 1950er-Jahren das Natur-Kultur-Wunder im Zentrum steht, Ausdruck einer weitgehend ungebrochenen Italien-Begeisterung, so spielt sie gewiss in *Das Herz des Hais* in die Darstellung der Vulkaninseln hinein; doch verhält sich Becher zugleich skeptisch dieser Euphorie gegenüber; sie erscheint

12 Martin Luchsinger, *Mythos Italien. Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Köln u. a.: Böhlau, 1996.

als Oberfläche, die immer wieder in Richtung auf die zu rasch unter den Teppich gewischte Vergangenheit von Krieg und Faschismus durchbrochen wird.

Insgesamt fügen sich Bechers Romane also in eine Tradition, zugleich sind sie stark bezogen auf die Nachkriegsjahre, sowohl in der Problematik der Protagonisten, als auch im Blick auf den rasch zunehmenden Tourismus.



«Man soll nicht von einem ganzen Volk reden!  
Nun tue ich es doch: ich liebe das italienische»<sup>1</sup>

### Zu Max Frischs Italienbild

Das Italienbild von Max Frisch (1911–1991), welches in der vorliegenden Studie untersucht werden soll, findet sich auf einigen Seiten seines Tagebuchs der frühen Nachkriegszeit (*Tagebuch 1946–1949*) versammelt. Zunächst sei an dieser Stelle in Erinnerung gerufen, dass das Tagebuch für Frisch nicht einfach eine Summe täglicher Aufzeichnungen und flüchtiger Skizzen darstellt. Frischs Tagebücher (insbesondere *Tagebuch 1946–1949* und *Tagebuch 1966–1971*) gehören zu den bedeutendsten Werken der deutschen Literatur überhaupt: Ergebnis eines «Kunstwillens in strengster Form», «streng gefügte Komposition essayistischer und erzählender Texte, die untereinander so in Beziehung stehen, dass sich ein Geflecht wiederkehrender Themen und Motive gibt».<sup>2</sup>

Die komplexe Struktur des Textes, auf die von Matt den Schwerpunkt legt, erfordert eine besondere Strategie bei der Beschreibung: Nicht der chronologischen Sukzession der Einträge oder der genau verzeichneten Geographie der Orte sei zu folgen, es seien vielmehr die thematischen Verknüpfungen aufzuzeigen die, wenn auch nicht immer direkt und unmittelbar ersichtlich, gleichsam «unterirdisch» den Text strukturieren.

Neben der vom Reisenden erforschten Wirklichkeit wird im Tagebuch auch diejenige evoziert, die in seiner Erinnerung verortet ist: Die Schweiz figuriert häufig als Gegenpol zu Italien, an ein paar Stellen ist das auch für Deutschland der Fall. Die Wirklichkeit, die Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, wird daher nicht nur diejenige sein, auf die der Blick des Ich-Erzählers fällt, sondern es sollen auch jene anderen, parallelen Wirklichkeitsschichten berücksichtigt werden, die vereinzelt bei weiteren Erzählschüben auftauchen

\* Dieser Beitrag ist meiner lieben Freundin und Kollegin Beatrice Sandberg gewidmet.

<sup>1</sup> Max Frisch, *Tagebuch 1946–1949*, in: ders., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976, Bd. 2, S. 517 (fortan zitiert als TB 1946–1949).

<sup>2</sup> Peter von Matt, *Nachwort zu Max Frisch. Entwürfe zu einem dritten Tagebuch*, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 185.

und deren Untersuchung notwendig ist, um Frischs Blick nach Süden genauer herauszuarbeiten.

Neben den bereits genannten Aspekten ist folgender Umstand zu betonen: In den erzählerischen Teilen registriert der Diarist mit nüchterner Objektivität und oft in Bildern von ungeheurer Schönheit die unterschiedlichen Ausprägungen der Landschaft und die Eigenschaften der Kunstwerke der ihn umgebenden äusseren Wirklichkeit. Aber in einigen besonders aufschlussreichen Passagen reflektiert das erzählerische Ich auch über die Veränderungen, die in ihm selbst aufgrund des Kontakts mit der fremden Umgebung vorgehen. Eine innere Wirklichkeit also, die sich auf solcher Basis von Nachforschungen und Erinnerungen kontinuierlich fortentwickelt und erweitert, gewinnt im Text selbst Raum, ja beansprucht in der Gesamtökonomie des Tagebuchs einen eminent wichtigen Platz. Im vorliegenden Beitrag geht es daher nicht allein um eine Illustration von Frischs Blick nach Süden, sondern eben auch um eine – auf einschlägige Stellen gestützte – Darstellung seines Blickes nach innen.

Das Bild, mit dem Max Frisch von der neutralen Schweiz aus die angrenzenden Länder beschreibt, in denen Krieg herrscht, lässt sich nicht leicht aus dem Gedächtnis löschen: «Wir wohnten am Rande einer Folterkammer, wir hörten die Schreie, aber wir waren es nicht selber, die schrien; wir selber blieben ohne die Tiefe erlittenen Leidens, aber dem Leiden zu nahe, als daß wir hätten lachen können.» (TB 1946–1949, S. 475)

Eine Folterkammer war während des Krieges auch Italien. Doch als Max Frisch es 1946, kurz nach Friedensschluss, mit seiner Frau Constanze besucht, bleiben die betreffenden Aspekte – die Schuld, das Elend, die Folter – am Rand. Italien erscheint als ein zerstörtes, verwundetes Land, in gewisser Weise selbst als Opfer. Max Frisch sieht die Wunden, die sich manchmal mit unerwarteter Grausamkeit mitten in der erträumten und endlich erblickten Schönheit Italiens zeigen. Genua, Oktober 1946: «Endlich wieder einmal das Meer! Wir sind selig. Wir haben ein Zimmer im obersten Stock und es fehlt nicht der Mond, der uns das Meer beglänzt» (TB 1946–1949, S. 443). Keines der Requisiten einer mediterranen und romantischen Schönheit fehlt hier. Aber als Frisch auf den Balkon tritt, um hinunterzuschauen, sieht er nicht die lärmenden Strassen der Stadt. Da klafft vielmehr eine Leere: Das Haus nebenan existiert nicht mehr. Dabei aber sind die Trümmer, stellt der Beobachter aus dem obersten Stock fest, «gänzlich geräumt, vorbildlich, man sieht bis in den Keller hinunter» (TB 1946–1949, S. 443).

Die Italiener haben sich nämlich schon an die Arbeit gemacht. Und in dieser Arbeit zeigt sich ein starker, mutiger Lebenswille. Arbeiten, bemerkt der Diarist, wird nicht als Pflicht, Tugend oder Lebenszweck betrachtet: «Es ist nicht der letzte Sinn ihres Tages, was sie da machen, und sie machen es



*Max Frisch in Rom, 1965. Foto: Pia Zanetti.*

vortrefflich, aber immer so, wie man vielleicht eine Sonnenblume bindet oder einen Gartensessel flickt, immer im Hinblick auf das Leben, das man sich einrichtet und schmückt, ein Leben, das sich lohnt.» (TB 1946–1949, S. 445)

Schönheit – so der Diarist – fließt in die Arbeit ein. Und mit der Schönheit Würde und Herrlichkeit. Die Arbeiter, die die von Bomben zerstörte Hafemole wiederaufbauen, wirken nicht weniger frei und weniger glücklich, nicht weniger reich an Leben als das Schweizer Ehepaar, das hier Ferien macht. Der Mensch, der «barfuß-lautlos, zerlumpt, aufrecht und gelassen» arbeitet, erscheint Frisch «herrlich und gegenwärtig, ein König an Zeit» (TB 1946–1949, S. 445).

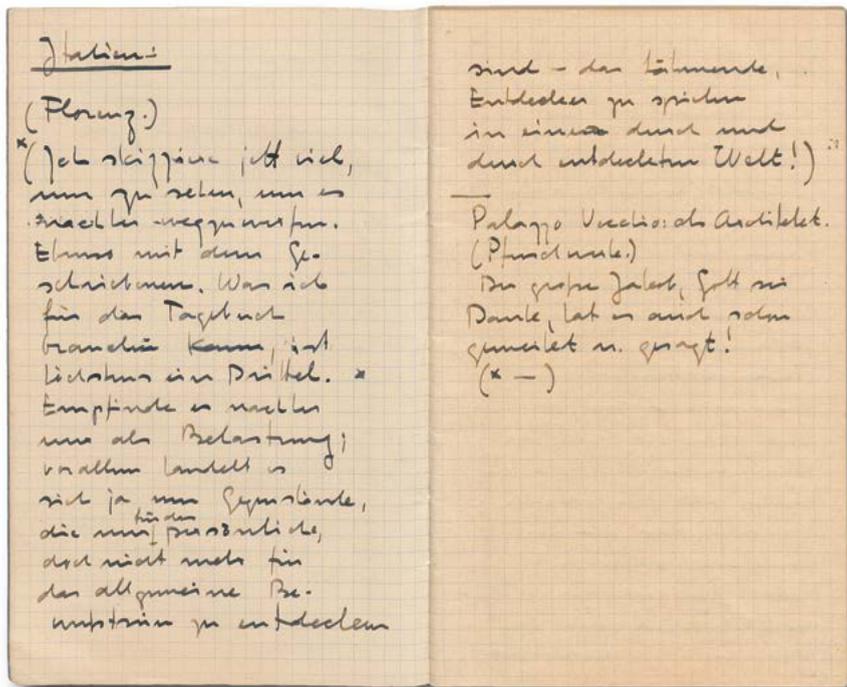
Die Verbindung von Armut und Arbeit mit Schönheit und Würde taucht im *Tagebuch 1946–1949* auch an anderen Stellen wieder auf. So wird eine Reise (vermutlich in der Nähe von Siena, Oktober 1947) in einem überfüllten Autobus beschrieben. Max Frisch und seine Frau sind die einzigen Fremden in der «schaukelnden Sardinienbüchse». Ansonsten sind es Arbeiter, arme Leute, die sich «mit dem Gedränge abfinden, einander helfen, und es ist nicht die besondere Stimmung eines Festes, eines Ereignisses; Alltag, Arbeiter, Geistliche, Frauen, die zum Markt fahren, Körbe mit Eiern, Kinder, Rucksäcke voll Armut, eine Sichel, ein junges Schaf, das in Siena verkauft wird, Alltag» (TB 1946–1949, S. 516). Aber Frischs Kommentar lautet: «Wie viele schöne Men-

schen!» Und weiter: «Bei längerem Hinsehen: meistens sind sie nicht einmal so schön, aber fröhlich. Nicht übermütig, nicht laut, aber fröhlich, lebendig, höflich.» (TB 1946–1949, S. 516) Was Frisch hier erlebt, ist ein normaler anstrengender Arbeitstag von armen Leuten. Aber Frischs Kommentar lautet: «[M]an hat ein Gefühl von Kultur wie selten, von lebendiger Humanität.» (TB 1946–1949, S. 516 f.) Was Max Frisch auf seiner italienischen Reise empfindet, so wie sie im *Tagebuch 1946–1949* festgehalten wird, ist Bewunderung für das Humane, ist Liebe. Der Schluss dieser Beschreibung lautet nämlich: «Man soll nicht von einem ganzen Volk reden! Nun tue ich es doch: ich liebe das italienische.» (TB 1946–1949, S. 517)

Interessant ist der Vergleich mit der Schilderung einer ähnlichen Fahrt durch das zerstörte Berlin, die Frisch im selben Jahr unternimmt: «Dann in der Untergrundbahn: fast alle mit einem Bündel, einem Rucksack, einer geschnürten Schachtel. Neben Gesichtern, die aus Lehm und Asche sind, gibt es auch gesunde, straffe, volle, aber ebenso verschlossen, oft larvenhaft. Worüber wird geschwiegen? Erst aus der Nähe, zusammengepfercht, sieht man die Armut am Kragen, am Ellbogen. Berlin in seinen letzten Anzügen.» (TB 1946–1949, S. 532) Diese Schilderung findet sich im *Tagebuch 1946–1949* wenige Seiten von der oben zitierten entfernt, wo von Fröhlichkeit und lebendiger Humanität in Italien die Rede ist.

Als letztes Beispiel der Bewunderung des Besuchers aus der Schweiz für das italienische Volk, das trotz Armut und Not das Leben liebt und es in harmonischer Geselligkeit genießt, möchte ich auf die Beschreibung einer Volksszene verweisen, das *Festa dell'wva* (Hinweis im Original italienisch): Eine Blechmusik spielt Verdi, zufriedenes Volk, Kinder schreien, man beobachtet Fröhlichkeit, Feuerwerk, zufriedene Gesichter. Doch mehr als die Folklore sind es die menschlichen Qualitäten, die den Besucher aus der Schweiz beeindruckt: «Das Volk erscheint als ein unendlich schlichtes, bescheidenes und für das Leben dankbares und unendlich hoffendes Kind, harmlos und verspielt, arglos [...]» (TB 1946–1949, S. 514) So geht die Beschreibung weiter: Ein Krüppel sitzt am Boden und geigt, in einer Bar wird gesungen, Mütter mit Säuglingen im Arm, ein Bild des Glücks und der Harmonie, «sie alle unendlich bescheiden, unendlich hoffend» (TB 1946–1949, S. 515). Obwohl das Volk arm und besiegt ist, ist es auf die Zukunft ausgerichtet, voll «festlicher Erwartung» (TB 1946–1949, S. 514). Wir werden im Folgenden sehen, wie diese Hoffnung und Zukunftsgerichtetheit bei Max Frisch nicht nur Bewunderung auslösen, sondern auch Neid, wenn er an ein Heimatland denkt, das vorwiegend auf die Vergangenheit ausgerichtet ist.<sup>3</sup>

3 Nicht immer wird das italienische Volk, das Max Frisch in seinem Werk beschreibt, mit seinen



Max Frisch: Notizheft aus dem Jahr 1949. Max Frisch-Archiv an der ETH-Bibliothek. © Max Frisch-Stiftung, Zürich.

Für die Italienreisenden aus dem Norden steht bekanntlich der Aspekt der Kunst im Vordergrund. In Frischs Tagebuch wechseln diesbezüglich verblüffende Bemerkungen, zum Beispiel seine Definition des Palazzo Vecchio in Florenz als «elendes Puschwerk» (TB 1946–1949, S. 515), mit Beschreibungen von Objekten von ausserordentlicher Schönheit ab, wie zum Beispiel der-

besten Eigenschaften dargestellt. In seinem wohl bekanntesten Roman *Stiller* (1954) gibt es ein ganzes Kapitel, das Genua gewidmet ist (Beginn viertes Heft). Hier werden eine Stadt und ihre Bewohner unbarmherzig geschildert. Der Hintergrund ist düster und beängstigend: «das Meer ist schmutzig, graues Blei mit Flecken von schillerndem Öl», überall «schimmelige Armut», «schimmelfeuchte Mauern», Unrat, Gestank nach Urin. Bei den Menschen erlebt der Staatsanwalt Rolf, der Mann des Gesetzes und der Haltung, nur Gleichgültigkeit und Betrug. Die Episode in Genua hat jedoch einen vorwiegend symbolischen Wert: Die Stadt fungiert nur als trostlose Kulisse, die dazu dient, das Gefühl der Niederlage und Demütigung des verratenen Menschen, der seine Empfindungen nicht mehr im Zaum halten kann, zu unterstreichen. Die Untersuchung des Kapitels über Genua wird darum in dieser Studie ausgespart.

jenigen der Pietà von Michelangelo in der Cappella Barberini der Kirche Santa Rosalia in Palestrina: «Und dahinter die Mutter; unvollendet, Steinmasse, das ferne Erwachen einer Gestalt, ein Emporkommen aus dem Urdunkel, das noch nie ein Licht empfangen hat, ihre Zärtlichkeit hinter einem schweren Schleier von Gestein.» (TB 1946–1949, S. 513) Oder auch die Schönheit eines anderen berühmten Werks von Michelangelo:

Seine Sklaven, die unvollendeten [...]. Wirkliche Bildhauerei: nicht das Kneten einer Gestalt, sondern das Heraushauen, das Erlösen einer Gestalt. Es ist das Faszinierende an Michelangelos zahlreichen Fragmenten, daß sich wie selten das Schöpferische als solches darstellt. Vorgang, nicht Ergebnis. Das Geburthafte mit Qual und Wunder. (TB 1946–1949, S. 516)

Beschreibungen von ungeheurer Intensität und Schönheit, in denen ein Motiv anklingt, das an verschiedenen Stellen des Textes auftaucht: Frischs Interesse am schöpferischen Moment, an der Entstehung des Werks, nicht am Resultat selbst.

Frischs Betrachtungen zur Kunst nehmen im Tagebuch keine vorrangige Stellung ein. Zwei Fälle verdienen jedoch besondere Aufmerksamkeit. Der erste betrifft die oft schamlose Plünderung antiker Bauten, die Frisch in Italien beobachtet:

Plünderung nicht durch Vandalen, sondern Architekten, die Säulen brauchen, Marmor, um selber zu bauen. Her damit! jetzt leben wir. Ein ungeheures Gefühl für die Gegenwart, pietätlos wie das Leben [...]. Überall das lebendige Bewußtsein, daß nicht das Geschaffene wichtig ist, nicht in erster Linie, sondern das Schaffen. Ich würde sagen: auch wo das Neue jedenfalls minderen Wertes sein wird, ist es wichtiger, daß es geschaffen wird, wichtiger als die Bewahrung, deren Sinn damit nicht geleugnet wird. Es gehört zu den Faszinationen von Italien, die sich in persönliches Glücksgefühl verwandeln: zu sehen, wie jede Epoche sich als Gegenwart ernstnimmt, wie rücksichtslos sie vorgeht, um zu sein. (TB 1946–1949, S. 511)

Interessant ist die Häufung von Begriffen, die sich auf die schöpferische Kraft und das Leben beziehen. Nicht mit dem Blick des Ästheten bereist Frisch Italien: Sein Wunsch ist es, sich im Hier und Jetzt zu verankern, ihn treibt der Hunger nach Wirklichkeit, der Neid auf die italienische Daseinslust, welche ihn das Verkrampfte und die Enge des Nordens vergessen lassen.

Während in Italien bei der Plünderung antiker Bauten ein ungeheurer Sinn für die Gegenwart sichtbar wird, herrscht in der Schweiz – Max Frisch wird es

an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Texten immer wieder bekräftigen – der Mythos der Vergangenheit vor. In Italien ist das Geschaffene, das heisst das, was schon errichtet wurde, weniger wichtig als das Schaffen, dass es geschaffen wird. Hartnäckig verteidigt dagegen die Schweiz den Bestand. Ein Bestand, der sich jedem Entwurf entgegensetzt und alle Schaffenslust lähmt (auf diesen Aspekt der Schweiz wird später einzugehen sein). Fülle des Lebens erscheint auch im zweiten Passus, auf den an dieser Stelle hinzuweisen ist. Thema ist in diesem Fall der Palazzo Pubblico in Siena (der Eintrag stammt vom Oktober 1947). Das Gebäude wird aber nicht wegen seines historischen und architektonischen Wertes in Betracht gezogen. In diesem berühmten Denkmal einer der schönsten Städte Italiens werden als erstes die unharmonischen Proportionen kritisiert: «Man redet immer gerne von Verhältnissen; dabei sind sie, näher betrachtet, nicht immer sehr glücklich, oft verkrüppelt, durch späteren Ausbau verschandelt, durch eine Aufstockung verstumpft wie gerade dieser Palazzo Pubblico.» (TB 1946–1949, S. 517) Doch ungeachtet dieser negativen Aspekte übt das berühmteste Denkmal Sienas auf Frisch eine ausserordentliche Anziehungskraft aus. Was ihn an diesem Monument beeindruckt, ist das Körperliche: «das Körperliche überhaupt». «Alle Körper», stellt Frisch voller Bewunderung fest, «haben hierzulande ein ungewohntes, fast bestürzendes Dasein» (TB 1946–1949, S. 517).

Frisch geht auch in diesem Fall von einer realistischen (wenn auch sehr kritischen) Beobachtung zu persönlichen und existentiellen Überlegungen über, anhand derer der Grund für seine Faszination von Italien ersichtlich wird: «Was uns bewegt, was uns beglückt und überrascht und bannt, ist das Dasein, das uns in einem solchen Körper entgegensteht, das Dasein schlechthin, das Rätselhaft-Allbekannte, das Geheimnisvoll-Alltägliche: daß es Dinge gibt.» Und vor allem, so enden die Überlegungen: «Das Gefühl, selber zu sein.» (TB 1946–1949, S. 517)

Frischs Reaktion auf dieses Monument erscheint wie diejenige einer Geistesgestalt, die aus einer irrealen Welt stammt. Erst jetzt und hier entdeckt er die Dinge in ihrer Fülle und ihrem vollständigen Dasein; erfassen vermag er nun, dass es Dinge gibt. Das Entscheidende freilich ist dabei, und zwar über das Wirklichkeitserfassen hinaus, das beglückende Gefühl, sich der eigenen Existenz bewusst zu werden.

Die Liebe zu Italien ist diejenige eines Menschen, der sich fortwährend über sein eigenes Leben und die ihn umgebende Wirklichkeit befragt. Und der wenige Jahre später aus der Unbeständigkeit seines Lebensgefühls das Thema seines wohl berühmtesten Romans macht: *Stiller*.

Im Blick nach Süden, so wie er im *Tagebuch 1946–1949* entfaltet wird, konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf ein häufig idealisiertes, verklärtes

Italienbild. Ein vom Krieg verwundetes Land – für den es zum Teil selbst verantwortlich ist – doch auf wunderbare Weise lebendig und fröhlich. Fast ein Eden, ein irdisches Paradies. In diesem Eden spielt die Natur eine grosse Rolle:

Manches erklären vielleicht schon die Früchte, die schwarzen Oliven, die auf der Erde liegen, die letzten Feigen, überreif und violett. Man hat den Eindruck, hier reifen die Früchte nicht als Lohn, sondern als Geschenk, und es verwundert nicht, daß hier der Mensch entstanden ist. Hier lebt er nicht aus Trotz gegen eine Schöpfung, die er täglich überlisten muß, damit sie ihn nicht vertilgt; er lebt aus Mut, nicht aus der schalen Freude an täglicher Überwindung, nicht aus Tugend, sondern aus Freude am Dasein, harmloser und heiter. Das Geschenk, das hierzulande an den Bäumen wächst: die Erlösung von der Angst, die Zuversicht für morgen, die Erlaubnis zur Muße. (TB 1946–1949, S. 445 f.)

In Frischs idealisierter Vision überschüttet die Natur den Menschen mit Gaben, ist Quelle seiner Daseinsfreude und befreit ihn von der Angst. Eine tiefe, allumfassende Lebensfreude erfüllt auch Frisch beim Anblick der ihn umgebenden Natur, insbesondere beim Anblick des Meeres, wie die Stelle der Ankunft des Paares aus der Schweiz in Genua verdeutlicht: «Endlich wieder einmal das Meer! Wir sind selig! Wir haben ein Zimmer im obersten Stock und es fehlt nicht der Mond, der uns das Meer beglänzt.» (TB 1946–1949, S. 443) Das Meer wird mit einem Gefühl einer tief empfundenen Freude und Liebe beschrieben. Oft handelt es sich dabei um detaillierte Schilderungen, in denen der Schreibende mit der Sprache der Genauigkeit die Bewegung der Wellen und das wechselnde Farbenspiel einzufangen sucht:

So mächtig lärmt das Meer, wenn es seine Wogen mit rollendem Donner auf den Strand wirft. Stundenlang schaue ich auf ihr zischelndes Verkräuseln, jedesmal spiegelt der Sand, blinkend vor Nässe, die langsam wie ein Löschblatt vermatet, und wieder bleiben die leeren Muscheln zurück, meistens andere, [...] bis die nächste Woge kommt, sich aufbäumt und höhlt, so daß die Sonne sie durchleuchtet, und mit gischtender Krone zusammenbricht, stampfend, klatschend, kichernd. (TB 1946–1949, S. 446)

Manchmal wird das Meer jedoch auch zum Ausgangspunkt für etwas anderes, Tieferes. Der Gedanke verlässt die zufälligen Erscheinungen und die Zeit:

Später der Mond – Wie er aufgeht über den rötlichen Bergen, nicht als Scheibe, sondern als Kugel, als Ball aus blassem Elfenbein; das Violette

ringsum, das andere, was außer ihm ist, das Nichts zwischen ihm und uns, das All, die Nacht, der Tod. Und der Tag und das Licht, das von diesem Raum hängt, wie dünn es wieder ist, ein Schleier von Seide, der jederzeit zerreißen kann. (TB 1946–1949, S. 452)

Der Blick geht jetzt in weitere Fernen, und dem Besucher öffnet sich unerwartet und plötzlich eine Durchsicht ins Unsichtbare. Der stets so kritische, analytische, ironische Schriftsteller, der Frager und Zweifler, wird zum Dichter.

Die bisher diskutierten Texte beschreiben eine verklärte Vision Italiens als arkadischer Sehnsuchtsort, als eine Art Eden.

Es gibt jedoch ein späteres Werk aus den Sechzigerjahren, das, wenn auch aus völlig anderer Perspektive geschrieben, dennoch verdient, näher betrachtet zu werden. Es handelt sich um die mit dem Titel *Überfremdung I–II* überschriebenen Texte,<sup>4</sup> die das Bild einer Italien-Wahrnehmung unter einem anderen Blickwinkel vervollständigen: nicht mehr derjenige des verzauberten Besuchers und Bewunderers, sondern des analysierenden Beobachters der Gegebenheiten in der Schweiz mit scharfem, realitätsbezogenem Blick.

Das Thema der Überfremdung ist sehr komplex und betrifft heute in weit dramatischerer Form viele europäische Länder, darunter auch Italien, das viele tausend Migranten auf der Suche nach besseren Lebens- und Arbeitsbedingungen oder sogar nach dem nackten Überleben bewältigen muss. In den 1950er- und 1960er-Jahren waren es dagegen Menschen aus armen Gegenden Italiens, die auswanderten. In Frischs Beschreibung dieser Migrationsbewegung und des Zusammenlebens der Arbeit suchenden Italiener mit den Schweizern, die die Italiener nur ungern aufnehmen, zeichnet sich ein fortwährendes Vergleichen ab. Ausser einem Blick nach Süden – einem Bild Italiens – finden wir hier also auch einen Blick auf die Schweiz, eine Bestandsaufnahme der Eigenart des Schweizer Volkes.

Die Anwesenheit von Arbeitskräften aus ärmeren Ländern wird in der Schweiz als ein Problem gesehen, und dieses Problem trägt den Namen Überfremdung. Aufgrund der negativen Konnotation von «über» wie etwa in Überschwemmung, Übermacht, Überfall usw., hat diese Bezeichnung – so Max Frisch –

von vornherein einen Alarm-Ton: man wittert Landesgefahr, und indem diese nicht als Folge eines eigenen Versagens interpretiert wird, sondern

4 Hier besteht nicht nur eine zeitliche Distanz zum *Tagebuch 1946–1949*. Auch der Ausgangspunkt ist ein völlig anderer: keine idyllische Italien-Vision mehr, sondern die Untersuchung einer präzisen soziologischen Gegebenheit, welche die italienischen Gastarbeiter in der Schweiz betrifft.

etikettiert als Bedrohung von außen, hat die Bezeichnung etwas Patriotisches: hier das Gesunde und Ein-für-alle-mal-Richtige und Einheimische und Weiß-Gott-Bewährte, kurzum das Schweizerische, und da kommen nun mitten in unseren Wohlstand unversehens Fremdlinge in Scharen [...]. Hat der Einheimische das verdient?<sup>5</sup>

Diese Frage stellen sich viele Schweizer, und dies sind die bekannten Worte, mit denen Max Frisch ihre Reaktion auf die Ankunft der Fremdlinge beschreibt: «Ein kleines Herrenvolk», so heisst es in *Überfremdung I*, «sieht sich in Gefahr: man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen. [...] Und sie sind nicht nur Menschen, sondern anders: Italiener.» (KP 1964–1966, S. 374)

Die erste negative Eigenschaft, die bei den Italienern festgestellt wird, ist, dass sie als «einfach zu viele» empfunden werden<sup>6</sup> (KP 1964–1966, S. 375), und zwar – so Max Frisch – nicht auf der Baustelle oder in der Fabrik, wo sie nötig sind und den Wohlstand ermöglichen, sondern «am Feierabend, vor allem am Sonntag [...]. Sie fallen auf. Sie sind anders. Sie haben ein Auge auf Mädchen und Frauen, solange sie die ihren nicht in die Fremde nehmen dürfen». Ausserdem überfremden sie das Strassenbild (KP 1964–1966, S. 374), sie singen, ihre Familien sind zu laut, und vor allem: es kommen immer wieder neue, in Scharen, kleiner und dunkler, und die Schweizer fühlen sich «als die Unschuldigen-Bedrängten» (KP 1964–1966, S. 377).

Diese Atmosphäre des Unbehagens und die Reaktionen, die sie hervorruft, analysiert Frisch in Bezug auf den *Bericht der Studienkommission für das Problem der ausländischen Arbeitskräfte* (herausgegeben vom Bundesamt für Industrie, Gewerbe und Arbeit, 1964). Diesen Bericht kommentiert er auf der bereits erwähnten Jahreskonferenz der *Vereinigung der kantonalen Fremdenpolizeichefs*. Bei dieser Gelegenheit spricht Frisch nicht nur über die Italiener und die Gesetze, die ihre Anwesenheit regeln sollen; indirekt wird in seiner Rede auch die Eigenart der Schweizer hervorgehoben, welche die Vereinigung zu schützen beabsichtigt. Die Blickrichtung wechselt fortwährend von den Italienern zu den Schweizern, welche sich durch diesen Zustrom an Fremden «überschwemmt, überrumpelt, überfallen: überfremdet» (KP 1964–1966, S. 378 f.) fühlen.

Das Erste, was aus diesem Bericht hervorgeht, bemerkt Frisch, sei, dass die Schweiz nicht als «etwas Wertendes», sondern als «etwas Großartig-Gewor-

5 Max Frisch, *Kleine Prosaschriften 1964–1966*, in: ders., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976, Bd. 5, S. 377 (fortan zitiert als KP 1964–1966).

6 Max Frisch bemerkt: «Ganz nüchtern: 500 000 Italiener, das ist ein Brocken, so groß wie der Neger-Brocken in den Vereinigten Staaten.» (KP 1964–1966, S. 375)

denes, das zu verteidigen ist», erscheint (KP 1964–1966, S. 381). Es ist daher normal, dass Begriffe wie ‹Verteidigung› und ‹Abwehr› ständig betont werden, und dass die Verteidigungsmentalität, so Frisch, zur ‹Geisteslage unseres Landes› (KP 1964–1966, S. 381) wird.

Das wichtigste Element dieser Verteidigungsmentalität bildet für ein Land, das auf Werte wie Bestand und die Berufung auf die Vergangenheit gegründet ist, die Angst vor der Zukunft: ‹Fast hat man den Eindruck›, so Max Frischs kritische Feststellung, ‹daß Zukunft überhaupt als Bedrohung empfunden wird›. In der Schweiz, fährt Frisch nicht ohne Bitterkeit fort, ‹fehlt ein Sog auf die Zukunft hin, eine Hoffnung, die kreative Kräfte auslöst.› Diese Diagnose schliesst mit einer provozierenden Frage: ‹Was will die Schweiz von der Zukunft: ihre Vergangenheit?› (KP 1964–1966, S. 381)

Zurückkehrend zu Frischs Italienbild (es sei in diesem Zusammenhang auf schon zitierte Passagen aus dem *Tagebuch 1946–1949* verwiesen) tauchen die Begriffe ‹Zukunft›, ‹Zukunftsgerichtetheit› und ‹Hoffnung› in mehreren Zusammenhängen immer wieder auf. Es sind Eigenschaften, die Italien laut der Analyse Frischs auch in den tragischsten und problematischsten Momenten seiner Geschichte besitzt oder besessen hat. Im Folgenden sollen ein paar entsprechende Textpassagen nochmals in den Blick gerückt werden.

Das Bild, das Frisch an mehreren Stellen seines Tagebuches von dem verarmten und besiegten italienischen Volk entwirft, ist das eines ‹unendlich hoffenden Kindes›. In der Beschreibung der *Festa dell'uvva* (im Original Italienisch) sieht er arme, aber glückliche Menschen, und er findet sie alle unendlich schlicht, bescheiden, unendlich hoffend (vgl. TB 1946–1949, S. 514). Und wieder im politischen Kontext und mit dem Blick auf das, was nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs getan werden muss, bemerkt Max Frisch, dass es im Vergleich zu Deutschland, wo ständig ‹der Rückzug auf Hölderlin oder Beethoven, der berühmte Rückzug auf die Innerlichkeit› praktiziert wird, in Italien, das den Mut hatte, ‹das menschliche Versagen an der eigenen Nation aufzuzeigen›, Bücher und Filme gibt,<sup>7</sup> die man als Brücke in die Zukunft empfindet. Nicht zufällig, bemerkt Frisch, gibt es ‹kein europäisches Volk, das uns zur Zeit so mit Zuversicht erfüllt wie das italienische› (TB 1946–1949, S. 633). Doch im Zusammenhang mit den tragischen Ereignissen der Vergangenheit geht der Blick erneut zurück in die Schweiz: ‹[...] ich bin restlos überzeugt, daß auch wir, wäre uns der Faschismus nicht verunmöglicht worden durch den glücklichen Umstand, daß er von vornherein unsere Souveränität bedrohte,

7 Leider ist es nicht möglich gewesen zu rekonstruieren, auf welche Bücher und Filme Max Frisch sich hier bezieht.

genau so versagt hätten, wenn nicht schlimmer zumindest in der deutschen Schweiz.» (Ebd.)

In der überfremdeten Schweiz der 1960er-Jahre scheint eine der grössten Ängste diejenige vor dem Kommunismus zu sein. Viele Schweizer, so heisst es im Bericht des Bundesamts, argwöhnen, dass die italienischen Arbeitskräfte kommunistisch sein könnten. «Die Ansteckungsgefahr für die schweizerische Bevölkerung», das wird ausdrücklich betont, «darf nicht unterschätzt werden» (KP 1964–1966, S. 386). Max Frischs Reaktion lautet folgendermassen:

Wenn ich richtig verstehe: man hält es für möglich, daß gewisse italienische Gastarbeiter, die in Kalabrien etwa eine Boden-Reform wünschen, damit sie nicht mehr auswandern müssen aus ihrer Heimat, unsere Bevölkerung gesprächsweise auf ein Verständnis bringen könnten, das ihr unsere Presse vorenthält. Sicher befürchtet niemand, daß die Schweiz, wo man eine genügende Schulbildung hat, kommunistisch werden könnte; offenbar beunruhigt es uns schon, daß der Antikommunismus, das Credo der heutigen Schweiz, vielleicht von den wenig bemittelten Schichten, deren Arbeitskraft wir uns erhalten müssen, nicht als ausreichendes Credo empfunden und übernommen wird. Ist Antikommunismus ein ausreichendes Credo? (Ebd.)

Die Angst vor dem Kommunismus ist eine konkrete Angst, doch in der Schweizer Bevölkerung ist darüber hinaus eine diffuse Stimmung der Feindseligkeit und des Unbehagens entstanden, die mit keinem anderen Begriff bezeichnet werden kann als mit dem des Fremdenhasses. Ein Fremdenhass, der sich neben anderen Ursachen (darunter Einbusse an Eigenart) wiederum aus Angst speist. Die Angst, «daß andere in dieser oder jener Richtung begabter sein könnten; jedenfalls sind sie anders begabt, beispielsweise begabter in Lebensfreude, glücklicher. Und das weckt Minderwertigkeitsgefühle, Verlust an Selbstvertrauen, Neid». Man ist tüchtig, aber nun zeigt sich, «daß andere es auch sind: aber ohne die Mißmutigkeit, die wir nördlich der Alpen als Voraussetzung oder schon als Beweis von Tüchtigkeit zu betrachten gewohnt sind» (KP 1964–1966, S. 387). Was vor allem die Immigranten betrifft, so beobachtet Frisch: «[D]as Ressentiment, dem sie vielerorts begegnen, ist natürlich, man spürt noch an den wenig bemittelten und wenig geschulten Söhnen einer großen Kultur, daß andere uns an Lebensart womöglich überlegen sind.» (KP 1964–1966, S. 398)

Hier kehrt der Begriff der Kultur wieder, des Erbes einer grossen Kultur. Ein Privileg, über das, so Max Frischs kritischer Blick, die Schweizer nicht verfügen.

Obwohl die Schweizer Bevölkerung auch in Bezug auf ihre eigene Heimat in einem Zustand des Unbehagens leben (nicht das von Karl Schmid diagnostizierte «Unbehagen im Kleinstaat», sondern das, was Frisch als «Unbehagen in der Stagnation» bezeichnet), bleibt die Angst vor jeder Veränderung, und jede Veränderung – Max Frisch wird nicht müde, das zu unterstreichen – wird als eine Bedrohung erfahren: Alles Neue, was diese Menschen möglicherweise bringen, wird als «ein Bazillus» (KP 1964–1966, S. 392) angesehen. Freilich ist die Schweiz in Max Frischs Diagnose kein gesunder Organismus. Ihre Krankheiten sind Zukunftsangst, Stagnation und parasitäre Isolation. Die Schweiz bedarf also, nach Max Frisch, einer Regeneration. Und die Überfremdung, diese Invasion so andersartiger ausländischer Arbeitskräfte, die sich als Menschen entpuppt haben, wird, weit davon entfernt, eine Gefahr zu sein, als Chance angesehen, die Schweiz aus der Stagnation zu holen und eine schöpferische Veränderung einzuleiten (vgl. KP 1964–1966, S. 392).<sup>8</sup> Kein Bazillus also, sondern etwas Gesundes, Nützliches, Notwendiges.

Aber dieser Teil soll nicht mit den kritischen Tönen enden, die Frisch gegenüber den Schweizern anschlägt, sondern mit seinen einführenden Worten über die Italiener im Vorwort zum Buch *Siamo italiani*.<sup>9</sup>

Die Italiener leben in Baracken,<sup>10</sup> gelten als schmutzig,<sup>11</sup> sie sind von Misstrauen und Abneigung umgeben. In diesem Buch erzählen sie ihr Leben. Sie erzählen von Italien, dem sie nachtrauern, von dem sie träumen, doch auch von der Schweiz, vom Schnee, den sie noch nie gesehen haben, von der Kälte, die ihnen Angst macht. Max Frisch sieht ihre Armut, erkennt die Not. Doch was ihn an diesem Buch, an den schlichten Worten der Auswanderer am meisten beeindruckt, ist Ethos, Humanität, Kultur:

[W]ie tönt es, wenn einfache Leute von sich selbst erzählen? Da gibt es Stellen fast in jedem Gespräch, die an die Bibel erinnern, in der Umständlichkeit des Vortrags, so lapidar-konkret, daß ich aufhorche, selbst wenn mir die Tatbestände bekannt sind. [...]

8 Siehe auch: «Ich sehe in dem Tatbestand, daß wir ohne einen großen Zuzug ausländischer Arbeitskräfte nicht auskommen, ein Signal: die parasitäre Isolation, die man sich von der Neutralität verspricht, ist offenbar nicht möglich.» (KP 1964–1966, S. 397)

9 Alexander Seiler (Hg.), *Siamo italiani. Gespräche mit italienischen Arbeitern in der Schweiz*, Zürich: EVZ-Verlag, 1965. Mit Beiträgen von Gerardo Zanetti und Max Frisch.

10 «Wir geben ihnen Baracken, und sobald es geht, auch Wohnungen; ein Inserat in einer schweizerischen Zeitung, das einen Hühnerstall für die Unterbringung von Italienern anbietet, darf als unglückliche Ausnahme bezeichnet werden.» (KP 1964–1966, S. 387 f.)

11 «Daß die Südländer schmutzig sind, das ist eine Hoffnung, dann sind wir, wenn wir in dieser Welt nicht singen, dafür wenigstens sauberer; aber nicht einmal diese Hoffnung bestätigt sich ohne weiteres: ein Landarzt versichert mir, daß die Italiener, im Gegensatz zu einheimischen Kunden, mit gewaschenen Füßen kommen.» (KP 1964–1966, S. 387 f.)

Da spricht kein einziger Revolutionär. Das hat etwas Rührendes. Alle sprechen von der Familie. Das ist ihr Ethos; ein christliches Ethos, auch ein sehr mittelmeerländisches. Trennung von der Familie, Sparen für die Familie, Wohnen mit der Familie, die Hoffnung auf ein kleines Haus nicht in der Fremde, sondern in Sardinien oder in der Romagna oder in Sizilien, davon ist immer wieder die Rede. Manchmal tönt es fast antikisch. Kultur kommt nicht als Bildung, sondern als praktisches Erbe; Humanität nicht als Theorie. Da spricht ein Menschenschlag, der höflich ist noch in der Beschwerde. [...]

Ein seltsamer Menschenschlag: eigentlich sehr demütig, naiv, nicht untertänig und nicht knechtisch, aber auch nicht arrogant, nur nicht auf Demütigung gefaßt, übrigens wenig nationalistisch noch in der Diaspora, nicht machtsüchtig, lebensgläubig wie Kinder erschrecken viele über den Schnee im fremden Land und brauchen lange Zeit, bis sie merken, welcher Art die Kälte ist, die sie erschreckt. (KP 1964–1966, S. 375 f.)

Die hier untersuchten Texte zeigen, dass es bei Max Frisch zwei unterschiedliche Weisen der Wahrnehmung Italiens gab. In der ersten, die ihren Niederschlag vor allem im Tagebuch findet, zeigt sich ein weitgehend idealisiertes Italienbild (Italien als arkadischer Sehnsuchtsort): «Ich liebe das italienische [Volk]» (TB 1946–1949, S. 517): In diesem Satz konzentriert sich das Gefühl der Begeisterung, mit der Frisch in den Nachkriegsjahren «sein» Italien erlebt. Die zweite hingegen führt Jahre später zu einem realitätsorientierten Bild und zeigt das idealisierte und geliebte Volk, das die Armut zwingt, in die Schweiz auszuwandern. Ein Verhältnis wirtschaftlicher Abhängigkeit entsteht, es beginnt ein schwieriges Dasein am Rand der Gesellschaft. Und auf Seiten des gastgebenden Landes wachsen Misstrauen und Angst. Bei der Beschreibung dieser Verhältnisse geht es Max Frisch vor allem um die moralischen Aspekte, und mit diesem Erkenntnisinteresse wechselt sein Blick fortwährend zwischen Italien und der Schweiz, deren Mängel er bloss legt. Es sind Mängel, die behoben werden könnten, so Frisch, wenn man die Eindringlinge, deren Kommen notwendig ist, akzeptieren würde.

Doch es gibt noch einen dritten Aspekt in Frischs Italienwahrnehmung, der kurz gestreift werden soll. Er zeigt sich in einem Gedicht aus Frischs Jugendjahren, dem einzigen bekannten aus dieser Zeit. Die Verse sind naiv, das Thema – Wein, Trunkenheit, Traum – abgedroschen. Es ist jedoch das erste Dokument der Bewunderung des Schweizer Schriftstellers für Italien. Diese Bewunderung wird in reiferen Schriften eine weit sorgfältiger ausgearbeitete und differenziertere Form annehmen und sich in Texten niederschlagen, die für die Italiener der Gegenwart wie eine schmerzliche Erinnerung klingen müssen.

*An ein venezianisches Weinglas*

Klinge,  
wunderfremdes Glas!  
Meine Hand  
berührt dich leise  
am geschwungenen Rand:  
schwinge  
deine zarte Weise,  
singe  
mir vom Traum  
der Dinge!

Lehre  
mich durch Dinge  
schauen!  
Laß,  
im Rausche lebend,  
mich am Saum  
des Daseins gehn,  
und am Grenzenlosen  
schwebend,  
lauschen auf sein Tosen,  
bebend,  
und mit Rausch und Traum  
in Gottes blauem Raum  
verwehn ...<sup>12</sup>

12 Max Frisch, *An ein venezianisches Weinglas*, in: *Basler Nachrichten* (19. 1. 1936).



«Ich betrat Rom, und der Schleier zerriss»<sup>1</sup>

Italien im literarischen Werk von Kuno Raeber

Für den 1922 geborenen Kuno Raeber (1922–1992) gab es schon in seiner Kindheit einen Blick nach Süden, allerdings aus einer ganz besonderen Perspektive: Er wuchs mit Mutter und Geschwistern im Haus seines Grossvaters auf, des Luzerner Verlegers Josef Räber. Dieser hatte schon während seiner Ausbildung in der Druckerei des Vatikans gearbeitet, und später blieben der Papst und die Schweizer Garde beständige Ziele seiner alljährlichen Romreisen und wesentliche Themen seines beruflichen Wirkens. So war für den künftigen Schriftsteller in den Jugendjahren die Stadt Rom schon immer präsent, aber dieses Rom stand nicht für die Hauptstadt Italiens, sondern für das Zentrum päpstlicher Macht. Eingebettet in eine intensiv erlebte katholische Welt mit Prozessionen und Riten, mit kirchlichen Bildern und Musik wächst Raeber heran, bis er als Student für kurze Zeit Novize bei den Jesuiten wird.

Sein abrupter Sturz aus diesem «Vater- und Mutterhaus voller geliebter Bilder, Tröstungen und Träume» (WA, Bd. 5, S. 45) führt ihn in eine tiefe Depression. Zwei Jahre später sieht er dann 1947 auf einer Studentenreise zum ersten Mal die Stadt Rom mit eigenen Augen. Wie umwälzend dieses Erlebnis war, kann er erst viele Jahre später erläutern: «Ich betrat Rom, und der Schleier zerriss, ein Strahl fiel herein und blendete mich für einen Moment.» (WA, Bd. 5, S. 40) «Das Mittelmeer ist für mich, um es christlich zu sagen, das Wasser der Wiedergeburt.»<sup>2</sup> Es ist nicht sicher, ob Raeber mit dieser Wortwahl bewusst an Goethes «Ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt,

- 1 Kuno Raeber, *Meine Geschichte mit der Kirche*, in: ders., *Essays und kleine Schriften*, Werkausgabe, Bd. 5, hg. von Christiane Wyrwa und Matthias Klein, München: Nagel & Kimche, 2004, S. 33–48, hier S. 40 (fortan zitiert als WA, Bd. 5). Zum Italienbild vgl. Christiane Wyrwa, *Literarische Palimpsestenlust – Italien als kulturelles Zeichensystem im Werk des Schweizer Kuno Raeber*, in: *Horizonte, Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, 4 (1999), Tübingen: Gunter Narr, S. 67–81.
- 2 Kuno Raeber, *Tagebücher, Korrespondenz. Aus dem Nachlass I*, Werkausgabe, Bd. 6, hg. von Christiane Wyrwa und Matthias Klein, München: Scaneg, 2010, S. 320 (fortan zitiert als WA, Bd. 6).

von dem Tag, da ich Rom betrat»<sup>3</sup> in der *Italienischen Reise* anknüpfen will, aber ganz sicher ist, dass dieser erste Rombesuch den Beginn einer Umwertung und Wandlung markiert, die zur grundlegenden Voraussetzung seines gesamten literarischen Schaffens wird. Rückblickend schreibt er 1962 im Tagebuch:

Zuerst war es eine zwanghaft instinktive Abwendung vom Christentum, unter heftigen Krisen, unbeschreiblichen Leiden vollzogen und akzeptiert. Es war nichts mehr da außer Erinnerungen. Bis ich Rom sah. Seither bildet sich, beginnend mit dem Schock des Lichts, den ich in jenen Tagen erfuhr, etwas Neues in mir. Das ist kein tröstlicher Glaube mehr an höhere Mächte jenseits der Welt, es ist das Wissen von der Existenz der Götter in der Welt. Sie steigen nur aus dem Mittelmeer herauf und umdrängen mich immer mehr. Das hat nichts mit ‚Überzeugung‘, ‚Wahrheit‘, ‚Bekenntnis‘ zu tun. Die Realität der weltimmanenten göttlichen Mächte ist kein Gegenstand für eine philosophische Diskussion. [...] Das Christentum ist mir nur noch so weit interessant, als es in das griechisch-römische, in das heidnische Meer getaucht wurde: Katholizismus, nicht als Dogmengebäude oder gar Lebensregel, sondern als Arche mythischer Erfahrungen. (WA, Bd. 6, S. 320)

Seit dieser ersten Begegnung mit dem wirklichen Land wird Italien für Raeber zu einem Brennpunkt, der «die wirkmächtigen Bilder des abendländischen Kulturgedächtnisses»<sup>4</sup> aller Epochen seit der Antike bewahrt. Den Kern seiner poetologischen Überlegungen seit den Anfängen im Tagebuch von 1950 bildet die Gegenwärtigkeit des Vergangenen:

Da im Grunde nichts vergeht, es keine Abscheidung gibt von irgendeinem wesentlich Zugehörigen, muss der Punkt erreicht werden, wo alle vergangenen Situationen zugleich erlebt werden können, und zwar ohne dass sie sich Abbruch tun oder widersprechen, sondern so, dass sie alle zusammen erst ein ganzes Erlebnis bilden, die ganze erlebte Realität darstellen. [...] [A]lles Vergangene muss potentiell stets gegenwärtig sein. (WA, Bd. 6, S. 124)

1964 nennt er in seinem ersten Selbstporträt *Auto da fé* als Ziel seines Schreibens: «Ich will die Gegenwart in der Vergangenheit, die Vergangenheit in der Gegenwart sehen und zeigen.» (WA, Bd. 5, S. 10) Und 1977 heisst es in einem Aufsatz:

3 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, 1960, Bd. 11, S. 147 (für den 3. 12. 1786).

4 Aleida Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis an der Millenniumsschwelle*, Auszug, in: *Text + Kritik: Kuno Raeber*, 209 (Januar 2016), S. 52.



*Kuno Raeber mit Hund Tazebao auf der Terrasse im Vicolo del Farinone 24, Rom, 1985. Foto: Giacomo Lenuzza. Nachlass Kuno Raeber, SLA, Bern.*

Der Bilderschatz der Antike, des Mittelmeers ist schon so lange Gemeingut, dass er gleichsam wie eine goldene Mumie in unserer Erinnerung, in unserem Empfindungsgrund liegt. Bei der geringsten Berührung zerfällt er zu Staub. Und dieser Staub enthält alle Ingredienzien der Magie. Einen anderen Stoff von solcher Feinheit, von solcher Qualität gibt es nicht. Alle übrigen Weltgegenstände sind im Vergleich dazu grobes, unstrukturiertes Geröll. Was wie in der Grabkammer einer Pyramide im Mittelmeer liegt, lässt sich heraufholen und als Material für Figuren verwenden, die neu sind und zugleich angefüllt mit den Zauberkräften der Vorzeit. [...] Kunst

ist immer Erinnerung, je absoluter sie ist, desto deutlicher wird dieses Moment. Nur durch die Evokation des Bekannten lässt sich das Neue darstellen.<sup>5</sup>

In einem Briefentwurf an Walter Jens formuliert Raeber 1953:

Dichtung ist Repräsentation eines höchst Allgemeinen. Ihre Bildwelt ist archetypisch: sie wächst aus Grundvorstellungen der Seele, durch die wir alle teilhaben an der höchsten, absoluten Realität. In diesem Sinn gibt es keine Verpflichtung auf irgendeine Aktualität. Das Gültige ist immer aktuell, definitione. (WA, Bd. 6, S. 175)

Seine Vorstellungen vom <Gültigen> sind seit seinen poetischen Anfängen ganz deutlich visuell konnotiert. Er spricht wiederholt von <Urbildern> und den <Bildern in meinem Innern>, später auch in der Übertragung des religiösen Begriffs vom <wahren Bild>, die seine Texte gestalten wollen. Seine letzte Definition dieses Gedankens stammt aus dem Jahr 1990: «Ja, das Allgemeine und allen Gehörende, das verborgen ist, hervorholen aus seiner Verborgenheit und zeigen, das ist die Aufgabe der Kunst. Beschwören der Bilder, das ist Literatur.» (WA, Bd. 5, S. 61 f.)

Seit sich die Bilder nach dem Sturz aus dem Katholizismus als Formen erwiesen, die im Lichte des Mittelmeers auf «der Arche mythischer Erfahrungen» (WA, Bd. 6, S. 320) geborgen sind, wird Italien von Venedig bis Sizilien für Raeber immer stärker zum gelobten Land, in dem Naturerscheinungen, Bauwerke und Städte sowie auch die Lebensformen seiner Bewohner in simultaner Präsenz die reichsten Zeugnisse der Gedächtnisgeschichte unseres Kulturkreises bewahren. Er liebte das reale Land Italien, in das er immer wieder für kürzere oder längere Zeiten zurückkehrte, und schrieb ihm sogar zu, es habe seine sinnliche Erlebnisfähigkeit erst eigentlich geweckt (vgl. WA, Bd. 5, S. 41). Aber das gegenwärtige Leben in all seinen Facetten bildet in seiner Erfahrung nur die dünnste Schicht von Erscheinungen an der Oberfläche, durch die für ihn stets die Vergangenheit hindurchschimmert, wie bei einem fortwährend neu überschriebenen Palimpsest. Dieser Begriff dient ihm wiederholt zur Kennzeichnung Italiens und besonders der Stadt Rom, denn im kulturellen Gedächtnis lassen sich Bauten und Denkmäler, Riten und Dokumente, Bilder und Texte der antiken und christlichen Tradition als übereinander liegende Schichten wahrnehmen. Lange bevor Gérard Genette den Begriff <Palimpsest> als Konzept der Literaturtheorie behandelt, lässt Raeber in seiner Geschichte

<sup>5</sup> Kuno Raeber, *Die Bildwelt von Karl Rössing*, in: WA, Bd. 5, S. 189–196, hier S. 193.

*Der Walfisch* aus dem Band *Missverständnisse* von 1968 einen poetologisch gekennzeichneten Ich-Erzähler ganz wörtlich durch die Verästelungen der übereinander liegenden Buchstaben in einem Palimpsest klimmen. Im letzten Satz wartet dort sogar die Palimpsestenlust darauf, «dass ich sie fand und ergriff und genoss». <sup>6</sup> Die Bedeutung der Schichtung für das Entstehen literarischer Texte nennt Raeber erstmals 1957 im Vorwort zu *Die verwandelten Schiffe*: «Das Gedicht ist ein Ort, wo der Geist die Welt versammelt und ordnet. Es setzt die Schichtung, die Übereinanderlagerung all dieser Motive, Triebe, Empfindungen voraus, all dieser Zeiten und Kulturen, die in uns liegen und auf ihre Erweckung warten. – Gedichte sind so viele möglich, als es Entsprechungen und Verwandlungen gibt.» <sup>7</sup>

Wie seine Freundin Ingeborg Bachmann, die er 1963 in diesem Land interviewt hat (vgl. WA, Bd. 5, S. 69–80), Italien als ihr erstgeborenes Land bezeichnete, äussert Raeber schon 1948 in Rom das Gefühl, «stets hier zuhause, hier geboren zu sein» (WA, Bd. 6, Tagebuch 12. August 1948, S. 101), weil in dieser Stadt das Erbe der ganzen Menschheitsgeschichte gegenwärtig geblieben ist. Die Metropole Italiens bietet ihm das reichste Anschauungsmaterial für das kulturelle Gedächtnis, das im Zentrum seines literarischen Schaffens steht.

In der Lyrik zeigen *Römische Reklamen – Forum* (vgl. WA, Bd. 1, S. 56) von 1957, wie im Blick des Betrachters das antike Heiligtum der Vesta auf dem Forum Romanum mit der Schrift «Persil» und «Coca-Cola» verschmilzt, die ein Reklame-Flugzeug in den Himmel schreibt. In *Warnung an einen Besucher von San Clemente* (vgl. WA, Bd. 1, S. 51) gleitet der Blick durch alle Schichten der Kirche hinunter zur tiefsten mit der Statue des Mithras, die den Betrachtenden in ihre Existenz hineinzieht. Bis zum neunteiligen Zyklus in *Abgewandt Zugewandt* (vgl. WA, Bd. 1, S. 337–345) bleibt Rom als Palimpsest in seinen Gedichten gegenwärtig.

In Raebers Prosa tritt die Stadt zuerst im Roman *Das Ei* von 1981 <sup>8</sup> hervor, in dessen Mittelpunkt das Attentat auf Michelangelos *Pietà* als ein Aufstand der Söhne gegen das Urbild der Madonna die ganze Stadt Rom zerstört. «Die kunstvoll verschachtelte historische Tiefendimension» <sup>9</sup> lässt hier die Peterskir-

6 Kuno Raeber, *Erzählende Prosa*, Werkausgabe, Bd. 2, hg. von Christiane Wyrwa und Matthias Klein, München: Nagel & Kimche, 2003, S. 417–419, hier S. 419 (fortan zitiert als WA, Bd. 2).

7 Kuno Raeber, *Lyrik*, Werkausgabe, Bd. 1, hg. von Christiane Wyrwa und Matthias Klein, München: Nagel & Kimche, 2002, S. 415 (fortan zitiert als WA, Bd. 1). Vgl. dazu die grundlegende Darstellung von Raebers «Bildpoetik», in: Raffaele Louis, *Metabilder in der Literatur – metareflexive Bilder bei Adolf Muschg, Kuno Raeber und Alain Robbe-Grillet*, in: *spektrum Literaturwissenschaft*, Bd. 54, Berlin: de Gruyter, 2016, S. 159 ff.

8 Kuno Raeber, *Romane und Dramen*, Werkausgabe, Bd. 3, hg. von Christiane Wyrwa und Matthias Klein, München: Nagel & Kimche, 2002, S. 249–395 (fortan zitiert als WA, Bd. 3).

9 Jürgen Egyptian, *Romane und Erzählungen der Schweiz*, in: Horst A. Glaser (Hg.), *Deut-*

che, das Kolosseum und Berninis Elefant vor Santa Maria sopra Minerva als Elemente der Vergangenheit genauso mitspielen wie die Plätze, Gassen, Bilder und Menschen aus dem gegenwärtigen Leben der Stadt. Am Anfang und am Ende tritt als Rahmen das wirkliche *Caffè della Cancelleria* in den Blick, an dessen Tischen der Autor seinen Text schreibt. Im Schauspiel *Bocksweg. Ein Mysterium in 12 Bildern* von 1984<sup>10</sup> bildet die Via di Monte Caprino, die durch einen labyrinthischen Park aufs Kapitol führt, den Schauplatz des Martyriums der Figur Renzo. In dieser Gestalt verschmilzt der Stadtheilige Laurentius mit dem Lorbeer im Namen und seinem Tod auf dem Rost mit dem Opfer eines realen Kriminalfalls im Homosexuellenmilieu der 1980er-Jahre an diesem Ort.

Das vielschichtigste Spiel mit den Aspekten der Stadt Rom zeigt dann der Roman *Wirbel im Abfluss* (vgl. WA, Bd. 4, S. 45–314), 1989 unter dem Titel *Sacco di Roma* veröffentlicht. Bereits Raebers 1960 publiziertes Gedicht *Die Engelsburg – Kaiser Hadrian spricht* (vgl. WA, Bd. 1, S. 84 f.) präsentiert dieses Mausoleum des antiken Kaisers, das laut Aleida Assmann «ein Chronotopos abendländischer Geschichte ist. Das Besondere an diesem Gebäude ist seine Palimpsest-Struktur: Am Anfang steht das monumentale Grabmal Hadrians, das immer wieder umgebaut wurde und als Rundturm, als Speicher und Festung gedient hat.»<sup>11</sup> Schon das Gedicht gestaltet in seinem Zentrum die Grundfigur eines Spiralwirbels durch die Zeiten. Für den späteren Roman hat Hanno Helbling sogar die Struktur der Spiralrampe in der Engelsburg als Formprinzip des gesamten Werkes angesprochen.<sup>12</sup> Er sieht in dem Gebäude «die jahrhundertlang verborgen gebliebene ›Rampa elicoidale‹, den schraubenförmigen Gang in seinem Innersten», der sich durch die Zeiten windet, als eine Parallele zur Struktur des sprachlichen Aufbaus in seiner kreisenden Bewegung: «Das Bauwerk wird zum Paradigma des Dichtwerks – und umgekehrt; die beiden Formen des Dastehens durchdringen sich, und nicht in Steinen oder Wörtern wird Geschichte fassbar, sondern in dem Sprachgeschehen, das ihren Zusammenklang ermöglicht und beglaubigt.»<sup>13</sup> Der Titel *Wirbel im Abfluss* bezeichnet hier das Prinzip der ständig kreisend wiederkehrenden und mehrgliedrig variierten klangvollen Wortfiguren; aber der Begriff bedeutet für Raeber auch eine Anknüpfung an das Hofmannsthal-Zitat aus dem *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* über den Wirbel der Wörter, das er als Motto

*sche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*, UTB Wissenschaft, Bern u. a.: Haupt, 1997, S. 367.

10 Kuno Raeber, *Romane und Dramen*, Werkausgabe, Bd. 4, hg. von Christiane Wyrwa und Matthias Klein, München: Nagel & Kimche, 2004, S. 7–43 (fortan zitiert als WA, Bd. 4).

11 Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis an der Millenniumsschwelle* (Anm. 4), S. 51 f.

12 Vgl. Hanno Helbling, *Die Spirale schreiben*, in: *Neue Zürcher Zeitung* (16. 1. 2003).

13 Hanno Helbling, *Im Fluidum der Sprache*, in: *Neue Zürcher Zeitung* (6. 5. 2004).



vor seinen ersten Roman *Die Lügner sind ehrlich*<sup>14</sup> gestellt hatte, der im selben Jahr erschien wie das Kaiser-Hadrian-Gedicht. Ob 1960 oder 1989, der Begriff des Wirbels bezieht sich für Raeber auf die Gestaltung der Sprache, und dieser poetologische Aspekt konkretisiert sich im späteren Roman in Laurentius, dem römischen Stadtpatron, der mit dem Kaiser zur Figur ‹Er› verschmilzt. In einem permanenten Schöpfungsakt will er planen und eine Ordnung schaffen, «wo Oben und Unten, Hinten und Vorne, Vorher und Nachher jedem Streit enthoben und jeglichem Zweifel entrückt sind». (WA, Bd. 4, S. 100) Seine Stadt Rom soll die geglückte Architektur der Welt verkörpern, aber ihre Form löst sich immer wieder im Wirbel auf, in dem Menschen und Dinge und Wörter unablässig weiterströmen. In seinem Roman will Raeber «in endlos scheinenden Sätzen die Synchronie dieses Vorgangs fühlbar [...] machen»,<sup>15</sup> daher gleiten historische Ereignisse mit gegenwärtigem Geschehen in den Strassen der realen Stadt ineinander. Vor dem Ort, an dem seit der Antike die Engelsburg steht, wird am 10. August, dem Tag des heiligen Laurentius, ein riesiges Feuerwerk zu Ehren des römischen Schutzpatrons veranstaltet, das bis heute ein beliebtes Volksfest für alle Römer geblieben ist. Neben den immer gegenwärtigen Heiligen können sich auch mythische Figuren in der Hauptstadt der Welt tummeln. Gegenüber von Raebers Wohnung im Vicolo del Farinone 24 (vgl. WA, Bd. 4, S. 135 ff.) gab es in den 1980er-Jahren wirklich eine Druckerwerkstatt mit grün leuchtenden Computerbildschirmen. An diesen Ort versetzt er Enea mit seinem Vater Ancise aus dem Epos des Vergil, die aber beide, wenn sie ihre Haustür verlassen, genau wie auf Raffaels vatikanischem Fresko den Brand im Borgo von 874 erleben, während nur ein paar Strassen weiter die Schreie der plündernden Söldner beim Sacco di Roma von 1527 ertönen. Zu diesem Bauprinzip schreibt Beatrice von Matt: «Da der Polyhistor in einem authentischen künstlerischen Sinn an so vielen Welten teilhat, trägt sein Werk die Zeichen einer echten Postmoderne: Hochform und Synthese der Moderne.»<sup>16</sup>

Die Faszination von der Entsprechung der äusseren und inneren Schichten im Palimpsest der Stadt Rom begleitet Kuno Raebers gesamte Schaffenszeit, wie ein Tagebucheintrag zu seinem letzten Besuch belegt:

Rom: eine Kapitale, die sich ein Imperium schuf und so erst zur Kapitale

14 Kuno Raeber, *Die Lügner sind ehrlich*, in: WA, Bd. 2, S. 9. Motto: «[D]ie einzelnen Worte schwammen um mich [...] Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.»

15 Christina Viragh, *Noch eben ‹Sacco di Roma› im Ablauf der Zeit*, in: Richard A. Klein (Hg.), *Der Dichter Kuno Raeber: Deutungen und Begegnungen*, München: Scaneg, 1992, S. 72.

16 Beatrice von Matt, *Schreiben aus vergessener Tradition*, in: Klein, *Der Dichter Kuno Raeber* (Anm. 15), S. 23.

wurde. Dann, in der diokletianischen Zeit, entstehen Nebenkapitalen und entziehen dem Zentrum seine Macht. Rom wird zu einer bloß noch symbolischen Hauptstadt [...]. In einer nächsten Phase erscheint als Kapitale des christlichen Reiches Konstantinopel. Eine von Anfang an christliche Gründung, indes Rom noch lange heidnisch bleibt und dadurch weiter ins Abseits gerät. Als Rom endlich im 5. Jahrhundert gleichfalls christlich geworden ist, ist es zu spät. Das Imperium hat sich endgültig nach Osten verschoben. In Venedig sehen wir noch den vormuslimischen Zustand Konstantinopels: San Marco als die Palastkirche wie in Byzanz die Aja Sofia. In Rom hingegen dringen die christlichen Denkmäler, die Basiliken und Mausoleen nur ganz allmählich in das von den Tempeln der Götter, den Theatern und Bädern besetzt gehaltene Zentrum vor. Zuerst legen sie sich wie ein Belagerungsring um die Außenmauern.

Es bildet sich in diesem Vorgang die Geschichte der Seele ab, der Wandel der Mächte, die sie bestimmen, der Bilder, die sie beherrschen. Das macht Rom so einzigartig. Dass wir dort die Ringe, die Schichten bis heute sehen können. Während Byzanz gleichsam sofort, von einem Tag auf den anderen christlich wird und nachher, tausendeinhundert Jahre später, ebenso plötzlich und fast übergangslos, zum Mittelpunkt des Islam. So wirkt Rom, je nach dem Standort, von wo aus wir es betrachten, einmal als eine heidnische, einmal als eine christliche Stadt. Beide Elemente sind überall da. Im christlichen Heiligen- und Bilderkult klingen die antiken Mysterien nach. Die heidnischen Überreste aber weisen voraus auf die christlichen. Bis dies endlich heute in einem gemeinsam Versinkenden verschmilzt, ohne dass jemand sagen könnte, was folgt. (WA, Bd. 6, Tagebuch 15. Mai 1991, S. 618)

Für Laurentius, den Schutzheiligen der Roma aeterna, ist der Ort der Reliquien wichtig. Seit der Spätantike ruhen sie am *ager veranus*, der schon damals eine Begräbnisstätte war, und noch heute führt der Weg auf den Zentralfriedhof der Millionenstadt über die Basilika des heiligen Lorenzo, der bei Raeber auf diese Weise zum Hüter der Stimmen der Römer aller Zeiten wird.

Auch für den heiligen Markus, den Schutzheiligen von Venedig, sind die Reliquien von zentraler Bedeutung. In Raebers Texten erscheint Venedig als eines der Urbilder der Stadt am Meer, neben Konstantinopel und New York. Neben Gedichten und der Erzählung *Die Walfische* tritt die Stadt in *Alexius unter der Treppe* und *Bilder Bilder* auf. Im Hintergrund aller Städtebilder leuchtet bei Raeber immer das Himmlische Jerusalem. Die grossen Metropolen wie Rom oder New York bleiben auch in der Gegenwart ein Abbild des Kosmos, verkörpern eine universelle Ordnung, die sich der Kontingenz entzieht. Gegen die Zufälligkeit und Vergänglichkeit aller menschlichen Lebensformen

errichtet die Stadt ein Bild des Ganzen, in dem alle Teile ihren richtigen, rituell festgelegten Platz haben, alle Zeichen ihre richtige Bedeutung. Diese Ordnung geht aus der unermüdlichen Tätigkeit einer zentralen Figur hervor, im Spätwerk heisst sie nur noch <Er>, in den Beispielen von Venedig ist es zum einen <der Heilige> und zum anderen <der Herrscher>. Gemeinsam ist allen Formen der Zentralfigur, dass sich von ihrem rastlosen Planen und Ordnen immer wieder poetologische Bezüge zur sprachkünstlerischen Gestaltungsweise des Autors erkennen lassen.

Der Band *Gedichte* von 1960 enthält den ersten der mehrteiligen Zyklen, die für Raebers Lyrik charakteristisch bleiben. Die *Miracula Sti. Marci* (vgl. WA, Bd. 1, S. 110–118) präsentieren in neun Teilen die Wunder des venezianischen Staats- und Stadtpatrons, worin wieder Vergangenheit und alltägliche Gegenwart bruchlos ineinander gleiten; und hier werden sogar Tintoretts Gemälde der Markuswunder in die Gedichte einbezogen. Die Erzählung *Die Walfische*<sup>17</sup> gilt der Reliquie des heiligen Markus, die – aus Alexandrien entführt – den Menschen in Venedig «Antrieb und Kraft für all ihre Taten und Untaten» gibt und die «eins mit ihrem Glück» wurde. (WA, Bd. 2, S. 399) Im Alexius-Roman<sup>18</sup> steht der Doge im Mittelpunkt der Venedig-Abschnitte, und seine Amtshandlung am 15. August ist immer das Ritual der Meervermählung, mit dem die Stadt sich dem Schutz des Heiligen anvertraut. Der Doge trägt den Namen Alvise Mocenigo, und da zwischen dem 16. Jahrhundert und dem Ende der Republik Venedig vier Amtsträger mit diesem Namen belegt sind, hat das Ineinandergleiten der zeitlichen Schichten zur unvergänglichen Figur, dem Urbild des Herrschers – «alles bewegte sich durch ihn, der sich nicht bewegen durfte» (WA, Bd. 3, S. 152) sogar einen historischen Bezug.

Im späten Prosawerk *Bilder Bilder* taucht das gegenwärtige Venedig kurz im autobiographischen Teil *Nilfahrt*<sup>19</sup> auf, und die Stadt ist rückblickend für die Hauptperson Lorenz der Ort, an dem sich «die Stunde der vollkommenen Harmonie» ereignet. Das «Schatzschiff Venedig» bewirkt, dass die «bildersüchtige Einbildungskraft»<sup>20</sup> durch die Partnerfigur Lena neben den Kirchen auch Prousts Ruskin-Erlebnis und Raebers erstes eigenes Markusgedicht aufruft.

Nicht nur Städte wie Rom und Venedig formen Raebers literarisches Italienbild, sondern im Prosaband *Missverständnisse*<sup>21</sup> spielen Orte eine Rolle,

17 Aus dem Erzählband *Missverständnisse*, in: WA, Bd. 2, S. 339–458, hier S. 399–401.

18 Kuno Raeber, *Alexius unter der Treppe oder Geständnisse vor einer Katze*, in: WA, Bd. 3, S. 7–240; besonders Abschnitt LII, S. 151–160.

19 Kuno Raeber, *Nilfahrt*, in: WA, Bd. 4, S. 399–470, Thema *Venedig*, S. 432–435.

20 Ebd., S. 399–470, Thema *Schatzschiff*, S. 434, Thema *Stones of Venice, Miracula I*, S. 433.

21 Raeber, *Missverständnisse* (Anm. 17), S. 339–458.

die in historischen oder literarischen Texten schon eine bestimmte Bedeutung gewonnen haben wie die Grotten von Bajä, die Gärten des Vatikan oder Kaiser Neros Goldenes Haus. Im Vorwort heisst es:

Alle längst ausgebrannten Brände brennen noch immer in uns, alle Katastrophen der Jahrtausende geschehen in jedem einzelnen von uns fortwährend. Wenn wir nur die Vorstellungskraft haben, uns selbst als einen Teil der Welt, unsere eigene Bewegung als Niederschlag und Analogie aller Weltbewegung zu erkennen. (WA, Bd. 2, S. 344)

Und so lässt Raeber im «unaufhörlichen Maskenspiel der Kunst»<sup>22</sup> auch ganze Landschaften Italiens ins Zentrum treten wie die Umgebung von Syrakus. In den Metamorphosen des Ovid wird die Nymphe Arethusa in Elis von Alpheus verfolgt und ruft in höchster Not die Göttin Diana an. Von ihr wird sie unter dem Wasser nach Sizilien gerettet, und in Ortygia – also im heutigen Syrakus – bricht Arethusa als Quelle verwandelt ins Meer.<sup>23</sup> In diesem Fall macht ein Brief Raebers deutlich, wie sehr ihm die seit 1952 belegte Lektüre der *Metamorphosen* als literarische Anregung dient. Er sei in Syrakus, um Ovids Metamorphosen zu lesen, Buch V, Vers 572–641, «worin die Geschichte der Arethusa, die ja direkt unter meinem Fenster wohnt und flüstert, so wunderbar erzählt wird: der Stoff will noch etwas werden in mir, glaube ich»,<sup>24</sup> schreibt er 1966, bevor die Geschichten *Arethusa I* und *Arethusa II* dann den Erzählband eröffnen. Ebenfalls in Sizilien spielt der Mythos vom Hirten und Schäfer Daphnis, den die Nymphe Nonia wegen seiner Untreue geblendet und seinen Kopf (griechisch: kephale) in den Felsen von Cefalú verwandelt hat. Diesen Stoff gestaltet Raeber in einem Notizbuchentwurf der 1960er-Jahre zu einem Dialog zwischen Ikarus und Nonia,<sup>25</sup> dessen Kernthema die Vorstellung von den Entsprechungen und Verwandlungen aufgreift, die er im Vorwort zum Lyrikband *Die verwandelten Schiffe* formuliert hatte: «Gedichte sind so viele möglich, als es Entsprechungen und Verwandlungen gibt.» (WA, Bd. 1, S. 415) Dieses für Raebers gesamtes Schaffen grundlegende Verständnis von Lyrik wird durch den topographischen Bezug in diesem Dialog auch auf die Prosa übertragen.

22 Vorwort zu Raeber, *Missverständnisse* (Anm. 17), S. 344.

23 Ovid, *Metamorphosen*, hg. von Niklas Holzberg, Zürich: Artemis & Winkler, 1996, 5. Buch, Vers 572–641, S. 192–194. Zu den beiden Arethusa-Texten vgl. Jürgen Egyptien, *Polare Harmonie und Ästhetik des Opfers*, in: *Text + Kritik: Kuno Raeber*, 209 (Januar 2016), S. 67 f.

24 Brief von Kuno Raeber an Werner Vordtriede vom 21. 7. 1966, in: WA, Bd. 6, S. 388 f., hier S. 388.

25 Kuno Raeber, *Gedichte, Prosa, Aufsätze. Aus dem Nachlass II*, Werkausgabe, Bd. 7, hg. von Christiane Wyrwa und Matthias Klein, München: Scaneg, 2010, S. 200–202.

Das Italienbild von Raebers Beispielen aus Sizilien stützt sich auf die literarische Überlieferung von Mythen und erwächst aus dem bekannten «Bilderschatz der Antike»,<sup>26</sup> während er in seinen Reiseskizzen *Calabria* (vgl. WA, Bd. 2, S. 143–229) aus dem damals vom Tourismus noch unberührten Süden des (realen) Landes Italien berichtet, den er auf einer Reise im Februar 1961 bereist hatte. Anlässlich einer Tagung zum Projekt *Blick nach Süden* in Bern (2015) berichtete Francesco Micieli, wie anregend er die Lektüre dieser Reiseskizzen fand, die seine Heimat Kalabrien zum Thema haben. Obwohl Raeber diese Geschichten später nur als Feuilleton betrachtete, lässt eine Reihe von Skizzen über Crotone erkennen, dass es schon in dieser frühesten Prosa das Prinzip der Schichtungen ist, das den Autor faszinierte. Hinter den heutigen Bewohnern sind wie in einem Palimpsest die ruhmreichen Gestalten aus Mythos und Geschichte noch präsent. In der antiken Stadt des Pythagoras stand der Tempel der Hera Lakinia, von dem nur eine Säule sichtbar geblieben ist, und neben den Ruinen erhebt sich eine kleine Kapelle mit dem wundertätigen, angeblich mittelalterlichen Gnadenbild der Madonna von Capocolonna (vgl. WA, Bd. 2, S. 208–209). Im Zentrum der gleichnamigen kurzen Geschichte erscheint als Urbild die Mutter in Gestalt der Madonna. Der Ich-Erzähler wird in einen Kreis junger Männer hereingezogen, die nach der Arbeit in ihrer Werkstatt tanzen. Auf dem Höhepunkt der wilden Bewegung nimmt ihn einer beiseite, zieht weibliche Aktfotos aus seiner Hemdtasche, ruft die Madonna di Capocolonna an und küsst in zeremoniellem Ablauf diese Fotos, ehe er sie auch dem Gast zum Kuss reicht. Der rituelle Kuss mit dem Ausruf «Santissima Madonna di Capocolonna» (WA, Bd. 2, S. 208) verwandelt die Pin-up-Fotos in magische Ikonen und lässt hinter dem gegenwärtigen Geschehen die Vergangenheit aufleuchten, die unter den Schichten der Stadt präsent geblieben ist.

So vielfältig die Aspekte eines Italienbildes im Werk von Kuno Raeber in sprachlicher Hinsicht auch sind, so lassen sich doch über Jahre hinweg deutliche Bezüge und Gemeinsamkeiten erkennen. Dazu Peter von Matt: «Ein zentraler Erfahrungskomplex seiner Existenz waren jedoch immer die Bilder und Orte des Ursprungs. Der Weg in die Tiefe, in die Höhlen und Katakomben, zu Quellen und Magma, besetzt die Mitte seiner Imagination.»<sup>27</sup> So war Italien für Kuno Raeber ein Bild des Ursprungs, das ihn dauerhaft begleitete – von der katholischen Kindheit über die entscheidende Verwandlung der Kirche in eine Arche mythischer Erfahrungen, die seine dichterischen Anfänge in Bewegung setzte: «Ich betrat Rom, und der Schleier zerriss.» (WA, Bd. 5, S. 40) Kuno

26 Kuno Raeber, *Die Bildwelt von Karl Rössing*, in: WA, Bd. 5, S. 193.

27 Peter von Matt, *Kuno Raeber und die Schweiz*, in: *Text + Kritik: Kuno Raeber*, 209 (Januar 2016), S. 11.

Raebers literarisches Schaffen über Jahrzehnte bezeugt in seiner Lyrik und Prosa, dass der Strahl des Lichts am Mittelmeer ihn nie mehr losliess.



Pino Dietiker

## Bildungsfluchten mit Bildungsgepäck

### Paul Nizons Italienreisen zwischen Literatur und Kunstgeschichte

Italien beginnt in der Länggasse: Paul Nizon (geb. 1929) wächst im «Jahrhundert der Italiener in der Schweiz»<sup>1</sup> auf, und so braucht er die Alpen nicht zu queren, um mit dem Süden in Berührung zu kommen. In einem autobiografischen Essay über seine Kindheit und Jugend in Bern erinnert er sich, dass er die Söhne und Töchter der italienischen Arbeitsimmigranten vor allem aufgrund «ihrer Sanftheit»<sup>2</sup> und «ihrer frühreifen»<sup>3</sup> Ausstrahlung bewunderte. Zu einem eigentlichen Sehnsuchtsort stilisiert er nicht nur in diesem Text die Casa d'Italia, ein 1937 eröffnetes, gleich neben seinem Elternhaus im Berner Länggassquartier gelegenes Klubhaus mit Restaurant,<sup>4</sup> das ihm mit seinem «warmen und wilden Getümmel»<sup>5</sup> den Eindruck vermittelte, «dass es dort gut und fröhlich und jedenfalls nicht missgünstig, hämisch, vorsichtig und zurückhaltend zugeht wie in unseren Mietshäusern».<sup>6</sup>

Zeugen diese Reminiszenzen von der «masslosen Bewunderung des ausländischen Wesens»<sup>7</sup> in einem Gesamtwerk, in dem die Fremde «mythisch überhöht»<sup>8</sup> wird «als eine Art bessere Möglichkeit des Eigenen, dessen Grund-

1 Vgl. Ernst Halter (Hg.), *Das Jahrhundert der Italiener in der Schweiz*, Bildrecherche Giovanni Casagrande, Zürich: Offizin, 2003.

2 Paul Nizon, «... geboren und aufgewachsen in Bern», in: *Tages-Anzeiger-Magazin*, 41 (12. 10. 1974), S. 15–24, hier S. 16.

3 Ebd.

4 Vgl. Eva Soom Ammann, *Casa d'Italia, Missione Cattolica und Co. Migrationsorganisationen und ihre Rolle in der Berner Migrationsgeschichte*, in: *Berner Migrationsgeschichte. Bericht der Austauschsitzung Migration vom 15. Dezember 2016*, hg. vom Kompetenzzentrum Integration der Stadt Bern, Bern, 2017, S. 39–41. Laut Soom Ammann war die vom italienischen Konsulat unterstützte Gründung solcher Casa d'Italia ursprünglich «eine Strategie des faschistischen Regimes zur Bindung seiner Bürgerinnen und Bürger im Ausland» (ebd., S. 39).

5 Nizon, «... geboren und aufgewachsen in Bern» (Anm. 2), S. 16.

6 Ebd.

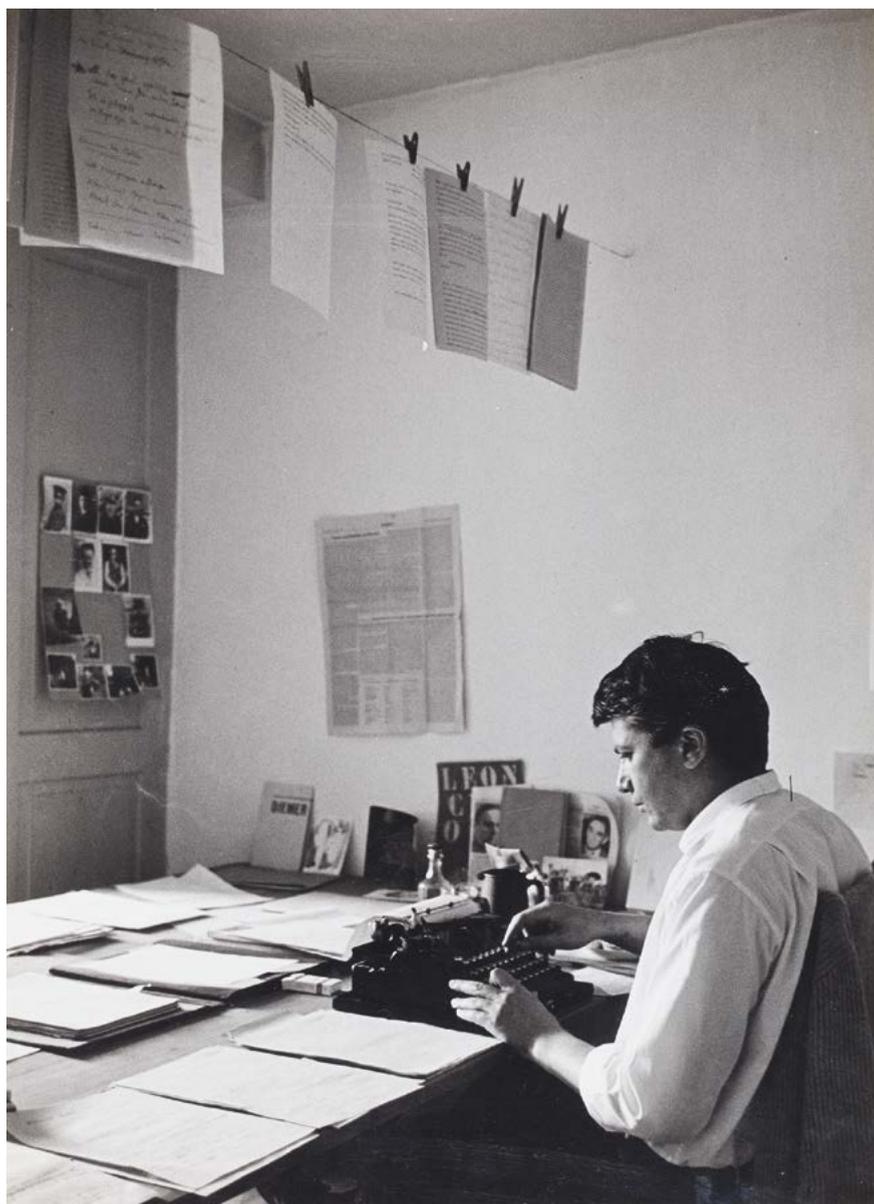
7 Irene Weber Henking, *DifferenzlektüreN. Fremdes und Eigenes der deutschsprachigen Schweizer Literatur, gelesen im Vergleich von Original und Übersetzung*, München: Iudicium, 1999 (Diss., Université de Lausanne, 1998), S. 179.

8 Corinna Jäger-Trees, *Der schweizerische Mythos der Fremde. Zu Texten der 80er Jahre*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 82 (7./8. 4. 1990), S. 68.

bedingung die Enge ist»,<sup>9</sup> so erscheint aus heutiger Sicht nicht Italien, sondern Frankreich als der Fluchtpunkt von Paul Nizons ««Fremdsucht»».<sup>10</sup> Peter Utz hat darauf hingewiesen, dass Nizon werkbiografisch «jene epochale Blickwendung»<sup>11</sup> nachvollzieht, die in der deutschsprachigen Literatur am Übergang vom 18. ins 19. Jahrhundert stattfindet: «Waren das 18. Jahrhundert und die deutsche Klassik noch ganz auf Rom ausgerichtet gewesen, mit der *Italienischen Reise* als obligatem Initiationsweg in die Weltkultur, so blickt die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts nun auf Paris.»<sup>12</sup> In umgekehrter Richtung bedeutet das aber auch: Bevor Nizon 1977 die französische Hauptstadt zu seiner Wahlheimat und fortan zum wichtigsten Schauplatz seiner Romane und *Journalle* macht, sodass er mittlerweile der illustren Tradition der deutschsprachigen «Erfinder von Paris»<sup>13</sup> zugerechnet wird, stellt er sich in die nicht minder namhafte Ahnenreihe der deutschsprachigen Italienfahrer. Denn bevor er mit dem «autofiktionalen»<sup>14</sup> Ich seines sechsten literarischen Buchs *Das Jahr der Liebe* erstmals in Paris ankommt, spielen gleich drei seiner fünf vorangegangenen Bücher für kürzere oder längere Zeit in Rom, Neapel oder Venedig, in Kalabrien, auf Sizilien und der Insel Ischia.

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, erweist sich Italien dabei nicht nur als Projektionsfläche von Nizons notorischer «Fremdsucht», sondern auch als Austragungsort eines Konflikts, der zumindest sein Frühwerk entscheidend

- 9 Ebd. Vgl. dazu Nizons wahrscheinlich meistzitierten Satz: «Zu den Grundbedingungen des Schweizer Künstlers gehört die «Enge» und was sie bewirkt: die Flucht.» (Paul Nizon, *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*, Edition Materialien, 2, Bern: Kandelaber, 1970, S. 45.)
- 10 Weber Henking, *DifferenzlektüreN* (Anm. 7), S. 179.
- 11 Peter Utz, «*Lass es sprudeln*» – Paul Nizon und das literarische Paris, in: *Études Germaniques*, 1 (Januar–März 2010), S. 69–85, hier S. 70.
- 12 Ebd.
- 13 Vgl. Veronika Weixler und Jan Bürger, *Erobern. Paul Nizon*, in: Susanna Brogi und Ellen Strittmatter (Hg.), *Die Erfindung von Paris*, Katalog zur Ausstellung im Literaturmuseum der Moderne, Marbach am Neckar, 13. 6. 2018 – 31. 3. 2019, Marbacher Katalog, 71, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 2018, S. 236–243. Zu den deutschsprachigen Erfindern von Paris wurden in dieser Ausstellung neben Nizon Heinrich Heine, Rainer Maria Rilke, Walter Benjamin, Franz und Helen Hessel, Joseph Roth, Kurt Tucholsky, Claire und Yvan Goll, Felix Hartlaub, Ernst Jünger, Paul Celan, Heinz Czechowski, Peter Handke, Undine Gruenter und Siegfried Kracauer gezählt.
- 14 Nizons autobiografisch geprägtes Werk, dem zumeist eine autodiegetische Erzählperspektive eignet, wurde von der Literaturwissenschaft bisher vor allem unter dem Konzept der Autofiktion rezipiert. Vgl. hierzu insbesondere Anne Schülke, «*Autofiktion* im Werk Paul Nizons», Bielefeld: Aisthesis, 2014 (Diss., Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf), und Christian Benne, *Was ist Autofiktion? Paul Nizons «erinnerte Gegenwart»*, in: Christoph Parry und Edgar Platen (Hg.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd. 2: *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, München: Iudicium, 2007, S. 293–303.



*Paul Nizon in seinem Atelier in Zürich, 1962. Foto: Thomas Cugini.*

prägt: das von ihm selber vielfach problematisierte, nach Massgabe der Texte aber äusserst produktive, mitunter geradezu osmotische Verhältnis zwischen dem Schriftsteller Nizon einerseits und dem promovierten Kunsthistoriker und langjährigen Kunstkritiker Nizon andererseits.

## Südtalienische Bildungsfluchten

Paul Nizons literarisches Werk beginnt mit einer italienischen Reise: «Nach Italien war ich ausgereist, gleich nach Abschluß der Schulen»,<sup>15</sup> so lautet der erste Satz seines 1959 erschienenen Erstlings *Die gleitenden Plätze*. Was sich als Aufbruch aus einer Bildungsinstitution anlässt, entwickelt sich auch in der Folge nicht zu einer Bildungsreise. Vielmehr gefällt sich der Schulabgänger darin, «das Bildungsland, das Lebensland»,<sup>16</sup> aus dem er nach gut einem Monat und Stationen in Reggio di Calabria, Messina, Neapel und auf der Insel Ischia in eine nicht näher bezeichnete Heimat zurückfährt, «unerkundet und unerprobt»<sup>17</sup> hinter sich zu lassen. Dementsprechend fügen sich die vielen Sprachbilder von den «Flachdachherden»<sup>18</sup> der Küstendörfer bis zu den «Stelzenschritten»<sup>19</sup> der Aquädukte in diesem lyrisch gestimmten Prosadebüt noch kaum zu einem eigentlichen Italienbild. Die zweimal wortgleich begegnende Charakterisierung von Italien als «das Bildungsland, das Lebensland»<sup>20</sup> aber vereint, was sich als vermeintlich unüberbrückbarer Gegensatz durch das gesamte Werk zieht: Paul Nizons Protagonisten geben sich als bildungsfeindliche Lebenssucher, die ihr lebensfeindliches Bildungsgepäck abwerfen wollen. Während sich «Leben» von der ebenfalls im Erstling angehimmelten «Frau Leben»<sup>21</sup> bis zum programmatischen Anspruch, «das Leben zu geben»,<sup>22</sup> zum vielleicht wichtigsten Wort in Nizons Werk entwickelt, ist Bildung bei ihm, zumindest wenn sie im institutionellen Rahmen der Schule oder der Universität stattfindet, negativ konnotiert. Zur «Last»,<sup>23</sup> die seine ebenso bindungs- wie bildungsscheuen Helden abschütteln wollen, gehört die «Belastung»<sup>24</sup> des Studiums; von der

15 Paul Nizon, *Schiff, Kaktee, Trompete*, in: ders., *Die gleitenden Plätze*, Bern u. a.: Scherz, 1959, S. 7–13, hier S. 7.

16 Ebd., S. 8.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 10.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 8 und 12.

21 Paul Nizon, *Frau Leben*, in: ders., *Die gleitenden Plätze* (Anm. 15), S. 62–68.

22 Paul Nizon, *Das Leben geben. Rede bei der Entgegennahme des Marie Luise Kaschnitz-Preises* [1990], in: *Text + Kritik: Paul Nizon*, 110 (April 1991), S. 84–87.

23 Paul Nizon, *Das Fell der Forelle*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 10.

24 Paul Nizon, *Das Jahr der Liebe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, S. 33.



«Zwangsanstalt der Schule»<sup>25</sup> flüchten sie sich in die «Entbindungsanstalten»,<sup>26</sup> als die der Grosstadtswärmer Nizon die Metropolen bezeichnet.

Als biografischer Hintergrund der in *Die gleitenden Plätze* erstmals geschilderten Fahrt nach Süditalien darf eine Italienreise gelten, die der 20-jährige Nizon kurz nach Abschluss des Gymnasiums vom 25. Januar bis zum 18. Februar 1950 unternahm.<sup>27</sup> Diese wird in seinem Werk noch dreimal beschrieben und zum Teil beträchtlich variiert, wobei sie sich in den weiteren Varianten noch stärker als eine Bildungsflucht erweist. In *Der Nagel im Kopf*, dem 2012 publizierten Anfang eines bis heute unvollendeten Romans, gibt sich der Ich-Erzähler unterwegs zwar als «Theologiestudent»<sup>28</sup> aus, er ist aber «lediglich Schulabgänger»<sup>29</sup> und reist nach Kalabrien, weil er nach dem Schulabschluss «um alles nicht studieren»<sup>30</sup> will: «Nicht lernen – leben!»,<sup>31</sup> lautet sein Wahlspruch. Dieser sprunghafte Erzähler inszeniert sich im Rückblick auf sein Leben als ein Schelm, der, narrenfrei geworden durch den frühen Verlust des Vaters und die fehlende Bindung zur Mutter, sich mit Beamten und Lehrern anlegt, und so sympathisiert er denn auch in Italien vornehmlich mit Randständigen und Outlaws. Eine Prostituierte in Kalabrien gefällt ihm ebenso wie die Sträflinge, deren Schiffstransport von der Insel Procida nach Neapel er miterlebt, und er brüstet sich nach seiner Rückkehr aus Italien damit, dass er gerne mit den kriminellen Banden um Salvatore Giuliano in Kontakt gekommen wäre. Zu seiner Bevorzugung der Alltags- gegenüber der Hochkultur wie auch zu seinem mit Stereotypen spielenden Bild des Südens passt, dass er als seine wichtigste kulinarische Erfahrung «das Volksgericht namens Pizza»<sup>32</sup> hervorhebt und seinem Erstaunen, da ihm ein italienischer Kraftausdruck fehlt, mithilfe eines Gassenhauers Ausdruck verleiht: «o sole mio, was soll denn das?»<sup>33</sup>

25 Nizon, *Das Fell der Forelle* (Anm. 23), S. 122.

26 Vgl. zum Beispiel Paul Nizon, «... weil das Untergehen die Sprache freimacht». *Ein Gespräch mit Peter Henning* [1986], in: ders., *Taubenfraß*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 109–121, hier S. 115.

27 Auf der letzten Seite von Nizons ältestem erhaltenen Reisepass finden sich ein Stempel, der die «Entrata» nach Italien am 25. 1. 1950 in Domodossola, und einer, der die «Uscita» aus Italien am 18. 2. 1950 in Como San Giovanni bezeugt, vgl. Archiv Paul Nizon, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern. Nachlieferung 2019. In Nizons Vorlass liegt auch ein Tagebuch jener Reise, in dem einige der später literarisierten Erlebnisse ein erstes Mal festgehalten sind, vgl. Archiv Paul Nizon (SLA), Bern. Nachlieferung 2014.

28 Paul Nizon, *Der Nagel im Kopf. Romananfang*, in: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*, 2 (April 2012), S. 101–106, hier S. 102.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 104.

32 Ebd., S. 103.

33 Ebd.

Diesem Ich-Erzähler erscheinen in Italien «Land und Leute so, wie man sie in den neorealistischen Filmen zu Gesicht bekommt»,<sup>34</sup> womit eine Hauptquelle von Nizons Italienbild und von seinem künstlerischen Selbstverständnis benannt ist: Wiederholt hat er eine gewisse «Verwandtschaft»<sup>35</sup> mit Federico Fellini reklamiert, dem er in einem grossen Essay von 1974 den für seine eigene Poetologie zentralen Anspruch zuschreibt, «nicht mehr und nicht weniger als «das Leben» zeigen»<sup>36</sup> zu wollen. Auch das «locker Episodische auf dem Förderband einer treibenden Musik und Rhythmik»,<sup>37</sup> das Fellinis Filme ihm zufolge strukturiert, hat Nizon in seiner unermüdlichen «Praxis der Selbsterklärung»<sup>38</sup> schon mit der eigenen Abneigung gegenüber linear erzählter Handlung verglichen.<sup>39</sup> Und wenn *vitelloni* seine Italien-Texte bevölkern, junge Männer, die müssiggängerisch vor einer Bar sitzen,<sup>40</sup> so ist dies wohl auf den bleibenden Eindruck des Films *I vitelloni* zurückzuführen, für ihn «einer der Höhepunkte in Fellinis Werk». <sup>41</sup> Auch abgesehen von Fellini ist der italienische Film eine Konstante in Nizons Texten: In *Der Nagel im Kopf* bezieht er sich später auf Mauro Bologninis *Il bell'Antonio*,<sup>42</sup> in *Im Bauch des Wals* auf dessen *La notte brava*<sup>43</sup> und in *Das Fell der Forelle* auf Ettore Scolas *Una giornata particolare*.<sup>44</sup>

Während der Protagonist in *Der Nagel im Kopf*, der späteste Italienfahrer in Nizons Werk, exakt dieselben Stationen passiert wie der früheste in *Die gleitenden Plätze* – Kalabrien, Messina, Neapel, Ischia – und sein grossspurig

34 Ebd.

35 Paul Nizon, «Die Auseinandersetzung mit van Gogh war eine Initiation». Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks [1998], in: ders., *Taubenfraß* (Anm. 26), S. 23–46, hier S. 41.

36 Paul Nizon, *Fellini – «Vita»*, in: *Tages-Anzeiger-Magazin*, 15 (13. 4. 1974), S. 29–35, hier S. 29.

37 Ebd., S. 32.

38 Dolf Oehler, *Sein und Schreiben. Paul Nizon – Versuch einer Standortbestimmung*, in: *Études Germaniques*, 1 (Januar–März 2010), S. 13–22, hier S. 15.

39 Nizon, «Die Auseinandersetzung mit van Gogh war eine Initiation» (Anm. 35), S. 41.

40 Vgl. zum Beispiel Paul Nizon, *Römisches*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 3606 (21. 10. 1960), Blatt 1; Paul Nizon, *Canto*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963, S. 213 f.; oder Paul Nizon, *Versuch einer Näherung über New York oder Hommage an H. F.*, in: ders., *Hans Falk. Die Skizzenbücher, Zeichnungen, Objekte aus dem Woodstock-Hotel, New York, 1973–1979*, Zürich: ABC, 1979, S. 138–149, hier S. 145.

41 Nizon, *Fellini – «Vita»* (Anm. 36), S. 33. Ausführlich zum Film *I vitelloni* äussert sich Nizon in einem *Journal*-Eintrag vom 4. 2. 1974, vgl. Paul Nizon, *Das Drehbuch der Liebe. Journal 1973–1979*, hg. von Wend Kässens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, S. 72–76.

42 Vgl. Nizon, *Der Nagel im Kopf* (Anm. 28), S. 106.

43 Vgl. Paul Nizon, *Im Bauch des Wals. Caprichos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 114 f. Wenn der Film hier «Ragazzi» genannt wird, scheint der mittlerweile in Paris lebende Nizon den französischen Titel des Films, *Les garçons*, ins Italienische zurückzuübersetzen.

44 Vgl. Nizon, *Das Fell der Forelle* (Anm. 23), S. 42 f.

angekündigtes Reiseziel «Afrika»<sup>45</sup> nicht erreicht, findet sich der Ich-Erzähler des 1998 veröffentlichten Buchs *Hund. Beichte am Mittag* nach einer ähnlichen Zugfahrt über Mailand und der italienischen Mittelmeerküste entlang sowie einer Schiffsüberfahrt tatsächlich in Nordafrika wieder, um durch die «Medina»<sup>46</sup> einer nicht näher bezeichneten Stadt zu streifen. Die Protagonisten von *Die gleitenden Plätze* und *Der Nagel im Kopf* reisen nach Italien, weil sie nach ihrem Schulabschluss nicht an die Universität wechseln wollen, der Ich-Erzähler von *Hund* dagegen ist vor seiner Abreise bereits Student, wird aber, kaum hat er die Universität bezogen, von «Gefangenschaftskoller»<sup>47</sup> befallen und bricht deshalb nach Süden auf. Dass er dabei mit dem von Nizon viel beschworenen «Abschied von Europa»<sup>48</sup> ernst macht und ihm Italien nur als «fassungslos fremd»<sup>49</sup> wirkendes Transitland in eine noch exotischere Fremde dient, entspricht einem Protagonisten, der von allen Bindungs- und Bildungsflüchtlingsen in Nizons Werk am radikalsten mit seiner Vergangenheit bricht: Er hat nicht nur sein Studium abgebrochen, er verlässt später auch seine Familie, seine Anstellung und selbst den Hund als seinen letzten Begleiter, er meidet seine spartanische Dachwohnung und steht als eine Art Clochard auf den Pariser Strassen herum, so dass er sich von seiner «früheren Person definitiv abgeschnitten»<sup>50</sup> fühlt.

Am wenigsten weit führt die süditalienische Reise eines Schulabgängers ebenso folgerichtig im Roman *Stolz*, dieser Geschichte eines jungen Mannes, der am Eintritt ins Erwachsenenleben scheitert: Nicht erst im sizilianischen Messina oder gar in Nordafrika, sondern schon in Reggio di Calabria macht der im Laufe des Romans immer apathischere Titelheld Iwan Stolz kehrt; sein vorzeitiger «Rückzug»<sup>51</sup> aus dem Süden, der wiederum über Neapel und die Insel Ischia führt, wird zum Omen seines frühzeitigen Todes im Schnee. Auch in diesem Roman zeigt sich, dass Nizons Blick nach Süden vom «Jahrhundert der Italiener in der Schweiz» mitbestimmt wird: Bevor Iwan Stolz nach Kalabrien aufbricht, arbeitet er in seiner Heimatstadt, als deren reales Vorbild sich unschwer Bern erkennen lässt, als Bauhandlinger mit «italienischen

45 Nizon, *Der Nagel im Kopf* (Anm. 28), S. 102.

46 Paul Nizon, *Hund. Beichte am Mittag*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, S. 102.

47 Ebd., S. 99.

48 Im Buch *Abschied von Europa* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003) literarisiert Nizon eine Südostasienreise, die er 1975 zusammen mit dem Fotografen Willy Spiller unternahm. Vom «Abschied von Europa» spricht er schon zuvor unter dem Eindruck einer zunehmenden Musealisierung der europäischen Grossstädte, vgl. Nizon, *Das Drehbuch der Liebe* (Anm. 41), S. 25 (*Journal*-Eintrag von März 1973).

49 Nizon, *Hund* (Anm. 46), S. 101.

50 Ebd., S. 74.

51 Paul Nizon, *Stolz*, Frankfurt a. M. u. a.: Suhrkamp, 1975, S. 19 (fortan zitiert als *Stolz*).

Fremdarbeitern» (*Stolz*, S. 12) zusammen. Vor allem aber bettet Nizon die Bildungsflucht seines Protagonisten hier in eine umfassende Abrechnung mit seiner eigenen akademischen Ausbildung ein.

Just zu dem Zeitpunkt, da er den als «problematische Konkurrenzierung [s]einer Schriftstellerei»<sup>52</sup> empfundenen Brotberuf der journalistischen Kunstkritik endgültig aufgibt, stellt er sich in einer kontrafaktischen Geschichte seiner selbst das eigene Scheitern als Kunsthistoriker vor, indem er den Protagonisten Iwan Stolz an einer Studienarbeit zugrunde gehen lässt, die seiner realen, erfolgreich abgeschlossenen Dissertation bis in die Kapiteleinteilung gleicht. Vier Passagen lassen sich unterscheiden, in denen sich Stolz ernsthaft mit seiner Studienarbeit über Vincent van Gogh beschäftigt, und jede dieser vier Passagen korrespondiert mit jeweils einem der vier Kapitel von Nizons Dissertation.<sup>53</sup> *Stolz*, diese «Karikatur des ›Bildungsromans‹»,<sup>54</sup> ist Paul Nizons Promotionsroman, aber mehr noch sein Anti-Promotionsroman: Wenn es von allen Büchern Nizons das am linearsten erzählte ist, wenn die Handlung darin mit Ausnahme der Eröffnungsszene strikt chronologisch sich fortbewegt oder eben: pro-moviert, dann ist der in seiner Arbeit blockierte, in Lethargie versinkende Protagonist Iwan Stolz je länger, je weniger ein Pro-Movend. Doch nicht erst Stolz' Tod, mit dem Nizon der Kunst eine höhere Lebenserwartung bescheinigt als der Wissenschaft, macht diesen Anti-Promotionsroman zu einer scharfen Kritik am akademischen Betrieb: Seine Kommilitonen nimmt Stolz als privilegierte «Muttersöhne und Vätertöchter» (*Stolz*, S. 46) wahr, die «munter und zielbewußt schnurgerade am Leben vorbei zur täglichen Wissensausgabe» (*Stolz*, S. 45) schreiten, und die Dozenten vermitteln «in entrückten Geheimsprachen» (*Stolz*, S. 46) nichts als «lebens- und menschenferne ›Fakten‹» (*Stolz*, S. 71), mit denen Stolz «nie die geringste Lebensberührung gehabt hatte» (*Stolz*, S. 46).

52 Paul Nizon, «*Die Künstler sind die Würmer, die den zubetonierten Boden unserer Wirklichkeit auflockern.*» *Anmerkungen zum Verhältnis zwischen Kunst und Staat*, in: Martin Kilchmann (Hg.), *Paul Nizon*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 96–104, hier S. 97. Es ist dies der Abdruck eines 1983 in Zürich gehaltenen Vortrags.

53 Vgl. *Stolz*, S. 86 f. mit Paul Nizon, *Die Anfänge Vincent van Goghs. Der Zeichnungsstil der holländischen Zeit. Untersuchung über die künstlerische Form und ihre Beziehung zur Psychologie und Weltanschauung des Künstlers*, Bern: [o. V.], 1960 (Diss., Universität Bern, 1957), S. 5 [Kap. 1. *Einleitung*]; *Stolz*, S. 92–100 mit Nizon, *Die Anfänge Vincent van Goghs*, S. 5–14 [Kap. 2. *Die Ausgangssituation*]; *Stolz*, S. 112–122 mit Nizon, *Die Anfänge Vincent van Goghs*, S. 14–37 [Kap. 3. *Die Zeit in Etten (April–Dezember 1881) und im Haag (Dezember 1881–September 1883)*]; *Stolz*, S. 162–171 mit Nizon, *Die Anfänge Vincent van Goghs*, S. 37–55 [Kap. 4. *Die Zeit in Nuenen (Dezember 1883–November 1885)*].

54 Philippe Derivière, *Paul Nizon – Das Leben am Werk. Ein Essay*, aus dem Französischen von Erich Wolfgang Skwara, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 93.

Wenn hier «Nizons Fetischwort ‹Leben›»<sup>55</sup> als Massstab für Stolz' Bildungskritik dient, so steht «das Bildungsland, das Lebensland»<sup>56</sup> Italien in diesem Roman für die verpasste Möglichkeit eines ganz anderen Lebens. Stolz wird Bauhandlanger und reist nach Kalabrien, weil er «nach der langen Schulgefangenschaft» (*Stolz*, S. 40) des Gymnasiums «keine Schulen und Studierenden mehr sehen» (*Stolz*, S. 42) kann. Wie das Ich in *Die gleitenden Plätze* kehrt er nach einem Monat nach Hause zurück, «ohne in Italien etwas besichtigt, ohne überhaupt etwas Nennenswertes gesehen oder erlebt zu haben» (*Stolz*, S. 21), wobei Letzteres nicht ganz den Tatsachen entspricht: Stolz pilgert zwar nicht zu antiken Kunststätten, aber indem er in Reggio mit einer Prostituierten «sein erstes richtiges Frauenerlebnis» (*Stolz*, S. 18) hat, erreicht er doch eines der unausgesprochenen Ziele einer Grand Tour, die meist auch Erfahrungen erotischer Natur einschloss.

Bildet sich Stolz in Italien also zumindest in diesem Sinne weiter, so ist es ein anderer Italienfahrer, der ihn zum Studium der Kunstgeschichte motiviert: Nach einem Ausstellungsbesuch begegnet er in der Museumsbibliothek einem Doktoranden, der entgegen seinen Vorurteilen «nichts Blasses oder Scheinlebendiges an sich» (*Stolz*, S. 42) hat und ihm deshalb die Bedenken nimmt, es handle sich beim Studieren um «ein Sich-Verkriechen [...] mit nur zu oft lebentötendem Ausgang» (*Stolz*, S. 43). Dieser Doktorand hielt sich vor dem Studium «als Leichtmatrose» (*Stolz*, S. 42) in Italien auf und brachte es zwar «zu keinem Marinepatent, dafür zu einer italienischen Frau» (*Stolz*, S. 42), ehe er durch einen «Ausrutscher» (*Stolz*, S. 43) zur Kunstgeschichte kam. Sowohl in seinem als auch in Stolz' Fall erscheint Italien als das Lebensland, das Liebesland, in das ein Schulabgänger hoffnungsfroh aufbricht, bevor er sich in seinen weiteren Bildungsweg wie in ein Schicksal fügt. Wenn Stolz, der stets ein widerwilliger «‹Student›» (*Stolz*, S. 8, 10 und 66) in Anführungszeichen bleibt, in den Vorlesungen vor sich hin döst, steigen Erinnerungen an die Insel Ischia als «etwas Entlegenes, Vergessenes in ihm auf» (*Stolz*, S. 48), und wenn er später ratlos an seiner Studienarbeit sitzt, denkt er sich in geradezu «wilder Sehnsucht» (*Stolz*, S. 82) nach Italien zurück.

Dies tut auch eine andere Parallelfigur des Protagonisten: Der junge Wirt eines Gasthauses im deutschen Spessart, wohin sich Stolz im zweiten Teil des Buches zur Ausarbeitung seiner Studie zurückzieht, hat im Zweiten Weltkrieg in Italien gedient und sich dort in eine Italienerin namens Angela verliebt. Deren Abschiedsworte – «‹wenn du wieder [ein]mal nach Italien kommst ...›» (*Stolz*, S. 109 und 111) – werden zum Kehrreim dieses Heinrich, der sein

55 Utz, «*Lass es sprudeln*» (Anm. 11), S. 83.

56 Nizon, *Schiff, Kaktee, Trompete* (Anm. 15), S. 8 und 12.

Fernweh im Alkohol ertränkt: Als Schwiegersohn im wenig frequentierten Gasthaus im unwirtlichen Spessart gelandet, denkt er «mit Sehnsucht, jawoll [sic], mit Sehnsucht, an den Krieg zurück» (*Stolz*, S. 109), der für ihn mit der Romanze in einer klimatisch angenehmeren Gegend verknüpft ist. Auch für ihn ist Italien das Land des Ausbruchs und des Abenteuers, der Traum von einem ungebundenen, aufregenderen Leben, während ihm Deutschland nur Langeweile in ähnlichen familiären Zwängen bedeutet, wie sie Stolz durch die überstürzte Heirat mit einer deutschen Pfarrerstochter erwachsen.

Dass «Kunst und Nachempfindung, primäre und sekundäre Sinnlichkeit»<sup>57</sup> die Gegensätze sind, um die es Nizon in *Stolz* geht, hat ein Rezensent früh erkannt, für den das Verhältnis zwischen literarischer und wissenschaftlicher Tätigkeit noch weitaus prekärer war als für Nizon: Hermann Burger, der mit dem posthum erschienenen *Lokalbericht* seinerseits einen (Anti-)Promotionsroman geschrieben hat. Im Gegensatz zu Nizon lässt er seinen Protagonisten über ein anderes Thema promovieren, als er dies selber erst nach der Entstehung des Grossteils des Romans tut – die Figur Günter Frischknecht arbeitet zu Günter Grass, während Burger seine reale Dissertation über Paul Celan verfasst –, erlaubt sich dafür eine umso schärfere Akademiker-Satire, bei der er auch seinen Doktorvater Emil Staiger nicht verschont.<sup>58</sup> «*Poeta contra doctus*» ist nach Simon Zumsteg der Konflikt, der die Poetik des habilitierten Germanisten Hermann Burger entscheidend prägt;<sup>59</sup> wie eine eigenwillige Paraphrase dieser Formel mutet die Charakterisierung an, die Nizon – auf Einladung Zumstegs – für den Schriftstellerkollegen gefunden hat: «Ein Wilder in der Rüstung von Hochbildung tobend.»<sup>60</sup> Dass dies auch *pro domo* gesprochen ist, legen Nizons Rom-Buch *Canto* und mehr noch die Selbstkommentare nahe, die er später zu

57 Hermann Burger, *Tod im Spessart. Zum Roman «Stolz» von Paul Nizon*, in: *Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*, 8 (November 1975), S. 660–662, hier S. 661. Der auch als Literaturkritiker ungeheuer produktive Burger veröffentlichte zu *Stolz* insgesamt drei Rezensionen und besprach auch Nizons folgendes Buch, *Das Jahr der Liebe*, mehrfach.

58 Vgl. Hermann Burger, *Lokalbericht*, aus dem Nachlass hg. von Simon Zumsteg in Zusammenarbeit mit Peter Dängeli, Magnus Wieland und Irmgard M. Wirtz, Zürich u. a.: Voldemeer und De Gruyter, 2016, insbesondere S. 81–91. Herausgeber Simon Zumsteg betont in seinem *Kommentar* zu Recht, dass die Figur des Professors E. Kleinert nicht allein auf Emil Staiger zurückzuführen sei, räumt aber ein, dass insbesondere der Betroffene selbst dies wahrscheinlich anders gesehen hätte, und vermutet, dass Burgers Erstlingsroman vielleicht auch deshalb zu Lebzeiten unveröffentlicht blieb (vgl. ebd., S. 257–312, hier S. 289 f.).

59 Vgl. Simon Zumsteg, «*poeta contra doctus*». *Die perverse Poetologie des Schriftstellers Hermann Burger*, Zürich u. a.: Voldemeer und Springer, 2011 (Diss., Universität Zürich, 2011).

60 Der Satz ist Teil eines Zitats, das Herausgeber Zumsteg von Nizon einholte für den Umschlag von Hermann Burger, *Ein Mann aus Wörtern. Als Autor auf der Stör*, mit einem Nachwort von Karl Wagner, hg. von Simon Zumsteg, Werke in acht Bänden, Bd. 7, München: Nagel & Kimche, 2014.

diesem Buch veröffentlicht hat: Wenn Paul Nizon seinen einjährigen Aufenthalt in der Ewigen Stadt mit der «Entdeckung des Barbaren»<sup>61</sup> in sich selber assoziiert, so inszeniert er sich als ein Wilder, der mit seiner «humanistischen Erziehung»<sup>62</sup> auch seine kunsthistorische Hochbildung abschütteln will.

## Kultivierte Barbareien in Rom

1960 hielt sich Paul Nizon als Stipendiat am Istituto Svizzero in Rom auf. Diesen römischen Aufenthalt und seine Folgen hat er nachträglich zu einem eigentlichen Gründungsmythos seines Schriftstellerlebens stilisiert, der sich wie folgt zusammenfassen lässt: In Rom habe er im Gegensatz zu den anderen Stipendiaten, die zur Hauptsache mit wissenschaftlichen Projekten beschäftigt waren, «ein volles Jahr so gut wie nichts getan»<sup>63</sup> und stattdessen den «Barbaren in sich selbst» und zugleich ein zentrales Motiv seines Werks entdeckt, indem er als verheirateter Familienvater regelmässig Prostituierte aufsuchte. Als er dann Ende 1961 seine nach der Rückkehr aus Rom angetretene Festanstellung als leitender Kunstkritiker der *Neuen Zürcher Zeitung* wieder aufgab und mit dem Suhrkamp Verlag einen Vertrag für ein Manuskript abschloss, das er bereits ein halbes Jahr später abliefern sollte,<sup>64</sup> warf er in einem wahren «Rauschmoment»<sup>65</sup> das von seinen Rom-Erfahrungen ausgehende Buch *Canto* hin, dessen Erzählhaltung er später in Anlehnung an das Action-Painting als «Aktionsprosa»<sup>66</sup> bezeichnete. Diese Selbstdarstellung lässt sich in zweierlei

61 Paul Nizon, *Vanitas und Fatalismus oder die Entdeckung des Barbaren in mir selbst*, in: Flavia Arzeni (Hg.), *Il viaggio a Roma. Da Freud a Pina Bausch*, Rom: Edizioni di Storia e Letteratura, 2001, S. 59–62, hier S. 59.

62 Ebd., S. 60.

63 Ebd., S. 61.

64 Am 17. 11. 1961 unterzeichnet Nizon den Verlagsvertrag, der die Manuskriptabgabe auf den 15. 5. 1962 festlegt; in einer stichwortartigen Übersicht über das Jahr 1962 notiert er allerdings: «Auf Weihnachten Canto fertiggeschrieben», und der Brief an Lektor Karl Markus Michel, dem er das definitive Manuskript beizulegen scheint («endlich bekommen Sie das MS», Beilage fehlt), ist nachträglich auf «April 1963» datiert; vgl. Archiv Paul Nizon (SLA), Bern, Signaturen: Nizon-A-1-b-2, Nizon-A-4/10 und Nizon-A-4/15(1).

65 Paul Nizon, «*Ich bin ein vorbeistationierender Autobiographie-Fiktionaler*» [Gespräch mit Christian Fluri und Martin Kilchmann], in: Kilchmann, *Paul Nizon* (Anm. 52), S. 64–87, hier S. 66.

66 Paul Nizon, «*Aktionsprosa*». *Bemerkungen zu einer neuen Erzählhaltung*, in: *Das Wort. Literarische Beilage zu «Du-Atlantis»*, 1 (Januar 1965), S. 61 f. Bleibt in diesem Essay implizit, dass Nizon diese von ihm als ein breiteres Phänomen beschriebene Erzählhaltung vor allem für das eigene Buch *Canto* in Anspruch nimmt, so macht er dies spätestens in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen explizit, vgl. Paul Nizon, *Am Schreiben gehen. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 45 und 48.

Hinsicht relativieren: Erstens zeigen die von der Forschung bisher kaum beachteten Artikel, die Nizon während seines Rom-Jahrs in schweizerischen und deutschen Zeitungen publizierte, dass er damals durchaus nicht untätig war. Zweitens warf er *Canto* nicht voraussetzungslos hin, sondern griff dafür auf einzelne dieser Zeitungsartikel und weitere in Rom entstandene Texte zurück, die er zum Teil beträchtlich überarbeitete.

Für Nizons Rom-Bild aufschlussreich sind vor allem die drei *Kunstabriefe aus Rom* und das Feuilleton *Römisches*, die er zwischen August und November 1960 in der *Neuen Zürcher Zeitung* veröffentlichte. Im ersten *Kunstabrief* vom 16. August 1960 zeichnet er von Rom das Bild eines «dem Leben imposant entragenden architektonischen Massivs aus vielerlei Vergangenheit»,<sup>67</sup> das «seinem Wesen nach kein Umschlagsplatz moderner Kunst»<sup>68</sup> sein könne: Zum einen bestehe in einer Stadt, die kein Industriezentrum sei und deshalb «orientalisch zeitlos»<sup>69</sup> vor sich hin lebe, statt «in moderne Konditionen gehetzt»<sup>70</sup> zu werden, kein genuines Interesse an zeitgenössischer Kunst. Zum andern beklagt Nizon, in dessen Heimatstadt Bern sich damals die Kunsthalle unter der Leitung von Arnold Rüdlinger und dessen Nachfolgern Franz Meyer und Harald Szeemann zu einem weithin beachteten «Umschlagplatz der Avantgarde»<sup>71</sup> entwickelt, das Fehlen «von Ausstellungsinstituten, wie wir sie in schweizerischen Kunsthallen besitzen»,<sup>72</sup> und er stellt fest, dass die Galerien, die das Römer Kunstleben stattdessen beherrschen, oft nebenamtlich und entsprechend dilettantisch geführt werden.

Im zweiten *Kunstabrief* vom 29. September 1960, in dem er eine Ausstellung moderner italienischer Kunst vom Futurismus bis zur Gegenwart bespricht, staunt Nizon einleitend über die Veränderungen, welche die damals in Rom stattfindenden Olympischen Sommerspiele mit sich bringen: Über Nacht wurde ein neues Verkehrsregime aufgezogen, und die Polizisten verteilen auf einmal rücksichtslos Strafzettel in diesem ansonsten «so diskutierfreudigen, so humanen Land».<sup>73</sup> Auch führten die Olympischen Spiele zu feierlichen Volksaufläufen, die für Nizon «die Echtheit von Fellinis Prozessionsszenen bestätigten»,<sup>74</sup> und zu einer Intensivierung des Nachtlebens an der Via Veneto, jener Ausgehmeile im Zentrum Roms, die ihre Berühmtheit nicht zuletzt Fellini und seinem gerade 1960 erschienenen Film *La dolce vita* verdankt.

67 Paul Nizon, *Kunstabrief aus Rom*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2740 (16. 8. 1960), Blatt 6.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Paul Nizon, *Annäherung*, in: ders., *Moehsning*, Bern: Haupt, 1987, S. 21–46, hier S. 36.

72 Nizon, *Kunstabrief aus Rom* (Anm. 67).

73 Paul Nizon, *Kunstabrief aus Rom*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 3298 (29. 9. 1960), Blatt 1.

74 Ebd.

Im dritten und letzten *Kunstbrief* vom 30. November 1960 geht Nizon unter anderem auf eine kunsthistorische Sensation ein, über die er zuvor schon für die *Süddeutsche Zeitung* beinahe wortgleich berichtet hat: die Restaurierung der Laokoon-Gruppe in den Vatikanischen Museen, an der just während Nizons Rom-Aufenthalt ein in der Renaissance ergänzter Arm entfernt und durch das zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiedergefundene Fragment des originalen Arms ersetzt wurde. Nizons zwei Artikel über die «Sektion dieses abendländischen Bildungs- und Wertarguments par excellence»<sup>75</sup> zeigen exemplarisch, was es heisst, wenn ein promovierter Kunsthistoriker sein literarisches Temperament auslebt: Kraft seines «Bildungsgedächtnisses»<sup>76</sup> fasst er die Geschichte der Laokoon-Gruppe von der Erwähnung bei Plinius über die Wiederentdeckung in der Renaissance bis zu den jüngsten Forschungsergebnissen souverän zusammen, um gegen Ende in eine zunehmend launige Tonart überzugehen und damit seiner «Belustigung»<sup>77</sup> darüber gerecht zu werden, «daß der jahrhundertlang aufreizend und vielbesprochen sterbende (vom Fatum und Schlangentod ereilte) Apollopriester schliesslich noch von etwas völlig Unvorhergesehenem, der Steinchirurgie eingeholt»<sup>78</sup> wurde. Die Autopsie der Skulptur, die laut Plinius «allen Werken sowohl der Malerei als auch der Bildhauerkunst vorgezogen werden muß»<sup>79</sup> und Winckelmann als Paradebeispiel für die «edle Einfalt» und «stille Größe»<sup>80</sup> antiker Meisterwerke galt, was wiederum Lessing zu seiner Schrift *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* herausforderte, setzt in Nizon einen Feuilletonisten frei, der von seinem «Bildungsgepäck»<sup>81</sup> nicht erdrückt wird, sondern davon lebt.

Ein eigentliches grossstädtisches Feuilleton ist der Artikel *Römisches*, der wie alle damaligen Beiträge Nizons für die *Neue Zürcher Zeitung* (unter dem Strich) erscheint, am klassischen Publikationsort des Feuilletons. Mehrere kuriose Alltagsbeobachtungen fügen sich darin zu einer mikrosoziologischen Studie des damaligen Italiens: Das Porträt eines selbsternannten «Parkplatz-

75 Paul Nizon, *Kunstbrief aus Rom*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 4207/4209 (30. 11. 1960), Blatt 1/3, hier 4209, Blatt 3.

76 Ebd.

77 Ebd.

78 Paul Nizon, *Der restaurierte Laokoon. Aktuelle Wissenschaft*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 272 (12./13. 11. 1960).

79 Gaius Plinius Secundus Maior, *Naturalis historiae. Naturkunde*, Lateinisch–deutsch, Buch XXXVI: *Die Steine*, hg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, S. 37 (§ 37).

80 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [1756], hg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart: Reclam, 1995, S. 20.

81 Nizon, *Der restaurierte Laokoon* (Anm. 78).

vorsteher[s]»,<sup>82</sup> der die Wagen anderer Leute nach einem ausgeklügelten System möglichst platzsparend in einer engen Seitenstrasse abstellt, erlaubt es Nizon, die dadurch geschaffene «peinliche Ordnung»<sup>83</sup> von den in Rom ansonsten herrschenden «chaotischen Zustände[n]»,<sup>84</sup> der urbanen «Verstopfung und Atemnot»<sup>85</sup> abzugrenzen, und wenn sich das Trinkgeld dieses Mannes an guten Tagen auf sechstausend Lire summiere, lädt dies zur Klammerbemerkung ein, dass es unter süditalienischen Landarbeitern noch Tageslöhne von fünfhundert Lire gebe. Von einem einzelnen Stadtoriginal auf grössere ökonomische Zusammenhänge schliesst Nizon auch angesichts eines «Kippensammler[s]»,<sup>86</sup> der mit einem Spazierstock Zigarettenstummel aufließt und damit als Zulieferer eines ganzen Zweigs der Schattenwirtschaft fungiert: Aus Tabakabfällen werden günstige Konkurrenzprodukte zu den teuren italienischen und importierten Markenzigaretten gedreht. Weiteren «Anschauungsunterricht in soziologischer Hinsicht»<sup>87</sup> bietet Nizon die von Bekannten aufgeschnappte Geschichte zweier Verlobter aus der Arbeiterschicht, die ihrer Vermählung deswegen neun enthaltsame Jahre lang harren mussten, weil die beiden Familien für ein «überstandesgemäßes Hochzeitsfest»<sup>88</sup> sparten. Damit kontrastiert das glamouröse Leben an der Via Veneto, das Nizon auch in diesem Artikel zu sprachlichen Sonderleistungen anstachelt: «Leinwandentsprungen»<sup>89</sup> sei eines Nachmittags der Schauspieler Victor Mature dort aufgetaucht, «gramvoll wulstig»<sup>90</sup> das Gesicht, «die Hände revolvergriffkrumm».<sup>91</sup>

Diese «sinnliche Momentaufnahme»<sup>92</sup> des römischen Lebens darf als eines der reichhaltigsten Sittenbilder unter Nizons literarischen Italienbildern gelten, und er hat diesen Zeitungsartikel denn auch dadurch der Vergänglichkeit des Tages enthoben, dass er ihn mehr als dreissig Jahre später in einen Prosasammelband aufnahm, nun unter dem traditionsträchtigen Titel *Brief aus Rom*.<sup>93</sup> Schon zuvor aber gingen grosse Teile dieses Textes in das Buch *Canto* ein:

82 Nizon, *Römisches* (Anm. 40), Blatt 1.

83 Ebd.

84 Ebd.

85 Ebd.

86 Ebd.

87 Ebd.

88 Ebd.

89 Ebd.

90 Ebd.

91 Ebd.

92 Peter Utz, *Schreiben vor offenem Horizont. Zu Paul Nizons «Über den Tag und durch die Jahre»*, in: *Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft, Kultur*, 12 (Dezember 1991), S. 1040–1042, hier S. 1042.

93 Vgl. Paul Nizon, *Brief aus Rom*, in: ders., *Über den Tag und durch die Jahre. Essays, Nachrichten, Depeschen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 9–15.

Wenn der Ich-Erzähler das, was er in seiner ungeliebten «Journalistenrolle»<sup>94</sup> aus Rom berichtet, als «Selbstzitat» (*Canto*, S. 66) entwertet, erschliesst sich dies erst einer textgenetisch informierten Lektüre als Selbst-Ironie. Den Anfang des disparaten Berichts, den das Ich im Auftrag eines wenig schmeichelhaft geschilderten Vorgesetzten namens Zweringer verfasst,<sup>95</sup> montiert Nizon wörtlich aus seinem *NZZ*-Artikel *Römisches* und dem Beitrag für die *Süddeutsche* über die Laokoon-Restaurierung:

Also gleich sei begonnen, es wartet die Leserschaft, und Aktualität lässt nicht mit sich spaßen. Unverzüglich sei vermeldet:

«Man hat den Laokoon seziert. Victor Mature spazierte die Via Veneto einmal rauf, einmal runter. Im Postamt von San Silvestro erregten weiterhergeiste Gäste mehr als Aufsehen. [...]» (*Canto*, S. 61)

Ist es hier Strategie, keine Kohärenz zwischen den Versatzstücken zu stiften, um durch die sprunghaften Themenwechsel die journalistische Betriebsamkeit *ad absurdum* zu führen, so zeugen andere Passagen, die Nizon aus in Rom entstandenen Texten ins Buch integriert, von einer konsequenten Überarbeitung. Den Satz «Man ist im vertrauten Stall der Stadt»<sup>96</sup> etwa, mit dem Nizon eine Strassenszene in einem Rom-Feuilleton für die *Deutsche Zeitung* beschliesst, invertiert und intensiviert er, als er in *Römisches* darauf zurückgreift, zu «Im Stall der Stadt sind wir drin»,<sup>97</sup> um ihn schliesslich als Ellipse in *Canto* eingehen zu lassen: «Im Stall der Stadt mittendrin.» (*Canto*, S. 24) Die von der Kritik monierte «sträfliche Vernachlässigung des Verbs»,<sup>98</sup> die «schwer erträgliche Armut an Verben»<sup>99</sup> in *Canto*: Sie ist das Ergebnis einer mehrstufigen Stilentwicklung. Auch aus dem Prosatext *Canto auf die Reise als Rezept* von 1961, in dem unter anderem eine Autofahrt von Rom über Siena und Garda nach München geschildert wird, und aus zwei offenbar im Rom-Jahr entstandenen Skizzen zu Reisen nach Venedig und auf die Insel Giglio übernimmt Nizon

94 Paul Nizon, *Canto* (Anm. 40), S. 66 (fortan zitiert als *Canto*).

95 Weil dieselbe Figur in einer auf Tonband gesprochenen Manuskriptfassung «Geilinger» heisst (vgl. Bestand Memoriar: Images et voix de la culture suisse [IMVOCs] (SLA), Bern, Signatur: IMVOCs-V0303, T03, 01:24), ist anzunehmen, dass Nizon mit «Zweringer» Eduard Geilinger karikierte, von 1956 bis 1971 Rom-Korrespondent der *Neuen Zürcher Zeitung*.

96 Paul Nizon, *Rom nach den Spielen*, in: *Deutsche Zeitung*, 228 (30. 9. 1960), S. 12.

97 Nizon, *Römisches* (Anm. 40).

98 Horst Bienek, *An der Sprache gescheitert*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16. 11. 1963); zitiert nach Alfred Estermann in Verbindung mit Walther Dörger, *Paul Nizon. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 15. Mai – 30. Juni 1984*, Frankfurt a. M.: [o. V.], 1984, S. 32.

99 Gabriele Wohmann, *Peinliche Schreibpassion*, in: *Zeitwende. Die neue Furche* (Juni 1964); zitiert nach Estermann, *Paul Nizon* (Anm. 98), S. 36.

weite Teile mit kleineren oder grösseren Veränderungen ins Buch.<sup>100</sup> Insbesondere tilgt er die meisten Toponyme, um so zwar nicht eine Einheit des Ortes, aber doch jene Dualität zwischen dem Rom der Gegenwart und der schweizerischen «Vaterstadt» (*Canto*, S. 20) der Kindheits Erinnerungen zu wahren, die das ganze Buch durchzieht. Der textgenetische Blick ins Atelier zeigt Nizon nicht als ekstatischen Action-Writer, sondern als systematischen Red-Aktor seiner selbst: Wenn von den 249 Seiten des Buches mindestens fünfzehn aus früheren, mehr oder minder stark überarbeiteten Texten stammen, dann ist *Canto* weniger eine Aktionsprosa als vielmehr eine Redaktionsprosa.

Dass sich Nizon aus dem Abstand von mehr als vierzig Jahren als römischen «Müßiggänger»<sup>101</sup> und «Taugenichts, Herumtreiber, Hurenhirt»<sup>102</sup> darstellt, widerspricht der Produktivität, die seine Zeitungsartikel von damals bezeugen, es entspricht jedoch genau dem Lebenswandel, den er dem autobiografisch grundierten Ich-Erzähler in *Canto* zuschreibt. Dieser will bewusst nicht «bienchentüchtig» (*Canto*, S. 15) und «[s]ammeleifrig» (*Canto*, S. 15) sein wie die anderen Stipendiaten und gibt sich als Tagedieb, der «sich unter dem Fruchtebaum liegen weiß als Lebenszweck» (*Canto*, S. 19). Intellektuelle Tischgespräche verabscheut er ebenso wie Exkursionen zu Kunstdenkmälern, ihn «interessiert entschieden nicht die Baugeschichte» (*Canto*, S. 17). Auch dieser Protagonist Nizons befindet sich auf einer Bildungsflucht – «nein, ich bin nicht mehr für Wissenschaft» (*Canto*, S. 13), sagt er und offenbart damit eine nicht näher benannte wissenschaftliche Vergangenheit, die er nun definitiv hinter sich haben will, denn «Einzelwissenschaft ist Gefangenschaft» (*Canto*, S. 12). Der fehlende Fleiss unterscheidet ihn nicht nur von den Wissenschaftlern unter seinen Mitstipendiaten, sondern auch von seinen Künstlerkollegen: Der deutsche Maler Piet Pitwik, mit dem er sich besonders eng befreundet, «produziert wie ein Jüngling» (*Canto*, S. 185), während er, der zu Beginn «als Schriftsteller vorgestellt» (*Canto*, S. 11) wird, «werkledig» (*Canto*, S. 153) bleibt. Und wenn der «Mentor» (*Canto*, S. 56) in der Via Giulia, der «blinzelnd von Emportauchen aus Arbeit» (*Canto*, S. 56) an die Tür tritt, sein reales Vor-

100 Vgl. *Canto*, S. 223–234 und 241 mit Paul Nizon, *Die Erstausgaben der Gefühle. Journal 1961–1972*, hg. von Wend Kässens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 26–28, und mit Paul Nizon, *Canto auf die Reise als Rezept*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 4144 (5. 11. 1961), Blatt 5. Der Druckbeleg dieses Artikels, der sich in Nizons Vorlass im Schweizerischen Literaturarchiv findet, weist handschriftliche Korrekturen des Autors auf, die in *Canto* exakt so umgesetzt wurden, vgl. Archiv Paul Nizon (SLA), Bern, Signatur: Nizon-A-1-m-1, mit *Canto*, S. 231–233 (siehe Abb. S. 245).

101 Nizon, *Vanitas und Fatalismus* (Anm. 61), S. 62.

102 Ebd., S. 61.

bild in Max Frisch hat,<sup>103</sup> so muss sich dieser das Wortspiel gefallen lassen, die Ich-Figur sei «frisch von Nichtbeginn» (*Canto*, S. 56).

Wie diese beiden Beispiele zeigen, ist das Rom, in dem sich der Protagonist von *Canto* bewegt, weniger eine Stadt der Italiener als eine der Schweizer und Deutschen oder ebenjene «Republik der Künstler, Gelehrten, Humanisten und Gebildeten aus aller Welt»,<sup>104</sup> welche die in Rom ansässigen Kulturinstitute und Akademien anderer Länder laut Nizons erstem *Kunstabrief aus Rom* bilden. Italienische Nebenfiguren gibt es von der Köchin Pina bis zum Gärtner Peppino zuhauf, auch der damalige Staatspräsident Giovanni Gronchi wird einmal erwähnt (vgl. *Canto*, S. 59), die engsten Weggefährten des Ich-Erzählers aber sind neben Pitwik der «Berliner Bildhauer Balbek» (*Canto*, S. 154) und ein Maler und Mitstipendiat namens Massimo, der nach referenzieller Lesart aus dem Tessin stammt.<sup>105</sup>

Die wichtigste Italienerin im Buch, die angehimmelte Prostituierte Maria, bleibt als Figur in dem Masse ungreifbar, wie sie sich dem Protagonisten fortwährend entzieht. Sie aber steht für jenes andere Rom, das der Stipendiat und Familienvater als selbsterklärter «Hurenhirt» (*Canto*, S. 118) entdeckt, wenn er aus der Gesellschaft seiner fleissigen Mitstipendiaten austritt und seiner im nahegelegenen Grottaferrata untergebrachten Gattin untreu wird: das Rom der Nachtlokale an der Via Veneto, «das Rom, das sein Leben genießt und sich von Konventionen und der Verantwortung gegenüber der Familie, der Welt und Gott befreien will».<sup>106</sup> Gerade da aber, wo der «Barbar» ganz bei sich anzukommen scheint, macht sich Nizons humanistische Hochbildung mit Nachdruck bemerkbar: Die Beschreibung eines Nachtlokalbesuchs gerät zu einem Schnelldurchlauf durch die abendländische Kulturgeschichte. Der Türsteher nämlich wird ein «Verkündigungengel» (*Canto*, S. 175) genannt

103 Nizon beschreibt seine Besuche an der Via Giulia bei Max Frisch, den er 1960 in Rom kennenlernte und auf dessen Vermittlung hin *Canto* 1963 bei Suhrkamp erschien, zum Teil wortgleich in: Paul Nizon, *Römische Reminiscenz, nein, Butterblumen für Max Frisch*, in: Siegfried Unseld (Hg.), *Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, S. 177–181, hier S. 178 f.

104 Nizon, *Kunstabrief aus Rom* (Anm. 67).

105 In *Canto* frühstücken das Ich und Massimo gemeinsam in einer Bar in der Nähe des Instituts (vgl. *Canto*, S. 95–98); im *Journal* schreibt Nizon unter dem 2. 2. 2009 über eine gemeinsam mit Erich Wolfgang Skwara verbrachte Woche in Rom: «[W]ir frühstücker beide in der altvertrauten Bar Via Ludovisi wie vor fünfzig Jahren (damals zusammen mit Massimo Cavalli)» (Paul Nizon, *Urkundenfälschung. Journal 2000–2010*, hg. von Wend Kässens, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 285). Der Tessiner Maler Massimo Cavalli (1930–2017) war 1960/61 Stipendiat am Istituto Svizzero, vgl. Matteo Bianchi, *Cavalli, Massimo*, in: *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz*, [www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000145&lng=de](http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000145&lng=de) (17. 6. 2019).

106 Flavia Arzeni, *Paul Nizon. Ein Steppenwolf in Rom*, in: *Annali. Sezione Germanica*, 1–2 (2001), S. 227–248, hier S. 236.

und weckt damit christliche Jenseitsvorstellungen, die Tanzenden erscheinen als «Geister in der Höhle von Steenfol» (*Canto*, S. 179) und werden damit zu Figuren eines Kunstmärchens der deutschen Romantik, vor allem aber macht die Aussicht, in diesem schummrigen Jazzkeller «Eurydike zu treffen, Eurydike mit den tausend verwesenen bürgerlichen Namen» (*Canto*, S. 179), aus der «Unterweltsfahrt in ein Römer Nachtlokal», so Heinz Schafroth in seinem herausragenden Nachwort zur Taschenbuchausgabe von *Canto*, «eine faszinierende Paraphrase des Orpheus-Eurydike-Mythos»,<sup>107</sup> eine kurze Bildungsreise in die griechische Antike, bei der auch das Stichwort «Homer» (*Canto*, S. 179) nicht fehlen darf.

Nizons Rom-Bild, wie es sich in *Canto* manifestiert, setzt sich aus dem Rom der ausländischen Stipendiaten und dem Rom des Nachtlebens an der Via Veneto zusammen, sein Rom ist aber auch und vor allem ein überwältigendes «Farben- und Tönebad» (*Canto*, S. 30): Nicht nur bekennt sich der Ich-Erzähler im programmatischen Schlussabschnitt zum titelgebenden Gesang und damit zu jener Ausdrucksform, mit der Vergils Rom-Gründungsepos beginnt,<sup>108</sup> die Stadt selber wird zum Klangkörper, wenn ihr im Feierabendverkehr Hörner wachsen, die «mucken, bellen und belfern» (*Canto*, S. 87) und das Hupkonzert damit lautmalerisch ins Buch übertragen. Ebenso allgegenwärtig sind die Farb-Töne; in immer neuen Anläufen wird das Rote, Rötliche, Braune oder Ockerfarbene der römischen Hausmauern zu fassen versucht, die auch einmal «malvenrot» (*Canto*, S. 31) oder «theaterrot» (*Canto*, S. 25) erscheinen und von Leuchtreklamen «blau, gelb, grün» (*Canto*, S. 24) erhellt werden. Liebt der Ich-Erzähler «die chromatischen Stege durch alle Mauern hindurch» (*Canto*, S. 88), so verdichtet sich seine synästhetische Rom-Erfahrung im Adjektiv «chromatisch», das mit seiner doppelten Herkunft aus der Musiktheorie und der Farblehre Auge und Ohr gleichermaßen anspricht – und den Namen der Ewigen Stadt in seiner Wortmitte enthält.

Dass Nizon in der «Wiege der abendländischen Kultur»<sup>109</sup> von der Kunstgeschichte zur Literatur übertritt, hat durchaus seine biografische Richtigkeit, fällt doch sein Aufbruch nach Rom mit dem Ende seiner Assistenzzeit am Bernischen Historischen Museum zusammen. Wenn er aber erklärt, dass er sich in Rom «nicht als Bildungsreisenden betrachten konnte und vom «Museum

107 Heinz F. Schafroth, ... *Ausziehen mit unserem Tod gegen den Tod*, in: Paul Nizon, *Canto*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976, S. 146–153, hier S. 150 f.

108 Vgl. Vergil, *Aeneis*, Lateinisch – Deutsch, in Zusammenarbeit mit Maria Götte hg. und übersetzt von Johannes Götte, mit einem Nachwort von Bernhard Kytzler, 6., vollständig durchgesehene und verbesserte Auflage, München u. a.: Artemis, 1983 (Sammlung Tusculum), S. 6: «Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris [...]»

109 Nizon, *Vanitas und Fatalismus* (Anm. 61), S. 59.

Rom» entschieden Abstand nahm»,<sup>110</sup> dann tut er dies als promovierter Kunsthistoriker im Wissen, dass die Rom-Fahrer der Kunstgeschichte von Lorrain und Poussin bis zu den Deutschrömern «Bildungsreisende auf der Suche nach Masstäben»<sup>111</sup> waren, und auf einen Landsmann unter den Deutschrömern, Arnold Böcklin, spielt er in *Canto* ebenso beiläufig wie zielsicher an, indem er den Park der Villa Massimo als einen «Deutschrömertraum mit Toteninselzypressen» (*Canto*, S. 149) beschreibt. Wenn Nizon Rom seine «künstlerische Geburtsstadt»<sup>112</sup> nennt, dann ist er sich wohl bewusst, dass er die Stadt auch schon als den «künstlerische[n] Geburtsort»<sup>113</sup> von Karl Stauffer-Bern, als den «Geburtsort des *Künstlers* Fellini»<sup>114</sup> bezeichnet hat. Und wenn Nizon in Rom, wie Dieter Bachmann kolportiert, «nur Lallworte notiert»<sup>115</sup> haben will und damit zu einem Barbaren im ursprünglichen Wortsinn wurde: zu einem Stammler, so zeigt das Bündel dieser Notizen, das nun im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern liegt, dass der bildungsflüchtige Schriftsteller Nizon mit seinem akademischen Bildungsrucksack und seinen Kunstpublikationen als einem integralen Bestandteil seines Werks untrennbar verbunden bleibt: Die handschriftlichen «Lallworte» des römischen Barbaren, die vereinzelt auch in *Canto* eingingen, finden sich auf den Rückseiten der Druckfahnen von Nizons kunsthistorischer Dissertation.<sup>116</sup>

110 Ebd., S. 60.

111 Paul Nizon, *Künstler-Kolonien*, in: *Kunst-Nachrichten. Zeitschrift für internationale Kunst*, 9 (Juni 1966), S. [3]–[16], hier S. [4].

112 Nizon, *Vanitas und Fatalismus* (Anm. 61), S. 62.

113 Nizon, *Diskurs in der Enge* (Anm. 9), S. 86.

114 Nizon, *Fellini – «Vita»* (Anm. 36), S. 34 (Hervorhebung im Original).

115 Dieter Bachmann, *Das Wiegen des Dromedars. Begegnungen mit Paul Nizon. Zu einer Personenbeschreibung*, in: *Text + Kritik*, 110 (April 1991), S. 6–14, hier S. 9.

116 Vgl. Archiv Paul Nizon (SLA), Bern. Nachlieferung 2014.

Stephan Oswald

## Markus Werner: *Zündels Abgang* südwärts

### Zündel – ein Antiheld

Konrad Zündel, Geschichtslehrer an einem Zürcher Gymnasium, wird durch die Untreue seiner Frau aus der Bahn geworfen und verbringt seine Sommerferien allein in Genua, wo er sich ausschliesslich im heruntergekommenen Hafenviertel zwischen Prostituierten und Kleinkriminellen bewegt, in trostlosen Absteigen nächtigt und die meiste Zeit in Bars und Kaschemmen verbringt. Völlig heruntergekommen, vom Alkohol gezeichnet, kahlrasiert, steht er nach drei Wochen wieder vor seiner entsetzten Frau in der Tür. Der erste Schultag endet mit seinem körperlichen Zusammenbruch, es folgen Spital und Psychiatrie, aus der er flieht und spurlos verschwindet. Das letzte, indirekte Lebenszeichen ist ein Paket von Zündels in Kanada lebendem Vater, das die Aufzeichnungen seines Sohnes aus Genua enthält. Adressiert sind sie an Zündels Freund, den Pfarrer Viktor Busch, der im Roman die Rolle des fiktiven Herausgebers übernimmt.

Die Geschichte klingt in dieser extrem verkürzten Form tragisch, so, als wäre der Abgang Zündels richtiger als Untergang zu bezeichnen. In Wirklichkeit liest sich das Buch sehr vergnüglich und der Leser verfolgt die Abenteuer des Protagonisten mit einer Mischung von Anteilnahme und kritischer Distanz, zu der ihn die Ironie der Darstellung und die zumeist unfreiwillige Komik von Zündels Erlebnissen nötigen. Dass der Protagonist trotz seiner eindeutigen Charakterisierung als Negativheld sympathisch bleibt, erklärt sich aus seinem konstanten Misserfolg. Er trägt chaplinhafte Züge, ist niemals souveräner Herr der Lage und stolpert aus einem Missgeschick ins andere. Er gleicht darin den anderen Männerfiguren in den Romanen von Markus Werner (1944–2016), die äusserst treffend als «[z]itternde Fremdlinge im Heute» charakterisiert worden sind.

Den Männern in den Büchern Markus Werners geht es nicht gut, und Helden sind sie schon lange nicht mehr. Ein wenig fremdelnd stehen sie alle vor der rasanten Gegenwart, wie Kinder am Rand eines sich rasch drehenden Karussells, das ihnen schon beim Zusehen Übelkeit verursacht.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Annette Mingels, *Zitternde Fremdlinge im Heute. Markus Werners unzeitgemässe Männerfiguren*, in: «*Allein das Zögern ist human*». *Zum Werk von Markus Werner*, hg. von Martin Ebel, Frankfurt a. M.: Fischer, 2006, S. 181.

Die erste und entscheidende Ironie der Geschichte liegt darin, dass es die Untreue von Zündels Frau, Auslöser für seine Wandlung und sein endgültiges Verschwinden, in Wirklichkeit nie gegeben hat. Sie ist reine Erfindung eines gehässigen Hausmeisters. Dass Zündel die Untreue seiner Frau als gegeben hinnimmt, niemals versucht, sich Klarheit zu verschaffen oder seine Frau zur Rede stellt, ist ein deutliches Indiz für seinen introvertierten, letztlich narzisstischen Charakter, der die Ereignisse immer und ausschliesslich auf sich selbst bezogen wahrnimmt, ohne auch nur zu versuchen, ihre objektive Dimension zu erkennen.

Zugleich ist Zündel ein Intellektueller, der dazu tendiert, die gedankliche Durchdringung einer Sache schon für ihre praktische Bewältigung zu halten und daher sehr selten agiert und stattdessen lieber räsoniert. Emblematisch dafür steht das erste Hotel, in dem er in Genua absteigt, das wegen einer defekten Leuchtschrift nicht ALBERGO, sondern ERGO heisst und damit deutlich auf das *Cogito, ergo sum* von Descartes verweist.<sup>2</sup> Zündel hat, so der Pfarrer Busch, seinem eigenen Leben gegenüber «eine fatal kommentierende [Haltung]» (S. 15). Da er aber nicht dumm ist, erweisen sich seine Reflexionen als kritische, bisweilen sarkastische Kommentare zum Zustand der Gesellschaft, in der er bis zu diesem Zeitpunkt reibungslos funktioniert hat.

Wenn die vermeintliche Untreue seiner Frau dazu führt, dass sich ein radikaler Bruch in seinem Leben vollzieht, dann ist dieses Ereignis nur der sprichwörtliche Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt. In der ersten Nacht in Genua, so der Herausgeber, «zerbrach etwas in Zündels Leben» (S. 61), und zwar unwiderruflich, weil bereits «brüchig war, was in die Brüche ging» (S. 61). Er zieht für sich selbst daraus die Konsequenz, sich definitiv zurückzuziehen, beherrscht vom «Gefühl endgültig besiegelter Unzugehörigkeit» (S. 62). Mit seinen eigenen Worten: «[D]ie Welt hat mich zum erratischen Block gemacht, sie soll sich die Zähne an mir ausbeißen. An mir zerschellen in Zukunft Weiber und Osterglocken und alles, was mich sonst noch verloggen umgurt und umbimmelt.» (S. 62)

Zündel wird also zum Aussteiger, allerdings in einem viel radikaleren und endgültigeren Sinne, als man den Begriff heute benutzt. Seine selbstgewählte Isolation trägt autistische Züge und endet mit dem «Bekanntnis zur totalen, sprach- und kompromisslosen Apathie» (S. 50). Es handelt sich dabei um einen Prozess zunehmender Regression, in dem sich sein problematisches Verhältnis zu Frauen in der Begegnung mit der schönen Unbekannten in Portofino in einem asexuellen Geschwisterverhältnis erschöpft; seine Sexualität reduziert

<sup>2</sup> Vgl. Markus Werner, *Zündels Abgang*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2011, S. 59 (fortan Seitenangaben im Text).



*Markus Werner in Orta, 2005. Foto: Katharina Werner. Nachlass Markus Werner, SLA, Bern.*

sich darauf, andere Paare im Nebenzimmer zu belauschen oder voyeuristisch durchs Schlüsselloch auszuspionieren; die Regression manifestiert sich auch auf der körperlichen Ebene in einem massiven Verlust der Kontrolle seiner Körperfunktionen, wie das für Säuglinge und Kleinkinder charakteristisch ist.

Doch dies ist ein eigenes Thema, das hier nicht weiterverfolgt werden soll. Im Kontext unserer Thematik interessiert ein anderer Aspekt, der für die Entwicklung der Romanhandlung von entscheidender Bedeutung ist: Zündels Abgang nimmt seinen Anfang in Italien. In der deutschen Literatur und Kultur ist die Italien-Erfahrung seit Goethe untrennbar verbunden mit einem Prozess individueller und kultureller Selbstfindung. Im Überfluss von Geschichte, Kunst und Natur erfährt sich das Subjekt in seiner reichsten und reifsten Ausformung als lebendiges Glied einer durch die Jahrhunderte währenden kulturellen Identität.

Zündel dagegen nimmt von alledem nichts wahr, reduziert seinen Wahrnehmungsbereich auf das entschieden unklassische Hafenviertel Genuas und nimmt Italien so gut wie nicht zur Kenntnis. Dieses Verhalten korrespondiert seiner grundsätzlichen Weigerung, die Gültigkeit gemeinsamer Werte anzuerkennen, was zu offenem Konflikt führt, als er am ersten Schultag die Gespräche seiner Kollegen im Lehrerzimmer nicht mehr aushält und heftig mit ihnen aneinandergerät. Welche Haltung dahinter steht, formuliert er selbst folgendermaßen: «Ich habe mir neulich versprochen, unzugehörig zu sein und an keiner Himmelfahrt mehr teilzunehmen. Meine Fallschirme sind verbraucht. Mein verfluchter Schädel wittert hinter jedem Paradies einen Miststock.» (S. 103)

Doch es ist nicht nur einfach die Weigerung, dem herrschenden Trend zu folgen, die Zündels italienische Erfahrungen bestimmt, sondern der Gegensatz liegt viel tiefer: Statt den kanonisch vorgebildeten Prozess der Selbstfindung und Bereicherung zu erleben, kommt sich Zündel in Italien immer mehr abhanden. Verlust der Welt und Verlust des eigenen Ichs münden in seinem spurlosen Verschwinden.<sup>3</sup> Wie sich dieser Prozess über die Erfahrung Italiens vermittelt, soll genauer ins Auge gefasst werden.

## Warum Genua?

Mehr als ein Drittel des Romans spielt in Genua, und in den mehrwöchigen Aufenthalt des Protagonisten in dieser Stadt fallen entscheidende Ereignisse, die sein Verhalten nach der Heimkehr und den weiteren Verlauf seiner

3 Vgl. Harald Grundacker, *Wahre Meister im Verlieren. Textinterpretationen zum Schweizer Autor Markus Werner*, Diss., Wien, 1996.

An und zerfallen in Zirkon Quarz  
und Osteplocles und stellen, was hier  
mit dem was ~~verloren~~ <sup>verloren</sup> ~~und~~ <sup>Summe</sup> ~~so~~ <sup>an</sup> ~~mit~~  
~~Serpentiniten~~ ~~und~~ ~~verloren~~ ~~unpunkt~~  
und unbenutzt.

Stupz.  
ev.  
Später  
evk. an  
Schott  
(zu  
Glaube  
verleihen.)

[ Adieu Welt, denn auf diese ist nicht  
zu trauen, noch wird dir nichts zu  
Gute. In derben Hour ist der Gefolge  
selbst verreckend, der Repetition ver-  
sichert uns unter der Hand, der  
Zerfall hat uns gefolgt, der  
Allerbeständigste fällt, und der Allerewigste  
wird ein Endt; also dann du ein Tote  
bist unter des Todes, und in Gedenk  
jahrs laßt du dir nicht eine Strecke  
leben.

Adieu Welt, denn du ~~wirst~~ ~~niemal~~ ~~ein~~ ~~gafener~~,  
~~und~~ ~~lebst~~ ~~nie~~ ~~wied~~ ~~mehr~~ ~~lebend~~. <sup>Du wirst nicht...</sup> ~~Der~~  
Schnitst, und tröstest ~~nicht~~, du reustest,  
und gibst nichts mehr ... ) ]  
[ ~~hier~~ ~~ist~~ ~~die~~ ~~Ordnung!~~ S. S. 476ff!! ]

[ (Fr.) 10.7. ]

Er ~~verschied~~ ~~den~~ ~~Tag~~, ~~wacht~~  
sich ~~unter~~ ~~der~~ ~~Hand~~ ~~mit~~ ~~der~~ ~~richtigen~~  
Mitteln. Er ~~zu~~ ~~dies~~ ~~Permal~~ ~~und~~  
Paticles. Er ~~gehört~~ ~~der~~ ~~allgemeinen~~  
Schulden. Er ~~find~~ ~~es~~ ~~er~~ ~~ist~~, ~~denn~~ ~~der~~  
Asfite ~~Unrat~~ ~~des~~ ~~Menschen~~, ~~hier~~ ~~so~~  
~~stark~~ ~~und~~ ~~unersparlich~~ ~~darin~~ ~~und~~  
staut. Die ~~ersten~~ ~~unverloren~~ ~~Haus-~~  
~~einige~~ ~~hier~~ ~~und~~ ~~die~~ ~~ersten~~  
Stunden ~~offen~~ ~~permal~~ ~~und~~ ~~bleib~~ ~~fort~~  
auf ~~und~~ ~~die~~ ~~ersten~~ ~~unverloren~~ ~~unverloren~~  
~~ersten~~ ~~Flures~~, ~~Tropfen~~, ~~Herz-~~  
Gefahren ~~hate~~. ~~und~~ ~~erst~~ ~~ist~~ ~~die~~ ~~un~~

Manuskriptseite von 'Zündels Abgang'. Nachlass Markus Werner, SLA, Bern.

Geschichte bestimmen. Eine immanente Erklärung bietet der Roman mit den Worten des Erzählers, des Pfarrers Viktor Busch, der die von Zündel hinterlassenen Aufzeichnungen herausgibt und die Wahl folgendermassen begründet: «Die Motive, die ihn ausgerechnet nach Genua hatten reisen lassen, in diese unwirtliche, unhelle Hafenstadt, sind teilweise offenkundig: Hier war er vor dreiunddreißig Jahren gezeugt worden, und hier gedachte er auch, auf reibungslose, also illegale Weise zu einer Faustfeuerwaffe zu kommen.» (S. 50) Beide Aspekte sind zweifellos präsent und spielen eine Rolle in der Ökonomie des Romans, auf die noch zurückgekommen wird. Zunächst aber ist die Wahl der Örtlichkeit unter einem weitergehenden Gesichtspunkt zu betrachten.

Genua gehört wegen seiner geographisch exponierten Position nicht zu den bevorzugten Etappen deutscher Reisender und Reisebeschreibender und nimmt im Italien-Kanon nur eine sekundäre Position ein. Für Reisende aus Frankreich und der Schweiz dagegen lag es näher, hier Station zu machen. Innerhalb des Romans übernimmt es die Rolle eines Zerfalls- und Untergangs-Szenarios und entspricht mit Schmutz und Verwahrlosung, Prostitution und Kriminalität dem Seelenzustand des Protagonisten.

Es ist kaum vorstellbar, dass sich die geschilderten Ereignisse in Florenz, Rom oder Venedig hätten abspielen können. Sie sind zu bekannt, und entsprechend hoch ist der Wiedererkennungswert beim Leser, so dass sie kaum glaubhaft als düstere Kulisse hätten dienen können. Genua ist weniger bekannt, was es Werner leichter machte, der grösseren Stimmigkeit halber wesentliche Teile der Stadt völlig auszublenden. Abgesehen von dem Kolumbus-Denkmal vor dem Bahnhof fehlt jeglicher Hinweis auf historische Gebäude, Paläste (an denen Genua reich genug ist), auf Kunstschätze und Museen der einst wohlhabenden und mächtigen Stadt. Der Beinamen «La Superba», ebenso wie der Ehrentitel «Signora del mare – Herrin des Meeres» geben Zeugnis von ihrer früheren Bedeutung. In Werners Roman dagegen bleibt der Blick auf die Gassen und Gässchen des Hafenviertels beschränkt und präsentiert eine düstere, verkommene Hafenstadt. Statt in Genua hätten die geschilderten Ereignisse auch in Neapel oder Marseille spielen können.

Es ist also ein sehr unitalienisches Italien, das hier präsentiert wird. Ihm fehlen zwei entscheidende Faktoren europäischer Italien-Begeisterung: die Präsenz von Kunst und Geschichte sowie das sogenannte italienische Lebensgefühl. Stattdessen wird ein modernes, vom Massentourismus geprägtes Italien geschildert. Vom einstigen Mythos hat sich keine Spur mehr erhalten, im Gegenteil: Wo immer sich Anklänge an das vertraute Bild Italiens bieten, werden diese gleich anschliessend als blosser Illusion desavouiert. Als Beispiel einer der äusserst seltenen Momente, in denen sich Zündel unbeschwert dem italienischen Leben überlässt. Die Szene spielt auf der Piazza von Portofino:

Konrad hat ein freies Tischchen gefunden unter einem Sonnenschirm. Er bestellt Cappuccino. Wie eine belebte Bühne liegt die Piazza vor ihm. Er raucht und schaut und fühlt sich wohl. Minutenlang gefallen ihm die Menschen. Auch die Frauen. Vor allem die Frauen. Vor allem jene, die jetzt so harmonisch über den Platz geht oder vielmehr schwebt, [...] direkt auf Zündel zu. (S. 95)

So beginnt die Bekanntschaft mit der schönen Nounou, die allerdings im ersten Anlauf schneller endet, als ihm lieb ist:

Er bleibt benommen sitzen. Sieht, wie die zwei schwammigen Schweizer am Nebentisch seiner entschwebenden Nounou nachgaffen, hört, wie der eine sagt: Ganz passabel!, hört, wie der andere sagt: Die Beine dürften länger sein! – und seine Verblüffung über Nounous Verhalten weicht der Wut über die dickarschigen Kerle und der Empörung über die unglaubliche Selbstverständlichkeit, mit der die abstoßendsten Männer ästhetische Urteile über Frauen abgeben.

Die Typen wollen zahlen. Herrisch rufen sie den Kellner. Sie reden in jenem Deutsch zu ihm, von dem Deutschsprachige glauben, die Italiener verstünden es besonders gut. Sie sagen: Du aufpassen, du uns nicht bescheißen! – Der Kellner geht nicht darauf ein und nennt den Preis. Sie finden ihn unverschämt, den Preis, und maulen herum. Schließlich bezahlen sie. (S. 96 f.)

Es ist die Kehrseite Italiens, mit der Zündel Bekanntschaft macht. Schon beim ersten Kontakt in Ancona, nachdem die Griechenland-Fähre ohne ihn abgelegt hat, bekommt er im Restaurant den falschen Wein und zähes Fleisch. Auf der Rückfahrt wird ihm – ein Klassiker – im Nachtzug das Portemonnaie gestohlen.

Als er wenige Tage später nach Genua kommt, giesst es in Strömen, und das mitten im Juli. Das Hotelzimmer – «grenzenlos ungemütlich» (S. 59) – offenbart im Licht einer Neonlampe seine erdrückende Schabigheit, das Mobiliar ist defekt und es gibt kein warmes Wasser. Am nächsten Tag beginnt Zündel mit der Erkundung der riesigen Altstadt.

Er zog durch Gassen und Gässchen. Er genoss den allgegenwärtigen Schmutz. Er fand es ehrlich, dass der Unrat der Menschen hier so unverpackt dalag und stank. Die verwahrlosten Haustüren standen offen, verbargen nicht die noch verwahrlosteren Flure, Treppen, Hinterhöfe. Besonders gut gefielen ihm die Fassaden der Häuser. Sie gaben nichts mehr vor. Sie

standen zu sich, trugen ihre in verwesenden Pastellfarben sich abschattierende Armseligkeit mit Demut.

Es roch überall nach allem. Zündel merkte, dass er nur viererlei Düfte benennen konnte: Frittieröl, Urin, Fisch, Kot.

Manchmal zupfte ihn eine dicke, auf einem Schemel unter dem Hauseingang sitzende Dirne am Hosenbein, verwittert auch sie.

Brandmager waren die Katzen. (S. 62 f.)

Auch das Strassenleben, das vordergründig dem Stereotyp italienischer Lebhaftigkeit entspricht, erscheint den Umständen entsprechend gebrochen. «In der Hauptgasse gramselte es von Menschen. Wer allein ging, pfiiff. Die anderen redeten laut. Die Händler schrien, einige lockten mit scherbelnder Musik.» (S. 63) Neben den überall präsenten Prostituierten und einem entsprechenden, offen ausliegenden Angebot an Massagestäben und Präservativen beherrschen Zuhälter, Ganoventypen und Drogenhändler das Strassenbild.

Hier ist nichts geblieben vom einstigen Glanz der Seerepublik Genua, der mächtigen Konkurrentin Venedigs um die Herrschaft über das Mittelmeer. Und im Unterschied zum morbiden Charme der Dekadenz Venedigs, die seit Platen ihren festen Platz in der deutschen und europäischen Literatur behauptet, ist an der bei Werner geschilderten Armut nichts pittoresk. Der Schmutz ist prosaischer Schmutz und auch der allseits herrschende Gestank hat nichts Romantisches, sondern zeugt lediglich von mangelnder Hygiene.

Doch bei diesem kritischen, desillusionierten Blick auf die Wirklichkeit ist Vorsicht geboten, denn hier geht es nicht um eine Darstellung der tatsächlichen Verhältnisse, sondern deren Beschreibung ist geprägt durch die personelle Erzählperspektive des Protagonisten, der an seiner Umgebung genau das wahrnimmt, was seinen Seelenzustand bestätigt. Das war bereits in der oben zitierten Passage deutlich geworden, wo es von Zündel heisst, dass er den allgegenwärtigen Schmutz genießt und den Gestank des auf den Strassen liegenden Mülls ehrlich findet. Diese überraschende Hochschätzung von Verkommenheit lebt von der klaren Gegenbildlichkeit zur Schweizer Realität, deren makellose Perfektion Zündel am Beispiel Zürichs einmal folgendermassen karikiert: «Die Stadt sieht aus, als leckten eine Million Zungen sie unaufhörlich sauber. Schick sind die Leute gekleidet, einige auch mit Sorgfalt schlampig. Breitspurig ist ihr Dialekt, verkrampt und schief ihr Gang, und ich bin ein alter Griesgram, da kommt mein Tram.» (S. 20 f.)

Aufschlussreich auch eine kleine Beobachtung, als er frühmorgens aus Portofino zurückkommt: «Auf dem Weg zu seiner Pension staunte er über die Reinlichkeit der Gassen, die eben zu erwachen begannen.» (S. 109) Mit anderen Worten, es gibt auch eine ganz andere Realität, die Zündel aber nicht

wahrnimmt – so wie er auch die Stadt selbst nicht zur Kenntnis nimmt, sondern sich ausschliesslich im Hafenviertel bewegt. «Die schönsten Julitage verhockte und verdöste er in muffigen Pensionen, verbummelte er in Gassen, die ihm immer enger, immer trübseliger vorkamen.» (S. 92)

Diese personenbezogene Erzählperspektive, so könnte man einwenden, stelle doch das ganze Bild Genuas in Frage und relativiere den im Roman dargestellten Wirklichkeitsausschnitt. Das ist vordergründig sicherlich der Fall, bleibt aber letztlich unerheblich, denn die Frage ist ja nicht, ob der Roman ein richtiges, sondern vielmehr, welches Italienbild er vermittelt. Hinzu kommt die Tatsache, dass das über die Figur Zündels vermittelte Bild Genuas nicht in Frage gestellt wird; die Behauptung seiner Einseitigkeit hängt gleichsam in der Luft, denn weder wird sie im Roman weiter ausgeführt, noch ist im allgemeinen Leserbewusstsein ein konkretes Vorwissen zu Genau präsent, das dazu befähigte, den von Werner präsentierten Ausschnitt mit der Totalität der städtischen Wirklichkeit zu konfrontieren.

Durch den extrem begrenzten Ausschnitt auf das Hafenviertel erklärt sich auch der zunächst überraschende Umstand, dass in den Beschreibungen Genuas keinerlei Touristen auftauchen, die damals das übelbeaumdete Viertel mieden. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Romans existierte das berühmte Aquarium noch nicht. Die von Renzo Piano vorgenommene urbanistische Requalifizierung der alten Hafenanlagen, die heute zahlreiche Besucher anziehen, begann erst in den Neunzigerjahren und in ihrer heutigen Gestalt verdankt sich das Bild der Altstadt den Sanierungsmassnahmen im Rahmen von Genuas Ernennung zur Kulturhauptstadt Europas im Jahr 2004.

Dieses Szenario ändert sich schlagartig, sobald Zündel die Stadt verlässt und Ausflüge in die bekannten Küstenorte der Umgebung unternimmt. Das erste Mal ist es Nervi, wohin er sich wegen der grossen Hitze mit erheblicher Selbstüberwindung auf den Weg macht: «Umso zufriedener saß er jetzt auf einer unbequemen, schräg zum Meer abfallenden Felsplatte, rieb sich mit Sonnenschutzcreme und dachte: Ich bin daran, meine Ferien aktiv zu gestalten.» (S. 82) Auch das offensichtlich verschmutzte Meer mit seinen gelben Schaumkronen vermag seine Laune nicht zu verderben. Dies gelingt erst einer deutschen Touristenfamilie, deren lautes und aufdringliches Benehmen ihn schliesslich in die Flucht treibt.

Gegen Ende seines Aufenthalts rafft er sich erneut auf, überwindet seine zunehmende Apathie und fährt nach Portofino. «Mit dem Zug nach Santa Margherita. Palmen, Orangenbäume, Touristen. Weiter mit Schiff oder Bus. Sagen wir Schiff. Bus ist Alltag, Schiff ist Urlaub.» (S. 94) Offenbar ist er nicht der einzige, der diese Idee hat, denn an der Mole steht schon eine grosse Menschenmenge, die auf das Schiff wartet, darunter auch eine deutsche Reisegruppe:

«Und jetzt kommt das Schiff, tutet, legt an, und mit sich überschlagender Stimme brüllt der deutsche Reiseführer: Oberdeck besetzen!

Zündel nimmt den Bus.» (S. 94)

Vom einstigen Zauber des kleinen Fischerhafens, dem schon Nietzsche und Maupassant erlagen, ist wenig geblieben. Der Ort hat sich in ein Touristenzentrum verwandelt: «Souvenirstände, Boutiquen, Jachten, Jollen und Fototouristen, sonst aber wirklich sehr pittoresk. Da flickt sogar ein Fischer sein schadhafte Netz, ein schnappschusswürdiger Bursche mit Brusthaar und segnigen Sehnen.» (S. 94 f.) Auch Portofino hat also das Schicksal der vom Massentourismus geprägten Orte ereilt: Die fremde Wirklichkeit wird nur noch durch den Sucher der Kamera wahrgenommen und verwandelt sich auf der Stelle in ein Postkartenmotiv.

Resümiert man die Italien-Erfahrung des Protagonisten, dann zeigt sich, dass vom einstigen Mythos nichts geblieben ist. Das Land der Sehnsucht hat unter dem Ansturm des modernen Tourismus seinen Charakter völlig verändert, wodurch eine authentische Erfahrung unmöglich geworden ist. In dieser Situation ist es nur verständlich, dass Zündel den Schmutz und das Elend einer heruntergekommenen Hafenstadt als ehrlicher empfindet als die falsche Fassade einer durch Hochglanzprospekte verbreiteten Idee von unberührten Stränden und intakten historischen Küstenorten.

Wir haben uns heute an die kritische Sicht Italiens gewöhnt. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Romans war sie jedoch durchaus nicht geläufig. Bis weit in die Sechzigerjahre verbreitete Reinhard Raffalt in seinen Büchern wie *Concerto Romano*, *Fantasia Romana* und *Divertimento Romano* noch das sattsam bekannte weihevollen Bild des Landes. Sonntagmorgens trug der Autor daraus mit klangvoller Stimme im Bayrischen Rundfunk vor. Zum letzten Mal brachte der Prestel-Verlag seine gesammelten Italien-Schriften zwischen 1977 und 1983 in fünf Bänden heraus.

Erhellend ist auch der Blick in den damals weit verbreiteten Reiseführer *Italien* von Eckhart Peterich, dessen erster Band 1958 erschien und 1985 seine neunte Auflage erlebte. Das Genua-Kapitel beginnt mit einer literarischen Assoziation zu Schillers *Verschwörung des Fiesko zu Genua*, als der Autor

in die Via Garibaldi, die bewundernswerte Straße der großen Adelspaläste, eilte, von ihr aus in das Gewirr enger, dunkler, unheimlicher Gassen eindrang, die zum Hafen hinunterführen, da schien mir die Stadt plötzlich ganz fieskohaft, schillerisch: Pracht, Prunk, Hochmut der Palaststraße bedrängt, bedroht vom finster Verschwörerischen des Gassenschungels.

Wer Genua kennenlernen will, muss beides sehen: es liegt nahe genug beisammen.<sup>4</sup>

Bezeichnenderweise bleibt in der Folge das Hafenviertel jedoch völlig ausgeblendet, und wenn die malerischen «Viertel der Altstadt»<sup>5</sup> doch einmal erwähnt werden, handelt es sich wieder nur um Kirchen, Paläste und historische Bauwerke. So viel zum deutschen Bild Italiens der Sechzigerjahre im Allgemeinen und Genuas im Besonderen.

In den Siebzigerjahren geriet das vertraute Bild Italiens dann in Bewegung, und es zeigten sich erste Risse. Den Anfang machte 1973 Peter Schneiders *Lenz*, dessen unglaublicher Erfolg schwer nachzuvollziehen ist, wenn man das Buch heute wieder in die Hand nimmt. Doch es gehört nur indirekt in den hier skizzierten Zusammenhang, weil es statt der Demontage eines alten Mythos dessen Fortsetzung in neuem Gewand darstellt. Auch für seinen Protagonisten bedeutet Italien Wiedergeburt und Neues Leben, wobei pikanterweise die politische Studentenszene von Trento, der Geburtsstadt der Roten Brigaden, den Hintergrund bildet. Am Ende steht, wie bei Goethe, der als Verbannung empfundene Abschied von Italien, von Schneiders Lenz nicht geistig erlebt, sondern als politisch motivierte Ausweisung konkret erfahren.

Zur gleichen Zeit begann sich eine neue, kritische Sicht Italiens zu artikulieren, die weniger an Antike und Kunstschätzen interessiert war als an der Gegenwart Italiens mit seinen realen Problemen. Auf literarischem Gebiet stellt Peter Roseis Venedig-Krimi *Wer war Edgar Allan?* (1976), der einen ganz neuen, vom *Tod in Venedig* abweichenden Eindruck der Stadt vermittelte, ein erstes Indiz für die Richtungsänderung dar. Einen unübersehbaren Riss bekam die andächtige Sicht auf Italien dann durch Rolf Dieter Brinkmanns furiose Abrechnung *Rom, Blicke*, die im Jahr 1979 erschien. Aus der historischen Distanz wird man den häufig überzogenen und ungerechten Hasstiraden zugutehalten müssen, dass der Exzess der Verurteilung proportional ausgewogen ist zur bis dahin herrschenden blinden Italien-Verehrung.

Im gleichen Jahr veröffentlichten Peter Kammerer und Ekkehart Krippendorff ihr *Reisebuch Italien. Über das Lesen von Landschaften und Städten*, welches das Italienbild meiner Generation entscheidend beeinflusste.<sup>6</sup> Es rückte die vertrauten Szenarien in ein neues, gänzlich andersartiges Licht, indem es die politischen und ökonomischen Zusammenhänge an den Objekten selber aufwies, statt sich auf die sonst üblichen kunst- und kulturgeschichtlichen

4 Eckhart Peterich, *Italien*, Bd. I, München: Prestel, 1982, S. 489.

5 Ebd., S. 492.

6 Peter Kammerer und Ekkehart Krippendorff, *Reisebuch Italien. Über das Lesen von Landschaften und Städten*, Berlin: Rotbuch, 1979.

Informationen zu beschränken. Zuvor war bereits von Hermann Piwitt, Villa-Massimo-Stipendiat wie Brinkmann, der Text *In den Armen des Kraken: Latium – Land um Rom* (1976) erschienen, in dem die Campagna Romana nicht als heroische Landschaft gefeiert, sondern in ihrer sozialgeschichtlichen Problematik beschrieben wird.

Markus Werner begann seine Arbeit an dem Roman im Jahr 1979. Zu diesem Zeitpunkt war eine so schnöde Abrechnung mit des Deutschen liebstem Urlaubsland noch etwas völlig Neues, Unvertrautes und tendenziell Skandalöses. Auch wenn der Roman erst fünf Jahre später erschien, legt er doch Zeugnis ab von einer gewandelten Sicht Italiens, wie sie sich in den genannten Werken zu Wort meldete. Neben Brinkmanns Pamphlet und der neuartigen, wissenschaftlich fundierten Lesart der Natur und Historie Italiens stellt Markus Werners Roman ein frühes Beispiel für die kritische Sicht des Landes im Medium der Literatur dar. Auch wenn man es *Zündels Abgang* heute nicht mehr ohne weiteres ansieht: Er war seiner Zeit deutlich voraus.

## «Unruhe des ersehnten Horizonts»<sup>1</sup>

### Narrative des Südens in der Prosa von Gertrud Leutenegger

«Eine unruhige Straße fuhr durch meine Kindheit» – so lautet der erste Satz der Titelerzählung des Kolumnen- und Essaybandes *Gleich nach dem Gotthard kommt der Mailänder Dom* von Gertrud Leutenegger (geb. 1948), der Texte aus zwei Jahrzehnten versammelt (*Gotthard*, S. 18). Die unruhige Kindheits-Strasse führt nach Süden. Der Satz soll deshalb als Auftakt gelten für die Typologie des Leuteneggerschen Blicks nach Süden, der sich mehrfach ereignet in ihrem Werk, in unterschiedlichen Höhen, aus unterschiedlichen Blickwinkeln und mit unterschiedlichen Implikationen. Eine Blickrichtung, die ihr Werk und ihre Biographie von früh an durchzieht, wird hier zunächst geographisch verankert: Es ist der Blick nach Süden als Kindheitsblick auf den Nordhang des Gotthards im Kanton Schwyz. Von diesem ersten Herkunftsort aus wird dem Blick nach Süden gefolgt zu einem Tessiner Bergdorf, um dort einen exemplarischen Schauplatz in Leuteneggers Werk genauer zu betrachten bezüglich bestimmter Implikationen des Südens als kulturellem Schema. Der dritte Blick richtet sich dann auf Rom und fragt nach der Möglichkeit, die Mythologie Roms mit einer zeitgenössischen Perspektive zu verbinden. Dabei geht es auch um das Wechselverhältnis zwischen Entmythisierung und Remythisierung, das vielleicht für Italien insgesamt, sicher aber für Rom als literarisches Motiv und für die Poetik von Gertrud Leutenegger zentral ist.

#### «Eine unruhige Straße fuhr durch meine Kindheit»

«Die Straße hatte damals nur einen Wegweiser: Gotthard – Italien.» (*Gotthard*, S. 18) Die Nord-Südachse der Schweiz wird in diesem Text aus dem Jahr 1987 aus der Kinderperspektive neu nachgezeichnet. Zurückgerechnet auf das Alter der Protagonistin und die Begleitumstände der Alpenpassage spielt die Szene in den frühen 1960er-Jahren. Mit den Kindern als Beobachtern und der Mutter

<sup>1</sup> *Gleich nach dem Gotthard kommt der Mailänder Dom*, in: *Neue Zürcher Zeitung* (21./22. 2. 1987) und später als Titelgeschichte bei Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 2006, S. 58 (fortan zitiert als *Gotthard*).

der Erzählerin als der einzig beunruhigten Zeugin des Geschehens, werden die Leser Zuschauer eines Strassenspektakels, das aus endlosen, gleissenden Auto-Kolonnen besteht, die in Sicht- und Hörweite des Hauses vorbeirollen. Der heisse Kern des Spektakels aber sind die Unfälle, auf welche die Kinder Sonntag für Sonntag warten. Die lapidare Inventur des Zusammenpralls von Blech, der sich überschlagenden Wagen, der quietschenden Bremsen, der Häuser und Leitplanken rammenden Autos erinnert in seiner Kühle durchaus an Godards berühmte Strassenszene in *Weekend* von 1968. Während in Godards Film die Blechlawinen aber keinem erkennbaren Ziel zustreben, sondern wie ein Kriegsmeer weiterziehen und die toten Unfallopfer am Strassenrand liegenbleiben, tauchen hier keine Verletzten und Toten auf, so weit reicht der Blick der Kinder nicht. Dafür gibt es ein klares Ziel, zu dem die sonntägliche Kolonne rollt: der Gotthard, die Verladestation nach Italien. Für das kindliche Bewusstsein bleibt das Schauspiel dennoch rätselhaft und abstrakt: Italien «blieb ein abstrakter Begriff» (*Gotthard*, S. 19). Dass man dafür Unfälle und sogar sein Leben riskierte, war mit der blossen Destination eines Tunnels nicht erklärt. Ausser – und das ist nun die wunderbare Wendung, die die Erzählung nimmt – hinter dem Tunnel liege so etwas wie das Paradies. Die Erzählerin entdeckt es im Fotoalbum der Eltern und gibt es dem Leser so zu sehen: «Lautlos zerriss ein Vorhang über der Welt.» (*Gotthard*, S. 20) Nach dieser grandiosen Eröffnung verwandelt sich alles: Die Leser tauchen mit der Erzählerin ein in die überschäumende Formensprache des Südens:

Das also war das Ziel der unentwegten Kolonnen, der todessüchtigen Reisenden! Ich verschlang mit den Augen, was ich nie zuvor gesehen hatte. Die erste blitzartige Empfindung war die einer ungeheuren Süsse, einer gigantisch verzuckerten Stadt. Ich nahm nämlich durchaus nicht ein einzelnes Gebäude, geschweige denn einen Dom wahr, sondern vorerst nur ein erregtes verzücktes Überschäumen von Formen. Etwas jubelte da in dem Buch, exzessiv und abenteuerlich, dessen Auftauchen an meinem Horizont ich immer schon erwartet hatte. (*Gotthard*, S. 20)

Der Gotthard – das mächtige, hässliche und komplizierte Obstakel der Schweizer Alpentransversale bis heute, mit dem Beschluss des Baus einer zweiten Gotthardröhre ein Menetekel der Schweizer Verkehrspolitik – und noch immer ein ärgerliches Hindernis für jeden, der Richtung Süden fährt – wird an dieser Stelle mit einem Zauber überblendet, der allen Schrecken erklärt und belohnt. Gertrud Leutenegger verpackt in diese Kindheitsvision einen Aspekt, der weit über die kindliche Phantasie hinaus etwas von der kollektiven Gotthardmythologie der Schweiz verrät. Denn die geographisch-physische Nähe zum Süden



*Gertrud Leutenegger in Rovio, 1998. Foto: Claus Gretter. Privatarchiv Gertrud Leutenegger, Zürich.*

und das gleichzeitige Abgeschnittensein vom Meer durch das Gotthardmassiv fordert nicht nur viel Blech und Strassenbau heraus, sondern auch Phantasie. Der Gotthard als physische Grenze muss nicht nur physisch, sondern in gewisser Weise immer auch metaphysisch überwunden werden. Ohne die süßen Bilder des Tessins oder Italiens im Kopf, würde mancher die Reise bis heute nicht antreten. Hinzu kommt jetzt aber ein spezifisches Bild, von dem die Erzählerin weiter unten sagt, dass es mehr als alles ihre Imagination entzündet habe. Es ist ein Bild, in dem sich der Norden und der Süden durchdringen, das Alpine und das Mediterrane: In den weissen Marmorstatuen des Mailänder Doms sieht die Erzählerin die Tunnelarbeiter, die in Schnee und Gletschern frostig erstarrten Toten des Gotthardbaus. Ihr metaphorisches Palimpsest hat eine doppelte Konnotation. Es ist real-politisch gefärbt und gleichzeitig metaphysisch oder einfach: mythisch. Die Konsistenz des Palimpsests, in welchem namenlose Helden aus Nord und Süd verschmelzen, lässt einen gewissermaßen Zeuge werden an der Entstehung des Mythischen als einem dynamischen Wechselspiel von Ausblendung, Verdrängung und Erhöhung.

Diese Dynamik ist wiederkehrend in allen Texten Gertrud Leuteneggers, man kann sie auch als poetisch oder symbolistisch bezeichnen.<sup>2</sup> Für die Typologie eines Blickes nach Süden kann diese Poesie und Symbolik verortet werden als unauflösbarer Prozess der Ent- und Remythisierung des Südens, diesem «Jenseits der Alpen» – und in einem umfassenderen Sinn des Fremden als Treibkraft der Phantasie schlechthin.<sup>3</sup> Im dritten Text des Bandes, *Generalbass*, aus dem Jahr 1998, wird dies nochmals in ein Bild gefasst, wo in der Erinnerung der Föhnsturm, der als windige Luftmasse über den Gotthard in die Zentralschweiz stürzt, sich mit dem nächtlichen Schreibmaschinengeklapper des Vaters vermischt. Der Wind und in ihm die physische Präsenz des Südens dringen so in die nächtliche Schreibszene ein, mehr noch: Die Schreibmaschine wird zur einzigen «Antiphon» im nächtlichen Sturmwind (*Gotthard*, 24 f.), womit auch eine Urszene der Schriftstellerin Leutenegger aufscheint, ein materiell-immaterielles Substrat, aus welchem die Phantasie der Ich-Erzählerin sich nährt.

2 Für diese Rezeptionsgeschichte vgl. etwa: Henriette Herwig, *Gertrud Leutenegger* (\*1948). *Zwischen Tradition und Innovation*, in: Joseph Bättig und Stephan Leimgruber (Hg.), *Grenzfälle Literatur. Die Sinnfrage in der modernen Literatur der viersprachigen Schweiz*, Freiburg: Universitätsverlag und Paulusverlag, 1993, S. 561–574. Herwig bezieht sich dabei auf *Ninive* (1977), *Gouverneur* (1981), *Komm ins Schiff* (1983), *Kontinent* (1985), *Das verlorene Monument* (1985) und *Meduse* (1988), alle im Suhrkamp Verlag erschienen.

3 Für die Forschung der Schweizer Literatur und ihres Italienbildes wäre noch immer Martin Luchsingers Untersuchung *Mythos Italien* an erster Stelle zu nennen: *Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Köln u. a.: Böhlau, 1996. Leutenegger kommt bei ihm allerdings bis auf eine Erwähnung im Kapitel «Reisen» nicht vor (Ebd., S. 85).

GLEICH NACH DEM GOTTHARD KOMMT DER MAILÄNDER DOM

Eine unruhige Straße fuhr durch meine Kindheit. Zwar wurde sie bei starkem Regen, Gewittern zumal, vom unmittelbar hinter dem Garten wild rauschenden Bach über-tönt, aber das Kreischen der Bremsen, Rollen der Wa-gen war letztlich beharrlicher, durchdringender. Den Höhepunkt ihrer Belebtheit erreichte die Straße an warmen Sonntagen mit blankem Himmel. Während die Mut-ter eines ihrer seidenen Sommerkleider anzog, den Schat-ten der Birken prüfte und sich nicht mehr aus dem Liege-stuhl erhob, setzten wir Kinder uns unter der grellen Sonne auf den höchstgelegenen Punkt der Gartenmauer und beobachteten blinzelnd die Kolonnen. Die Luft über der Straße flimmerte, besonders eine scharfe Kurve, genau in unserer Blickrichtung, war in ein einziges Gleis<sup>g</sup>en getaucht. In die Kurve hineingebaut, umrandet vom Verkehrsstrom, duckte sich ein kleines Haus. Wir zählten die Farben der Autos, erfanden die Insassen, wetteten auf Überholmanöver. Die Straße hatte damals nur einen Wegweiser: Gotthard-Italien. Im Grunde warteten wir auf eine der sonntäglichen Kulminationen. Sie kündete sich in einem Quietschen von Bremsen oder dem Zusammenprall von Blech an, eines der von der Höhe un-seres Beobachtungspunktes aus käferartigen Autos über-

*Typoskriptseite von «Gleich nach dem Gotthard kommt der Mailänder Dom», 2006.  
Privatarchiv Gertrud Leutenegger, Zürich.*

Wenn im Folgenden die Prosa von Gertrud Leutenegger hinsichtlich einer Mythologie des Südlichen diskutiert wird, sollen im Wesentlichen drei Funktionen des Mythischen berücksichtigt werden – ohne damit den Anspruch zu erheben, die komplexe Funktion von Mythisierung durch Literatur abhandeln zu können. Zunächst wäre hier die Eigenart des Mythischen zu nennen, Reales und Vorgestelltes gleich zu behandeln, die Imagination über das empirisch Fassbare zu legen. Das ist nach Freud und Blumenberg eine Grunderfahrung im mythischen Weltbild. Und es ist auch ein genuines literarisches Verfahren zur Überschreitung sozialer und profaner Zusammenhänge zu Gunsten einer semantischen Polyvalenz. Dieses Verfahren könnte man gewiss mit dem Begriff des *Poetischen* fassen, wie es in der Rezeption von Leuteneggers Prosa seit ihrem Erstling *Vorabend* von 1975 immer angeboten wird.<sup>4</sup> Zu diesem Poetischen gesellt sich nun die Funktion des mythischen Narratives, die es unterscheidet vom «rein» Poetischen, nämlich die Annahme eines Übermächtigen, Allgemeingültigen, Göttlichen, eine Grundfunktion des Mythos seit der Antike, der ihn auch mit der Religion verbindet. Inwiefern diese zweite Dimension auch in die Prosa Leuteneggers hineinspielt, soll an einem zweiten Textbeispiel erörtert werden. Grundsätzlich lässt sich aber sagen, dass die Romane und Erzählungen Leuteneggers kaum ohne mythisches Personal und mythische Motive auskommen. Immer spielen sie an mythischen Orten und mit Erlebnissen, mit welchen die Gegenwart aus den Angeln gehoben wird. Und schliesslich gilt es noch eine dritte Ebene des Mythischen zu berücksichtigen: seine Eigenart, falsches Bewusstsein herzustellen, oder – mit Roland Barthes gesprochen – Geschichte in Natur zu verwandeln, politische oder ideologische Zusammenhänge in mythischen Überhöhungen zu stilisieren.<sup>5</sup> Wichtig wird diese ideologische Funktion des Mythischen im vorliegenden Zusammenhang im dritten hier analysierten Textbeispiel, das in Italien, konkret: in Rom lokalisiert ist. Jedoch lässt sich auch in Gertrud Leuteneggers Gotthard-Erzählung diese kritische Funktion destillieren, indem das Unge-

4 Vgl. Herwig, *Gertrud Leutenegger* (Anm. 2) und insbesondere Manfred Jurgensen, *Gertrud Leuteneggers wundersame Totenreise oder Die grosse Fasnacht der Liebe*, in: ders. (Hg.), *Frauenliteratur. Autorinnen. Perspektiven. Konzepte*, München: dtv, 1985, S. 187–201.

5 Vgl. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris: Du Seuil, 1957 (*Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, <sup>26</sup>2009, S. 113 f.). Für das Narrativ des Gotthards trifft dies sehr weitläufig zu: Ob in der Geschichte des Tunnelbaus im 19. Jahrhundert, in der Verkehrspolitik rund um die zweite Röhre oder auch in der mehrteiligen TV-Serie *Gotthard* des Schweizer Fernsehens von 2016: Seine mythische Qualität kommt in sämtlichen Berichten zum Zuge und übertönt die Analyse der kritischen Geschichtswissenschaft, die seine mythologische Überhöhung relativiert. Vgl. Jakob Tanner, [www.srf.ch/news/schweiz/gotthard/der-gotthard-war-bis-ins-19-jahrhundert-relativ-unbedeutend](http://www.srf.ch/news/schweiz/gotthard/der-gotthard-war-bis-ins-19-jahrhundert-relativ-unbedeutend) (31. 1. 2019).

heuerliche des Bergmassivs sich in einer lapidaren Prosa sedimentiert, die mit dem unschuldigen kindlichen Bewusstsein kontrastiert.

## Rovina, Meduse, Nevera

Die Erzählung *Meduse* von 1988 spielt wie viele andere Romane Gertrud Leuteneggers im Süden, hinter dem Gotthard, in der italienischen Schweiz, wo die Schriftstellerin in den 1980er-Jahren auch gelebt hat. Die konkrete Geographie wird in den Texten immer nur ungefähr bezeichnet; jedoch lässt sich erschliessen, ohne dass der Name Tessin einmal fällt, dass das Dorf in den Tessiner Alpen liegt, weit über den Seen, ein Dorf, das alles hinter sich hat, wie sein Name sagt: Rovina, die Ruine, das Zerfallende. Das Mythische taucht hier als Erzählstrang auf, der singuläre Ereignisse in einen übergeordneten, archaischen oder religiösen Zusammenhang stellt. Allerdings wird es auch hier politisch durchdrungen mit einem Blick in die Schweizer Geschichte.

Zunächst jedoch geht es um die Wirkungsweise des Mythischen in einer untergehenden Welt, für welche der Schauplatz Rovina steht. Hier erlebt die Protagonistin mit ihrem jugendlichen Freund und Geliebten Fabrizio einen letzten Sommer, bevor sie ins erwachsene Leben aufbricht. Die Erinnerung an diesen Sommer hat ein merkwürdiges Gegenbild in der Figur der Meduse, die zugleich mythologisch und konkret auftaucht in der Erzählung: «Zu einem bestimmten Zeitpunkt meines Lebens», schreibt sie zu Beginn, taucht das Meereswesen auf und ist damit Leitfigur des Geschehens. Durchdringend, unbedingt, sie angehend wirkt die Titelfigur als Schöpfungsbild, Mutterfolie, Matrix von Geburt und bereits auch Untergang, ein Schöpfungsmythos, aus dem sich auch Rovina erhebt: «Aus dem Meer erhob sich Rovina».<sup>6</sup>

Dieser Übergang vom Alpenen zum Mediterranen, der einem im Tessin immer gegenwärtig ist, wird in Leuteneggers Blick nach Süden oft in einer Weise wiederholt, als wäre das Mittelmeer nur ein Katzensprung entfernt von den Alpen. Im Laufe der Erzählung wird der Blick der Erzählerin hin- und herpendeln zwischen dem Erinnerungsbild der Meduse und den Geschehnissen in Rovina, so dass immer wieder das Eine im Andern gesehen werden kann. Aber der Ursprung des Bildes liegt im Flüssigen, im Wasser, im Meer. Entsprechend spielen Wasserorte immer wieder eine entscheidende Rolle in Leuteneggers Erzählprosa. In einem kurzen Text von 2002 mit dem Titel *Kabine* beschreibt sie einen Ort, der im Schwimmbad, am See oder auf einer Meeresinsel liegen

6 Gertrud Leutenegger, *Meduse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 8 (fortan zitiert als *Meduse*).

könnte und der das enthält, was sie als «Ausgangsort des Schreibens» für sich ausmacht: eine mit Sommerwärme gefüllte Strandkabine, der Riegel noch nicht vorgeschoben, Bremsengesumm, Muscheln und Algengeruch, zwischen Ankommen und Fortgehen, allein «in der Unruhe des ersehnten Horizontes» (Gotthard, S. 58). Indem sie diesen Ort als eine Art Urszene ihres Schreibens aufruft, wird der Blick nach Süden gedehnt, mit allen Sinnen, weit übers Geographische hinaus, vielleicht hin zu etwas, was man das Denken oder die Poesie des Mediterranen nennen könnte.

Auf die Typologie des mediterranen Denkens, die der italienische Philosoph Franco Cassano 2002 in seiner *Ragione mediterranea* ausformuliert hat,<sup>7</sup> wird weiter unten zurückzukommen sein. In *Meduse* ist der Kristallisationskern der Erzählung neben der mythisch und symbolisch aufgeladenen Meduse, die als Gegenbild zu Rovina im Meer auf- und untertaucht und der Ich-Erzählerin bald ihre fragile, ständig vom Vergehen bedrohte, bald ihre resistente und giftige Seite darbietet, ein geheimer Ort, der eine Art Schlüsselfunktion hat und der auch in einer nächtlichen Schlüsselszene des Textes zur Sprache kommt (vgl. *Meduse*, S. 50 ff.). Die Ich-Erzählerin und Fabrizio belauschen und beobachten eines Nachts von ihrem Nachtlager auf dem Balkon des Steinhauses eine Szene zwischen dem alten Geschwisterpaar, das aus Fabrizios Onkel und Giuditta besteht, die so etwas wie die ersten und letzten Menschen von Rovina sind. Durch sie sind die beiden jungen Leute verbunden mit Rovina, durch sie werden sie in dessen Geheimnisse eingeweiht, durch sie erlebt besonders die Ich-Erzählerin die Begegnung mit dem Anderen, dem Fremden. Das nächtliche Ritual des Rasierens mit den wilden Gesängen Giudittas, dem leuchtend weissen Rasierschaum, der im Fackellicht gleissenden Spiegelscherbe, legt sich wie ein Bann über die beiden Zeugen der Szene und funktioniert als Zäsur in der Handlung: wie der Einbruch des Fremden, Irrationalen in die halbwegs geordnete Tageswelt der beiden Alten von Rovina. Doch Giudittas Verzweiflung, die hinter dem Ausbruch steht, von der es heisst, dass sie «das Fassungsvermögen dieser Nacht sprengte» (*Meduse*, S. 52 f.), hat auch einen konkreten Grund und einen Namen: Es geht um den Verlust der Nevera, einer kleinen Schneehöhle, in welcher der Schnee über Jahre so gestampft wurde, dass die Nevera das ganze Jahr als Natur-Kühlschrank genutzt werden konnte. Es geht also um den Verlust einer vormodernen Einrichtung, die von Giuditta errichtet und beklagt, von ihrem Bruder aber relativiert wird. Giuditta hat für die Zerstörung der Nevera keine mythische, sondern eine konkret politische, wenn auch unverifizierbare Erklärung: Sie versteht sie als Rache der italienischen Partisanen am Oppor-

7 Franco Cassano, *Pensiero meridiano, ragione mediterranea e di saggezza del Sud*, Bari: Laterza, 2002.

tunismus der Tessiner im Zweiten Weltkrieg (vgl. *Meduse*, S. 50–56). Etwas später im Buch werden Fabrizio und die Ich-Erzählerin die zerstörte Nevera hoch oben in den Wäldern über Rovina entdecken, die zeitlichen Ränder der Geschehnisse – wann, warum die Nevera zerstört wurde, wann Giuditta das letzte Mal oben war – bleiben aber verschwommen.

Es handelt sich also in der nächtlichen Szene um zweierlei Geheimnisse: einmal um das Geheimnis des alten Geschwisterpaars, das ein nächtlich unbekanntes Leben führt, archaisch und leicht inzestuös. Dieses verborgene Leben wird begleitet von italienischen Gesängen, die entsprechend als Fremdsprache im deutschen Text stehen. Man wird also wie die beiden Jugendlichen heimlicher Zuschauer der Szene. Während das junge Paar die beiden Alten als Projektionsfläche sieht für das eigene symbiotische Zusammenleben, konfrontiert einen der Text auch mit dem jähen Einblick in das Mythisch-Irrationale einer Welt, die sich auf dem Rückzug befindet, die eingeholt wird von Fortschritt und Zivilisation. Und von der eigenen Geschichte, denn das historische Geheimnis der Nevera und ihrer Zerstörung liegt im Verhältnis des Dorfes zu Italien, in seiner möglichen Nähe zum Faschismus im Zweiten Weltkrieg. Wie beim Blick über den Gotthard auf die Statuen des Mailänder Doms verbindet Leutenegger mit der Figur der Giuditta das mythische Bewusstsein mit einem historisch-politischen. Daneben knüpft sie mit ihren eigenen Motiven eine Symbolkette, die auch in dieser Szene fortgesetzt wird: Vom Meerschäum, aus welchem die Meduse auftaucht, zum Rasierschäum über den Hagelschnee, der einmal das Laub des Dorfes im Sommer zerstört, zu den sinnlosen Stapeln weisser Leintücher in Giudittas Wäscheschrank bis hin zur Nevera spannt sie ein weisses Motivnetz, das durch wiederholte Variation gewissermassen einen symbolischen Begleittext abgibt, der auch eine religiöse oder genauer: eine katholische Mythologie transportiert. Wie fremd diese weisse Heiligen-Mythologie für Aussenstehende ist, wird zum Beispiel in der Geschichte deutlich, die Giuditta über Fabrizio erzählt: dass er als Knabe in einem der katholischen Rituale des Dorfes von Giuditta als Engel verkleidet wurde und sich danach tagelang weigerte, sein weisses Gewand wieder abzulegen (vgl. *Meduse*, S. 79 ff.).

Bei der Auslotung der mythischen Dimension im Blick nach Süden kommt man hier, wie in vielen Texten Leuteneggers, nicht um das Verhaftetsein der Protagonisten im katholischen Kosmos herum. In *Meduse* kulminiert es in der Prozession der schwarzen Sternenmadonna, die einmal alle fünfzig Jahre aus der Dorfkirche geholt und durch die Wälder getragen wird, so dass jeder Dorfbewohner sie nur ein-, höchstens zweimal im Leben sieht, und sich daran mit seltsamen Gefühlsmischungen zwischen Furcht und Faszination, Schauer und Mitleid erinnert (vgl. *Meduse*, S. 80 ff.). Die Ich-Erzählerin hat mehr Distanz zu dieser archaisch-volksreligiösen Welt als Fabrizio, der Teil von ihr ist.

Sie ist weiter weg von Giuditta und dem Onkel, und sie ist es, die ausbricht. Nachdem sie auf dem Grund der zerstörten Nevera (wie schon in der Meduse im Meer) ein totes Kind sieht, beschliesst sie, aus Rovina fortzugehen, sich von Fabrizio zu trennen, weil es keine Zukunft gibt für sie in Rovina. Fabrizio selber wird oft gekennzeichnet wie ein fremder Engel, der in diffuser Nähe zur Ich-Erzählerin weitgehend stumm bleibt, ein starkes, naturwüchsiges, erotisch aufgeladenes Wesen, das wild die Kirchenglocken schwingt und sich ganz wie Giuditta und der Onkel in die Kosmologie der rück- und randständigen, vom Untergang bedrohten, in eigenen Ritualen verfangenen Südschweiz einfügt. Das Liebesleben des jungen Paares findet entweder in den Wäldern oder im Inneren der Kirche unter der Kuppel statt – das Loslassen der Beziehung bedeutet also Austritt aus der Kirche und Austritt aus der Wildnis zugleich.

Die Frage nach dem Beheimatetsein in der Religion ist damit allerdings nicht erledigt: nicht in den Texten Leuteneggers und vielleicht generell nicht, wenn es um den Blick nach Süden geht. Als Exkurs sei hier nochmals auf Franco Cassano verwiesen, der in seinem *Mediterranen Denken* auch den Versuch unternimmt, Italien und den ganzen mediterranen Raum aus den mentalen Konzepten zu lösen, in welchen ihn der Norden seit bald 300 Jahren zu fassen versucht. Er betont dagegen eine Autonomie, die mehr ist als ein ›Noch-Nicht-Norden-Sein‹ des Südens und auch mehr als eine archaisch-exotische Projektionsfläche für die Sehnsucht der andern. Dennoch kommt er nicht um das Wesen der Tradition herum, die für das gegenwärtige Italien noch immer durch eine starke Beziehung zum Katholizismus geprägt ist. Er fragt:

Wenn man der berühmten Feststellung Max Webers wissenschaftliche Bedeutung zuschreiben will, dass für den Beginn der Akkumulation des Kapitals eine religiöse Ethik, der kalvinistische Protestantismus, eine entscheidende Rolle gespielt hat, muss man sich fragen, wie es für Länder, die nicht aus der Tradition eines einzigen, schweigenden und strengen Gottes kommen, möglich sein soll, diesen Prozess der Rationalisierung anzukurbeln, der die Entwicklung antreibt. Sollen sie konvertieren?<sup>8</sup>

Interessant ist diese konfessionelle Verortung der geistigen Geographie Europas auch für den Diskurs der Alterität, in welchem sich die Frage stellt, ob für ein säkulares oder protestantisches Weltbild nicht das Katholische zwangs-

8 Franco Cassano, *Das mediterrane Denken – Die Welt vom Süden aus verstehen. Perspektiven für die Zukunft*, in: *Lettre Internationale*, 93/2 (2011), S. 62–67. Cassano verfolgt seine Überlegungen von 2002 weiter bis zu den Flüchtlingsströmen der jüngsten Vergangenheit in seinem Blog: [www.dasmeerundapulien.com/2017/06/04/franco-cassano-und-das-mediterrane-denken](http://www.dasmeerundapulien.com/2017/06/04/franco-cassano-und-das-mediterrane-denken) (31. 1. 2019).

läufig als Anderes mitgeführt wird, das einmal als bezaubernd und einmal als erschreckend taxiert wird, vergleichbar mit der ›blackness‹ im Diskurs des Postkolonialismus. Explizit findet sich dieser ambivalente Umgang mit dem Fremden als Zauber wie als Schrecken des Katholischen etwa in den Erzählungen von Joseph Viktor Widmann, wo er als harsche protestantische Kritik mitunter durchaus diskriminierend wirkt.<sup>9</sup> Was Gertrud Leutenegger betrifft, so gibt es eine klare Verortung im Katholischen durch ihre Biographie, die in ihren Texten, etwa in *Vorabend*, auftaucht: «Die religiösen Traditionen, das mag merkwürdig klingen, sie waren der Eingang zur Welt. Sie beanspruchten, allen Dingen ein zweites Gesicht zu geben, wodurch diese erst ihre ganze Sinnenhaftigkeit erfahrbar machten, sich riechen und schmecken ließen.»<sup>10</sup> (*Vorabend*, S. 104) Wenn man aber nach Ausgängen sucht – um das Bild der Eingänge aufzunehmen – dann findet man sie bei Leutenegger nicht nur in verlassenem Waldkirchen, sondern an Orten, die sich vielleicht grundsätzlich als Heterotopien bezeichnen lassen: nach Michel Foucault multiple, nicht ganz profanisierte Räume, Widerlager zum sozial-funktionalen Fortschritt, Orte, an welchen sich Mythen, Erzählungen, Vorstellungen einer Gesellschaft als Sedimente vergangener Lebenspraktiken erhalten.<sup>11</sup> Die Erzählerin in *Vorabend* nennt sie auch Orte eines «unmerkliche[n] Durchlässigwerden[s]» der religiösen Traditionen (*Vorabend*, S. 103). Friedhöfe, Gärten, Krankenhäuser, Gefängnisse gehören zu diesen Orten – im besprochenen Textbeispiel könnte man ganz Rovina, sicher aber die Nevera als einen solchen Ort begreifen. In anderen Romanen sind es hängende Gärten wie in *Gouverneur*, eine alte Mailänderkantine am Vierwaldstättersee, ein Schiff – nach Foucault die Heterotopie schlechthin – in der Erzählung *Komm ins Schiff*, das Observatorium in *Kontinent*, einem Roman, der ebenfalls in einem südlichen Alpenal spielt, als Gegenort zum von Korruption und Raubbau begleiteten Fortschritt der Region, ein klösterlich eingerichteter Vogelfangturm am Luganersee – immer sind Leuteneggers Heterotopien nicht nur Schau-, sondern auch Handlungsplätze, kleine Heiligtümer, wo das Leben der Protagonisten eine Wandlung erfährt. Und immer sind sie südlich gekennzeichnet. Auf jeden Fall sind sie zentral für die Dialektik von Eigenem und Fremdem, die in allen Narrativen des Südens bei Leutenegger entfaltet wird. Diese Dialektik ist etwa im Begriff

9 Joseph Viktor Widmann, *Rektor Müsli in Italien*, Zürich: Orell Füssli, 1924, S. 160 ff.

10 Gertrud Leutenegger, *Vorabend*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 104 (fortan zitiert als *Vorabend*).

11 Michel Foucault, *Andere Räume* (1967), in: Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*, 5., durchgesehene Auflage, Leipzig: Reclam, 1993, sowie Michel Foucault, *Die Heterotopien/Der utopische Körper*. Zwei Radio-vorträge, zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Michael Bischof, mit einem Nachwort von Daniel Defert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

der *Faszination* eingelagert, in welchem das fremde Andere sich an das befremdete Eigene heftet. Sie soll im nächsten Textbeispiel ins Zentrum rücken.

«Unverstandene Faszination»:<sup>12</sup> *Roma, Pompa, Loredana*

In *Roma, Pompa, Loredana*<sup>13</sup> zeichnet die Erzählerin auf der mythischen Folie Roms das Bild des zeitgenössischen Rom und blendet auf diese Weise archaische und aktuelle rassistische Grausamkeit ineinander. Das ist riskant, weil sie den Mythos der Ewigen Stadt aufruft, deren Geschichte unzerstörbar ist, diese nun zugleich benutzt, um marginale Geschichten zu «verstehen», wie sie an den Rändern des zeitgenössischen Rom täglich stattfinden. Man begegnet bei Leutenegger mithin nicht einfach Entzauberung und Entmythisierung, die einen wichtigen Strang der Italienliteratur der 1970er- und 1980er-Jahre prägen und die Martin Luchsinger in seinem Buch im Kapitel unter dem Begriff «Enttäuschungen» zusammenfasst. Er bezieht diese in erster Linie auf die Texte und Gedichte Rolf Dieter Brinkmanns *Roma di Notte*, auf Karl Krolows *Südwärts* und auf Peter Rühmkorfs *Gruss aus Rom*.<sup>14</sup> Gertrud Leuteneggers Rom-Narrativ unterscheidet sich von diesen entmythisierenden Verfahren unter anderem dadurch, dass sie als Erzählerin die Position einer Zeugin einnimmt, ohne sich dabei ins Zentrum zu rücken.

Voraussetzung dafür ist eine grundsätzlich affirmative Haltung zum Fremden, zum Unentdeckten, Unsichtbaren, die all ihre Romane und auch Reportagen prägt und die sie selber in einem kurzen Text charakterisiert – ein Text, der wie ein ferner Refrain klingt zu Claude Lévy-Strauss' traurigen Tropen. Sie schreibt: «Sie haben das Unsichtbare erstickt. Das Unsichtbare in der Landschaft. Jenen kleinen Rest, der auf die Reise wollte, auf die andere Seite der Welt. Der lebendig geblieben wäre.»<sup>15</sup>

Die Verteidigung des Fremden, des Unsichtbaren, die nicht restlose Aufklärung und Profanisierung der Welt durch einen universellen westlichen Diskurs könnte als ethnographische Disposition gelten, mit welcher Leutenegger in ihrer literarischen Reportage von einem Verbrechen berichtet, wie es zur Zeit täglich geschieht, vor allem im Süden Europas: in Rom, in Athen, in

12 Gotthard, S. 15.

13 Der Text ist 1985 im *Tages-Anzeiger-Magazin* erschienen und in der Erzählensammlung *Gleich nach dem Gotthard kommt der Mailänder Dom* (Anm. 1) an den Anfang gestellt worden, S. 7–17.

14 Vgl. Luchsinger, *Mythos Italien* (Anm. 3), S. 50 ff.

15 Gertrud Leutenegger, *Der Tod kommt in die Welt*, in: dies., *Das verlorene Monument*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 7.

Budapest – nämlich die Tötung von ausgegrenzten Minderheiten, die für diese Gesellschaften zu fremd sind.

Leutenegger wählt als Ausgangspunkt für diesen ethnographischen Blick einen grausamen *fait divers*, der kurz in der römischen Presse auftaucht, bevor er dem Vergessen anheimfällt. Diesen unterzieht sie einem facettierten Blick, der ganz anders als die journalistische Berichterstattung Motive, Schauplätze und Zeiten, obschon sie nebeneinander auftauchen, ineinander blendet oder spiegelt. Weil sie das Gelesene nicht vom Ort des Geschehens und ihrem Bewusstsein desselben trennen kann, durchdringt ihre Imagination Roms das Verbrechen. Aber nicht in einem persönlichen, sondern einem kulturellen Sinn. Vorab und im Zentrum des Textes steht deshalb das antike römische Begräbnisritual der *Pompa*, das in seinem Kern darin besteht, den Toten, bevor sie verbrannt werden, die Augen zu öffnen. Dieses mythische Bild flackert nun im journalistischen Bild des Brandanschlags auf das Mädchen aus dem Elendsviertel durch den Text. Ein archaisches Ritual heftet sich also an ein rassistisch motiviertes Verbrechen. Denn auch das Mädchen namens Loredana wurde mit offenen Augen verbrannt, ohne Pomp und Ehre, mit dem traurigen Ruhm einer Zeitungsphotographie, auf welcher die Erzählerin sie als Mumie sieht. Aus dieser motivischen Überblendung kommt es zu weiteren Spiegelungen. Eine alte Theatermaske in den Ruinen des Theaters von Ostia, die ein Wespennest im offenen Mund führt, erscheint als Echo auf das Mumienbild von Loredana. Das Forum und das Kolosseum, früher Stätten von organisierten Begräbnissen und Gewaltspielen, spiegeln sich in den Slum-Ruinen der Peripherie an der *via del Torrione*; der Hades, in welchen die offenen Augen der Toten sehen mussten, taucht als Facette in den versunkenen Gärten Livias auf, dem Gefängnis *Carcere giudiziario* und dem Mithräum, in welche die Erzählerin hinabsteigt, um sich der kultischen und grausamen Vergangenheit der Ewigen Stadt zu nähern. «Immer von neuem die unverstandene Faszination, in die Vergangenheit Roms hinabzusteigen, in die durch die vielen Aufschüttungen weit von unter dem heutigen Straßenniveau erhaltenen Kulturräume, Villen.» (Gotthard, S. 15)

Über diese dunklen Totenräume hinweg legt sich nun eine andere Textschicht, worin Rom als Ewige Stadt in seiner Schönheit, in seinem Licht, seinen Düften, seiner Vegetation und seiner Nähe zum Meer beschworen wird (vgl. Gotthard, S. 8 f.): Zur Faszination der dunklen unterirdischen Vergangenheit gesellt sich also eine Faszination der gegenwärtigen Stadt. Was leistet dieser facettierte Blick aus Überblendungen und Spiegelungen von kultisch-römischer Grausamkeit mit dem Mythos der ewigen Schönheit und dem grausamen Slum-Mord an einem Mädchen? Wird hier nicht ein Narrativ des Südens gebraucht, um einen rassistisch motivierten Brandanschlag mythisch zu verklären – indem zum Beispiel eine *Pompa* mit dem Brandanschlag und

dem mithräischen Opferkult auf eine Stufe gebracht wird? Wird das Geschehen nicht enthistorisiert und entpolitisiert – im Sinne der Unschuldigsprechung, die das Mythische als Erzählung leisten kann? Die Frage ist hier keineswegs rhetorisch zu verstehen. Sie muss eher gestellt werden, weil sie gestellt werden kann. Die Antwort liegt in einer spezifischen Qualität des Textes von Leutenegger, mit welcher sie das Politische in eine andere Dimension als die des aktuellen Tagesgeschehens rückt, nämlich hin zum Mythischen als dem Schrecklichen der Geschichte. Insofern begegnen wir hier einer Mythisierung, die den Mythos ernst nimmt, und ihn, etwa im Sinne Giorgio Agambens, nicht als verborgene Wahrheit sieht, sondern als das, was sich der diskursiven Auseinandersetzung entzieht und dennoch oder gerade deshalb immer wiederkehrt. Dass der Text den Namen des unbekanntes Mädchens so ins Zentrum rückt, bewirkt genau dies: Nicht, um sie zu bezeichnen, wird sie von der Erzählerin beim Namen genannt, sondern um ihr zu jenem Mysterium zu verhelfen, das Namen umgibt: als Anrufung des Unsäglichen.<sup>16</sup> In diesem Sinn nimmt Gertrud Leutenegger mit ihrem facettierten Blick eine Mythisierung des rassistischen Brandanschlags vor, eine Mythisierung, in welcher Geschichte und Schuld des Mythischen weiterleben und gleichzeitig als «unverstandene Faszination» nach Aufklärung dessen verlangen, was fasziniert, weil es nicht verstanden werden kann.

16 Vgl. Giorgio Agamben und Monica Ferrando, *Das unsagbare Mädchen. Mythos und Mysterium der Kore*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2012.

Hubert Thüring

## Regen in Rom, Canzoni am Jurasüdfuss

Literarischer Grenzverkehr  
zwischen der Deutschschweiz und Italien  
in den Werken von  
Dante Andrea Franzetti und Franco Supino

Die literarische Initiation von Dante Andrea Franzetti (1959–2015) und Franco Supino (geb. 1965) ist unmittelbar verbunden mit der Wiedergewinnung der italienischen Herkunft. Der Begriff der Wiedergewinnung muss allerdings sogleich dahingehend präzisiert werden, dass sie beide in der Schweiz als Kinder italienischer Immigranten geboren sind, im Fall von Supino stammen beide Elternteile aus Italien, im Fall von Franzetti nur der Vater, die Mutter aus der rätoromanischen Schweiz. Sie haben nie in Italien gelebt,<sup>1</sup> sondern kennen Italien und die italienische Kultur aus dem familiären Milieu, aus (Ferien-)Aufenthalten bei den Grosseltern und Verwandten und aus den Medien (Musik, Filme, Fernsehen, Radio, Bücher).

In *Der Grossvater* (1985) lässt der Enkel als Ich-Erzähler aus Erinnerungen an erlebte und erzählte Episoden, darunter auch eine Gastarbeiterperiode in der Schweiz, das Porträt eines unbeugsamen italienischen Arbeiters entstehen. Der mnemonisch-imaginative Prozess wird selbst mitinszeniert und verweist mit anderen Indizien wie dem erfundenen Ort Limoli und den Traum- und Visionspassagen auf die fiktiven Produktionsfaktoren der Narration.<sup>2</sup> Auch ohne Franzettis ›Bekenntnis‹ im Rückblick auf sein erstes Buch nach fast dreissig Jahren, dass der Grossvater «bis auf einige Staffage [eine] ganz und gar erfundene, zum Exempel überhöhte, mythisierte» Figur war,<sup>3</sup> lässt sich erkennen, dass der Blick nach Süden – trotz oder gerade wegen der Idealisierung des Grossvaters als allseitig kritischer Antiheld – nicht im Dienst der Suche nach einer authentischen, möglichst homogenisierten Identität steht. Vielmehr

<sup>1</sup> Franzetti später als Zeitungskorrespondent.

<sup>2</sup> Vgl. Oliver Ruf, *Dante Andrea Franzetti*, in: *KLG. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, in: Munzinger online, [www.munzinger.de/document/1600000699](http://www.munzinger.de/document/1600000699) (3. 6. 2019).

<sup>3</sup> Dante Andrea Franzetti, *Ein Chamäleon wie Zelig. Erinnerung an ›Der Grossvater‹* (1985) (2015), in diesem Band, S. 389–393.

eröffnet er einen Imaginationsraum für die erlebte Alterität des Ich-Erzählers aus den Resten der italienischen Herkunft. Der Blick nach Süden (des Erzählers) ist deshalb bereits ein Blick zurück nach einem Süden, dem ein Blick in den Norden (des Grossvaters als Gastarbeiter und des Vaters als Emigrant) vorausgegangen ist, der sich seinerseits schon nach Süden zurückwenden konnte. Die Konstitution des Imaginationsraum selbst verdankt sich mithin bereits einer Spannung von Identität und Alterität.

Dies gilt auch für die Situation von Supinos *Musica Leggera*, obwohl sie anders konstelliert ist. Der Ich-Erzähler, Sohn von in die Schweiz immigrierten Eltern mit Rückkehrplänen, kreierte gegen diese drohende Exilierung aus dem Milieu seiner Adoleszenz in Solothurn eine eigene Mischwelt entlang der seit den 1980er-Jahren über Italien hinaus populären Canzoni der sogenannten Cantautori und verarbeitet darin zugleich die problematische Liebe zu Maria. Auch hier entspringt der Imaginationsraum einer Spannung zwischen mehrfach sich kreuzenden Blicken nach Süden und zurück, die nicht mehr in einer unitären Identität zusammengeführt werden und keinen homogenen Raum mehr konstituieren, sondern ein «Italien am Jurasüdfuss» der Alteritäten.<sup>4</sup>

Bei beiden, bei Franzetti und Supino, stellt in den frühen Texten die Auseinandersetzung mit der italienischen Herkunftslinie das Movens des Erzählens dar. Italien erscheint nicht als Ort und Bild der Sehnsucht, sondern von Anfang an gebrochen in der Polyperspektivik der familiären Migrationsgeschichte, die bei Franzetti als verdrängte<sup>5</sup> und bei Supino als aufgedrängte<sup>6</sup> die Imagination triggert. Zwar tauchen dabei auch traditionelle Motive auf (Kunst, Ferien, Essen, Musik), doch nur eingebettet in die sozialen Verhältnisse und die Erfahrungen der (erzählenden) Protagonisten. Die «italienischen» Erfahrungen sind unablösbar mit dem Erzähl- und Lebensort der Schweiz verbunden, der seinerseits nicht unmittelbar, sondern in seinem Verhältnis zur italienischen Herkunft erscheint. In diesen Wechselbeziehungen ist das Nachbarschaftsverhältnis von Ferne und Nähe, Verbundenheit und Getrenntheit, Fremdheit und Vertrautheit der beiden Länder und «Kulturen» in topografischer, politischer und sozialer Hinsicht von besonderer Relevanz, auch wenn diese in den vielen verschiedenen Modulationen, in denen dieses Verhältnis gestaltet wird, jeweils schwierig zu bestimmen ist. Besonders interessant ist, wie diese komplexen Italien-Schweiz-Erfahrungen, die den literarischen Imaginationsraum beider Autoren eröffnet haben, auch auf andere interkulturelle Verhältnisse erweitert werden, ohne jedoch einfach verdrängt zu werden. Bei Franzetti finden sich

4 Franco Supino, *Musica leggera*, Zürich: Rotpunktverlag, 1996, S. 79.

5 Vgl. Dante Andrea Franzetti, *Der Großvater. Erzählung* (1985), München u. a.: Piper, 1987, S. 46.

6 Vgl. Supino, *Musica leggera* (Anm. 4), S. 35 (fortan zitiert als ML).



*Dante Andrea Franzetti und Franco Supino an einer literarischen Soirée des Schweizerischen Literaturarchivs in der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern, 3. September 2015.  
Foto: Simon Schmid, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern.*

diese Übertragungen auch begleitet von essayistischen Reflexionen zur Interkulturalität, noch bevor sich dieses Forschungsfeld etabliert hat, wozu auch seine journalistische Arbeit beigetragen hat.

In *Zurück nach Rom*, seinem zweitletzten Buch von 2013, führt Franzetti die verschiedenen Stränge seines Schreibens zusammen und erreicht damit eine maximale Vielfalt, Verdichtung und Komplexität der interkulturellen Problematik und der Motive, der Genres, des Stils und der Reflexion. Dabei bleibt der ursprünglich deutschschweizerisch-italienische Impuls wirksam, ohne sich zu verfestigen. Zunächst werde ich diese komplexe Konstellation von *Zurück nach Rom* in den wichtigsten Zügen nachzeichnen und daraus die Kriterien für die Betrachtung der literarischen und essayistischen Texte von Franzetti und Supino ziehen.

## Dante Andrea Franzetti

### *Der echte Römer ist ein falscher Schweizer*

Die Vielfältigkeit des Buches drückt sich auch in der Vieldeutigkeit des Titels aus: Der Erzähler, der sich später selbst als «Franzetti» apostrophiert, kehrt in die Stadt zurück, in der er als Zeitungskorrespondent in den 1990er-Jahren gearbeitet und mit der Familie gelebt hat und wo auch ein paar der Geschichten spielen. Rom ist einer der Herde der westlichen Zivilisation und Kultur, der allerdings ausser Kurs geraten ist und nun zum Epizentrum für die Diagnose der politischen, sozialen, kulturellen Erschütterungen und Verschiebungen der Gegenwart im zerbrochenen Spiegel der Vergangenheit erhoben wird. Da er während seiner Korrespondenzzeit keine Zeit für die Stadt fand, holt er die vertiefte Beschäftigung nach und verbindet seine persönliche Unzeitigkeit mit der (scheinbaren) Unzeitgemässheit Roms, die einstige Alltagsvertrautheit mit der erneuten «Entfremdung» des Schreibenden.

Zehn Kapitel «berichten» – in einer Varianz von Stimmen und Genres sowie mit kürzeren oder längeren topografischen, philosophischen, politischen, historischen und biografischen Exkursionen – vorwiegend aus drei sozial verschiedenen Quartieren und von ihren Akteuren,<sup>7</sup> deren prekäre Existenzen, (post)faschistische und kommunistische, vatikankatholische und maföse Attitüden, rabiate Reden und pathetische Spektakel sich in den Brennpunkten der Bars (vgl. ZR, S. 25, 42 und 53 f.) und der Fussballstadien bündeln (vgl. ZR,

7 Vgl. Dante Andrea Franzetti, *Zurück nach Rom*, Basel: Lenos, 2012, S. 11 f., 25–33, 41–52 und 53–77 (fortan zitiert als ZR).

S. 131–138 und 175 f.). Die sich ständig wandelnden Zonen und Nicht-Orte der krakenhaft wachsenden «Gotham City» (ZR, S. 9) erscheinen einerseits im Kontrast zu den touristischen Topoi wie der Piazza Navona, die von einer Staffage wie Hollywood oder Las Vegas okkupiert wird, und andererseits als bloße Variation und Phase desselben Prozesses der Pauperisierung und Gentrifizierung (vgl. ZR, S. 35 f. und 45). Dennoch kann sich auch dieses Schreiben über Rom noch aus dem «Fluidum» des monumentalen Mythos nähren (ZR, S. 77). Der Erzähler meidet die historischen Stätten und die (vor allem deutsche) literarische Tradition (von Goethe bis Brinkmann), indem er sie trotzdem erwähnt und über die marginaleren Figuren, Schauplätze und Ereignisse einspielt: So kommen die psychologische Tiefenwirkung und die bizarren Effekte des Vatikans und des römischen Katholizismus ganz unbeflissen über die verhetzten Messias-Figuren, die Freundschaft mit dem konvertierten Japaner, den Mord am Kommandanten der Schweizer Garde und seiner Frau oder einen Besuch des «Cimitero acattolico» mit einer behutsamen Würdigung des in Rom verstorbenen August Goethe zum Zug (vgl. ZR, S. 53–77 und 81–96).

Ein fiktives Gespräch mit dem aus dem «etruskischen» Tarquinia stammenden Dichter Vincenzo Cardarelli (1887–1959), Sänger des hohen Tons und beissenden Spotts, Sympathisant von «Mussolini bis 1938» (ZR, S. 99) wie viele (und wieder zunehmend mehr), fängt die «dolce vita» (vgl. ZR, S. 101–110) der Nachkriegszeit mit zugleich kritischer und nostalgischer Beleuchtung ein. Seitenblicke auf die Hinterlassenschaften Mussolinis und die Ära Berlusconi führen ganz von selbst zu Gennaro Mokbel, einem schillernden Betrüger der Gegenwart, rechtslastig auch er, von vielen als «Volksgauner» verehrt (ZR, S. 197; vgl. S. 110–114), der als halber Ägypter und halber Neapolitaner von aussen nach Rom kam, um als «Parodie des Römers» erst recht römisch zu sein (ZR, S. 115, vgl. S. 109 und 114–122).

Der aus den Abruzzen kommende Schriftsteller Ennio Flaiano (1910–1972), Meister der kleinen Formen (Kurzgeschichten, Reportagen, Anekdoten, Essays, Aperçus, Notizen) mit satirischer Prägung und vielfacher Drehbuchautor (unter anderem für Fellini), begleitet als bewundertes Vorbild die Ausflüge in die Vorstädte (das Talenti-Viertel oberhalb der Via Nomentana), die er (wie Pasolini) in den 1950 bis 1960er-Jahren schon ethnografisch als Zone der Urbanisierung der Bauern erkundet hatte. Fast fünfzig Jahre später beobachtet sein Nachfolger, wie die in den Blocks wohnenden Nachkommen sich vertun in Familienrestaurants mit schäbigen Spielplätzen, die, abwechselnd mit Autowerkstätten, die gehsteiglose Hochfrequenzstrasse säumen (vgl. ZR, S. 139–152).

Dem Vorsatz, die «Ruinen» zu meiden, wird Franzetti «untreu», als ihm «in der Buchhandlung am Bahnhof Termini eine Anthologie mit altrömischen

Texten in die Hände» fällt (ZR, S. 159). Darin findet sich ein um 30 n. Chr. entstandener «Text von Darius Annius Flaccus» über die Geschichte der Via Appia mit einer alternativen «Interpretation des grössten», zu einem Krieg ausgewachsenen «Sklavenaufstandes im Imperium» 73–71 v. Chr. (ZR, S. 162). Annius, so übersetzt Franzetti, bestätigt nicht nur den eigentlich bekannten Umstand, dass Spartacus in der Schlacht in Kalabrien getötet und nicht, wie Stanley Kubrick in seinem monumentalen Film «beschissen» hat (ZR, S. 159), mit den anderen tausenden gefangenen Aufständischen entlang der Via Appia bis nach Rom gekreuzigt wurde. Dem römischen Autor liegt besonders daran zu zeigen, dass Spartacus vielleicht ein als Sklave unterworfenen Thraker gewesen sein mag, aber seinem Denken und Wesen nach ein Römer: «Rom kämpfte nicht gegen einen Sklaven. Spartacus war mehr Römer als Thraker, mehr Feldherr als Soldat, mehr Aristokrat als Untertan.» (ZR, S. 163) «Eine andere Zeit wird in Spartacus einen bedeutenden Römer sehen, der sich und seine Sklaven nicht für Untertanen, sondern für freie Römer hielt, die es verdienten, als freie Bürger Roms zu leben.» (ZR, S. 167)

Einmal mehr – wie mit Cardarelli, Flaiano, Mokbel und den meisten noch weniger prominenten Akteuren – ist es mit Spartacus ein Nicht-Römer, der «das Römische» verkörpert. «Das Römische» besteht in der Erfahrung von Roms Assimilationskraft, die auf die «Barbaren» Flaiano und Franzetti eingewirkt hat, die «schnell heimisch geworden» sind und gerade als Hybride ein Bewusstsein (im weitesten Sinn) des Römischen gewonnen und bewahrt haben. Franzetti trägt dieses Prinzip des Hybriden<sup>8</sup> in das Wissen und Schreiben über Rom auf listige und witzige Weise hinein, indem er den antiken römischen Autor Darius Annius Flaccus, der mit seinem Namen die Initialen teilt,<sup>9</sup> erfindet, um die wenigen Quellen miteinander zu verbinden und kreativ als Gegengeschichte eines anderen Rom zu interpretieren.

Dass sich mit der Lockung der Via Appia eine Art Offenbarung ankündigt, könnte man daran erkennen, dass der Autor sich namentlich ins Spiel bringt, indem er zuvor die berühmten Besucher (vor allem der deutschsprachigen Literatur und Kunst) von Lessing bis Ingeborg Bachmann Revue passieren lässt und schliesslich die «zukünftige[n] Romschreiber» bittet, auch ihn zu erwähnen: «Franzetti was here. Anno domini 2010.» (ZR, S. 161) Ebenso ironisch ist natürlich die verschlüsselte Identifikation des heutigen Rom-Schreibers mit dem Bastard-Helden Spartacus, doch bezeichnet sie das persönliche

8 Zum Begriff der Hybridität vgl. Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur* (1994), aus dem Englischen von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl, Tübingen: Stauffenberg, 2000, S. 1–28, und Thomas Schwarz, *Hybridität. Ein begriffsgeschichtlicher Aufriss*, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, 6/1 (2015), S. 163–180.

9 Ein offenkundiges Namensspiel, auf das mich der Autor gleichwohl erst stossen musste.

kämpferische Ethos und den Impetus, von dem *Zurück nach Rom* getragen und getrieben wird. Denn von Anfang an ist das Buch ebenso sehr autobiografisch motiviert, wie es der Sache Roms verpflichtet ist, die hier zunächst in den Vordergrund gerückt worden ist. Narratologisch betrachtet ist die Erzählsituation homodiegetisch grundiert, durchsetzt mit kürzeren autodiegetischen und längeren heterodiegetischen Passagen.

Dies entspricht dem Wechsel der Genres zwischen Erzählung, Reportage, Tagebuch, Briefen (beziehungsweise Postkarten und E-Mails, dazu kommen einige gefundene Verse und eigene Lyrik). Den Rom-Aufenthalten, während deren das Buch entsteht (ZR, S. 184), gehen mehrere solche seit 1983 voraus, in denen Franzetti, wie erwähnt, zum Teil als Zeitungskorrespondent arbeitete und seine Familie sich da ansiedelte. Nun, getrennt von der Familie, pendelt er zwischen Zürich und Rom, wo er seine Söhne besucht, die ihn öfter auf seinen Streifzügen begleiten, besonders aber zu den Fussballspielen von S. S. Lazio, deren bekennender Fan er ist (vgl. ZR, S. 37 und 137). Als er mit Auftrag und festem Wohnsitz da war, «hatte ihm Rom nichts zu sagen»; er «hatte einiges erfahren, einiges erlebt, aber kaum etwas empfunden», denn «[d]afür wird man nicht bezahlt von der Zeitung» (ZR, S. 12 f.). Das titelgebende «Zurück nach Rom» ist insofern als ein Nachholen des verdrängten «Sentimental Journey» zu verstehen.

Rom zu «empfinden» bedeutet, die primären Phänomene und Praktiken einer Existenz in Rom zu beschreiben. Vor allem zu Beginn und leitmotivisch wiederkehrend referiert Franzetti die Bus- und Lokalzugverbindungen (vgl. ZR, S. 7, 15, 20, 22 etc.), mittels deren er als «Orientierungsidio[t]» jeweils die Stadt erschliesst, um sie genauso in Griff zu bekommen wie Zürich (ZR, S. 34 und 40). Er registriert das Wetter, weil es sehr häufig regnet (an 159 von 184 Tagen), wenn er in Rom ist (in den Herbst- und Wintermonaten), was offenbar nicht nur seiner Wahrnehmung entspricht, da sie ihn im Friends Café «Mister Rain Man» nennen (ZR, S. 171 f., vgl. S. 81 f., 87, 99, 176, 179 und 184). Und er reflektiert die verschiedenen Modi der Zeit-Bewegung in der Aktualität, die Rom in einer «seltsam unwirklichen Gleichzeitigkeit» als «eine sehr schnelle und eine sehr langsame Stadt» erscheinen lässt (ZR, S. 19), und in der historischen Dimension, mit der keineswegs «neue[n] Frage», «warum [...] eine Stadt wie Rom, überhaupt Italien mit Ausnahme des Nordens, nicht in der Moderne an[kommt]». Beunruhigender als solche objektivierenden Urteile sind für Franzetti indes die Befunde, welche unmittelbar die intersubjektive Empfindung betreffen,

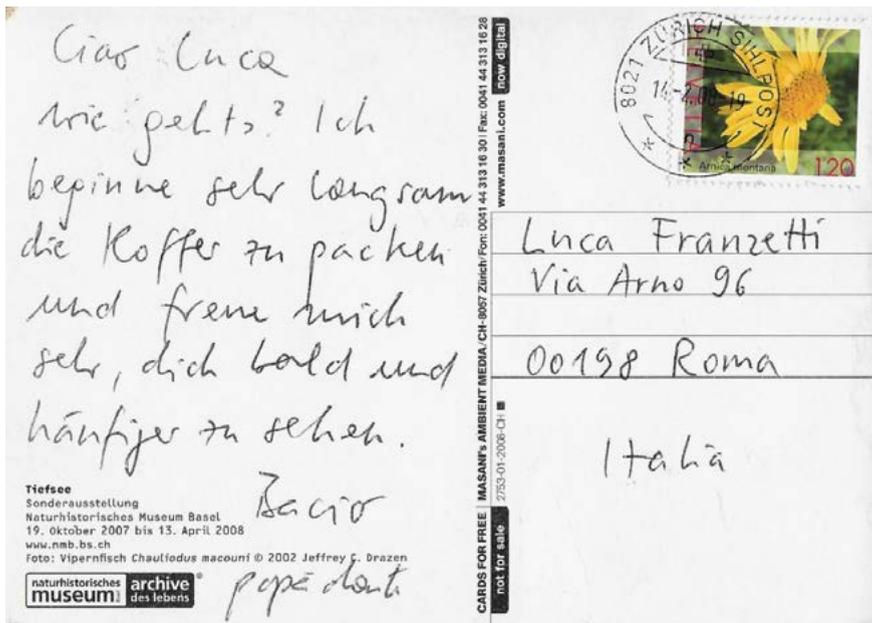
dass sich hier all die Liebenswürdigkeiten, das einfältige und das resignierte Lächeln – was alles haben wir schon gesehen! –, der Gesang in den Strassen,

der Witz und die Selbstironie verflüchtigen ... all das, was den Mangel an modernem Dasein einst aufwog und aus der Stadt viel mehr machte als eine Stätte von Ruinen aus drei Jahrtausenden [...]. (ZR, S. 176)

Die vielfältig differenzierte Position und Aktion des <sentimentalen>, das heisst subjektiv erlebenden und empfindenden Beobachters und des objektiv beobachtenden und analysierenden <Sentimentalen> könnte man in Franzettis fluider oder hybrider Identität begründet sehen, die allerdings auch nur chiffriert erscheint.<sup>10</sup> In der Bar Ayres, in der man sich unumwunden zum Faschismus bekennt, gibt sich Franzetti als Triestiner aus, weil «Ausländer», das heisst Nicht-Römer, auch Demokraten sein dürfen (es sei eine «interne Angelegenheit»), aber auch um die «Frage nach der Herkunft» zu vereinfachen, so wie er sich «in der Schweiz bisweilen Tommy [nenne], damit niemand sich den schwierigen Dante merken muss» (ZR, S. 27).

Franzetti wendet den Blick nie explizit und ausführlich nach Norden und zurück in die Schweiz. Doch in den biografischen Erwähnungen des gelegentlichen Pendelns zwischen Rom und Zürich und auch in vielen kleinen Wendungen wie der eben zitierten, ist die Schweiz präsent. Sie wirkt grösstenteils als impliziter, weil selbstverständlicher Erfahrungshorizont in den Möglichkeiten der Distanzierung und Annäherung, wird aber, sobald sie thematisch wird, zu einem ambivalenten Vergleichswert. Als er sich länger mit seinem pedantischen Vermieter befasst, heisst es zwischendurch: «Beschriebe man so einen Schweizer, jeder würde sagen: Sind eben sparsam, sauber und pedantisch – ist ihre Neurose.» (ZR, S. 63) Es versteht sich, dass die Schweizer Neurose bei Franzettis literarischer Erfahrung Roms selbst mit am Werk ist, aber eben nur in Rom ihre kreative Wirkung zu entfalten vermag: Die <neurotische> Beobachtung entfaltet in der Vielfalt der römischen Synchronie und Diachronie die Fähigkeit, das typisch Römische in seine Facetten aufzulösen und das Römische gerade bei denen zu entdecken, die ihrer Herkunft nach nicht römisch sind.

10 Der Begriff der «fluiden Identität» lehnt sich hier an das von Jullien François entwickelte Konzept der Identität als ein sich immerzu verändernder «*Abstand*» zwischen zwei Kulturen, als ein «*Zwischen*», das «kein Sein» hat, «das weder das eine noch das andere ist, wo jedes von seinem anderen überzogen, seines An-sich und seiner Eigenheit enthoben ist». François Jullien, *Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur* (2016), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2017, S. 40 f.; vgl. Martin R. Dean, *Album mit Lücke*, in: Catherine Lovery et al., *Das bessere Leben. Vier Essays zur Zeit*, Bern: ALIT-Verein Literaturstiftung, 2018, S. 77–94, hier S. 83–85.



*Postkarte von Dante Andrea Franzetti an seinen Sohn Luca Andrea Franzetti, Februar 2008. Privatarchiv Luca Andrea Franzetti, Rom.*



Bedingung für diese sensibilisierte Wahrnehmungsweise ist die immer schon gebrochene Herkunft, die Franzetti als «Paradox» seiner Familie erkennt. In einer der zitierten Postkarten an seinen Sohn Luca heisst es: «Ich schreibe dir eine Postkarte aus deiner Heimatstadt Rom in meine Heimatstadt Zürich.» (ZR, S. 179) In der Gegenwart, in der *Zurück nach Rom* entstanden ist, kommt der geografischen Nachbarschaft zwischen der Schweiz und Italien, unter anderem wegen der Flugverbindungen und wegen des Internets, zwar nicht mehr die Bedeutung zu, die sie seit der Eröffnung des direkten Bahnverkehrs mit dem Gotthardtunnel 1882, unterbrochen von den Kriegen, zunehmend gewonnen hat. Doch können die wachsende Verdichtung des Personen- und Güterverkehrs und die Migration seit den 1950er-Jahren sicher noch als Bedingungen für eine zunehmende Verfeinerung und Vermischung der Differenzen zwischen Fremdem und Eigenem auf der Seite des Immigrationslandes Schweiz betrachtet werden, die auch die Sozialisation des 1959 geborenen Franzetti geprägt haben.

In seiner Monografie *Mythos Italien* (1996) hat Martin Luchsinger dargestellt, dass sich seit dem Zweiten Weltkrieg in der deutschsprachigen (kulturellen) Öffentlichkeit und Literatur und Kultur verschiedene Italienbilder (Natur- und Kulturwunder, politische Kultur der Arbeiter und Intellektuellen, Film und Literatur) ablösten und überlagerten, bis sich in den 1980er-Jahren, mit dem «Länderschwerpunkt Italien» an der Frankfurter Buchmesse von 1988 als Höhepunkt, die Interessen dermassen vermehrten und vervielfältigten, dass sich in dieser «Überbelichtung» kein dominierendes Italienbild mehr erkennen lässt.<sup>11</sup> Gerade auf einem primären Immigrationsterrain wie der Deutschschweiz haben sich die Konturen zwischen dem Eigenen und dem Fremden zunehmend verwischt, so dass die beträchtliche Italianisierung der Alltagskultur kaum mehr wahrgenommen wird. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Sensibilität für kulturelle Differenzen bei den Immigranten und ihren Nachkommen, den sogenannten Secondos, in gleichem Mass geschwunden sein muss. Vielmehr kann man umgekehrt annehmen, dass sich die Sensibilität der zweiten Generation für die vervielfältigten feinen kulturellen Differenzen noch gesteigert hat, ob diese nun in der Schweiz, in Italien oder sonst wo lokalisiert sind, wie Franzetti und Supino zeigen.

Während sich in Europa erst mit den grossen kriegs- und krisenbedingten Migrationsbewegungen in den 1990er-Jahren allmählich ein eigenes Interkulturalitätsbewusstsein mit entsprechenden Literaturen und Forschungen (im

11 Martin Luchsinger, *Mythos Italien. Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Köln u. a.: Böhlau, 1996, S. 5.

Anschluss an die *Postcolonial Studies* und die Forschungen von Edward Said und Homi K. Bhabha) herausbildete, die zunächst mehr auf die «grossen» kulturellen Differenzen ausgerichtet waren, beschäftigt sich Franzetti bereits seit Mitte der 1990er-Jahre mit den mittel- bis längerfristigen Effekten der Migration, die, auch aufgrund der schweizerisch-italienischen Nahbeziehungen, als Interkulturalität der «kleinen» Differenzen wahrgenommen werden kann. Noch bevor die interkulturellen Literatur- und Kulturwissenschaften die Kategorie der Migrationsliteratur so richtig formiert und Begriffe wie *third space*, Hybridität und Liminalität geprägt haben,<sup>12</sup> hat Franzetti in einem Essay von 1998 mit dem Titel *Ein Gringo in Oerlikon* (Oerlikon ist ein Vorort von Zürich) diese Phänomene präzise beschrieben und bestimmt. Schon wegen seines Namens und wegen seiner Sprache sah er sich in der Schweiz wie in Italien mit der Scheinfrage konfrontiert: «Sie sind nicht ganz von hier, oder?» Mit der Hervorhebung des Wortes «ganz» markiert Franzetti, dass unter Umständen auch minimale Differenzen entscheidend sein können. Amüsiert, aber auch polemisch gegen diejenigen, «die von der Heimat und von den Wurzeln und von Traditionen reden, die wir wiederzuerobern hätten», breitet er dann die feinen Differenzen aus und berichtet von den Erfahrungen, die er seit den 1970er-Jahren in der Ära des sogenannten «Saisonierstatuts», das seit 1934 und bis 1991 die Kontingentierung ausländischer Arbeitskräfte in der Schweiz regelte, gesammelt hat. Die Erfahrungen schicken ihn auf die Suche «nach einem Ort, wo er als Fremder leben könnte», und die Erkenntnis über seinen persönlichen Status und einen Begriff von Heimat spitzt er zum Paradox zu, das in der besagten dialektischen beziehungsweise ambivalenten Verfassung von «Heimat» gründet:

Es ist das Paradox, weder durch eine Entscheidung noch durch Anpassung jene Eindeutigkeit herbeiführen zu können, die für ein heimatliches Gefühl und für die Anerkennung durch die anderen [...] unabdingbar scheint [...]. Es ist das Paradox, nur in der Fremde [...] zu einer heimatlichen Selbstdefinition – in der Negation – gelangen zu können.<sup>13</sup>

Seine Auseinandersetzung mit dem Heimat-Begriff situiert Franzetti in der Zeit der 1980er-Jahre, als in Deutschland (unter anderen ausgehend von Siegfried

12 Vgl. Bhabha, *Die Verortung der Kultur* (Anm. 8), S. 5, 7, 55 f. und 220 f.

13 Dante Andrea Franzetti, *Ein Gringo in Oerlikon*, in: Emanuel LaRoche, Claude Delarue und Dante Andrea Franzetti, *Vaterland*, Zürich: Vontobel-Stiftung, 1998, S. 66–68, hier S. 68 (fortan zitiert als GO). Vgl. Hubert Thüring, *Alpine Apokalypse. Heimat als Ausnahmezustand bei Arno Camenisch, historisch perspektiviert mit Friedrich Nietzsche und Dante Andrea Franzetti*, in: Cristina Fossaluzza und Anne Kraume (Hg.), *Ausnahmezustände in der Gegenwartsliteratur: nach 9/11*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018, S. 59–81.

Lenz' Roman *Heimatmuseum*) eine breitere öffentliche «Heimatdebatte» geführt wurde,<sup>14</sup> während in der Schweiz bereits eine starke Polarisierung zwischen einem rechtskonservativen «Heimatschutz» im Nachklang der «Geistigen Landesverteidigung» und einer linken «Nestbeschmutzung» herrschte. In Franzetti's erstem Buch *Der Großvater* (1985), das ein Erfolg wurde, begibt sich der Erzähler auf die Heimatsuche: Er findet auf dem Dachboden, dem «solaio» des Hauses seines italienischen Grossvaters, dessen Lebensgeschichte er in Episoden rekonstruiert, so etwas wie Heimat, aber nur in vermittelter Form:

Nicht der Dachboden selbst, sondern meine Poetisierung dieses Dachbodens im Haus meines Grossvaters sollte die Heimat sein. So wurde die Heimat zu einem verlorenen Paradies, zu einer Vorstellung, die nicht eine Wirklichkeit, schon gar keine territoriale, sondern eine Absenz von Wirklichkeit bezeichnete. (GO, S. 76)<sup>15</sup>

Indem Franzetti den paradoxen Anspruch, als Fremder in der Fremde eine Art Heimat zu finden, und die Möglichkeit der Literatur, Heimat als Fiktion und Utopie der Fremde zu erfinden und zu gestalten, zusammenspannt, erscheinen Hybridität und Literarizität als Voraussetzung, Heimat weder als exkludierende noch als inkludierende Identifizierung, sondern als extraterritorialer «Ort» der (kindlichen) Entdeckung und Erfahrung zu konzipieren beziehungsweise zu performieren.

Die «unsichere Identität», die er als Kind als Ausschliessung erfahren hat, erkennt er später als literarische Möglichkeit und als «Privileg», «in einem Land, in dem sich die Bürger als geschichtslos empfinden», «einen historischen Moment der Schweiz tief erlebt und verinnerlicht» zu haben (GO, S. 76). Es wundert wenig, dass Franzetti diesen Essay Anfang 1998 in Buenos Aires und Orvieto geschrieben hat, also in einer relativen Extraterritorialität.

Man könnte versuchen, diese Konstellation mit dem triadischen Identitätsmodell von Erving Goffman zu beschreiben. Dieses unterscheidet zwischen der *sozialen* Identität, die einem Individuum aufgrund der Zugehörigkeit zu einer Gruppe zugeschrieben und im Spannungsfeld von virtueller (erwarteter) und aktueller (beobachteter und beurteilter) Identität steht; der *persönlichen* Identität, die in der Interaktion zwischen dem Individuum und der Gesellschaft

14 Vgl. Edoardo Costadura und Klaus Ries, *Heimat – ein Problemaufriss*, in: dies. (Hg.), *Heimat gestern und heute. Interdisziplinäre Perspektiven*, Bielefeld: transcript, 2016, S. 7–23, hier S. 15–17.

15 vgl. Franzetti, *Der Großvater* (Anm. 5), S. 18–21, hier S. 20: «Ich weiß nicht, ob es bedeutungsvoll ist, daß ich mir, falls überhaupt, unter Heimat nur diesen Dachboden, keine Nation, keine Region, keine Stadt, wirklich nur diesen Dachboden vorstellen kann.»

in Auseinandersetzung mit der individuellen Biografie und ihrer öffentlichen Sichtbarkeit ausgehandelt wird; und schliesslich der *Ich-Identität*, die das Subjekt durch selektive Integration von sozialen und persönlichen Komponenten und Selbstreflexion generiert.<sup>16</sup> Eine Zuordnung der bei Franzetti herausgearbeiteten Merkmale und Verhältnisse im Einzelnen ergäbe wohl kaum zusätzliche Erkenntnisse. Interessant ist jedoch die Beobachtung, dass, anders als die unter dem Aspekt der Stigmatisierung und deren Reparatur angestrebte Homogenisierung und Stabilisierung der verschiedenen Identitäten, bei Franzetti die Spannungsverhältnisse literarisch intensiviert und dadurch produktiv werden: Die Spannung zwischen Erwartung und Erfüllung im sozialen Bereich und die Spannung zwischen Realität und Fiktion der persönlichen Identität werden nicht in der Ich-Identität homogenisiert, sondern in einer Ego-Alter-Hybridität oder Diversität aufrecht erhalten.

Im Folgenden möchte ich darlegen, dass und wie diese literarische Deterritorialisierung, die Gilles Deleuze und Félix Guattari für die minoritären und hybriden Literaturen geprägt haben,<sup>17</sup> der besonderen deutschschweizerisch-italienischen Situation entspringt. Sowohl Franzetti als auch Supino bleiben nicht bei der «ursprünglichen» Alterität, die ihren literarischen Imaginationsraum eröffnet hat, stehen, sondern entwickeln diese weiter. Die deutschschweizerisch-italienische Erfahrung wird dabei stets mittransformiert und bleibt produktiv, verliert aber zwischendurch auch an Spannkraft bis zur Blockade, um sich dann mit neuen Fluchtlinien zu deterritorialisieren, wie sich das in Franzettis später literarischer Rückkehr nach Rom bereits gezeigt hat.

### *Schweiz – Italien in Sibirien*

In Franzettis Roman *Mit den Frauen* von 2008 sind die Wechselverhältnisse von Eigenem und Fremdem mit einer hohen narrativen Komplexität verbunden. Die deutschschweizerisch-italienischen Verhältnisse bilden dabei die Grunderfahrung; sie werden von einer sonderbaren russischen Extraterritorialität und in den verschiedenen Registern thematisiert, performiert und reflektiert.

16 Erving Goffman, *Stigma. Über Techniken zur Bewältigung beschädigter Identität* (1967), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012.

17 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur* (1975), aus dem Französischen von Burkhard Kroeber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976, S. 24–39; vgl. auch Michael Böhler, *Vom Umgang der Literaturwissenschaft mit kulturtopographischen Aspekten der deutschsprachigen Literatur*, in: ders. und Hans Otto Horch (Hg.), *Kulturtopographie deutschsprachiger Literaturen. Perspektivierungen im Spannungsfeld von Integration und Differenz*, Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 11–44, insbesondere S. 35–44.

Diese Extraterritorialität, so die These, scheint eine «Fluchtlinie»<sup>18</sup> aus den blockierten deutschschweizerisch-italienischen Verhältnissen zu weisen, die dadurch selbst eine deterritorialisierende Bewegung erfahren. Die Blockierung manifestiert sich unter anderem in der Konstellation des Ich-Erzählers und der beiden Alter Ego-Hauptfiguren, die sich während des ganzen Textes in einem dialogischen Bann halten, bis der Ich-Erzähler zum Baikalsee entschwindet, ein Entschwinden, das auch im Zeichen des Todes gedeutet werden kann. – Zunächst werde ich die Erzähler- und Figurenkonstellation zusammen mit der Topografie der Erzählorte und Schauplätze des Erzählten betrachten. Nach der Erschließung einiger intertextueller Bezüge sollen exemplarische Episoden der Story herausgehoben und schliesslich der Blick auf frühere Texte Franzettis erweitert werden, in denen das mit *Zurück nach Rom* und *Mit den Frauen* herausgearbeitete Beziehungsnetz bereits am Entstehen ist.

*Mit den Frauen* entfaltet die Story aus einer merkwürdigen Erzählkonstellation heraus. Der Ich-Erzähler befindet sich im Oberengadiner Winterdorf La Punt. Er hat im Dorfladen eingekauft und ist auf dem Weg zur Wohnung seiner Familie, bestehend aus der Frau Christina und zwei Kindern. Es schneit und er hält inne, in einem Anflug von Verirrung blickt er zurück, wie seine Spur sich im Schnee verliert. Auf der Höhe des Dorfladens, aus dem er gerade gekommen ist, entdeckt er eine Gestalt:

Dort stünde einer, in schwarzem Rock und mit bleichem, jugenhaftem Gesicht; einer, wie ich es war, sagen wir: vor fünfundzwanzig Jahren. Beweglich, unruhig, frotzelnd. Und er wüsste, wer ich bin.<sup>19</sup>

In dieser konjunktivisch offenbarten Fiktion in der Fiktion spricht die Gestalt den Ich-Erzähler mit dem Namen Nerbal an und mit der Frage, ob er müde sei, zu müde, die Tasche weiterzutragen, vielleicht sogar: «Lebensmüde?» (MF, S. 8) Dann stellt er sich mit Namen Gregorj vor, und man lernt ihn als lebenshungrigen Ironiker kennen, während Nerbal seine Lebensmüdigkeit mit gescheiterter Ehe und Alkoholismus ausweist.

Nerbal und Gregorj sind einander Alter Ego in der Entfernung von fünfundzwanzig Jahren und hundert Metern Distanz. Sie sind beide Ausgeburten des Erzählers, die sich im Moment des Innehaltens von ihm lösen und von da an aus zwei verschiedenen Perspektiven ihr gemeinsames geteiltes Leben in Etappen durchstöbern. In Dialogen nehmen sie sich gegenseitig kritisch ins Visier, debattieren über die richtige Version dieser oder jener Geschichte

18 Deleuze und Guattari, *Kafka* (Anm. 17), S. 30–39.

19 Dante Andrea Franzetti, *Mit den Frauen*, Innsbruck u. a.: Haymon, 2008, S. 8 (fortan zitiert als MF).

und sind einander doch versöhnlich zugewandt. Aus den kürzeren Dialogen entspinnen sich längere Episodenerzählungen, in denen sich die Perspektivierung auch verlieren kann, bis sie ihrerseits wieder in Dialoge münden. In fünf Teilen («Die Glocken», «Die Frauen», «Enfant terrible», «Adam und Eva», «Der Baikalsee») und fünfundzwanzig Kapiteln (genauso viele wie der Altersunterschied zwischen Nerbal und Gregorj) wird in nicht linearer, aber im Grossen und Ganzen doch chronologischer Ordnung die Lebensgeschichte der «tripolaren» Person erzählt und reflektiert.

Der Ich-Erzähler bezeugt immer wieder eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber Gregorj und Nerbal, obwohl die Nähe zu Nerbal merkbar grösser ist, er beansprucht die narrative Lenkungsmacht und an gewissen Punkten sogar die Schöpfungsmacht als Autor, explizit und ausführlich in folgender Passage, die eine Schreibszenen darstellt. Die Passage problematisiert die komplexe Erzählkonstellation explizit zusammen mit der Topografie, den existenziellen Orten des Erzählers, den Orten des Erzählens beziehungsweise Schreibens und den Orten der Erzählhandlung:

Ich hätte mich hier nicht eingeführt, wenn ich nicht wüsste, dass mir noch eine Rolle zukommt, ich nehme an gegen Schluss, an einem Ort, an den ich Gregorj und Nerbal nicht mitnehmen kann.

Halsstarrig schreibe ich jeden freien Tag meine zwei Seiten, wo immer ich mich befinde, und immer zur Zeit des Aperitifs, von fünf bis acht Uhr abends.

Aber der Ort, an dem ich mich befinde, beeinflusst meine Gedanken und mein Gefühl für das Geschriebene. Jetzt zum Beispiel bin ich in Nizza, ich sitze in einer Brasserie, die ausreichend gross ist, um in einer stillen Ecke die obligaten zwei Seiten zu füllen. Nizza, dieses vergessene, übertölpelte Italien mit seinen Garibaldistatuen, den ligurischen Oliven – dunkel und klein, saftig und scharf – ist nahe genug an meinem Thema und entfernt genug davon. Hier habe ich Lust nachzudenken, irgendwo gibt es immer eine Buchhandlung, die mich zu den Denkern führt, die schon früh keine Furcht kannten, sich selbst ins Spiel zu bringen. Sie schrieben alle in der ersten Person.

Hier habe ich Gregorj vor Augen und bin doch ausreichend weit weg, um ihn von außen zu sehen, wie einen Menschen, der mit mir wenig zu tun hat, Gregorjs Wille, seine Zielgerichtetheit, der Glaube an sich selbst, den er offenbar von anderen bestätigt bekommt – nichts ist mir fremder geworden. Diese Fremdheit spüre ich an mir selbst, weil ich in Nizza ein anderer bin als in Zürich oder Rom. (MF, S. 145)

Trotz der zeitweiligen Quasi-Identität von Ich-Erzähler und Nermal kann man von einer tripersonalen Erzähler-(Autor-)Figuren-Konstellation reden, weil sich der Ich-Erzähler immer wieder explizit von den beiden Figuren distanziert.<sup>20</sup> Die Konstellation funktioniert als narrativer Generator, indem sie die biografische Dimension vertieft, die Koordinaten vervielfältigt und (Selbst-)Reflexionen ermöglicht beziehungsweise erfordert. Dabei offenbaren sich allerdings soziale Verwerfungen, persönliche Verkennungen und Selbstzerstörungen, die psychologisch betrachtet mit den ›Spaltungen‹ verbunden erscheinen und die destruktive Kehrseite der identitären Dispersion und Hybridisierung darstellen:

Da oben steht ein flatternder Schatten, in Gehrock und Zylinder, der Kaminfeger natürlich. Oder ein zum Duell gekleideter Comte oder Vicomte, der mit der Pistole fuchtelte. Ich könnte mich tatsächlich mit Gregorj duellieren; ich könnte ihn glatt treffen und weiterleben, ohne die Erinnerungen an all die falschen Erwartungen, trügerischen Selbstherrlichkeiten und Selbstüberschätzungen. Und wenn er, wider Erwarten, mich treffen und erledigen würde, er könnte sein Leben fortsetzen, auf dem Kamm der Welle, wie man sagt, und dieses Leben würde mit meinem nichts mehr zu tun haben. (MF, S. 199 f.)

Daniel Rothenbühler hat im Anschluss an Bhabha gezeigt, dass Doppelgängerphänomene in den Texten von Migrantinnen und Migranten häufig vorkommen und im Sinn von Sigmund Freud sowohl als narzisstische «Versicherung gegen den Untergang» wie als «unheimliche[r] Vorbot[e] des Todes», im Verlauf des Lebens aber auch als unheimliche Wiederkehr verdrängter Triebanteile, nicht durchgesetzter «Ich-Strebungen» und verunmöglichter oder «unterdrückte[r] Willensentscheidungen» interpretiert werden können.<sup>21</sup>

Die Dispersion der Erzähler-Figuren-Identitäten ist wesentlich von den Orten her motiviert. Die primären Orte der Identität des Ich-Erzählers und Autors sind offenbar Zürich und Rom, die Deutschschweiz, Umgebung Zürich (Kloten) und Italien, Rom und Orvieto sind auch die Schauplätze der

20 «Ich aber, der ich an euch arbeite und über euch schreibe, Nermal und Gregorj, sitze im Restaurant Alle tre Poste in Rom, der Stadt, die zu Christina und mir gehört wie der Ferienort im Engadin.» (MF, S. 110)

21 Daniel Rothenbühler, *Im Fremdsein vertraut. Zur Literatur von Einwanderern der zweiten Generation in der deutschsprachigen Schweiz*. Francesco Micieli, Franco Supino, Aglaja Veteranyi, in: Klaus Schenk, Almut Todorov und Miland Trvdik (Hg.), *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, Tübingen: Francke, 2004, S. 94 f.; Zitate aus Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud, Bd. XII, Frankfurt a. M.: Fischer, 1999, S. 227–268, hier S. 247 f.

Erinnerungserzählungen von Nerbal. Nizza ist ein Ort der relativen Fremde, der Distanz, analog zur personalen Konstellation. Auch La Punt, wo das ‹Ferngespräch› zwischen Nerbal und Gergorj statthat, kann gegenüber den deutschschweizerisch-italienischen Orten und Zonen als extraterritorial gelten, sprachgeografisch als hybrider Ort zwischen Rätoromanisch und Deutsch und biografisch in dem Sinn, dass Nerbal meint, das letzte Mal das Ferienhaus der Frau und der Kinder zu besuchen. Nerbal – ein Name, der schon im vorangehenden Buch *Passion. Ein Journal für Liliane* (2006) auftaucht<sup>22</sup> – und Gergorj stammen dem Namen nach aus Russland, Nerbal kommt explizit vom Baikalsee in Sibirien und wird für diese Herkunft von der Primarlehrerin, Fräulein Kraft, und anderen auch schikaniert (vgl. MF, S. 14, 74 f. und 77).<sup>23</sup>

Diese Herkunft wird von der Story her zunächst kaum motiviert, erst am Ende, im XXIII. Kapitel (vgl. MF, S. 187–196), von dem der Ich-Erzähler in der Schreibszenen spricht, ergibt sich eine gewisse Motivierung. Der Ich-Erzähler begibt sich dort an einen Ort, «an den [er] Gergorj und Nerbal nicht mitnehmen kann» (MF, S. 187), an ebenjenes Baikalsee, den ältesten See der Erde. Dort wird er von einem Fährmann zu einem uralten Mann gebracht, den er um Rat fragt und der ihm erklärt, was es mit den Frauen auf sich hat. Doch auch vom Ende her gesehen erscheint diese sibirische Extraterritorialität rätselhaft. Immerhin kann das Kapitel, da zuvor Gergorj Nerbal erschießt, und dieser Erinnerungsbilder vorüberziehen sieht und das ‹Totenglöcklein› bimmeln hört (MF, S. 184),<sup>24</sup> als Todesvision gelesen werden. In Bezug auf ‹die Frauen› liesse sich die Rätselhaftigkeit selbst thematisch beziehungsweise topisch deuten: als fast antipodisches Pendant zum ‹dark continent›,<sup>25</sup> als den Freud, Sexismus und Rassismus verbindend, die Weiblichkeit verrätselt.<sup>26</sup> So erginge die Fluchtlinie also im Zeichen von Eros und Thanatos, eine Paarung, die zum traditionellen Italien-Setting gehört, was die Deutungsmöglichkeiten natürlich nicht erschöpft.

Textuell und intertextuell dominieren die deutschen beziehungsweise deutschschweizerischen und die italienischen Referenzen. Erstere manifestieren sich durch die deutsche Sprache, in welcher der Text geschrieben ist. Dieser ist allerdings auch durchsetzt mit italienischen Wortbrocken, Zitaten, Erinnerungsfashes und schliesslich ausgedehnteren Passagen. Leitmotivisch kehrt der schon zu Beginn zitierte Satz mehrfach wieder: «*S'i' fosse fuoco, arderei 'l*

22 Vgl. Dante Andrea Franzetti, *Passion. Journal für Liliane*, Wien: Haymon, 2006; vgl. auch MF, S. 130.

23 Zur Baikalsee-Herkunft vgl. MF, S. 52 und 132–137.

24 Die ‹Campane a morto› läuten die Erzählung bereits ein; vgl. MF, S. 7 und 11.

25 Vgl. Sigmund Freud, *Die Frage der Laienanalyse* (1926), in: ders., *Gesammelte Werke* (Anm. 21), Bd. XIV, S. 207–296.

26 Vgl. MF, S. 43, wo Gergorj und Nerbal über die Rätselhaftigkeit der Frau(en) debattieren.

*mondo*». (MF, S. 9)<sup>27</sup> Es ist der erste Vers eines Sonetts von Cecco Angiolieri (Siena, ca. 1260 bis ca. 1312), eines etwas älteren Zeitgenossen von Dante (Florenz, 1265 bis 1321, Ravenna) – Franzetti nennt ihn den «mindere[n] Bruder von Dante» (MF, S. 45). Das Sonett wird dann im Baikal-Kapitel (XXIII) in deutscher Übersetzung ganz zitiert (vgl. MF, S. 189). Der Vers erscheint als Lebensmotto des Ich-Erzählers, der vom überheblichen Gregorj zum gebrochenen Nerbal wird. Zweifellos verdichtet dieser Vers einen gewichtigen Teil des italienischen «Temperaments», das Franzetti seit seinem ersten Buch für seine Ich-Erzähler und anderen Figuren erarbeitete.

Dieser zitاتفörmige Intertext ist eingebettet in die Eingangssequenz, deren Bezug auf das Incipit von Dantes *Divina Commedia* unverkennbar ist: Wie Dante in der Mitte des Lebens in einem allegorischen dunklen Wald steht und nach Orientierung sucht (vgl. MF, S. 27 und 115), so steht der Ich-Erzähler beziehungsweise stehen seine beiden Alter Egos im Schneegestöber und suchen mittels Erinnerung Klärung und Begründung im vergangenen Leben, so der ältere, Nerbal, und Erfahrung und Bestätigung im gegenwärtigen und künftigen Leben, so der jüngere, Gregorj.<sup>28</sup> Der italienische Referenztext kann gleichsam als Architext verstanden werden, als topisch-narratives Grundmuster, das fast Gattungscharakter hat. Daneben gibt es andere Intertexte wie die Alkoholliteratur von Raymond Carver, Malcom Lowry und William Burroughs. Die narrativen Unterbrechungen, Abschweifungen und Kommentierungen erinnern an Laurence Sternes *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767). Deutsche oder deutschschweizerische Texte kommen als explizite Intertexte nicht vor, implizite Intertexte wären noch aufzuspüren.

Mit der Erzählkonstellation, der Topografie und den Intertexten verfügt man über eine relativ feine Rasterung zur Beobachtung des deutschschweizerisch-italienischen Perspektivenspiels, das nun auf der Ebene der Story in zwei kurzen Sequenzen exemplarisch betrachtet werden soll: Der erste Teil, «Die Glocken», und der dritte Teil, «Enfant terrible», erzählen in meist kürzeren, nicht direkt handlungslogischen Episoden – «pointilistisch», wie Oliver Ruf das nennt<sup>29</sup> – aus einer Kindheit mit Mutter und Schwester, fast ohne Vater, in einer Wohnung in Zürich-Kloten: Schulszenen, Sonntagsspaziergänge, die Traurigkeit und Krankheit der Mutter, die kränkliche Konstitution des Ich-Kindes mit seiner hilflosen Schwester, die Einsamkeit der Geschwister angesichts des Mutterschmerzes, der Heranwachsende als Sonderling. Insgesamt wird wenig soziale Umgebung eingefangen, das Gefühlsleben ist nur

27 Vgl. auch MF, S. 88, 141, 178 und 189, wo das ganze Sonett in Übersetzung zitiert wird. In den massgeblichen Editionen steht «foco» statt «fuoco».

28 Zur Rollenverteilung in Bezug auf Dante und Vergil vgl. MF, S. 187.

29 Ruf, *Dante Andrea Franzetti* (Anm. 2).

über die Handlungen zu erschliessen, so dass diese Kindheit einen Eindruck der (trostlosen) Isoliertheit hinterlässt.

Davon hebt sich neben kurzen Flashes (vgl. MF, S. 88 und 105) eine längere italienische Gegenszene ab, wenn auch nicht allzu kontrastreich: Das Ich-Kind mit seiner Schwester in einem norditalienischen Dorf, sie spielen Schule und anderes in der Scheune mit der Traubenpresse und dem Ackergeschirr. Als die Mutter zum Mittagessen ruft, durchbricht die Fabriksirene das verhaltene Idyll, die Kinder rennen in die rettenden Arme der Mutter (vgl. MF, S. 15–18). Die Sequenz wird ausgelöst durch eine spöttische Adresse von Nermal an Gregorj: «Du wirst Dir eine südlichere Biografie geben, Gregorj.» Gregorj gesteht ohne Weiteres ein, dass er eben gefallen wolle, indem er sich aus dem «Bruchwerk der Erinnerung und der Träume zu einem erlebten Menschen» zusammensetzt (MF, S. 15 f.). Der Dialog reflektiert auf diese Weise, wie die italienische Herkunft damals von Gregorj zum Zweck der exotischen Auratisierung konstruiert worden ist – werkgenetisch betrifft das die beiden ersten Bücher Franzettis, *Der Großvater* (1985) und *Cosimo und Hamlet* (1987). Dies geschah damals, wie Nermals Kommentar zeigt, mit einem idealisierenden Überschuss, der sich in der konkreten Italien-Erfahrung, auf die Nermal zurückblickt, verflüchtigt haben wird.

Noch im Zeichen einer gewissen Idealisierung oder zumindest Auratisierung wird im vierten, mit «Adam und Eva» überschriebenen Teil Italien zum Fluchort für das Paar, den Ich-Erzähler und Christina, die sich seit der Schulzeit kennen. Im Licht des zweiten Teils, der unter dem Titel «Die Frauen» die amourösen Fahrnisse des sich als überlegener Paria gebärdenden Schriftstellers mit Inna, Martina, Sabrina, Chloe und auch schon mit Christina erzählt, erscheint der Transfer des zur Familie werdenden Paares nach Italien als Flucht vor «seinen» Frauen, aber explizit und eindeutig motiviert erscheint der Transfer nicht (eines der Motive ist Christinas Arbeit an der Schweizer Schule in Rom).

Rom ist zunächst noch Schauplatz der immer schon schwierigen Liebe auf einer ersten Reise (vgl. MF, S. 149–151). Die Via Merulana Carlo Emilio Gaddas, die Villa Borghese und Ostia Antica werden geprägt von der zunehmenden Distanz zwischen den Partnern, der unerklärlichen «Wut» Gregorjs. Es folgen Erinnerungen an Reisen nach Madrid, die Arbeit in Kapstadt und der Besuch der schwangeren Christina, die Geburt des ersten Kindes. Als sie in Rom leben, berichtet der Ich-Erzähler von Nermal in der dritten Person, vom Niedergang in Rom (Wohnung zunächst im Zentrum, dann in der Via Flaminia), wo er als Journalist arbeitet, vom Zerfall der Körper und der Seele, vom Bröckeln der Beziehung (vgl. MF, S. 174–179).<sup>30</sup>

30 Dies scheint auch die Zeit zu sein, in der sich Gregorj in Nermal verwandelt.

Die Familie zieht nach Orvieto: Nerbal, der nun wieder spricht, beruft sich auf Juan Rodolfo Wilcock, der die Grobschlächtigkeit der etruskischen Nachfahren nachdrücklich beklagt hat. Er führt die Dumpfheit der Stadt, den Filz der Stadtgesellschaft an und die auch handgreifliche Feindseligkeit gegenüber «Fremden». Mit «boshaftem Vergnügen» schreibt er seine «etruskischen Erzählungen», ein Verweis auf Franzettis Erzählband *Curriculum eines Grabräubers* (2000).<sup>31</sup> Den chronologischen Schlussakt der italienischen Episoden bildet die in einem Nebensatz erwähnte «Flucht nach Zürich» (MF, S. 180–182). Wovon Nerbal flieht, vor der Stadt oder vor der zerbrochenen Liebe, bleibt ungesagt.

Die Flucht aus der Schweiz nach Italien endet mit einer Flucht nach Zürich. In der Italien-Erfahrung wird die Isoliertheit, die schon die Jugenderzählung prägt, explizit. Ob Zürich umgekehrt nun eine Art rettende Heimat bietet, wie es Italien zunächst versprochen zu haben scheint, vermittelt der Text nicht mehr direkt. Es folgt noch der kürzere letzte Teil «Der Baikalsee» mit der bereits erwähnten surrealen Fahrt über den Baikalsee und dem Gespräch mit dem Alten über die Geschlechterverhältnisse. Hier kann die eingangs dieses Abschnitts aufgestellte These wieder aufgegriffen werden, dass diese Fluchtlinie zum Baikalsee dem Bestreben entspringt, der Neutralisierung oder Blockierung der wechselseitigen Fluchtlinien zwischen der Schweiz und Italien zu entkommen. Die dynamisierende Spannung zwischen den wechselseitigen kulturellen und existenziellen Alteritäten, welche die narrative Produktion antreibt, scheint erschöpft zu sein. Die «Baikalisierung» wäre demnach eine Distanz schaffende Deterritorialisierung, welche diese Situation zu erkennen erlaubt, und eine Hybridisierung, welche die zur Identität sich verfestigenden Alteritäten auflöst.

Diese These lässt sich auch im Rückblick auf die Genese der deutschweizerisch-italienischen Alteritäten in den früheren Texten mit Beobachtungen stützen. Bereits dargelegt worden ist, wie Franzetti in seinem Essay *Ein Gringo in Oerlikon* schon 1998 die Fluchtlinie der Hybridität konzipiert. Hier sollen nur noch jeweils ein paar Züge herausgestrichen und auf die auffälligen Merkmale der Erzählkonstellation, der Topografie und der Intertextualität hingewiesen werden.

Die erste lange Erzählung *Der Großvater* (1985) ist bereits in der Einleitung bedacht worden. Aus Fragmenten – Objekten und Fotografien, Bild- und Worterinnerungen, Räumen und Landschaften – rekonstruiert der Ich-Erzähler die Lebensgeschichte seines italienischen Grossvaters, der in Limoli auf einem Hof mit seiner energischen Frau als «Muratore» lebt und arbeitet.

31 Dante Andrea Franzetti, *Curriculum eines Grabräubers. Erzählungen*, Zürich: Nagel & Kimche, 2000.

Es entsteht ein facettenreiches, aber lückenhaftes Charakterbild eines «einfachen» Mannes, der vor allem zu beobachten und zu erzählen weiss und auf die Modernisierung Italiens mit Entzug, stiller Weigerung, aber auch handfesten Aktionen antwortet. Die Erzählweise ist zum einen, wie Ruf gezeigt hat,<sup>32</sup> von der alten *ars memorativa* geprägt, zum anderen von einer Dialogizität zwischen einer Erinnerungserzählung des Ich-Erzähler-Enkels, einer Du-Erzählung bei imaginerter Handlung und einer Ich-Binnen-Erzählung des Grossvaters. Die Technik des Verdoppelns der Perspektiven und Stimmen ist schon hier produktiv ausgebildet. Der Blick auf das Italien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist zeitkritisch und zugleich fasziniert von der Erkundung einer Fremde im Hinblick auf deren Bedeutung für die eigene Identität. Auch den Gegenschuss von Italien in die Deutschschweiz vollzieht die Erzählung mit dem gescheiterten Versuch des Grossvaters, in der Schweiz als Saisonnier ein Auskommen zu finden, wobei Zürich in einem ambivalenten Wintermärchenbild erscheint. Die Intertexte werden durch die Motti von Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*) und Manzoni (ein Brief) indiziert.

Das zweite Buch, *Cosimo und Hamlet*, setzt die italienische Identitätskonstruktion fort, diesmal der eigenen Jugendzeit in der Schweiz mit italienischem Hintergrund.<sup>33</sup> Im Brüderpaar setzt sich erzähltechnisch auch das Figuren- und Perspektiven-Splitting in transformierter Weise fort. Der explizite Intertext, der in vielen Aspekten und bis ins Detail als Folie wirkt, ist Italo Calvinos *Il Barone rampante* (1957) (*Der Baron auf den Bäumen*). Merkwürdigerweise stammen in Bezug auf den Schauplatz die massgeblichen Intertexte jeweils vom kulturellen Gegenpol. Die beschwingte Etüde der *Liebeslügen* (1996) spielt in Rom, zu Beginn der ersten Berlusconi-Regierung, die, das macht der Roman in wenigen Strichen deutlich, Staat und Gesellschaft umzubauen beginnt.<sup>34</sup> Die Geschichte der beiden Paare, die ihre Partner tauschen, spielt das Spiel von Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809). Zu diesem Zeitpunkt hat sich Franzetti bereits auch den sozialen und politischen Verhältnissen zugewandt, die er vor allem von ihrer Medialisierung her darstellt und durchdringt: *Das Funkhaus* (1993) ist eine Art Verschwörungskrimi, der extraterritorial in der französischen Schweiz spielt, so dass Franzettis Erfahrung als Radiojournalist in der Schweiz und die Analyse der italienischen Mediokratie zusammenwirken können.<sup>35</sup> Eine bissige Analyse der italienischen Fernsehwelt folgt prompt in

32 Vgl. Ruf, *Dante Andrea Franzetti* (Anm. 2).

33 Vgl. Dante Andrea Franzetti, *Cosimo und Hamlet*, Zürich: Nagel & Kimche, 1987.

34 Vgl. Dante Andrea Franzetti, *Liebeslügen*, Zürich u. a.: Nagel & Kimche, 1996.

35 Vgl. Dante Andrea Franzetti, *Das Funkhaus*, München: Piper, 1993.

essayistischer Kurzform mit dem Buch *Die Sardinennacht. Dreißig Fernsehschnitte aus dem Zeitalter Berlusconi* (1996).<sup>36</sup>

Komplexe Konstellationen mit Verdopplungen oder Teilungen (Spaltungen) der Ebenen, Erzähler und Figuren, der wechselnden Erzählorte, der gegenläufigen Perspektiven und Fluchtlinien zwischen der Schweiz und Italien, der (Selbst-)Reflexionen über kulturelle Identitäten beziehungsweise interkulturelle Hybriditäten und über das Schreiben und Erzählen finden sich von Anfang an und in verschiedenen Variationen. Die Tendenz zunehmender Komplexität erreicht in *Mit den Frauen* einen ersten Höhepunkt, bei dem sich aber gleichzeitig die Fluchtlinien neutralisieren und die Dynamik der deutschschweizerisch-italienischen Verhältnisse in der prekär gewordenen Existenz des Ich-Erzählers blockieren. Als prekär erweist sich demnach auch die Baidar-Fluchtlinie im Zeichen von Eros und Thanatos. Die Rückkehr nach Rom vier Jahre später mag insofern zunächst überraschen, doch hat die Analyse von *Zurück nach Rom* gezeigt, dass dies keine Rückkehr in die alten Verhältnisse ist. Hier gelingt es dem Ich-Erzähler, die verpasste und verdrängte Rom-Erfahrung in einem «sentimentalen Erzählen» zu befreien, sie zu erneuern und anzureichern. Dieses Erzählen integriert unangestrengt mehrere Genres, verbindet die Alltagskultur der Bars, des Fußballs, des Busfahrens mit der Geschichte und Aktualität des Faschismus. Eher randständige Figuren der Literaturgeschichte wie Cardarelli und Flaiano, der Gauner Mokbel, der Versager August Goethe oder der Rebell Spartacus werden zu Helden eines anderen Rom, in dem das eigentliche Rom der traditionellen Topoi und (Reise-)Akteure nicht negiert wird, sondern virtuell aufscheint. Alle stammen sie von auswärts und verkörpern gerade als solche das Römische, das in der Hybridität besteht. Dem Ich-Erzähler, der dann einmal Franzetti heisst, gelingt es als «fiktiver» Triestiner zwischen Rom und Zürich pendelnd, aber vor allem im Erleben mit seinen Söhnen, auch die deutschschweizerisch-italienischen Fluchtlinien neu zu beleben.

36 Vgl. Dante Andrea Franzetti, *Die Sardinennacht. Dreißig Fernsehschnitte aus dem Zeitalter Berlusconi*, Baden-Baden u. a.: Elster, 1996.

## Franco Supino

Auch für das Werk von Franco Supino kann die These gelten, dass die literarischen Er- oder Verarbeitungen der deutschschweizerisch-italienischen Verhältnisse an einen Punkt der blockierenden Territorialisierung gelangt sind und neue Fluchtlinien gezogen werden müssen. Allerdings ist die Ausgangslage, wie in der Einleitung angesprochen, eine andere, und entsprechend verlaufen die Prozesse der identitären Differenzierung anders. Wie bereits bei Franzetti möchte ich auch den Zugang zu Supino nicht in den frühen einschlägigen Schweiz-Italien-Texten, den beiden Romanen *Musica Leggera* (1995) und *Die Schöne der Welt* (1997) suchen, sondern im dritten Roman, *Der Gesang der Blinden* (1999), dessen Handlung in Afrika spielt. Von da aus sollen dann die deutschschweizerisch-italienischen Linien zurückverfolgt werden in die früheren Texte. Hier wird sich zeigen, dass Supinos Secondo-Protagonisten sich unter dem Druck ihrer Eltern, die an den Herkunftstraditionen festhalten und die Rückkehr planen, zu einer Hybridisierung gezwungen sehen, die deutlich stärker als bei Franzetti zur lebenspraktischen und existenziellen Realisierung in der Schweiz selbst drängt, während Franzetti zunächst eine Memoria-Imagination eröffnet, die ihre existenzielle Realisierung dann in Italien sucht.

### *Schweiz – Italien in Afrika*

In *Der Gesang der Blinden* reist ein Mann namens Berger (wie andere Identitätsproblemfiguren der Schweizer Literatur, allen voran diejenigen Max Frischs, wird er fast nur mit Nachnamen genannt), Familienvater und stellvertretender Untersuchungsrichter in einer Schweizer Kleinstadt, nach Zimbabwe. Afrika ist das Land seiner Jugendträume gewesen, deren Erfüllung ihm seine Frau mit einer Reise zum vierzigsten Geburtstag geschenkt hat. Das Geschenk der Reise und die konkrete Wahl des Reiseziels sind durchwachsen von anderen Motiven, die sich auch als Ehekrise zu erkennen geben, jedenfalls im bereits erwähnten *dark continent* der Weiblichkeit wurzeln. Als Erforschung der unbewussten Wünsche des Protagonisten kann dann die von einer unbeteiligten Stimme getragene Erzählung auch gelesen werden. Berger spürt in Zimbabwe dem wegen Sex mit einer Schülerin und wegen Betrügereien geflohenen Hartmeier nach, einem Alter Ego des braven Berger-Bürgers.

Die Wünsche beziehungsweise Triebe, die sich als Rivalität und Inzest ausagieren, überraschen nicht, gehören sie doch zu den Keimen der abendländischen Literatur, die seit ehedem die Erforschung der auf direktem Weg

nicht zugänglichen Zonen betreibt. Doch mit den äusseren Kolonialisierungs- und Globalisierungswellen haben sich die grossen kontinentalen Zonen des Unbekannten und Unbewussten fragmentiert und finden sich verstreut in den bekannten oder vermeintlich bekannten Gebieten, so dass man sie unvermittelt betritt, ohne bewusst oder auch nur wissentlich eine Grenze überschritten zu haben. Umgekehrt findet man sich in einem exotischen Gelände plötzlich auf (vermeintlich) vertrautem Boden wieder.

So ergeht es Berger in der derart strukturierten Welt, die unter anderen der bereits angeführte Bhabha als «postkoloniale Welt» der Migration, der Hybridität und der Liminalität, der Zwischenräume und Zwischenzeiten beschrieben und analysiert hat.<sup>37</sup> Als Berger von einem Ausflug ins Hotel in Mutare zurückkehrt und sich zum Essen ins Restaurant setzt, meldet sich folgender Eindruck:

Schon am Vortag hatte Berger bezweifelt, ob dies überhaupt ein Restaurant war. Er saß wieder allein in dem leeren, schummrigen, heruntergekommenen Lokal, das ihn an eine Saisonarbeiterunterkunft erinnerte. Die Tischdecke aus Plastik war an mehreren Stellen abgeschabt.<sup>38</sup>

Berger – der ein einziges Mal auch als Hanspeter Berger mit Geburtsjahr 1952 figuriert, so dass kein Zweifel mehr bleibt an der «unvermischten» helvetischen Herkunft – trifft in Afrika also auf etwas anscheinend Vertrautes. Doch der neutrale, quasi-amtliche Terminus der «Saisonarbeiterunterkunft» verrät die Scheinbarkeit der erinnerten Vertrautheit. Berger und viele der Schweizer Leserinnen und Leser seiner Generation hören andere Bezeichnungen mit wie zum Beispiel die «Tschinggen-Baracke». Ob der Terminus *technicus* die latente Fremdenfeindlichkeit in Bergers Gedächtnis verdrängt hat oder ob der Erzähler den Terminus aus Konventionalität verwendet, lässt sich nicht entscheiden. Jedenfalls kehrt die Problematik der kulturellen Durchmischung in der Schweiz bald wieder,<sup>39</sup> so dass die marginale Erinnerung an die Heimat von einer fortgesetzten Ambivalenz geprägt erscheint: Nicht etwa die schmutzige Schweizer Dorf- oder Quartierbeiz ist es, die für Berger in der Fremde das Vertraute in Erinnerung ruft, sondern das einst xenophob markierte Fremde, das mit einem sachlich-neutralen Terminus überschrieben wird.<sup>40</sup>

37 Vgl. Bhabha, *Die Verortung der Kultur* (Anm. 8), S. 317–352.

38 Franco Supino, *Der Gesang der Blinden*, Zürich: Nagel & Kimche, 1999, S. 24.

39 Vgl. Supino, *Der Gesang* (Anm. 38), zum Beispiel S. 54, wo Berger gegenüber dem deutschen Ehepaar Inge und Günter bekundet, dass seine «Tochter in eine Klasse kommt, die – wie soll ich sagen – kulturell gemischt ist».

40 Überschrieben wird mit der «Saisonarbeiterunterkunft» auch die Diglossie; dies kann jedoch

Und natürlich kehrt Italien wieder: Später trifft Berger einen ausgewanderten Italiener namens Baraldi. Er ist ehemaliger Philologie-Professor aus Pisa, der sich als Ideologe der Studentenproteste und des Linksterrors in den 1970er-Jahren nach Afrika abgesetzt hat. Berger freut sich, «in Afrika einen Italiener zu treffen. Er habe ein Jahr in Assisi gelebt, um die Sprache zu lernen, und auch mit seiner Familie fahre er regelmäßig nach Italien in den Urlaub». «Italien» sei seine «zweite Heimat».<sup>41</sup> – Im Afrika-Kontext erscheint Italien somit nicht nur als Lieferant von Arbeitskräften, sondern, mit dem Italiener Baraldi, auch als Kolonialmacht, als kulturelle, politische und ökonomische Nation, insbesondere auch der Mode- und Design-Branche, denn Baraldi will in Zimbabwe eine Krokodil-Leder-Produktion für Italien aufbauen, ein Projekt, das auch als Entwicklungshilfe gelten soll.

Die marginale Erinnerung an die Saisoniers und die Bekenntnisbegegnung mit dem Italiener bergen je schon eine mehrfache und ambivalente Beziehung zwischen Eigenem und Fremdem in der spezifischen Gestalt der Beziehung Schweiz-Italien. Aus der Kombination lässt sich ein ganzes Geflecht entspinnen, das sich im Afrika-Kontext noch einmal verdichtet: So bilden etwa die italienischen Saisoniers in der Schweiz der 1950 bis 1980er-Jahre mit den afrikanischen Arbeitern des vom Italiener entwickelten Projekts eine merkwürdig spiegelverkehrte und -verzerrte Konstellation, welche die Schweiz unvermittelt an die Kolonialgeschichte heranrückt. Berger und Baraldi verbinden sich im Zeichen von Klassischer Kultur wie zwei Italienreisende des 18. und 19. Jahrhunderts im Kontrast zum Abstand zwischen dem «Tschingg» in der Baracke und dem Baufirmenpatron am Zürichberg in den 1950 bis 1980er-Jahren. Durch die Vordergrundfolie der Afrika-Handlung hindurch konturiert sich ein Stück Schweiz-Italien-Geschichte mit neuen Perspektiven und Akzenten.

Berger etabliert kein analytisches Bewusstsein dafür. Was er artikuliert und reflektiert, erscheint erst auf der Fläche hinter ihm als narrative Gesamtprojektion mit teils klaren, teils verschwimmenden Linien und Kontrasten. In Berger selbst – dessen Name sich auch als sprechend erweist für das Widerspiel von verbergen und entbergen und dies nicht nur im direkten Bezug auf die Geheimmission der unbewussten Wünsche – kondensieren sich die schweizerisch-italienischen Begegnungen und Erfahrungen zu einem Gefühl, das er gegenüber Baraldi beim Namen nennt: «Heimat».

Im Folgenden möchte ich das aus dem *Gesang der Blinden* exponierte Beziehungsgeflecht des Fremden und Eigenen im Werk Franco Supino vernetzen und auf den bereits mit Franzetti differenzierten Heimat-Begriff

innerhalb des Romans nicht als Verdrängung gefasst werden, weil die Diglossie an keiner Stelle thematisiert oder performiert wird.

41 Supino, *Der Gesang* (Anm. 38), S. 120.

beziehen. Der deutschschweizerisch-italienische Grenzverkehr lässt sich in Supinos Frühwerk schärfer konturieren als bei Franzetti. Fremdes und Eigenes finden sich darin in vielfältigen Formen und Verhältnissen aufeinander bezogen: in grösseren und kleineren Differenzen der Kulturen, Klassen, Ethnien, in asymmetrischen und symmetrischen Verhältnissen, in territorialisierten Zonen und deterritorialisierenden Fluchtlinien, statischen und dynamischen Perioden, meist kontrastiv akzentuiert, aber auch in Mischformen, Übergängen, Nuancen. Ich kann dabei an die sehr instruktiven und fruchtbaren Analysen von Stefan Hofer und Daniel Rothenbühler anknüpfen.<sup>42</sup>

### *Kleine Theorie der Heimat*

Peter Bichsel hat in einem kleinen Vorwort zu Supinos erstem Roman, *Musica Leggera*, den Heimat-Begriff bereits aufgespürt: In etwas launigen Sätzen und losen Argumenten charakterisiert er *Musica Leggera* als Buch der Rückkehr in die Zeit der Kindheit und zu dem im Erwachsenwerden selbst schon verdrängten Leiden, ein Kind zu sein. Gerade weil es eine einfache Geschichte sei, die jeder kenne, und sie einfach geschrieben werden müsse, sei sie schwierig zu schreiben und zu lesen, und sie erfordere von den Lesern die Geduld, «[z]urückzukehren in das Land, wo noch niemand war: Heimat».<sup>43</sup> Bichsel bezieht sich hier explizit auf Ernst Bloch. Theodor W. Adorno hat in seinem Aufsatz über Eichendorff dargelegt, dass Eichendorffs Dichtung Heimat nie als ein wieder zu erobernder nationaler Boden beschwört, wofür ein nationalistisches Literaturverständnis sie eintreten lassen wollte. Vielmehr besingt sie Heimat als immer schon verlorene oder immer noch zu gewinnende, die im Konjunktiv der Sehnsucht aufscheint. Eichendorffs Dichtung sei nicht Dichtung der Heimat, sondern des Heimwehs aus einer fremden Gegenwart heraus.<sup>44</sup>

Den Anspruch, die Fremdheit und Befremdetheit gegenüber einer auf Unität und Identität verpflichtenden Heimat-Kultur sowie die Erfahrung von Alterität und Differenz zu artikulieren, hat die deutschschweizerische Literatur seit den 1960er-Jahren erhoben, und bald sind ihr auch Literaturkritik und Literaturwissenschaft gefolgt. Rothenbühler legt in seinem Aufsatz

42 Vgl. Stefan Hofer, «Wahrscheinlich erkennt mein Gehirn die Grenze...». *Grenzerfahrung und Ortsvergewisserung bei Francesco Micieli und Franco Supino*, in: Gonçalo Vilas-Boas (Hg.), *Partir de Suisse, revenir en Suisse. Von der Schweiz weg, in die Schweiz zurück*, Strasbourg: Presses universitaires, 2003, S. 187–213, und Rothenbühler, *Im Fremdsein vertraut* (Anm. 21).

43 Peter Bichsel, *Vorwort* zu: Supino, *Musica leggera* (Anm. 4), S. 5.

44 Theodor W. Adorno, *Zum Gedächtnis Eichendorffs*, in: ders., *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, S. 69–94, insbesondere S. 73.

*Im Fremdsein vertraut* über Francesco Micieli, Franco Supino und Aglaja Veteranyi dar, wie deren erste Bücher mit der einschlägigen Thematik von der Schweizer Literaturszene sofort eingebürgert wurden und führt unter anderem auch das Vorwort von Bichsel an. Trotz der gemeinsamen Merkmale der Deutschschweizer Literatur und derjenigen der *Secondos*, wie etwa die minoritäre Position im deutschen Sprachraum, die Diglossie und die Präsenz fremder Sprachen, überblendet diese Einbürgerung, so Rothenbühler, die Eigentümlichkeiten der *Secondo*-Literatur, die für ihre Fremdheitsproblematik und die Poetik der Texte konstitutiv sind: Die *Secondos* bekommen durch die Eltern eine Herkunft vermittelt, die sie selbst an ihre Umgebung nicht mehr als gelebte vermitteln können und aufgrund ihrer sekundären Sozialisation und Integration ausserhalb des familiären Bereichs auch gar nicht vermitteln müssen. Gleichzeitig aber wird diese Herkunft als Migrationshintergrund immer wieder urteilsmässig herbeizitiert, etwa als Lob der Anpassungsleistung, als vereinnahmende Auszeichnung des Besonderen oder als Entschuldigung für abweichendes Verhalten. Mit Adorno argumentiert Rothenbühler, dass sich die *Secondos* mit der Einbürgerung in die Schweizer Literatur doppelt ausgeschlossen sehen. Die Eigentümlichkeit der *Secondos*, die darin besteht, weder der Herkunft noch ihrer Ankunft ganz zuzugehören, bleibt so auf der Strecke.<sup>45</sup>

Ihre Texte gehen jedoch nicht auf in der Dialektik von Eigenem und Fremdem, indem sie einfach den Prozess der Aussöhnung und Aufhebung darstellen würden. Neben Rothenbühler spürt auch Hofer in den erscheinenden Narrationen die oft überraschenden Spannungen, Reibungen, Öffnungen, Zwischenräume, Mischwesen, Grenzüberschreitungen und Mehrstimmigkeiten auf, welche die *Postcolonial Studies* und die Interkulturalitätsforschung, wie bereits erwähnt, zum Teil in den bereits angesprochenen Konzepten der Hybridität und des *third space* zu fassen versucht haben.<sup>46</sup> Daraus sollen im Hinblick auf die frühen Romane von Supino fünf erweiterte Erkenntnisse hervorgehoben werden: Es zeigt sich zum einen, wie die traditionellen Narrative, die Reise in die Fremde und Rückkehr in die Heimat, die für die Schweizer Literatur als typisch reklamiert worden sind, sowie der Bildungsroman oder auch die Romeo-und-Julia-Liebe variiert und durchkreuzt werden. Zum anderen müssen auch die von der Migration ausgehenden Konzepte (Mobilität, Identität, Alterität, Hybridität) angepasst werden, denn nicht alle Autoren und Protagonisten sind eigentliche Migranten.<sup>47</sup> Sehr wohl wirkt die Migrationsgeschichte ihrer Eltern in ihnen vielfältig nach, sei das als erzählte

45 Vgl. Rothenbühler, *Im Fremdsein vertraut* (Anm. 21), S. 53–58.

46 Hofer, «Wahrscheinlich erkennt mein Gehirn die Grenze ...» (Anm. 42).

47 Vgl. auch Franco Supino, *Weshalb ich kein Emigrant werde* (1984), in: ders., *Solothurn liegt am Meer*, Olten: Knapp, 2011, S. 13–18.

Geschichte oder als verschwiegene. Drittens zeigen die Analysen, dass ähnliche Motivkomplexe wie Doppelgänger, Verstummen, psychische Krankheit, Märchen und Träume mit Menschenfressern sich auf ähnliche Problemlagen hin ausdeuten lassen wie zum Beispiel die als Bedrohung empfundenen Rückkehrpläne der Eltern, der Anpassungsdruck von aussen sowie verschiedene (problematische) Kommunikationssituationen. Viertens weisen die Analysen die Texte einerseits als kunstvoll gefertigte Fiktionen aus, andererseits wird aber auch deutlich, wie stark sie sich dem raschen Wandel der Wirklichkeit aussetzen und den Anspruch haben, diesen Wandel mit darzustellen. In diesem Wandel schwinden die grossen kulturellen Differenzen, welche die von Italien emigrierenden Eltern und die Schweizer Umgebung voneinander trennt, durch den Kulturtransfer in vielen Bereichen. Diese Geschichte bis in die Gegenwart hinein zu schreiben, bedeutet für die Autorinnen und Autoren, dem (vermeintlichen) Schwinden von Differenzen und Alteritäten, den Reterritorialisierungen und Blockaden mit verfeinerten Differenzierungen und Hybridisierungen und mit Deterritorialisierungen zu entkommen, kurz gesagt: noch einmal fremd zu werden. Fünftens sind trotz der gemeinsamen Voraussetzungen und teilweise ähnlichen Phänomenen die Umgangsweisen der einzelnen Secondo-Autoren, namentlich Franzetti, Supino und Francesco Miceli, inhaltlich und formal doch stark individualisiert.

### *Zuhause <in piazza>*

In Supinos Texten erweisen sich Begriff und Idee der Heimat als ein hartnäckiger Referenzpunkt. Das ist merkwürdig, denn der Heimat-Begriff ist stark von einer unitären und identitären Semantik geprägt und von einem solchen Diskurs besetzt – und natürlich ebenso von einem kritischen Gegendiskurs: die Schweiz als Enge (Paul Nizon), die Schweiz als Gefängnis (Friedrich Dürrenmatt). Diesseits der poetischen Anknüpfung an die romantische Sehnsucht nach einer anderen Welt hat der Heimat-Begriff seit der Geistigen Landesverteidigung vorwiegend als Ausschlussmechanismus funktioniert. Deshalb überrascht es zunächst, dass Supinos Texte den Heimat-Begriff so stark zur Geltung bringen, es zeigt sich aber bald, dass es gerade darum geht, den Heimat-Begriff nicht preiszugeben und einen differenzierten Begriff zu gewinnen. Auf Bichsels Instinkt ist also Verlass. – Diese literarische Arbeit an einem differenzierten Heimat-Begriff werde ich hier in drei Schritten beobachten: Zunächst vor allem in *Musica leggera*, woraus ich versuche, ein paar theoretische Gedanken zu ziehen, sodann im Sinn einer Bekräftigung der Argumentation in *Die Schöne*

der Welt und verweisartig auch in *Ciao amore, ciao*, bevor ich zum Schluss noch einmal kurz nach Afrika zurückkehre.

*Musica leggera* erzählt in erster Linie die Geschichte einer Liebe, die Sehnsucht und Möglichkeit bleibt. Der Ich-Erzähler-Protagonist und Maria, in der Schweiz geborene Kinder italienischer Emigranten, können nicht zusammenkommen, weil sie damit den Wunsch der Eltern, ihr nur mehr erinnertes Italien fortzusetzen, erfüllen würden und kein eigenes Leben in der Gegenwart finden könnten, in der sie aufwachsen. Der Bruder von Maria, Enzo, rettet sie beide vor der Rückkehr nach Italien, indem er, bereits Gymnasiast, sich weigert, mit den Eltern zurückzukehren, so dass diese das Unterfangen im letzten Augenblick abblasen. Aber das angstbesetzte Italien kehrt als Fernweh wieder. So pendeln Maria und der Protagonist mit ihren Sehnsüchten zwischen der Schweiz und Italien, zwischen Nähe und Ferne, Begehren und Konkurrenz, Unterstützung und Verrat und erfahren Schübe der Derealisierung ihrer Existenz (vgl. ML, S. 58, 82 und 154). Sie gehen je eine Beziehung mit einem Schweizer beziehungsweise einer Schweizerin ein, lassen sich innerlich aber nie los. Am Ende der Geschichte, nach dem Scheitern der Beziehung mit ihrem Schweizer Freund Markus, beschliesst Maria, ihrem neuen Freund, Egidio, einem echten Italiener, nach Italien zu folgen. Markus und Egidio können, so analysiert das Rothenbühler, als Doppelgänger des Ich-Protagonisten in Freuds Sinn betrachtet werden, indem sie je einen verdrängten (weil ersehnten) Teil seiner Persönlichkeit repräsentieren. Der Protagonist empfindet Marias Italien-Konversion als Verrat gegenüber Enzo und ihm und allen, die wie sie den schwierigen eigenen Weg zu gehen versuchen.<sup>48</sup> Die Erzählung lässt den Protagonisten nach einem Rendezvous, als Maria ihm ihre Rückkehrpläne offenbart, im Treppenhaus stehen, an einem typischen Ort des Dazwischens.

Die angesprochene derealisierende Pendelbewegung (die der Erzähler selbst so nennt) treibt den Protagonisten ins Phantasieren und an den Rand des Wahnsinns.<sup>49</sup> Einen Höhepunkt dieser Entwicklung erlebt der Erzähler in der imaginären Audiovision eines Pino-Daniele-Konzerts, das er selbst gar nicht besucht. Er stellt sich vor, wie Maria und Markus, den der Ich-Erzähler über grosse Strecken effektiv als Alter Ego mit Du anspricht, während eines eh problemreichen Ferientaufenthalts bei den Verwandten von Maria, das Konzert erleben, aber in der Musik nicht mehr zusammenfinden. Hier kommen die

48 Dieser Verrat antwortet allerdings auch auf einen Verrat des Ich-Protagonisten, der damals der Mutter von Maria verraten hat, dass sie einen Schweizer Freund hat. (vgl. ML, S. 54)

49 «Manchmal zweifle ich zu recht, ob es Maria und mich überhaupt gibt. Man hat mich und Maria oftmals belogen, hat uns beigebracht, was ein Ausländer ist, und dann, als wir uns als solche darstellten, vielleicht sogar zu fühlen begannen, uns die Existenzberechtigung aberkannt. / Da bin ich verloren und möchte unverloren sein.» (ML, S. 154)

verschiedenen Techniken, mit denen der Text die existenziellen Verwerfungen erzählt, besonders zum Zug: Die wechselnden Distanzen oder Dissoziationen von Ich-Erzähler und Ich-Protagonist, die eigentlich eine Person sind, werden zum einen in den wechselnden Modi der berichtenden, szenischen und analysierend-reflektierenden Vermittlung, zum anderen im Wechsel des Tempus beziehungsweise Modus zwischen Präsens, Futur und Konjunktiv realisiert. Neben dem Gleiten zwischen Erlebtem und Vorgestelltem erlaubt dies auch die Erzeugung einer Palette von nuancierten Emotionen.

Nicht nur in emotionaler Hinsicht, sondern auch im Zusammenspiel mit den anderen Aspekten spielt der Einsatz von Liedtexten der italienischen Cantautori eine zentrale Rolle: Zusammengestellt auf vier «Dischi», anstelle von Teilen, mit je fünf bis sieben Canzoni als Kapitel, strukturieren sie den Text und werden auf vielfältige Weise mit dem Erzähltext verbunden: als Motto, thematisches Signal, Kommentar oder Deutung, lyrische Verdichtung, einzeilig, mehrzeilig oder in ganzen Strophen, narrativ oder szenisch integriert oder flashartig, zudem erscheinen sie auf Italienisch beziehungsweise in italienischem Dialekt oder auf Deutsch (auch sonst ist der Text durchsetzt von der doppelten Diglossie, dazu kommt die Mischsprache der ersten Migrantengeneration). Über die denotative Semantik und die narrative Funktion hinaus erzeugen die Liedtexte auch eine konnotative Stimmung, die sich jedoch nur mit der Musik voll entfaltet. Indem die Musik im Text selbst stumm bleiben muss, führt sie in ihn einen Rest des Nichtsagbaren ein, während die Liedtexte selbst einen strukturellen und semantisch-konnotativen Überschuss erzeugen. Das Nichtsagbare der Musik und der Überschuss überlagern sich oder greifen ineinander, ohne zu einer Einheit zu synthetisieren, und bilden so eine Zone potenziell-produktiver Spannung. Zusammen mit der interkulturellen Spannung und jener der Liebesbeziehung funktioniert sie als narrativer Generator.

Mit den Cantautori führt der Text auch ein Stück italienisch-schweizerischen Kulturtransfers vor: Der Protagonist verfügt mit den Canzoni, die er im Jugendchor der italienischen Gemeinde kennenlernt und zu deren Textspezialist er sich mausert, über ein kulturelles Gut, das in Italien aktuell ist und ab Ende der 1970er-Jahre über Radio, Platten, Presse und Bücher in die Schweiz importiert wird als zugleich populärer, intellektueller und politischer Beitrag (es ist ein Beitrag, dessen Bedeutung für die Italianisierung der Schweiz meines Wissens noch nicht genauer untersucht worden ist).<sup>50</sup> Markus, der im Gegensatz zum Protagonisten musikalisch ist und Gitarre spielt, eignet sich die

50 Vgl. Peter Burri und Ruedi Ankli, *Cantautore Republic. Die italienischen Rockpoeten, ihre Geschichte, ihre Texte*, mit über 120 Liedern italienisch-deutsch, Basel: Lenos, 1985.

Canzoni mit Hilfe des Protagonisten an, um bei Maria zu landen. Sie erarbeiten sich zusammen Lieder, und der Protagonist malt sich folgende Szene aus:

[...] die Vorstellung [ist] reizvoll, dass Markus sich [mit der Gitarre] auf den Marktplatz setzen wird, und der Marktplatz hat sich in eine Piazza verwandelt, Markus singt [Edoardo] Bennato, und wir, Maria und ich, sitzen um ihn herum, klatschend und singend. (ML, S. 31)

Dieses «Italien am Jurasüdfuss» (ML, S. 79) mag sich auf den ersten Blick wie eine flüchtige Utopie ausnehmen. Das bisher skizzierte Setting sollte jedoch bereits deutlich gemacht haben, dass der Marktplatz oder die Piazza von den heterogenen Beziehungen und Kräfteverhältnissen bespielt wird, die den Text durchziehen: unterschiedliche nationale und soziale Herkünfte, verschiedene Sprachen, Konkurrenz in der Liebe zu Maria, unterschiedliche Zugänge zur Musik, die Vermischung von Öffentlichem und Privatem, dann auch, auf die Medialität und Performativität bezogen, das Imaginäre versus die Realität, die Musik und das Auditive versus das Visuelle, der Lärm versus die Stille. Die Gegensätze und Spannungen verkehren den Marktplatz, den Topos der Gemeinschaft, aber nicht in eine Dystopie, sondern machen ihn zu einem Möglichkeitsort von Heimat: Es wäre der Ort, an dem das Fremde und Andere, die Gegensätze und Widersprüche, vom Eigenen nicht verborgen und verdrängt werden, um eine Identität oder vielmehr Scheinidentität zu bekräftigen, sondern merkbar vorgetragen werden können, ohne aber explizit ausformuliert oder manifest ausagiert werden zu müssen.

Heimat, wie sie hier auf der imaginären Piazza am Jurasüdfuss aufscheint, kann nur ein Ort werden, der zwar von einer relativen Mehrheit und Konstanz der Ähnlichkeiten bestimmt wird, der jedoch jenes Differenten nicht verdrängt, ohne dass sie sich selbst gar nicht erkennen könnte. Denn das verdrängte Andere, das einen bei seiner unerwarteten Wiederkehr schreckt, ist das Objekt eines ursprünglichen Wunsches nach Identifikation mit diesem Anderen.<sup>51</sup> Heimweh ist die Sehnsucht nicht nur nach dem Eigenen und Identischen im Ausland, sondern ebenso Sehnsucht nach dem Anderen und Differenten im Inland. Im Gegensatz zum identitären und unitären Heimat-Begriff, wo das Heimliche, die Sehnsucht nach dem Anderen und Fremden, verdrängt werden muss und immer als Unheimliches wiederzukehren droht, wäre die hier imaginierte Heimat der Ort, wo sich beides zugleich artikulieren kann, die heimliche Sehnsucht nach dem Anderen, ohne sich bekennen zu müssen, und die Suchtsucht nach dem Heimlichen, ohne es verdrängen zu müssen. Heimat wird im Text – das heisst

51 Vgl. Freud, *Das Unheimliche* (Anm. 21). S. 245 f.

in der vorher beschriebenen besonderen Konstellation widerstrebender Kräfte – sichtbar als ein Ort der Ambivalenz, des Sich-Verbindens, Sich-Trennens, Sich-Überkreuzens von Eigenem und Fremdem auf der Schwelle zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, kurz: als ein Ort der Hybridität.

### *Flucht an den Nicht-Ort*

Das liesse sich an anderen Stellen des Textes mit entsprechenden Justierungen und Präzisierungen weiter herausarbeiten. In einer zentralen Passage formuliert der Erzähler die Geschichte seiner und anderer Emigrantenfamilien als eine Art Märchen von Schiffbruch und Aufnahme auf der «Insel der Seligen», um die Erwartungen und Erfahrungen der verschiedenen Fraktionen im allegorischen Licht zu betrachten, in dem dann die Frage nach Heimat explizit erscheint (vgl. ML, S. 36). Ebenfalls aufschlussreich ist die Befragung der verschiedenen Arten von Heimweh, von Nostalgie. Die grosse Sehnsucht ist das, was der Protagonist von seinem Vater geerbt hat, und die Sehnsucht ist die andere Protagonistin von *Musica leggera*. Anlass dazu sind der Auslandsaufenthalt von Markus und der bevorstehende Wegzug von Maria nach Zürich, wo Markus studiert. Hier wird das Heimweh in die drei Fälle der Eltern, Marias und des Protagonisten und Markus dekliniert (vgl. ML, S. 96). Oder dann im Finale, um noch eine dritte Perspektive anzudeuten: Als Maria dem Protagonisten ihren Verrat offenbart hat, mit Egidio nach Italien zurückzukehren, aber erst, wenn sie den «Schweizer Pass» habe, erzeugt dies im Protagonisten folgendes Wahrnehmungs- und «Stimmungsbild»:

Maria ist schrecklich anzusehen, jetzt, fremd, entstellt, ich erkenne sie nicht wieder, ohne Musik, ohne *musica leggera*. Ich muss sofort nach Hause und die alten Lieder zusammenstellen, werde ich denken. (ML, S. 172 f.)

Die Entfremdung von Maria, die sich doppelt dem Identischen ergibt – dem Italienischen sentimental, dem Schweizerischen opportunistisch –, kann nur noch die *musica leggera* heimholen, das heisst aufheben in der Ambivalenz der fiktionalen Heimat der Musik-Poesie. Die Erzählung ist damit an dem Punkt angekommen, an dem der Protagonist, der auf der Treppe bleibt, zum Erzähler seiner «Suche nach einer anderen Heimat» wird.

Der Roman *Die Schöne der Welt*, 1997, zwei Jahre nach *Musica leggera* erschienen, erzählt eine jener Rückkehr-Geschichten, deren Fatalität schon *Musica leggera* vorgezeichnet hat (vgl. ML, S. 38). Massimo und Fausto, Kinder italienischer Emigranten, sind zusammen aufgewachsen. Massimos

Familie kehrt mit den halbwüchsigen Kindern zurück, der Vater reüssiert mit seinen – wie sich herausstellt – unsauberen Geschäften, Massimo fällt in eine tiefe Depression. Faustos Familie bleibt in der Schweiz, er integriert sich als Anwalt und Notar scheinbar vollständig. Eines Tages reisst sich Massimo von Montalto los, um in Florenz zu studieren, wie er vorgibt, arbeitet dann aber in einem Hotel und betreibt, von einem Schweizer Kunsthistoriker freundschaftlich angeleitet, Kunststudien. Fausto und Massimo sind in Kontakt geblieben, und irgendwann taucht Massimo in der Schweiz auf, arbeitet als Chauffeur einer Behindertenschule und verliebt sich in Isa, eine Heilpädagogin, und sie sich in ihn. Isa und ihr Freund Christoph, ein aufstrebender Jungarchitekt, sind mit Fausto und dessen Freundin befreundet, und Massimo droht das schöne Gefüge zu beschädigen. Nach einem Sommer der Liebe der beiden verunfallt Isa, überlebt aber und wird, wie es aussieht, zu ihrem Freund zurückkehren. Fausto liest Massimo die Leviten:

Da kommt einer, ein Fremder[,] und spannt einem von uns die Frau aus. Wäre er sofort mit ihr weggegangen, es wäre etwas anderes gewesen. «Geh weg oder lass sie in Ruhe!», hatte Fausto zu Massimo gesagt. Und dass Massimo vielleicht ein falsches Bild der Schweiz gewonnen habe: Hier herrsche nicht jene Libertinage, von der man gelegentlich höre. Hier stütze man sich auf solide Beziehungen, er könne es auch Treue nennen. Und wehe, wer daran rüttle! In den Großstädten sei das möglicherweise anders, aber wer hier, in der Kleinstadt, die Regeln breche, die Ordnung störe, für den seien die Folgen gar nicht viel anders als in Südtalien.<sup>52</sup>

Dies sagt ein Secondo, der die Schweiz zu seiner identitären und unitären Heimat gemacht hat mit Verweis auf eine solche italienische Heimat, aus der Massimo gerade deswegen geflohen war. «Massimo verschwand», so schliesst der Roman: «Später hieß es, Massimo sei zurückgekehrt und arbeite nun an der Kasse eines *autogrill* bei Mailand.»<sup>53</sup>

Massimo, für den weder die Schweiz noch Italien Heimat werden kann, weil an beiden Orten das je andere ausgeschlossen und verdrängt wird, findet in der Autobahnraststätte eine prekäre Heimstatt. Es ist ein «Nicht-Ort», durch den ein endloser Strom von humanen Elementen fließt, in dem Differenz und Identität gleichgültig werden.<sup>54</sup> Es ist das andere Extrem jener identitären und unitären Heimaten nördlich und südlich der Alpen. Der Preis ist die Verdrän-

52 Franco Supino, *Die Schöne der Welt* (1997), Zürich: Rotpunktverlag, 2010, S. 152.

53 Ebd.

54 Vgl. Marc Augé, *Nicht-Orte* (1992), aus dem Französischen von Michael Bischoff, mit einem Nachwort Marc Augés zur Neuausgabe, München: Beck, 2010.

gung in Form der Opferung des Freundes als (kollektiver) Sündenbock. Die in *Musica leggera* sich auftuende mögliche hybride Heimat, in der die jeweilige Alterität als Differentes mitaufgenommen, wahrgenommen und ausgedrückt wird und mit den Spannungen und Reibungen eine potenziell-produktive Zone bildet, scheint sich erschöpft zu haben. Es scheint so, als würde *Die Schöne der Welt* das Ende dieser Möglichkeit diagnostizieren: Die italienisch-schweizerischen Differenzen verschmelzen und verfestigen sich zu einer neuen exklusiven Identität, während dazwischen der Strom des Ununterscheidbaren schon lange anschwillt.

Bergers Afrika-Trip kann als Fluchtlinie aus diesen blockierten Verhältnissen verstanden werden. Hier ist es allerdings der Netto-Schweizer Berger mit seiner Midlife-Crisis, der die italienische Immigration erlebt hat und Italien stolz als seine «zweite Heimat»<sup>55</sup> ausgeben kann. Die Erfahrung wird durch die Begegnung mit dem Italiener Baraldi reaktiviert und wirft ein kritisches Licht auf die fortgesetzte Kolonialisierung Afrikas durch die Europäer mit Projekten wie der Krokodilfarm. Es ist bezeichnend, dass Supino diese afrikanische Erfahrung an einem anderen Ende wiederaufnimmt und sie an die italienische Musikerfahrung von *Musica leggera* anknüpft: Der Roman *Ciao amore, ciao* von 2004 ist eine Doku-Bio-Fiktion der italienisch-ägyptischen (in Ägypten geborenen und aufgewachsenen) Schlagersängerin Iolanda, die unter dem Künstlernamen Dalida nach Italien und Frankreich kommt, um berühmt zu werden.<sup>56</sup> Dabei bildet die Recherche, in welcher der Erzähler seine frühe, in der Schweiz über Radio und Fernsehen erlebte musikalisch-sentimentale Heimat des Musikfestivals von San Remo nachschafft, einen zunehmend breiteren reflektierenden Rahmen, der mit dem Migrationsschicksal des Schlagerstars korrespondiert.

## Schluss

Supinos und Franzettis Texte führen vor, dass und wie sich gerade die Epoche des deutschschweizerisch-italienischen Grenzverkehrs eignet, interkulturelle Identitäts- und Alteritätsbewegungen im literarischen Möglichkeitsraum differenziert zu erforschen. Obwohl die familiären und sozialen Ausgangssituationen und die eingeschlagenen Wege verschieden sind, scheinen sich bei Franzetti wie bei Supino die Verhältnisse an einem gewissen Punkt zu blockieren, indem sie sich identitär verfestigen, weil sich die Differenzen und Alteritäten scheinbar ausgeglichen haben. Tatsächlich haben sich die Differenzen nur multipliziert,

<sup>55</sup> Supino, *Der Gesang* (Anm. 38), S. 120.

<sup>56</sup> Vgl. Franco Supino, *Ciao amore, ciao*, Zürich: Rotpunktverlag, 2004.

nuanciert und hybridisiert, doch scheinen diese Möglichkeiten von den neuen grossen Differenzen, welche die nachkommenden Migrationsschübe generieren, in der Öffentlichkeit verdrängt zu werden, weshalb sie dem politischen Kollektivbewusstsein in den jeweils neuen Migrationssituationen auch nicht als Erfahrung zur Verfügung stehen. Für die schweizerisch-italienischen Protagonisten bleiben die Differenzen indes virulent, aber die kreative Spannung in der sozialen und familiären Auseinandersetzung scheinen sich zu erschöpfen, die gegenläufigen Fluchtlinien einander zu blockieren. Die Protagonisten sind auf sich selbst zurückgeworfen, reagieren zunächst mit Flucht oder Selbstzerstörung. Afrika und Sibirien bilden die deterritorialisierenden Fluchtlinien, die andere Passagen eröffnen, in denen die deutschschweizerisch-italienischen Verhältnisse aktiv bleiben und transformiert werden. Beiden ermöglicht dies, die deutschschweizerisch-italienische Erfahrung wieder expliziter in kreativer Hybridisierung aufzunehmen, wie Franzetti mit *Zurück nach Rom* und Supino mit *Ciao amore, ciao*.



## Spiegelungen in Urs Faes' umbrischer Landschaft

«Ich fahre nach Süden, um Lem, den verschwundenen Freund, den Kunstliebhaber, Schreiber und Schwerenöter zu suchen.»<sup>1</sup> Der 1997 erschienene Roman *Ombra* von Urs Faes (geb. 1947) ist ein Buch der Spiegelungen. Zugleich, unter subtiler Lichtführung, ein Buch der Unschärfen und Schattierungen. Zwei Grundbewegungen bestimmen Stoff und Struktur des Werks: das Verschwinden und das Erscheinen, das Entgleiten des Vergangenen und das Vergegenwärtigen. Die Reise in den Süden ist kein Aufbruch, sie ist Rückschau, sie nimmt in die Gegenwart nicht die Ahnung von Zukunft, sondern die Vergewisserung über Gewesenes, Versäumtes und Uneingelöstes. Und sie setzt – in einem erst angedeuteten «Dennoch» – ein aus Suche und Vergegenwärtigung gewonnenes Selbstbild an die Stelle des erschriebenen Bildnisses des Andern, ein Selbstbewusstsein, das sich durch alle Schattierungen und Unschärfen in den vielfachen Spiegelungen erkennt und einen Ausgangspunkt setzt für einen Schritt aus dem Vergangenen heraus. «Dieses Skript wäre Lems letztes und mein erstes Buch: als hätten wir zuletzt doch noch die Rollen getauscht.» (*Ombra*, S. 234)

Das Buch, das von dieser Reise in den Süden erzählt, handelt von der Kunst, die Leben in sich aufnimmt und in sich aufhebt. Es führt vor, wie Leben im Kunstwerk verschwindet und darin aufscheint. Am Ende ist die Geschichte der Suche nach einem Verschwundenen ein Werk, das bleibt, wird der, der sucht, zur Romanfigur und zugleich zu ihrem Autor, der sich in einem anderen spiegelt, im Fremden sich selbst erkennt und im Schreiben sich selber liest und so zu seinem Eigenen findet.

Italienreise als Selbstsuche: Urs Faes nimmt in *Ombra* einen Topos auf, der sich als ein Leitmotiv durch die Literatur aus der deutschsprachigen Schweiz seit 1900 hindurchzieht. In Romanen und Erzählungen, die dem kühlen Norden die Erwartung des lebensglühenden Südens als Verlockung entgegenhalten, schlagen sich Aufbrüche in den Süden nieder, das Überwinden der Alpen, das noch 1998, im Erinnerungsjahr an das Ende des Sonderbundskriegs und die erste Bundesverfassung von 1848, mit der Parole «Freie Sicht aufs Mittelmeer» einer Ausstellung junger Schweizer Kunst im Kunsthaus Zürich eine utopische Richtung gab.

<sup>1</sup> Urs Faes, *Ombra*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 15 (fortan zitiert als *Ombra*).

Für Paul Nizon war nicht erst und nicht nur Paris der Ort eines Aufbruchs in ein anderes Leben, zu sich selbst, sondern zunächst auch der Süden. Reisen waren und sind für ihn Erfahrungen, die auf den Grund des Selbst und der Existenz verweisen, sind Begegnungen nicht so sehr mit der Welt als mit sich: «Im Abenteuer des Reisens verbirgt sich auch eine gewisse Neugier auf mich selbst. Ich erwarte, daß ein unbekannter Teil meiner Person sich öffnen werde.»<sup>2</sup> Am Anfang solcher Abenteuererfahrung stand 1949 eine Reise nach Italien, die dem Autor, der sich schon damals als Schriftsteller sah, zur Initiation wurde: «Für mein Gefühl bleibt die Reise aller Reisen meine Initiationsreise, die ich nach Kalabrien und Sizilien unternommen und in ›Die gleitenden Plätze‹ und in ›Hund‹ beschrieben habe.»<sup>3</sup> Italien, in der damaligen Nachkriegszeit ähnlich fern wie den Hippies der 1960er- und 1970er-Jahre in der Nachfolge Hermann Hesses Indien, war Paul Nizon ein fernes Ziel und unendlich nah wie die Leere im eigenen Ich:

Ich hatte Italien gewählt, weil ich das Land bereits ein wenig kannte und die Mentalität seiner Menschen liebte. Aber es lag weniger in meiner Absicht, mich wie Hesse in Indien mit einem anderen Weltbild zu konfrontieren, als vielmehr Erfahrungen zu sammeln, die mir später zum Stoff meines Schreibens dienen könnten. Ich war sozusagen ein unbeschriebenes Blatt und mußte die Leere füllen.<sup>4</sup>

Der Weg über den Gotthard galt schon 1775 dem 26 Jahre alten Johann Wolfgang von Goethe als Schritt aus dem Vertrauten, aus bürgerlich-aristokratischer Eingewöhnung und einer ihn verwirrenden Liebesbeziehung ins elementar Unbekannte, aus nördlicher Gewohnheit in eine südlich-sehnsuchtsvolle Erfahrung eines neuen Selbst. Erst seine späteren Reisen nach Italien und Rom waren neben der Loslösung vom alten Selbst zu einem neuen erfahrungsoffeneren Ich grundiert von der Sehnsucht nach Kenntnis und Kontakt mit absolut gesetzter Kunst und sphärendurchdringendem Denken der Antike.

Autoren aus der deutschen Schweiz schickten und schicken ihre Protagonisten gern über den mythenschweren Gotthard. Nicht selten scheitern sie am Passübergang, wie es schon Goethe mehrfach geschah. In Otto Marchis Roman *Rückfälle* von 1978 bricht der Ich-Erzähler seinen Ausbruch nach Venedig unvermittelt ab, nur kurz nachdem er im Gotthardzug den Tunnel

2 Paul Nizon, *Die Republik Nizon. Eine Biographie in Gesprächen*, geführt mit Philippe Derivière, Innsbruck u. a.: Haymon, 2017, S. 161.

3 Ebd., S. 159.

4 Ebd., S. 159 f.



*Urs Faes in San Feliciano, 2012. Foto: Renate Amuat. Privatarchiv Urs Faes, Zürich.*

durchfahren hat: «Ich habe keine Lust mehr abzuhausen. In Bellinzona steige ich aus und nehme den nächsten Schnellzug zurück.»<sup>5</sup>

Wolfram Schöllkopf, der unterleibskranke Gletscherkundler aus Hermann Burgers *Die künstliche Mutter*, verspricht sich Heilung durch den Kuraufenthalt im Inneren des Schwellenbergs, im Stollenlabyrinth zwischen Nord und Süd und braust, als geheilt entlassen, in der roten Alfetta südwärts durch das Tessin. Euphorie und Ekstase überdrehen sich in der Verdoppelung: Schöllkopf erkennt sich als «Armando e Armando» doppelt und doch nicht wieder, aus Aufspaltung und Trennung führt kein Weg ins alte Ich zurück, das doppelte Wesen löst sich im Tode auf über der verkleinerten Schweiz der Swissminiature, zwiegeteilt zwischen Norden und Süden:

So, Armando e Armando, jetzt gehen wir zurück ins Centro, zur Hauptpost von Lugano, typische Bundes-Renaissance mit klassizistischem Albertolli-Einschlag, und werden sehen, ob es uns gelingt, das Stück oder das Gegenstück als Souvenir nach Amburgo zu schicken, fragile, exprefß, eingeschrieben. Armando uno in Hamburger Privatbesitz, Armando due wird Ausschau halten nach einem geeigneten Standort im Vergnügungspark auf der Halbinsel von Melide. Die Schweiz fünfundzwanzigmal verkleinert: was für eine Ruhestätte!<sup>6</sup>

Aufbruch und Scheitern sind die Spiegelgesichter einer nördlich der Alpen tief in die Literatur eingeschriebenen Südsehnsucht. Das belegen auf ihre Weise die Geschichten und Plaudereien, die Heinrich Federer Anfang des vergangenen Jahrhunderts aus Geldnot wie zu eigener Erholung und Selbstvergewisserung aus seinen Reisen durch Italien gewann. Begegnungen mit Menschen und Kunstwerken aus dem Süden, die er in Zeitschriften im Norden veröffentlichte, halfen ihm nach Verhaftung und Gerichtsverfahren wegen des Verdachts auf Unzucht mit einem Knaben im Hotel Stanserhorn 1902, in zweiter Instanz aus Mangel an Beweisen «zum Tatbestand ‹ärgerniserregenden Benehmens› gemildert»,<sup>7</sup> zu bescheidenem Verdienst und gleichzeitig regenerierendem Aufenthalt in einer geliebten Umgebung. Dabei wurde ihm insbesondere die Landschaft um Assisi mit seinem heiligen Francesco wie die weiteren Gegenden Umbriens zum bevorzugten Raum von Erlebnis und Schilderung. Diesen

5 Otto Marchi, *Rückfälle*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1978, S. 112.

6 Hermann Burger, *Die künstliche Mutter*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1982, S. 262 f.

7 Heinrich Federer, *In und um Italien. Plaudereien, Reisebriefe und Erzählungen*, hg. und mit einem Nachwort von Anna Fattori, Corinna Jäger-Trees und Simon Zumsteg, Zürich: Chronos, 2015, S. 296.



Raum setzt Federer ab von nördlicher Landschaft, er poetisiert und idyllisiert ihn, indem er die äussere zu einer inneren Landschaft umformt:

Der dichte, hohe, duftige deutsche Wald mit seinen Kohlenmeilern, Schneewittchen, Rotkäppchen ist hier freilich nicht zu finden. Aber es gibt doch auch hier noch kleine Dickichte und recht tiefe, dunkle Gründe und dann und wann ein Plätzchen, wo der heiße Himmel nicht bis zu Boden dringt. Manchmal stößt man doch auch noch auf einen richtigen Wald, auf Buchen und Eichen, und wie diese grünen nordischen Forste dann in die goldige Luft des Südens ihre Häupter recken, das ist jeweilen immer ein seltsames Anschauen, ist wie tiefe Nachdenklichkeit an einem lauten Fest.<sup>8</sup>

Von solcher Seelenlandschaft bewegt sich Urs Faes in *Ombra* weit weg. Die Landschaft ist keine Projektionsfläche, sie ist Schauplatz, ihre Wahrnehmung bekräftigt den Wirklichkeitscharakter, gibt der Geschichte mit ihren Unsicherheiten den sicheren Halt sinnlich wahrgenommener Gewissheit. Als gälte es dies zu unterstreichen, sind die präzisen, südliche Gegenden und Stimmungen evozierenden Landschaftsschilderungen im Artefakt des Romans selber Artefakte. Sie stellen keine unmittelbare, sondern nur zweifach durch das Mittel der Kunst gesehene Realität dar – als Hintergrundszenerien in den Bildern des Renaissance-Malers Piero della Francesca:

Hügelzüge, sanft geschwungen, karg und sandig, vom spärlichen Gras überwachsen, Ginsterbüsche, Ölbäume, darüber ein Himmel mit flockigen Wolken, leicht gestuft, nachlässig; unten im Tal der Fluß, der sich zögernd durch die Ebene schiebt und zu Füßen des jungen Mannes, der da steht, seinen Lauf abbricht, so ganz selbstverständlich. Neben dem Mann eine Gruppe von Frauen, in farbigen Gewändern, mit Gesten, als bewegten sie sich zu einer fernen Musik, unmerklich beinahe. Zwischen dem Mann und den Frauen die kleine Stadt, welche die Ferne in die Nähe rückt. (*Ombra*, S. 25)

Unmerklich schiebt sich die Schilderung, die sich zunächst als ein unvermittelter Augeneindruck liest, in die vermittelnde Distanz der Bildbeschreibung. Was als reale, vor der Natur gewonnene Beobachtung erscheint, erweist sich als die Reproduktion eines gemalten Kunstwerks innerhalb eines literarischen Kunstwerks. Bis ins subtile Detail reflektieren sich Bild und Text und Text und Bild in diesem Buch der Spiegelungen.

<sup>8</sup> Federer, *In Franzens Poetenstube*, in: Federer, *In und um Italien* (Anm. 7), S. 168.

Nicht allein der Schauplatz, die Landschaft Umbriens, wird in der verdoppelten, vervielfachten Optik der Spiegelungen sichtbar: Bild und Gegenbild, Vorbild und Abbild geben den Figuren des Romans Kontur und Form, heben sie ins Wirkliche des Textes, geben dem Leser die Illusion der Teilnahme an einer als wirklich beglaubigten Geschichte. Die Fahrt nach Süden gilt in diesem Roman nicht der Suche eines Ichs nach sich selbst, nicht der Sehnsucht nach einer abenteuerlich anderen Verwirklichung einer im Gewohnten erstarrten Individualität, sondern der Suche nach einem Verschwundenen. In einer paradoxen Wendung findet der Suchende im Anderen sich selbst, werden in der Gegenvolte zur ekstatischen Verdoppelung bei Hermann Burger aus dem Ich und dem Fremden eins, geht der suchende Erzähler ein in den Erzählten, aus dessen Zeugnissen er sein Selbstbild gewinnt.

Lem Steffen und der Ich-Erzähler kennen sich aus Internatstagen. Beide waren sie auf ihre je eigene Art Aussenseiter und fanden sich in diesem Aussenseitertum. Nach ihrer Lehrerausbildung in einem ehemaligen Kloster im Schweizer Mittelland gingen sie unterschiedliche Wege: Der Ich-Erzähler wurde nach kurzer Lehrtätigkeit Vorsteher einer Leihbibliothek und schreibt Aufsätze über die jüngere Geschichte der Schweiz, über das Verhalten seiner Vätergeneration zwischen Anpassung und Widerstand während des Zweiten Weltkriegs. Lem dagegen entzog sich der Eingewöhnung. Er reiste viel und zog sich zuletzt zurück in ein kleines Dorf zwischen dem Trasimenischen See und den Sibyllinischen Bergen, wo er dem Werk und Leben des aus dieser umbrischen Landschaft stammenden Renaissance-Malers Piero della Francesca nachforscht. Begegnungen und der Austausch über Texte führten Lem und den Ich-Erzähler von Zeit zu Zeit zusammen: «Zwei Freunde, zwei Wege, und das, was sie suchten, wäre so verschieden nicht, zu sich will jeder, und keiner weiß, was er ist, und jeder ahnt doch, was er sein möchte.» (*Ombra*, S. 14)

So beschreibt es Lem in seinen Aufzeichnungen über Piero della Francesca. Begleitet von einem Freund aus der Klosterschule bricht der angehende Maler in Lems Fiktion auf. Er will zu einem Meister, um die Kunst zu lernen, «Bilder zu finden, Farben und Formen, das Licht und die Schatten, eine Sprache, in der die Welt zu erzählen wäre» (*Ombra*, S. 14). Sein Freund will ein Mönch werden und «in mathematischen Formeln die Welt vermessen, die Schriften der Alten neu lesen. Sie lieben beide je ihre Formeln, welche die Geheimnisse der Welt enthalten» (*Ombra*, S. 14).

Auf grauen Bogen hält Lem seine Nachforschungen über den Renaissance-Maler fest. Er zeichnet die Spuren seines Lebens nach, beschreibt die erhaltenen Bilder und Tafeln und notiert sein eigenes Nachdenken über den schon zu Lebzeiten im Leben Verschollenen und nur in seinem Werk Gegenwärtigen:

Dieser Franceschi ist ein Maler, der außer seinen Bildern kaum Spuren hinterlassen hat. Man kann über ihn keinen Roman schreiben, heißt es in einem Essay über ihn; derart dicht ist er hinter seinen Bildern und Fresken verborgen, daß es unmöglich scheint, sein persönliches Leben zu erraten, seine Lieben und Freundschaften, seine Ärgernisse und Leiden. Keine überlieferten Anekdoten und Skandale, nur ein Werk, eigenwillig und voller Anspielungen, ein Werk, von dem sein Leben verschlungen wurde. (*Ombra*, S. 11 f.)

In Lems Spurensuche nach dem verborgenen Leben des sich in seinen wie von innen leuchtenden Bildern offenbarenden Malers aus der Blütezeit der Renaissance spiegelt sich die Suche des Ich-Erzählers nach den Spuren, die der verschollene Freund hinterlassen hat. Ein Telegramm veranlasste den Erzähler zu Aufbruch und Reise aus seinem aufregungslosen Alltag und konfrontiert ihn mit dem Anderen, dem spurlos Verschwundenen, mit Relikten und Bruchstücken seines Lebens und Arbeitens, vergegenwärtigt ihrer beider Beziehung, ihre nicht wieder herstellbare Nähe. «Wie soll man vom Verschwinden eines Freundes berichten? Gespräche und Erinnerungen stellen sich ein und helfen nicht weiter.» (*Ombra*, S. 15)

In zwölf Kapiteln erzählt *Ombra* von der Suche nach Lem. Die Zahl entspricht den zwölf Tafeln des Freskenzyklus, in dem Piero della Francesca zwischen 1453 und 1466 in der Bacci-Kapelle der Basilika San Francesco in Arezzo die Kreuzeslegende gemalt hat: Aus einem Samenkorn, das dem sterbenden Adam in den Mund gelegt wurde, wächst ein Baum, aus dem das Holz des Kreuzes zu Jesu Kreuzigung auf Golgatha geschlagen werden wird. Aus dem Tod wird Leben und daraus wieder ein Tod.

In *Ombra* wird ein Verschollener tot aufgefunden, die Suche nach ihm lässt ein Buch entstehen, in dem er lebt – er überlebt in der Kunst. In seinem fiktiven Überleben wird der Verschwundene für den ihn suchenden Freund zu einem Bild, zur Vorstellung einer eigenen uneingelösten und ungelebten Möglichkeit: «Einer, der etwas von dem lebte, was ich selber auch hätte leben können.» (*Ombra*, S. 187)

Mit Kunst und Leben, mit Werk und Wirklichkeit spielt Urs Faes in *Ombra* in mehrfachen Spiegelungen. Da sind die wenigen Lebensspuren Piero della Francescas, die sich aus seinen Bildern herauslesen lassen: das Porträt seiner Mutter in der schwangeren Madonna, die ihre Hand über dem sich öffnenden Kleid auf den vorgewölbten Bauch legt, da sind seine hier und dort in die Bilder eingeschmuggelten Selbstporträts als hagerer, schmalköpfiger Mann mit struppig abstehenden Haaren und vorspringendem Kehlkopf. Und da sind vor allem auch die offenen und die verdeckten Bezüge des Autors Urs Faes

zum Ich-Erzähler dieses Romans und zu Lem. Urs Faes hatte das Internat im ehemaligen Kloster Wettingen besucht und sich zum Lehrer ausbilden lassen, war Lehrer und beschäftigte sich, kulminierend in seinem 1989 erschienenen Roman *Sommerwende*, mit Geschichte und Mentalität der Schweiz im Zweiten Weltkrieg.

Die Bilder von Piero della Francesca kennt der Autor Urs Faes aus den Kirchen, Kapellen und Museen Umbriens. In dieser Landschaft, in San Feliciano am Trasimenischen See, fand er 1989 auf einer Rückreise aus Rom einen Schreib- und Rückzugsort. In zwei grossen Zeitungsreportagen und einem kleinen Privatdruck hat er Landschaft und Ort beschrieben.<sup>9</sup> In dem Roman *Paarbildung*<sup>10</sup> von 2010 hält sich der Protagonist Andreas Lüscher ein paar Tage in dem Dorf auf, das ihm in einer Art von intensivierter Wahrnehmung während einer kurzen Auszeit von seiner neu angetretenen Arbeit als Gesprächstherapeut in der onkologischen Abteilung eines Krankenhauses zu einem Ort der Verge-wisserung, der Vergegenwärtigung von Vergangenen und der Reflexion über Gegenwärtiges wird.

Wie die Wirklichkeit und die Erfindung in einem Werk miteinander zusammenhängen, das ist ein Leitthema in dem 1997 veröffentlichten Roman *Ombra*. Was im Text seinen Niederschlag findet, sind Erinnerungen, Erfindungen, die sich verbinden mit recherchierten Fakten und beobachteten Szenen und Bildern. Wie mit diesen Elementen umzugehen ist, erfährt der zur fiktiven Figur gewordene Renaissance-Maler durch seinen Meister – der als ein Alter Ego des Romanautors innerhalb der erzählten Fiktion für dessen poetologische Ansichten steht: «Er muß die beobachtete Realität nicht fürchten, beschwichtigt der Meister, im Bild vereinigt sich Erfahrung mit Erfindung zu einer Wahrheit, die jede Wirklichkeit hinter sich läßt.» (*Ombra*, S. 33)

Erfahrung und Erinnerung sind die Grundsubstanzen des Erzählens, der Erfindung. Im Schreiben von Urs Faes reichen diese Substanzen weit ins Existentielle hinein. Die Erfindung, der fiktionale Anteil dieses Schreibens, ist durchtränkt von Erfahrung und Erinnerung, von Autobiographischem und von Reflexionen, die sich zwar auch aus Lektüren nähren und durch vorausgegangene Schreiberfahrungen geläutert sind, die aber unmittelbar in die Mitte der eigenen Existenz reichen. Im Fortgang des Schreiblebens hat die enge Verknüpfung von Leben und Schreiben nichts von ihrer Dringlichkeit eingebüsst: «Man erfindet immer nah an der Wirklichkeit, sagte er», heisst es

9 Urs Faes, *Im Land der Sibylle*, in: *Neue Zürcher Zeitung* (23./24. 11. 1996), S. 77–79. Ders., *Wo Jerusalem an den Tiber kommt*, in: *Neue Zürcher Zeitung* (3./4. 5. 1997), S. 101–103. Ders., *Spurensuche. Eine herbstliche Reise von Arezzo an den Trasimenischen See*, Baden: Hier und Jetzt, 2002.

10 Urs Faes, *Paarbildung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010.

in *Ombra*. «Aber wie nah? Wir schreiben nicht dem entsprechend, was wir sind, wir sind dem entsprechend, was wir schreiben.» (*Ombra*, S. 187) Das ist ins Extreme gedreht und klingt paradox, bleibt aber der präzise Ausdruck für die Dringlichkeit des Schreibens. Dieses Schreiben bedeutet, sich bewusst zu werden über das Leben. Es ist die Verwirklichung einer Existenz, die sich nicht allein im Durchleben erfüllt, sondern erst durch die Überführung des rein Faktischen ins vom Erleben, Erinnern und Erfinden erfüllte Mehr-als-Wirkliche. «Nur im Erzählen schien Lem sich überhaupt wahrzunehmen. «Nie gehört uns das Leben so sehr», war einer seiner Lieblingssätze, «als wenn wir es erfunden haben.»» (*Ombra*, S. 163)

Die Suche nach Lem bedeutet für den Ich-Erzähler die Begegnung mit sich selbst. Sie wird vermittelt durch die Spuren von Lems Leben, auf die der Suchende trifft. Diese Spuren sind die Aufzeichnungen, sind auf «Grauen Bogen» und «Weißen Blättern» die Kondensate aus dem Leben eines schreibend Lebenden, unter Schreibblockaden Leidenden und Verzweifelnden. Die grauen Bogen bieten die Exzerpte und Einsichten aus Lems Nachforschungen über Piero della Francesca, Fragmente der aus Dokumenten gewonnenen Biographie des Renaissance-Malers, aus seinen Werken erschlossene Hinweise auf seine Lebenswege durch die umbrische Landschaft. Sie wird in seinen Bildern gegenwärtig als mitgestaltende Kulisse, und die anhand dieser Bilder angestellten Gedanken über Sinn und Wesen der künstlerischen Arbeit und der Kunst selbst lesen sich als eine Poetologie, als Reflexion des Erzählers auf das Schreiben und die Zusammenhänge von Schreiben und Leben, auf die existentielle Dimension. Wie sehr dieses Existentielle, das auch Lems Beschäftigung mit Piero della Francesca grundiert, im Mittelpunkt steht, wie sehr es gleichzeitig problematisiert wird, erweist sich in den kaum merklichen, Sicht und Erzählperspektiven verwischenden Übergängen zwischen den Aufzeichnungen und Reflexionen über den Renaissance-Künstler und den eigenen Gedanken und Kommentaren des in seine Forschungen versunkenen Kunstliebhabers, der in seinem Gegenstand ein Bild seiner selbst, im Maler aus der Renaissance eine Stellvertreterexistenz entdeckt, der er sich annähert, wie es ihm selbst durch den Ich-Erzähler geschieht, wie er seinerseits auf einen dritten Mann Eigenes und Fremdes projiziert.

Neben den «Grauen Bogen» findet der Ich-Erzähler in der kleinen Dienstbotenwohnung des verschwundenen Lem «Weiße Blätter», Entwürfe und Teile eines fiktiven Textes, eines Romanmanuskripts. Dieses Manuskript löst ein, was Lem dem Ich-Erzähler einst bei einem Besuch in dem italienischen Dorf am See anvertraute:

Ich habe nicht anders als schreibend gelernt auf das zu reagieren, was vorgeht, in mir und um mich, sagte er, und nur im Schreiben finde ich

manchmal etwas von dem, was ich gewesen bin und was ich sein könnte. Vielleicht ist Schreiben immer eine offene Wunde, in der sich die gute Gesundheit des Körpers abreagiert: ‹Unsere Figuren reden auch über unsere Mängel.› (*Ombra*, S. 160 f.)

In den ‹Weißen Blättern› taucht eine Figur auf, die zunächst eine ähnliche Funktion zu haben scheint wie die eingeschmuggelten Selbstporträts in den Bildern von Piero della Francesca. Es ist eine Spiegelfläche, worauf sich Lem ebenso projiziert, wie sich der Ich-Erzähler als ein fremder Anderer in doppelt verspiegelter Projektion erfährt.

Noch immer nach Lem und seinen Lebensspuren suchend, Nachforschungen bei den Dorfbewohnern anstellend und von ihnen teils gefragt, teils ungefragt mit Informationen und Vermutungen versehen, sucht der Ich-Erzähler in der Wirklichkeit nach dieser fiktiven Figur, die in Lems Manuskript den Namen Osch trägt. Diese Spiegelfigur wirft ihr Rätsel zurück auf jenen, der sie erfunden – oder tatsächlich in der Wirklichkeit gefunden hat?

Der Jagdwarenhändler, der Küster, eine Frau erzählen von Lem, bieten Puzzleteile an, aus denen kein rechtes Bild entstehen will. Ihre Geschichten und Andeutungen über den Verschwundenen, seine Gewohnheiten und sein Leben im Dorf machen das Rätsel nicht kleiner, verwirren nur immer neu. Es wiederholt sich, was der Ich-Erzähler über Lem notiert: Er sei in den kahlen Sibillinischen Bergen den Spuren des Renaissance-Malers, den Stoffen seiner Bilder wie der Kreuzeslegende ‹nachgegangen, vielleicht weil bei diesem Maler alles Dargestellte immer nur Annäherung ist, ein feingesponnenes Netz von Anspielungen. Unwillkürlich nimmt der Betrachter sie auf und sucht die verwischte Spur, als gelte es, ein Geheimnis zu lösen. Piero malt Bilder wie Kriminalromane› (*Ombra*, S. 179 f.).

In Ottendorf, einem Deutschlektor, den der namenlose Ich-Erzähler in Perugia, der von Lem oft besuchten Hauptstadt Umbriens, aufstöbert, glaubt der Suchende die Hauptfigur aus Lems Romanmanuskript zu entdecken, ‹ein hautkranker Privatdozent, der sich in seiner Wanne mit Juckreizen und Sehnsüchten plage, aufgerieben von Jagden nach Liebe und der Suche nach dem großen Essay› (*Ombra*, S. 181). In einer Gegenbewegung zur bevorstehenden Begegnung mit dem vermuteten Vorbild der fiktiven Figur wird die reale Figur Lem zur fiktiven:

Mit Ottendorf würde ich endlich einer Romanfigur begegnen, der ich für all das, was ihr durch die wenig nachsichtige Phantasie eines Autors widerfahren war, mein herzliches Beileid aussprechen konnte. Diese Aussicht erheiterte mich ebenso wie der Gedanke, dass Lem in meinen Aufzeich-

nungen selbst zur Romanfigur wurde, eine für mich gewiß irritierende, letztlich aber, wie mir schien, durchaus logische Entwicklung. Wer sich, wie Lem, nicht mehr zu Wort meldete und aus der Wirklichkeit verschwand, mußte damit rechnen, Fiktion zu werden. Und als solcher könnte er auch verschwunden bleiben. (*Ombra*, S. 174)

In den «Weißen Blättern» schildert Lem Oschs Begegnung und Liebesbeziehung mit einer Frau, die sich wie Lem selbst mit Piero della Francesca beschäftigt. Sie erkennt im Künstler aus der Renaissance einen Genossen ihrer eigenen Zeit, einen modernen Maler:

Vielleicht müssen wir die Einheit der Bilder nicht in einem äußeren, einem historischen Moment suchen, sondern in einem inneren, existentiellen. Das ergibt aus Teilen, Szenen, offenen und versteckten Motiven, ein Gesamtbild, wie ein Buch, das aus verschiedenen einander scheinbar fremden Teilen besteht, die zusammen ein Puzzle, eine Art Rätseltext ergeben, der wie in einer Detektivgeschichte auf den Spürsinn des Lesers vertraut. [...] Dieses neue Lesen der Bilder, fuhr sie fort, nimmt die ursprüngliche Absicht der Maler, die immer in Teilen das Ganze erahnbar machen, auf und verbindet es mit der Betrachtungsweise heutiger Menschen, welche es gewohnt sind, nur noch aus Bruchstücken zu schließen. (*Ombra*, S. 170)

Diese Frau, der Osch vorbehaltlos offen und mit spontaner Fraglosigkeit begegnet, entzieht sich ihm wieder und offenbart ihm als Grund ihre Krankheit, an der sie sterben wird. Osch begleitet sie in ihren letzten Tagen in der Klinik. Sie wird in Lems Manuskript zu einer weiteren Spiegelfigur, auf die Lem in einer vermittelten Projektion auf den Stellvertreter Osch seine eigene Suche nach Liebe und die Sehnsucht nach einem grossen Werk projiziert. Liebe und Tod verkörpern sich in ihr, sie steht für das Existentielle des Suchens, Forschens und Schreibens: «Schreiben dreht sich, wie das Leben selbst, nur um wenige Dinge, vielleicht nur um zwei, Liebe und Tod.» (*Ombra*, S. 229)

Der Ich-Erzähler nimmt auch diese Figur aus Lems Manuskript nicht für eine fiktive, sondern für eine reale und sucht in der Wirklichkeit nach dieser rothaarigen Frau, wie er auch nach Oschs realem Vorbild gesucht hat. Endgültig verschieben sich in dieser Gestalt aus den «Weißen Blättern», diesen fiktiven Einschüben in den fiktiven Text *Ombra*, die Ebenen des vermittelten Wirklichen und des doppelt Fiktiven. Die Ebenen werden ununterscheidbar, das Reale entzieht sich vollends, wie es dem Ich-Erzähler im Gespräch mit Ottendorf unvermittelt bewusst wird – aber noch immer unter den Vorzeichen der Fiktion, was diese Aussage wiederum relativiert: «Mir gefiel Ottendorfs

Gedanke, Lem sei nur eine Erfindung gewesen, denn nur in Büchern konnte einer verschwinden und brauchte nicht wieder zu erscheinen. Und seine Beer-digung wäre nur eine Möglichkeit, eine von vielen.» (*Ombra*, S. 234)

Lems Leiche wurde an einem der mythischen Orte in den Sibillinischen Bergen gefunden, in der Nähe jener Grotte, wo der Sage nach Tannhäuser ein Jahr lang verschollen blieb, verführt von Venus selbst, die ihn die erotischen Lüste geniessen liess, bis er ihrer überdrüssig wurde.

Dass Lem den Freitod wählte, den klaren Schritt aus dem Leben, deutlich und unumkehrbar, das spricht der Text nur in Andeutungen aus, als gälte es, das Rätsel dieser Figur zu bewahren, ihren schwebenden Zwischenzustand zwischen dem Fiktiven und dem Erlebten. Wie und warum Lem aus dem Leben schied, bleibt ebenso unausgesprochen wie die Frage unbeantwortet, ob dieser Lem auch nur eine Projektion des Ich-Erzählers sei, eine Ersatzfigur, die an seiner Stelle eine fremde Version seiner selbst leben sollte: «War ich schon längst im Begriff, mir ein Bild von Lem zu machen, so wie ich es im Kopf hatte, wie ich ihn gerne sah, ein Bild, das von meinen Vorstellungen geprägt ist? Und vielleicht hatten gerade diese mich daran gehindert, ihn so zu sehen, wie er wirklich war.» (*Ombra*, S. 187)

*Ombra* ist ein Werk, das aus der Gegenwart heraus, die in momenthaftem Aufblitzen den Krieg der 1990er-Jahre auf dem Balkan ebenso vergegenwärtigt wie die andauernden Regierungskrisen in Italien, den Blick auf die Renaissance richtet, auf jene Epoche in der Kulturgeschichte, in der Ottendorf den Ursprung eines geduldigen Lesens von Bildern, Gesichtern und Texten erkennt.

Damals im Florenz Pieros [...], als man sich um Bücher riß, begann die Passion des Lesens, und heute, gegen Ende dieses Jahrhunderts, scheint es nicht unwichtig, an diese Anfänge zu erinnern und das Lesen wieder zu lernen, denn nirgends sind wir so sehr bei uns wie im Lesen und im Schreiben, nur die Sprache kann das Entfernte, das nur Gedachte und Geträumte uns nahebringen und mit dem verbinden, was uns aus der Gegenwart erreicht; lesend übersetzen wir Gegenwärtiges in Zeichen, gewinnen wir aus Zeichen Gegenwart. (*Ombra*, S. 231)

Das ist abermals eine Spiegelung in diesem Buch der Spiegelungen und der Projektionen: die Gegenwart gespiegelt im Vergangenen, das Eigene im Fremden. Wie die Geschichte des Ich-Erzählers, seine Erinnerungen und Erfahrungen einen Reflex auf Lems Geschichte werfen, so erhellt Lems Geschichte jene des Erzählers. Auf die Unschärfen und Ungewissheiten, die sich in den Bildern und Reflexen in und zwischen den Spiegelflächen durch irritierende Interferenzen ergeben, weist der Autor Urs Faes, der virtuos auf dieser Klaviatur der Reflexe

und Reflexionen spielt, bereits mit dem Titel hin: *Ombra* steht im Italienischen nicht nur für den Schatten. Es bedeutet mit der Verschleierung einer klaren Sicht auch den Schutz, mit der Unschärfe meint es den Anschein. *Restare nell'ombra* ist die Umschreibung von Ungewissheit, im Dunkeln bleiben, und *senz'ombra di dubbio* behauptet einen Vorgang oder eine Sache als zweifellos. *Terra d'ombra* schliesslich bezeichnet jene dunkelgetönte Erdfarbe, die in Piero della Francescas Bildern als liches Braun für eine unverwechselbare Färbung und Stimmung sorgt.

Ins Vergangene, in Pieros Dialog mit dem kleinen Mönch Fra Folco, kann sich unversehens die Gegenwart aus Lems Geschichte einblenden, schattenhaft und doch im Festgerinnen des Bildes überdeutlich:

Noch immer ist die Sommerhitze groß, macht die Tage bleich und duns-  
tig, schon am Morgen das Flirren über den Fassaden und Dächern;  
schütter-trockene Hänge, weisssandige Wege mit Bändern von Staub, und  
manchmal dieser metallige Schein über den Höhenzügen – ein Sommer  
der Verstörung, der nicht enden will, der Sommer des Krieges und der  
Schande, der Krankheit und der Seuche. In der Zeitung die immergleichen  
Bilder, ein Strom des Elends; wieder stehen Menschen an der Rampe, an der  
entschieden wird über Massengrab oder Flüchtlingselend; Kinderleichen,  
die im Stacheldraht hängen, von Kugeln durchlöchert – (*Ombra*, S. 197)

Diese Sätze erhalten auf den grauen Bogen, die der Ich-Erzähler bei seiner  
Suche nach Lem und der Durchsicht seiner Hinterlassenschaft findet, ein  
Echo aus Piero della Francescas fiktiven Reflexionen über seinen zwölfteiligen  
Bilderzyklus zur Legende des Heiligen Kreuzes:

Diese Tafeln, so will mir scheinen, erzählen nicht die ferne Geschichte von  
der Suche nach dem Kreuz, sondern sie erzählen vom Schicksal der Men-  
schen und all den Irrtümern, die ihr Leben begleiten, vom Krieg, von Lüge  
und Folter, vom Lärm und von der Stille, von Begegnung und Abschied.  
Das ist die Stimme der veränderlichen Welt, in der man lebt und stirbt,  
sündigt und bereut. (*Ombra*, S. 199)

Dieses Echo wirft einen Schatten aus dem fiktiven Vergangenen ins Jetzt des  
Romans und gibt ihm über die Zeiten hinweg seinen existentiellen Grundklang.

Umbrien, diese mittelitalienische Landschaft mit ihren Ebenen und Hügeln,  
ihren brauntönigen Schatten, mit Perugia und dem kleinen Dorf auf halbem Weg  
zwischen Florenz und Rom, zwischen Trasimenischem See und Sibillinischen  
Bergen, ist der Schauplatz einer vergeblichen Suche nach einem Verschollenen,

der nur in den Zeichen eines Textes überlebt. Italien, wie es dem Autor aus eigenem Erleben und eigener Erfahrung vertraut ist, gibt die Szenerie ab für eine fiktive Erzählung über einen historisch verbrieften Maler aus der fernen Epoche der Renaissance, jener Zeit, die das Sehen der Welt auf den einen, in der Mitte der Perspektive stehenden Betrachter ausrichtet, die Räume in die Tiefe öffnet und mit Spiegelungen ins Weite dehnt.

Das gilt für die Bilder Piero della Francescas ebenso wie für den Roman *Ombra* von Urs Faes, in dessen Zentrum Lem steht, der Verschollene, der aus mehrfacher Perspektive Gestalt annimmt – im eigenen fiktiven Selbstbild, im Gegenbild zu Osch, im Bericht des Ich-Erzählers, der sich durch seine Spurensuche im Verschollenen selbst zu erkennen beginnt. Der Text bildet Wirklichkeit nicht nach, er schafft sie im Fiktiven, gibt ein Lebenszeugnis, das die existentielle Wahrheit des Erinnerns realisiert und deutlich macht, wie im Finden und Erfinden erst jenes Bewusstsein entsteht, durch das Leben vollends wirklich, nämlich Bild und Erzählung werden kann. Was dabei in der Fiktion der Erzählung und des Bildes seine Entsprechung im ausserfiktionalen Wirklichen fand und findet, was andererseits seine eigene Wirklichkeit allein im fiktiven Kunstwerk erhält, das bleibt im ungewissen Schatten des Anscheins: *nell'ombra*.



## Muttermythen: Urs Widmers Italianità

Urs Widmer (1938–2014) bewegt sich als Schriftsteller in einer Grenzzone zwischen Traum, Phantasiewelt, Mythos und Klischee: Seine Protagonisten brechen aus dem Alltag aus, getrieben von der Sehnsucht nach Erfüllung, tauchen ein in fremde Welten, sie reisen kreuz und quer durch die Welt, sei es auf Abenteuerreise von Frankfurt am Main nach dem Piz Bernina, sei es aus Zürich ins Herz der Finsternis in den Kongo, sei es einer Songline entlang quer durch den australischen Kontinent oder auch in andere Welten hinein, in die ewigen Jagdgründe der Indianer, in Orpheus' Unterwelt oder auf einer Pilgerreise durch eine surreale jüdische Bilderwelt.<sup>1</sup> Immer ist der Erzähler ein Alter Ego des Autors, und immer wieder driftet das scheinbar im Alltag Verhaftete ins Aberwitzige ab – man kann Widmers Stil am besten als autobiographische Phantastik charakterisieren.

Kein Wunder, dass sich dabei der Blick auch nach Süden richtet, dass Italien in dieser vier- bis fünfdimensionalen Topographie eine nicht unbedeutende Rolle spielt: In der Erzählung *Die schreckliche Verwirrung des Giuseppe Verdi* von 1977 komponiert beispielsweise der Ich-Erzähler, ein (wie der Autor zu dieser Zeit) in Frankfurt lebender Komponist namens Helmuth, eine Oper über und nach Verdi, in der Hoffnung, dessen sozialrevolutionären Impetus und die daraus folgende Popularität wiederholen zu können. Er reist nach Mailand, begegnet dort jener Violetta, die er aus Verdis *Traviata* in seine eigene Oper aufgenommen hatte, wird schliesslich selbst zu Giuseppe Verdi, oder einem Abbild – oder Abziehbild – des Komponisten, mit eisgrauem Bart, Zylinder und Vaternörder, und fühlt eine neue Intensität in sich: «Jetzt, wo ich in Italien bin, spritzt meine Kompositionstusche nur so auf dem Papier herum. Das ist das furioseste Duett, das ich in den letzten Jahren geschrieben habe. Es birst förmlich vor Liebe, Leidenschaft und Glut.»<sup>2</sup> Es bleibt also nicht bei einer blossen Gegenüberstellung von Normalität und Sehnsuchtswelt,<sup>3</sup> von küm-

1 Vgl. Ulrich Weber, *Rückkehr in die Magie des Fernen. Das Reisemotiv im erzählerischen Werk Urs Widmers*, in: *Text + Kritik: Urs Widmer*, 140 (Oktober 1998), S. 41–49.

2 Urs Widmer, *Die schreckliche Verwirrung des Giuseppe Verdi*, in: ders., *Vom Fenster meines Hauses aus. Prosa* (1977), Zürich: Diogenes, 1981, S. 69–86, hier S. 75.

3 Vgl. dazu Urs Widmers Essay *Das Normale und die Sehnsucht*, in: ders., *Das Normale und die Sehnsucht. Essays und Geschichten*, Zürich: Diogenes, 1972, S. 11–19.

merlicher Jetztwelt im Norden und begeisternder südlicher Vergangenheit: Die Opernwelt greift über auf die Realität; im Norden stirbt während Helmuths Abwesenheit seine Frau Susanne an Tuberkulose, just wie Violetta in Verdis Oper *La Traviata*; Norden und Süden, die Alltagsrealität und die klischeehafte Wunschwelt verschlingen sich ineinander.

Ein anderes Beispiel: Im Roman *Das enge Land* von 1981 bricht der Erzähler am frühen Morgen nach seinem vierzigsten Geburtstag, den er mit seiner zu Stein erstarrten Mutter vor dem Fernseher verbracht hat, nach Süden auf, fährt von Frankfurt mit seinem R4 (damals auch Widmers Gefährt)

aus Deutschland hinaus und in die Schweiz hinein und durch sie hindurch – [...] bis nach Chiasso, wo die Sonne immer noch schien, eine weiche Spätnachmittagssonne. Ich wechselte mein ganzes Geld in Lire um. Viel langsamer als bisher, mit dem Ellbogen im offenen Fenster, fuhr ich in die Po-Ebene hinein; Pappelstraßen und riesige Felder, in denen ockerfarbige Häuser standen.<sup>4</sup>

Es ist nicht bloss die Sehnsucht nach dem Süden und nach dem Leben, die den Erzähler nach Italien, konkret in die Poebene, lenkt, sondern auch eine familiäre Bindung, stammt doch sein Grossvater aus dieser Gegend: Er war als Chemiker von Mailand für eine Firma mit dem wohlklingenden Namen Monteverdi nach Frankfurt gekommen.

Ich hielt in einem kleinen Ort, einer langen Straße eher, mit Autowerkstätten und einer Kirche, aus deren Turm Büsche wuchsen, und aß einen Teller Spaghetti. Der Wirt hinter einer Theke, die in Neonfarben leuchtete, wusch Kaffeetassen ab. Wir sprachen ein bißchen darüber – ich, um mein italienisch auszuprobieren, jeder Ton ein Erbe –, daß, wenn in Deutschland sich einer nicht recht im Strumpf fühle, er nach Italien gehe. (*Das enge Land*, S. 11 f.)

Goethes Ausbruch klingt als ferner Ursprung an.

Man bewegt sich bei Urs Widmer oft auf literarischen und kulturellen Trampelpfaden: In Verona steigt der Protagonist im Hotel Giulietta e Romeo ab, er isst wieder Spaghetti, in Venedig verliebt er sich unglücklich. Doch führt die Reise nicht weiter nach Süden ins Traumland beziehungsweise in die Satire hinein, sondern zurück zum Comersee, ins Veltlin und von dort in

4 Urs Widmer, *Das enge Land* (1981), Zürich: Diogenes, 1988, S. 10 f. (fortan zitiert als *Das enge Land*).



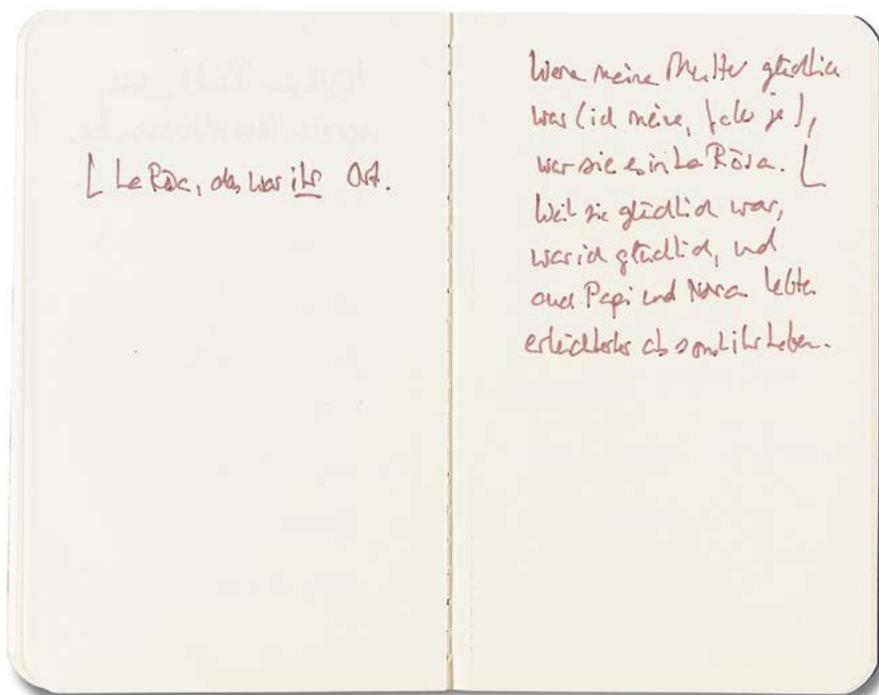
*Urs Widmer mit seiner Tochter Juliana in Siena, Anfang der 1980er-Jahre. Foto: May Widmer-Perrenoud. Nachlass Urs Widmer, SLA, Bern.*

ein nicht namentlich benanntes Tal, das man aber in der Realtopographie als Puschlav lokalisieren kann: In einer Kneipe entwickelt sich ein schöner Dialog zwischen dem Erzähler und Benjamin, einem Einheimischen: «Bis jetzt sind wir alle immer nach Süden gegangen.» – «Wir auch.» – «Nie nach Norden. Einer wie ich nie.» – «Nur auf den Rückwegen. Rückwege waren immer nordwärts.» – Benjamin nickt. «Seit immer gehen alle Reichen nach Süden und die Armen nordwärts.» (Das enge Land, S. 33) Sehnsuchtsland der Reichen und Hoffungsland der Armen – so spiegeln sich Italien und Deutschland beziehungsweise die Schweiz beiderseits der Alpen.

In dieser dem Puschlav entsprechenden Gegend erlebt der Protagonist allerlei Abenteuer, unter anderem stösst er auf eine Frau Meier, die gegenwärtig die Schweiz im Massstab 1:1 kartographiert und dies später vielleicht mit Afrika tun will, immer auf der Suche nach dem titelgebenden «engen Land», das sie auch als «Bubien» bezeichnet (Das enge Land, S. 63 ff.): Dieses enge Land Bubien sei so schmal, dass man es immer schon durchquert habe, ohne es zu merken. «Ich habe mein halbes Leben dort zugebracht. Aber dann war ich in Deutschland, und seither finde ich den Grenzübergang nicht mehr.» (Das enge Land, S. 65) Eine weitere Eigenart von Widmers Schreiben kommt in diesem Roman ins Spiel: Seine Texte sind untereinander verflochten, Motive tauchen wieder auf, werden variiert, in *Das enge Land* etwa die Besteigung des Piz Bernina aus *Die Forschungsreise*.<sup>5</sup> Eine umfassendere intertextuelle Referenzialität zum eigenen Werk stellt Widmers letztes Buch, die Autobiographie *Reise an den Rand des Universums*, her, so auch in diesem Fall: Phantastische Reise und Biographie überlagern sich, Widmers literarische Reisen in die Ferne sind immer auch Zeitreisen, Reisen in die eigene Kindheit, zu den Eltern, zur Mutter insbesondere: Dreissig Jahre nach der Publikation von *Das enge Land* erwähnt Widmer in *Reise an den Rand des Universums* «Bubien» als Kindheitsphantasie, die er mit einem Freund entwickelte,<sup>6</sup> und schreibt daneben ausführlich über seine Kindheitserinnerungen ans Puschlav: Regelmässig fuhr die Familie aus Basel nach La Rösa, hoch oben gegen den Bernina-Pass zu, in die Ferien, in eine alpine Landschaft, schon italienischsprachig, genauer: mit eigenem italienischem Dialekt («Lauter Üs und Ös, und das auf Italienisch» [*Reise*, S. 129]). Es ist die «Herzenslandschaft meiner Mutter» (ebd.). Die Mutter wendet hier ihre italienische Sprache mit ihren Kusinen und Onkeln an, es werden italienische Lieder wie *Addio la caserma* oder *Quattro cavai che trottano* gesungen (*Reise*, S. 125), die Boviste heissen *petalufi*, Wolfsfürze (*Reise*, S. 126). Die herzliche

5 Urs Widmer, *Die Forschungsreise. Ein Abenteuerroman*, Zürich: Diogenes, 1974. Vgl. Widmer, *Das enge Land* (Anm. 4), S. 50–55.

6 Vgl. Urs Widmer, *Reise an den Rand des Universums. Autobiographie*, Zürich: Diogenes, 2014, S. 167–169 (fortan zitiert als *Reise*).



Notizen zu «La Rösä», um 2011. Archiv Urs Widmer, SLA, Bern.

Tante Lea prostet dem Buben mit dem Ruf «Salute, Orsino» zu (*Reise*, S. 136), jene Tante Lea, die von Pierino, Luigi, Sandro, Marco, Francesco umworben wird, aber schliesslich einen Primitivo heiratet, der seinem Namen alle Ehre macht. In dieser Herkunft liegt also eine biographische Wurzel von Widmers Affinität zum Italienischen.

Doch nicht nur im Puschlav, auch in der Basler Kindheit ist, der Autobiographie zufolge, diese italienischsprachige Kultur präsent, primär als klangliches Ereignis: So in den Namen von Mutters Schwester Norina und deren Dogge Carino (*Reise*, S. 27), die im gleichen Haus auf dem Bruderholz wohnen wie Urs Widmer mit Eltern und Schwester, aber auch beim italienischen Marconi-Plattenspieler der Eltern (*Reise*, S. 27), in dem die «bambini ticinesi» *La montanara* singen (*Reise*, S. 66). – Widmers Mutter ist eine Seconda: Es heisst, in einer Klammerbemerkung: «(Es gab, im Juli 1942, noch keine Gastarbeiter aus Italien in der Schweiz. Oder, genauer, der Vater meiner Mutter war um die Jahrhundertwende herum einer gewesen und war, bei allem Bestreben,

Einlass in die Basler bürgerliche Gesellschaft zu finden, auf seine *italianità* stolz geblieben.)» (*Reise*, S. 41)

Die konventionellen italienischen Sehnsuchtsmotive verbinden sich also bei Widmer mit der Herkunft der Mutter aus Italienischbünden (Heimort: Brusio). Wie genau die Einwanderung des Grossvaters aus Italien mit dieser Südschweizer Herkunft zusammenhängt, konnte nicht eruiert werden. Möglicherweise zog der Grossvater, Giovanni Beniamino Mascioni mit Namen,<sup>7</sup> nach Mailand zum Chemiestudium und fand dort eine erste Anstellung, um dann von dort wieder nach Basel umzuziehen, was zwar nicht der Nationalität nach eine Immigration bedeutete, aber die intensive Migration in beide Richtungen widerspiegelt, die seit Jahrhunderten gerade für die italienischsprachigen Südtäler der Schweiz charakteristisch war.<sup>8</sup>

Die Mutter verkörpert also den Italien-Bezug der Familie, eine *Italianità*, die im Roman *Der Geliebte der Mutter* zelebriert wird, in Sprache, Kultur und Schönheit: «[D]ie junge Mutter, eine leuchtende Schönheit, war wie im Traum dahergeweht gekommen. Lange Beine mit Stöckelschuhen, ernst, mit schwarzen Augen, vollen Lippen, einen Pelz um die Schultern, einem Hut, der so gross wie ein Wagenrad war und unter dem eine gekrauste Mähne hervorquoll. Federn. Neben ihr sprang ein Windspiel.»<sup>9</sup> – Welche literarische Bedeutung gewinnt diese mit der Mutter verbundene *Italianità*?

«Italianità: L'essere conforme a ciò che si considera peculiarmente italiano o proprio degli Italiani nella lingua, nell'indole, nel costume, nella cultura, nella civiltà»,<sup>10</sup> wie es im italienischen Wörterbuch heisst: Unter *Italianità* versteht man im italienischen Alltagsgebrauch also die Übereinstimmung mit dem, was man als spezifisch italienisch oder den Italienern eigen in Sprache, Wesen, Brauch, Kultur und Zivilisation erachtet. Diesem patriotischen Stolz auf das Eigene – oft verbunden mit Resignation und Melancholie – steht im Gebrauch des Wortes auf Seiten der Nordländer die faszinierte Beobachtung gegenüber, in der sich die Sehnsucht nach ähnlicher Lebenslust, Familienzusammenhalt, sinnliche Qualität der Küche, Kreativität und Kulturreichtum mit einer guten Prise Verachtung für die empfundene Unfähigkeit Italiens zu zuverlässigen

7 Gemäss telefonischer Auskunft von May Widmer-Perrenoud vom 12. 9. 2018. Er war ein begabter Schüler und wurde mit zwölf Jahren ins Gymnasium nach Chur geschickt. In Basel arbeitete er für die Ciba, wo er bis zum Vizedirektor aufstieg. Vgl. auch *Historisches Lexikon der Schweiz*, Artikel *Walter Widmer* von Christian Baertschi, [www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D42229.php](http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D42229.php) (5. 3. 2019).

8 Vgl. André Holenstein, *Mitten in Europa. Verflechtung und Abgrenzung in der Schweizer Geschichte*, Baden: Hier und Jetzt, 2014, S. 44 ff.

9 Urs Widmer, *Der Geliebte der Mutter*, Zürich: Diogenes, 2000, S. 9 (fortan zitiert als *Der Geliebte*).

10 [www.treccani.it/vocabolario/italianita](http://www.treccani.it/vocabolario/italianita) (18. 9. 2018).

öffentlichen Strukturen und für die Armut des Südens verbindet. – Dass der Begriff der *Italianità* auch eine belastete Vergangenheit hat, ist vorerst nicht wesentlich.

Um die von Seiten des erzählenden Sohnes mit starken, ambivalenten Emotionen verbundene Figur der italienischstämmigen Mutter und um ihre Familie ranken sich Geschichten: «Ich frage mich», schreibt Widmer in der Autobiographie, «warum die Mutterfamilie so viele Geschichten bereithält, Mythen beinah, die erzählt werden wollen, und die Familie des Vaters kaum eine. [...] Meine Mutter erinnerte sich und uns andauernd an ihre Familienmythen, Lea sowieso. Guido war ein Mythos, schon zu Lebzeiten. Und so wurde ich, ohne es zu wollen, mehr ein Mascioni als ein Widmer.» (*Reise*, S. 153 f.) Einer dieser Mythen, die Widmer selbst kreiert, ist also *Der Geliebte der Mutter*, ein Roman, der sich in einen Zyklus von enger mit dem Leben verbundenen erzählerischen Werken einfügt, den man in gewissem Sinne auch als «Autofiktion» bezeichnen kann:<sup>11</sup> *Der blaue Siphon* (1992), *Der Geliebte der Mutter* (2000), *Das Buch des Vaters* (2004), *Ein Leben als Zwerg* (2006) und *Herr Adamson* (2009) sind allesamt Werke, in denen die Kindes- beziehungsweise Sohn-Perspektive ins Zentrum gerückt wird, in immer neuen Zugängen das Dreieck zwischen Kind und Elternpaar vermessen wird und viele überprüfbare Realien aus Widmers Biographie ins Spiel kommen. – Auch wenn die Autobiographie *Reise an den Rand des Universums* als literarisches Werk wiederum eine eigene Realität bildet, erlaubt uns dieser explizit autobiographische Text doch, in der Parallelektüre mit diesen «autofiktionalen» Texten gewisse Faktoren der Fiktionalisierung zu beobachten und deren Funktion zu prüfen, ja, Widmer lädt durch diese nachträgliche Parallel- und Metaerzählung zu einer intertextuellen Relationierung offensichtlich ein.

In Wirklichkeit und in der Autobiographie heisst sie Anita Mascioni, im Roman ist ihr Name Clara Molinari: Die Mutter. Während in der Autobiographie, was das italienische Element in der Familie betrifft, vor allem die Verbundenheit mit der Mascioni-Verwandtschaft im Puschlav unterstrichen wird, ist es in *Der Geliebte der Mutter* ein Italien-Bezug, der in die Gegend von Domodossola beziehungsweise ins Piemont verweist. Aus einer innerschweizerischen Hybridität<sup>12</sup> und Mobilität wird also ein interkulturelles Migrations-

11 Vgl. dazu Irmgard Wirtz, *Autobiographie als Autofiktion: Urs Widmers Archiv im SLA*, in: Elio Pellin und Ulrich Weber (Hg.), «... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs». *Autobiographie und Autofiktion*, Sommerakademie Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Bd. 3, Göttingen: Wallstein, Zürich: Chronos, 2012, S. 193–203.

12 Zur sprachlichen Hybridität der Literatur in Graubünden vgl. Christa Baumberger, Mirella Carbone und Annetta Ganzoni (Hg.), *Sprachsprünge. Poetiken literarischer Mehrsprachigkeit in Graubünden*, Zürich: Chronos, 2018.

und Projektionsthema zwischen der Schweiz und Italien. Wie kommt es dazu, und wozu diese geographische Translation der Verwandtschaft?

Der Vater der Mutter taucht in der Autobiographie nur in der zitierten Klammerbemerkung über seine Immigration aus Italien auf. Im Mutter-Buch hingegen kommt dem Vater der Mutter neben dem titelgebenden Geliebten Edwin eine zentrale Rolle zu: «Ihr Vater glich dem alten Verdi, einem Verdi mit dicken Lippen, liebte tatsächlich auch die Traviata über alles und war Vizedirektor just jener Maschinenfabrik, die Edwin später – [...] anheimfallen sollte.» (*Der Geliebte*, S. 10) Dagegen bleibt in diesem Buch Claras Ehemann, der Vater des Erzählers (wenn er denn nicht vom Geliebten der Mutter gezeugt wurde, wie dieser am Ende des Buches spekuliert), eine völlig periphere Figur.

Und in diesem dominanten Beziehungsdreieck <Vater – Clara – Edwin> scheinen auch die Gründe für die Transformation der italienischen *connection* gegenüber dem Autobiographischen zu liegen: Claras Vater, der eingewanderte Italiener, Ultimo mit Namen, ist ein Patriarch. Seine Frau, Claras Mutter, ist früh gestorben, die schöne junge Frau, seine Tochter, tritt – sieht man von der Sexualität ab – an Mutters Statt, sie, eine dunkle Schönheit, begleitet den Vater in die Oper, ist ihm zu Hause stets mit Handreichungen zu Diensten, und er nimmt diese Dienste selbstverständlich in Anspruch: Und der Weg Claras führt vom Vater ohne Umweg zum neuen Monarchen, zu Edwin, dem jungen, erfolgreichen Dirigenten. Widmer unterstreicht die Parallelen zwischen Claras Vater und Edwin nicht nur in ihrer Rolle für Clara, sondern auch in ihren Männlichkeitsritualen, etwa in den exklusiven Wagen, die sie fahren – der eine den ersten Fiat in der Stadt, der andere, als er es vermag, einen Rolls-Royce. In den Träumen Claras werden die beiden Männer ersetzbar: «Einmal hatte sie von ihm [Edwin] geträumt, oder, kann sein, von ihrem Vater. Er war ein großes Pferd und trat nach ihr, ohne sie zu treffen allerdings. Trotzdem rannte sie wie gehetzt davon.» (*Der Geliebte*, S. 48)

Edwin löst den Vater Ultimo ab. Die Wachtablösung erfolgt im Augenblick, als sie aus der musikalisch interessierten Bewunderin von Edwin zu seiner Geliebten wird – oder *einer* seiner Geliebten, wie man rückblickend vermuten muss: Die erste Liebesnacht findet in Paris nach einem erfolgreichen Konzert statt, Clara kehrt mit brennendem Herzen in ihre Stadt zurück: «Am nächsten Morgen war ihr Vater tot.» (*Der Geliebte*, S. 39) Es ist, als ob die neue, hörige Liebe die alte zum Vater und damit diesen selbst ausgelöscht hätte. Der Dirigent Edwin, der ihr noch im Bett Befehle erteilt, ist für Clara «der Richtige» (ebd.): Ein Leben lang *der Geliebte*, ein Idol, an das sie sich heimlich hält, auch als der Kontakt schon lange abgebrochen ist. Für ihn ist sie hingegen eine schöne, nützliche Frau, die er für sein Orchester und für seine sexuellen Gelüste benützt, solange er sie braucht, aber nie als Individuum wahrnimmt. Es bricht

für sie eine Welt zusammen, als er plötzlich eine reiche Frau heiratet, sich so zu einem der reichsten Männer der Schweiz emporschwingend, während sie nach dem Börsencrash verarmt ist und aus seinem Gedächtnis bald verschwindet.

Was Widmer in *Der Geliebte der Mutter* darstellt, ist weniger ein autobiographisch grundiertes, literarisches Porträt seiner Mutter – es heisst nicht zufällig *Der Geliebte der Mutter* und nicht *meiner* Mutter – als vielmehr ein Modellfall: Sie ist ein hübsches und nützliches Exemplar ihres Geschlechts. Als eigenständiges Individuum wird sie in der Welt der Männer nicht wahrgenommen. Eine charakteristische Stelle betrifft die Gespräche von Edwin und seinem Freund Wern: «Hie und da sagte sie auch etwas, aber Edwin und auch Wern hörten keine Frauenstimmen. Diese hohen Frequenzen, deren Schwingungen ihnen sagten, daß etwas Nebensächliches geäußert wurde. Wie sollten sie sich dem zuwenden?» (*Der Geliebte*, S. 63) Als Clara von Edwin schwanger wird und sich Hoffnungen auf eine gemeinsame Zukunft macht, soll sie, ganz selbstverständlich, abtreiben. (*Der Geliebte*, S. 63)

Clara ist ein Kasus, wie ihn Simone de Beauvoir in ihrem kapitalen Werk *Le deuxième sexe* dargestellt hat: Sie definiert sich völlig durch das andere Geschlecht und erwartet von diesem den Sinn ihres Lebens, die Erlösung, das Glück. Als Vertreterin des «anderen Geschlechts» entwickelt sie unter dem gnadenlosen Autoritarismus ihres Vaters schon früh ihre «Art» (*Der Geliebte*, S. 10 ff.): depressive Verwirrungen, Erstarrungen, Abwesenheiten, masochistische und selbstzerstörerische Tendenzen: «In ihr drin kochte alles, nach außen war sie tote Haut. Taub, blind.» (*Der Geliebte*, S. 12) Später, als sie Mutter wird, erlebt «ihr Kind [...], ich», wie sich der Erzähler als Sohn erst im letzten Drittel des Textes einführt (*Der Geliebte*, S. 91), sie als rätselhaft und beängstigend. Sie landet immer wieder in der Psychiatrie und wird mit Elektroschocks therapiert. In *Der Geliebte der Mutter* liegt also das erzählerische Interesse weniger in der autobiographischen Darstellung eines Individuums, als in der stilisierten Darstellung eines Modellfalls der Geschlechterbeziehungen im 20. Jahrhundert – und die Welt des Romans wird diesen Bedürfnissen entsprechend komponiert.

Die von Widmer auch bestätigten realen Hintergründe, die den Roman als Schlüsselroman lesbar machen – der Dirigent hat sein Modell in Paul Sacher – spielen für unsere Deutung keine vorrangige Rolle. Immerhin ist es interessant zu beobachten, dass mit der Verschiebung vom realen Vorbild Paul Sacher zu Edwin eine Überlagerung der Basler Topographie, die Widmer in seiner Kindheit erlebte, mit Elementen aus Zürich (etwa dem See) einhergeht, wo Widmer seit Beginn der 1980er-Jahre wohnte.

Dies ist also der Rahmen, in dem in *Der Geliebte der Mutter* die Kontakte mit der italienischen Verwandtschaft stattfinden und die *Italianità* ihre weitere Bedeutung über die sympathischen sprachlichen und kulturellen Assoziationen

hinaus gewinnt: Die familiäre Verbindung nach Italien lebt bei der Beerdigung des Vaters wieder auf. Als alle anderen Gäste gegangen sind – die Meldung vom Börsencrash an der Wallstreet 1929 schlägt mitten in die Trauerfeier für den Vater ein – bleibt nur die Reihe von dunklen Gestalten sitzen, die ganze Sippschaft aus Italien. «Clara, la piccola Clara!», «Vieni, Chiarina, siediti!», heisst es plötzlich, und Clara, die unerwartet eine neue, alte Heimat entdeckt, versucht zu antworten, und «sie merkte entzückt, dass sie Italienisch konnte» (*Der Geliebte*, S. 45). Endlich ein Echoraum für die eigene Trauer: ««[A]h, se sapessi, zio mio, la mia vita! Dolori! Lacrime! Un martirio!», wurde immer mutiger und fügte hier ein «magari» und dort ein «dunque» ein. Alle hatten sich ihr jetzt zugewandt und hörten zu, wie sie redete. Oh, ah, das war ihr Blut! Sie fühlte sich immer beschützter zwischen diesen Bergriesen, wurde immer kleiner, durfte es. Clara, la piccola Clara.» (*Der Geliebte*, S. 45) Die italienische Verwandtschaft erlaubt ihr im Augenblick des Verlusts des Vaters und angesichts der Gefühlskälte des Geliebten eine Regression in die Rolle des Kindes. Und die Beziehung zur italienischen Sippe führt über die Trauerfeier hinaus: Es gibt in der Folge zwei ausführlich dargestellte Besuche Claras in Italien bei der Familie, die, wie erwähnt, aus der Gegend von Domodossola stammt, wo sie traditionell von der Säumerei über den Simplonpass lebte, bevor die Bahnlinie gebaut wurde. In der Folge erwarb das Familienoberhaupt, «der große Onkel», als es mit der Säumerei zu Ende ging, ein Weingut im Piemont, das *I Cani* hiess und in *I Leoni* umgetauft wurde,<sup>13</sup> weil das mehr hergibt – und dorthin führt Claras Reise.

- 13 Eine deutliche Parallele zum in *Reise an den Rand des Universums* angesprochenen autobiographischen Hintergrund der Familie Mascioni: Die Firma Mascioni, die in Poschiavo Veltliner Wein einkellerte und vertrieb, wurde von Domenico Mascioni 1857 gegründet, der schon früher mit seinem Säumer-Unternehmen Veltliner Wein nach Graubünden transportiert hatte. 1865 wurde die Bernina-Strasse eröffnet und der Wein von da an mit Pferdefuhrwerken transportiert. Später kaufte Domenico Mascioni im Veltlin eigene Weinberge und richtete in Villa di Tirano einen Weinkeller ein, wohin er auch seinen Wohnsitz verlegte. Sein Nachfolger, Sohn Giacomo Mascioni, kaufte 1895 das bekannte Weingut «La Gatta» bei Bianzone mit seinem altherwürdigen Gebäude hinzu, das einst ein Dominikanerkloster gewesen war. Das Wappen dieses Weingutes mit den zwei Katzen prägte von nun an das Geschäftsschild der Firma G. Mascioni. Auch sein Sohn Guido und Enkel Loris Mascioni arbeiteten für die Firma, in den Dreissigerjahren waren es gleichzeitig drei Generationen. Später übernahm Loris' Schwiegersohn Primo Perez-Mascioni in vierter Generation die Geschäftsführung. 1969 wurde das Familienunternehmen an die Firma Triacca verkauft. Zum nationalen Selbstverständnis der Mascionis heisst es in der Firmengeschichte: «Zwar bauten sie ihren Wein im Ausland, auf jenen Bodeninseln des Veltlins, deren nurmehr ganz wenige, mit ihnen aber die besten und bestgepflegten Lagen, sich heute ausschliesslich noch im Besitz von Puschlavern befinden. Aber die Mascioni fühlten sich dabei doch immer als gute Schweizer und Puschlaver, und sie halten auch heute unentwegt das Bewusstsein eidgenössischer Tradition aufrecht. [...] Deshalb, um schweizerische Art zu bekunden und die Verbundenheit mit der Heimat zu wahren und zu festigen, nahmen die Familien Mascioni im

Beim ersten Besuch steht die Mutter im Zentrum der Aufmerksamkeit:

Die Mutter wurde gedrückt und geküßt, von allen mehrmals. Plötzlich aber [...] verstumten alle. [...] Jedenfalls tat sich eine Gasse auf, und durch sie kam der große Onkel geschritten, mächtig, strahlend, wieder mit weit ausgebreiteten Armen. «Willkommen!», auf deutsch! Er hob die Mutter hoch, ließ sie mitsamt ihrem Koffer über sich zappeln – jetzt lärmten alle wieder – und stellte sie erst wieder ab, als sie verzweifelt darum flehte. – Das war Glück! Oh, ja, das war herrlich! (*Der Geliebte*, S. 53)

Das Glück wird auch hier über eine patriarchalische Figur vermittelt, wie das Wort «herrlich» unterstreicht. Die ganze Familie, an die zwanzig Personen, sitzt am Tisch, «Ihre Familie!», ihr Teller wird ständig wieder gefüllt. Die Tante hatte, «wenn sie sprach, jenes seltsame kratzende R, *quella erre lombarda*, das sogar Könige aus fernerer Regionen demütig werden läßt, weil es ihnen sagt, was alles ihnen an Macht und Kultur noch fehlt» (*Der Geliebte*, S. 54). Der große Onkel ist, neben dem Vater und dem Geliebten, eine weitere dieser königlichen Figuren, «er war das Gesetz» (*Der Geliebte*, S. 55), heisst es – auch er mit seinem exklusiven Automobil: Es ist ein olivgrüner Jaguar mit Dreiklanghorn, «der einzige Jaguar in ganz Italien» (*Der Geliebte*, S. 56). Clara wird in diesem Umfeld verwöhnt, geniesst es, in dieser grossen *famiglia* mit selbstverständlicher Herzlichkeit aufgenommen zu werden.

Ganz anders verläuft der zweite Besuch ein paar Jahre später, den sie in der Hoffnung unternimmt, der erfahrenen Nichtigkeit im Umfeld von Edwin eine substantielle Wertschätzung gegenüberstellen und den Depressionen entgehen zu können. Sie wird bei ihrer Ankunft brutal ernüchtert; statt im Familienschoss aufgehoben zu werden, macht sie diesmal die gleiche Erfahrung wie mit

Jahre 1885 endlich in ihrem angestammten Hause zu Campascio im unteren Puschlav ihren eigentlichen Wohnsitz.» (Gottlieb Heinrich Heer, *100 Jahre Mascioni. 1857–1957*, Campascio, G. Mascioni [1959], unpag.) Der fast ausschliesslichen Ausrichtung des Vertriebs nach der Deutschschweiz entsprechend wurde 1934 in der Schlüsselgasse in Zürich eine Weinstube, der «Veltliner Keller», eingerichtet. Die Schwierigkeiten der langen Transportwege und der zwischenstaatlichen Situierung des Unternehmens spitzten sich während der Kriegsjahre zu, wie es in der Firmengeschichte beschrieben wird: «Es beleuchtet zum Beispiel die Zustände während des Ersten Weltkrieges schlagartig, dass der Vater Giacomo Mascioni, der in den Veltliner Gütern zum Rechten sah, und sein Sohn Guido, der in Campascio das Notwendige besorgte, in jenen Jahren sich nur ein einziges Mal an der Grenzbarriere von Campocologno kurz sehen und unter Aufsicht sprechen konnten! Die Bedrohnisse des Zweiten Weltkrieges verschärften die Risiken. Während dem Krieg und nach Kriegsende wirkte sich auch im Veltlin die Wirrnis rasch sich ablösender Gewalten – der Fascisten, der Deutschen, der Neofascisten, der Partisanen und endlich der alliierten Besatzung – als allgemeine Ungewissheit sämtlicher Kompetenzen aus. [...] die Weineinfuhr stockte oftmals gänzlich.» (Ebd.)

Edwin und seinem Umfeld: Niemand erwartet sie, obwohl sie sich angemeldet hat. Sie muss zu Fuss den langen Weg zum Gut der Familie gehen, wo sie mitten in die Vorbereitungen für einen grossen Besuch hineingerät: Es ist der Besuch des Duce, dem der junge Patron Boris nacheifert. Clara wird komplett übersehen während der Vorbereitungen des Duce-Besuchs auf dem Weingut und schliesslich, als sie doch auffällt, als Störfaktor ins Haus verbannt, wo sie von einem Fenster aus den Besuch und die damit verbundenen Männlichkeitsrituale observiert. Diese Vernichtungs- oder Vernichtungserfahrung wird in einer Reihe von Klammerbemerkungen sichtbar, die die Empfindungen von Clara reflektieren, etwa: «(war sie denn niemand?) [...] (War sie unsichtbar?) [...] (Sie *war* unsichtbar.) [...] (Wieso schämte sich Boris ihrer?) [...] (Oh, so ging er jetzt mit ihr um.)» – Clara scheint sich über ihre Erniedrigung zu empören, nur um wieder in ihre naive Männerbewunderung zurückzufallen, als sie den Duce bei seiner Abfahrt erst identifiziert: «(Mein Gott, das war der Duce, sie sah den Duce mit eigenen Augen.)» (*Der Geliebte*, S. 79–86)

Der Duce-Besuch hat seine Analogie und Differenz in der Autobiographie; dort ist es der Onkel Guido mit seiner «göttergleichen Autorität», seinem Jaguar und einer Frau, die «ein piekfeines Italienisch mit einem Erre lombardo» spricht (*Reise*, S. 134), der die Analogiefigur zum «grossen Onkel» in *Der Geliebte der Mutter* bildet. In diesem Besuch wird die Funktion der Verschiebung der Verwandtschaft aus Südbünden nach Italien in *Der Geliebte* deutlich: In der Autobiographie erwähnt Widmer, der Onkel Guido, der «König im Haus», habe einen Bundesrat überreden können, sein Weingut im Veltlin zu besuchen. «Der Bundesrat kreuzte tatsächlich im gleichen Sommer noch in La Gatta auf. Ich hatte erwartet, dass *er* stolz war, von Guido empfangen zu werden. Aber es war umgekehrt. Guido katzbuckelte so sehr vor ihm – anders als seine stolz aufgerichteten Wappentiere –, dass sogar ich es aus seinem Bericht heraushörte.» (*Reise*, S. 132)

In der Duce-Szene zeigt sich die Kehrseite der *Italianità* mit aller Deutlichkeit: Der im 19. Jahrhundert im Zeichen des Risorgimento, der nationalen Vereinigung, aufgekommene Begriff, der eine genuine gesamtitalienische Identität postulierte, wird im 20. Jahrhundert zum Schlachtruf eines machistischen, faschistischen, nationalistischen Kultes. Eine besondere Rolle spielte das Schlagwort *Italianità* etwa bei der zwangsweisen Italianisierung der nach dem Ersten Weltkrieg einverleibten Gebiete mit nicht-italienischer Bevölkerungsmehrheit (zum Beispiel Südtirol).<sup>14</sup> Vor diesem Hintergrund bekommt

14 Vgl. den deutschsprachigen Wikipedia-Artikel *Italianità*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Italianit%C3%A0> (18. 9. 2018) sowie Sabina Donati, *National Citizenship and Italianità in Historical Perspective*, in: dies., *A Political History of National Citizenship and Identity in Italy, 1861–1950*, Stanford: Stanford University Press, 2013, S. 261–275.

auch die Übertragung der Familienbindung aus dem Puschlav nach Italien ihre literarische Funktion: Die Verlagerung nach Italien überhöht die Kindheitserinnerung zum politisch-sozialen Porträt einer Epoche. Die *Italianità* erscheint als wichtiger Faktor einer sogenannten europäischen Zivilisation, die die Frauen zum Komplement degradiert und funktionalisiert. Dass Widmer diese Elemente in *Der Geliebte der Mutter* mit dem italienischen Faschismus und mit der schweizerischen Kriegsmaterial-Firma, die an Bührlé erinnert, statt mit der Basler Chemie des Modells Paul Sacher verbindet, macht daraus einen Komplex von Ökonomie, Politik und Gender-Problematik, der als eine Art Kausal-Konnex für die «Art» der Mutter und ihre Tragik erscheint: Es ist nicht primär eine individuelle Krankengeschichte und tragische Liebesgeschichte, die da erzählt wird, sondern – ähnlich wie etwa in Peter Handkes *Wunschloses Unglück* mit Bezug auf dessen Mutter – ein exemplarischer Fall, eine spezifische Typik der Frauenrolle in der Männerwelt des 20. Jahrhunderts. *It's a men's world!*

Immerhin: Widmer gönnt seiner Clara neben diesen endlosen Demütigungen einen – gewiss auch exemplarisch zu lesenden – kleinen Triumph, den sie aber nicht wirklich auskostet: Am Tag nach dem Besuch des Duce nimmt sie der stramme Jungpatron Boris, der in jeder Hinsicht dem Duce nahekommt, mit auf eine Bergwanderung. Doch werden sie (und auch da gibt es eine kontrastierende Parallelszene in der Autobiographie) von einem Gewitter überrascht, das Boris' heroisch-martialische Fassade rasch zerfallen lässt: Er erweist sich als Angsthase, der angesichts des Gewitters in der Natur draussen nur noch wimmert und jammert, ja im wörtlichen Sinn zum Hosenscheisser wird, während die Mutter ganz selbstverständlich und ruhig die Führungsrolle übernimmt und ihn sicher nach Hause bringt.

Doch insgesamt führt Claras Ver-Nichtung in der Männerwelt immer weiter hinab, bis zum 17. Februar 1987, an dem die Mutter die Notiz «Ich kann nicht mehr» (*Der Geliebte*, S. 123) hinterlässt und – den Namen «Edwin» flüsternd – aus dem 6. Stock des Altersheims springt, in dem sie untergebracht war.

In der Italien-Beziehung seiner Figuren bis hin zur stilisierenden Verfremdung der Herkunft der Mutter zeigt sich exemplarisch Widmers literarisches Spannungsgefüge zwischen einem lustvollen Spiel mit tradierten kulturellen Versatzstücken und Klischees und einem prononcierten politisch-aufklärerischen Fundament seines Schreibens, das seine erzählerische Begabung mit ihren phantastischen Gegenwelten untermauert, aber bei oberflächlicher Betrachtung seiner Texte oft vergessen geht. Überwiegt in frühen Texten wie *Die schreckliche Verwirrung des Giuseppe Verdi* noch die spielerische Auseinandersetzung mit Sehnsuchtsklischees, so widerspiegelt die Darstellung der *Italianità* in *Der Geliebte der Mutter* differenziert die Rolle dieses Begriffs in der Mentalitätsge-

schichte des 20. Jahrhunderts: Er ist Teil eines Komplexes von Nationalismus und Machismus, der in die totalitären politischen Systeme mündet – ein Komplex, der jedoch sein Wesen auch im Untergrundbereich der Hochkultur im demokratischen Umfeld treibt, wie der Fall Edwin vor Augen führt – und wie zwanzig Jahre nach der Niederschrift von Widmers Roman die vom Fall des amerikanischen Filmproduzenten Harvey Weinstein ausgelösten Debatten in anderer Dimension wieder in Erinnerung gerufen haben.

## Teil II: Autorenbeiträge



Dieter Bachmann

## Im Gespräch mit Federico Fellini<sup>1</sup>

Fellini, der Wind, das Meer. Bei Ankunft, Stazione di Rimini, Endstation des Eurostar von Rom, schreit es die *Voce di Romagna* gleich auf ihrer Titelseite heraus. «Grand Hotel: Stipendi e 80 lavoratori a rischio.» Dazu ein Farbfoto der Fassade auf der Frontpage, perspektivisch verzerrt, die haben wohl einen Assistenten hingeschickt. Zuckerbäckerarchitektur, Fenster mit heruntergelassenen Läden, Schriftzug über der Dachterrasse, darüber die fünf Sterne. Achtzig Arbeitsplätze im Grand Hotel gefährdet. Aber die Lokalausgabe des *Resto del Carlino* kennt schon den Retter, «il magnate russo che può salvare il Grand Hotel». Hier kommt, wenn schon ein Retter, nur ein Magnat in Frage.

Du hast deinen Fuss noch nicht aufs Pflaster gesetzt, und schon bist du mittendrin.

Der russische Magnat heisst Wiktor Wechselberg und lebt in Zürich. Er hat hier bereits die Marina gekauft, um sie zu einem der schönsten Freizeitseglerhäfen Italiens zu machen. Nun ist sein Geld gefragt für die Rettung eines der mythischsten Gebäude der ganzen italienischen Neuzeit: das angeschlagene Grand Hotel, verschuldet und leicht verkommen, jener Palast, dem Federico Fellini in *Amarcord* die Würde eines nationalen Tempels verliehen hat – auch wenn das Filmhotel keineswegs mit dem Hotel in Rimini identisch ist. Trotzdem: ein Pantheon an der Adria, absolutes Kulturdenkmal. Ein Pilgerort für Filmfreunde, jedoch, bitte, nicht nur für diese: Federico – dich möchten wir nicht gern nur den Cineasten überlassen!

«Viktor, pensaci tu», ruft verzweiflungsvoll der *Carlino* – Wiktor, du musst es richten!

Ich ging vom Bahnhof nach rechts und nach ein paar Schritten durch die Unterführung in die Viale Principe Amedeo. Am Aushang des Kiosks an der Ecke neue Aufregung. «Allarme! Migliaia di Tifosi del Napoli a Rimini!» Tausende von Napoli-Fans in Rimini erwartet! In Sachen Grand Hotel nun Gewissheit: «Il magnate russo salverà il Grand Hotel.»

Tanto meglio.

Auf Zehenspitzen quasi betrat ich den Boulevard, die Prachtmeile, die

<sup>1</sup> Dieter Bachmann, *Die Vorzüge der Halbinsel*, Hamburg: mare Buchverlag, 2008.

Kastanienallee des Principe Amedeo, wer immer Amedeo gewesen sein mag, ein roter Teppich des besseren Lebens, schnurgerade bis zum Meer. Dort hat man, in Permanenz, seine Umkleidekabine. Szenerie weniger für einen Fellini- als für einen Visconti-Film: Rüschen und Seide, schöne Dämchen, elegante Herren, schmale Hunde. Kaleschen, Intrigen, Gegenlicht.

Die Architektur eklektisch. Ein bisschen Tod-in-Rimini. Toskanische Pseudoschlösser, Italogotik, verunglücktes Bauhaus, Pseudomoderne, türmereiches Mittelalter und die in diesem Land jederzeit interessanten Dreissigerjahre. Vorherrschend die Freitreppengiastik reicher Leute, die das Geld als Marmorstufen plätschern lassen. Novecento. Italien, wie in Italien Italien herauskommt, wenn Italien Italien träumt, eine Mischung von Pomp und Verhängnis.

Jede Villa in ihrem eigenen parkähnlichen Garten, Rosen gestutzt!, Palmen gebunden! Ergibt eine Abfolge von Denkmälern des Reichtums, von alten wie von neueren, einen Geruch von Knete, der den Passanten zwanghaft vor die polierten Klingelschilder reisst: ja, da haben wir's, viermal übereinander der gleiche edle Schriftzug auf spiegelndem Messing.

Hier wohnt wohl keiner zur Miete, und jetzt, im frühen März, ist auch kaum einer da. Die Strasse, von einer Autobuslinie gescheitelt, liegt, wenn der Bus vorbei ist, so ruhig da, als pflegten Häuser einen Winterschlaf. Kamelien deuten knospend auf baldige Änderung. Etwas so Kommunes wie Mimosen gibt es hier nicht.

Die allfällige Hundekacke liegt ordentlich auf dem Stück Erde, das man den Alleebäumen gelassen hat. Hier werden die Hunde von Domestiken ausgeführt. Die Bäume im Sommer wohl gewässert.

Nach zehn Minuten endet der Verkehr: da ist sie, die Piazza Fellini. Als Stadtpark geht sie als Parkanlage bis zum Lungomare dort vorne. Der Name Fellini später als der Park; die Bäume haben respektables Alter. Gartensymmetrie, Parklust: ein von vier Pferden getragener Springbrunnen, Steineichen, Palmen, ein paar Parkbänke und versteckt in den Bäumen links und rechts je ein Palazzo, in denen unter anderem Riminis Tourismusbüro untergebracht ist. Ein paar Schritte weiter steht man, immer noch im Park, vor der Fassade des Grand Hotel.

Man steht und schaut hinüber, dann fällt der Blick auf ein Plakat, das Vorschriften erlässt für die Hausschlachtung von Schweinen: «Norme per la macellazione a domicilio di suini destinati al consumo familiare.» Jenseits der Strasse der Garteneingang, ein doppeltes Schmiedeeisentor, es steht offen. Im Park erkennt man zierliche Gartenstühle und Metalltische, Fünfzigerjahre. Von hier, der Gartenseite her, führt ein doppelt geführter Weg, ein paar Treppenstufen hoch, unter der Zuckerbäckerfassade in die Hotelhalle.

Was tut man da? Was sucht man da? Warum fährt man viele Stunden Zug,



*Dieter Bachmann am Grenzübergang in Arzo (TI), 1985. Foto: Eric Bachmann.  
Archiv Dieter Bachmann, SLA, Bern.*

um an einen solchen Ort zu kommen? Was hofft man hier zu finden? ER ist nicht mehr hier, und was würde es schon ändern, wenn er nun um die Ecke käme, aus dem Flur dort, wo die Herrentoilette ist? Man würde ihn vielleicht nicht einmal ansprechen, nicht nur aus Scheu. Es hat keinen Sinn, einen Zusammenhang zwischen einem Künstler und seinem Werk zu erzwingen. Das Werk kann grossartig sein, ein Künstler ist meistens enttäuschend.

Das hier ist die Inspiration für *sein* Grand Hotel, aber ob er hier überhaupt gedreht hat? Er sei ja, 1939, aus Rimini weggefahren, ohne je wieder zurückzukommen. Er habe alles nachgebaut in Cinecittà, sagen jene, die es wissen. Vorsicht, denke ich, man weiss nie. Vielleicht hat er hier doch gedreht, nächtelang, heimlich, wenn alles schlief und der Biograph nicht aufgepasst hat.

Ich suche eine Beziehung, die es nicht gibt, den Schatten des grössten Mannes, den Italien im vergangenen Jahrhundert hervorgebracht hat. Es war ein Poet diesmal, kein Politiker. Es war einer, der suchte; einer der fand, indem er suchte. Die Liebe, den Zweifel; die Frenetik und die Langweile, den Hunger und den Überdruß. Nur letzte Fragen ... Was ist das Leben? Wie ist es zu gewinnen? Warum verlieren wir es?

Er war das bessere Italien ... Trotzdem: Warum bin ich da? Auf Pilger-

fahrt vielleicht, ein Verehrer. Möchte kein Pilger, kein Verehrer sein, dachte ich trotzig.

Gegenüber vom Bahnhof war ich noch schnell in einer ultramodernen Caffè-Bar eingekehrt, sie heisst «Otto e mezzo». Es war nicht möglich, an einem Ort vorbeizugehen, der so heisst. An einer Wand hing ein riesiges Schwarzweissfoto, Sandra Milo und Anouk Aimée im Zug, im Speisewagen, Szene des verworfenen ersten Schlusses von *Otto e mezzo*. Zaubrerhafte Szene. Sandra Milo, lachend, dreht sich gegen den Betrachter, lächelnd Anouk Aimée, und dahinter all die Schauspieler und Komparsen, weiss in weiss. Über dem Tresen im anderen Teil des Lokals gibt es ein zweites Foto. Es zeigt ebendiesen Tresen, davor ein paar Passanten, dahinter einen Kellner, unter den Passanten Federico Fellini. Die Jacke ist ihm etwas zu eng; er trägt für einmal keinen Hut. Eine kleine Kaffeetasse in der Hand. Ein Signore. Überhaupt keine Pose, das ist vielleicht das Verblüffendste. Ein Mann an einer italienischen Bar. Ein schönes Foto.

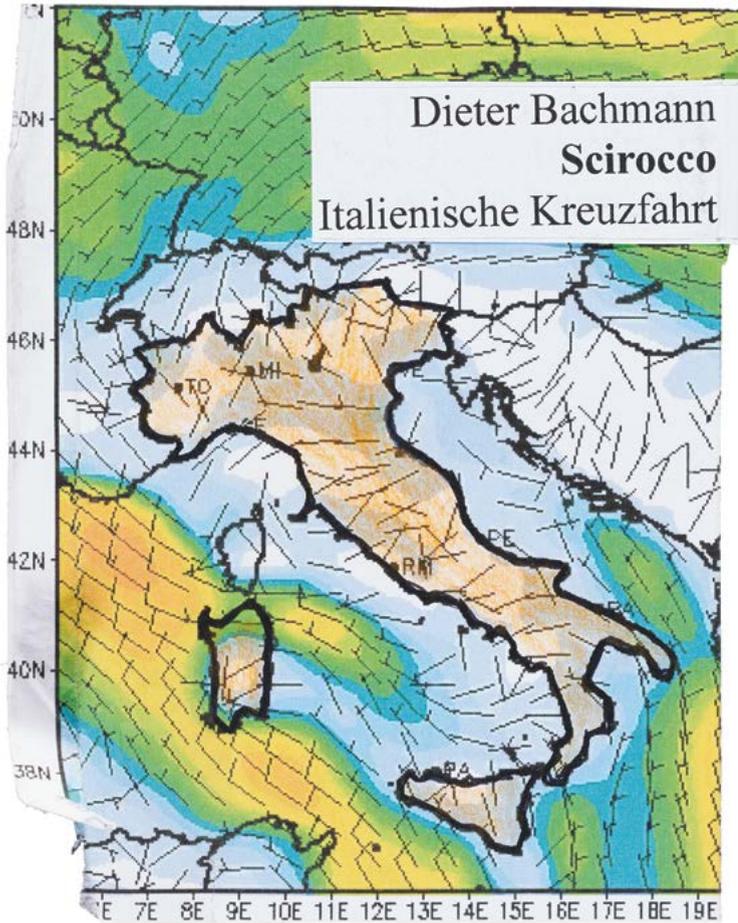
Hier, in der Halle des Grand Hotel, einem riesigen, mit Teppichen ausgelegten Tempel, in dem an einer Seitenwand diskret ein paar Angestellte wirken, gibt es kein sichtbares Zeichen, das auf ihn verweisen würde.

In der Bar, hell vom Licht über dem Meer her, sitzen Geschäftsleute, Männer in Anzügen, Holländer glaube ich zu hören. Sie spielen sich vom Handy einen Clip vor, eine Geschäftsherrenferkelei, wenn ich recht verstehe; sie lachen, sie werden nicht müde, sich das Bändchen immer wieder vorzuspielen. Hinter der Bar wartet ein schmales Mädchen, das braune Haar zum Pferdeschwanz gebunden; das Mädchen hört zu und macht ein Gesicht, das versteht und verstehend verzeiht.

Ich bleibe. Ich lasse mir das nicht nehmen. Ich hatte mir das vorgenommen: einen Kaffee und einen Kognak hier an diesem Ort. Ich sitze halb zum Fenster gewendet, etwas entfernt von den Holländern, immer noch auf Hördistanz. Durch das grosse Fenster sehe ich in den Garten, auf ein paar Tische und Stühle und eine runde Tanzfläche. Man könnte, wären bloss die Holländer nicht, die Musik von Nino Rota hören, die Ragazzi sehen, wie sie, jeder für sich, langsam und versunken zu den Tönen tanzen, in Wintermänteln, den Schal um den Hals ...

An der Wand gegenüber ein Ölgemälde. Eine Nymphe in weissem Mouseline fällt über einen ungeschlachten Faun oder Erdmann her, der an einen Fels gelehnt nackt auf dem Boden liegt. Im Hintergrund, mit dem Pfeilbogen, Cupido, der Anstifter.

Zum Kaffee stellt das Mädchen ein Tellerchen mit Pralinen. Ein Goldfischglas mit einem Tümpel Kognak, Fünfstern. Das Mädchen heisst Franca. Der Name steht auf dem Schildchen auf ihrer Bluse. Franca gleicht dem Mädchen in



Entwurf des Autors für den Buchumschlag von *Die Vorzüge der Halbinsel*, um 2007. Archiv Dieter Bachmann, SLA, Bern.

der Trattoria am Strand in *Dolce Vita*, dem Mädchen aus Umbrien, das weint, wenn es ein Auto mit einem Perugia-Nummernschild sieht. Das Mädchen, das die Tische deckt und mit dem Wurlitzer den Mochtegerschriftsteller Marcello von der Olivetti abhält. Am Ende, am Strand, steht Marcello durch einen Bach, der hier ins Meer mündet, getrennt von ihr. Sie winkt, Marcello winkt zurück, wendet sich ab ... «Das Leben ist zu gewinnen oder zu verlieren.»

Fellini steht hinter uns, ich spüre seinen Blick auf das Mädchen, glaube zu spüren, wie er sie abschätzt, diese Franca, er schaut wie eine Kamera. Spüre seine Lust, diese Zartheit aufzuscheuchen, fliegen zu lehren, sie gehen

zu sehen, auftreten zu lassen, zur Erscheinung zu machen. «Dreh dich mal ins Profil», sagt Marcello im Film. «Du siehst aus wie all diese Madonnen im Umbrien ... aber das hat man dir sicher schon tausendmal gesagt.» Eines dieser unberührbaren Geschöpfe, nicht unschuldig, nur unfassbar, begehrt, verehrt, unerreichbar – das, was Claudia Cardinale in *Otto e mezzo* spielen sollte und nicht spielen kann, diese Schauspielerin ohne Geheimnis, ohne Schatten.

«Man würde so jemand einen Engel nennen», sagt Fellini über meine Schulter, ich drehe mich nicht um, «aber das Wort ist so abgenutzt.»

Es kann ja kein Zufall sein, denke ich, dass er diese Mädchen gern in helle Schürzenkleider steckt, das Krägelchen am Hals geschlossen, die Ärmel bis zu den Handgelenken. Es sind die, die das heilende Wasser reichen, also Quellnympfen, ephemere Geschöpfe, durchsichtig neben all den Fleischhaufen, Tabacchias und Volpinas, den Grotesken, den Lasziven, Lüsternen, den Katzenweibern und Kokotten, neben den Intellektuellen, Frauen wie jener, zu der der Maestro die erbarmenswürdige Anouk Aimée sowohl in *Dolce Vita* als in *Otto e mezzo* verdonnert hat.

Diese Mädchen haben etwas Wahres, das nicht weiter hinterfragt werden kann, eine Botschaft, die bei jemandem wie Marcello nicht mehr ankommt. Sie bewahren ein Geheimnis, im Gegensatz zu all dem offen liegenden Fleisch. Es ist etwas, das allen Männern fehlt, das alle Männer suchen «in den Abertausenden von Fragmenten, aus denen eine Frau besteht, und in einem einzigen ist deine andere Hälfte, die verlorene Hälfte, die du immer gesucht hast».

Franca. Es ist mir peinlich, wie Fellini sie über meine Schulter hinweg anstarrt.

Ob wir nicht zusammen zum Strand gehen wollten, frage ich ihn. Sein Mantel liegt mitsamt seinem unvermeidlichen Hütchen, eine zerknautschte Ironie aus Pied-de-poule, auf einem Sessel. Der Meister muss noch wohin, bevor wir gehen können.

Ich warte in der Halle und lasse mir eine Karte geben. Darauf haben die fünf Sterne noch ein nachgestelltes L.

Zum Strand gehst du über die vor dem Grand Hotel liegende Kreuzung, drüben durch ein Törchen zum Pavillon, geschlossen in dieser Jahreszeit, zwei Halbkreise von Umkleidekabinen mit blauen Türen. Dann Sand. Bis zum Saum des Wassers stapfst du noch einmal rund hundert Meter. Der flache Strand.

Es ist diesig an diesem Tag. Einzelne Spaziergänger, immer am Saum des Wassers gehend, schnüren kleiner werdend in den Dunst einer riesigen Perspektive. Die geschlossene Reihe der Badeanstalten, dahinter die erste Strasse mit den Hotels, Cristallo, Eden, Palace, Mysotis.

Im Zentrum von Rimini hatte ein Plakat auf die Ausstellung IL LUNGO

VIAGGIO DI FELLINI hingewiesen, auf seine SOGNI, DISEGNI, FILM. Die Ausstellung, verkündete das Plakat höhnisch, sei aber seit zehn Tagen geschlossen. Vaffanculo, hatte ich gemurmelt.

Der Strand ist immer offen.

Und über dem Strand der Wind.

«Man müsste eine Arbeit schreiben über die Rolle des Meers und die Funktion des Windes in Ihren Filmen», sage ich zu Fellini, der sich mit mir auf einen Stamm Treibholz gesetzt hat. Er überragt mich im Sitzen, vielleicht ist es auch nur sein dummer Hut.

Ich denke an den grandiosen Schluss von *Amarcord*, hier auf dem Sandstrand von Rimini, an die Hochzeitsgesellschaft, den blinden Akkordeonisten, die Strandhütten und daran, wie der Wind alles verweht, der Wind, der die Gegenwart auflöst und in die Zeitlosigkeit bläst, dorthin, wo alles gleichzeitig ist, wo alles ist und nicht ist, wo es im Aggregatzustand der Kunst immateriell, unfassbar, zeitlos, immer da und nie vorhanden ist.

Fellini grunzt.

Er hält mich für einen Journalisten und ist entsprechend bockig. «Make movie free from the slavery of reality ...», wieso redet er englisch mit mir? «You must be absolutely free ... of the physical reality ... slavery of present reality ...» Der Wind reisst seinen Diskurs in Fetzen, im Übrigen habe ich ihn nach so etwas wie Realismus überhaupt nicht gefragt.

Man sollte mit Künstlern nicht über ihre Sachen reden, denke ich, einmal mehr, denn sie wissen nicht, was sie tun, sind beim Reden dann dümmere als beim Machen; man muss sich alles selbst zurechtlegen, macht auch mehr Spass, in diesem Fall Fellinis Träume als Realzustand von Kino, verwehte Erinnerungen ans Leben, auf Zelluloid, Fetzen von Geschichten, und dann der Regisseur als Dompteur, in *Otto e mezzo*, Guido Anselmi alias Marcello Mastroianni alias Federico Fellini, der sie in den Ring, ins Zirkusrund treibt, Akrobaten, Raubtiere, Hasardeure, Verlierer, Tiefsinnige und Traurige aus tiefster Nacht, mit dem Regisseur der Wind, das Brausen, das alle treibt ... treibt und schliesslich auseinandertreibt, Wind, die Geschichte vom Meer und vom Wind, ungeschrieben, unschreibbar, Bilder, wiederkehrend, eine Bilderfolge von Film zu Film, von den *Vitelloni* zu *La Strada*, Gelsomina, das Mädchen von der Hütte am Meer, *Dolce Vita* und das Geheimnis des angeschwemmten Fisches, *Otto e mezzo*, *Roma*, *Amarcord* bis zu *Ginger e Fred*, wo sich das Meer verloren hat im Müll der rundum versauten Welt, Abschaum, Abwasser, doch der Wind geblieben ist ... das Meer, der Wind ... Übergang zum Jenseits ... Übergang vom Begrenzten zum Unendlichen, von Zeit zu Nichtzeit, vom Festen zum Bewegten, vom Erstarrten zum Flüssigen,

vom Atmen zum Atem, Wind, Wind, bläst zum Jenseits, zum Tod, ein Ende ohne Ende.

Fellini ist aufgestanden und schaut aufs Meer hinaus; er stützt die Hand ins Kreuz, sein Schal weht im Wind.

«Das ist bei Ihrem Achteinhalb doch wie bei Dante», rufe ich gegen den Wind, «Verirrt in des Lebens Mitte / Geriet ich tief in einen dunklen Wald ...»

«Krise, Lebenskrise», schreie ich, «sich an den eigenen Haaren aus dem Sumpf herausziehen ...»

Fellini schüttelt den Kopf, sein Hut fliegt auf, kollert über den Sand, «Backman ...», tobt er, seine verblüffend hohe Stimme, bin ich denn schuld an dem Wind?, er rennt dem Hut hinterher, seine abstehenden Haare, ein Clown, ein Dummer August. Jedes Mal, wenn er sich nach ihm bückt, fliegt der Hut in die Luft.

Der Wind wird noch stärker, bläst böig.

Ich erinnere mich an das Statement eines Tontechnikers von *Otto e mezzo* – ein Beruf, der auf Italienisch «rumorista» heisst –, eines Mitarbeiters, der erzählt, wie er mühselig Eisenbahngeräusche gesammelt habe – bis Fellini ihn hiess, den ganzen Kram wegzuworfen und ihm einen «Ring Wind» zu besorgen.

«Ring», sagt der Tonmann empört, empört nicht über die Zumutung, empört über das Wort, «als ob man eine Tonschlaufe «Ring» nennen würde.»

Der Wind pfeift, ich höre Akkordeonschlieren, Wolken rasen über das Meer, Schaum auf den Wellen, Sand wirbelt.

«Bakmaaan ...», höre ich, «è cinemaa ... soloo cinemaa», ich sehe ihn nicht mehr im Sandsturm. «Muwi ...», höre ich, «muuwiii, ounli muwi», am Strand, auf dem Sand von Rimini, Imini, «Asa nisi», aus Kindheiten, Kindlichkeiten ... «Franca, Francaaa», seine Stimme ...  
ASA NISI MASA ... Wind, jetzt nur noch leerer Wind – – –

[...]

Fellini, das Meer, der Wind.

Caro Maestro –

Sie hatten sich, einem fortgeflogenen Hut folgend, bei unserer Begegnung in Rimini eher grusslos aus dem Staub resp. dem Sand gemacht. Es war der Wind, der Sie davongetrieben und quasi in Luft aufgelöst hat, Ihr Wind, wohl-gemerkt, Ihr ventus ex machina. Plötzlich waren sie verschwunden, fort, eine Erinnerung, wenn ich so sagen darf, und damit dort, wo auch Ihre Figuren sind. Nennen wir den Ort, warum nicht, ruhig «Raum der Kunst».

Ich habe inzwischen weiter fleissig Ihre Filme angesehen (ein Cineast würde sagen: analysiert), und die Ahnung, dass Wind ein Thema ist, das

zu verfolgen sich lohnen würde im Hinblick auf Ihr Werk, hat sich nur bestätigt.

Der Wind, das hatte ich Ihnen damals noch nachzurufen versucht, der Wind, warum ist er Ihnen so wichtig? Ihr luftiger Abgang hat mich gezwungen, selbst ein paar Überlegungen anzustellen.

Ich komme auf die Bemerkung Ihres Tonoperateurs zurück, jenes «rumorista», Sie erinnern sich?, der überliefert hat, wie Sie ein reales Geräusch (Eisenbahn) durch ein quasi abstraktes (Wind) ersetzt haben wollten. Das haben Sie so oft und so ausdauernd gemacht, dass ich, verzeihen Sie, sagen darf: immer wenn es bei Ihnen metaphysisch wird – und das ist öfters der Fall –, greifen Sie in die Kiste mit den Windgeräuschen. Wind, husch, und ab geht es in eine andere Wirklichkeitsebene. Das ist einer der einfacheren Filmtricks, quasi eine akustische Überblendung, oder nicht?

Ich habe schon erwähnt: den langen, grandiosen Schluss von *Amarcord*, die Hochzeitstafel im Freien, am Strand (im Hintergrund das Meer, das oft im Zusammenhang mit dem Wind auftaucht, sofern ein Meer überhaupt auftauchen kann), der wahnwitzig in die Tasten greifende Akkordeonspieler (auch ein Stereotyp), die tanzenden Gäste. Ein Auto kommt, fährt mit dem Brautpaar davon. Wind, Sand, Fetzen von Musik, wieder Sand und noch mehr Wind.

Abgesehen davon, dass es am Meeresufer auch in der sogenannten Wirklichkeit eher windig ist – der Wind schliesst hier als hörbare Klammer einen Film, der mit Magie und Verzauberung in die Vergangenheit eindringt und sie beschwört, heraufbeschwört und zu Bildern kondensiert.

Wenn eine Klammer geschlossen wird, muss sie erst geöffnet werden.

Sie erinnern sich gewiss: unmittelbar nach den Titeln, darunter (vielmehr: darüber) Nino Rotas Musik – wie viel verdanken Sie diesem Komponisten! –, der erste Windstoss: und es fliegen die «Mannine», die schneeflockengrossen Samen (von den Pappeln?, den Eschen?, den Erlen?, den Ulmen?), die den Frühling ankündigen. Der Wind weht sie über die Piazza, am Grand Hotel vorbei und bis ans Meer, wo die ersten Deutschen schon an der Sonne liegen und im Sprung ins Wasser tauchen.

«Vagano, vagano, vagano», sagt der Erzähler beschwörend von den Mannine, sie schweifen, streifen, wandern ... und ein neuerlicher Windstoss weht sie auf, bevor die Filmerzählung richtig beginnt.

Wind am Anfang, Wind am Ende – man braucht kein Cineast zu sein, um zu erkennen, dass der Wind ein erzählerisches Mittel ist, ein «naives», wenn ich so sagen darf, quasi eine akustische Auf- und dann zwei Stunden später eine Ausblende.

Sie sagt zunächst nichts anderes als: Es war einmal.

Der Wind, Ihr spezieller Wind, Maestro, sehe ich das richtig?, eröffnet und

schliesst Geschichten, gliedert die Erzählung, funktioniert als Überleitung. Zugleich aber bedeutet er mehr, bedeutet er Geschichte. Im Sinn von Historie. Und als solche das Auftauchen – und das Vergehen von Zeiten.

In Ihrem Film *Roma* – weniger Filmroman als Episodenfilm – erzählen Sie die Geschichte, wie ein Reporterteam, geführt von einem Ingenieur, tiefer und tiefer in die unterirdische Baustelle der neuen Untergrundbahn Roms eindringt. Dieses Eindringen hat durchaus das Pathos der technischen Leistung – zugleich aber auch etwas Frevelhaftes, etwas Unerlaubtes. Unter der Oberfläche Roms, sagt der Ingenieur, gibt es acht Schichten Vergangenheit; und der Bau einer Untergrundbahn ist unter solchen Umständen nicht nur schwierig, sondern auch fragwürdig.

Fortschritt als Zerstörung; auf dieses Ihr Thema wird noch zurückzukommen sein. Auf das, was Sie in den ersten paar Minuten von *Ginger und Fred* kurz und definitiv so sagen: *Wir* selbst sind die Zerstörung, der Müll und der Rauch, und wo wir waren, bleibt, mit Brechts Worten, «Der durch uns hindurchging, der Wind».

Als das Reporterteam in *Roma* beim Bohrkopf ankommt, muss dieser abgestellt werden: der Tunnel steht kurz vor dem Durchbruch in eine offenbar gigantische Kaverne. Aufgeregt verfolgen die Ingenieure die Annäherung über ein halbkugelförmiges Instrument gebeugt, man sieht eine Art Kompassnadeln unter einem Glasdom – ein Instrument, das an ein magisches Gerät aus Fausts Zauberküche erinnert.

Vorsichtig wird ein Durchstieg geöffnet, die Exploratoren steigen ein – in eine Märchenhöhle voll antiker Fresken. Noch während sie sie betrachten, anleuchten, ausleuchten, beginnen die Gemälde sich zu verfärben, kriegen Risse, zerfallen – werden gelöscht, ausgelöscht, durch die Luft, der ersten seit zweitausend Jahren.

Ein dramatisches Geschehen, und für mich die zentrale Stelle des Films: eine Anschauung davon, wie die Gegenwart die Vergangenheit niederbricht, eine Gegenwart übrigens, die der Vergangenheit nichts zu bieten hat.

Wenn man genau hinschaut – Replay! –, erkennt man, dass die Gesichter auf den zerfallenden Fresken jene der Eindringlinge sind. Sie begegnen sich selbst, über eine Distanz von zweitausend Jahren – der Fortschritt als Zerstörung, die jene mit auslöscht, die ihn vorangetrieben haben.

Könnte man deutlicher sein?

Ausgeschlossen, hier nicht an Walter Benjamins Engel der Geschichte zu denken, der, rückwärtsschreitend, die Trümmer (die Trümmer!) der Vergangenheit hinter sich lässt, indem er auf sie zurückschaut – wie Sie, verehrter Maestro, in *Roma* einmal mehr zurückblicken, auf das Rom der Dreissigerjahre – und das darunterliegende der Antike.

Nun, während die Fresken verschwinden (und damit beim Zuschauer einen geradezu körperlich zu empfindenden Schmerz erzeugen), hören wir, was wohl, Ihren Wind. Zum Eindringen der Luft von aussen gesellt sich ein anderer Wind, Fellini, Ihre bevorzugte Tonspur, der Wind der Zeit, der Geschichte, des Sterbens, Vergehens, der Auslöschung.

Der Budenzauber der Moderne hat den Zauber des Alten zunichtegemacht.

Ich denke, dass die Vergänglichkeit eines Ihrer Hauptthemen ist, und es ist ein Thema, das Sie ausserhalb aller Trends (wie dem Neorealismo), aller Ideologien (Bertolucci!) stellt – und in der Filmgeschichte in eine Sonderposition. In gewisser Weise sind wir schon tot, während wir noch leben, sagen Sie, alles ist Illusion, Einbildung, die verfliegt. Eigentlich sind wir immer schon Vergangene.

Gefällt Ihnen die Gegenwart so wenig? Dies jedenfalls muss es sein, was Sie, lieber Fellini, damals nach 68 ins Off der Szene katapultiert hat (was Ihnen offenbar ganz egal war). Sie wollten nichts «verändern» – und doch haben Sie mehr hinterlassen als alle, die so sehr an der «Gesellschaft» interessiert waren. Sie haben es mehr mit den Leuten gehalten, also den Menschen. Merkwürdig, lieber Fellini, wie Ihre Filme, die so persönlich sind wie die keines anderen, nicht veralten, keine Zerfallserscheinungen aufweisen wie so manches andere, was zu Ihrer Zeit so gedreht wurde und mächtig erfolgreich war.

Haben Sie sich so viel mit der Zeit beschäftigt, dass sie Ihnen bis in alle Ewigkeit nichts anhaben kann?

Antworten Sie nicht!

Ich weiss, Sie sind anderweitig beschäftigt.

[...]

Fellini, der Wind, das Meer.

Ich solle ihn an der alten Adresse abholen, auch wenn er da nicht mehr wohne, hatte er mir ausrichten lassen. Nach meiner Gewohnheit pünktlich kam ich an die Via Margutta, und zu meiner Überraschung war er schon da. Er sass auf einem kaputten Spaghettistuhl bei der Pförtnerloge und unterhielt sich durch die offene Tür mit dem Portiere. Er hatte ihn früher täglich, nun aber seit Jahren nicht mehr gesehen.

Es sind von seiner Ecke in der Via Margutta nur ein paar Schritte an die Via del Babuino. Dort empfing uns, mitten in der sogenannten verkehrsberuhigten Zone, tobender Verkehr. Man kann da nicht auf die Strasse gehen, ohne sofort überfahren zu werden. Ein Fussgänger stört in Rom auch in der Fussgängerzone.

Es dröhnte, und es stank nach Abgasen. Eine graublau Decke lag vorn über der Piazza del Popolo. In der engen Strasse standen, mit laufendem Motor, eine Menge Autos bei den Halteverbotsschildern, niemand drin.

Da man von der Via Margutta nicht direkt auf den Pincio kommt, waren wir zu diesem Parcours gezwungen. Nachdem wir die Piazza mit dem Obelisken, Kairo war nahe, bis zur Kirche Santa Maria del Popolo überquert hatten, nahmen wir die Treppen auf den Pincio in Angriff. Fellini brauchte mich nicht erst zu warnen, als uns von oben ein Rudel halbwüchsiger Zigeunermädchen mit ein paar kleineren Jungen entgegenkam. Ich kannte den Trick, wie man einen Passanten einkreist, ein Durcheinander erzeugt und dem Opfer eine Schachtel vor den Bauch stösst, um ihm unter dieser hindurch die Taschen zu leeren.

Wir gingen, unter alten Steineichen, ein Stück weit die Strasse entlang, gegen den Verkehr und von diesem immer wieder auf den staubigen Strassenrand abgedrängt. Dann kamen wir auf die weiträumige Terrasse über der Piazza del Popolo, von der man eine grosse Aussicht über die diesseits des Tibers liegende Stadt und hinüber nach San Pietro hat, den Monte Mario, Gianicolo. Die Sonne stand schon tief im Westen und beleuchtete den Dunst über der Stadt, als wollte sie die Abgase, die wie eine Decke über den Dächern lag, zur Zündung bringen. Weiter hinten im Park, umstanden von den Marmorköpfen bedeutender Menschen, setzten wir uns auf eine Bank. Von den Philosophen, den Schriftstellern, deren steinernem Blick man hier auf Augenhöhe gegenübersteht, den Staatsmännern, den Mathematikern, Aviatikern und Entomologen war kaum einer intakt. Ob Andrea Doria, Machiavelli, Plinio Seniore – hier wurde, lange nach dem Tod, weiter gelitten. Viele hatten keine Nasen mehr, anderen hatte man einen Schnauz aufgemalt oder einfach die ganze Statue verschmiert, die Ohren abgehauen, die Augen schwarz ausgemalt. Ein paar Statuen sahen so rauchgeschwärzt aus, als habe jemand versucht, den Stein abzufackeln.

Ein ungeheurer Zorn der Nachgeborenen kam hier zum Ausdruck, die tiefe Kränkung durch die eigene Bedeutungslosigkeit, die sich entladen musste an diesen Erfolgreichen, die man den Späteren als Autoritäten hier hingestellt hatte. Eine Allee der Namhaften, gegenüber denen eine hoffnungslos überforderte, weil von den Erziehern im Stich gelassene und ohne Vorbilder aufgewachsene neue Generation, um das Wort Jugend zu vermeiden, nur diese eine Antwort, den Vandalismus, kannte. Kaputt machen, was uns kaputt macht, hatte das Schlagwort einmal geheissen. Diese Skulpturen hier waren offenbar eine doppelte Provokation: durch ihren Anspruch auf Ewigkeit, die ihnen der Marmor verlieh, und durch den Anspruch auf Respekt, der von den Leistungen der Porträtierten ausging.

Wir sassen inmitten der Trümmer eines Bildersturms, der ein Bildungssturm zu nennen gewesen wäre. Zu unseren Füessen der übliche Müll, Zigarettenschachteln, Plastikfetzen, Kippen, Bierflaschen, zerknautschte Cola-Büchsen, die Aufschrift *non disperdere nel ambiente* noch lesbar – Aufforderung, die nur zum Widerspruch einlädt.

«Diese Statuen hier sind schon oft wieder instand gesetzt worden», sagte Fellini. «Vor über zwanzig Jahren hat ein offenbar geistesgestörter Obdachloser, ein Pole aus Lublin, der behauptete, er wolle die Aufmerksamkeit auf das ausgeblutete Polen, sein Heimatland, lenken, sechshundachtzig Büsten mit einem Pflasterstein schwer beschädigt», sagte Fellini schwermütig, «die Polizei hat ihn geschnappt, als er im Morgengrauen mit einem Stein auf die Statuen einschlug. Er war in gewisser Weise ein Held.»

Er habe einen Sack bei sich getragen, in welchem er schon Dutzende von abgeschlagenen Nasen gesammelt hatte.

Fellini lachte ein hohes, meckerndes Lachen. Zehn Büsten habe er vollständig in Stücke gehauen, fünfzehn geköpft, dem Rest Nasen, Bärte, Ohren abgeschlagen. Inzwischen brauche es keine Polen mehr. Die römische Jugend sei inzwischen selbst zum Bildersturm fähig. Ein Mekka für Sprayer, das sei Rom geworden.

«Müssen wir uns nun damit abfinden», fragte ich Fellini: «Wir sitzen in einer Müllhalde, und diese Müllhalde war eine der schönsten Parkanlagen der Stadt Rom?»

«Wir erzeugen den Müll, der wir sind», brummte er.

Er hatte sich mit den Unterarmen auf die Knie gestützt und vornübersinken lassen. Ich sah nur noch Mantelrücken und Hut und dachte an jene lange Sequenz in *Roma*, in der er den Regisseur spielt. Fellini ist Fellini, im Auto des Aufnahmeleiters, er hat das Funkmikro in der Hand, mit dem er dem nebenherfahrenden Kamerawagen mit dem Operateur Anweisungen gibt. Der Filmtruss fährt unter einer zerschlissenen, flatternden Plastikplane im strömenden Regen durch ein Inferno.

«Das Rom von heute», sagt ein Sprecher im Off: Platzregen, tobender Verkehr auf dem Autobahnring, Baustellen, Lärm, riesige Werbeplakate, Huren am Strassenrand, Müll, zwischen den Autokolonnen ein weisses Pferd, Fussballfans in einem Bus, Sirenen, ein Unfall, Tote auf dem Asphalt, Feuer. Die Hölle.

«Die wirkliche Hölle, die tägliche, hat Ihnen nicht genügt, damals», sagte ich zu Fellini, «einen halben Kilometer Autobahn haben Sie in Cinecittà nachbauen lassen, samt Strassenlampen, Reklameschildern, Verkehrszeichen, Leitplanken und Rastplätzen.»

Fellini schaute auf.

«Kommen Sie mir nicht auch noch mit der ewigen Fragerei nach meinen Studiobauten, Bakman», sagte er ärgerlich. «Sie hat Ihnen doch Eindruck gemacht, die Szene, oder? Na also.»

Wenn Sie die Hölle zeigen wollen, dürfen Sie keinen Neorealismo machen. Nix Originalschauplätze und solche Naivitäten. Die Hölle, das gehört ins Opernfach, mein Lieber, in eine Sparte, deren Kunst die Übertreibung ist. Die

Hölle, die wir jeden Tag erleben, wäre, direkt abgefilmt, zu gewohnt und zu gewöhnlich für uns.»

Und, als hätte er meine Gedanken erraten: «Sie empfinden auch meine Motorradfahrer, die Höllenreiter, als Symbole, und eigentlich harmlos? Als apokalyptische Reiter in einen Bereich transportiert, wo letztlich alles verzeihlich wird?»

Ich sagte besser nichts.

«Ich sage Ihnen: der Motorradfahrer in *Amarcord* ist nicht harmlos, sondern genau wie der von Ihnen überall registrierte Wind sowohl ein Zeichen für Lebenskraft, für Brutalität, wenn Sie wollen, als auch ein Zeichen für Vergänglichkeit, für Tod. Der Tod, der über die Reste des Feuers, das wir freudig veranstaltet haben, hinwegbraust. Was bleibt, ist Asche. Haben Sie gemerkt, welche Mühe ich mir gegeben habe, um das Echo des rasenden Motorrads in der leeren Stadt nachhallen zu lassen?»

Ich nickte.

«Wenn Sie genau hinsehen, erkennen Sie am Schluss, im Hintergrund der Hochzeitsszene – Wind, vorne das Meer –, einen vor sich hin rostenden Bagger, der steht da so am Strand, in der Landschaft. Wir sind so, wir Italiener, dass wir alles hinter uns liegenlassen. Unser Leben zieht eine Müllspur hinter sich her.»

Ich erlaubte mir zu bemerken, dass das ja nicht unbedingt wünschenswert sei. Oder nötig. Oder nachahmenswert. Oder gar vorbildlich.

Er brauste auf.

«Ich sehe, Sie haben keine Ahnung von Italien, Bakkeman, keine Ahnung. Sie vertreten diesen nordisch-protestantischen Typus, der für alles eine Norm hat und der davon ausgeht, dass alle diese eine, diese eindimensionale Norm übernehmen müssen. Nur so weiter, mein Lieber, Italien wird Ihnen ewig fremd bleiben!

Sie möchten diese Statuen gern intakt haben, ja?, Sie möchten Ihre vagen Träume träumen, ja?, als einer von ihnen womöglich? Aber das Grosse, das Schöne, das Seelenvolle, caro Svizzero, ist im Gegensatz zum Müll immer nur transitorisch. Wir empfinden es einen Augenblick lang, erhaben und erhebend – was wirklich bleibt, ist der Müll.»

Er schluckte.

«Einen Augenblick lang sehen wir, wenn wir in die unterirdische Kaverne einbrechen, die Schönheit der Fresken, und sie verlöschen, während wir sie betrachten wollen. Sie werden zu Staub genau durch den Umstand, dass wir sie betrachten – der Staub ist das, was bleibt.

Ganz Rom ist auf Dreck gebaut, auf Schutt, und im Verlauf der Jahrhunderte, Jahrtausende Meter um Meter höher geworden. Die Tage vergehen, der Müll ist das, was durchhält, andauert, sedimentiert und zu unserer Ver-

gangenheit verbackt. Unser Atem vergeht, und die Nächsten häufen Müll auf unsern Müll. Unter der Erde ruht der strahlende Abfall, das Meer trägt Müllfrachten, im Pazifik schwimmt schon ein Teppich aus Müll im Kreise, der so gross ist wie ganz Mitteleuropa. Wir transportieren Müll von einer Halde zu einer anderen Deponie, vergiften nebenbei einigen Millionen Menschen das Trinkwasser, schichten den Schutt zu Bergen wie hier in Rom den Testaccio, schütten Halden auf, überziehen den Planeten mit einer Kruste aus Kacke, Plastik und Chemie. Das, caro, ist eine milliardentonnenschwere Tatsache ... Während das Schöne, ja, das Schöne, ich weiss nicht, es dämmert auf, zieht vorbei, war nur ein Traum.»

Er ächzte.

«Wie haben Sie das ausgehalten?»

Er schwieg.

«Ich meine», sagte ich: «in Ihrem täglichen Leben.»

«Ach», sagte Fellini. «Ich habe auf diese Frage schon damals eine Antwort gegeben. Ich habe gelebt, und also glücklich gelebt, wenn ich am Drehen war, am Drehen oder auch am Konzipieren, oder dann am Schneiden. Können Sie sich vorstellen, was das für einen Spass macht, Töne anzulegen? Aber die langen Strecken dazwischen ... Das kann man schon Depression nennen, diese leere Zeit, in der die Zweifel über das Ungenügen zur Gewissheit werden, die Zeiten, die man füllt mit Erledigungen und, faute de mieux, mit Vergnügungen, der sogenannten Abwechslung. Die schnell schal wird. Sehen Sie, ich war bekannt dafür, dass ich oft im *Bolognese* dort unten sass. Aber ich sage Ihnen, wenn Sie zum hundertundfünfzigsten Mal den gewiss hervorragenden Siedfleischsalat dort gegessen haben, haben Sie genug davon. Das Schöne ist etwas, das sich nicht wiederholt, niemals, ist, wenn es sich überhaupt blickenlässt, jedes Mal neu und jedes Mal anders.»

«Ist das Claudia? Ist das das junge Mädchen in *La Dolce Vita*.»

«Ich gebe keine Antwort auf Fragen, bei denen Sie die Antwort wissen», sagte Fellini mürrisch. «Überhaupt, bin ich mit Ihnen hierher spaziert, um nun ein Interview zu geben? Alles ist längst gesagt. Ich habe euch das alles hinterlassen, meine Spur ... Meine Figuren, und meine Geschichten, und sie drehen sich um mich als ihren Urheber wie meine ganze Welt, nicht nur die Claudia, auch die Clowns, die Lebenszauberer, der elende Casanova, die Musiker, Engel und Huren, aber es stimmt, ich zeige auch das Abscheuliche ...»

«... die Müllwerdung des Menschen ...»

«... die Müllwerdung des Menschen, wenn Sie auf dem Ausdruck beharren, aber ich zeige es quasi als Hintergrund: es geht mir um das Rätsel ... Woher nehmen wir die Kraft, dies alles zu bestehen, wenn nicht aus der Sehnsucht nach den anderen Augenblicken, denen, in denen wir glücklich sind wie auf

einem grossen Fest, *La vita è una festa*, sagt Anouk in *Otto e mezzo*, *viviamola insieme.*»

«Das Leben ein Fest, und die Aufgabe, es zusammen zu feiern – Ihre Moral, Ihre Summe?»

«Ich gebe keine Lebenshilfe. Verwechseln Sie mich bitte nicht mit Bertolucci. Wissen Sie, diese Filme habe ich für mich gemacht, nur für mich. Ich wollte sie haben, für die Dauer ihrer ersten Projektion, ich wollte diesen Augenblick haben im Kino. Danach ... Wissen Sie, *Vom Winde verweht*, das fand ich immer eine schöne Prägung. Es hat mich geärgert, damals, dass es diesen Titel schon gab, man hinderte mich daran, ihn zu erfinden. Sie haben übrigens schon recht, der Wind ... und das Meer ...»

Er richtete sich auf, warf den schweren Kopf nach hinten, starrte in den dunkler werdenden Himmel.

Ich dachte: das-Meer-in-uns, wo hat das einer gesagt?

«Wie weit ist es zum Meer von hier», sagte Fellini, «vielleicht zwanzig Kilometer? Wir sind am Meer, und sind es doch nicht, sind da und nicht da, wir träumen von ihm, wir möchten es hören, und wenn der Wind von Ostia her kommt, glauben wir es zu riechen. Wir sehen die Möwen über der Stadt, da ist ihr Schrei. Die Möwen sind das Zeichen fürs Meer, das wir nicht sehen. Gibt es irgendjemanden, auch nur einen einzigen Menschen auf dem Globus, der nicht eine Sehnsucht nach dem Meer hätte? Item ...»

Er schwieg.

Ich sagte nichts.

Als er das Schweigen brach, sagte er: «Lassen Sie uns gehen.»

Er wolle noch den Flaiano treffen.

«Kennen Sie Flaiano», fragte er, «Ennio Flaiano? Wir hatten schöne Zeiten, dann trennten sich die Wege ... Seit wir nicht mehr hier wohnen, verstehen wir uns wieder. Er war doch, neben Pinelli und Tonino Guerra, neben Marcello Mastroianni und Nino Rota, mein wichtigster Mitarbeiter, vielleicht mein bester Freund. Ich bin berühmt geworden, alle haben sie mir dazu verholpen, aber Flaiano blieb etwas in meinem Schatten. Er wurde bitter, und er hätte mehr verdient, als er bekam. Nicht nur Respekt, den hat er genossen, auch Liebe, die Liebe, die man nur geschenkt bekommen kann.

Wir haben ein kleines Restaurant», Fellini wurde lebhaft, «oben an der Via Sicilia, gleich bei der Via Veneto. Es heisst *Il Tempio di Bacco*, empfehlenswert, Batman, gehört einem Araber namens Samir. Der hat da ein Stübchen, das ist ausgemalt mit einem luftigen Fresko aus unserer Zeit. Anni cinquanta, sessanta, Fünfziger- oder Sechzigerjahre. Darunter sitzen wir gern, Ennio und ich, zwei Monster, zwei Mohikaner in einem Raum voller Erinnerungen. Die Nüdelchen

mit Zitronensauce sind übrigens hervorragend, die Kalbshaxe wird am Stück gebraten, die Desserts sind verschwenderisch.

Wenn Sie gern Bitteres haben, lesen Sie Flaiano. Lesen Sie das *Nächtliche Tagebuch*. Oder etwas anderes aus seinen Notizen und Aphorismen. Alles, was er über Italien schreibt, ist so sarkastisch, wie wir es verdient haben. Wissen Sie, was er über Rom gesagt hat? Dies sei die einzige Stadt des Nahen Ostens, die kein Europäerviertel besitze.»

Fellini wollte nicht, dass ich ihn durch den Park begleitete. Es waren von hier auch nur ein paar Minuten bis zur Via Veneto, zur Porta Pinciana und zu dem rastlosen Verkehr auf dem Strassenstück davor, dem schäbigen Dreieck, das heute «Largo Fellini» heisst.



Christina Viragh

## Kleines italienisches Wörterbuch

### Contrattempo

Ludovica sagt schief lächelnd, sie habe einen contrattempo gehabt, ho avuto un contrattempo. Glaubt sie wohl selbst nicht, so schief lächelt man nur, wenn eine Ausrede faul ist, aber contrattempo, das ist eben doch Musik, siehe Kontrapunkt, Kontrabass, Kontratenor. Und das Wort ist ja auch eine Variante von controtempo, der Verschiebung der Betonung eines Takts, vom betonten auf den unbetonten Schlag, zwecks rhythmischer Spannung. Kannst also nichts dagegen einwenden.

Contrattempo, das ist eine Overtüre, der Vorhang vor der dramatischen italienischen Oper geht auf, der Bürokratie, der schlecht organisierten Umleitungen, der falsch angegebenen Öffnungszeiten, der plötzlichen Streiks, und was alles noch dazwischenkommen kann, zwischen Ludovica und ihre Verabredung. Denn contrattempo im alltäglichen Sinn bedeutet das, ein Dazwischenkommen von etwas Unvorhergesehenem. Das Wort hat keine eindeutige Übersetzung auf Deutsch, Dazwischenkommen ist ein Hilfskonstrukt, die Vorschläge der Wörterbücher, von Verzögerung über Zwischenfall zu ärgerlichem Vorfall, betreffen alle Einzelfälle und lassen sich auch nicht so direkt mit dem Subjekt verbinden, was würde heissen, ich hatte eine Verzögerung, während contrattempo übergreifend und ohne Umschweife uns und unser Leben meint.

Unseren Entwurf, unsere Vorstellung vom Leben, das sich, denken wir, entlang einer Zeitachse bewegt, während sich uns doch Gegenzeiten entgegenbewegen. Tempo, contrattempo, Zeit und Gegenzeit. Wir rücken Minute um Minute vor, auf Ziele zu, etwa das appuntamento zum Mittagessen, während vielleicht Ludovicas Computer aussteigt und ihr vierundzwanzig Stunden lang erreichbarer Computerservice nicht erreichbar ist. Ludovicas Zeitachse wird unterbrochen, was kann sie dafür. Pazienza, nicht wahr. Oder eben wirklich nicht wahr, das schiefe Lächeln sagt ja eher, dass sie plötzlich keine Lust mehr hatte, ihr plötzlich etwas Besseres einfiel, so ist Ludovica. Dann aber ist sie selbst ein contrattempo, für uns, die wir sie im chinesisch-japanisch-italienischen Restaurant erwarten.

Immer ungehaltener erwarten, aber wenn sie dann sagen wird, dass sie ein contrattempo hatte, werden wir nicht nachfragen. Tut man nicht, das

Wort spricht ja von der Zeit und den Zeiten zu uns, von ihrer Vielzahl, ihrer Relativität. So ist das Universum, Zeiten überkreuzen und durchkreuzen sich, das ist das kosmische Gesetz, auf das man sich jederzeit, in jeder Zeit, berufen kann. Kosmisches *contrattempo*, dich stellt man nicht in Frage. Wie wäre das hingegen auf Deutsch, wenn jemand zu seiner Entschuldigung sagte, mir ist etwas dazwischengekommen, was immer noch die beste Übersetzung ist von *ho avuto un contrattempo*. Schnippisch wäre es, die Betreffende brauchte nicht einmal schief zu lächeln, wir wüssten doch, dass sie die Verabredung nicht ernst nahm, dass sie sich nicht gegen das Dazwischenkommende wehrte, was sie hätte tun können, ja, gegen Verben kann man sich wehren. Lass es nicht kommen, geh ihm entgegen, geh ihm aus dem Weg, tu etwas. Und wenn du dich schon nicht wehren konntest, erklär uns wenigstens, was dazwischengekommen ist. Dass du flunkern wirst, ist möglich und wäre nicht so schlimm, Hauptsache, du hast das Gefühl, uns die Sache erklären zu müssen.

Was aber gäbe es an einem *contrattempo* zu erklären, wer von uns versteht die kosmischen Gesetze, wir sind nicht Einstein. Zeiten laufen auf Zeiten auf, türmen sich hoch, biegen sich zurück, verbiegen den Raum, rollen an die Ränder des Universums. Soll man da mit verpassten Bussen kommen. Natürlich könnte Ludovica das sagen, den Bus verpasst, der nächste nach zwanzig Minuten noch nicht gekommen, wir am Tisch würden es sofort glauben, würden es glauben wollen, um eigene Geschichten beizusteuern, der 52er, der sowieso schon unregelmässig fährt, obwohl er den gleichen Fahrplan hat wie alle anderen, und sich verfährt, verstehst du, sich verfährt, ein Stadtbus mitten in der Stadt, zum Glück war ich selbst schon an Bord, aber man kann sich ja vorstellen, wie die Leute an der ausgelassenen Haltestelle wütend waren. Und ich hingegen vorgestern im 64er, und so weiter, wir könnten uns nicht helfen, es würde sich die Pandorabüchse öffnen, der städtische Busservice, wir sind in Rom, lässt alle Unzufriedenheiten frei. Dann doch lieber das aus den Tiefen des kosmischen Raums kommende, monadisch in sich ruhende *contrattempo*. *Ho avuto un contrattempo*. Wir werden nicht nachfragen, Ludovica.

Nachfragen tun die Nordländer. Was ist in Rom los, kann man kommen? Man hört ja im Norden so einiges vom *degrado*, der Verlotterung der Stadt. Wenn dann noch Dürre, Wassermangel, Waldbrände dazukommen, ja, Waldbrände, so sah unser Sommer von Norden her aus, in Rom brannten irgendwie irgendwelche Wälder, vielleicht waren sie in die Stadt gekommen, und wir wissen ja, was das bedeutet, also, wenn das alles noch dazukommt, fahren wir da nicht hin. Schrieb eine Schweizer Freundin, die jedes Jahr kommt und dieses Jahr nicht kommen wollte. Liebe, das sind doch alles nur *contrattempo*, schrieb ich ihr, der Wald brennt nicht in Rom, sondern an der Küste vorn, und es ist auch kein Wald, wie du ihn dir vorstellst, sondern die mediterrane *macchia*,



*Christina Viragh, Rom, 2019. Foto: Massimo Gobbi. Privatarchiv Christina Viragh, Rom.*

was die Sache keineswegs weniger schlimm macht, nur brennt die macchia leider alle paar Jahre, es ist ein vorhersehbares Unvorhergesehenes. Dass es sich jeweils um Brandstiftung handelt, schrieb ich ihr nicht, das hätte sie als contrattempo bestimmt nicht durchgehen lassen. Lieber schrieb ich ihr, dass das Wetter, auch wieder il tempo, eben seinen contrattempo hat, einmal ist es normal, einmal sehr trocken, was nicht als Verharmlosung und als Apologie der Klimaveränderungsleugner gemeint war, sondern als Einladung, nicht so linear zu denken. So nordisch linear entlang der einzigen nordischen Zeitachse. Nicht zu denken, wenn das plus das zu dem plus dem, der ganze kritische Sommer zur ganzen kritischen Situation, dazukommt, gehe das zu weit, gehe sie nicht nach Rom. Du bist es, Liebe, die die Linie zu weit zieht, du siehst es zu dramatisch. Aber ich verstehe schon, es ist ja nicht nur deine auf dem linearen Funktionieren der Dinge und des Wetters beruhende Prämisse, die dich so zögerlich macht, sondern auch, irrationalerweise, das mythische Rom. Nicht Rom, wo die Müllabfuhr holperig funktioniert, wobei es auch nicht hilft, dass man es nicht fertigbringt, keine Plastiksäcke in den Grünabfall zu werfen, sondern Rom, Caput mundi, von einer Wölfin gegründet oder vielleicht doch

eher von Romulus, aber jedenfalls Wiege der europäischen Zivilisation, Ewige Stadt, Hauptsitz der Christenheit. Wo, wenn nicht hier, sollte der Weltuntergang beginnen, die vier apokalyptischen Reiter zuerst auftauchen, über den Dächern und Kuppeln und Türmen der achthundert Kirchen, oder vielleicht auch plötzlich im Feierabendverkehr, einer auf der Via del Plebiscito, einer auf dem Corso Francia, einer auf der Via Tuscolana und einer doch wohl auf dem verkehrsfreien Abschnitt der Via della Conciliazione, der von Mussolini geschlagenen Prachtstrasse, die zu Sankt Peter führt.

Du traust es uns zu, was, Liebe, die archaische Schicht deiner Seele traust es uns zu, und ich sage nicht, dass nicht auch ich der Stadt zutraue, Ausgangspunkt des letzten kosmischen Ereignisses zu sein, aber vorläufig ist das einzig Kosmische, das uns anrührt, die Reihe der alltäglichen *contrattempi*. Wir leben mit ihnen und leben vielleicht realistischer als ihr im Norden, denn das Leben geht nicht so, dass alles funktioniert. Das ist eine nordische Projektion, die ihr auch ganz geschickt realisiert, nur verliert ihr leicht die Fassung, wenn es einmal danebengeht. Der schreiende, fuchtelnde Italiener, wie ihr ihn euch vorstellt, nimmt Notfälle und schwierige Lagen viel gelassener als ihr. Eleganter als ihr, zivilisierter.

Nein, so polemisch wurde ich nicht, ich schrieb einfach, sie solle doch kommen, alles sei in dauernder Veränderung, vom Einen ins Andere umschlagend, die reale Realität nicht berechenbar, nicht einmal für die moderne Physik, oder nur zu einem sehr geringen Teil, und überhaupt, *è vero tutto e il contrario di tutto*, wenn dir das hier als Chaos erscheint, kannst du hier aber auch Eindrücke von Stille empfangen, wie sie auf den hehren Schweizer Gipfeln vielleicht gerade durch Mountainbiker gestört wird. Nein, auch das löschte ich, allein schon, weil ich die hehren Schweizer Gipfel liebe, ich blieb dabei, dass sie kommen solle und dass alles in dauernder Veränderung sei. Das dürfen wir nicht vergessen, weder hier noch dort. So kam sie dann. Wir hatten es sehr nett, was nicht heissen soll, dass es dauernd immer nur nett war. Das darf nicht sein. Etwas wirklich Gelungenes schliesst eine Reihe kleiner Tiefpunkte ein. Zum Beispiel, als uns Ludovica im Restaurant sitzenliess und uns dann mit dem schiefen *contrattempo* kam.

## Perbenismo

Eine Signora *perbene* will ich nicht sein. Obwohl ich es wollen sollte, es heisst ja anständig, korrekt, ehrlich, respektwürdig. Aber das Wort ist mir zu nah an *perbenismo*, der wie viele Ismen die ursprüngliche Bedeutung des Wortes verkehrt. Sex ist schön, Sexismus ist schlecht, und das gilt auch für *perbene*

ein Wörterbuch?  
Nicht nur die Begriffe  
haben

perkinsmo. Was ist mit Frau L.?

Mes fiktion, selbstfiktion

perkinsmo und sonst:

'sti a mi wäre hübsch, aber geht nicht  
ebens perkinsmo

contadempo. ja. kennen wir, kennen wir  
nicht

Habt fedald, parreuta. ja, fular  
Begriff.

Wollen und sehen.

Werde?

Fing mit an

Trotz

"... aber davon hatte ich nicht gedacht, dass  
wir durch feinschmecker, wohlwollende Seelen  
eine unterschiedliche Dual besetzt sei; denn es  
stift dass hier jemand über meine Schulden,  
wie es lag, etwas Verbindliches gesagt hätte, so  
würde ich natürlich ein für allemal wissen, was

657 denn es ist doch in der Tasche wahr! 36

und perbenismo. Oh, die Damen der gehobenen Gesellschaft mit ihrem perbenismo, ihrem Pochen auf der buona educazione. Der sogenannten buona educazione, dem übertriebenen, aggressiven Wohlanstand, man schlägt sich gegenseitig gewählte Formeln um die Köpfe, wer kann's besser, wer trägt seine Wohltemperiertheit deutlicher zur Schau. Nein, danke.

Hätte wohl so antworten sollen, als ich an einem gepflegten Abend mit den Worten zum Essen geladen wurde, wenn es Ihnen nicht lästig ist, darf ich Sie zu Tisch bitten. Und das vom Hausherrn, die Dame des Hauses war indisponiert, das heisst, sie lag schwer krank in einem Zimmer, und wären wir alle wirklich beneducati gewesen, hätten wir nicht über leichte Themen plaudernd zierlich im Esszimmer getafelt, sondern wären zu ihr gegangen, um sie unserer Anteilnahme zu versichern, ihre Hand zu halten, sie zu fragen, wie sie sich fühle. Sie zu fragen, was ihr fehle, wäre nicht nötig gewesen, das immerhin wussten wir, aber es wäre ja doch die Frage, um die sich die echte buona educazione dreht. Oheim, oder in diesem Fall Muhme, was fehlet euch, Parzival mit seiner spiessigen Verhaltenheit merkt auch erst im allerletzten Moment, dass der wahre Anstand aus Empathie besteht, der nächstliegenden, schlicht ausgedrückten.

Aber was will ich der besseren römischen Gesellschaft mit der germanischen Sagenwelt kommen, lassen wir die Finger von ihr, der Sagenwelt und vor allem der besseren Gesellschaft, wo mein Auftritt sowieso eine fast einmalige Ausnahme war. Wenn ich also an dem Abend, was nicht unwahrscheinlich ist, Dinge sagte oder tat, die als maleducato gelten, so macht das nichts. Obwohl es schon grobes Geschütz wäre, wenn man mir das nachsagte, una maleducata, ja, es ist so ungefähr das Schlimmste, das man von jemandem sagen kann. Und nicht nur in diesen Kreisen, sondern überhaupt, in allen Schichten, wehe, einer sagt dir das, du könntest ihn fast belangen, wäre es nicht so hoffnungslos zu prozessieren. Daneben ist, wie soll ich mich in maniera beneducata ausdrücken, die Bezeichnung einer Person als männliches-Glied-Kopf um einiges harmloser, einem momentanen Zorn geschuldet, jemand überholt dich auf einer zweispurigen Strasse von rechts, klar, dass du dich aufregst, lass ruhig die Scheibe hinunter und schreie es zu ihm hinüber, er wird dir mit anderen Teilen der männlichen Anatomie antworten. Seltsam eigentlich, wie negativ die besetzt ist, bei dem ganzen Kult um amore und seduzione, aber lassen wir auch das, es geht ja um den perbenismo, da redet man nicht so. Oder wahrscheinlich doch, unter der geschliffenen Oberfläche brodeln, vermute ich, alle die saftigen römischen Flüche und wahrscheinlich auch gleich im römischen Dialekt, noch bei den feinsten Damen.

Die zum Glück nicht mehr so sichtbar sind. Als ich vor mehr als zwanzig Jahren nach Rom kam, staksten sie in Nerze gehüllt über die unregelmässigen

Steinplatten der Trottoirs, mit dem Ausdruck der vom Plebs gestörten Aristokraten. Zu den unregelmässigen Steinplatten der Trottoirs siehe folgender Eintrag, und zum Staksen und den Nerzen kann man zum Glück sagen, dass sie verschwunden sind. Man trägt Sneakers oder sonstige vernünftige Schuhe, Nerze sind out, Windjacken und Jeans in, gute Marken selbstverständlich, aber die aristokratische Leidensmiene passt dazu jedenfalls nicht mehr. Und so sind wir Passanten auch weniger beeindruckt als damals, als die Strassen voller wandelnder Statussymbole waren. Wir, ich darf mich hier mit meinen nun auch nicht mehr so neuen Landsleuten identifizieren, sind heute weniger beeindruckbar, falls wir, nein, da muss ich sagen, falls die Römer das überhaupt je waren, aber man musste doch tun, als wäre man es. Jetzt ist eine kleine Demokratisierung im Gang, dank der Amerikanisierung des Looks, ich sage es zähneknirschend, aber irgendetwas Gutes darf eine Amerikanisierung ja auch einmal haben. Und so ist Teresas Kleidung, Hose, Hemd, darüber ein Pullover, heute radical chic, während sie darin früher einfach als die Hauswartin, die sie ist, erkannt worden wäre.

Teresa. Wenn wir schon von *perbene* und *buona educazione* sprechen, muss ich sie erwähnen, aber nicht, um sie als Kontrast zu den nicht mehr so sichtbaren, aber natürlich immer noch vorhandenen besseren Damen zu stilisieren, als die echte edle Seele aus dem Volk. Ich will also weglassen, dass sie tatsächlich gute Manieren hat, ungekünstelt höfliche, und auch, dass sie eine am Gitter des ebenerdigen Fensters ihrer Untergeschosswohnung festgekrallte Katze aufgenommen hat, die jetzt unwirsch aus der Portiersloge herauschaut, wenn Teresa fremde Hunde streichelt. Erzählen will ich, wie sie abends allein, ihr Mann ist vor einigen Jahren gestorben, an ihrem runden Esstisch sitzt, was man durch das ebenerdige Fenster sieht, und beim Essen fernschaut. Ich weiss nicht was, vielleicht *Grande Fratello* VIP, vielleicht aber auch *Report*, die hochkarätige Untersuchungssendung, die schon so viele Missstände aufgedeckt hat, dass einem schwindeln könnte. In guten Häusern schaut man beim Abendessen nicht fern, oder vielleicht doch, wie gesagt, ich kann nicht wissen, was sich hinter den Kulissen des *perbenismo* tut. Mir jedenfalls kommt wohlherzogen und anständig vor, wie Teresa da am ordentlich gedeckten Tisch sitzt, vor sich ein Blumenarrangement, wohl nicht echt, aber spielt keine Rolle, in gerader Haltung, unverdrossen. Da geht es auf einmal wieder ums Ganze, ums Leben *tale quale*, wie soll man es nehmen, wie soll man es leben, mit welcher Unbeirrtheit durch die Umstände. Wie unbeirrt Teresa tief innen wirklich ist, kann ich wiederum nicht wissen, aber auch das spielt keine Rolle. Ein grosser Weiser hat gesagt, dass man von aussen nach innen leben kann, mit der äusseren Haltung deinen mentalen Vorgängen eine andere Richtung geben. So wie Teresa seit Jahren auf die Art dasitzt, wird sie innerlich in jedem Fall bei einer überzeugenden Variante des *perbene* angelangt sein.

Einer Variante, der ich mich sogar anschliessen könnte, nur müssten Teresa und ich uns darauf einigen, die Sache anders zu nennen. Sie selbst beansprucht aus Bescheidenheit wahrscheinlich gar nicht, als eine Signora perbene zu gelten, und so könnten wir, uns aus der gefährlichen Nähe des perbenismo rasch entfernend, die Signore der verkehrten Richtung sein. Von aussen nach innen, von der äusseren Unaufgeregtheit zur inneren Gelassenheit, von der inneren Gelassenheit ins Innerste der Existenz. Na ja, wir wollen es nicht übertreiben, jedenfalls könnten wir von uns sagen, dass wir in der richtigen verkehrten Richtung unterwegs sind. Und wer weiss, vielleicht sind wir das ja tatsächlich, Teresa und ich.

## Sud

Der Süden ist nicht hier, sagt nicht, dass ihr nach Süden kommt, wenn ihr nach Rom kommt, das käme schlecht herüber. Habe anfangs diese gaffe gemacht, gesagt, hier im Süden, und bin zurechtgewiesen worden. Wollte doch nur meiner Freude Ausdruck verleihen, dass es hier in Rom warm ist, der Sommer eine sichere Sache, jeden Morgen der gleiche, unverstellte, so sagte man doch im Norden, blaue Himmel über meinem Topfbambus, über der ockergelben Terrassenwand mit den in diesem Licht, unter dieser blauen Weite attraktiven Flecken und Rissen. Dachte auch, als ich es sagte, an die Morgen am Meer, i cancelli, so heisst der Strandabschnitt in Ostia, wo du vom Schreibtisch weg hinfahren kannst und wieder zum Schreibtisch zurück, sofern du vor Sand, Salz und Hitze noch arbeiten kannst. Sonst wirfst du dich im verdunkelten Zimmer aufs Bett und versuchst es gegen Abend wieder, wenn es allerdings kaum weniger heiss ist, Fenster auf, Wohnungstüre auf, Durchzug herzustellen versuchen, Klimaanlage, einen der Flüche unserer Zeit, wollen wir ja keine. Wenn's hart auf hart kommt, einen Ventilator auf den Schreibtisch ausrichten, und einen auch auf den Hund, der besorgniserregend hechelt. Ihn vielleicht auch kalt abduschen. Und dann hinausgehen, arbeiten kann man ja doch nicht, mache die Tastatur des Computers mit diesen schwitzenden Händen nur kaputt, und Dinge tun, die man sonst nicht tut, die aber die Hitze von dir verlangt, an den Restaurantischen entlangschlendern, die auf der Via Nazionale für den Touristen an den unmöglichsten Orten aufgestellt sind, ein gelato kaufen, caffè, crema, doppia panna, es unter einer Palme der Villa Aldobrandini essen. Wenn das alles nicht Süden ist.

Nein, sagen sie, der Süden beginnt weiter südlich, mit der Region Campania, das hier ist Centro Italia, und geografisch gesehen stimmt das ja auch, Rom befindet sich so ziemlich in der Mitte des Stiefels. Aber die Geografie ist ihnen,

die nicht Süden sein wollen, gar nicht so wichtig, ihnen geht's darum, nicht so wie die dort unten zu sein, so heillos undurchsichtigen Mächten ausgeliefert, dem Staat, der Mafia, der eigenen Lethargie. Darfst solche Klischees eigentlich nicht von dir geben, um nicht politicamente scorretto zu sein, aber es ist und bleibt in den Köpfen festgenagelt, Nord-Süd, da brauchst du noch lange kein Anhänger der Lega zu sein. Es liegt eben doch auch an der Geografie, etwas so Langezogenes wie diese Halbinsel begreift man automatisch von seinen beiden Enden her, oben-unten, Nord-Süd. Noch mit dem besten Willen ist es schwer, das anders zu sehen.

Hier in Rom ist also das Südende des Nordens, schon wieder Süden, sagen wir es also anders, der Norden hört in Rom auf, oder noch besser, der Norden reicht bis nach Rom. So. Das sollte gehen, da wehrt sich keiner. Was immer es heisst. Denn wenn hier etwas schiefeht, und das tut es ja doch oft und gern, verweist man auf Mailand, dort oben käme das nicht vor. Du weisst, alle wissen, dass das und noch viel anderes dort oben auch vorkommt, aber der Nordstern ist Mailand. Und hier also doch eine Art Süden, den wir nicht so nennen, den nur ahnungslose Nordländerinnen so ansprechen, weil sie ja nicht den Stiefel vor Augen haben, sondern ihr Nordland, auf das bezogen Rom auf seinem einundvierzigsten Breitengrad eben doch Süden ist, sakramentnochmal. Und das nicht nur zur heissen Sommerszeit, wenn die grossen Möwen, die nicht in der Stadt leben sollten, aber doch in der Stadt leben, sich endlich ihrer Bestimmung entsprechend für ein paar Wochen ans Meer verziehen, wo vielleicht ein kühlender Hauch weht. Nein, auch im Winter, wenn es schneit, was tatsächlich vorkommen kann, selten, aber dann sofort zu Chaos führend, womit auch schon bewiesen wäre, dass das hier der Süden ist. Wir sind nicht vorbereitet, nicht eingerichtet, es zieht eiskalt herein, der Verkehr bricht zusammen, die Zyklamen sterben.

Und die Trottoirs, ja, die Trottoirs werden wirklich gefährlich. Ohne Schnee ist ihr Ruf schlechter, als sie es verdienen. Sie haben zwar Unebenheiten und Löcher, dass du gewaltig hinfallen kannst, aber sie sind so schön, dass du an ihnen eigentlich nur Freude haben solltest. Alles ungleich grosse rechteckige Platten aus Porphyr oder Basalt, eine Collage von Schwarz-, Grau- und Rosa- und Brauntönen, Gestein aus dem Inneren von Vulkanen, Urfeuer unter unseren Füßen. In den Rissen und Spalten kannst du magische Zeichen und Buchstaben finden, wobei du aber vielleicht gar nicht entziffern versuchen solltest, was da steht, denn dann musst du auch darauf achten, nie auf die Fugen zwischen den Platten zu treten. Wir hier im Süden sind ja abergläubisch. Auch wenn das mit dem Urfeuer und den magischen Zeichen und den Fugen kopfschüttelnd zur Kenntnis genommen würde, troppo fantasioso, was diese Nordländer alles zusammenspintisieren. Na schön, aber damit haben

wir uns wieder im Süden positioniert, auf einem nur in diesen Breitengaden vorkommenden Trottoir, wie du es jahrelang studieren könntest, beschreiben, besingen, malen, vertonen, was wollte man, nebenbei gefragt, mit einem gleichmässig asphaltierten Ding.

Also, wir stehen auf diesem in jedem Sinn aufregenden Trottoir, auf das es jetzt vielleicht, aber nicht sehr wahrscheinlich, gerade geschneit hat, so dass man die Löcher, wo Plattenstücke fehlen, nicht sieht. Bleiben wir halt, würde wieder die Nordländerin sagen, sicherheitshalber bis zum Frühling stehen, aber das ist nicht nötig, am Nachmittag kommt scirocco auf, kommt von Afrika hier herauf in den, bitte sehr, Norden. Putzt alles weg, lässt Sand regnen, stellt die mediterrane, auf den Begriff sollten wir uns einigen können, ja, mediterrane Atmosphäre wieder her. Du hörst die ganze Nacht die Möwen schreien, etwas, der scirocco, der Temperatursprung von minus ein Grad auf fünfzehn, hat sie durcheinandergebracht. Und auch den ganzen nächsten Tag geht das so, Möwen, Blätter von den spätherbstlichen Bäumen, jetzt noch, im Januar, wobei der Spätherbst bald in den Vorfrühling übergehen wird, Plastiksäcke, Kassenzettel, Stare, das Foulard einer Touristin aus Basel, Kartonschachteln, alles schlittert, fliegt und wirbelt, von einer Palme fällt ein Wedel ab, die Papageien, die in der Palme ihr Nest haben, schiessen kreischend hin und her.

So ist das hier im, nein, in Rom. Sag nicht, du habest das schon geahnt, und gerade deshalb seist du gekommen und geblieben. Sag, dass für dich die Schweiz, falls du aus der Schweiz kommst, und die Nordhälfte des Stiefels eine Einheit bilden, gefühlsmässig-geografisch, dass du zwischen Aarau, Airolo, Arona, Arezzo und Anagni keinen qualitativen Unterschied spürst. Sie werden es nicht verstehen, von hier unten gesehen ist schon Ascona das Ultima Thule, aber es wird gut klingen, sie werden zufrieden sein.

Francesco Micieli

## Der Emigrant blickt aus dem Norden zurück nach Süden

Oder: Der Blick nach Süden,  
durchgespielt anhand einer Lektüre von *Das Lachen der Schafe*

### Der Blick als Verlust

«Voglio andare a casa. Ma casa dov'è?»

Die ersten Jahre der italienischen Immigranten aus dem Süden Italiens waren meist von einem Gefühl von Verlust geprägt.

Man hatte Verwandte und Freunde verlassen müssen; Orte der Erinnerungen. Menschen und Orte, die sagten, wer man war.

Am Anfang waren es hauptsächlich Männer, die auswanderten, die sich allein in einem fremden Land fanden. Einerseits befreit von der Kontrolle der Familie und der Gesellschaft, andererseits zu einer gewissen Einsamkeit gezwungen. Dieser Zustand prägte ihren Blick auf die Heimat und somit auf den Süden.

Das Geld, das sie den Angehörigen schickten, war für sie wie ein Ersatz von fehlenden Berührungen.

Der Süden wartete auf ihren Erfolg.

Wer im Norden wohnt, hat Erfolg zu haben, so hiess die lapidare Regel.

«Ich komme mir vor wie die Befana. Ein Jahr Arbeit an den Maschinen der Fabrik, um dann auf dem Hexenbesen ganz Italien zu überfliegen und dort für diejenigen, die nicht auswandern mussten, Geschenke zu verteilen. Die Ärmsten!»<sup>1</sup>

Diese Phase war auch von einem Nichtankommen in der Fremde geprägt. Der Immigrant war in einem Dauerzustand des Hier-Seins und doch Weggehens. Der Süden ist der eigentliche Ort des Seins. Dort findet das wirkliche Leben statt. Dorthin gilt es zurückzukehren.

<sup>1</sup> Francesco Micieli, *Das Lachen der Schafe*, Bern: Kurt Salchli, 1989, S. 136 (fortan Seitenangaben im Text).

Der Norden ist nur ein Umweg, um als erfolgreicher Heimkehrer in den Süden zu gelangen.

Nicht aber als verlorener Sohn. Der Vater in der Heimat brauchte Kapital und Machtzuwachs und kaum Szenen einer Familie.

Ritorno a casa.

Die ersten Immigranten blickten nach Süden, aber sie blickten nicht auf eine Gesellschaft, einen Kulturraum, der ihnen kein Leben ermöglicht hatte, sie blickten auf eine verlassene Mutter, einen verlassenen Vater, eine einsame Gattin oder Freundin. Ihr Blick nach Süden war ein Blick auf die Familie. Dieser Blick war genährt von kleinen alltäglichen Geschichten, vom Erhalt und vielleicht kleinen sozialen Aufstieg der Verwandtschaft.

«Die in der Heimat Gebliebenen bauen nun unsere Häuser und werden reich damit. Wir wollen ja alle ein mehrstöckiges Traumgrab im Lande unserer Geburt.» (S. 137)

## Der Blick in den Süden als Wehmut

Nach einer bestimmten Zeit war den meisten Emigranten klar, dass die schnelle, erfolgreiche Rückkehr in die Heimat nicht möglich war. Der Reichtum liess sich nicht so schnell aneignen. In den Süden ging man nicht um zu bleiben, sondern nur um dort Ferien zu machen, dann kam man wieder zurück. Der soziale Aufstieg war vom Ausgewanderten zum Touristen, oder zu einer eigenartigen Mischung von beidem: emigrierter einheimischer Tourist. Man erhielt den Namen des Landes, in welches man ausgewandert war: gli svizzeri, i tedeschi, gli americani.

Man konnte sich es plötzlich leisten ans Meer zu gehen, dort eine Ferienwohnung zu mieten. Der Blick war ein touristischer Blick. Mit ihm übernahm man auch die Klischees:

Ah, wie sind sie doch lebensfreudig, und kreativ chaotisch! Pass auf, die machen krumme Geschäfte! Diese Gastfreundschaft! Italien ist doch das Land, wo auch die Erwachsenen spielen dürfen! Italien, das Land im permanenten Ferienmodus.

Eine gewisse Wehmut stellte sich ein, denn man spürte, wie die Bindungen nicht mehr so stark waren, wie sie nur in der Vorstellung als Heimat, als verlorenes Paradies weiterlebten.

«Zwei Alte sind wir geworden: Wir warten nur darauf, noch älter zu werden, damit wir in die Heimat zurückkehren können. Sie hat uns weggespuckt, wie verdorbenes Essen. Die Schritte sind unsicher. Immer diese Angst zu

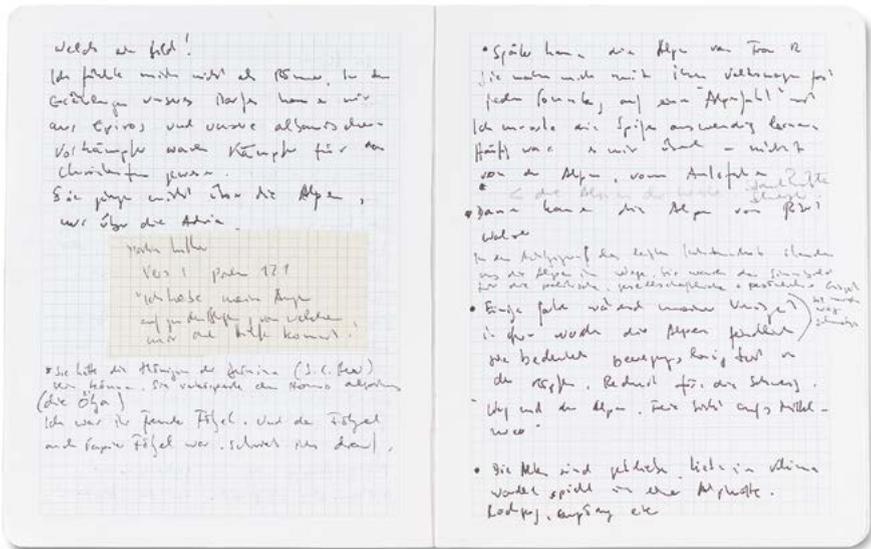


*Francesco Micieli am Strand in Sibari, Kalabrien, Juli 2018. Foto: Angelo Micieli. Privatarchiv Francesco Micieli, Bern.*

fallen. In einem fremden Bahnhof mit vielen schweren Koffern zu fallen und nie anzukommen im Paradies.» (S. 131)

Drei verschiedene Reaktionen auf diesen Zustand waren auszumachen. Die eine war der Versuch das Rad zurückzudrehen. Man verliess Hals über Kopf das Auswanderungsland und kehrte zurück. Die zweite war das Leben in einer Art Resignation, ohne Zugehörigkeit, in einem Rückzug auf den Mikrokosmos der Kleinfamilie, die nun auch ins «Ausland» gekommen war. Die dritte war, sich vom Ursprung loszusagen und wie die Einheimischen zu werden, in gewissen Fällen alle Klischees übernehmend und diese vielleicht auch noch verstärkend.

«Mein Sohn hat in der Blasmusik von Lützelflüh Trompete gespielt. Jedesmal, wenn sie auf der Strasse übten, schaute ich stolz zum Fenster hinaus und grüsste Frau Aebi und den Drogisten von gegenüber.» (S. 199)



Notizen zu «Die Alpen», 2018. Privatarhiv Francesco Micieli, Bern.

## Der Blick nach Süden als Entfremdeter vom Süden

Ist man nichts mehr, weder Einheimischer, noch Tourist, noch Immigrant, ist man zum eigentlichen und wahren Fremden geworden. Nirgends hat man Wurzeln, keine Erinnerungen, keine Orte, keine Gesichter. Niemand mehr kann sagen, ich kannte seine Mutter, ich kannte seinen Vater. Man ist ein Fremder. Es gibt keine Bindungen mehr. Es gibt keine Emotionen mehr, nur noch Tätigkeiten. Das Tun bestimmt dann das Ich und nicht die Herkunft.

Der Blick nach Süden wird neutral oder gar kalt. Es ist ein Blick auf einen Ort, der von der Sonne verbrannt wird, der dem Untergang geweiht ist.

«Unsere Häuser werden vielleicht leer bleiben. Und wenn die Menschen das Klima verändern, werden die Meere steigen, über unsere Häuser. Für uns gibt es keine Arche.» (S. 194)

## Der Blick über die Adria

Stammt der Emigrant nicht einfach nur aus dem Süden, und hat er Vorfahren, die von einem anderen Ort in den Süden gekommen sind, mit ärmlichen Booten, über die Adria vor den Osmanen fliehend, dann ist sein Blick in den Süden abgelenkt, der Süden wäre so für ihn wie ein Prisma, das seinen Blick rüberbricht auf die andere Seite der Adria oder des Ionischen Meers. Er sieht sich als Zugehöriger einer immerfremden Gruppe und als Exemplar eines aussterbenden Zweiges dieser Gruppe.

«Vielleicht sind wir zu Salzsäulen erstarrt, weil wir zurückgeschaut haben auf die Heimat, auf die Vergangenheit. Weit, weit weg von diesem Land entfernt / auf dem Kriegesplatz / sah man dunklen Rauch aufsteigen. / Aber es war kein Rauch. / Es war der junge Krieger, / der blutend am Boden lag. / Aus seinem Blut stieg Rauch.

Das waren unsere albanischen Helden, die uns nach Italien gebracht haben.

[...] Ich habe kein Heldenblut. Über mich gibt es keine Lieder, keine Geschichten, keine Sagen.» (S. 160)

Die Blicke sind auf das Leben als Schicksal (Schick-sal) gerichtet. Es gilt hier eine Zeichnung zu befolgen, von der man nicht weiss, woher sie kommt. Man ist fremdbestimmt, geschickt, geleitet von einer Macht, die es vielleicht gar nicht gibt.

«Du möchtest dich befreien, aber dein Leben drückt dir den Kopf in das Kissen.

Was für ein Leben, kannst du vielleicht noch denken.» (S. 197)



Dante Andrea Franzetti

## Ein Chamäleon wie Zelig

Erinnerung an *Der Großvater* (1985)

Es gibt Autoren, die sich an den Grundsatz gehalten haben, nur das erste Buch zu schreiben. Es gibt Autoren, die sich nicht an diesen Grundsatz gehalten haben, deren erstes Buch gleichwohl das einzig bedeutende geblieben ist. Dazu zähle ich H. G. Wells mit seinem *Zeitreisenden*, Cervantes mit seinem *Don Quixote*, Günter Grass mit seiner *Blechtrommel*.

Und mich selbst mit der Erzählung *Der Großvater*.

Ich musste den Text für eine Neuauflage durchlesen und überarbeiten: Erschienen war es 1985, die Überarbeitung fand in Marrakesch im Februar 2012 statt, also fast dreissig Jahre, nachdem es geschrieben worden war. Zwei Kapitel dieses späteren Buches waren in eine frühere, sogenannte experimentelle Erzählung mit dem Titel *Abdrift* eingefügt, die ich als Zwanzigjähriger geschrieben und einem Verlag geschickt hatte.

### Mehr daraus machen

Die Lektorin meinte, sie würde *Abdrift* veröffentlichen, «wenn ich es unbedingt wolle», aber aus dem *Grossvater* (von dem sie, wie später auch jeder Leser, annahm, es sei mein eigener) liesse sich mehr, nämlich ein Roman oder eine längere Erzählung machen. Ich überlegte nicht lange; mir war klar, dass sie recht hatte.

Zunächst einmal las ich den Text, als wäre er von einem anderen geschrieben worden. Dieser Eindruck stellte sich automatisch ein. Und war ich denn nicht ein anderer als junger Mann von zwanzig, zweiundzwanzig Jahren (das Buch wurde mit Verzögerung veröffentlicht, die Lektorin hatte einen eigenen Verlag gegründet: Nagel & Kimche)? Ich WAR ein anderer, und ich entdeckte in der Erzählung ausser wenigen syntaktisch verworrenen Stellen nichts, was sich verändern oder gar verbessern liesse. Obwohl ich zwei oder drei Jahre für die hundertdreissig Seiten gebraucht hatte, schien die Erzählung aus einem Guss. Es gab keine Schludrigkeiten wie in meinen späteren, schneller geschriebenen Büchern.

## Mythischer Grossvater

Ich schreibe jetzt wieder aus der Erinnerung an die Lektüre in Marrakesch vor drei Jahren. Mir wurde klar, wie wenig real und wie mythisch dieser Grossvater war – oder INTENDIERT war. Er sollte, das musste meine (allenfalls unbewusste) Absicht gewesen sein, eine Figur werden, ein Typus. Was ihm fehlte, war die groteske Dimension, die Don Quixote oder den Trommler Matzerath auszeichnete, er war einfach ein Grossvater oder, vielleicht, ALLE GROSSVÄTER, wie sie von den Enkeln gesehen werden.

Die Umstände seines Lebens, die ich meist erfunden hatte, hätten auch andere sein können: Er war die «Figur, die redete», wo doch mein Vater nichts sprach, er war «der Erzähler». Irgendwie rückt er in die Nähe des Dante durch die Hölle führenden Vergil, der alten, zahnlosen Erzähler in Fellinis Filmen, der Begleiter und Dozenten (im wörtlichen Sinn), der Rückschau haltenden Alten.

## Märchenhaftes

Wie wenig gebildet er gewesen sein mochte, spielte für diesen Typus keine Rolle; er erzählte aus seinem Leben, durchaus mit moralischem Anspruch (für die Kinder), etwas Märchenhaftes lag immer auch in seinen Erzählungen, die manchmal böse endeten. Es ist das Porträt eines aufrechten Menschen mit aufrechtem Gang, der das für sich selbst und nicht im Namen einer Ideologie ist: Deshalb mochte die linke Kritik, die es damals noch gab, das Buch nicht.

Mich erstaunte, was ich in dieser Erzählung eines jungen Mannes vorfand, dessen Ehrgeiz auf die Publikation seiner Texte, aber auch, und mehr noch, auf den Text selbst gerichtet war. Es war ein GLAUBE an die Literatur in diesem Text spürbar, den ich später gewiss verlieren würde; ein Wille, alles zu sagen, was innerhalb der Einschränkungen einer solchen Erzählung möglich war, als würde es das einzige Werk dieses jungen Mannes bleiben.

## Jedes Leben spiegelt eine Zeit

Vorangesetzt hatte er zwei Zitate: eines von Novalis, über den er seine Abschlussarbeit geschrieben hatte, und eines von Manzoni, weniger wegen dem Autor selbst als aus Gründen der Pässlichkeit: Noch jedes Leben spiegle eine Zeit, auch das demütigste. Die Zeit, die der junge Mann beschrieb oder vielmehr: seinen Erzähler, den Grossvater, beschreiben liess, war untergegangen. Der Enkel, ein weiterer Erzähler, beschreibt diese Zeit mit einer



Dante Andrea Franzetti in Rom, Via del Pigneto, Juni 2009. Foto: Luca Andrea Franzetti. Privatarchiv Luca Andrea Franzetti, Rom.

Spur Nostalgie und Melancholie (was die linke Kritik für «möglicherweise reaktionär» hielt).

Grosse Bücher setzen aber oft einen Schlusspunkt hinter eine Epoche: Cervantes schloss das Rittertum ab, Oscar Wilde mit seinem Gespenst in *Canterville* die Gotik und Romantik, Günter Grass den Neorealismus, der in Deutschland noch gar nicht richtig begonnen hatte. *Der Großvater* überhöhte ins Mythische jene Literatur, die insbesondere in der Schweiz als engagierte oder linke Literatur Konjunktur hatte und noch lange, bis in die heutigen Tage, gängig sein sollte.

### Keine «rote Geschichte»

Ich fand mich, daran erinnere ich mich nun, nirgends so unpassend wie an einer Lesung, die unter dem Motto *Risotto und rote Geschichten* stand, denn mein «Grossvater» war nur ein Mensch, der mit dem eigenen Kopf dachte, kein Sozialist. Der bis auf einige Staffage ganz und gar erfundene, zum Exempel

überhöhte, mythisierte Grossvater ertrug seine Zeit mit dem Anspruch, «sauber zu bleiben» und sich, wo möglich und nötig, «herauszuhalten».

Er hatte nichts Revolutionäres im Sinn und im Gefühl, er hob sich über die Politik hinaus, auch wenn er von ihr betroffen war. In gewisser Weise war er ein ungebildeter Intellektueller, gleichzeitig ein fühlender Christ, das Bild eines guten Italieners, der nicht in den Krieg ziehen will, eines mutigen Menschen in der Verweigerung. Ein Dulder. Ein Zuschauer. Ein Erzähler.

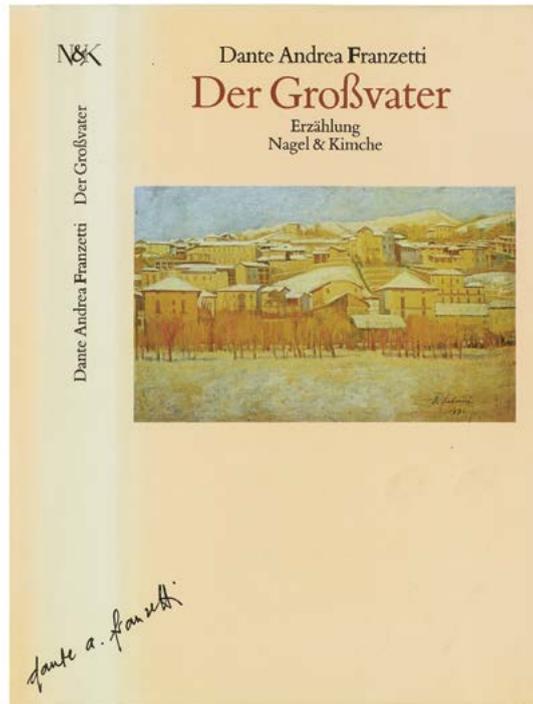
Damit hatte er mehr mit dem jungen Mann gemein, der ihn erfunden hatte, als dieser selbst glauben mochte. Ich sehe einen modernitätskritischen, konservativen, auch skeptischen Schriftsteller vor mir, der – in seinem realen Leben – den Revoluzzer, Libertinären, Anarchisten in Anzug und Krawatte spielt, die Rolle des Faschisten ist ihm auch recht, wenn sie ihm zugeschrieben wird.

### Ein Chamäleon wie Zelig

Welcher nun ist der richtige? Der dümmliche Provokateur? Der Autor? Der Umstürzler? Der Konservative? Ich habe mich auch schon für ein Chamäleon wie Leonard Zelig gehalten. In Marrakesch, wo ich die Fahnen des Verlags durchlas und mit der Ausgabe von Nagel & Kimche verglich, kam ich, lesend und weiter lesend in diesem Werk eines anderen, zur Überzeugung, dass es sich um ein grosses Buch handelte: was man mir, bitte, als Überheblichkeit anrechnen soll. Gemeint ist, es ist gross im Verhältnis zum übrigen Werk, gross im Ansatz, in der Absicht des jungen Mannes.

Setzt man es in Relation, kann man auch sagen: Wie klein waren die Bücher, die dieser Franzetti danach fabriziert hat – hätte er es nicht besser dabei belassen? Aber dann würde er auch DIESEN Text nicht schreiben, diese kurze Geschichte mit dem langen Prolog über die Bücher, die Eltern, die Herkunft, das Lesen, das Schreiben.

Denn auch ich will einen Schlusspunkt setzen. Hinter die Epoche des Buchs, das haben mir die eineinhalb in W. bei Zürich verbrachten Monate vor Augen gehalten. Die Buchhandlung Barth. Die Solothurner Literaturtage. Ein jüngerer Autor, den ich dort traf und der mich beschämte durch seinen romantischen Glauben an die Poesie, die Literatur. Als gäbe es nichts anderes.



*Buchumschlag von Dante Andrea Franzetti, 'Der Grossvater', Zürich: Nagel & Kimche, 1985.*

## Rebell, Konservativer, Gescheiterter

Ich war genau so, bis zum Zeitpunkt, als *Der Grossvater* erschien. Danach begannen eine langsame Desillusionierung, Selbstzweifel, bürgerliche (schlecht ertragene) Anforderungen, Familie, das Wunder der Kinder, das mit manchem versöhnt, die Spielchen der Verleger, der soziale Niedergang, der Alkohol, gefühlte (nicht erlittene) Niederlagen und echte Verluste, Entlassungen, Stellensuche, kleinere und grössere Zusammenbrüche, und Ruhe, Schlaf, viel Ruhe, Schlaf – das Schlimmste. Wenn der Glaube weg ist, ist die Energie weg.

Der junge Rebell ist ein verbitterter, alter Konservativer geworden: derjenige, der er immer schon war?



## Blick nach Süden – Blick zurück!

Nonno Francesco hatte einen Weinkeller – einen Cellaro, in dem er seinen Wein machte und seine fiaschi di vino, seine 20-Liter-Korbflaschen, aufbewahrte. Als Bub in den Sommerferien durfte ich ihn in seinen Cellaro begleiten. Jeden Tag ging er mehrmals dort vorbei und trank drei oder vier Becher Wein. Er fragte mich jedes Mal, ob ich kosten wolle. Es riecht muffig und weinessigsticking in dem dunklen Verliess. Ein Fenster wirft einen Streifen Licht. Ich sehe Nonnos Silhouette den Becher in einem Zug leeren.

Die Sommer-Ferien-Nachmittage verbrachte ich meist mit ihm auf dem Orto, seinem Gemüsegarten, oberhalb des Dorfes Richtung Kirche von San Martino. Portella heisst die Flur, darauf hat sich Onkel Gerardo sein Haus gebaut. Damals gehörte der Orto einer nach Argentinien ausgewanderten Verwandten; Nonno Francesco durfte ihn bebauen. Im Sommer war es dort schön schattig, wegen der riesigen Kastanienbäume, den Haselnusshainen, den grossblättrigen Reben. Der Hahn und die Hühner stelzten über die mit Gemüse bebauten Beete. Der Hund an der Kette rasselte. Es roch streng nach Hühnerkacke und abgestandenem Wasser. Einmal machte Nonno Francesco ein Feuer, legte einen Rost darüber, stellte einen Kessel, gefüllt mit Wasser, darauf. Als es brodelte, warf er Knollen, die er in der Zwischenzeit ausgemacht hatte, hinein. Wir kauerten vor dem Feuer (wie Indianer oder Beduinen, die setzten sich in meiner Vorstellung auch nicht auf den Hintern ans Lagerfeuer), schauten in den Kessel und sprachen kein Wort. Nach einer halben Stunde nahm Nonno Francesco den Topf vom Feuer. Ich hatte kaum mehr Gefühl in meinen Beinen vom langen Hocken. Er schüttete das Wasser weg, im Topf blieben die Knollen übrig. «Nimm dir auch.» Nonno Francesco fasste einen dampfenden Kloss, pellte ihn, mir glitt meiner aus den Händen, zu heiss, ich pustete über die Knolle gebeugt und wirbelte Staub auf. Als ich sie endlich anfassen konnte, sagte der Nonno: «Die isst man nicht mehr.» Und er warf die Knolle dem Hund hin, der jaulend danach schnappte und sie gleich zermalmte, als wäre es ein kostbares Stück Fleisch.

Der Nonno hatte mir inzwischen eine gepellt, in Stücke gebrochen. Als sie kalt war, schob er mir ein Stück in den Mund. Es schmeckte wunderbar. Nie mehr habe ich etwas so Gutes gegessen.

Eines Sommers kam die Besitzerin des Orto, eine Tante Anna aus Buenos Aires, nach vielen Jahren zurück ins Dorf und verkaufte ihrem Neffen das



*Franco Supino in Neapel, Dezember 2018. Foto: Luisa Supino. Privatarchiv Franco Supino, Solothurn.*

Stück Land. Wir waren in dem Sommer wie jedes Jahr in Monteforte in den Ferien. Ich erinnere mich an eine noble Dame, die ich kaum verstand, weil sie einen uralten neapolitanischen Dialekt mit Spanisch mischte. Ich sagte ihr, Vater habe als Kind hart arbeiten müssen. «Dein Vater? Immer, wenn ich ihn sah, sass er auf dem Traccio und schaute den Fahrzeugen nach.» In Argentinien herrschte eine verheerende Wirtschaftskrise, so dass ihr die Lire aus dem Verkauf sehr gelegen kamen.

Nonno Francesco starb völlig überraschend vor Ostern 1977. Vater flog zum ersten Mal in seinem Leben, mit der Swissair, weil man den Nonno, wie im Süden üblich, sehr schnell beerdigte. Als Vater zurückkam, war er sehr schweigsam und bedrückt. Er erzählte quasi nichts von der Reise, selbst wenn Mutter nachfragte, was ungewöhnlich war. Wenn Landsleute zu Besuch kamen und fragten, woran der Nonno denn gestorben sei, erklärte er: «Am Herzen.»

Was das hiess, erzählte Vater erst Jahre später. Der Arzt hatte meinen Onkel, zio Gerardo, hinter dem Rücken meines Grossvaters gewarnt: Wenn der Nonno weiter so viel Wein trinke, würde er daran zu Grunde gehen.

«Man kann nicht mit ihm reden, er ist sturer als ein Maulesel», klagte mein Onkel dem Arzt.

«Du sollst nicht reden», riet der Arzt, «du musst etwas tun».

Gerardo, der jüngste der drei Brüder, geboren, nachdem der Nonno aus der afrikanischen Gefangenschaft zurückgekehrt war und einziger Sohn, der noch im Dorf lebte, wusste sich nicht anders zu helfen, als alle Reben, die der

Die Bäume sind an <sup>geräuschten</sup> geeigneten  
Festgebirgen, 2 Meter hoch, tragen  
dunkelgrüne ledrige Blätter  
Commiss die Wälder, süßduftende  
Blüten. 4 Mal im Jahr blühen  
die Bäume, 4 mal wird geerntet.  
über den Bäumen liegen Netze

### Zitronenplantage

Man stellt Stützen, die an den  
Leitern auf den Zitronenbäumen  
arbeiten  
Salvatore

Er schnitt ein Bündel Weiden  
aus einem Topf mit Wasser den  
über Holzfeuer Kocht, jetzt sind  
die Weiden biegsam. Damit bindet  
er die ausreisenden Äste der  
Zitronenbäume am Holzgerüst  
aus Kastanienholz fest.

Über diesen Blättern liegen Netze  
die gegen Hagel und Furchen. Sonne  
helfen. Die Netze machen viel  
Arbeit, das <sup>es</sup> sind die Amalfitaner  
5 oder mal <sup>unten</sup> werden. Die  
oben Äste <sup>Zweige</sup> sind wir <sup>unter</sup> Netze und  
(Nette Stützen) bilden sie am

Nonno auf seinem Orto angepflanzt hatte, auszureissen und die Fiaschi im Weinkeller auszuschütten.

Nonno Francesco wurde nicht einmal wütend, als er die entwurzelten Reben und die gekippten Fiaschi sah. Er schüttelte nur den Kopf und murmelte: «Das ist nicht wahr. Das hat mein Sohn nicht gemacht. Das kann nicht wahr sein.»

«Ich musste es tun», verteidigte sich Gerardo, «für dich. Du willst ja nicht Vernunft annehmen».

«Für mich hast du das getan?»

«Ja, für dich, weil du dich sonst ins Grab säufst. Der Arzt sagt es!»

«Ich werde nicht sterben, sagt der Doktor, wenn ich keinen Wein mehr trinke?» Nonno Francesco schüttelte wieder den Kopf, ging nach Hause in sein Schlafzimmer, schloss die Fensterläden, schlüpfte aus den Schuhen und legte sich, ohne sich auszuziehen, auf das Bett. Die Nonna, die von der Tat des Sohnes nichts wusste, fragte, was er habe, und Nonno Francesco sagte, ihm sei nicht gut, gar nicht gut. Er müsse liegen.

Drei Wochen später war er tot, ohne je wieder von diesem Bett aufgestanden zu sein.

Im Sommer nach Nonno Francescos Tod waren wir wie immer in Monteforte. Ich erinnere mich, wie Nonna Milina in diesen Ferien in unserem Haus war und den ganzen Tag im Bett lag, leise vor sich hin jammernd, und nichts essen wollte. Ich sehe sie vor mir, eine gebrechliche, in sich gekrümmte Gestalt, ganz in Schwarz gehüllt, im abgedunkelten Zimmer auf einer Pritsche liegend. Mutter oder Vater bitten sie, aufzustehen und an den Tisch zu kommen, oder wenigstens im Bett etwas von der Brühe zu essen. Sie murmelt, zu mir gewandt: «Ich will zu meinem Francesco. Er wartet auf mich.»

Im November drauf starb Nonna Milina, und es war allen im Dorf klar, dass der Onkel beide auf dem Gewissen hatte, Nonno Francesco und Nonna Milina.

Patric Marino

## Terzo, Quarto, Quinto

### Sonne

Mein Schreibtisch steht an einer blauen Wand, an der blauen Wand hängen Postkarten und Fotos. Von zwanzig Bildern stammen zwölf aus Italien, schau sie dir ruhig an: Das ist die Weihnachtssau, der Fussballspieler Gattuso, der jetzt Milan trainiert, das American Girl in Italy, der Barbier von Genua, die alte Villa am Lago Maggiore, der Zug in Kalabrien, die Pizzakarte von Renzo, der Karton einer Packung Meersalz, der Bierdeckel ist aus der Bar degli Artisti, eine alte Werbung für Chinotto, mein liebstes Orangenpapier und die Zeichnung einer Sonne.

Du fragst, wer die Sonne gezeichnet hat. Eigentlich ist es nur ein Sonnenstrahl. Als ich letzten Winter nach Bologna reiste, sass ein kleines Mädchen in meinem Zugabteil und zeichnete. Es schenkte seine Zeichnung der Frau neben mir und wollte auch mir eine Zeichnung schenken. Es machte einen gelben Strich und sagte: Für dich, ein Sonnenstrahl. Seine Mutter sagte, das erkenne man nicht, also zeichnete das Mädchen weitere Strahlen und ein Gesicht. Es sagte: So trägst du die Sonne immer mit dir.

Wenn ich die Bilder zähle, bin ich zu zwölf Zwanzigstel Italiener. Sie haben sich auf meinen Reisen angesammelt, wenn ich die Reisen der letzten vier Jahre zähle und wie oft ich nach Italien reiste, bin ich zu fünfzehn Siebzehntel Italiener. Es ist nicht so sehr das Meer oder das Essen, das mich hinzieht, es sind die Bilder und Geschichten. Ich muss die Orte sehen und die Menschen verstehen, um von ihnen erzählen zu können. So werden sie Teil von mir, und ich werde Teil ihrer Geschichte. Deshalb reise ich immer wieder nach Italien. Deshalb habe ich sie an die blaue Wand geklebt, vor der ich schreibe, Bild um Bild, Geschichte um Geschichte.

### Bar

Gestern ist Alessandro gestorben, der Schriftsteller, kannst du dich erinnern, wir waren an seiner Lesung. Alessandro konnte zuhören und erzählen. In seinen Texten gab er den Schwachen in Italien eine Stimme, den Arbeitern,

den Immigranten, den Opfern der Mafia, den Fussballfans. Wenn er in die Bar degli Artisti im Dorf meiner Nonni gegangen wäre, hätten ihm die Leute ihre Geschichten erzählt. Wenn ich die Bar betrete, verstummen sie. Also schreibe ich über ihr Schweigen.

Es gibt diesen Gedanken in Italien: Wir sind eine Nation von Auswanderern, wir wissen, was Auswanderung bedeutet. Unsere Grossväter gingen nach Amerika, unsere Väter gingen in die Schweiz, unsere Brüder gingen in den Norden. Wir wissen, wie es den Menschen geht, die heute in Italien ankommen. Wir empfangen sie so, als würden sie nach Hause kommen, wir geben ihnen ein Zuhause. Wir sind ein Volk von Fischern und Seemännern, es ist unsere Pflicht, jedem zu helfen, der auf dem Meer in Not gerät. Doch das sind die Gedanken von Politikern, Intellektuellen, Schriftstellern, Rosenverkäufern und Tagträumern, vielleicht mehr Träume und Gespräche als Gedanken. Im Dorf meiner Nonni treffe ich Menschen, die anders über die Immigration denken. Selbst im August, wenn hier alles stillsteht, fahren sie nicht ans Meer, sondern sitzen in der Bar degli Artisti, wo schon lange keine Künstler mehr verkehren, nur die Lebenskünstler, die verspielen, was von ihrem kleinen Lohn oder ihrer Schweizer Rente übrigbleibt. Wenn ich die Bar betrete, verstummen sie und drehen ihre Spielkarten um. Ihr Schweigen folgt auf mein Eintreten, auf die Reden der Intellektuellen und Politiker im Fernseher, es ist ein stummes, wütendes «Nein» zu den Immigranten, die ihnen die Arbeit wegnehmen, mit den Stöpseln in den Ohren die Bar wegnehmen würden, sie wollen sie nicht, nicht die Ausländer, die Fussballspieler, die Touristen, nicht den Papst. Auch ich spüre ihren Vorwurf, dass ich hier Ferien mache und in ihre Bar komme, sie wissen, dass ich nicht zahlen darf, weil der Barista mit meiner Cousine verlobt ist. Mauro bringt mir einen Eiskaffee und lässt sich neben mich in einen Plastikstuhl fallen. Mauro, wie die Kaffeemarke. Er arbeitet in der Bar seines Vaters, am Abend macht er Crêpes und ein Animationsprogramm für Kinder, mit einem Master in Kunstgeschichte. Manchmal fragt er mich nach der Stellensituation in der Schweiz, der Krankenkasse, den Mieten, den Steuerbedingungen für Ausländer. Am Schluss sagt er: Ja, aber in der Schweiz gibt es kein Meer, oder?

## Orangenvpapier

Das Orangenvpapier ist aus Genua. Ich habe alle Papierchen gesammelt, eins mit einem Papagei, einer Schlange, einem Schiff, einem Herzen, wie viele Orangen habe ich in den drei Monaten gegessen. Ich wohnte nahe des Mercato orientale. Es gab Stände mit Früchten und Gemüse, Fisch, Fleisch, Käse, Brot



*Patric Marino in Bogliasco bei Genua, 2015. Foto: Corina Hänger. Privatarchiv Patric Marino, Zürich.*

und Blumen, erst nach eineinhalb Runden merkte ich, dass ich im Kreis ging. Ich kaufte Blutorangen und Auberginen, kleine Oliven und frische Ricotta.

Am nächsten Tag kehrte ich zu den beiden Ständen zurück. Die Fruchtverkäuferin rief mich «Svizzero», wie mich in der Schule einige «Tschingg» gerufen hatten, bei ihr klang es wie ein Kosenamen. Ich sah, wie sie mit ihren feinen Händen nach den Artischocken griff und mir eine Zitrone und einen Bund Petersilie dazulegte. Sie fragte mich, ob ich bereits das Stadion besucht hätte, die Fussballspiele seien etwas vom Schönsten der Stadt. Von da an schaute ich am Sonntag die Fussballergebnisse an, und jedes Mal, wenn Genoa gewonnen hatte (sie spielten die beste Saison seit vielen Jahren), fragte ich die Fruchtverkäuferin nach dem Spiel und sie lachte mich an.

Beim Käsehändler kaufte ich wieder von den kleinen grünen Oliven und Büffelmozzarella. Der Verkäufer sagte, ich dürfe die Mozzarella nicht im Kühlschrank aufbewahren. Ich fragte nach, um sicherzugehen, dass ich ihn richtig verstanden hatte. Er wiederholte, ich dürfe die Mozzarella nicht im Kühlschrank aufbewahren, und zeigte mit den Händen, wie sie sich in der Kälte sonst zusammenzieht. Dann fragte er mich, woher ich käme. Aus der Schweiz, sagte ich, ob er das nicht höre. Doch, aber er glaube, noch einen anderen Akzent herausgehört zu haben. Meine Nonni kämen aus Kalabrien,

sagte ich, ich spräche Italienisch mit ihnen. Er habe es gewusst, sagte er und lachte laut, er komme auch aus Kalabrien. Sein Vater sei Kalabrese, seine Mutter Neapolitanerin. Eine verrückte Mischung. Er klatschte dreimal in die Hände. Von diesem Tag an sprach der Käsehändler mit mir Dialekt, ich verstand nur die Hälfte, zum Abschied kam er jeweils hinter der Theke hervor und drückte mir die Hand, das verstand ich. Er hatte eine eigenartige Stimme, mit der er mich rief und seine Waren anpries. Als ich dir später vom Käsehändler erzählte, sagtest du: Ja, der Händler mit der tiefen Stimme, ich sagte: Nein, er hat eine hohe Stimme, aber wir meinten den gleichen.

Nach einiger Zeit merkte ich, der Käsehändler, die Fruchtverkäuferin, die Mädchen im Café, alle, mit denen ich mich unterhielt, waren aus dem Süden. Ich fand in einer norditalienischen Stadt, in der ich niemanden mit Namen kannte, Menschen aus dem Süden Italiens, ohne sie gesucht zu haben. Sie waren in den drei Monaten, bis du kamst, meine kleine Familie, auch wenn sie davon nichts wussten.

## Africano

Das ist der Regionalzug in Kalabrien, mit dem ich das letzte Stück meiner Reise nach Guardavalle, dem Heimatdorf meiner Nonni, zurücklege. Er besteht aus nur einem Triebwagen, die Leute nennen ihn *Africano*, ich weiss nicht, weshalb, vielleicht ist das ihre Vorstellung von afrikanischen Zügen. Wenn der Dieselmotor aussetzt, schiesst der Wagen lautlos dahin. Kürzlich habe ich vom Africano geträumt. Normalerweise schreibe ich meine Träume nicht auf, aber dir erzähle ich den Traum.

Ich fahre mit dem Zug nach Guardavalle, doch der Wagen rollt so langsam, dass alle Gäste aussteigen und neben ihm hergehen, auch ich gehe am Strand, durch den warmen Sand, mit den Schuhen in der Hand, einer schenkt Limonade aus, trotzdem fällt der Wagen zurück, ich erreiche Guardavalle zu Fuss, und der Zug mit meinem Koffer, er kommt nie an.

Mit achtzehn reiste ich zusammen mit meinen Nonni nach Guardavalle, um ihr Dorf wiederzusehen, an das ich nur wenige Erinnerungen hatte und das ich hauptsächlich aus den Fotoalben meiner Kindheit kannte. Sechs oder sieben Jahre lang war ich mit meinen Eltern nicht mehr hingereist, sie sagten, es sei im Sommer zu heiss, die Strände dreckig, die Besuche bei den Verwandten anstrengend. Ich kann nicht sagen, dass das nicht stimmt, aber seither fahre ich jedes Jahr hin.

Im darauffolgenden Sommer reiste ich mit meinen Eltern nach Guardavalle, irgendwann kamen auch meine Cousinen und Cousins aus der Schweiz mit.



*Orangenpapier vom Mercato orientale in Genua. Privatarchiv Patric Marino, Zürich.*

Einmal reiste ich mit meinem kleinen Cousin, er war damals etwa vierzehn, wir nahmen den Zug nach Milano und warteten auf den Nachtzug. Am Bahnhof kauften wir Proviant ein für die Reise: Ich kaufte ein Panino mit Auberginen, italienische Kekse, eingeschweisste Brioches und Birnensaft, mein Cousin kaufte Hamburger und Pommes bei McDonald's. Er sagte, sogar das Essen von McDonald's schmecke in Italien besser als in der Schweiz.

Wenn wir am Morgen mit dem Nachtzug in Sapri ankamen, erzählte mein Nonno immer die Geschichte der Spigolatrice di Sapri. Ich kenne die Zeilen noch heute und sagte sie auch zu meinem Cousin, als wir in Sapri ankamen: Eran trecento, eran giovani e forti, es waren dreihundert Soldaten, jung und stark. Von Sapri dauerte die Reise noch drei Stunden, zu jeder Station wusste mein Nonno eine Geschichte zu erzählen. Heute muss man zweimal umsteigen, und ich erinnere mich nur an die Geschichte der Spigolatrice di Sapri: Eran trecento, eran giovani e forti, e sono morti, und sie starben alle, als hätte es die anderen Stationen und Geschichten nie gegeben.

## American Girl in Italy

Das ist eines meiner Lieblingsfotos, das American Girl in Italy, es hing bei meinem Coiffeur über dem alten Radio. Ein amerikanisches Mädchen geht durch eine Strasse in Florenz und alle Männer schauen ihr nach, man glaubt, ihre Pfiffe zu hören. Wenn ich durch die Strassen in Guardavalle ging, fühlte ich mich ähnlich. Der Swiss Boy in Calabria. Die alten Frauen sassen vor ihren Häusern, sie schauten mich wortlos an, schauten mir grusslos nach. Wenn die Frauen nicht gestorben sind, sitzen sie noch immer auf ihren Plastikstühlchen, doch wenn ich sie heute im Vorbeigehen grüsse, grüssen sie zurück, mit einem Kopfnicken nur oder einer leisen Bewegung der Hand, aber sie grüssen zurück.

Ich erinnere mich, wie ich als Kind durch die Strassen ging, in der Angst, von Verwandten gerufen zu werden, ich fürchtete mich vor ihren Händen und Küssen und verstand ihre Sprache nicht. Sie kannten mein Gesicht von Fotos, sie wussten von meinen Nonni, in welche Klasse ich ging, und fragten nach meinem Vater. Heute erkenne ich meine Verwandten, ich grüsse und küsse sie auf der Strasse, erzähle ihnen von meinem Studium, und sie fragen, wie es meinem Vater geht.

Für mich hat sich vieles geändert in den letzten zehn Jahren, für sie ist alles gleich geblieben. Als ich in meinem Traum in Guardavalle ankam, ohne Koffer, geschahen viele Dinge, die jetzt unscharf sind, aber deutlich hörte ich, wie jemand in der Strasse meinen Namen rief, eine junge Frau, sie sagte, sie sei in der Schweiz mit mir in die erste Klasse gegangen und dann mit ihren Eltern

nach Kalabrien zurückgekehrt, und ich freute mich, sie wiederzusehen, konnte mich aber nicht an sie erinnern.

## Sale Marino

Mit dem Salz kochte ich in Genua, die Kartonverpackung mit meinem Namen nahm ich mit. Mein Nonno erzählt oft den Witz, wie der Kommandant der Marine nach mehr Salz verlangte und mein Nonno nach oben rannte. Sale Marino. Meersalz. Und: Geh hoch, Marino.

In den zwei Wochen, die ich im Sommer mit meinen Nonni verbringe, werde ich wieder zum Kind, auch sie werden mit jedem Tag jünger. Wenn ich ankomme, spreche ich langsam Italienisch, eine Kindersprache, mit jedem Tag kommen mehr Wörter zurück, ich verstehe Nonnos Witze, Nonnas Sticheleien, die Flüche bei den Fussballspielen, und wenn ich nach einer Woche meine Eltern anrufe, spreche ich Deutsch mit Akzent.

Ich fluche häufig auf Italienisch, so wie du auf Englisch, Fluchen kann man lernen.

Wenn wir zusammen in eine Pizzeria in der Stadt gehen, frage ich in Mundart nach einem freien Tisch. Die Kellner aus Albanien oder Serbien grüssen uns: Buonasera, benvenuti, prego, prego, aber wenn ich auf Italienisch antworte, sprechen sie plötzlich kein Wort Italienisch mehr.

Wenn ich auf Italienisch schreibe, suche ich lange nach Worten, schlage Ausdrücke und Redewendungen nach, gebe Beispielsätze bei Google ein. Es entstehen kleine Halbgedichte, dem Gegenstand – eine Hotelreservation, ein Kochrezept, die neusten Fussballergebnisse – völlig unangemessen, private Mails und Briefe enden immer in Liebeserklärungen. Was ich einmal auf Italienisch geschrieben habe, vergesse ich nicht mehr.

In Italien kenne ich die Namen der Bäume und weiss, wann sie blühen und Früchte tragen, wie man daraus Likör macht und wie ihr Honig schmeckt. Wenn wir im Sommer die Bäume schneiden und das Holz hacken, kann ich sagen, das ist Lorbeer, das war der Feigenbaum, das ein Ast des Olivenbaums. Hier weiss ich nicht mal, ob vor unserem Haus eine Föhre oder eine Fichte ihre Nadeln fallen lässt.

Eine Lärche, sagst du, mit ä.

## Gattuso

Das Paninibild von Gattuso trug ich zehn Jahre lang in meinem Portemonnaie, er hat viel gesehen. Bereits als Kind war er mein Vorbild, wie er spielte und kämpfte, ein Kalabrese. Heute spiele ich bei den Azzurri mit seiner Rückennummer, der Acht. In unserer Mannschaft haben zwei Drittel der Spieler italienische Wurzeln, auch Polen, Portugiesen, Marokkaner, Albaner spielen mit, das ist kein Problem, nur reine Schweizer hat es keine. Ich weiss nicht, woran das liegt. Vielleicht am Vereinsnamen. Oder an den Trainingstrikots, ich kenne keinen anderen Verein in der Schweiz mit rosaroten Trikots.

Im Fussball spielt es keine Rolle, woher du kommst, welche Sprache du sprichst, solange du gut Fussball spielst. In der Garderobe sprechen wir Italienisch und Deutsch, auf dem Feld nur Deutsch. Wir passen uns den Spielern an, die kein Italienisch sprechen, sie sollen auch wissen, wo sie stehen und wie sie spielen müssen. Jeder flucht in seiner Sprache.

Viele Zuschauer gehören zum Verein. Sie selbst oder ihre Söhne spielten bei den Azzurri, sie bringen ihre Freunde mit. Sie kommen zu jedem Spiel, in ihren Regenjacken und Russenmützen, sie drücken ihre Zigaretten auf der Bande aus und schreien italienische Kommentare rein. Für sie bedeutet der Verein ein Zuhause, wir spielen darum, ob sie am Abend gut oder schlecht gelaunt nach Hause gehen.

Einmal im Jahr gibt es ein grosses Lotto in Renzos Pizzeria, einen italienischen Abend. Salsicce, Pizze fritte und Forst-Bier, die Kinder singen Karaoke und spielen Tischfussball, Zahlen, Flüche und Witze fetzen durch den Saal und mischen sich mit italienischen Schlagern. Als Preise gibt es: Wurst- und Fleischplatten, Trockenfrüchte, Tupperware und als Hauptpreis eine Küchenmaschine.

## Pizza

Die Pizzakarte ist von Renzo, dem Weltmeister. Ich weiss nicht, ob er jemals an einer Meisterschaft teilnahm und den Teig durch die Luft wirbeln kann, aber seine Pizza ist die beste der Welt. Wollen wir morgen Abend Pizza essen gehen? Wir essen jeden Freitag nach dem Training bei Renzo, seine Pizzeria ist neben dem Fussballplatz, unser Klublokal. Vor dem Training bestellen wir die Pizzen, nach dem Training setzen wir uns gleich an die Tische. Ich nehme meistens die Pizza del giorno. Manchmal macht er Pizza frita, einen frittierten Calzone mit Wurst, Käse und Brokkoli, grossartig. Oder Pizza mit 'Nduja, scharfer Streichsalami, jede Salami und jede Pizza ist unterschiedlich scharf.

Manchmal hat Renzo keine Lust, für uns Pizza zu machen, dann gibt es Pasta mit Tomatensauce.

Renzo kam vor zwanzig Jahren in die Schweiz. Sein Vater hatte eine Pizzeria in Kalabrien, in der Nähe von Crotone, Renzo machte Pizza in unserem Klublokal. Die Leute kamen aus der Stadt, um auf dem Fussballplatz Pizza zu essen. Die beste Pizza, fünfzehn Jahre lang. Renzo heiratete eine Schweizerin, seine beiden Töchter gingen hier zur Schule und alles. Die ersten Jahre machte er Winterpause und fuhr nach Kalabrien, mit dem neuen Kunstrasen spielten wir auch im Winter und er machte das ganze Jahr über Pizza. Bis Renzo vor fünf Jahren mit seiner Familie zurück nach Kalabrien ging und die Pizzeria seines kranken Vaters übernahm. Aber irgendwas lief schief, die Leute gingen nicht zu Renzo. Wir besuchten ihn einmal, an einem Augustabend waren wir neben den Kindern eines Geburtstagsfests die einzigen Gäste. Nach drei Jahren gaben sie die Pizzeria auf und kehrten zurück in die Schweiz.

In der Zwischenzeit hatte ein Türke hier Pizza gemacht. Wenn es nicht unser Klublokal gewesen wäre, hätte er nach einem halben Jahr schliessen können, so blieb er zwei Jahre. Das Lokal stand ein Jahr lang leer, wir gingen nach dem Training in die Stadt essen. Als Renzo zurückkam, übernahm er die Pizzeria auf dem Fussballplatz wieder. Aber sein Traum der Rückkehr ist geplatzt. Stella, seine ältere Tochter, blieb erst bei ihren Grosseltern in Kalabrien, die kleine kam mit den Eltern zurück. Sie war in Italien nie angekommen, erzählte Renzo, während Stella Freundinnen gefunden hatte und dort studieren wollte. Aber seit dem Winter ist sie auch wieder da, sie serviert in der Pizzeria und will im Sommer an die Uni, Germanistik und Romanistik studieren.

## Weihnachtssau

An der Wand erkennst du das Dia nicht, ich halte es gegen das Licht. Es stammt ungefähr von 1970, mein Vater war knapp zehn, aber er ist nicht auf dem Bild. Auf dem Dia siehst du die Weihnachtssau, die geschlachtet wurde, als meine Nonni in der Schweiz lebten und im Winter nach Kalabrien zurückkehrten. Nonnos Eltern hielten die Sau hinter dem Haus, dort wurde sie auch geschlachtet. Zum Ausbluten, Abstreifen der Borsten und Ausnehmen hängten sie die Sau an einem Seil über einen Ast der grossen Eiche vor dem Haus, wo auch gewurstet und gekocht wurde. So zeigt es die Diaaufnahme, die Nonno machte, er erzählt die Geschichte manchmal an Weihnachten, für ihn ist das eine schöne Erinnerung. Meine Nonna ergänzt, sie habe die Kinder, meinen Vater und meinen Onkel, wegbringen müssen, da sie weinten, aber die Sau schrie so laut, dass man es im ganzen Dorf hörte. Ich habe nie erlebt, wie eine Sau geschlachtet

wird, ich kenne die Geschichte nur aus ihrer Erzählung, wir sitzen dazu auf dem Sofa, trinken Pfefferminztee und streicheln die Katzenkissen.

Als wir diesen Sommer in Guardavalle ankamen, hörten wir, dass der Bauer, der zum Land meiner Nonni schaut, die Eiche gefällt habe. Meine Nonni verwünschten ihn, er habe sie ruiniert, man könne doch nicht die schöne, alte Eiche fällen. Ich begleitete meine Nonni aufs Land, und wir sahen, dass nur ein grosser Ast geschnitten worden war, sodass der Bauer mit seinem Traktor durchfahren konnte. Es war der Ast, über den Nonnos Eltern die Sau gehängt hatten.

## Die alte Villa

Das alte Steinhaus von Nonnos Eltern unter der Eiche verfällt, Bäume wachsen in den Zimmern, Fledermäuse schlafen an der Decke. Es sieht aus wie auf diesem Bild in der alten Villa am Lago Maggiore, die seit dreissig Jahren leersteht. Durch ein Fenster stieg ich in die Villa ein, um für eine Reportage zu fotografieren. Die Lampen, die Badewanne, sogar das Toilettenpapier, alles war noch da, als wäre ein Vulkan ausgebrochen und wären die Bewohner geflüchtet. Jetzt sieht man daran, wie eine Steckdose vor dreissig Jahren aussah. Wie lange kam wohl noch Strom aus den Steckdosen der Villa? Im Elternhaus meines Nonnos kam die Elektrizität nie an, er wuchs ohne Strom, ohne Gas, ohne fliessendes Wasser auf. Vor achtzig Jahren, 1200 Kilometer südlich von hier.

Während der zwei Monate, die meine Nonni in Kalabrien verbringen, fühlen sie sich verpflichtet, ihrem früheren Leben anzugehören, als wären sie nie weg gewesen. Auf dem Weg zum Bäcker bleibt Nonno vor dem Brett mit den Todesanzeigen stehen und murmelt die Namen vor sich hin. Diesen Sommer starb eine entfernte Bekannte von ihm, sie waren zusammen aufgewachsen, hatten sich während Jahrzehnte nicht gesehen. Ich fuhr meine Nonni ins Nachbarsdorf, wo sie der Trauerfamilie kondolieren wollten. In der Zwischenzeit besuchte ich eine Tante, wir tranken auf ihrer Terrasse Eistee, ich sagte, es lohne sich nicht, Kaffee aufzusetzen, meine Nonni kämen gleich wieder. Nach der zweiten Tasse Kaffee besichtigte ich den Garten meiner Tante und spazierte durchs Dorf, ohne jemandem zu begegnen. Nach zwei Stunden läuteten die Glocken der Kirche, und meine Nonni kamen zurück. Sie waren zur Trauerfeier geblieben. Sie hatten keinen gekannt, aber alle hatten sie mit ihren Namen angesprochen. Im Auto stritten meine Nonni darüber, ob der Bruder der Verstorbenen in die Schweiz oder nach Deutschland gegangen sei, dann schwiegen sie. Selbst Nonno, der bei den Brücken immer sagt, dass Mussolini sie gebaut habe, schaute still aus dem Fenster.

## Der Barbier von Genua

Hier siehst du den ältesten Barbiersalon von Genua, in der Nähe des alten Hafens. Ich kam zufällig vorbei, wollte nur kurz den Rasierschaum riechen und ein Foto machen. Da legte sich eine Hand auf meine Schulter, ein Mann in einem weissen Kittel stand hinter mir, der Barbier. Ich grüsste ihn. Er schob mich wortlos in seinen Salon, ich wehrte ab, aber er hörte nicht zu und drehte den Stuhl zu mir. Ich sagte nochmals, ich sei nur per Zufall hier und suchte die Antica Trattoria, vielleicht könne er mir helfen. Da lächelte der Barbier, berührte mit der Hand seine Ohren und seine Lippen, er war taubstumm, und drückte mich in den Stuhl. Der Barbier beugte sich über mich, plötzlich kippte der Stuhl nach hinten, ich klammerte mich an die Armlehnen, der Barbier lachte schnaubend. Er legte mir ein nasses Tuch aufs Gesicht, schäumte mit dem Pinsel die Seife auf und verteilte den Schaum auf meinen Wangen. Dann zog er sein Rasiermesser über das Leder und fuhr, als er fertig war, mit dem Zeigefinger drohend über seinen Hals. Seine Finger massen mein Gesicht aus, das Messer folgte der Hand sicher. Ab und zu hob der Barbier meinen Kopf an, um mit Handzeichen zu fragen, wie ich die Koteletten oder den Schnauz wünsche, oder er deutete mir, am Hals nicht gegen den Strich zu rasieren. Den Schaum strich er an einem Stück Zeitung ab, während der ganzen Rasur floss kein Wasser. In der Bar gegenüber schrien sich zwei Männer an, immer lauter. Im Spiegel erkannte ich, wie die anderen Gäste die Bar verliessen. Drinnen wurden Stühle umgestossen, Glas splitterte, die Männer schrien und fluchten, ihre Schläge klatschten laut über die Strasse. Jemand rief nach der Polizei. Und der Barbier, er rasierte weiter, und wenn ich meinen Kopf aufrichtete, drückte er ihn bestimmt nach unten. Einige Male befreite er eingewachsene Haare mit einer Nadel. Dann legte er das Messer weg, spritzte eine klare Flüssigkeit in seine Hände und klatschte sie mir ins Gesicht. Der Alkohol brannte. Ich sprang auf, drückte ihm eine Zehnernote in die Hand und verliess den Salon. Eine Frau wischte in der Bar gegenüber die Scherben in eine Ecke. In der nächsten Strasse stand reglos ein Mann mit blutigen Schnitten im Gesicht und zittrigen Händen.

## Chinotto

Da warst du dabei, erinnerst du dich? Auf der Treppe in Nervi, wo wir dem Taucher zuschauten, wie er mit der Harpune ins Meer stieg und nicht mehr auftauchte, da, wo wir mit unseren Flaschen die alte Werbung für Chinotto nachstellten. Quello vero, das echte. Endlich konnte ich dir zeigen, wo ich in Genua einkaufte, spazierte, schrieb, drei Monate lang lebte. An den ersten schö-

nen Frühlingstagen fuhren wir ans Meer, ich holte dich von der Sprachschule ab, es fühlte sich an, als wären wir nicht in den Ferien, sondern von dort, wir gehörten dazu. Der Regionalzug hielt an jeder Ecke, allein in Genua gibt es fünf Stationen, sie sind durchnummeriert: Genova Quarto, Genova Quinto. Da fragte ich mich, wann hört man auf zu zählen? Die Stationen, die Generationen. Primo, Secondo, Terzo, werden sie gleich weiterzählen? Wie weit entfernt muss man sein, damit man einen eigenen Namen bekommt? Und wie fügen sich diese Drittel und Viertel zu einem Ganzen, zu einem Echten zusammen? «Ein Terzo meldet sich zu Wort.» So wurde meine Erzählung über die Nonni angekündigt. Damals war mir das unangenehm, der Dritte, ein Drittel zu sein, wovon auch? In Genua waren wir für die Fruchtverkäuferin beide «gli Svizzeri», so grüsst sie uns heute noch. Wenn wir uns entschieden hätten zu bleiben, wäre ich kein Terzo, sondern ein Primo gewesen, gleich wie du, bis die Leute auf dem Markt, in der Schule, in der Bar unsere richtigen Namen gekannt hätten. Dazu ist es nicht gekommen. Das Zählen beschäftigt mich aber weiterhin, es ist mit dem Erzählen verwandt, ich führe es nicht in Zahlen, sondern in Worten fort. Irgendwann wird man aufhören, die Generationen zu zählen, so wie man in Genua aufhört, die Stationen zu zählen. Wir stiegen in Genova Nervi aus, durch die Unterführung gelangten wir ans Meer. Es gibt eine kleine Bäckerei dort, du bestelltest auf Italienisch, was du dich mit mir sonst nie getraust, ich verbrannte mir die Zunge an der Focaccia mit Käse und trank die ganze Flasche Chinotto in einem Zug aus. Quello vero, das echte.

## Dank

Die Veröffentlichung dieses Buches wurde durch das grosszügige Legat der Familien Kurmann-Walter (Bern) ermöglicht – ihnen danken die Herausgebenden an erster Stelle. Durch weitere Schenkungen von Bildern und Dokumenten Hans Walters aus Familienbesitz konnte ausserdem im Lauf der vergangenen Jahre das seit 1995 im SLA aufbewahrte Archiv Hans Walters mit interessanten Materialien ergänzt werden.

Dank der wohlwollenden Unterstützung des Herausgebergremiums der *Schweizer Texte* kann der Band in dieser Reihe erscheinen.

Den Teilnehmenden der Workshops und der Tagung und den Beitragenden, von denen die meisten auch an mindestens einer der Veranstaltungen dabei waren, danken wir zuvorderst herzlich für ihre hochgeschätzte Arbeit und ihre Geduld. Für die finanzielle, institutionelle und infrastrukturelle Unterstützung bedanken wir uns bei der Schweizerischen Nationalbibliothek (NB), dem Schweizerischen Literaturarchiv (SLA), der Universität Basel und insbesondere seinem Deutschen Seminar.

Grosser Dank geht auch an Simon Schmid, Fabian Scherler und Núria Marti vom Dienst Foto- und Reprografie der Schweizerischen Nationalbibliothek (NB) in Bern für die hervorragende digitale Aufbereitung des Bildmaterials und die grosse Bereitschaft zur Umsetzung all unserer Wünsche.

Ausserdem danken die Herausgebenden all jenen herzlich, die unsere Recherchen bei der Beschaffung von Illustrationsmaterial unterstützt, entsprechende Dokumente oder Fotos zur Verfügung gestellt oder auf andere Weise unser Projekt mit Rat und Tat gefördert haben:

Tobias Amslinger (Leiter Max Frisch Archiv, Zürich); Dieter Bachmann (Schriftsteller, Zürich); Fondazione Ursula e Gunter Böhmer (Comune di Collina d'Oro-Montagnola); Claudia Engler (Burgerbibliothek, Bern); Urs Faes (Schriftsteller, Zürich); Anna Fattori (Università Tor Vergata, Rom); Luca Andrea Franzetti (Rom); Regula Geiser (Bibliotheken Winterthur); Mario Gruet (Genf); Hermann Hesse-Stiftung (Bern); Rea Köppel (Dichtermuseum, Liestal); Gertrud Leutenegger (Schriftstellerin, Zürich); Patric Marino (Schriftsteller, Zürich); Francesco Miceli (Schriftsteller, Bern); Franco Supino (Schriftsteller, Solothurn); Peter Utz (Université de Lausanne); Christina Viragh (Schriftstellerin, Rom); Irmgard Wirtz (Leiterin SLA, Bern); Christiane Wyrwa und Matthias Klein (München).

Ganz besonders danken wir Louanne Burkhardt für ihre ausgezeichnete Mitarbeit an diesem Band.

Jakob Funcklin

*Die Bühne als Kanzel*

Das Spiel vom reichen Mann und armen Lazarus (1550)

Das Spiel von der Auferweckung des Lazarus (1552)

Teil 1: Einführungen und Dramentexte / Teil 2: Kommentare und Anhang

Herausgegeben und mit einer Einführung von Max Schiendorfer

Band 53, 2019. 2 Bände, 888 S., 21 Farbabb. CHF 78 / EUR 78

ISBN 978-3-0340-1505-9

Ruth Blum

*Die grauen Steine*

Herausgegeben und mit einem Nachwort von Mirjam Herrmann

Band 52, 2018. 320 S., 8 Abb. s/w. CHF 38 / EUR 38. ISBN 978-3-0340-1468-7

Hans Walter

*«Güter dieses Lebens» und andere Prosa*

Herausgegeben und mit einem Nachwort von Julia Maas

Band 51, 2018. 304 S., 13 Abb. s/w. CHF 38 / EUR 38. ISBN 978-3-0340-1454-0

Paul Ilg

*Der Hungerturm*

Ein Zeitroman

Romanfragment. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Lisa Hurter

Band 50, 2018. 160 S., 5 Abb. s/w. CHF 38 / EUR 38. ISBN 978-3-0340-1442-7

William Wolfensberger

*Die Glocken von Pralöng*

Mit einem Nachwort von Iso Camartin, herausgegeben von Rudolf Probst

Band 49, 2016. 144 S., 5 Abb. s/w. CHF 34 / EUR 31. ISBN 978-3-0340-1372-7

Alfred Hartmann

*Meister Putsch und seine Gesellen*

Ein helvetischer Roman in sechs Büchern

Herausgegeben und mit einem Nachwort von Patricia Zihlmann-Märki und

Christian von Zimmermann in Zusammenarbeit mit Eveline Wermelinger

Band 48, 2017. 416 S., 13 Abb. s/w. CHF 48 / EUR 48. ISBN 978-3-0340-1368-0

Johann Jakob Bodmer

*«Die Freiheit als das höchste Gut der Nation»*

Vaterländische Dramen

Herausgegeben und mit einem Nachwort von Arnd Beise

Band 47, 2017. 208 S., CHF 38 / EUR 38. ISBN 978-3-0340-1339-0

Georg Gotthart

*Sämtliche Werke*

Herausgegeben von Ralf Junghanns mit einer Einführung zu Leben und Werk  
«Histori vom Kampf zwischen den Römern und denen von Alba»

Band 46, 2016. 384 S., 10 Abb. s/w. CHF 48 / EUR 43. ISBN 978-3-0340-1331-4

Max Tobler

«*Die Welt riss mich*»

Aus der Jugend eines feinsinnigen Rebellen (1876–1929).

Herausgegeben mit einem Nachwort von Christian Hadorn

Band 45, 2015. 376 S., 12 Abb. s/w. CHF 48 / EUR 46. ISBN 978-3-0340-1268-3

Jakob Flach

*Von der Kunst des Spazierengehens*

Prosastücke. Herausgegeben mit einem Vorwort von Magnus Wieland

Band 44, 2015. 148 S. CHF 32 / EUR 29.80. ISBN 978-3-0340-1286-7

Heinrich Federer

*In und um Italien*

Plaudereien, Reisebriefe und Erzählungen

Herausgegeben und mit einem Nachwort von Anna Fattori, Corinna Jäger-Trees,  
Simon Zumsteg

Band 43, 2015. 360 S., 29 Abb. s/w. CHF 48 / EUR 46. ISBN 978-3-0340-1277-5

Silvia Andrea

*Das eigene Ich und die grosse Welt*

Prosatexte und Biografisches.

Herausgegeben von Christine Holliger und Maya Widmer

Band 42, 2014. 180 S., 13 Abb. CHF 28 / EUR 23. ISBN 978-3-0340-1210-2

Silvia Andrea

*Faustine*

Roman

Herausgegeben und mit einem Kommentar von Cordula Seger

Band 41, 2014 (Erstveröffentlichung 1889). 264 S., 4 Abb. s/w.

CHF 44 / EUR 40. ISBN 978-3-0340-1209-6

Silvia Andrea

*Das Bergell*

Wanderungen in der Landschaft und ihrer Geschichte.

Mit einem Nachwort von Gian-Andrea Walther

Band 40, 2014 (Erstveröffentlichung 1901). 108 S., 9 Abb. s/w.

CHF 28 / EUR 25. ISBN 978-3-0340-1208-9

Silvia Andrea  
*Violanta Prevosti*  
Geschichtlicher Roman  
Herausgegeben und mit einem Nachwort von Maya Widmer  
Band 39, 2014 (Erstveröffentlichung 1905). 192 S., 4 Abb. s/w.  
CHF 38 / EUR 31. ISBN 978-3-0340-1207-2

Friedrich Jenni  
*Der Gukkasten-Kalender*  
Herausgegeben und mit einem Nachwort von Stefan Humbel  
Band 38, 2015. 364 S. CHF 48 / EUR 46. ISBN 978-3-0340-1197-6

Valentin Boltz  
*Der Weltspiegel*  
Herausgegeben von Friederike Christ-Kutter, Klaus Jaeger und Hellmut Thomke  
Band 37, 2013. 320 S. CHF 68 / EUR 62. ISBN 978-3-0340-1163-1

Annemarie Schwarzenbach  
*Afrikanische Schriften*  
Reportagen – Lyrik – Autobiographisches. Mit dem Erstdruck von «Marc»  
Herausgegeben von Sofie Decock, Walter Fähnders, Uta Schaffers  
Band 36, 2012. 336 S., 12 Abb. CHF 38 / EUR 34. ISBN 978-3-0340-1141-9

Heinrich Zschokke  
*Der Freihof von Aarau*  
Roman  
Herausgegeben und mit einem Nachwort von Rémy Charbon  
Band 35, 2013. 360 S., 4 Abb. CHF 48 / EUR 43. ISBN 978-3-0340-1086-3

Albin Zollinger  
*Die grosse Unruhe*  
Roman  
Mit einem Nachwort herausgegeben von Dominik Müller  
Band 34, 2012. 234 S. CHF 38 / EUR 31. ISBN 978-3-0340-1087-0

---

Chronos Verlag  
Eisengasse 9  
CH-8008 Zürich  
www.chronos-verlag.ch  
info@chronos-verlag.ch