

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky

Německý jazyk a literatura

Bc. Kamila Štítkovcová

Adolf Muschg und sein Werk

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Aleš Urválek, Ph.D.

2017

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Magisterarbeit selbständig und nur mit Hilfe der angegebenen Quellen ausgearbeitet habe. Brünn, den 28. November 2017

.....
Kamila Štítkovcová

Danksagung:

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer Mgr. Aleš Urválek, Ph.D. für alle seine hilfreiche Tipps und sorgfältige Beratung, die er mir während der Anfertigung der Arbeit gegeben hat, bedanken.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Adolf Muschgs Lebenslauf und Werk	2
3 Im Sommer des Hasen	16
3.1 Entstehung	16
3.2 Analyse.....	20
3.2.1 Handlung	20
3.2.2 Figuren.....	20
3.2.3 Aspekte des Romans.....	31
4 Das Licht und der Schlüssel.....	42
4.1 Entstehung	42
4.2 Analyse.....	47
4.1.1 Handlung	47
4.1.2 Figuren.....	48
4.1.3 Aspekten	49
4.1.4 Metaphorik	54
4.1.5 Kritik.....	63
5 Schlussfolgerung.....	66
6 Quellen.....	67

1 Einleitung

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Werk des schweizerischen Autors Adolf Muschg. Sie behandelt vor allem zwei Romane *Im Sommer des Hasen* und *Das Licht und der Schlüssel*. Diese Werke werden analysiert und auch ihre verschiedenen Aspekte erwähnt, um ein allgemeines Bild darzustellen.

Im zweiten Kapitel wird Adolf Muschgs Lebenslauf behandelt. Seine wichtigsten Werke werden im Kontext seines Lebens erwähnt. Dieses Kapitel ist wichtig, weil der Leser besser verstehen könnte, welchen Aspekten er in seinen Werken begegnen kann.

Drittes Kapitel beschäftigt sich mit dem bekannten Roman *Im Sommer des Hasen*. Dieser Roman hat große Bedeutung für die schweizerische Literaturszene. Erwähnt werden die Umstände der Entstehung des Romans. Dann wird die Handlung kurz beschrieben und die wichtigsten Figuren charakterisiert. Dann wird der Roman analysiert und wichtigsten Aspekte und Themen des Werks behandelt.

Viertes Kapitel widmet sich dem Roman *Das Licht und der Schlüssel*. Entstehung wird dargestellt und der Roman analysiert. Zum Schluss werden auch das Thema der Metaphorik und der Kritik behandelt.

Das Ziel dieser Arbeit ist Adolf Muschgs Werk und Leben vorzustellen und die Romane *Im Sommer des Hasen* und *Das Licht und der Schlüssel* zu analysieren. Ich möchte auch diese zwei Romane kurz vergleichen um herauszufinden, ob sie ähnliche Aspekte enthalten.

2 Adolf Muschgs Lebenslauf und Werk

Friedrich Adolf Muschg wurde am 13. Mai 1934 geboren. Er kommt aus Zollikon, Schweiz. Sein Vater Adolf Muschg war über sechzig und war der Grundschullehrer von Beruf. Er hat die Krankenschwester Frieda Ernst – Adolf Muschgs Mutter – geheiratet. Die Familie gehörte zum Kleinbürgertum. Zollikon war eines der Zentren der europäischen Täuferbewegung gewesen, und Erinnerungsspuren an diese radikal Reformierten waren hier lange noch lebendig, so unter den Arbeitern der Textilindustrie. Der Vater hatte ein Umfeld, in dem der Glaube respektiert wurde. (Dierks 9)

Friedrich Adolf hatte aus Vaters erster Ehe vier Geschwister, deren Mutter tot war. Der Halbbruder Walter arbeitete als Professor in Basel. (12)

Seit der Vater pensioniert war, drehte sich das Familienleben fast nur um die Bibel und seine Frau musste mit ihm die Verse von Bibel artikuliert und laut vorlesen und das Gelesene genau verstehen, auf Fragen antworten, das Verstandene schließlich auf seinen gottgewollten Sinn hin auslegen. Friedrich Adolf bekam eine Kinderbibel gleich als er lesen konnte und musste mit ihr täglich arbeiten. Der Vater lehrte nicht nur seinen Sohn die Bibel sich zu widmen, sondern bemüht er sich, damit die breite Öffentlichkeit Interesse an Bibel fand, deshalb schrieb er. Er hielt es für seinen Lehrauftrag. Er arbeitet viele Jahre als Redaktor des *Zolliker Boten*, des Lokalblattes. Die Goldküstenbewohner setzten ihn aber in den Vierzigerjahren ab. Er fing an, die Novellen und Romane zu schreiben, die weder Liebe noch Sexualität thematisierten. (12-15)

Sein Sohn schämt sich noch heute für seine Werke. Er kann ihnen nichts Vorgängerhaftes abgewinnen – allerdings schätzt er sie nur nach ihrem Kunstwert ein, und das ist hier zu viel oder zu wenig. Nimmt man ihn in dem Blick, lohnt sich das durchaus, man bekommt zwei wichtige Einsichten. Einmal: Der schriftstellende Lehrer Muschg gibt nicht auf, als sich für seine Romane kein Verlag mehr findet. Über viele Jahre setzt er sich täglich

hin und füllt kartonierte Hefte mit seinen Geschichten, so kennen ihn die vier Halbgeschwister, und noch Friedrich Adolf erlebt ihn so. Er fand kein Publikum, aber er schrieb weiter. Schließlich hatte er große Menge handschriftlicher Romane und Novellen, die vor allen erbauen und belehren sollten. (16)

Eine zweite Ansicht: Der Vater wird als Schreiber und Lehrer zum Vorbild und die Schrift zum Monument. Er bewunderte die Name des Verfassers auf dem einzigen ausgedruckten Roman seines Vaters, die eigene: Adolf Muschg. Er fing an schon mit zehn Jahren selbst zu schreiben. Sein Reisebericht wurde von der Zeitung abgedruckt. (16)

Adolf Muschgs erste Werke beschäftigen sich mit dem Thema der Klage um Liebe, Leib und Leben, zu dem ihn seine Kindheit leitete. Der Vater war streng und verbot seinem Sohn viele Sachen. Die Mutter war prüde und gab ihren Söhnen Schuldbewusstsein ein. Muschgs Werke waren von der psychologischen Umgebung dieser Familienverhältnisse beeinflusst. Diese Umgebung stellt eine wirksame Schicht – das Schweizer Pietismus vor. (17)

Gut erkannt sind diese Motive in einer seiner bekanntesten Erzählung *Der Zusenn oder das Heimat* (1970). Ein Witwer muss wegen Armut mit beiden Töchtern auf eine einsame Bergweide umsiedeln. Die ältere Tochter lechzt nach einem Mann und der Vater verzweifelt auch ohne eine Frau. Schließlich schläft er mit ihrer Tochter. Sie leben dann besser als zuvor, obwohl es nicht gesellschaftlich zulässig ist. Die Erzählung hat eine Form der Geständnisbriefe des inhaftierten Vaters. Die Briefe thematisieren heuchlerische Härte der Gesellschaft, die geschlechtliche Not und der schuldhaft erworbene „Frieden“. Dort befinden sich auch verkehrte Anspielungen auf Bibel. Die Erzählung ist mit einer realen Begebenheit inspiriert und bezieht sich auch auf biblische Erzählung von Lot und seinen Töchtern (I. Mose 19), in der die Töchter ihren Vater betrunken machen und nacheinander sich zu ihm legen. (18)

In 1979 hielt Adolf Muschg an der Frankfurter Universität eine Vorlesung auf dem Suhrkamp-Lehrstuhl für Poetik. Sein Thema war *Literatur als Therapie?* Die wichtigste Frage wird dort dabei behandelt, ob man durch Schreiben lernen kann, wie man leben sollte. Die Meinung des Autors ist klar – nein. Kunst – oder Literatur – ist keine Therapie, aber sie macht Mut dazu, den Weg zur Therapie im Ganzen weiterzugehen. (19)

Adolf Muschg schreibt vorbildlich. Das zeigt sich schon beim ersten Roman *Im Sommer des Hasen*, mit dem sich diese Arbeit beschäftigt. Eine der beiden Geschichten spielt zwischen dem in der Schweiz lebenden Konzernlenker Manuel Inauen und seinem nach Japan gereisten Werbechef namens Bischof. Bischof muss sich von seinem Beruf und Arbeit ausruhen, also er reist mit seinen Freunden – Schriftstellern – nach Japan, damit er dort seinen Nachfolger auswählt, der das Unternehmen übernehmen würde. Der Roman hat die Form des Briefes an seinem zu Hause gebliebenen Konzerndirektor. Bischof möchte damit von seinem Chef eine Zuwendung gewinnen, aber er antwortet nie. „Und übersetzt man sich die Eigennamen von Werber und Umworbenem, wird deutlich, welche Dimension hier mitspielt: (Im)manuel besagt hebräisch *Gott mit uns*, und Bischof (Episkopos) ist der von ihm eingesetzte Hüter oder Aufseher über die Jungen Schriftsteller, um die es in Japan geht.“ Also Dierks behauptet, dass der Roman ein langer handschriftlicher Werbungsbrief Bischofs an Manuel, der fern ist und ihm keine Widerhall gibt – die Bitte um Gehör beim Vatergott. Im Roman steht auch die Szene Vater liest, die sich auf Muschgs Kindheit bezieht. (25)

Muschgs Mutter litt manchmal an Depressionen und sie konnte sich nicht in diesen Situationen der häuslichen Arbeit widmen. Der Grund für die Depressionen entdeckte Ihre Nachbarin und er war, dass die gestorbene Mutter von Frieda ihr fehlte und sie fühlte sich schuldig dafür, dass ihre Mutter nicht begraben wurde und es verhinderte der leiblichen Auferstehung. Sie nahm einmal die Tabletten und als kleiner Adolf aus der Schule nach Hause kam, schlief noch seine Mutter. Sie musste in Krankenhaus gehen und dort wurde ihr

der Magen ausgepumpt. Sie musste den Psychiater regelmäßig besuchen. Ein Problem wurde die Diagnose. Versündigung und Schuldbewusstsein passten gut in die Umgebung. Das fanden auch die Ärzte und suchten nicht weiter. Nur der Vater sah in der Einäscherung keine Versündigung und hielt die psychiatrische Diagnose für falsch. Frieda stimmte nicht zu und sie fühlte sich schuldig und kämpfte für ihre Schuld. Es kam zu furchtbaren Auftritten mit ihrem Mann, wenn er sie die Diagnose entwinden wollte – einmal lief sie mit dem Messer hinter ihm her. Der Lehrer Muschg kam mit der Situation nicht mehr zurecht. Er war jetzt weit über siebzig, hatte – darüber war er sich mit seiner Frau von Anfang an einig gewesen – auf ein ruhiges und umsorgtes Alter gesetzt und sah nun seine Familie in Auflösung. Friedrich Adolf besuchte 1948 im zweiten Jahr das kantonale Literargymnasium in Zürich, als sein Vater einen rapide wachsenden Darmkrebs entwickelte und bald starb. Der Kassensturz, den der Wechsel von seiner Pension zur schmaleren Witwenrente der Mutter nötig machte, ergab, dass die Familie hoch verschuldet war. Das lag vor allem an den Klinikkosten, die die Schwermut Frieda Muschgs verursacht hatte. Denn im Vertrauen auf Gottes rechte Fügung hatte der Lehrer Muschg nach der Heirat die Krankenversicherung seiner Frau gekündigt. Zur Beerdigung kamen die Halbgeschwister – Elsa, Hedwig, Hans und Walter. (27-31)

Sie bildeten einen Familienrat, der über das weitere Schicksal ihres Halbbruders befinden sollte. Zwei Tatsachen wollten berücksichtigt werden – einmal: Friedrich Adolf war offensichtlich recht begabt und ein guter Schüler, sein Talent zur Literatur war überdies kaum noch mit frühreif, sondern geradezu als monströs zu bezeichnen. Zum anderen aber waren da die hohen Schulden. Mutter und Sohn waren, bis auf die Witwenpension, jetzt mittellos, und das Gymnasium einfach nicht länger bezahlbar. Eine Übersiedlung des Halbbruders in Waisenhaus wurde erörtert. Schwester Elsa schlug eine Schneiderlehre vor. Walter Muschg dachte ähnlich: Was das Bürschen jetzt wirklich brauchte, sei angesichts der Lage *statt Bildung eine Ausbildung*. An einen eigenen Beitrag zu den Bildungskosten Friedrich Adolfs

zu denken, hatten die Halbgeschwister wenig Ursache: Als der Vater seine zweite Ehe mit Frieda Muschg einging, hatte er seine Kinder zugunsten seiner jungen Frau enterbt. Dem Sohn dieser Frau fühlte man sich jedenfalls finanziell nicht verpflichtet. (30)

Der hatte aber schließlich Glück. Die Muschgs waren mit einem Nachbarn gut bekannt, Hans Pallmann, der Professor an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich war und dort eine bedeutende Rolle spielte – er wurde bald Rektor und später auch Schulratspräsident der ETH. Pallmann konnte die Fähigkeiten des Lehrersohns einschätzen und nahm ihn für ein halbes Jahr – die Mutter war wieder in der Klinik – in seine Familie auf. Dann besorgte er ihm ein Stipendium für das evangelische Mittelschulinternat Schiers in Graubünden. Im Herbst 1948 setzt sich ein Onkel mit ihm in den Zug und liefert ihn dort ab. Erst einmal muss er eine Aufnahmeprüfung bestehen. Er überlegt sich ernsthaft, sie absichtlich zu verpatzen – denn er hat Heimweh nach dem bedrückenden Elternhaus. Es ist in der Tat ein Problem: Er kann sich nicht trennen. Der Vater ist zu früh gestorben. Halbbruder Walter, den der Lehrer und Sittenrichter ähnlich eingezwängt und schuldig gesprochen hatte, fand als Student die Kraft, sich aufzulehnen. Er wurde verstoßen, und seitdem war er selbstständig. Dem vierzehnjährigen Friedrich Adolf war eine solch radikale Auseinandersetzung natürlich noch nicht möglich gewesen, und er wird sie mit dem Toten später nur schwer und zögerlich vollziehen. Ihm fehlt dann der erwachsene Blick auf einen lebenden Vater. (32)

In Schiers war die Ausbildung achtbar. Adolf Muschgs Deutsch-Lehrer war Kurt Ruh, der später hochrenommierte Mediävist und Mystikforscher. Für viele war Schiers war angesehen, aber trotzdem halten sie es nur für die Vorstufe für ein Volksschullehrerstudium. Elemente der Landschulbewegung und der Reformpädagogik waren in den Schulbetrieb längst integriert – man verwaltete sich teilweise selbst, hatte einen Hausvorstand, trieb alpinen

Sport. Am wichtigsten war aber christliches Leben und Lebenswerte. Muschg labte hier bis zu seinem 16. Lebensjahr. (33)

In zwei Internatsjahren darf Adolf Muschg die Bibliothek registrieren. Dort wurde er sich bewusst, dass er die Bücher mochte und der Direktor erkannte das Besondere an ihm. Seine Mutter hielt ihn von zu Hause fern und er nahm diese zwei Jahre als „Exil“ und Verbannung“. (34)

Es sind aber auch Jahre der Pubertät, und so wird Schiers zum Ort, an dem die neuen erotischen Phantasien erscheinen und zu dauerhaften Bildern werden. Heute kommen sie als Erinnerung zurück und tauchen nun auch in dem Medium auf, da ihnen zusteht – in Adolf Muschgs Romanen. So geistern sie durch *Sax* (2010): Hubert Achermann, Zürcher Rechtsanwalt, durchstößt im Jahr 2011 die Zeitschranke zurück in sechzehnte Jahrhundert. Er trifft auf Gregor, den maliziösen Intellektuellen im Dorf Salez. Sie machen sich auf die Reise zusammen. Sie rasen davon wie auf Mephistos Mantel und gelangen bei Nacht in die Bündner Herrschaft, wo sie ein Sträßchen ins Gebirge nehmen. Nach einer lebensgefährlichen Bergfahrt landen sie vor einem Herrensitz mit schwarz und orange geflammten Läden. „Das ist Aspermunt“, sagt der Bergleiter zu Achermann. Die Tür steht offen, sie betreten eine Diele, die an den Eingang zu einem Bergwerk erinnert. (34)

Es ist auch der Eingang zu einer seelischen Unterwelt, in der sich nun wie im psychoanalytischen Traumtheater bizarre Szenen abspielen. Das wirkliche Thema ist aber Blasphemie. (35)

Die Burg Aspermunt befindet sich etwa zehn Kilometer von Schiers. Im Roman *Sax* 2010 erscheinen die Erinnerungen auf Internatsjahre und es steigen Andenken auf. Der Roman weiß jetzt, spät, wie man mit ihnen umgeht – man holt an ihnen das damals Versäumte nach: Früheste kindliche Erotik – orale, anale - , spätere ausgiebige Sexualphantasien werden dann vom Anathema befreit, mit dem der Vater und die Schrift sie

belegt haben, und in einer Art Gottesdienst realisiert und anerkannt. Gregor, der Teufel, macht verkniffen mit. Wer will, kann manches aus dem Regelwerk der Freundschen Traumdeutung erkennen – hier schieben sich *Es* und *Über-Ich* zu surrealen Bildern ineinander. Ist das die spät geglückte Befreiung aus der pietistischen Seelenzucht? Eines macht daran skeptisch: Diese späten Blasphemien sind drastisch, aber nicht reizvoll, sie holen keine rechte Lust nach, und sie haben einen Grundzug. Sie sind grotesk. Adriana, die Unfigur im blauen Muttergottesmantel, zeigt das am deutlichsten an: Die Lust wird jetzt durch Komik abgewehrt. (35-36)

Seine Mutter kam aus der Ostschweiz. Der Vater hatte als Bahnwärter begonnen und war zäh zum Bahnmeister aufgestiegen. Ihre ältere Schwester, die robuste Gemeindepflegerin vom Bodensee, verriet Frieda irgendwann ein weiteres Familiengeheimnis. Die Mutter, vernachlässigt, hatte die junge Ehe gebrochen, und nicht alle Kinder waren wohl vom Vater. Der Drang, aufzusteigen: Bahnmeister Ernst ließ seine Töchter etwas werden – Frieda besuchte die angesehene Schwesternschule Lindenhof in Bern und bekam hier ihr Diplom. In ihren Zwanzigern nahm sie Stellen als Gouvernante in französischen und englischen Familien an – sie sprach und schrieb die Sprachen ihrer Arbeitgeber nach einiger Zeit fließend. Mit dreißig ging sie als Pflegerin in die Schweiz zurück, und 1933 machte ihr der verwitwete, soviel ältere Primarschullehrer den Antrag – sie nahm ihn an, weil sie ein Kind wollte. Als es kam, unterwarf sie sich im Gegenzug dem biblisch-patriarchalen Regiment, das der Lehrer im Haus aufrichtete, und war von der eigenen Frömmigkeit bald völlig überzeugt. (36)

Adolf Muschg kommt mit sechzehn Jahre vom Internat zurück und findet sich mit seiner Mutter allein. Er wird das Mitglied im Turnverein, bei den Pfadfindern, teilt sich an Bildungsveranstaltungen in Zürich und Unternehmungen mit Schulfreunden mit. Er mag das Buch *Hansi und Ume unterwegs*. Er gehört in das Genre Kolonialerzählung, es hat Elemente

von Völkerschau und Entdeckungsreise. Hansi fährt mit seiner Gastfamilie durch Nordamerika, dann in Japan. Mit Japan können die Phantasien sich an Fakten befestigen und konkret sein. Diese Konkretheit unterschied Japan vom Ungreifbaren und Halbdunklen des okkultistischen Geisterreiches, mit dem es Muschg in der Schulzeit und zu Beginn des Studiums versuchte. Irgendwann um 1955 verlor Fanny Moser für Muschg an Bedeutung, und er begann, Suzuki zu lesen. (58-59)

Er macht in 1953 sein Abitur. Im Wintersemester begann er an der Zürcher Universität Germanistik zu studieren. Er wollte nicht mit dem Lehrerexamen abschließen. 1956 nimmt er noch zwei Nebenfächer Anglistik und Psychologie hinzu. (62)

Der Militärdienst ist Schweizer Identitätszubehör. Muschg leistet ihn ab, wie es sich gehört und zwar ohne Zwischenfall bei der Nachrichtengruppe: Rekrutenschule 1954, Korporal 1955, Offiziersschule 1956, Leutnant 1956. (66)

Einmal fährt er mit der Bahn zum Thurgau, wo seine Freundin Helen, die Textilgestalterin, eine Haushaltslehre macht. Er hat sich eine Schrift Sigmund Freuds als Reiselektüre mitgenommen – die *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* von 1917. Die Schrift ist berühmt für ihre Erklärungskraft. Sie öffnet dem Leser die Augen über sich. Das bewirkt vor allem die wissenschaftliche Haltung Freuds gegenüber der menschlichen Natur, daneben seine Sprache. (68)

Ende 1957 schreibt Muschg bereits an seiner Dissertation. Der 1938 gestorbene Bildhauer Ernst Barlach hatte auch ein dichterisches Werk hinterlassen, vorwiegend expressionistische Dramen und einige Erzählungen, die einen spirituellen Grundzug trugen. Er erkennt darin eine spezifische Form der Mystik und will sie in seiner Doktorarbeit nachweisen. Im Herbst erhält ein Stipendium als Research Student nach Cambridge, weil für das Anglistik ein England-Aufenthalt verbindlich ist. Er wird dem Fitzwilliam House

zugewiesen, aber vom St. John's College mit seiner renommierten Germanistik-Abteilung betreut. Die angefangene Doktorarbeit kann er dort weiterschreiben. (70)

An einem Morgen in 1958 fühlt Adolf Muschg einen unbekanntes Schmerz, Kopfschmerzen und leichtes Schwindelgefühl. Im Kopf taucht auf: komplett, mit allen Symptomen und düsteren Aussichten, eine Leidensgeschichte des Johnny Gunther – der krebsige Gehirntumor. Er fährt nach Zürich für eine Untersuchung aber der Arzt hat nichts gefunden. (73)

Er erhielt nach dem Examen eine Stelle als Lehrer für Deutsch und Englisch am Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Gymnasium. Es bildete faktisch den Nachwuchs für die Eidgenössische Technische Hochschule aus. (102)

Im Jahr hat er sich von Helen getrennt. Vierzehn Tage vor dem Hochzeitstermin sagte Helen ein für alle Mal ab. Muschg bewohnte die gemeinsam gemietete Wohnung im Niederdorf fortan allein. (104)

Dann fing er mit Charlotte an, eine Anglistin und Kollegin am Gymnasium, promoviert und im Übrigen Arzttochter aus der in St. Gallen angesehenen Familie Iklé. Sie war solide und sehr zuverlässig und man teilte viele Interessen. (105)

Die Jahre als Schullehrer waren erfüllt für ihn. Er hatte gut Verhältnis zu seinen Schülern und auch zu den Kollegen In 1962 ergab sich aber beruflich etwas Neues: eine Lektorenstelle in Japan. Sie war von der International Christian University in Tokio ausgeschrieben, und Muschg bewarb sich mit einer Empfehlung des Zürcher Theologen Emil Brunner – erfolgreich. Damit erfüllte sich auch sein Wunsch, nämlich die Japanphantasie zu verwirklichen. Als Muschg die Stelle antreten sollte, wollte er erst einmal allein reisen – ohne die mittlerweile mit ihm verlobte Charlotte. Die allerdings stellte ihn vor die Alternative: Sie kam mit oder ging für immer. Im Sommer 1962 fuhr er auf einem dänischen Frachter nach Japan. Es war gleichzeitig die Hochzeitsreise. Sie hatten mit dem Studium die literarische und

philosophische Stufe erreicht: Muschg hatte sich 1955 von einem Buch des Zen-Apostels Suzuki in den Buddhismus einführen lassen und griff die dort vorgeführte Differenz zu den westlichen Denkformen auf. Charlotte erhielt da auch eine Stelle und sie unterrichteten gemeinsam. (104-107)

Muschg wollte den Lektoren-Vertrag nicht verlängern und Schweizer Freunde wussten, dass er eine Stelle suchte, und wiesen bei Gelegenheit auf ihn hin. Als erstes meldete sich die deutsche Universität, das heißt, das Deutsche Seminar in Göttingen. Sein Direktor war der renommierte Hörderlin-Forscher Walther Killy. Dann kontaktierte ihn Zürcher *Weltwoche*, ob er an einem Redakteursposten im Feuilleton interessiert sei. Muschg hat das Angebot nicht angenommen, Killy in Göttingen wollte ihn nur sehr ungern aus dem Vertrag entlassen. Er hatte gute Kontakte zum S. Fischer Verlag und hörte, dass man dort einen Lektor suche. Er teilte es Muschg mit und Muschg fuhr nach Frankfurt, und nach seiner Besichtigung durch das Ehepaar Bermann-Fischer und den einflussreichen Peter Härtling bedeutete man ihm spätabends, dass er sich Gedanken über den Posten eines Cheflektors machen könne. Muschg hatte sehr viele Erfolge und Träume, die er realisieren konnte. Es gab aber ein großes Problem – ein Roman zu schreiben. (112-114)

Er entscheidet sich für Göttingen und bleibt dort drei Jahre als Assistent.

Die Ehe mit Charlotte findet nach einem letzten Jahr versuchten Zusammenlebens auch ihr formales Ende. Sie zieht mit dem 1964 in Tokio geborenen Sohn Konrad in die Schweiz und nimmt ihre Arbeit als Englischlehrerin wieder auf – an einem Berner Gymnasium. (114)

Muschg fand bald Hanna Meyer, eine Studentin der Altphilologie und der Germanistik aus Bremen. Ihre Mutter war dort als Kostümschneiderin am Theater angestellt und hat sie allein aufgezogen. (114)

Die Assistentenzeit wurde damals dazu genutzt, die Habilitation vorzubereiten und zu diesem Zweck ein Buch zu schreiben. Auch Muschg fasst bald diesen und jenen Arbeitsplan,

wobei sich das Thema einer Lebensbeschreibung Gottfried Kellers am hartnäckigsten hält. Immer wieder aber drängen sich fruchtlose Versuche dazwischen, etwas Größeres zu erzählen. In 1965 ist sein Roman *Im Sommer des Hasen* entstanden. (115, 116)

Muschgs Göttinger Assistentenzeit endete in 1967. Er wollte jetzt seine Habilitation machen. Die Literatur war dazwischengekommen – mit der ersehnten Anerkennung auch durch den zugehörigen Betrieb und vor allem durch die intensive, ungehinderte Arbeit an einem neuen Roman: *Gegenzauber*. (119)

1967 hatten Muschg und Hanna Meyer geheiratet, und sie kam jetzt, im Sommer 1968, mit nach Ithaca. Man holte Hochzeitsreise nach und hatte eine Kabine auf einem polnischen Frachtschiff gebucht. In diese Meerfahrt mischte sich ein hypochondrischer Anfall ein. Die Hypochondrie hatte sich in jener Zeit die Bauchorgane vorgenommen und produzierte nun stimmig den Albtraum eines jeden Seefahrers: den vereiterten Blinddarm auf hoher See. Muschg erläuterte dem Ersten Offizier – er hatte – Sanitätsausbildung – seine entsprechenden Symptome, und sie wurden nach Gdansk zur Reederei gefunkt. Alles weise auf Magenkrebs. Eine bald nach Landung durchgeführte Untersuchung widerlegte dann auch die Krebsdiagnose. (121-122)

1969 geht Muschg auf ein Jahr als wissenschaftlicher Mitarbeiter an die Universität Genf, wo die Freunde Renate und Bernhard Böschstein lehren. (126)

Im Jahr 1973 lasen Hanna und Adolf Muschg im ZEIT-Magazin den Bericht über die Gründung eines Therapiezentrums in Penzberg-Zist bei Bad Tölz. Ein Dr. med. Wolf Büntig praktizierte hier eine potenzialorientierte Therapie, die sich auf die Blockaden richtete, mit denen der Einzelne sich am besseren Leben hinderte. Eine solche Blockade war ja nun zweifellos die Schreibhemmung, eine andere die Hypochondrie, eine weitere der chronische Rückenschmerz. Die Muschgs schrieben sich also für einen Kurs ein. (134)

Im Frühjahr 1975 ist der autobiografische Roman *Albissers Grund* entstanden. Mit dem Roman ist Muschg 1974 eine feste Figur der deutschen Literaturszene – viele hatten sich in diesem Roman wiedergefunden und waren mit ihrer Spiegelung zugleich versöhnt durch seine literarische Qualität. 1979/80 hält er die Frankfurter Poetikvorlesungen über die Frage, ob Literatur zur Selbsttherapie taugt, und er zeigt am eigenen Leben. (139-159)

Die Beschäftigung mit dem Schweizer „Nationaldichter“ beginnt 1975 mit dem Theaterstück Kellers *Abend*, das Gottfried Keller in einem historischen Augenblick zeigt, am Vorabend seiner Amtseinssetzung als Zürcher Staatsschreiber. Keller sieht dem Treiben um ihn herum stumm zu, bis er am Schluss aufbraust, gewalttätig wird und nach Hause gebracht werden muss. Zwei Jahre nach diesem Theaterstück folgt die große Gottfried-Keller-Monografie, die sprachlich und inhaltlich aus der Sekundärliteratur jener Zeit weit herausragt. Muschg öffnet darin einen sehr subjektiven Zugang zu Keller, und wenn er von ihm spricht, dann spricht er immer auch von sich selber. 1998 schließlich erscheint unter dem Titel *O mein Heimatland!* (dem Anfang eines Keller-Gedichts) eine literarische Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie, mit Gottfried Keller und der Schweizer Vergangenheit und Gegenwart. Der Gegenspieler in *O mein Heimatland!* ist mit „Christof B.“ klar benannt und personifiziert, die Kritik präzise. Die politischen Aufsätze dieser Zeit hingegen sind polemischer, bereits im Titel schärfer und anklagender: *Empörung durch Landschaften* (1985), *Die Schweiz am Ende – Am Ende die Schweiz* (1990) und vor allem *Wenn Auschwitz in der Schweiz liegt* (1997) – ein Text, der im Zusammenhang mit der Rolle der Schweiz im 2. Weltkrieg eine heftige öffentliche Debatte auslöst und den Autor persönlichen Verunglimpfungen aussetzt.

Muschgs Opus magnum ist der 1000-seitige Roman *Der Rote Ritter* (1993), in dem ein alter literarischer Stoff kunstvoll nacherzählt und mit tiefenpsychologischem Wissen und aktuellen Fragen verbunden wird. Die erste Begegnung mit dem Parzival-Komplex – ein Zeichen für die bei ihm fruchtbare Interdependenz zwischen Wissenschaft und Literatur – ist

genau zu datieren: Es ist die Studienzeit in den Fünfzigerjahren an der Universität Zürich, und die erste Spur findet sich in einem 17-seitigen Typoskript „Parzival und die Minne – Referat gehalten bei Prof. M. Wehrli im Rahmen des Seminars über Wolframs Parzival“. Ein Handexemplar von Wolfram von Eschenbachs Parzival und Titurel, „herausgegeben und erklärt von Ernst Martin“, erschienen 1920 in Halle, liegt ebenfalls bei den Dokumenten im Archiv von Adolf Muschg. Die jahrzehntelange intellektuelle Beschäftigung mit dem Stoffkomplex ist dokumentiert im 1994 herausgegebenen Essayband *Herr, was fehlt Euch?*, der den Untertitel trägt „Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals“.

Vom Misslingen handeln die Erzählungen Muschgs, vielfach *Liebesgeschichten* (so der Titel eines 1972 erschienenen Bandes), die ohne Happyend ausgehen. Zu Muschgs bekanntesten und erfolgreichsten dieser Liebesgeschichten gehört „Der Zusenn oder das Heimat“, in der ein Mann vor dem Gericht umständlich zu erklären versucht, warum er ein inzestuöses Verhältnis mit seinen Töchtern unterhalten hat. Diese Erzählung ist unter dem Titel *L'Alpage* auch dramatisiert und im Théâtre de Carouge-Atelier de Genève aufgeführt worden. Das vielfache Versäumnis des Protagonisten in seinem bisher letzten Roman deutet Muschg bereits im Titel an: *Eikan, du bist spät* (2005) ist die Liebesgeschichte zwischen einem Schweizer Cellisten und einer japanischen Kollegin. Mit diesem Künstlerroman kehrt Muschg literarisch zum Thema Japan zurück, das ihn seit seinem Erstlingsroman nicht losgelassen und dem er sich in der Zwischenzeit essayistisch immer wieder gewidmet hat. (Feitknecht)

Adolf Muschg erwähnte in einem Gespräch von 13. 5. 2014:

„Sie werden 80. Das ist ein hohes Alter, das früher wenige erreichten. Andererseits sagt man heute: Das ist doch kein Alter! Wie erleben Sie es selbst?“

Früher war das Alter nicht erklärungs- und auch nicht entschuldigungsbedürftig. Heute stellen wir fest, dass ein alter Mensch die Techniken der Jungen nicht beherrscht, er gleicht dem afrikanischen Häuptling, der noch alles über Geister weiss und nichts über Kunstdünger. Die digitale Revolution war ein grosser Sprung. Ich denke, dass das Leben meiner Grossmutter dem eines Menschen aus dem 18. Jahrhundert ähnlicher war als mein eigenes dem meiner Kinder.“

3 Im Sommer des Hasen

Adolf Muschgs erster Roman *Im Sommer des Hasen* wurde in 1965 herausgegeben. Der Roman ist in der Ich-Form geschrieben und hat 317 Seiten.

Dieses Kapitel widmet sich der Entstehung dieses Romans und auch der Analyse.

3.1 Entstehung

Muschg hatte Schreibdilemma für lange Zeit. Seine Essays haben ihm das Angebot eines führenden Feuilletons eingetragen, sein Literaturverständnis das einer viel begehrten Verlagsposition, und als Wissenschaftler wird er wohl eine Gottfried-Keller-Biographie schreiben – der Kopf steckt ihm voller Wörter und Ideen. Und dass er auch ein poetisches Talent hat, bezweifelt keiner, der ihn kennt. Doch hatte er Schwierigkeiten, wenn er sein Talent anwenden wollte.

Weiter beschreibt Dierks in seiner Biografie über Muschg folgendes:

„Was sich hier an Einzelmotiven zusammengeschlossen hat zu einer Schreibblockade, fest wie armierter Beton, ahnt Muschg natürlich, und am Beispiel Barlachs hat er für den ganzen Hemmungskomplex auch schon den richtigen Namen gefunden: der Vater-Bann, die Barriere vor der Kunst (Muschg 1961, S. 116). Es ist der magische Kreis des Väterlichen, in dem sich die psychischen Einzelmotive zusammenfinden, die ja allesamt Abkömmlinge dieses Väterlichen sind: die riesige Vater-Imago, die Größenphantasie vom Dichter und vom Dichterprinzen, die Überbesetzung der Literatur, die Schuldgefühle. Es handelt sich dabei um die Inhalte von Muschgs psychologischem Familienroman – einem aus der Not geborenen Zusammenhang von Phantasien. Dieser innerseelische Familienroman ist es, der die Entstehung eines literarischen Romans verhindert.“

Der Grund für diese Verhinderung ist nach Dierks so einfach wie für den Betroffenen schwer einsichtig. Muschgs Familienroman fordert kompromisslos, dass der zuschreibende

Literaturroman seine Größenphantasien realisiert: *Zu schreiben war augenblicklich und ohne Umschweife das längst fällige Meisterwerk, das alles klar machte.* (LaT, S. 101) Die kritische Ich-Instanz Muschgs weiß dagegen, dass das wohl nicht eintritt, selbst ein Misserfolg ist ja nicht ausgeschlossen – die Grandiosität des Familienromans aber wäre dann endgültig widerlegt. Um diese psychische Katastrophe zu verhindern, stellt sich im Unbewussten eine Schreibblockade her: Das lebensgefährliche Wagnis wird gar nicht erst begonnen.

Muschg kann Ende 1964 plötzlich schreiben. Es beginnt sich mit eine klassische Literaturanekdote: Otto F. Walter, der Autor und Verleger in Olten, schlägt Muschg vor, aus seinen in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienenen Japanessays ein Buch zu machen – sein erstes Buch. Er soll sechs Texte auswählen, die Walter aber zu zufällig vorkommen. Er bittet um einen lockeren, verbindenden Rahmen. Muschg konstruiert als Rahmengeschehen also etwas wie eine kleine Tagung in Japan, auf der die Texte präsentiert werden, und erfindet noch gleich deren sechs Autoren hinzu. Diese Autoren treten dann notwendig zueinander in ein Verhältnis, was ebenfalls ausgestaltet werden muss. Muschg, der sich immer nur an einer redaktionellen Schreibaufgabe für eine Essaysammlung sieht und nie an einem Roman, hat schließlich einen geschrieben. Der lockere, verbindende Rahmen für die Essays ergibt diesen Roman. Es handelt sich um einen so gut konstruierten Text, dass er selbstständig dasteht und sogar die Essays, um die es eigentlich ging, entbehren kann. *Im Sommer des Hasen* ist entstanden.

Natürlich war noch mancher Eingriff nötig und mancher Zusatz. Aber grundsätzlich stand der Romantext, die *Barriere vor der Kunst* war zwar nicht durch eine bestimmte Anstrengung gebrochen, aber doch unterlaufen worden. Entscheidend war nach Dierks „*das Bewusstsein gewesen, an einem redaktionellen, feuilletonistischen Text zu schreiben und nicht an einem schöpferischen mit literarischem Anspruch – damit stand die Vorstellung von der eigenen Grandiosität nicht infrage und musste nicht durch eine Blockade geschützt werden.*“

Der Erzähler Muschg ist endlich geboren und am wichtigsten befreit. Ein längst vorhandenes Schreibpotential, das ja auf den „ungefährlichen“ Nachbargebieten der Literaturkritik oder der Essayistik schon angeeignet und trainiert worden war, wird jetzt zur Verfügung. Wie aber das großartige Erzählgeschick, das sich hier an einem Erstling bewährt, sich befreit hat, können rein literaturwissenschaftliche Überlegungen nicht erklären. Natürlich kann man nach Dierks beschreiben, wo der Roman *Im Sommer des Hasen* „eine ästhetische oder eine Gattungsgrenze überschreitet, wo er vom Essayistischen zum Romanhaften gelangt, vom Intellektuellen zur Kunst. Doch damit wäre das Entscheidende noch nicht erkannt. Es geht in diesem Glücksfall ja darum, dass Muschg eine solche Grenze psychisch gar nicht wahrgenommen hat.“(117)

Es gibt Streite im Verlag. Der katholische Mitinhaber bei Walter denkt, dass die Liebes-Episode mit Yoko und Buser zu erotisch ist, also Peter Schifferli übernimmt den Roman schließlich in seine renommierte *Arche*. Was nun kommt, ist eine erstaunliche Erfolgsgeschichte. Das Buch erscheint im Herbst 1965, ein halbes Jahr vor der bundesdeutschen Auslieferung, in der Schweiz, wo es mit starken Tönen begrüßt wird. Werner Weber, Literarchef der NZZ, führt den Chor der Lobpreisenden an, allgemeiner Tenor: *Ein neuer Name*. Nach diesem Auftakt schließt sich das deutsche Feuilleton im folgenden Frühjahr in derselben Tonhöhe an, Reich-Ranicki und Hans Mayer vornweg. Bestsellerlisten, Literaturpreise, Rundfunkgespräche, eine Rezension im Spiegel. Das Unwahrscheinliche, das *längst fällige Meisterwerk, das alles klar machte*, hier war es tatsächlich Ereignis. Die Grandiosität, die bisher nur im Schutz der Schreibblockade zu existieren vermochte, erhielt jetzt öffentlich ihre Berechtigung zugesprochen.

Natürlich kann sich Muschg nicht lange auf einer solchen Höhe halten – es gibt ja auch negative Kritik und vor allem die eigene Ungenügsamkeit am Erfolg, das Misstrauen gegenüber dem Geleisteten. Doch eines kann er fortan nicht mehr verlieren: die Verfügung

über sein literarisches Schreibtalent. Dass diese Verfügung aber auch in Zukunft nicht mühelos sein wird, zuweilen sehr schwierig, dafür ist allerdings gesorgt. Die Begeisterung, mit der er sich umgehend an seinen nächsten Roman setzt, täuscht eine Weile darüber hinweg.

(116-118)

3.2 Analyse

In diesem Kapitel wird die Handlung des Romans kurz erwähnt, Figuren charakterisiert und verschiedene Aspekte des Werks behandelt.

3.2.1 Handlung

Die Handlung des Romans spielt sich in Japan ab. Herr Bischof, ein Werbemanager eines schweizerischen Industrieunternehmens ‚Innauen Suisse‘, soll mit sechs Kollegen für ein halbes Jahr nach Japan reisen und seinen Nachfolger auswählen. Die Kollegen fahren allein und treffen sich in Yasumiya, einem kleinen Dorf am Towada-See. Sie müssen Herrn Bischof die Aufsätze über Japan-Reise abgeben. Der Roman ist in der Form eines Briefes auf seinem Chef geschrieben. Der Protagonist beschreibt die Geschichten seiner Kollegen.

3.2.2 Figuren

Bischof

Der Ich-Erzähler und die Hauptfigur Herr Bischof arbeitet als PR-Manager und schreibt ein Brief auf seinem Chef Manuel. Er erzählt über die einzelnen Geschichten seiner Kollegen.

Er hat die Universität noch vor dem Abschluss verlassen und bereut es nicht. Er beschäftigt sich mit der Frage des akademischen Studiums. Er beschreibt sie:

„Diese Leute sind im Gewächshaus groß geworden; wenn sie den Schritt in die freie Wirtschaft überleben, so suchen sie sich darin instinktiv wieder einen windgeschützten Platz aus. Das heißt: sie versammeln schlecht; du brauchst viel Zeit, sie künstlich zu befruchten, ohne dabei ihrer Empfindlichkeit nahezutreten. Sie haben wohl Einfälle, aber die sind fein und starr; der wirtschaftliche Organismus, dem sie aufgesetzt werden, sympathisiert nicht mit ihnen, er stößt sie mit der ersten Bewegung ab. Den geborenen Werbemann erkennst du daran, daß seine Modelle in der Projektion schärfer werden; im Bild aber das sich der

Akademiker vom Markt macht, erkennt sich der Markt nicht, es müßte ihm erst erklärt werden und darauf wartet er selten.“(14)

Er glaubt, dass die Akademiker zu viel auf die Kenntnisse konzentriert sind und nicht an Markt genügen. Er stellt sich einen Nachfolger vor, dass es jemand mit der Übersicht und verschiedenen Erfahrungen sein wird.

Herr Bischof fährt mit dem Vertreter für Tokyo Akinori, der ihm eine Geisha-Party bestellt und der ihm alles übersetzt.

Er ist traurig, weil ihm die Heimat fehlt:

„Japanische Stimmung, warum nicht, aber wer so gefackelt hat, muß jetzt etwas bieten, bitte, wozu reist man nach Japan. Was aber würde der Leser, ein anderer Leser als du, am wenigsten vertragen? Trauer, nichts weiter als Trauer über das, was dein Fleisch angerührt hat, nur um tonlos vorüberzugehen.“(Muschg 292)

Er ist auch von Distels Tod niedergeschmettert:

„Manuel, könntest du mich jetzt sehen, wie ich, im «Falken» sitzend, aus allen Rollen falle, obwohl der Stäfner Klevner keine besonderen Sprünge macht, wie mich die Speisekarte im Stich läßt, wie ich sinnlos die leere Kaffeetasse an den Mund hebe, um in ihrerläppischen Läue noch Spuren jener sanften, rauchigen Bitterkeit zu wittern, vergebens, die mir damals aus dem grünen Tee im grauen Täßchen entgegenstieg!“(292)

Florian Distel

Distel, einer der Kollegen, war vom niederländischen Gesandten, bei dem er wohnte, dem Kronprinzen vorgestellt worden. Im Hause des Barons Kanda war er aus und eingegangen, hatte mit dessen Sohn musiziert und „Pestalozzilesungen durchgeführt“, hatte Tempelfeiern beigewohnt, die sonst den Ausländern geschlossen sind. Bischof beschreibt das Gespräch mit Distel. Sie verstehen sich gut miteinander.

Dann erfährt Bischof, dass Distel gestorben ist. Er wollte nicht mit den anderen zurückreisen, sondern auf eigenen Kosten später reisen. Er war aber im Bad tot gefunden, zusammen mit Rasierklinge:

„Distel hatte die Tür unverschlossen gelassen. Er lag im Bad, dem Kopf auf die Brust gesunken. Der Wirt dachte erst, er sei eingeschlafen. Dann fiel ihm der Geruch auf, und er sah, daß das Badewasser dunkel gefärbt war. Stell dir vor, sagte mir Gesell am Telefon, da schwamm der in seinem Blut, wie in einem Abendröte, es muß wohl schwerer gewesen als Wasser, da hatte er endlich sein weinfarbenes Meer, Art läßt nicht von Art.“ (Muschg 53)

Wifried Buser

Wifried Buser, der zuhause in einer unglücklichen Ehe lebt, trifft in Japan ein Mädchen Yoko und verliebt sich. Yoko studiert Theologie an der Universität Kyoto aber sie konzentriert sich nicht sehr viel auf das Studium, weil sie sich mit Buser trifft. Sie ist die Tochter eines Dorflehrers von Kyushu. Ihre Familie ist christlich. Ihre Mutter ist früh gestorben. Yoko will nicht Theologin werden, sondern Sozialfürsorgerin. Sie isst sehr wenig aber Buser stört ein Bisschen, dass sie Pillen gegen Empfängnis einnimmt.

Eines der Muschgs Themen in seinen Werken ist das Tod. Yoko ist krank und Buser denkt über Yokos möglichem Tod nach:

„Buser, die Arme um seine Knie, sprach auch dieses halblaut aus: daß es Augenblicke gegeben habe, in denen er ahnte, daß er ihren Tod wünschte; wo jenes ‚leb‘ in das Leben wohl‘ nur noch in seiner dunklen Umkehrung gangbar schien. Denn woraufhin lebten sie da? Denn woraufhin lebte man so? Er nahm sich selbst nicht aus. Im Jenseits dieser Liebe, wenn er es einen tödlichen Augenblick lang bedachte, sah er sich nicht mehr, wie er sich aus dem Spiegel kannte. Er würde sein Leben so ändern müssen, daß es dem Tod gleichkam. Manchmal im Halbschlaf sah er sich in einer Wüste Steine schichten, erwachte gänzlich

davon und sagte: Ja. Das ist es. Gedanken waren das nicht, sondern mehr und auch weniger, ein Wetterleuchten, das sein Inneres mit einem Schlage verfärbte. Das tiefste Geheimnis aber war, daß sie beide es kannten und in einem Verschweigen teilten, das noch tiefer war als dasjenige des Liebesaugenblicks.“(211)

Buser möchte Yoko heiraten aber ihre Reaktion ist nicht positiv.

„Sie liebten sich ganz behutsam, förmlich vor Behutsamkeit, und als sein Augenblick kam, schrie er ihr ohne Stimme ins Ohr: «I want to marry you.»

Augenblicklich schüttelte sie den Kopf, und gleichzeitig schien ihr Körper zu gefrieren. Das war ernst. Ebenso augenblicklich ernüchtert, verstand er, überschlug er und verstand erst recht. «Yes, I want to marry you.», wiederholte er, und seine körperliche Erregung, deren Zeichen sinnlos an ihm abklangen, kehrte sich um und wurde Erbitterung. Erbitterung worüber?“

Yoko weiß, dass Buser nicht in Japan mit ihr zu leben bleiben würde und dass er auf seine Heimat nicht verzichten könnte. Yoko glaubt nicht, dass er das wirklich wünscht. Trotzdem stimmt sie zu, aber Buser fühlt, dass es nicht ehrlich gemeint ist:

„«Yes, that would be wonderful.» Er aber spürte nur, wie sie ihm in ihre Anmut, der er nicht traute, entglitt. Stärkste Beschwörungen waren am Platz, und so sagte er: «I want to see your father soon», setzte er sicherheitshalber hinzu. «Of course, you must», sagte sie. Aber das war nicht das Rechte, das wusste er; sie hätte «thank you» sagen müssen.“

Dann entscheidet er sich mit Yokos Vater zu treffen. Er entscheidet sich nach Schweiz für ein Jahr zurückzukommen, weil seine Frau ein Kind erwartet und dann wieder nach Japan für Yoko zu kommen, während sie für die Rolle der Ehefrau vorbereiten kann.

Diese Episode mit Buser und Yoko ist autobiographisch, weil Muschg mit der Geschichte sein eigenes Liebeserlebnis in Japan erzählt, das seiner von Anfang an unentschlossenen Ehe den entscheidenden Stoß versetzte. (Dierks 112)

Paul (Pic) Weigerstorfer

Weigerstorfer war ein halbes Jahr fast nur in Tokyo. Er lebte da bei einer Kriegerwitwe im Gästehaus, die für ein wenig Geld Speise und Wäsche besorgte. Weigerstorfer wollte Japan nur durch Fernsehen kennenzulernen und Bischof scheint ein Bisschen enttäuscht:

„Er antwortete mir mit Filmbeispielen; der japanische Film war es offenbar, was ihn ausschließlich beschäftigte. Er mußte Dutzende gesehen haben, wußte die Zeichenschrift der Regisseure zu beschreiben, hatte Einstellungen im Kopf, Bildkompositionen, die er mit genäßigtem Finger auf der Tischplatte rekonstruierte. Er sprach von Kameraführung, nannte diese flatternd, jene dumpf, tadelte Kürzen und Längen, blendete auf, über und zurück, hätte dort härter geschnitten, hier stärker belichtet, mischte Inhaltliches in seinen Monolog, witterte Fatalismus in einer zu lang angehaltenen Meeresstimmung, sah das Haupt der Reaktion mit dem Herbstmond sich erheben, lobte ihn dagegen, wenn er sich in einer Pfütze spiegelte, nannte einen Film über Heringfang sadistisches Kunstbwerbe und entdeckte pubertäre Erotik in einem Werbefilm der Metallurgie. Wenig war ihm belanglos, und gerade das Belanglose überführte er einer besonders raffinierten Dialektik.“(94)

Mit diesem Thema beschäftigt sich auch das Buch *Das chinesische Fernsehpublikum* von Stefan Kramer:

*„Der Schweizer Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Adolf Muschg etwa beschreibt in seinem 1965 entstandenen literarischen Debütwerk, dem Roman *Im Sommer des Hasen*, eindringlich die Formen der Wahrnehmung des Fremden durch seinen fremden, europäischen Betrachter.“(150)*

Dieses Fremde stellt hier also Kultur, Menschen, Alltag, Speisen und alles, was zum Leben in Japan gehört dar. Weigerstorfer hat die fremde Kultur des Japans nur durch seinen Bildschirm und Media wahrgenommen. Kramer fährt fort:

„Er erzählt die Geschichte von sieben Japan-reisenden Journalisten, die sich mit ganz unterschiedlicher Intention und Bereitschaft mit der Gesellschaft und Kultur Japans auseinandersetzen, mit dem gemeinsamen Ziel, durch einen möglichst authentischen Artikel ihre eigenen Karrieren anzukurbeln. Während sich sechs der jungen Journalisten auf unterschiedliche Weise in das Leben der Städte oder in die angenommene Ursprünglichkeit und Reinheit des Landes begeben, verzichtet die Figur des Autoren Paul Weigerstorfer darauf, den ihm angetragenen Reise- und Erlebnisbericht über Japan anhand eigener – touristischer – Erfahrung zu verfassen. Er entsagt vollständig den Besuchen aller Sehenswürdigkeiten.“(150)

Wenn man ein fremdes Land kennenzulernen möchte, ist es natürlich sehr wichtig die ganze Atmosphäre zu erleben. Es hängt auch mit die Geschichte des fremden Landes zusammen und Sehenswürdigkeiten, Museen, Galerien aber auch Theater und Oper stellen die beste Möglichkeit dar, die Geschichte besser zu verstehen. Weigerstorfer braucht aber diese Möglichkeit nicht:

„Er begibt sich während der Materialsuche für seine Texte auch nicht in den japanischen Alltag. Für die Erfahrung des ihm fremden Landes, über das er schreiben will, erscheint ihm jegliche äußere Realität bedeutungslos. Stattdessen verbringt Weigerstorfer die Zeit seines Aufenthaltes überwiegend in seinem Hotelzimmer. Dort zappt er durch die lokalen und nationalen Fernsehsender und ersetzt die Erfahrung der äußeren Realität, wie sie das Fernsehender und ersetzt die Erfahrung der äußeren Realität durch diejenige ihrer Mediatisierungen.“(150)

Media bieten ein Bild über die Realität an, auf das sich man aber nicht verlassen kann. Meistens sind die Fakten verzerrt und sollen auf den Empfängern absichtlich wirken. Kramer erklärt die Mediatisierung wie folgt:

„Die von ihm geschriebenen Berichte werden auf diese Weise zu literarischen Reproduktion und also Symbolisierungen der audiovisuellen technischen Reproduktionen von Realität, wie sie das Fernsehen verbreitet. Sie verlieren hier wie in aller Regel durch diese Materialgrundlage gegenüber den Lesern jede Glaubwürdigkeit, mithin sogar ihre literarische Qualität, weil ihnen nicht die eigene Erfahrung von Realität zugrunde liegt, sondern „nur“ das mediale Erleben, aus dem sich im Prozeß des Aufschreibens eine zweite Metaphernbildung herauskristallisiert. In dieser Einschätzung und Bewertung der Realitätswahrnehmung und ihrer Mediatisierung verbirgt sich der gesamte Anspruch der Fernsehrezeption. Zudem verweist sie auf die apparative, mediale Bedeutung des Fernsehens zurück und prägt die Strategien der Programmgestaltung jeweils entscheidend mit. Die Bilder des Fernsehens werden genauso wie die Berichte von Reisenden, wenn sie sich als solche ausgeben, in aller Regel bedenkenlos Realität wahrgenommen.“(150)

Manche und vor allem wenig kritische Zuseher können also diese vermittelten Erfahrungen als Realität wahrzunehmen, was ganz großes Problem vorstellt. Wie behauptet Kramer über Muschgs dargestellte Situation, *„welche durch die Beschreibung der Ausnahme ein kritisches Bild der Regel und Norm entwirft. Dabei macht es bei der Konstruktion von Bildern und Texten eigentlich keinen Unterschied, welche Medien verwendet werden und mit welchen Genre- und Gattungsbezeichnungen die einzelnen Werke und Produkte etikettiert werden. Wichtig ist der Glaubensgrundsatz, welcher dem Wahrnehmungsbegriff durch seinen Anspruch, „etwas als wahr zu nehmen“ von vorne herein eingegeben und in die Medialität des Wahrnehmungsdispositivs Fernsehen eingeschrieben ist. Daraus ergibt sich eine grundsätzliche Übereinstimmung des medial abgebildeten mit dem medial wahrgenommenen Objekt als Voraussetzung der Annahme von Authentizität.“(152)*

Authentizität Weigerstorfers Aufsatzes ist also disputabel. Er behauptet Bischof, dass er im Film das richtige Japan sehen konnte und das, was draußen ist, würde ihm nichts bringen:

„Weigerstorfer wollte wissen, was dann primär sei: etwa die Sehenswürdigkeiten, die ein Reiseunternehmen auf dem plattesten möglichen Niveau vorentscheide und dann, nach Preisklassen geordnet, auf eine Busreise montiere? Hier bestätige man ja nur, was man für die westliche Idee des Exotischen halte. Die Tour sei eine lebende Postkarte, die in Los Angeles entworfen sein könnte.“(Muschg 101)

Dann erklärt, warum ist der Film oder Fernsehen für ihn besser:

„Hier male der Japaner sein eigenes Selbstbildnis, interpretiere, was für ihn Wirklichkeit sei, erfülle sich seine Wünsche, nicht explizit, sondern in der untrüglichen Sprache der Optik. Es sei lehrreich, ihm dabei zuzusehen; aber noch besser sei es, wenn er selbst nicht wisse, was er tue, seinen Regieeinfall nicht durchdringe: hier sei der Ort, wo die Reflexion einsetzen und jene japanische Wirklichkeit greifen könne, die keineswegs sekundär sei, sondern das Primäre in Potenz.“(101)

Obwohl die Realität gewissermaßen wirklich und ohne Drehbuch aufgenommen werden kann, man kann es trotzdem nicht bestimmen, also sicher sein, dass es sich um die Wirklichkeit handelt, deshalb kann Bischof Weigerstorfers Argumente nicht ganz ernstlich nehmen.

Johannes Eugen Mörgeli

Mörgeli denkt in Japan über der Bedeutung Bischofs Arbeit nach. Er beschäftigt sich auch mit Literatur, Religion und einer akademischen Tätigkeit. Bischof beschreibt Mörgelis Aufsatz:

„Es zeigte sich, daß er in diesem halben Jahr, das er, wie gesagt, mit einer sinnvollen akademischen Tätigkeit zu verbinden gewußt hatte, auch noch in anderer Weise vielseitig okkupiert gewesen war. Zum Beispiel sammelte er Material zu einer Arbeit über den «ostasiatischen Brecht», der ihm hier aufgegangen sei; ferner wollte er ein Buch schreiben

über Soka Gakkai, die neue national-buddhistische Erweckungsbewegung und hatte sich auch noch Notizen gemacht zu einer japanischen Literaturgeschichte.“ (Muschg 245-246)

Mörgeli weiß, dass er neue Beziehungen aufnehmen sollte um die wichtige Kontakte zu gewinnen:

„Ob er Japanisch könne? Das wäre zuviel behauptet. Wie er dann zu seinen Informationen gekommen sei? «Gewußt wie!» sagte Mörgeli. Er hatte eine Art, bei solchen Bemerkungen mit Rudern innezuhalten und mich fein lächelnd anzusehen. Nun – er hatte natürlich die Studenten beschäftigt, und außerdem die Kollegen. Es komme ja nicht darauf an, einfach in einem Land zu sein, nicht wahr, sondern darauf, sofort die richtigen Leute anzubohren. Man müsse seine Zeit nicht verlieren, dann komme man in einem halben Jahr weiter als andere in zehn. Eine Frage der Organisation. Kein Mensch, der es heute auf den bekannten Zweig bringen wolle, könne sich leisten, anders als rücksichtslos selektiv zu leben und Schwergewichte zu bilden. «Auf die Sache los!» sagte Mörgeli. Es werde bei mir auch nicht anders sein. «Hören Sie mal», sagte er dann.“(246)

Es ist wichtig für Mörgeli also, dass man seine Zeit sinnvoll benutzt. Meiner Meinung nach versucht Adolf Muschg zu betonen, dass man sollte, seine Zeit organisiert zu haben. Wenn zum Beispiel eine solche Arbeitsgelegenheit vorkommt, sollte man nicht im Hotelzimmer sitzen bleiben, sondern sollte man seine Fähigkeiten entwickeln und versuchen, die fremde Kultur so viel wie möglich kennenzulernen. Mörgeli gewinnt viele neue Erfahrungen, weil er mit Japaner spricht, und beginnt, ihre einheimischen Bräuche und ihre Kultur besser zu verstehen.

Dann beschreibt Mörgeli Bischofs PR-Position und beschäftigt sich mit der Frage des Verlangens. Er erklärt seine Meinungen mithilfe der Beispiele:

„Nehmen wir an, Sie haben also Ihre Krawatte, Sie haben sie, weil man sie jetzt hat. Dient das zu Ihrer Befriedigung? Nicht lange, Herr Bischof – nur so lange, bis ‚man‘ sie nicht

mehr hat. Dann haben Sie sie streng genommen, das heißt: verlangenspsychologisch auch nicht mehr, selbst wenn sie noch bei Ihnen im Kasten hängt. Die Welle des allgemeinen Verlangens ist fortgeschritten und droht Sie im Trockenen zu lassen. Was tun Sie: Sie geraten in Panik, setzen sich in Trab und kaufen die nächste Krawatte.“(247)

Mörgeli erklärt auch, dass Bischof werben muss, weil die Menschen immer etwas verlangen:

„Treten Sie gegen die Werbung auf, was müssen Sie? Werben. Sie sehen das Indiskutable Ihrer Position – das ist als Kompliment gemeint. Ich könnte auch sagen: Das Ehrliche, wenn Sie Wert darauf legen. Ein Symptom ist immer ehrlicher als eine Kaschierung, bei anhaltender Krankheit, versteht sich. Die Krankheit des Verlangens aber hält an, sie ist das Leben, besonders unser Leben, Mitte des 20. Jahrhunderts. Sie brauchen sich wahrlich nicht zu schämen; aus Ihnen spricht die Epoche am deutlichsten, an Ihresgleichen wird man sie zu messen haben.“(249)

Pius Gesell

Pius Gesell erzählt über seine Reise. Er war in Hokkaido, dann reiste er im Winter von Tokyo nordwärts. Wenn er in einem Schneesturm geriet, fühlte er sich einsam.

Bischof wollte den Aufsatz aber Gesell hat keinen geschrieben:

„«Was ich nicht verstehe», sagte ich. «Warum haben Sie nicht eines schönen Vormittags zu Papier gebracht, was Sie mir da in zwanzig Minuten erzählten? Was hätte Sie das gekostet?»

Er wandte mir ein ehrlich gequältes Gesicht zu. «Glauben Sie, ich hätte es nicht versucht? Und wissen Sie, was es mich gekostet hat? Einen schönen Vormittag? Tage und Wochen, Herr Bischof – ich habe Ihnen mindestens zweihundert Blatt Papier bei Te-uri ins Meer gelassen. Auf jedem stand ein halber Satz, und der war durchgestrichen. Sie machen

sich überhaupt keine Vorstellung von meinen Schwierigkeiten; Schreibkrampf – das ist noch ein mildes Wort. Je älter ich werde, desto dicker wird der Ast zu sägen. Ich bin auf dem besten Wege zum Analphabeten.»“ (Muschg 301)

Es scheint, dass diese Passage autobiografisch ist, weil Muschg selbst Probleme hatte, sein erstes Werk zu schreiben. Bischof rät Gesell, dass er Briefe schreiben soll und Muschg selbst schreibt seine Romane in Form der Briefe.

Bischof empfiehlt dann Gesell als seinen Nachfolger:

„Ich muß vielmehr Gesells Kreuz ins Feld zu führen – die merkwürdige Tatsache seines Analphabetismus, der ihn hinderte, einen Aufsatz für unsern Jubiläumsband zu schreiben, so daß ich mich in der Lage finde, dir einen Mann zu empfehlen, von dem du nicht das Geringste in Händen hast. Aber das wird dich nicht aus der Fassung bringen. Denn Gesell zeigte mir, daß mein Test falsch angelegt war; daß nur derjenige ihn bestand, auf den seine Bedingungen nicht zutrafen, der neben dem falsch gespannten Netz durchschwamm. Daß er es nicht mit Arglist oder Überhebung tat, sondern sich beim besten Willen nicht fangen lassen konnte, überzeugt mich erst recht, daß er unser Mann ist.“(311)

Adalbert Huhn

Adalbert Huhn ist ein Bisschen „Idiot“ in der Gesellschaft. Er murmelt seine Monologe und ist sozial ungeschickt. Er ist aber ein guter Schriftsteller und widmete sich der Mythologie. Er reiste nach Japan eigentlich wegen Zen-Buddhismus. Er hat von der Schweiz einem japanischen Priester geschrieben und den traf er dann in Japan.

„Einmal in der Woche erhielt Huhn den Besuch des Mönchleins und seines Studenten. Man übte die einfachen Dinge des Zen, Sitzen, Atmen. Huhn lernte seine Atemzüge zählen, zunächst eins bis hundert, dann nur noch eins und zwei, damit er sie vergesse. Aber er

vergass sie nicht, denn seine Beine schmerzten, und nach fünf Minuten Sitzen kam ein Zittern auf, das bei den Schenkeln begann, dann seinen ganzen Körper ergriff.“ (127)

3.2.3 Aspekte des Romans

Gegensätze

Es gibt verschiedene Gegensätze im Roman. Robert Acker und Marianne Burkhard erwähnen zum Beispiel in ihrem Buch *Blick auf die Schweiz* der Gegensatz zwischen Schweiz und Japan:

„The novel grows out of 300 page report on these essays that the narrator, sitting at a table in the Gasthaus „Zum Falken,“ prepares for his boss as he reflects on the earlier meeting with the writers at another, corresponding inn at the Towada Lake in Japan. Muschg employs a variety of techniques that involve mediation and displacement: the two inns separated by thousands of miles, a narrator (he styles himself a man without qualities just as Bernhard remains curiously without contours), the fragmentation of perspective that allows the reader to perceive in turn six different versions of Switzerland as compared to Japan, and, finally, frequent chronological shifts. All of these techniques offer the reader an immense degree of freedom to observe a complex relationship between cultures, but to observe it as does an eye that peers through a pair of eyeglasses but at the same time, in a kind of double vision, sees its own reflection – the specular metaphor we have noted above.“(115)

Diese Gegensätze stellen also das Bild der Gegensätze zwischen verschiedenen Kulturen vor. Es scheint, dass der Erzähler fühlt, als ob alles in der Schweiz unveränderlich und sicher ist:

„Die Speisekarte ist robust und fleckig; sie ist seit Wochen im Dienst. Hier wechselt die Küche nicht mit dem Mond. Die kalten und warmen Speisen, Nachtische und Erfrischungen, die reellen und die besseren Weine folgen einander wie die Sätze im Evangelium; sie sind

alle, bis auf die durchgestrichenen, zu haben, und für diese sind einige neu mit Tinte hinzugefügt, so daß, im ganzen gesehen, die Karte ebenso reich bestückt ist wie damals, als Gebr. Bachofen, Neukirch, sie druckten. Ich verweile vorbeugend bei diesem Schriftstück, damit du dich nicht wunderst, wenn ich an einer schwachen Stelle meines Berichts aus Versehen oder Erschöpfung daraus zitiere, denn sein Einfluß auf diese Arbeit ist ungeheuer. Es bildet mein ausschließliches Studium, wenn ich esse – du weißt, ich kann zum Essen nicht anderes als lesen, und die Zeitungen und Zeitschriften des Falken sind um diese Stunde regelmäßig besetzt, bis auf einen humoristischen Kalender, ein Organ für Schnittmuster und die Drogisten-Illustrierte.“ (Muschg 7-8)

Er spricht über seinem beliebten Lokal. Er besucht es wahrscheinlich regelmäßig, weil er über es alles weiß. Der Gegensatz ist, wie er ein Restaurant in Japan beschreibt:

„Am zweiten Abend in Tokyo nahm mich Akinori ein Sushi-Lokal mit. Wir hatten eine dieser Veranden für uns, über einem winzigen, vollkommen finstern Garten; die Wirtin kniete bei uns und plauderte mit Akinori, meist über mich. Ich war müde und betrachtete die Speise. Ein halbes Dutzend fleischfarbener Bissen war in der schwarzen Lackschale zum Stern geordnet. Alle waren makellos, samt fast ohne Struktur; nur einer hatte einen Fleck geronnenes Blut und an der Seite einen Besatz silberner Faser. Mit den Stäbchen arbeitend nahm ich dem Stern, mühsam, doch die Wirtin entzückend, Strahl um Strahl weg; jenes eine Stück mit dem Fleck versparte ich auf den Schluß, wo sich ein Vorwand finden würde, es übrigzulassen. Aber je länger ich kaute, diese schmelzende Stille aus kühlem Fleisch im Munde bewegte, desto deutlicher ging mir auf, daß ich den Fleck versuchen, den Stern erschöpfen müsse. Die Schale war dafür gemacht, am Ende leer zu sein. So nahm ich auch das letzte Stück. Es schmeckte anders, zäher, wässriger, nach bitterem Eingeweide, nach dem Tod der Fische. Die ersten Stücke waren seidenglatt gewesen; das letzte beschönigte nichts. Ich kostete meine Neugier darin aus, meinen Ekel und eine Fremde, die nichts damit zu tun

hatte, daß mir das Gericht unvertraut war. Ich war mit der Zunge einen Augenblick über die Grenze der Fremde hinausgestoßen; ich hatte eine furchtbare Heimat berührt. Die Wirtin betrachtete mein Gesicht und nickte. Sie hatte mich geprüft, sie hatte mir eine große Aufmerksamkeit erwiesen. Das war ein Lokal gewesen – Akinori hätte es beim Weggehen nicht betonen müssen –, in dem nichts sorglos getan wird.“(10)

Japan ist für den Protagonist unsicher und etwas ganz neues und unbekanntes. Er weiß nicht, was ihn überraschen kann. Davor hat er Angst. Mit diesem Thema beschäftigen sich auch Karl Anton Sprengard und Yasuo Ariizumi in ihrem Buch *Deutschland und Japan im 20. Jahrhundert*:

„Bischof, der Erzähler, bemüht sich mehr als andere, Japan frei von Voreingenommenheiten zu schildern, wobei der Bericht immer wieder mit scharfem Schnitt durch das Kontrastbild unterbrochen wird. Es ist der Schweizer Gasthof zum Falken, in dem Bischof zwischen Karten spielenden Bauern sitzend, seine Erinnerungen an Japan notiert. Im Kontrast erscheinen beide Länder deutlicher. Bischof neigt zu einer intuitiven, aus einer Randperspektive beobachtenden Sehweise: „Ich nehme wahr, indem ich etwas beiseite blicke“ (S. 9), eine Weise der Wahrnehmung, die es bei seinen Landsleuten nicht gibt. Für Bischof ist das eine Lebenshaltung. Auch beruflich verdankt er seine Karriere eher glücklichen Zufällen. Er dachte beispielsweise nicht an einen Posten in der „Inauen Swiss“, als ihm die Stelle angetragen wurde.“ (129)

Die Fremdheit spiegelt sich natürlich auf dem Verhältnis zu der Sprache. Japanisch ist ganz andere Sprache als europäische Sprachen und deshalb fühlt sich Bischof verloren und ist nur auf Akinori, sein Dolmetscher, angewiesen:

„Während des Schreibens blickt der Erzähler in die allmählich undurchdringlich werdende Dämmerung. Das Fenster wird zum Spiegel und der Blick nach draußen begegnet dem verfremdet reflektierten eigenen Gesicht. Indem Bischof von Japan erzählt, spiegelt die

Fremde das eigene Bild. Der interkulturelle Dialog kommt nur zustande, weil im Fremden das Eigene, im Eigenen das Fremde erkennbar wird. Aber er kann auch scheitern. Mißverständnisse durch mangelnde Sprachkenntnisse sind ein Leitmotiv des Romans. Der Leser lernt Japan zunächst aus der Perspektive Bischofs kennen, der mit dem Dolmetscher Akinori, der ebenfalls bei der Firma „Inauen Swiss“ arbeitet, zunächst mit dem Zug, später mit dem Bus nach Yasumiya am Towada-See reist, dem Treffpunkt für die Schlußsitzung.“
(130)

Für den Protagonist ist die Schweiz wirklich heiterer. Es ist bekannt, dass die Menschen sich mehr das Schlechte merken und für Bischof ist die Erfahrung mit Sushi unvergesslich, weil es etwas Ekelhafte darstellt:

„Japanischer Alltag, während der langen Reise hautnah erlebt, erleichtert durch den stets bemühten, hilfreichen Akinori, wird plastisch geschildert. Dabei geht es nicht um das Rätsel Japan, sondern oft um elementare Dinge, wie essen und trinken. Unvergeßlich ist dem Erzähler der Abend in einem Sushi-Lokal, das Essen des unbekanntes, rohen Fisches macht ihm erst die Fremde bewußt, dann wird es zu einer Erfahrung, die gewöhnlich getrennte Bereiche, die Leben und Tod, Heimat und Fremde in eine unheimliche Nachbarschaft bringt: „Ich war mit der Zunge einen Augenblick über die Grenze der Fremde hinausgestoßen; ich hatte eine furchtbare Heimat berührt“ (S. 11). Heiterer dann das Essen im Bus: „Ich kaufte mir Osembe, leichtes Gebäck mit einer Oberfläche wie polierter Muschelkalk, süße Hitze im Mund erzeugend, die ich aus einem anderen Beutel hartgefrorener Mandarinen kühlte“ (S. 29). Durch den Kontrast mit den deftigen Mahlzeiten im „Falken“, dem Schweizer Gasthof, werden die kulturellen Unterschiede betont.“(130)

Ein weiterer Gegensatz stellt Schreiben versus Realität dar. Der Autor zeigt auf einer der Figuren, Pius Gesell, dass das Schreiben ein Problem darstellen kann, wie es früher

erwähnt war. In ihrem Buch *Schreiben und Selbstreflexion* behandelt Irene Jung dieses Thema. Sie widmet sich der Frage der Sprache und Realität:

„Sprache – bzw. Schreiben – und Realität stellen einen schier unüberbrückbaren Antagonismus für das Leben der Figuren dar. Bezeichnend ist es daher auch, daß am Ende von ‚Im Sommer des Hasen‘ der Nicht-Literat Pius Gesell mit dem Posten des Werbemannes bekleidet wird. Denn Pius Gesell zeigt sich als einziger der sechs von einem schweizerischen Großkonzern eingeladenen Autoren nicht in der Lage, den als Gegenleistung geforderten Aufsatz anzufertigen, da er nur ‚Angewandtes‘ schreiben könne, nicht aber etwas, ‚daß nun so stehenbleiben soll‘. ‚Schreiben Sie Angewandtes‘, läßt Muschg seinen Ich-Erzähler antworten,

‚(...) so lange, bis Sie im Angewandten das entdeckt haben, ‚was nun so stehenbleiben soll‘ – und noch ein bißchen darüber hinaus. Wie ich Sie nämlich einschätze, werden Sie dann gelernt haben, daß beim Stehenlassen nur der halbe Spaß herauskommt, der ganze aber bei der Anwendung. Für sie, und die andern Leute, und in dieser Zeit.‘

Der Antagonismus von Sprache und Realität gilt auch für das motivisch einfließende Nachdenken einzelnen Textfiguren über das Aussagevermögen der Sprache sowie für Muschgs Darstellung sprachlichen Scheiterns in der zwischenmenschlichen Kommunikation.“
(163)

Japanbild

Wir lesen *Im Sommer des Hasen* nicht mit den Augen eines Japankenners, der fragt, ob das, was über Japan gesagt wird, mit der Realität übereinstimmt. Uns interessiert vor allem der Kunstcharakter des Romans und die Frage, welche Zusammenhänge zwischen seiner Struktur und seinem Japanbild bestehen. Erste Hinweise zur Struktur des Romans ergeben sich aus Muschgs Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte in seinen Frankfurter Poetik-

Vorlesungen, die unter dem Titel *Literatur als Therapie?* Im Jahre 1981 veröffentlicht wurden. Der Roman geht auf einen Japanaufenthalt Muschgs zurück, der von 1962-1964 Lektor für Deutsch an der Internationalen Christlichen Universität in Tokio war: „*Ich brachte eine Reihe von Reisebeschreibungen zustande – Hiroshima, das Puppenspiel, ein Zen-Meister-, die so unauffällig waren, daß die ‚Neue Zürcher Zeitung‘ sie in der Sonntagsbeilage druckte.*“ (102)

Ein Verleger gab die Anregung, für diese Geschichten einen fiktiven Rahmen zu schaffen: „*Ich erfand Figuren, Japanreisende. Denen ich meine Aufsätze unterschob; einen literarischen Wettbewerb, in dem sie sich bewähren sollten; einen Juror, Werbechef, der das Resultat seinem Chef meldete. Am Ende waren die Preisaufsätze entbehrlich, es blieb nur der Rahmen übrig; ich hatte einen Roman geschrieben.*“ (103)

Der Romantitel ist für deutschsprachige Leser vielleicht erstaunlich, nicht für Japaner, denn es gibt im japanischen Kalender ein Jahr des Hasen. Eine der japanologischen Kenntnisse ist, dass der Hase in Japan als Symbol der Fruchtbarkeit gilt. Wie beschreiben Autoren des Buchs *Deutschland und Japan im 20. Jahrhundert*:

„*Aber dem Buch sind zwei Motti vorangestellt. Das zweite Motto ist ein ausführliches Zitat aus Brehms Tierleben und bezieht sich auf den Hasen: „Der alte Hase läßt sich nicht so leicht überlisten und rettet sich [...] fast regelmäßig durch die Flucht [...]. Nur wenn er vor raschen Windhunden davonläuft, sucht er einen anderen vorzustößen und drückt sich in dessen Wohnung“ (S.5).*“ (127)

Im Buch kann man fast alle Aspekte des japanischen Lebens erkennen. Muschg erzählt über Liebe mit japanischem Mädchen Yoko, Geisha-Partys, Speisen, Kultur, Musik, gefährliche Plätze, Zen-Buddhismus, Natur, Fernsehen und andere. Der Leser lernt also wirklich sehr viel über Japan.

Flucht

Die Autoren des Buchs *Deutschland und Japan im 20. Jahrhundert* Karl Anton Sprengard und Yasuo Ariizumi meinen auch, dass die Japanreise auch ein Ausdruck einer Fluchtbewegung ist. Bischof verbindet die Erzählung in Briefen über das Ergebnis der Reise und die Organisation der Aufsätze mit dem Vorhaben, die Firma zu verlassen. Er steht vor einer entscheidenden Wende in seinem Leben und möchte seinem Freund und Chef Manuel einen geeigneten Nachfolger empfehlen. Auch für Muschg selber war der Aufbruch nach Japan ein Bruch mit seinem bisherigen Leben. Er rettete sich durch Flucht: *„Mein Aufenthalt in Japan war eine Flucht nach vorn, getarnt durch einen Reisewunsch, der seit Kinderzeiten in mir lebendig war.“* Muschgs Sehnsucht nach Japan geht bis in die Kindheit zurück. Seine ältere Halbschwester war Hauslehrerin in Japan und hat ein Kinderbuch *Hansi und Ume* geschrieben. Es war Muschgs erste Lektüre, und in ihr begegnete er *„zugleich“* seinem *„Elternhaus und seinem rätselhaften Gegenstück in Japan“*.(128)

Kriminalroman

Bischof sucht einen Nachfolger und gilt also als Kopffäger, was eine Art detektivischer Spannung in den Roman bringt. Er sucht zwar kein Mörder, sondern ein PR-Mann, aber die Analogie zum Kriminalroman ist offensichtlich. Er spielt mit den Klischees der Gattung: *„Denn was diese Blätter mit einem Kriminalroman gemeinsam haben könnten, die Auslese des prospektiven Mannes, zwar kein Whodunit, aber ein Who will do, das verscherze ich mir mutwillig durch Ausschaltung eines Verdächtigen“* (Muschg 52)

Sprengard und Ariizumi behaupten auch:

„In Muschgs Romanen finden sich immer wieder Anspielungen auf den Kriminalroman. Die Gattungsklischees werden ironisch verwendet und dadurch relativiert. Das Spiel mit den Versatzstücken der literarischen Tradition ist charakteristisch für Muschgs Romane und prägt

schon den Sommer des Hasen. Er enthält nicht nur Elemente des Briefromans, des Reiseromans, des Kriminalromans. Das Zentrum, auf das sich die Erwartung des Lesers richtet, ist das Treffen aller Beteiligten in Yasumiya, einem kleinen Ort am Towada-See. Hier sollen die Essays besprochen und weitere Beiträge vorgetragen werden. Geplant ist ein modernes Hexameron. Dann gibt es noch eine Reihe von Geschichten, die Bischof nebenbei erzählt werden.“(128)

Distels Tod im Hotelzimmer erinnert wirklich am Kriminalroman. Er liegt im Bad, vollem mit Blut. Es gibt auch viele Beschreibungen der interessanten Orte und deshalb, kann man den Roman auch für einen Reiseroman halten. Sprengard und Ariizumi fahren fort:

„Diese persönlichen Erfahrungen verraten mehr über die einzelnen Charaktere und ihr Verhältnis zu Japan, als die übrigen Beiträge. Der Leser beginnt zu ahnen, daß die komplizierte Struktur des Romans der schwierigen Begegnung zweier fremder Kulturen durchaus angemessen ist und der erstrebte interkulturelle Dialog seltener zustande kommt, als man zunächst annehmen sollte. Japan entzieht sich dem direkten Zugriff, paradoxerweise wird auf Umwegen etwas erreicht, was der gerade Weg verfehlte. Eine Umkehrung des Denkens wird erfordert, scheinbar Nebensächliches wird zur Hauptsache, Schweigen ist wichtiger als Reden, Abwarten bewirkt mehr als Aktivität. Nur in Augenblicken, in denen die Europäer ihre Pläne und Absichten vergessen, erschließt sich Japan als das ganz Andere, als das Fremde, das nur erscheinen kann, wenn es nicht vereinnahmt wird. Deswegen wendet sich Muschg in seinen Essays immer wieder gegen den „kolonialen Blick“, der in der Vergangenheit jede Wahrnehmung der Fremde verhinderte.“(129)

Nach längerer Anreise trifft Bischof nun mit den Stipendiaten zusammen. Jeder dieser scharf profilierten Charaktere hat andere Japan-Erfahrungen gemacht. Daraus ergibt sich ein „puzzle“ verschiedenster Bilder, das über die Charaktere aussagen. Gewöhnlich ist für Kriminalroman auch die Vorstellung der Verdächtigen.

Rahmen

Das Rahmen der Essays oder Aufsätze der Kollegen bilden verschiedene Episoden, die interessant aber für die Geschichte im Grunde entbehrlich sind. Sprengard und Ariizumi beschreiben:

„Spiel und Bischofs Beschreibung eines japanischen Hauses liegt in der Faszination, die für beide von dem Eindruck der Leere ausgeht. Manche farbigere Darstellung, beispielsweise die Geishaparty am Schluß, erreicht nicht diese Dimension, die andererseits in vielen Variationen verdeckt immer wieder anklingt.

Damit ist die Erfahrung der Leere als die den Japanbildern zugrundeliegende fundamentalste Kategorie umschreiben. Sie prägt Muschgs Poetik nachhaltig und ließe sich noch bis zur Darstellung des Artushofes in seinem letzten Roman Der rote Ritter nachweisen: ‚Der leere Glanz war Herz und Mitte des Arkadenhofes‘. Das Motiv findet sich auch in Muschgs Chinaroman Baiyun oder die Freundschaftsgesellschaft. Die Fotos von China, die der verstorbene Expeditionsleiter Stappung hinterließ, sind auf der Magie der Leere aufgebaut. Die Bilder bieten eine Fülle von Details, aber in Wahrheit geht es um ‚nichts Bestimmtes‘. Die geheime Bedeutung des Arrangements legt nahe, ‚dieses Nichts groß zu schreiben‘.“(130)

Im Roman spiegelt die komplizierte Struktur das Spiel um eine Mitte, die mit einer Vielzahl von Geschichten einmal näher, einmal ferner umkreist wird, aber in jeder Geschichte immer nur annäherungsweise erreicht wird.

Abschließend stellt sich die Frage, wie sich die Essay-Sammlung über Japan zu den bisherigen Ergebnissen verhält:

„Für Muschg erklärt sich die kulturelle Entwicklung Japans aus dieser jahrhundertelangen Abgrenzung gegen fremde Einflüsse. Wenn auch die literarische

Gestaltung einer Japanreise und ein umfassender Kulturvergleich zwischen Japan und Westeuropa nicht auf der gleichen Ebene liegen und der Unterschied zwischen Fiktion und Essay nicht verwischt werden sollte, findet die Grundlinie des Japanbildes aus dem Roman in den Essays eine Fortsetzung. Muschg kommt zu dem Resultat: ‚Das Geheimnis des Systems sitzt nicht in seiner Struktur, sondern in seiner Fähigkeit, Räume offenzulassen.‘ Damit hat Muschg zugleich die Quintessenz seines Japan-Romans formuliert. Man muß nur die Negation weglassen. Er gestaltet das ‚Geheimnis des Systems‘. Es sitzt in seiner Struktur, in ihrer Fähigkeit, Räume offenzulassen. Die ästhetische und religiöse Bedeutung der Leere führt zu einer Kultur des Offenlassens, die in schärfstem Gegensatz zu unserer Kultur des ‚Entweder-Oder‘ steht.“(129-130)

Butterfly-Topos

Im Roman wählt der Autor eine distanzierte Erzählerperspektive, die Schutz vor der Identifikation mit dem geschilderten Butterfly-Topos bieten soll. Protagonist dieses Topos ist einer der Kollegen Buser, der – wie sein Vorgänger in der Puccini-Oper – seine japanische Geliebte verlässt und zu Frau und Kind in den Westen zurückkehrt. Sprengard und Ariizumi erklären:

„Eine Japanreise wird den Kandidaten als „Falle“ gestellt und nur einer, Pius Gesell, besteht am Ende den Test, indem er sich weigert seine Japanerfahrung als „netten Aufsatz“ (Muschg, S.311) zu verkaufen. Die anderen gehen alle in die klassischen Fallen, mit denen Japan sich seinen westlichen Abenteurern zu öffnen scheint: Huhn geht in die Zen-Falle, Weigerstorfer in die Film-Falle, Distel in die Musik-Falle (Shakuhachi), Mörgeli in die Kulturfalle (japanisches Theater) und Buser schließlich in die Madame Butterfly-Falle. Das Schulmädchen Yoko wird für ihn zur Konfiguration reinsten Weiblichkeit und unzerteilter „Natürlichkeit“. Sie kennt scheinbar keine Maskerade, denn sie ist die ontologische

Weiblichkeit („wirklich und von Fleisch- und Blutes wegen weiblich“, S.209) und reine Erotik an sich („ein Geschöpf, dessen ganzes Wesen erotisch sei“, S.206); „das Gelingen war unerschöpflich mit ihr, wie sie selbst unerschöpflich war“ (S.205). Hier enthüllt sich, daß auch Yoko etwas zu „verhüllen“ hat: Ihre Maskerade ist die „erotische Unausschöpflichkeit“, die sie zu einem geheimnisvollen, ätherischen Wesen macht (sie ißt kaum und kein körperliches Unwohlsein vermindert ihre sexuelle Bereitschaft, vgl. S.210). „Rein, wie sie war“ (S.212) und „blumenhaft“ (S.214) verkörpert sie die paradiesische Einheit von Mensch und Natur: „sie nannte eine Blume eine Blume [...] und wenn sie etwas nicht sagen konnte, schwieg sie“ (S.217).“(170)

Mit Busers Geschichte deckt Muschg zwar die Übertragung stereotyper männlicher Weiblichkeitsentwürfe in einen geographisch fremden Raum auf, doch die äußerst konstruiert wirkende Rahmenhandlung, nämlich das aufwendige Testverfahren der Schweizer Firma sowie die emotionale Teilnahme des Erzählers an Busers Geschichte laufen dem kritischen Anspruch des Autors letztlich zuwider. In dem auf den Roman folgenden Film *Deshima*, wo Busers Geschichte aus dem Romankontext herausgenommen und zum Filmplot verarbeitet wird, geht die Erzählung dann völlig distanzlos in den Butterfly-Topos über. (170)

4 Das Licht und der Schlüssel

Adolf Muschgs Roman *Das Licht und der Schlüssel* wurde in 1984 entstanden. Der Roman ist in der Ich-Form geschrieben und hat 519 Seiten. Er hat drei Teile: *Mona*, *Mani* und *Roman*. Zusätzlich enthält er auch eine Nachschrift: Dreizehn Briefe Mijnheers. Vom Bildersehen und Stilleben.

Dieses Kapitel widmet sich der Entstehung dieses Romans und der Analyse.

4.1 Entstehung

Wie beschreibt Manfred Dierks in seiner Biografie, ist das Werk *Das Licht und der Schlüssel* die Folge der Poetik von der Vorlesung *Literatur als Therapie?*, weil er seine Poetik in die Form des Romans übertragen wollte. Das Erkenntnismittel dieser Poetik war die Psychoanalyse gewesen. Die Poetik fragte: Kann Literatur heil machen? Wie verhält sich die Kunst zum Leben? Lebt sie denn selber? Wie ist ein Autor beschaffen – ist er eine umrissene Person? Oder von fragwürdiger Identität? (219)

Solche Fragen als eine Geschichte zu erzählen, läuft ein Risiko – man landet rasch bei einem allegorischen Puppentheater: Diese Figur stellt die Kunst dar, jene Figur das Leben, und die dort im fernen Dunkel, ungreifbar und mächtig, das ist wohl der Autor. Als solche Großallegorie kann man *Das Licht und der Schlüssel* in der Tat lesen und durchaus mit Gewinn – Muschg ist viel Gutes dazu eingefallen. Doch er hat mehr gewagt: ein Spiel mit der Transzendenz. (219)

Die allegorische Bühne ist nun überschaubar: Constantin Samstag ist eine Anspielung an die Figur von dem Roman *Albisser's Grund* – er hieß Zerutt, hat durch die Schüsse von Peter Albisser ein Auge verloren und ist Muschgs Kunstfigur. Das heißt, er ist ein Sinnbild der Kunst, ist beschaffen wie sie: untot, nur scheinlebendig. Für die Aufgabe, Mijinheer Gezaghebber ein Stilleben (nature morte) zu besorgen, ist er deshalb genau der Richtige. Und

Mijnheer Gezaghebber, der das unbedingte Sagen hat im Spiel und dem alles gehört, der ist der Tod. Im Übrigen gibt der Vampir auch eine allegorische Antwort auf die Frage, ob Kunst Therapie sein kann: Wunder vermag sie nicht, Gezaghebber bleibt blind. Aber sie stärkt das Leben – Mona wird wieder gesund, Erzählen kräftigt eben den Lebenswillen. (Dierks 220)

Man kann den Roman in diesem allegorischen Sinne ruhig lesen, Dierks erklärt, dass er kein naives Einverständnis verlangt, sondern man muss es fast skeptisch lesen mit „*ironischem Mitmachen*“ (220). Muschgs Erfindungen zum Thema Kunst und Leben sind sehr geistreich und witzig. Doch er hat mehr vor, das wird noch ersichtlich. Dazu hat es Sinn, den biographischen Hintergrund des allegorischen Roman Spiels heraufzurufen – er liegt in der Zeit der Dissertation über Barlach und in der mystischen Phase (die Jahre um 1961), die sich daran anschloss. (220)

Dierks erklärt dann, dass damals sich am Beispiel des Bildhauers und Dramatikers Ernst Barlach ein Grundverhältnis zur Kunst ausgebildet hatte: Psychologisch stellte Muschg in Barlachs Werk einen thematischen Kern fest – das konkret biographische Vater-Sohn-Verhältnis. Dieses überhöhte sich Barlach zum Mysterium, in dem nun der Vater als Gott erschien. Und dem Mysterium wiederum entsprangen bei Barlach rätselhafte, semantisch nie ganz aufklärbare Aussagen – sie hingen dem konkreten Bedeutungskern an als sein ungreifbarer Schatten. Muschg nannte sie das Andere. Der Weg zu ihm war der mystische. Sein Medium war die Kunst. (221)

Zu dieser Ideenkonstellation kehrt Muschg zurück, als er 1982 *Das Licht und der Schlüssel* entwirft und dazu passende Stoffe sichtet. Das Vater-Sohn-Verhältnis soll in diesem neuen Roman wieder die Zentrale bilden, und zwar in seiner Überhöhung zu *Mysterium*: Der Vater als ferner Gott. Zu diesem Plan wird Muschg auf verblüffende Weise fündig in Barlachs Leben. Barlach hatte 1930 von der Schauspielerin Tilla Durieux und ihrem Ehemann, dem Industriellen Ludwig Katzenellenbogen, einen Auftrag für deren Musiksaal erhalten. Er

entwarf neun Figuren für einen Fries der Lauschenden: Alle neuen lauschen der Musik und drücken ihre Empfindungen auf die ihnen je eigentümliche Weise aus – *Der Gläubige* mit entzücktem Staunen, *Die Begnadete* als erleuchtet, *Die Pilgerin* froh, ihr Ziel erreichend. Der Fries ist ein Sinnbild von der Macht der Kunst über die Menschen, und an seiner Ausführung lag Barlach sehr viel. (221)

Sie rückte 1932 plötzlich in weite Ferne, als der Auftraggeber Katzenellenbogen wegen Wirtschaftsvergehen zu Gefängnis verurteilt wurde und ins Ausland flüchtete. Der Auftrag entfiel. Barlachs eigene Situation komplizierte sich ab 1934 ebenfalls, da er bei den Nationalsozialisten jetzt als *entartete Künstler* galt und die Käufer ausblieben. Da führte ihm ein Glücksfall einen neuen Mäzen zu. Der Hamburger Tabakfabrikant Hermann Fürchtegott Reemtsma richtete sich ein neues Haus ein und war dafür auf der Suche nach zeitgenössischer Kunst. Im Sommer 1934 kam er in Barlachs Atelier nach Güstrow und war bald von dem unvollendeten Fries der Lauschenden fasziniert. Reemtsma beauftragte Barlach mit seiner Fertigstellung. (222)

1935 waren acht Figuren ausgearbeitet, nur über die zentrale, abschließende Figur war sich Barlach lange im Zweifel. Schließlich entschied er sich für *Der Blinde*: Er lauscht, während er sich an Stäben durchs Leben tastet, die Lider über den Augen geschlossen – doch die Kunst macht ihn innerlich sehend. Ende 1935 war der Fries vollendet, und man wählte für die Übergabe einen passenden Termin im evangelischen Kirchenjahr: Am 24. November 1935, dem *Ewigkeits- oder Totensonntag*, wurde der Fries der Lauschenden an Hermann Fürchtegott Reemtsma feierlich übergeben. (222)

Der einflussreiche Reemtsma hielt fortan aus der Ferne die Hand über den gefährdeten Barlach, dem bald von den Nazis auch Ausstellungsverbot erteilt wurde. Als er 1938 starb, kümmerte sich Reemtsma um seinen Nachlass. Nach dem Kriege gründete er in Hamburg das Ernst-Barlach-Haus. Sein größtes Verdienst allerdings lag darin, nach 1945 für Barlachs Werk

zu werben und es ein zweites Mal durchzusetzen. Darin hatte er einen bedeutenden Helfer: Walter Muschg. Muschgs Großer Bruder versuchte, die von den Nazis verfremdeten Expressionisten wieder ins Recht zu setzen – neben Hans Henny Jahnn konzentrierte er sich dabei auf Barlachs Dichtungen, die er als Mysteriendramen verstand. (222)

Damit ist nun für *Das Licht und der Schlüssel* – Muschgs erzählte Kunst-Theorie – der Bezirk rekonstruiert, in dem der Roman mit wesentlichen Ideen und Strukturen wurzelt. Es handelt sich um biographische Verhältnisse, die immer wieder in Richtung auf Transzendenz und Mystik zeigen, ohne selber dort anzukommen. Sie mögen immer wieder den psychologischen Geschmack von Mystik annehmen, deren religiöse Qualität haben sie nicht. (222-223)

Da ist das autobiographische Vater-Sohn-Verhältnis. Es ist gleich wie im ersten Roman von Adolf Muschg *Im Sommer des Hasen*. Dort erscheint es als ein Brief an den Vater. Der ganze Roman hat die Form eines Rechenschaftsbericht an den fernen Konzernlenker Manuel Inauen. Im Rang Konzernlenker steckt schon eine Vater-Überhöhung, die nach und nach auf die konkrete Anspielung auf Gott hinausläuft. Dasselbe Verhältnis wird nun in *Das Licht und der Schlüssel* hergestellt: Der Vampir Samstag schreibt seine Geschichte als Briefe an den blinden Tabakmagnaten Rulman Merswin Gezaghebber, der sich verborgen hält. Dieser hat den Vampir verpflichtet, ihm ein Kunstwerk – ein Stilleben – zu liefern, das ihn wieder sehend machen kann. (223)

Hinter dieser Konstellation taucht das reale Verhältnis von Hermann Fürchtegott Reemtsma und Ernst Barlach auf. Der Tabakmagnat will vom Bildhauer ein Kunstwerk – den Fries der Lauschenden – , das ein Sinnbild der Kunst überhaupt ist: Sie macht Den Blinden wieder sehend. An einem Totensonntag wird es Reemtsma übergeben. Das Ganze ist ein Assoziationsbündel, aus dem im Roman einiges realisiert wird: Gezaghebbers Blindheit; das von ihm gewünschte Stilleben (*nature morte*), das ihn allegorisch auch zum Todpersönlich

macht, der Gewalt vom höchsten Gott hat. Ja, vielleicht ist er dieser zu fürchtende Gott sogar selbst? Es würde dem Vaterbild Muschgs entsprechen. Das alles ist in dieser Weise interpretierbar, doch letztlich bleibt es offen – es bleibt ein Spiel mit Assoziationen, Suchbewegungen in Richtung Transzendenz, die aber nicht dort ankommen. (223)

Was aber ist mit dem mysteriösen Gespann von Vampir Samstag und Tabakkönig Gezaghebber, Rulman Merswin Gezaghebber? Samstag schreibt ja den Romantext als Briefe an den Holländer, und in einem Nachtrag finden sich dreizehn Briefe Mijinheer Gezaghebers an Samstag, in denen er sich über Gott, die Welt und die Kunst auslässt. Der Detektiv im Buch, van Helsing, weist aber klipp und klar nach, dass dieser Anschein gar nicht stimmt: Samstag hat die Briefe an sich selber geschrieben, Rulman Merswin gibt es gar nicht. Das ist nun das beliebte Spiel mit der Autorschaft von Literatur: Wer hat den Text verfasst? Ginge es aber nur um dieses Vexierspiel, wäre das hier nicht von Interesse. Doch es gibt noch eine andere Wahrnehmung: Der Name Rulman Merswin ist so unbekannt nicht. (224)

Rulman Merswin hieß im Hochmittelalter ein sehr reicher Handelsmann in Straßburg, der sich, einer Vision gehorchend, zu mystischen Betrachtungen von der Welt zurückgezogen hatte. Er hatte einen heimlichen Vertrauten, den Großen Gottesfreund, einen Begnadeten, der im Verborgenen lebte. Dieser stand mit Rulman über geheimnisvolle Boten in Verbindung und sandte ihm durch sie auch seine mystischen Schriften. Rulman sorgte dann für Ihre Verbreitung, und die Bücher des Gottesfreundes wurden berühmt und übten große Wirkung aus. (224)

Leider handelt es sich bei dieser schönen Literaturanekdote um ein Märchen. Philologen des 19. Jahrhunderts wiesen nach, dass der historische Rulman Merswin die Schriften des *Gottesfreundes* selbst verfasst hatte, und auch die an ihn gerichteten Sendschreiben hatte er sich selbst geschrieben. Es ist offenkundig, dass Muschg hier in der mystischen Literatur das Modell für die fingierte Korrespondenz Vampir: Mijinheer gefunden hat: Der Vampir hat sich

den Tabakmagnaten ausgedacht, ihm den Mystikernamen gegeben und dessen angebliche Briefe selbst geschrieben. Und wo genau ist Muschg auf dies Fiktionsmuster gestoßen? Im Standardwerk Walter Muschgs *Die Mystik in der Schweiz*, Kapitel *Mystik der Laien*. (224)

Auch dieser Sachverhalt bezeugt noch einmal eine Suchbewegung im mystischen Feld. Zu vermuten: Muschg hat versucht, das Problem literarischer Autorschaft ins Transzendente zu heben – das Spiel mit der Identität eines Autors ins Metaphysische zu überhöhen, wie es etwa Thomas Mann im *Erwählten* mit dem *Geist der Erzählung* gemacht hat. Dazu hat Muschg im Buch des Bruders nach Anregung gesucht. Doch der spirituelle Aufschwung gelang nicht. Da verzichtete Muschg und blieb auf dem soliden Boden der frommen Fälschung. (Dierks 225)

4.2 Analyse

In diesem Kapitel wird die Handlung des Romans kurz erwähnt, Hauptfiguren charakterisiert und verschiedene Aspekte des Werks behandelt.

4.1.1 Handlung

Der erste Teil des Romans erzählt das Fundament der Geschichte: Sie spielt in Amsterdam. In der Herengracht 100I, in einem Keller, lebt der Vampir Samstag. Über ihm, in der Beletage, wohnt Mona, eine ehemalige Stewardess, die eine bösartige Autoimmunkrankheit hat. Das alte Patrizierhaus am Kanal gehört übrigens Rulman Merswin Gezaghebber, einem unermesslich reichen Tabakmogul, der mit dem Vampir einen besonderen Vertrag geschlossen hat.

Zwischen Mona und dem Vampir hat sich ein magisches Verhältnis hergestellt. Die Todkranke liegt in ihrem Salon auf einem Sofa, und der Vampir erzählt ihr Geschichten – solange er erzählt, wird sie nicht sterben. Und er hat ja einiges zu berichten, etwa, wie er

frustrierte Arztgattinnen therapiert: Er saugt sie. Sie halten ihm bereitwillig die Halsschlagader entgegen, er beißt zu und nährt sich. Den Blutspenderinnen ist danach auch viel wohler. Der Vampir Samstag heißt mit Vornamen Constantin und ist einäugig. Sein Vertrag mit dem vollkommen blinden Gezaghebber besagt nun das Folgende: Samstag soll die besten drei Stilleben aus Hollands *Goldenem Zeitalter*, dem Barock, auffinden. Gezaghebber verbindet damit einen geheimen Wunsch, den der Vampir ahnt. Und erst dann darf der Vampir die Suche abbrechen, wenn sich klipp und klar herausstellt, dass ein solches Bild, wie es Gezaghebber will, gar nicht existiert – dass es nicht menschenmöglich war, es zu malen. Dann kann Samstag zu seinem Auftraggeber sagen: *Es ist eine Utopie. Es gibt kein Bild auf der Welt (...), das Sie sehend machen kann.* (Dierks 220)

4.1.2 Figuren

Constantin Samstag

Constantin Samstag ist ein Vampir. Er trinkt das Blut meistens von den Frauen, die er „heilt“. Er erzählt Mona vor allem von seinen Frauenbekanntschaften; in seiner Eigenschaft als „Saugtherapeut“ hat er drei Patientinnen, alle drei selbst Ehefrauen von Ärzten, an denen er im gegenseitigen Einvernehmen seinen Hunger stillt, ihnen aber gleichzeitig ganz besondere Erlebnisse zugeteilt werden lässt.

Mona

Mona ist ehemalige Stewardess, die eine Krankheit der Immunität hat. Sie ist verärgert, traurig und zeigt gewissermaßen Dickköpfigkeit, weil sie nicht im Bett in Krankenhaus bleiben möchte, sondern nach Hause gehen:

„Eine Infektion in Monas Zustand ist lebensbedrohlich. Die Immunität ihres Körpers ist durch täglich 60 mg Cortison auf Null gebracht. Sie hat es schriftlich, daß sie in die

Isolierstation gehört. Sie hat es schriftlich geben müssen, daß das Spital, die Ärzte, die Medizin nicht schuld haben, wenn sie nach Hause fährt. Jetzt bin ich für ihre Isolation verantwortlich.“ (Muschg 79)

Monas Krankheit ist sehr mysteriös und die Ärzte können nicht bestimmen, worum es geht. Es ist wahrscheinlich eine Anspielung an Muschgs Hypochondrie, weil Mona schließlich Mona hat sich erholt und lernt während eines Ausflugs mit Samstag einen jungen Museumswärter namens Jan Willem Van Helsing kennen und fängt eine stürmische Affäre mit ihm an. Dennoch bricht ihre Verbindung zu Samstag nicht ab, und auch als sich herausstellt dass Van Helsing nicht ist, was er zu sein scheint (nein, ein Vampirjäger ist er trotz seines Namens nicht) versucht sie weiterhin, ihm seine Zuwendung, die er ihr während ihrer Krankheit gestellt hatte, zu vergelten.

4.1.3 Aspekten

Muschg glaubt, dass sein Roman *Das Licht und der Schlüssel* ein Bisschen unverstanden ist. Er ist sehr lang und enthält viele Erzählungen, monologisches Nachdenken über Kunst, also es kann für manche Leser und Kritiker schwer zu sein, das Buch komplett zu verstehen. Raffaele Louis schreibt im Buch *Metabilder in der Literatur*:

„In einer nach dem Roten Ritter erschienenen Festschrift für Karl Pestalozzi nimmt Muschg Rückbezug auf Das Licht und der Schlüssel und schreibt seinem Freund: „Du weißt, daß ich diesem Vampir einen paradoxen Entwicklungsroman verschrieben habe – mein (mir) wichtigstes Buch, und – wie ich ohne Wehleidigkeit feststelle – das am wenigsten verstandene.“(78)

Reflexivität

Vampir Samstag, der von einem blinden Kunstsammler beauftragt ist, ein perfektes Stilleben aufzufinden, um ihn wieder sehend zu machen, ist ein bisschen faul und kann nicht sein Aufgabe erfüllen. Statt die Suche aufzunehmen und in Kunstaussstellungen zu gehen, verbringt Samstag seine Zeit lieber am Bett der sterbenskranken Mona und versucht, sie ins Leben zurückzuholen, indem er ihr Geschichten seiner weiblichen Bissopfer erzählt. Der Vampir wird zur tragischen Figur bzw. bleibt es, da er weder das perfekte Bild auffinden noch Mona mit dem Erzählen seiner Geschichten retten kann. Samstag weiß es über sich, dass er die Aufgabe nicht erfüllen kann. Louis dann erwähnt:

„Schon die Aufnahme eines ganzen Romanteils, der Bildbeschreibungen und -deutungen zusammengesetzt ist sowie der unerfüllt bleibende Auftrag, ein perfektes Bild aufzufinden, weisen auf den metareflexiven Gehalt des Textes hin.“(79)

Er denkt, dass man an allen Bildern etwas Wunderschönes finden kann und deshalb hat er Schwierigkeiten und wenig Disziplin, dieses Bild zu suchen beginnen. Diese Reflexivität spiegelt sich in den Briefen an Mijnheer, wo er über Kunst und sich selbst nachdenkt. Er stellt sich bzw. Mijnheer auch philosophischen Fragen:

„Suche ich meinen Körper in der Kunst, Mijnheer, oder beteilige ich mich an seiner Zerstörung? Suche ich doch nur gute Gründe für das Ende? Will der lebende Leichmann verduften, nichts weiter?“ (Muschg 498)

Er erklärt ihm auch die Bedeutung des Stillebens:

„Das Stilleben, Mijnheer, galt als armes Genre. Es war in der Malerei, was der Brief in der Wortkunst ist: die niedrigste, beiläufigste Darstellungsform, nicht zu vergleichen mit der Idyllen-, Porträt- oder gar Schlachten- und Heldenschilderei, mit der Darstellung von Göttern und Menschen in Aktion. Es war Gebrauchskunst, Gedächtnisstütze, gemalter

Katalog. Es repräsentierte zwar den Reichtum oder Geschmack des Besitzers, wurde aber selbst nicht zur Repräsentation eingesetzt.“(484)

Es ist möglich, dass der Autor selbst seine Romane in dem Form des Briefes sehr oft schreibt, weil er Angst hat, dass sein Werk dann große Bedeutung haben sollte und es wäre große Verantwortung für ihn. Samstag kann eigentlich der Autor selbst bzw. Gesell im Roman *Im Sommer des Hasen* sein, denn er vergleicht das Stillleben mit Briefen. Muschg hatte lange ein Schreibdilemma und als es schon in dem vorigen Kapitel erwähnt wurde, es macht den Eindruck, dass diese Form des Schreibens ihm hilft. Seine Romane sind natürlich für „die Repräsentation eingesetzt“, aber das Gefühl, dass es sich nur um einen Brief handelt, kann ihn ganz beruhigen.

Vampirismus

Vampirismus in der Literatur hat verschiedene Formen. In vielen Werken ist der Vampir ein böser Mensch, der seine Opfer bis den letzten Tropfen aussaugen und umbringen möchte. Manchmal ist der Vampir als eine nette Person dargestellt, die nur das Blut von den Tieren trinkt und mit den anderen bösen starken Vampiren kämpft. Muschgs Darbietung des Vampirs ist ungewöhnlich. Der Vampir Samstag ist ein fast normaler Mann, der aber statt des Essens nur das Blut trinkt und in einem Keller lebt. Er hat alle menschlichen Eigenschaften, er ist emotional, er hat Empathie und das Mitleid. Andere Menschen sind nicht überrascht, dass er ein Vampir ist.

Gegensätze

Louis beschreibt im Buch:

„In der zweiten Dissertation über Das Licht und der Schlüssel widmet sich Oliver Claes vorrangig dem Thema ‚Vampir in der Kunst‘ und untersucht das Spannungsverhältnis von

Leben und Kunst über die Metapher des Vampirismus bei den Autoren Elfriede Jelinek und Adolf Muschg. Von besonderem Interesse für ihn sind Vorgängerromane, anhand derer er die Genese dieses Spannungsverhältnisses aufzeigen kann. Er legt auf diesem Weg die Zusammenhänge zwischen Das Licht und der Schlüssel und anderen Vampirgeschichten wie Immer noch Morgen (1976) frei, übersieht aber sublimale Anspielungen in anderen Werken, z.B. in Im Sommer des Hasen (1965), in dem die Beschreibung der Figur Distel ebenfalls der eines Vampirs ähnelt (vgl. Kap. 4.3.7).

Dierks blickt als einer der ersten distanziert-nüchtern auf die frühe Rezeption von Das Licht und der Schlüssel zurück: „Man merkt den Rezensionen an, daß Kritiker, die Das Licht und der Schlüssel letztlich auf Homogenität hin gelesen haben, darüber ärgerlich geworden sind.“ In seinem Aufsatz „Festigen und Lösen“ erkennt er in der dunklen Dichtung außerdem das metaphorisierte poetologische Potential nicht nur des Vampirs, sondern des gesamten Werkes.“ (81-82)

Leser kann sich merken, dass der Autor viele Metapher benutzt. Die Metaphern bemühen sich um die Realität zu bilden. Der Gegensatz des Schreibens versus Realität ist hier deutlich:

„Die omnipräsente Bildlichkeit des Romans und seine Doppelstrategie, Textuelles zu metaphorisieren und Bilder zu versprachlichen, wird von Dierks treffend beschrieben: ‚sprachliche Ausdrücke werden in ihrer Bedeutung verschoben, die Metapher wird real, das Reale metaphorisch.‘ In dem Nicht-Festlegen-Können der wörtlichen oder metaphorischen Bedeutung und der daraus resultierenden systematischen Doppelbödigkeit sieht Dierks eine neue Dimension in Muschgs Schreiben. Er kommt zu dem Ergebnis, dass Das Licht und der Schlüssel eine Schwelle in Muschgs Gesamtwerk darstellt.“ (Louis 82)

Identität

Mysteriös ist der zweite Teil des Romans; hier taucht eine Figur auf, von der nie ganz klar ist, wer sie eigentlich wirklich ist. Sowohl bei Samstag als auch bei Mona werden Erinnerungen an ein junges Mädchen wach, das einerseits unter dem Namen "Frauke" die Tochter Monas ist, die diese allerdings schon während der Schwangerschaft verloren haben könnte, für Samstag aber unter dem Namen "Mani" (was auch der Titel dieses Kapitels ist) eine frühere Bekannte zu sein scheint. Während Mona in ihren Berichten zu fantasieren scheint, verliert der Vampir sich in seiner Vergangenheit, auch wenn der Leser nicht viel Konkretes daraus erfährt. Der ganze Roman ist der letzte Teil einer Trilogie, die inhaltlich allerdings nur lose zusammenhängt und von Muschg über einen Zeitraum von 20 Jahren verfasst wurde.

Die Identität Mijneers bleibt letztendlich auch ungeklärt, der Leser erfährt nichts Konkretes über diesen Mann im Hintergrund. Das Spiel mit den Identitäten findet in diesem Mysterium allerdings nur ihren Abschluss. Das Thema findet sich im Verlauf des Textes immer wieder. Das Rätsel um Frauke und Mani, die ein und dieselbe Person zu sein scheinen, wird nicht vollends aufgeklärt.

Jan Willem zeigt nicht nur immer neue Facetten seiner Persönlichkeit, sondern entpuppt sich auch als völlig anderer als ursprünglich gedacht. Es gibt auch ein Verwirrspiel um den Meister Vermeer und seinen Fälscher, die zumindest in ihrem Kunstschaffen identisch zu sein scheinen, auch wenn sie Jahrhunderte voneinander entfernt gelebt haben; und schließlich die Veränderungen Samstags selbst, der sich von einem typischen, fast klischeehaften Vampir verändert zu einem Wesen mit mehr als menschlichen Zügen und auch den Bedürfnissen eines Menschen nach Gesellschaft und Zuneigung.

4.1.4 Metaphorik

Louis beschreibt, dass angesichts der Vielzahl an jüngeren Stimmen, die alle auf die herausragende poetologische Stellung des Romans sowohl im Gesamtwerk des Autors wie auch in der Schweizer Literatur selbst hinweisen, verwunden muss, dass das Thema Bildende Kunst in der Forschung bisher nur oberflächlich gestreift wird. Einzig eine unveröffentlichte, in Salzburg entstandene Diplomarbeit deutet in ihrem Titel „Kunst im Kunstwerk“ an, sich diesem Thema ausführlicher gewidmet zu haben. Die Autorin Christine Wiesenhofer identifiziert jedoch lediglich vier von insgesamt mehr als einem Dutzend Bildern und differenziert weder ihren Typus noch ihre Bedeutung für den Roman bzw. ihre Funktion innerhalb des Werkes. In dem Adolf Muschg zum 75. Geburtstag gewidmeten Sammelband „Dasein als da sein“ (2009) schreibt der mit Muschg befreundete Künstler Matthias Holländer in seinem Beitrag „Der Maler und der Muschg“ von der ersten persönlichen Begegnung, bei der er den Autor für einen Beitrag zu einer Anthologie eigener Werke gewinnen wollte. Nach einigen Stunden intensiver ‚Durchleuchtung‘ von Holländers Kunst soll Muschg ihn gefragt haben, ob Holländers *Das Licht und der Schlüssel* gelesen habe, und als dieser verneinte, überraschte ihn Muschg mit dem Satz: „Diesen Roman habe ich für Sie geschrieben.“ Nach Aussage Holländers fügte Muschg hinzu, dass dieser Kunst-Roman unverstanden geblieben sei, womöglich aber von einem Künstler wie Holländer, der in Muschgs eigenen Worten „Repräsentation selbst zum Thema“ mach, verstanden werden könne. Offenbar fand Muschg das Konzept seines Romans in Holländers Kunst wählte Muschg „Im Spiegel der Klinge“ und verbindet damit nicht zufällig die traditionsreichste Metapher für Potenzierung und Reflexion, den Spiegel, mit der Metapher eines todbringenden Werkzeugs, der Klinge, die oftmals für die Schärfe des Verstandes steht. (84)

Entgegen einer auf die Reflexion von Kunst bezogenen Lesart, die nach dem gerade Darlegten naheliegt, haben Titel und Gehalt des aus den Frankfurter Poetik-Vorlesungen

hervorgegangenen Bandes *Literatur als Therapie?* (1981) stark zu der Ansicht beitragen, dass Muschgs Werk adäquat mithilfe eines psychoanalytischen Instrumentariums gedeutet und sein Schreiben mit der Frage nach einer therapeutischen Funktion von Kunst ‚aufgeschlossen‘ werden sollte. Auch der Roman *Das Licht und der Schlüssel* blieb von dieser Rezeptionshaltung nicht ausgenommen. Roland Müller z.B. stellt fest: „In der Art einer vorläufigen Bestandsaufnahme versammelt das Werk viele jener Motive, die den Autor seit Jahren bewegen und denen er vor vier Jahren unter der Frage *Literatur als Therapie?* seine Frankfurter Poetik-Vorlesung gewidmet hatte.“ Durch diese Verknüpfung wird das Thema ‚Kunst‘ im Roman allerdings nur durch die Brille ihrer therapeutischen Möglichkeiten betrachtet und zumeist im Rahmen von Fragen der Art ‚Wie heilsam ist die Kunst?‘ oder ‚Kann Literatur zum Leben verhelfen?‘ behandelt. (84)

Wer diesen analytisch-aufdeckenden Zugang wählt, übergeht die Paradoxie, die Muschg schafft, indem er einen bewusst schwer verständlichen Roman ausgerechnet *Das Licht und der Schlüssel* nennt. Wer hingegen die Bildbeschreibungen zum Ausgangspunkt der Analyse macht, entgeht der Gefahr, die Unverständlichkeit allein als Defizit anzusehen und den Roman auf inhaltliche Aussagen zu reduzieren. Dass Muschg die Bilder nicht nur nutzt, um seine poetologischen Leitlinien in einem anderen Medium zur Sprache zu bringen, sondern dass er sich im Gegenteil erst von den Bildern inspirieren und zu neuen poetologischen und künstlerischen Erkenntnissen führen ließ, macht in besonderem Maße die Einsicht in das Archiv Muschgs in Bern deutlich: In dem Archiv befinden sich etwa Museumsbroschüren, z. B. vom Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam, das auch im Roman Erwähnung findet. Hinzu treten Skizzenblätter, auf denen Muschg vermutlich aus *Stilleben-* Bildbänden Stichwörter zu einzelnen Gemälden notierte. Er stellt hier fest, dass gemalte Kunstrahmen das Miniaturmodell der Kunstaufgabe seien, notiert den Sprung im *Großen Glas* Duchamps und registriert, dass Pieter Claesz Maler ins Bild aufgenommen hat. Aus den Archivmappen geht

zweitens die Planung eines aus acht Gemälden bestehenden Bildteils hervor, der selbst in den Roman, zwischen drittem Romanteil und Nachschrift, aufgenommen werden sollte. Auf einem losen Typoskript finden sich konkrete Ideen, welche Bilder auf Schwarzweißtafeln abgedruckt werden sollten: Marcel Duchamps *Das Große Glas* (Le Grand Verre), zwei Mönche aus japanischer Tuschkmalerei (ca. 1650), Jan Vermeers *A fish on a brown earthenware platter* (1654), David Baillys *Selbstbildnis mit Vanitassymbolen*, Pieter Claesz' *Vanitasstillleben*, van Meegerens *Emmausjünger*, ein originaler van Meegeren und schließlich eine Fotografie der Romanfigur Mani, die Muschg selbst liefern will. Als Cover erwägt er Cornelis Gijsbrechts' *Rückseite eines Gemäldes*, ein Detail (z.B. nur den Fisch) aus Jacob van Hulsdoncks *Angerichteter Tisch mit Schweinepfoten und Hering* (ca. 1616), Christoph Paudiß' *Küchenstillleben* (1660) oder Details gefälschter Leinwände wie ein Haarriss-Muster eines van Meegerens. Die Hinweise auf Museumbesuche während des Schreibprozesses, die Einsicht in Bildbände und der geplante Bildteil, dies alles deutet darauf hin, wie stark sich Muschg in der Schaffensperiode von *Das Licht und der Schlüssel* von der Bildenden Kunst anregen ließ. Die entscheidende Frage ist, wie Muschg diese Bilderwelt in sein Schreiben übersetzt. Einen ersten Schritt, dies zu rekonstruieren, geht das folgende Kapitel, indem es die omnipräsente Metaphorik des Sehens in *Das Licht und der Schlüssel* rekonstruiert. (86)

Metaphorik des Sehens

Wenn Bilder über Kunst und über das Sehen Ausgangspunkt des Schreibens von *Das Licht und der Schlüssel* sind, dann darf angenommen werden, dass die Wahrnehmung von Welt und Kunst ein Grundthema auch des Romans ist. Und tatsächlich ist die Metaphorik des Sehens omnipräsent: In Muschgs Roman *Das Licht und der Schlüssel* erteilt ein blinder, maskiert bleibender Kunstsammler namens Mijnheer einer einäugigen Vampir- und Erzählerfigur den Auftrag, ihm das Bild der Bilder, ein ‚vollkommenes‘ niederländisches

Stilleben des 17. Jahrhunderts zu beschaffen, von dem er sich eine neue Sicht verspricht (vgl. LuS, 26–31 u. 462). Die Ausgangslage könnte paradoxer kaum sein, denn nicht nur, dass der Auftraggeber blind ist – und das Bild daher im wörtlichen Sinne niemals sehen kann –, der Beauftragte zeigt auch keine Anstrengung, den Anweisungen nachzukommen. Statt die Suche aufzunehmen und in Kunstaussstellungen zu gehen, bekundet der Vampir Samstag seine Ahnungslosigkeit von Bildender Kunst und vertröstet Mijnheer stattdessen mit Geschichten: Er erzählt von sich selbst, wie er versucht, die todkranke Mona zu heilen, indem er eigens für sie und mit ihr Geschichten erfindet. Man kann zuspitzend formulieren, der Vampir erzähle Mijnheer und dem Leser vom Erzählen. Über die Versuche des Vampirs, Monas Krankheit durch Erzählen zu heilen, erschließt Muschg dem Roman eine Sinnenebene, auf der die Möglichkeit einer ‚Heilung durch Erzählen‘ verhandelt und ambivalent beantwortet wird. (86)

Die an anderen Textstellen ein wenig abgeänderte Formulierung des Auftrags „Suchen Sie mir drei Bilder [...], die nicht nur das Gesehenwerden lohnen, sondern das Sehen“ (LuS, 462, vgl. auch LuS, 230–233) fordert mithin dazu auf, Gesehenwerden und Sehen zu differenzieren. Diese Gegenüberstellung von einer passiven Perzeption und einer zum Ziel erhobenen aktiven Verarbeitung (Apperzeption) von Welt liest sich als versteckte Absage an eine vergegenständlichende Auslegung. Der Leser wird aufgerufen, den Vorgang der Bild-Betrachtung und die damit verbundenen Verstehensprozesse ins Zentrum des Interesses zu rücken. Nicht was das Bild abbildet, sondern wie es den Rezipienten zu Konstruktion von Sinn anstößt, gerät in den Fokus der Aufmerksamkeit. Der Vampir, der die Differenzierung zwischen Gesehenwerden und Sehen in der Auftragstellung feinsinnig wahrgenommen haben muss, ändert deshalb auch die Spielregeln: „Sie haben mich zu ‚Ihrem Auge‘ ernannt. Wäre Ihre Blindheit so zu deuten, daß Sie einer neuen Sicht bedürftig sind, so diene ich Ihnen ja sehr schlecht, wenn ich Ihren Auftrag so erfüllte, wie Sie ihn zu erteilen liebten.“ (LuS, 31) Der Vampir formuliert hier nichts anderes, als dass der Auftrag, eine neue Sicht zu schaffen,

es notwendig macht, gewohnte Wahrnehmungsmuster zu entkräften. Der Auftraggeber, dessen Weltsicht es zu hinterfragen gilt, verliert folgerichtig auch die Deutungshoheit über Geltungsbereich und Durchführung des Auftrags, da dieser Auftrag ja im Zuge seiner Erfüllung zu einem Element der nicht mehr gültigen Weltsicht wird. (87)

Die Metaphorik des Sehens eröffnet innerhalb des Romans einen erkenntniskritischen Diskurs. Dies zeigt sich auch im Umgang mit dem Metaphernfeld des Sehens, das sich über Wörter wie Auge und Blick, Sehen, Blindsein, Blenden, Täuschung, Licht und Dunkelheit konstituiert, und zu den auffallenden sprachlichen Charakteristika des Romans gehört. Schon der Titel verweist auf diesen Befund. Je nach Kontext wird dem Wortfeld des Sehens eine wechselnde Bedeutung unterlegt: Verweist Blind-Sein an der einen Stelle darauf, von der Kunst und der Wirklichkeit geblendet bzw. getäuscht zu werden, so wird die Erkenntnis der eigenen ‚Blindheit‘ an anderer Stelle zur paradoxen Voraussetzung des Sehens (vgl. LuS, 31). Der Betrachter, der meint zu sehen, das heißt zu verstehen, wird damit im gleichen Moment aufgefordert, auch die eigene Wahrnehmung der Täuschung zu verdächtigen. An mehreren Stellen im Text scheitert das Suchen nach dem Schlüssel im Hellen-Bekanntem; stattdessen wird die Aufmerksamkeit auf die dunklen Textpassagen und das Nicht-Gesagte, vielleicht Nicht-Sagbare gelenkt. Es wird die paradoxe Möglichkeit angedeutet, dass der Schlüssel vielleicht gerade in dem Schatten liegt, den der Ausschau Haltende beim Suchen selbst wirft (vgl. LuS, 121 u. 424 f.). Indem Muschg mit dem Gegensatzpaar von Zeigen und Verhüllen spielt, indem er also andeutet, dass es den Schlüssel gibt, diesen aber in den nie erreichbaren Schatten des Suchenden legt, schließt er sich einer Ästhetik an, die den Eigenwert des Geheimnisses aufwertet. Der Untertitel des Romans, „Erziehungsroman eines Vampirs“, wurde bisher auf den Protagonisten, den Vampir Samstag, bezogen. Im Rekurs auf die Handlungsebene wurde geschlussfolgert, dass dessen Erziehungsprozess scheitere. Dem ist entgegenzuhalten, dass der Leser den Romankosmos nur durch die Augen des erzählenden,

einäugigen und im Spiegel nicht erscheinenden Vampirs bzw. seines Doppelgängers, des beidseitig blinden Kunstsammlers Mijnheer, sieht. Infolge des dem menschlichen diametral entgegenstehenden vampirischen Lebenszyklus, das heißt nachts statt tagsüber aktiv zu sein, fliegen zu können und im Dunklen besser als bei Licht zu sehen, besitzt der Vampir ein völlig anderes Instrumentarium, um die äußere Welt wahrzunehmen. Das Motiv, ihm den Auftrag zu erteilen, wird deshalb von Mijnheer auch wie folgt artikuliert: „Ihre Art, die Dinge zu sehen, reizt mich.“ (LuS, 462) Dieser Ausspruch des Kunstsammlers trifft sich mit Muschgs poetologischer Aussage, die Aufgabe des lichtscheuen Vampirs sei es, den Leser im Dunkel des Lebens, des Todes, ein wenig besser sehen zu lehren (vgl. OOK, 343). Der als Betrachter beauftragte Vampir soll imstande sein, den lesenden Betrachter in eine andere Form der Wahrnehmung, in eine Wahrnehmung des Negativen, einzuführen. Er soll, mit anderen Worten, etwas Unsichtbares in einem anderen Rahmen sichtbar machen. Dadurch entpuppt sich der Untertitel „Erziehungsroman eines Vampirs“ mitunter nicht als ästhetische Erziehung des Vampirs, sondern als eine solche durch den Vampir: der Leser als ‚zu erziehender‘ Betrachter wird impliziter, integraler Bestandteil des Textes. (88-89)

Metabilder in Muschgs Werk

Die Fülle und innere Differenziertheit der Metaphorik des Sehens (vgl. Kap. 4.2) zeigt nachdrücklich, dass Muschg sich in *Das Licht und der Schlüssel* intensiv mit Fragen der Wahrnehmung auseinandergesetzt hat. Streng genommen besitzt bereits jede Kunst, die Wahrnehmung zum Thema macht, einen hohen Grad an Reflexivität, da der Rezipient alle Aussagen über das Sehen, Hören oder Fühlen als metaphorische Aussagen über die Art und Weise der Rezeption deuten kann (vgl. Kap. 2.3). Der Grad an Reflexivität erhöht sich, da die von Muschg ausgewählten und beschriebenen Bilder einem bestimmten Typus angehören: Pieter Claesz‘ *Vanitasstilleben*, David Baillys *Selbstbildnis mit Vanitassymbolen*, Jan

Vermeers *Malkunst* und Marcel Duchamps *Großes Glas*, sie alle sind selbst bereits Bilder über künstlerisches Wahrnehmen und die Kunst. 74 623 Hinzu kommt, dass auch in anderen Werken Muschgs, in Romanen, Essays und Vorträgen immer wieder potenzierte Gemälde zum Thema werden: Den Band „Der Schein trägt nicht“ eröffnet Muschg mit der Beschreibung des Metabildes *Eingang zur westlichen Beatushöhle mit dem Efeubaum* (1776) von Caspar Wolf (vgl. Kap. 4.3.2), in *Eikan, du bist spät* (2005) ist es wie vorher in *Das Licht und der Schlüssel* Duchamps *Großes Glas* (vgl. Kap. 4.3.7) und in seinem Roman *Sax* (2010) wird Jan van Eycks *Genter Altar*, ein Flügelaltar, der außen aus mehreren Nischen und innen aus zahlreichen Tafeln zur Johannes-Apokalypse besteht, nicht nur beschrieben, sondern von Protagonisten sogar begangen. Die unverkennbare Häufung von potenzierten Bildern erlaubt es, den Wahrnehmungsaspekt als ein zentrales Auswahlkriterium für Muschgs Beschäftigung mit Kunst anzunehmen. Die Beschäftigung mit diesem Bildtypus prägt Muschgs Sehen und seine implizite Poetologie über Jahrzehnte hinweg. Zwei Bildbeschreibungen außerhalb von *Das Licht und der Schlüssel*, Jan Vermeers *Frau mit Waage* und Caspar Wolfs *Eingang zur westlichen Beatushöhle mit dem Efeubaum*, helfen, die bedeutsame Stellung von Metabildern für Muschg zu verdeutlichen. (89-90)

Die Gattung der Stillebenmalerei

Aus dem Vorlass geht hervor, dass Muschg anfänglich den Titel *Stilleben. Erziehungsroman eines Vampirs* für seinen Roman erwogen hat, sich schließlich aber doch entschied. *Das Licht und der Schlüssel* zu setzen und den Titel *Stilleben* für die Überschrift der *Dreizehn Briefe* zu übernehmen. Die ursprüngliche Betitelung sollte die Rezipienten anscheinend dahin lenken, den Roman wie ein *Stilleben* zu betrachten. Ohne den frühen Titel zu kennen, hat die Forschung die Verbindung zwischen der Kunstform des *Stillebens* (*nature morte*) und dem Roman bereits wahrgenommen und die Parallele hergestellt, dass ein

zentrales Thema des Romans ‚still gestelltes‘ Leben sei: Claes z. B. bringt das Stilleben mit dem Lebensgefühl des Erstarrt-Seins und des Lebendig-tot-Seins in Verbindung. Kein Interpret hat aber bisher eingebracht, dass – so Stoichita – „die pikturale Gattung ‚Stillebens‘ immer auf die eine oder andere Weise ihr Gemachtwerden thematisiert.“ Relevanz gewinnt dieses Charakteristikum dadurch, dass der Briefeschreiber in der theoretisch ausgerichteten Nachschrift die Gattung des Stillebens als Ursprung der Autonomie der Kunst ansieht (vgl. LuS, 488). Die Forschung übersieht also, dass sich Muschg mit der Gattung des Stillebens u. a. wegen ihrer Metareflexivität beschäftigt hat. Es ist deshalb zunächst notwendig, wichtige Aussagen des Briefeschreibers über die kunstgeschichtliche Bedeutung von Stilleben Revue passieren zu lassen und diese mit der kunstgeschichtlichen Forschung zu Stilleben abzugleichen: Am Anfang des VI. Briefes beschreibt der Briefeschreiber die zeitgenössische Sicht des 16. Jahrhunderts auf das Stilleben.

Der Briefeschreiber gibt damit eine kunstgeschichtlich korrekte und differenzierte Sicht auf die Gattung des Stillebens wieder. Im nächsten Schritt lenkt er die Aufmerksamkeit des Lesers auf die überraschende Umkehr innerhalb der Rangfolge der Gattungen und innerhalb der Geschichte des Stillebens: Statt als verpönte, niederrangige Kunstgattung immer weniger genutzt zu werden und schließlich gar nicht mehr zur kanonisierten Kunst zu gehören, trat – so der Briefeschreiber – der gegenteilige Fall ein; das Stilleben wurde immer populärer: „Das Stilleben aber, die armselig gescholtene Kunstform des 17. Jahrhunderts, lebt. Sie hat, den Prozeß der Kunstgeschichte immer weiter, immer höher ziehend, Meister um Meister gefunden.“ (LuS, 485) Ebert-Schifferer deckt 1999 die Pradoxie auf, dass das Stilleben, gerade weil es im Vergleich zu komplexen Gattungen so wenig variabel schien, „für die Maler zum Experimentierfeld künstlerischer Innovationen werden“ konnte. Ein Paradox, das ähnlich auch in *Das Licht und der Schlüssel* formuliert wird als der scheinbare Widerspruch, „daß der verachtete Gegenstand die stärkere Gelegenheit ist, größere Kunst zu brauchen“

(LuS, 485) und „daß der Rang eines Kunstwerks mit seinem Gegenstand nichts zu tun hat“ (LuS, 485). Wie der Briefeschreiber betont auch Ebert-Schifferer die ungebrochene Faszination, die Stilleben bis heute auslösen, und erklärt diese durch das Wechselspiel „zwischen Realität und Schein, in die sich der Mensch, janusförmig, in einer Doppelfunktion als Schöpfer und als staunender Betrachter einschaltet.“ Das Wie des Sehens ist ein zentrales Element der Gattung, da Stilleben mit der naturgetreuen Nachahmung von Gegenständen genauso wie mit Augentäuschungen arbeiten, und sie tun dies nicht selten, indem sie die naturgetreue Nachahmung und die Augentäuschung wie zwei Wahrnehmungsweisen miteinander konkurrieren lassen. Und ebensolche Stilleben sind es auch, die die Aufmerksamkeit des Briefeschreibers erlangen: Er schreibt über Stilleben, die über die Vermittlung zweier Wahrnehmungsweisen eine Reflexionsebene schaffen, die es ermöglicht, die eigene Gattung und sogar das Wesen der Kunst zu thematisieren. (96-98)

Für den Briefeschreiber ist die Gattung des Stillebens ein Miniaturmodell kunstgeschichtlicher Entwicklung, wie das Zitat zeigt, weil in ihrer Genese ein entscheidender Schritt vollzogen wurde: der Schritt vom Abmalen zum Malen, d. h. eine Emanzipation von einem naiven Verständnis, wie Wirklichkeit abgebildet werden kann. Vor diesem Hintergrund erklärt sich die paradoxe Formulierung, die Täuschung gefriere im Stilleben zu Wahrheit: Denn sobald Außenwelt nicht mehr täuschend echt abgemalt wird, sondern ein „schaffender Spiegel“ (LuS, 488) die Bedeutung der Dinge erst hervorbringt, sieht die Bildwelt zwar aus wie die festgestellte, eingefrorene Außenwelt, sie ist in ihrer Sinnggebung aber autonom von dieser. Der Künstler kann mithilfe ‚toter‘ Gegenstände so paradoxerweise doch ein Stück lebendige, nie stillstehende Wahrheit einfangen. Anhand der Gattungsgenese des Stillebens lässt sich also aus Sicht des Briefschreibers aufzeigen, wie Freiraum für künstlerische Kreativität entstanden ist. Die Bedingung dafür, dass der Künstler zum „schaffenden Spiegel“ (LuS, 488) wurde, war es, Wahrnehmung als Konstrukt aufzufassen und eben nicht länger als

Wahrheit. Das größte Missverständnis, das sich bei der Kunstrezeption einstellen kann, ist in Muschgs Worten, die er an anderer Stelle im Rückgriff auf Platons Höhlengleichnis wählt, „den Schatten an der Wand für die Sache selbst“ zu halten. Wie aber kann es der Kunst gelingen, dieser Gefahr vorzubeugen? Doch wohl am ehesten, wenn man Kunst schafft, die den Vorgang des Kunstschaffens, des Kunstbetrachtens und des Kunstverstehens thematisiert. (98-99)

4.1.5 Kritik

Das Licht und der Schlüssel hat im Vergleich zum *Roten Ritter* bis heute leider keinen kommerziellen Erfolg, auch wenn sich die unmittelbare Rezeption von der heutigen graduell unterscheidet. Nahezu alle Rezensenten sind sich über die Komplexität des Vampir-Romans einig, viele legen sie dem Autor aber als handwerkliches Defizit und als konzeptionelle Unzulänglichkeit aus. Hieber fragt, ob diese hohe Dichte gutgehen könne und urteilt, der „poetische Tanz mit dem Vampir“ gerate „bisweilen aus dem Takt“. Zahlreiche Rezensenten übten Kritik an mangelnder Klarheit des Romans, sie beklagten das Offenbleiben zu vieler Handlungs- und Gedankenstränge und die übertriebene Risikobereitschaft, die sich in einem Zuviel an Unentwirrbarem widerspiegelt. Ayren bringt die Kritik, die Muschg mit diesem Roman provoziert, auf den Punkt, indem er die Frage stellt, ob der Autor seine Leser nicht überfordere. Als besonders störend empfindet er zwei Aspekte des Romans: erstens die Kapitel, „in denen vor allem theoretisiert, debattiert und um den Kunstbegriff gerungen wird“, und zweitens die mangelnde Verzahnung zwischen den drei handlungsreichen Romanteilen und dem vierten, kunstgeschichtlich-theoretisch ausgerichteten Teil der Nachschrift. (Louis 79)

Wenn dieser Mangel an expliziter Verzahnung von Muschg aber konzeptionell gewollt war, müsste eine ambitionierte Kritik die Frage stellen, welche rezeptionsästhetischen

Prozesse angestoßen werden sollen, wenn der Leser genötigt wird, die Verbindungen zwischen den erzählenden Teilen und den Bildbeschreibungen selbst herzustellen.

Solange der rote Faden des kunstgeschichtlichen Exkurses in der Nachschrift nicht klar herausgearbeitet worden ist, fehlt das Fundament, von dem aus die Bedeutung des ‚Anhangs‘ für das Verständnis des Romans bewertet werden kann. Da diese Urteilsbasis nach wie vor fehlt, ist es nicht verwunderlich, dass sich die Forschung über den Stellenwert der Nachschrift nicht bewusst wird. Die Identifikation der hier besprochenen Bilder, die Deutung der Bildauswahl und das Leitthema ihrer Interpretation durch den Briefeschreiber sind Desiderata der Forschung, zu deren Aufarbeitung die folgenden Kapitel beitragen sollen.

Entgegen diesen anfänglichen Kritiken hat sich heute das Urteil durchgesetzt, dass *Das Licht und der Schlüssel* zum Anspruchsvollsten und Rätselhaftesten, zum Umfänglichsten und Beziehungsreichsten gehört, was die Schweizer Gegenwartsliteratur hervorgebracht hat. In dem von Manfred Dierks 1989 herausgegebenen Materialband wird der Besprechung des Romans deshalb reichlich Platz eingeräumt. 1994 und 2004 erschienen außerdem zwei Dissertationen zu *Das Licht und der Schlüssel*: Alexandra Millners „Spiegelwelten – Weltenspiegel“ (2004) und Oliver Claes „Fremde, Vampire“ (1994). Millner, die neben Muschg Elfride Jelinek, Thomas Bernhard und Albert Drach behandelt, und dem eigenen Anspruch nach methosopluralistisch vorgeht, sieht als Ausgangspunkt von Muschgs Schreiben vor allem das von ihm eigens durchgeführte Spiegelexperiment an, in dem er Studenten aufforderte, den nackten Körper im Spiegel anzusehen und über diese Konfrontation zu schreiben. Muschgs Beobachtung, dass sich seine Studenten hinter plakativen Äußerungen vor ihrem eigenen Körper versteckten – und auch er selbst gibt zu, dieser Aufgabe nicht gewachsen gewesen zu sein – brachten ihn dazu, das Experiment als gescheitert anzusehen. Das Spiegelmotiv in *Das Licht und der Schlüssel*, genauer das fehlende Bild des Vampirs im Spiegel (vgl. LuS, 403), wird bei Millner mit ebendiesen

Erfahrungen des Autors parallelisiert: „Die Wahrheit, daß Samstag im Spiegel nicht zu sehen sei, kann als Parallele zur mißlungenen Selbstkonfrontation des Autors gelesen werden.“ Auch in ihrem Kunst-Kapitel „Gespiegelte Gemälde“ konzentriert sich Millner v.a. auf eine Erklärung dafür, dass der Vampir im Spiegel nicht zu sehen ist, und vernachlässigt darüber zu erforschen, welche künstlerischen Werke Muschg in der Nachschrift von *Das Licht und der Schlüssel* überhaupt beschreibt. Folglich entgeht Millner, dass die Thematiken und Problemstellungen der Gemälde in den ersten drei erzählenden Romanteilen bereits ausgiebig Gegenstand sind, dass also diese Bilder mutmaßlich das ‚innerliterarische‘ Erzählen erst angestoßen haben.

5 Schlussfolgerung

Das Ziel dieser Arbeit ist den schweizerischen Autor Adolf Muschg vorzustellen. Die Arbeit führt Adolf Muschgs die wichtigsten Werken an. Die Lebenserfahrungen und Erlebnisse sind wichtig für jeden Mensch, weil sie uns beeinflussen und unserem Charakter bilden, deshalb wird auch Muschgs Lebenslauf als Hintergrund für sein Werk angeführt. Die Bücher haben natürlich autobiografische Elemente und spiegeln Autors Erfahrungen, Eigenschaften und Kenntnisse.

Die Arbeit beschäftigt sich dann mit zwei Romanen – dem ersten Roman Im Sommer des Hasen und Das Licht und der Schlüssel. Bei beiden Romanen werden die Handlung, Figuren und wichtige Aspekten analysiert. Bei dem Roman werden auch die Metaphorik und die Kritik behandelt.

Meine Diplomarbeit zeigt, dass sich diese zwei Romane mit verschiedenen Aspekten beschäftigen. Beide Romane enthalten die Gemeinsamkeit – sie sind in der Form der Briefe geschrieben. Meiner Meinung nach ist diese Form für Adolf Muschg eine Art von „Therapie“, denn er das Gefühl haben kann, dass jemand sein Werk lesen wird.

6 Quellen

Primäre Quellen:

MUSCHG, Adolf. *Im Sommer des Hasen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. 316 S.

MUSCHG, Adolf. *Das Licht und der Schlüssel: Erziehungsroman eines Vampirs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. 438 S.

MUSCHG, Adolf. *Literatur als Therapie?: Ein Exkurs über das Heilsame und Unheilbare: Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. 204 S.

Sekundäre Quellen:

DIERKS, Manfred. *Adolf Muschg: lebensrettende Phantasie: ein biographisches Porträt*. München: C.H. Beck, 2014. 311 S.

JUNG, Irene. *Schreiben und Selbstreflexion: Eine literaturpsychologische Untersuchung literarischer Produktivität*. Heidelberg: Springer-Verlag, 2013. 205 S.

KRAMER, Stefan. *Das chinesische Fernsehpublikum: Zur Rezeption und Reproduktion eines neuen Mediums*. London: transcript Verlag, 2015. 232 S.

LOUIS, Raffaele. *Metabilder in der Literatur: Metareflexive Bilder bei Adolf Muschg, Kuno Raeber und Alain Robbe-Grillet*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2016. 303 S.

OSSAR, Michael. „Das Unbehagen in der Kultur: Schwitzerland and China in Adolf Muschg's Baiyun.“ In *Blick auf die Schweiz: zur Frage der Eigenständigkeit der Schweizer Literatur seit 1970*. Robert Acker, Marianne Burkhard. Amsterdam: Rodopi, 1987. 183 S.

SABALIUS, Romey. *Neue Perspektiven zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz*. Amsterdam: Rodopi, 1997. 247 S.

SPRENGARD, Karl Anton, Yasuo Ariizumi. *Deutschland und Japan im 20. Jahrhundert: Wechselbeziehungen zweier Kulturnationen; Symposium 6. – 9. September 2000 in Mainz*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 2002. 259 S.

THIELE, Jana. *Krankheit als Konzept und Motiv bei Adolf Muschg*. GRIN Verlag, 2008. 25 S.

Internetquellen:

EBEL, Martin. Interview. „Was mich reut, sind Versäumnisse an Courage“. Tages Anzeiger. [online] 13.05.2014 [Zugriff November 2017]

<<https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Was-mich-reut-sind-Versaeumnisse-an-Courage/story/26561556?track>>

FEITKNECHT, Thomas. Adolf Muschg. Im richtigen Moment die richtige Frage stellen. [online] 13.05.2014 [Zugriff November 2017]

<<http://www.culturactif.ch/viceversa/muschg.htm>>