



<https://doi.org/10.16926/trs.2022.07.07>

Data zgłoszenia: 5.09.2022 r.

Data akceptacji: 15.11.2022 r.

Dorota SOŚNICKA

<https://orcid.org/0000-0002-5013-5515>

Uniwersytet Szczeciński (Szczecin)

Schreiben im Versuch, „Schönheit“ und „Glück herzustellen“: Die Sehnsucht als zentrales Motiv des Erzählens von Urs Widmer

Writing as an attempt to ‘create beauty’ and ‘happiness’. Longing as a Central Theme in the Narratives of Urs Widmer

Abstract: The work of Urs Widmer creates in the most diverse variations Utopias devoid of illusions – the contrast between reality and yearning for a better and brighter world, between poetic vision and social reality are his constant themes. The title of his programmatic essay *Das Normale und die Sehnsucht* (1972) [Normality and Longing] testifies to the fact that longing is the constituent element of his narratives. In this essay, the writer discusses in the form of questions what his main preoccupations are and what he was actually attempting to achieve with his tales. Accordingly, this article considers the central questions posed in the essay and demonstrates in selected works of the Swiss author – especially in the story *Liebesbrief für Mary* (1993) [Love-letter for Mary] – to what extent and in what form literature can be considered as an expression of yearnings.

Keywords: Contemporary German-Swiss Prose-writing, the poetics of Urs Widmer, literary imagination, creativity, criticism of reality, childhood trauma.

Die Hauptarbeit der Literatur mag ja tatsächlich der Widerstand sein. Der Widerstand gegen die inhumane Welt. Auch ich stelle mich dem eiskalten Ungeheuer Wirklichkeit immer wieder entgegen. Aber meistens erlebe ich meine Arbeit dennoch andersherum, positiv, weniger als Widerstand denn als den in all dem Elend durchaus lustvollen Versuch, Schönheit herzustellen. Schönheit immer wieder.

Urs Widmer¹

¹ Urs Widmer, *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur*. Grazer Literaturvorlesungen (Zürich: Diogenes, (1991) 1995),

Urs Widmer (1938–2014), der führende Vertreter einer unkonventionellen, phantasievollen, doch zugleich sprach- und formbewussten Literatur der deutschen Schweiz, legte seit den 1970er-Jahren eine Vielzahl von Prosawerken vor, deren „poetisch-heitere Schönheit“² den Lesern immer wieder vor Augen führt, „dass die Kunst am Ende stärker ist,“ sodass sie alle als ein „Plädoyer für die nutzlose Kunst, die nicht unnütz ist,“³ gelesen werden können. Seine Neigung „zur literarischen Zauberei,“⁴ „zum Wunderbaren“⁵ und Phantastischen sowie zu einem bisweilen ins Absurde abgleitenden Humor paart sich jedoch immer mit bitteren Reflexionen über unsere Realität, die den „dunklen Grund der Trauer, ja der Verzweiflung“⁶ seiner „in die Luft“ entworfenen illusionslosen Utopien bilden. Diese Diskrepanz resultiert aber aus dem tragenden Element seines Erzählens, nämlich aus der Sehnsucht nach einer besseren, freieren, menschenfreundlicheren Welt und somit aus dem Versuch, in der realen, vom Tod bedrohten Welt „Leben“ und „Glück herzustellen“ (SPB 16), auch wenn sich trotz der kaum überschaubaren Fülle seiner wildesten Bilder und Phantasien das Bewusstsein des Todes und menschlicher Fähigkeit zum Grausamen nicht ganz verdrängen lässt. Demzufolge vergleicht Peter Rüedi Widmers Prosawerke, die sich alle auf eine „undurchschaubare Weise“⁷ – gewissermaßen spiralförmig in sich kreisend – ergänzen und fortsetzen und somit zu einem vielgestaltigen und doch dem einen, einzigen „Lebensbuch“⁸ wurden, mit einem literarischen Taifun, der übrigens auf seinem Weg auch Vieles aus der literarischen Tradition und aus den von anderen Schriftstellern geschriebenen Lieblingsbüchern des Autors einsaugt:

Es ist eine Eigenschaft von Widmers Texten, dass sie um ihre verschwiegenen Zentren einen unerhörten Wirbel entfachen, wahre Taifune, deren Mitte bedrohlich und still das Auge ist; dass sie allesamt vorsätzliche, sprachmächtige, tollkühne Fluchten sind vor dem Unsagbaren und vielleicht auch, würde es nicht geschrieben oder umschrieben, dem Unaushaltbaren. Die zuweilen rasend beschleunigende zentrifugale

150. Im Folgenden werden Zitate aus dem Buch mit der Sigle SPB und mit Seitennummer direkt im Text ausgewiesen.

² Urs Bugmann, „Die Kunst rettet nicht vor dem Leben im Unzulänglichen,“ *Luzerner Zeitung*, 17.04.2000.

³ Bugmann, „Die Kunst rettet nicht vor dem Leben im Unzulänglichen.“

⁴ Michael Braun, „Die alte Geschichte von der unerwiderten Liebe. Urs Widmers Roman „Der Geliebte der Mutter“ spielt subtil mit Fakten und Fiktionen,“ *Die Rheinpfalz* 100 (2001).

⁵ Elsbeth Pulver, „Als es noch Grenzen gab: Zur Literatur der deutschen Schweiz seit 1970,“ in *Blick auf die Schweiz. Zur Frage der Eigenständigkeit der Schweizer Literatur seit 1970*, hrsg. v. Robert Acker u. Marianne Burkhard (Amsterdam: Rodopi, 1987), (=Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, Bd. 22), 26.

⁶ Pulver, „Als es noch Grenzen gab: Zur Literatur der deutschen Schweiz seit 1970.“

⁷ Peter Rüedi, „Im Auge des Taifuns. Eine Geburtstagsrede für Urs Widmer (2008),“ in *Das Schreiben ist das Ziel, nicht das Buch. Urs Widmer zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Daniel Keel u. Winfried Stephan (Zürich: Diogenes, 2008), 11.

⁸ Rüedi, „Im Auge des Taifuns. Eine Geburtstagsrede für Urs Widmer (2008),“ 11.

Bewegung kann mich als Leser in einen Schwindel versetzen, aber sie hat, früher oder später, auch zur Folge [...], dass es mich aus der Kurve trägt, dass ich auf Widmers Text ausgleite und unweigerlich Kopf voran in den eigenen Erinnerungen lande. Sie stellen mir ein Bein, diese Texte.⁹

Die von Urs Widmer in seinen Büchern kreierte, bildreiche und metaphorische, anscheinend amüsante und doch hintergründig zutiefst traurige Sprachwelt, in der Zeit- und Raumgrenzen mühelos überschritten werden und der Leser unversehens – manchmal sogar mitten im Satz – aus der fiktionalen realen Welt in eine phantastische hinübereilt, wo sich plötzlich das schier Unmögliche ereignet, entspringt offensichtlich einerseits der Sehnsucht des Autors nach einer magischen Weltsicht des Kindes – beziehungsweise des Zauberers – und andererseits der Enttäuschung des Erwachsenen angesichts der prosaischen und häufig doch so grausamen Wirklichkeit. Diese Diskrepanz zwischen dem Tatsächlichen und dem Ersehnten, die für Widmers Werke konstitutiv ist, wurde von dem Schriftsteller ausdrücklich in seinen programmatischen Essays und Poetikvorlesungen zur Sprache gebracht.

Die Sehnsucht nach dem Magischen – Zu Urs Widmers poetischem Programm

In seinen „Grazer Poetikvorlesungen“ mit dem bildhaften und gewissermaßen ‚umgedrehten‘ – und daher ihr wahres Wesen augenzwinkernd verberatenden – Titel *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur* bekannte Urs Widmer, dass in seinen Augen der Literatur schon immer etwas Magisches anhaftete: „Schreiben hat viel mit Magie zu tun, mit Zaubern, es ist immer wieder und nicht nur bei mir, die ungenügende Wirklichkeit mit Wörtern besser zu zaubern.“ (SPB 28–29) Auf die ersten dichterischen Texte verweisend, nämlich die Zaubersprüche, die von den „Schamanen“, den „Zauberdichter[n]“ „singend und heulend“ (SPB 28) vorgetragen wurden, um ‚den Tod zu bannen‘, oder sich auf Orpheus besinnend, der „ins Totenreich [ging], während zu Hause alle bebend bei seinem Körper warteten“ (SPB 29), erklärte somit der Schriftsteller, dass sich „jedes Kind [...] wie Orpheus [benimmt], wie jene ersten Schamanen, es begegnet der Welt magisch und versucht, sie durch die Kraft seiner Gedanken zu verändern“ (SPB 29). Daher setzen sich seine Werke, die ebenso realitätsflüchtig wie gesellschaftskritisch angelegt sind, souverän über die Regeln der Realität hinweg und definieren diese nach des

⁹ Rüedi, „Im Auge des Taifuns. Eine Geburtstagsrede für Urs Widmer (2008),“ 10–11.

Autors eigenem Gutdünken ganz neu. Und da ihr konstantes Motiv die Reise ist, kann man sie auch tatsächlich als Reisen betrachten, und zwar als Abenteuerreisen in „Länder und Kontinente, die oft ‚realistisch erfunden‘ sind“,¹⁰ d. h., die auf eine schwer erklärbare Art und Weise zwischen Wirklichkeit und Phantasie pendeln. Ulrich Weber betrachtet dabei diese Widmerschen ‚Abenteuerreisen‘ als „eine Metapher für die Kunst innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft: Der Ausbruch aus einer eingeschränkten Alltagsperspektive, die ‚Vorstöße in irgendein Neuland‘, der furchtlose Blick in das Unbekannte, das den kreativen Umgang mit der Sprache gegenüber dem Abgesicherten, der Norm ausmacht, und die Sehnsucht nach dem Anderen manifestieren sich im Bild der Reise in unbekannte und gefährliche Gegenden.“¹¹ Zugleich bedeuten aber diese bei Widmer vielfach thematisierten Reisen auch „Forschungsreisen“ in die eigenen Erinnerungen, „ins Innere meiner Ängste“¹², wie der mit dem Autor fast identische Erzähler in der Erzählung *Liebesnacht* (1982) bekennt. So stiftet Urs Widmer in seinen Büchern – in einem betont konstruierten, artifiziellen Erzählverfahren und einer eigenwilligen Montage vieler Geschichten, die sich überlagern und ineinander eingebettet sind, auch in der Verbindung verschiedener Realitäten, die bruchlos ineinander übergehen – lustvolle und sich stets steigernde Verwirrungen und entwirft ein Erzählen in vielen Varianten und auf mehreren simultanen Ebenen. Aber – wie Peter Rüedi schreibt:

Je wildere erzählerische Volten Urs Widmer schlägt, je deftiger er auf die Pauke haut, je drastischer er die Geschichten vom Hundertsten ins Tausendste treibt und seine Helden ans Ende der Welt und zurück, desto deutlicher spüren wir das Ziehen des Styx darunter, des Unausgesprochenen, des Unausprechbaren. Und, komplementär zu dieser – pathetisch gesagt – Todesströmung, das Rauschen der Sehnsucht.¹³

Denn es ist eben die Sehnsucht, die die Antriebskraft des Widmerschen Erzählens bildet, wie er dies bereits in seinen früheren, essayistischen Texten angekündigt hat, insbesondere in dem programmatischen Essay mit dem bezeichnenden Titel *Das Normale und die Sehnsucht*¹⁴ aus dem Jahre 1972. Entsprechend diesem Titel besteht der Essay aus zwei Teilen, die komplementär

¹⁰ Heinz Schafroth, „Der sechste Autor im Buch des fünften Autors im Buch des vierten. Über die Vielfalt der Erzähl-Orte und der Autoren-Stimmen bei Urs Widmer (1998),“ in *Das Schreiben ist das Ziel, nicht das Buch. Urs Widmer zum 70. Geburtstag*, 120.

¹¹ Ulrich Weber, „Rückkehr in die Magie des Fernen. Das Reisemotiv im erzählerischen Werk Urs Widmers.“ in *Urs Widmer*. hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold (München: text+kritik, 1998), 42.

¹² Urs Widmer, *Liebesnacht. Erzählung* (Zürich: Diogenes, 1990), 7.

¹³ Rüedi, „Im Auge des Taifuns. Eine Geburtstagsrede für Urs Widmer (2008),“ 19–20.

¹⁴ Urs Widmer, *Das Normale und die Sehnsucht. Essays und Geschichten* (Zürich: Diogenes, 1972). Im Folgenden werden Zitate aus dem Buch mit der Sigle NuS und mit Seitennummer direkt im Text ausgewiesen.

zusammengestellt wurden: Im ersten, dem ‚Normalen‘ gewidmeten Teil wird in 48 sich beinahe atemlos steigernden Fragesätzen dem Verhältnis von Sprache, Wirklichkeit und Sehnsucht nachgegangen. So fragt der Autor zunächst unsere Wahrnehmungen und sprachlichen Regulierungen der Realität ab: „Ist es eine Binsenwahrheit, zu sagen, dass das, was normal ist, eine Abmachung ist? [...] In welchem Mass ist die Wirklichkeit das, was wir denken, es sei die Wirklichkeit?“ (NuS 11) Ein Stückchen weiter reflektiert er folgendermaßen über die Rolle der Sprache bei unserem Regulierungs- und Anpassungssystem und befragt gleichzeitig die Bedeutung der Sehnsucht:

Ist die Sprache ein Anker, mit dem wir uns in der Außenwelt festhalten? Geben wir mit dem Annehmen von Sprache vor allem auch zu erkennen, dass wir bereit sind, die Realität und deren Spielregeln zu akzeptieren? Sind die elementarsten Gedanken, Sehnsüchte, Gefühle außerhalb der Sprache angesiedelt? Kollidieren die Sehnsüchte mit der Wirklichkeit? (NuS 11)

Weitere Fragen versuchen, dem Wesen der jenen Sehnsüchten entspringenden künstlerischen Kreativität sowie der Funktion der Kunst in der Gesellschaft nachzugehen:

Sind Begriffe wie „Kreativität“, „Genie“, „Kunst“ als eine Abwehr deren entstanden, die Angst vor der Veränderung der Wirklichkeit haben? Unterscheidet sich der sogenannte „Kreative“ vom sogenannten „Normalen“ vor allem dadurch, dass er dessen Angst vor dem, was unvertraut ist, nicht hat? Ist das mit der bekannten Verwirrung vergleichbar, die man empfinden kann, wenn man vor einer bizarren Erscheinung steht, und mit der Erleichterung, wenn man dann hört, dass sie als Kunst anzusehen ist? Könnte jeder kreativ arbeiten, wenn er die Angst überwunden hat? Wären das dann Beutezüge irgendwo an der Grenze zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren? [...] Spiegelt die Kunst dagegen vor allem die triste Tatsache, dass die menschliche Phantasie und die Wirklichkeit auseinanderklaffen? Entwickelt sie insgeheim die wahnsinnige Hoffnung, den Graben zwischen Wunsch und Realität zuzuschütten: sozusagen die Entfremdung abzuschaffen? Ist die Entfremdung das Thema der Kunst überhaupt, weil allein schon die Tatsache, dass die wie auch immer gearbeteten Sehnsüchte immer wieder aufgeschrieben werden statt gelebt, ein Hinweis auf den entfremdeten Zustand der Existenz aller ist? Möchte die Kunst, dass die Wirklichkeit sie einholt? Ist es ihr Ziel, sich selber abzuschaffen? (NuS 12)

Diese interrogative Steigerung gipfelt in der entscheidenden Frage: „Wäre die Sehnsucht erfüllt, wenn das Bild der inneren Wirklichkeit mit der äusseren zur Deckung gebracht würde? Würden, täten, hätten und könnten wir dann endlich?“ (NuS 13)

Es lässt sich somit nicht genauer bestimmen, was eigentlich das Ziel der ‚Sehnsucht‘ von Urs Widmer ist, was wiederum vornehmlich daraus resultiert, dass auch ihr Komplementärbegriff des ‚Normalen‘ recht ambivalent ist. Denn wie Hanns Grössel zu dem ‚Normalen‘ zu Recht vermerkt, meint es sowohl „die herrschenden schlechten Verhältnisse [...], von denen es sich

wegzubewegen gilt“¹⁵ als auch „den ersehnten künftigen, besseren Zustand“ und insofern – Urs Widmer paraphrasierend, für den das Erwachsensein gewissermaßen „eine Art Ausgestoßensein aus dem Garten Eden“¹⁶ bedeutete – eine Vertreibung und gleichzeitig eine Rückkehr ins Paradies. Widmer selbst erläuterte dies 1991 in seinen „Grazer Poetikvorlesungen“ so, dass er „lange Zeit“ der „Utopie“ huldigte, „die Kunst unnötig werden zu lassen, weil das Leben endlich selber glücklich geworden wäre. Was bräuchten wir da noch die Kunst.“ (SPB 26) Da aber „die Realität stärker ist als die Sehnsüchte“ (NuS 12), können wir eben ohne die Kunst nicht auskommen. Und was diese zu erreichen vermag, präsentiert der zweite Teil des Essays *Das Normale und die Sehnsucht*, indem er plötzlich den Leser mit einer vollständig im Konjunktiv – also in dem Vermutungsmodus – geschriebenen, teilweise jedoch durchaus realistisch verankerten ‚Sehnsucht-Geschichte‘ konfrontiert, die folgendermaßen einsetzt:

Es wäre warm, und da, wo das Grau in das Blau überginge, würden die schroffen Felsen in den Himmel ragen. Über den eisblauen Viertausendern stünde die klirrende Kälte. Was für eine Luft wehte! Welch ein Licht schiene! Die Bergvögel zögen ihre Kreise. (NuS 14)

Auf diese Weise signalisiert der Essay, dass der Übergang von dem „Grau in das Blaue“ jederzeit möglich ist, dass also die Grenze zwischen der realen und der erwünschten Welt fließend und aufhebbar ist, auch wenn nur für kurze Augenblicke, wie dies die Geschichte weiter vorführt. Denn sie erzählt von sechs Männern, die in ihrem Haus hoch in den Alpen sehnsüchtig auf den fehlenden Siebenten warten, womit offensichtlich auf die märchenhaften sieben Zwerge angespielt wird. Dieser Siebente – und zwar jedem Anschein nach der Autor selbst, der inzwischen in seiner Realität weilte – kommt dann tatsächlich über die sieben Berge und bringt Gaben mit sich, wie solche diese Männer noch nie gesehen haben. Als die Sechs den Siebenten in der Ferne erblicken, laufen sie erfreut ihm entgegen den Berg hinunter, und auch er fühlt sich wohl unter ihnen – trotz des langen Marsches hat er wieder seine Kräfte zurück und er wandert mit ihnen bergauf in ihre Hütte, indem er in ihrer Einkerzone die Lücke zwischen dem dritten und vierten Mann füllt. Doch plötzlich wird es dunkel, das Haus in der Entfernung verschwindet samt den sechs Männern. In Dunkelheit, im Hagel und Frost, irrt der Mann im Gebirge herum und gelangt so in ein Dorf, wo sich die Bauern über seine Erzählung wundern und sich mit dem Zeigefinger an die Stirn tippen, als er ihnen von dem Haus hoch im Gebirge erzählt. Denn sie wissen ja doch, dass es da

¹⁵ Hanns Grössel, „Über Urs Widmer. Ein Annäherungsversuch (1974),“ in *Das Schreiben ist das Ziel, nicht das Buch. Urs Widmer zum 70. Geburtstag*, 42.

¹⁶ Urs Widmer, zit. nach: Grössel, „Über Urs Widmer. Ein Annäherungsversuch (1974),“ 42.

oben nur „das Geröll und das Eis“ (NuS 18) gibt, „in das seit Menschengedenken keine Seele den Fuß hineinsetzt“. Der Mann glaubt zwar noch „im Mondlicht“ (NuS 19) da oben so etwas wahrzunehmen, „was der Rauch von ihrem Haus sein könnte“, aber er dreht sich schließlich um, redet mit seinen Freunden und bietet einem Mädchen am Tisch einen Blumenstrauß aus der Vase.

Diese eine gewisse ‚Wärme‘ ausstrahlende, nostalgisch anmutende, teilweise märchenhafte und teilweise realistische Geschichte veranschaulicht also das Wesen und die Möglichkeiten der Sehnsucht, die uns manchmal in unserem Alltag befällt. Und sie deutet bereits auch an, wie eigentlich die Werke Urs Widmers beschaffen sind: Mühelos überschreitet er die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie, dank der er sogar in Gegenden zu gelangen vermag, in die „seit Menschengedenken keine Seele den Fuß hineinsetzt“. Und auch wenn es nicht möglich ist, in diesen von der poetischen Sehnsucht erschaffenen Gegenden tatsächlich zu bleiben, so sind sie doch irgendwo in der Dunkelheit zu erahnen. Aber auch die Realität ist ja nicht ganz zu verwerfen, denn auch hier kann es Gutes und Schönes geben: die Freundschaft und die Liebe, wobei zu bedenken ist – wie Widmer in seinen Poetikvorlesungen betonte –: „Leben ist nicht jeden Tag. Liebe auch nicht, Glück schon gar nicht.“ (SPB 16) Daher versuchte Urs Widmer zeit seines Lebens, „schreibend zu prüfen, ob ich überhaupt lebte. Ob ich etwas spürte, und was. Ich versuchte und versuche noch immer, Leben herzustellen in einer Welt, die mir vom Tod bedroht vorkam und vorkommt. Glück herzustellen, auch für mich.“ (SPB 16) Dabei hat er die in der soeben zitierten Geschichte veranschaulichte Reibung zwischen dem sehnsüchtig Erwünschten und dem sogenannten Normalen zum produktivsten Prinzip seines Schreibens erhoben, was er in einem anderen Essay folgendermaßen erläuterte:

Ich bin zuweilen damit beschäftigt, mir in meinem Leben drin etwas Schönes vorzustellen, Bäume oder Ozeane oder Luft oder Liebe, weil es da, wo ich wohne, irgendwie nicht immer schön genug ist, zu wenig Bäume und Ozeane und Luft und Liebe. Das, was ich mir vorstelle, schreibe ich zuweilen auf, und gleichzeitig kommt es mir so vor, als bekäme ich die sogenannte Wirklichkeit auf diese Weise oder wieder besser in mein Gesichtsfeld, weil sich das Erwünschte fühlbar an ihr reibt.¹⁷

Die „Sehnsucht nach Brüdern“ – Das Leitmotiv der Zwerge in Widmers Büchern

Im Zusammenhang mit der oben angeführten, märchenhaften Sehnsucht-Geschichte aus dem Essayband *Das Normale und die Sehnsucht* ist

¹⁷ Urs Widmer, „Erste Petrarca-Preis-Rede,“ in *Das Urs Widmer Lesebuch*, hrsg. v. Thomas Bodmer. Mit einem Vorwort von H.C. Artmann und einem Nachwort von Hanns Grössel (Zürich: Diogenes, 1980), 293.

darauf zu verweisen, dass die hier angedeuteten sieben Zwerge interessanterweise immer wieder in Urs Widmers Denken und Schaffen auftauchen. In den „Grazer Poetikvorlesungen“ *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur*, in denen er sich zum Ziel setzte, weniger von der eigenen Poetik und vom eigenen Schaffen zu erzählen, als vielmehr von seiner „Vorstellung von Germanistik. Von Literaturbetrachtung“ (SPB 160), sodass er vorwiegend von seinen Lieblingsbüchern und -autoren „poetisch“ (SPB 13) sprach, berichtete der Schriftsteller beispielsweise auch von seiner „Sehnsucht nach Brüdern“ (SPB 145), d. h. nach der Zugehörigkeit zu einer literarischen Gruppe. Diese „Sehnsucht nach Brüdern“ rührte aber aus seiner Kindheit her, in der er als sechsjähriger Bub von seiner Mutter einen Zwerg geschenkt bekam: „einen Zwerg aus Gummi, der ein gut daumengroßes Abbild jener Walt-Disney-Zwerge war, die die Gebrüder Grimm längst aus den Kinderseelen verdrängt haben“ (SPB 143). Er selbst, der sich bisher mit Schneewittchen identifizierte, während seine Mutter die böse und mächtige Königin war, wurde seitdem „Zwerg unter Zwergen – ich war der kleinste, der ohne Bart –, zum erstenmal glücklich, zum erstenmal mit meinesgleichen, zum erstenmal in einer solidarischen Brüderbande, und wir gingen zusammen ins Bergwerk und suchten nach Diamanten und machten uns heimlich über das große schöne Schneewittchen lustig [...]“ (SPB 143).

Diese in der Kindheit entkeimte Zugehörigkeit zu den Zwergen tauchte dann später allerdings nicht nur als die „Sehnsucht nach Brüdern“ im Literaturbetrieb oder in der märchenhaften Geschichte im Essay *Das Normale und die Sehnsucht* auf, sondern sie führte auch zur Entstehung des stark autobiographisch geprägten Romans mit dem Titel *Ein Leben als Zwerg* (2006). Dieser Roman bildet neben den berühmten Romanen *Der Geliebte der Mutter* (2000) und *Das Buch des Vaters* (2004) den dritten Teil der Familien-Trilogie, in deren zwei ersten Bänden der Schriftsteller in fiktionaler Verkleidung die Lebensgeschichte seiner Eltern entwarf, während er in dem „kapriolenhafte[n] Zwergenbuch“¹⁸ aus der Perspektive der kleinen Gummizwerge, mit denen er als Kind gespielt hat, sich selbst und seine Schwester – im Buch Uti und Nana genannt – zur Darstellung brachte. Andreas Isenschmid verrät in seiner Rezension – sich auf die Worte des Autors berufend –, dass sogar die merkwürdigen Namen der in diesem Roman auftretenden Zwerge dieselben sind, die der kleine Urs „seinen Zwergen gegeben hat. Ihre Stimmen, die er noch immer nachahmen kann, sind die, mit denen er sie damals sprechen liess.“¹⁹ Alle drei Bücher, die zugleich – hauptsächlich durch das gleiche

¹⁸ Andreas Isenschmid, „Ein Stollen in die Kindheit,“ *Neue Zürcher Zeitung*, 19.02.2006, www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleDKY1T-1.12589 (Zugriff: 20.05.2022).

¹⁹ Isenschmid, „Ein Stollen in die Kindheit.“

Personal – an die frühere Meistererzählung *Der blaue Siphon* (1992) anknüpfen, könnte man als eine „Trilogie der Leidenschaften“²⁰ bezeichnen, weil in jedem eine andere Leidenschaft der jeweiligen Hauptfigur im Vordergrund steht und ihr Leben entscheidend prägt: im ‚Mutterbuch‘ ist es die Musik, im ‚Vaterbuch‘ die Literatur und in dem ‚Zwergenbuch‘ das Bedürfnis nach bedingungsloser Nähe und Freundschaft, die zu den Verlogenheiten und bisweilen gar den Grausamkeiten der Erwachsenen konträr steht. Obwohl alle drei Romane offensichtlich autobiographisch geprägt sind, bleibt in ihnen das Tragisch-Eigentliche ziemlich verschleiert und es löst sich hinter der Nebelwand einer Vielzahl von nicht selten komischen Nebengeschichten auf. Aber gerade dadurch entsteht in ihnen ein der Literatur eigener, offener Raum der Ambivalenzen, der zugleich bewusst macht, dass die Erlösung von jedem Leiden nur in der Kunst zu finden ist.

Angesichts dieses allgegenwärtigen Leidens, das auch seine eigene Kindheit prägte, war es somit das sehnsüchtige Ziel Urs Widmers immer – um es mit Hans Wysling zu sagen –, „ein Bewusstsein zu entwickeln, das die Realität als eine unter vielen Möglichkeiten nimmt“²¹, das aber auch ermöglicht, die anderen „Möglichkeiten ebenso ernst zu nehmen wie den Alltag“. Seine Werke bieten demzufolge eine anders beschaffene Welt dar, eine lebendigere – eine, die von Gefühlen und Phantasien beherrscht ist. Und obwohl die Kunst die Realität nicht verändern kann, kann sie diese doch wenigstens für Augenblicke in Frage stellen, sie aus den Angeln heben und so das reale Leben einigermaßen erträglicher machen.

Widmers Erzählung *Liebesbrief für Mary* als eine verkehrte Liebesgeschichte

Das Vorhaben des Schriftstellers, die grausame Realität dank der Literatur zu verschönern, veranschaulicht besonders eindringlich seine Erzählung *Liebesbrief für Mary* (1993), die von der Literaturkritik nicht selten als sein komischstes Werk betrachtet wird, die aber wohl zugleich Widmers traurigstes Buch ist, denn die für diesen Autor so charakteristische

²⁰ Zu dieser Familientrilogie siehe Karolina Matuszewska, „Trilogie der Leidenschaften: Zu Urs Widmers Familienromanen „Der Geliebte der Mutter“, „Das Buch des Vaters“ und „Ein Leben als Zwerg“,“ *Colloquia Germanica Stetinensia* 23 (2014): 139–157.

²¹ Hans Wysling, „Urs Widmer: „Die gelben Männer“. Die Galaxis am Rande von Basel,“ in *Streifzüge. Literatur aus der deutschen Schweiz 1945–1991 von Hans Wysling (1926–1995)*, hrsg. u. eingeleitet v. Hans-Rudolf Schärer u. Jean-Pierre Bünler (Zürich: Schulthess Polygraphischer Verlag, 1996), 211.

„Eindunkelung“ durch existenzielle Bedrohungen scheint hier „[a]m weitesten getrieben“²² zu sein. Darüber hinaus ist es ein Buch, das nachdrücklich zu einer umfassenden Metapher der Literatur wurde, indem es einerseits die stets scheiternden Versuche der literarischen Versprachlichung der Realität thematisiert, und andererseits auch die wunderbaren Möglichkeiten des Lesens offenbart. Demzufolge ist es nicht einfach eine klassische Liebesgeschichte, die von Liebesverrat und Liebesverlust erzählt – wie dies der Titel suggerieren mag –, sondern vielmehr eine ausdrückliche Liebeserklärung an die Literatur, die in dem metaphorischen Titel in der Gestalt von Mary angesprochen wird,²³ was sich allerdings erst gegen Ende des Werkes enthüllt.

Im Mittelpunkt der Erzählung stehen zwei Freunde – zwei Schriftsteller, die beide hochexperimentelle Bücher schreiben und dabei keinen kommerziellen Erfolg zu erzielen imstande sind, und die sich auch beide in Mary – eine hübsche, blonde Stewardess bei der Swissair – verlieben. Das probate Schema einer Dreiecksbeziehung wird hier jedoch hauptsächlich dazu verwendet, in gewisser Verschleierung bisher verdrängte, traumatische Kindheitserlebnisse zur Sprache zu bringen und sie dank dessen endlich innerlich zu verarbeiten, denn in Wirklichkeit erzählt die Geschichte nicht so sehr von der Liebe zu Mary, als vielmehr von einer unglücklichen Kindheit, von psychischer Krankheit, vom Tod und von der verseuchten Natur – lauter Themen, die man am liebsten verschweigen würde, die aber dank einer großen Dosis absurder Komik zur poetischen Darstellung gebracht werden konnten. Schon eingangs berichtet also der namenlos bleibende Ich-Erzähler von Helmut, seinem engsten Freund seit der frühesten Kindheit, der kurz nach dem Verfassen des im Titel benannten Liebesbriefes tödlich verunglückte. Den Anlass zum Erzählen gibt somit auch in dieser Erzählung – wie in den meisten Erzählwerken Urs Widmers – die Trauerarbeit nach dem Verlust eines geliebten Menschen. Ehe aber der Leser über Helmut's Tod Genaueres erfährt, wird er mit dem „Herz dieses Buchs“²⁴ konfrontiert, den laut der einleitenden Angabe des Ich-Erzählers Helmut's „Liebesbrief für Mary“ bildet, wobei dieser Brief von dem Ich-Erzähler ständig kommentiert und

²² Schafroth, „Der sechste Autor im Buch des fünften Autors im Buch des vierten. Über die Vielfalt der Erzähl-Orte und der Autoren-Stimmen bei Urs Widmer (1998),“ 132.

²³ Vgl. dazu Dorota Sośnicka, „Eine komisch-traurige Liebeserklärung an die Literatur: Zu Urs Widmers Erzählung „Liebesbrief für Mary“,“ in *Begegnung ist das wirkliche Leben – Literatur-, kultur- und sprachwissenschaftliche Beiträge. II. Festschrift für Prof. Dr. habil. Klaus Hammer, zum 85. Geburtstag*, hrsg. v. Anna Mroźewska u. Anna Nieroda-Kowal (Hamburg: Dr. Kovač, 2020), 199–218.

²⁴ Urs Widmer, *Liebesbrief für Mary. Erzählung* (Zürich: Diogenes, (1993) 1995), 5. Im Folgenden werden Zitate aus dem Buch mit der Sigle LBM und mit Seitennummer direkt im Text ausgewiesen.

ergänzt wird. Auf diese Weise wird dem Leser Helmut's Geschichte gewissermaßen zweisträngig von zwei verschiedenen Erzählern dargeboten, und zwar einerseits von dem Ich-Erzähler und andererseits von Helmut selbst in dessen Liebesbrief, der im Buch – mit der Kursivschrift markiert – abwechselnd mit den ergänzenden Kommentaren des Ich-Erzählers angeführt wird.

Aus diesen Kommentaren erfährt der Leser, dass Mary zunächst seine Freundin gewesen war, ehe sie dann am selben Abend, an dem sie Helmut kennenlernte, mit diesem wegging. Nach einiger Zeit hat sie aber auch Helmut verlassen und ist spurlos verschwunden; wie dieser schließlich herausgefunden hat, ist sie – von einer inneren Sehnsucht getrieben – ziellos nach Australien geflogen, wo sie zunächst trotz ihrer geringen Deutschkenntnisse bei einer Sprachschule in Sidney Deutsch unterrichtete und dann „in Nosucks, Australien, einem aus zwei, drei Häusern bestehenden Ort mitten in der Warburton-Wüste“ (LBM 5) landete. Während eines Abendspaziergangs geriet sie nämlich „auf einen jener Traumpfade, die niemand sieht und niemand verlassen kann, wenn er einmal drauf ist“ (LBM 9), und geriet so nach „zweitausendfünfhundert Meilen“ in die Arme des auf „eine Unbedachte“ wartenden Tankwarts John Smith, eines aschgrauen, kleinen Aborigines namens „Akwerkepenty, was ‚Weit reisendes Kind‘ bedeuten soll“ (LBM 5). Sie wurde von ihm zu seiner „Pu“ erklärt, was „Herztraum“ (LBM 65) bedeutet, und betreibt mit ihm seitdem „neben dem einzigen Wasserloch im Umkreis von hundertfünfzig Meilen“ (LBM 9) eine Tankstelle und Imbissbude „zwischen Kakteen und Felsbrocken“: „Benzin, Wasser, Hot dogs“. Helmut, der seiner geliebten Mary nach Australien folgte, gelang es zwar, jenen „Traumpfad“ zu finden und auf diese Weise zu Mary zu kommen, aber er traute sich nicht, sie anzusprechen, und beobachtete nur aus seinem Versteck, wie sie in einem blauen Arbeitskleid auf der Veranda ihres schäbigen Hauses in einem Schaukelstuhl saß und Bücher las, bis ein kleiner, aschgrauer Mann im blauen Drillichzeug auf sie zukam und sie umarmte, worauf beide im Haus verschwanden. Danach kehrte Helmut aus Australien nach Zürich zurück und schrieb während der Rückreise seinen Liebesbrief, in dem er nicht nur seine Liebe zu Mary beteuert, sondern auch bekennt, dass seine Beziehungen zu Frauen immer gescheitert sind. In Zürich, wo Helmut zusammen mit dem Ich-Erzähler und fünf weiteren Personen in einer Wohngemeinschaft lebt, bemerkt der Ich-Erzähler während einer heftigen Auseinandersetzung in dessen Jackentasche diesen mit Briefmarken vollgeklebten Brief, was zu einer Schlägerei zwischen den beiden führt. Da der Ich-Erzähler meint: „Mary ist *meine* Brieffreundin“ (LBM 60), fliegt er am nächsten Tag nach Australien, wo er vergeblich versucht, auf der Landkarte Nosucks zu finden. Da begegnet er aber einem „von diesen seltsamen Aborigines, die aussehen, als habe die Evolutionsgeschichte sie während zwei Millionen Jahren

übersehen“ (LBM 65), der ihm ein Lied vorsummt und erklärt, er habe dieser Melodie zu folgen, wenn er den Akwerkepenty finden wolle. So folgt der Ich-Erzähler dieser „Songline“ (LBM 67), die seltsamerweise in dem gemieteten Auto „nicht aus dem Radio!, in mir drin!“ erklingt, und gelangt auf diesem „magische[n] Weg“ an die Tankstelle, wo sich Mary des von der mühsamen, abenteuerlichen Fahrt Strapazierten sorgfältig annimmt. Er fleht sie an, wegen Helmut zurückzukehren, und überreicht ihr dessen Liebesbrief, doch nach einer stillen und aufmerksamen Lektüre des Briefes reicht ihn Mary an den Erzähler zurück und erklärt, dass sie Akwerkepenty liebe und nicht mehr zurückkomme. So macht sich der Ich-Erzähler verzweifelt auf den Rückweg, bei dem er wieder der – diesmal umgekehrt laufenden – Songline folgt. Kurz nach seiner Rückkehr nach Zürich kommt aber „jener Abend, der so tragisch endete“ (LBM 86), der zwar gemütlich beginnt, während dessen jedoch der Ich-Erzähler plötzlich im wilden Verlangen nach Mary in Tränen ausbricht: er „schluchzte, heulte, schrie, schlug mit [s]einen Fäusten gegen den Schädel und mit diesem gegen die Tischplatte“ (LBM 92–93). Als ihn Helmut zu beruhigen versucht, umarmt er ihn „von Tränenwellen geschüttelt“ (LBM 93) so stark, dass beide taumelnd unversehens auf die Treppe gelangen und von dieser stürzen – bei diesem Sturz kommt Helmut ums Leben. Seitdem bleibt der Ich-Erzähler ganz allein in der Wohnung und schreibt seine Erzählung über Helmut und Mary auf, dabei immer wieder Passagen aus Helmut's Brief anführend, von dem er sich zutiefst betroffen fühlt.

Mit diesem das ‚Herzstück‘ der Erzählung bildenden, im Text kursiv markierten Brief hat es allerdings von Anfang an eine doppelte Bewandnis, denn zum einen ist er in einem recht komischen, schulmäßigen deutschen Englisch verfasst, zum anderen aber zwingt er den Ich-Erzähler durch Helmut's Bekenntnis, dass all seine Beziehungen zu Frauen gescheitert sind, dazu, die Wahrheit über Helmut's – und auch seine eigene – Kindheit zu enthüllen. So erweist sich, dass sie seit Helmut's Geburt immer zusammen waren, wobei er in dieser Freundschaft als der zwei Jahre Ältere „das Alphetier“ (LBM 29) war und bei allen Mädchen und Frauen, denen sich Helmut unmittelbar vor einer intimen Annäherung entzog, das erreichte, was seinem jüngeren Freund immer verwehrt geblieben war. Nach und nach verrät er auch, dass „Helmut's Vater, der Mathematiklehrer“, der die beiden unterrichtete, „jähre Tobsuchtanfälle“ (LBM 30) hatte und dass seine Mutter unter einer psychischen Krankheit gelitten hat, was dazu führte, dass sie mehrmals in eine psychiatrische Anstalt eingeliefert werden musste. Das erste Mal kam es dazu, als sie in einer Nacht in Helmut's Zimmer geschlichen war, um das Kind mit dem Kissen zu ersticken: „Helmut ratlos im Bett sitzend, nach Atem ringend. [...] Helmut starrte seine Mörderin an, seine Mutter, sein Liebstes.“ (LBM 63) So hat sich der Vater allein um den Sohn gekümmert, und beide

mussten die Mutter „immer wieder in der Klapsmühle besuchen“ (LBM 30), aber Helmut „halluzinierte“ immer „den Wahnsinn einfach weg“. Demgegenüber erklärt der Ich-Erzähler ohne Umschweife:

Seine Mutter war völlig verrückt und konnte das fast perfekt verbergen. Sie war auf eine schreckliche Weise verrückt. Nicht lustig. Tödlich. Sie verwandelte alles, was ihr nahe kam, in tote Materie. Blumen welkten, Vögel starben. Menschen, die lachend zur Tür hereingekommen waren, vereisten. Aber die äußeren Formen des Alltags, des scheinbar herzlichen Umgangs sogar, beherrschte sie wunderbar. (LBM 44)

Sie machte auch ihrem Sohn, der sich nach Vaters Tod allein um sie kümmern musste, das Leben zur Hölle: Sie verfolgte ihn dauernd und kündigte ihm eine „Menge Fensterstürze“ an, „nur damit er ihretwegen alles stehen und liegen ließ, zum Beispiel Frauen, mit denen er gerade war, die er liebte und die, wenn er zurückkam, verschwunden waren.“ (LBM 46) Sie war – wie der Ich-Erzähler dies unmissverständlich formuliert – „ein Vampir, der Helmut leersaugte. Nichts mehr war in ihm, kein Blut, kein Herz, kein Hirn. Keine Ahnung, woher *er* dann wieder seinen Lebenssaft holte.“ (LBM 45) Und an jenem Tag, an dem Helmut seine Mutter mit Mary bekannt machen wollte, ruhte sich die Mutter „während einer Wanderung auf den Geleisen der Sihltalbahn aus und wurde überfahren.“ (LBM 33) Daher eben ging der Ich-Erzähler – wie er dies später zugibt – nach Australien, um Mary anzuflehen, dass sie zu Helmut zurückkehrt. Dies tat er, nachdem ihm plötzlich bewusst geworden war, warum eigentlich Helmut kein Glück bei den Frauen hatte, was er auch seinem Freund laut ins Gesicht schrie: „Weil [...] dich deine Mutter verlassen hat! Sie hat dich ins Bett gebracht, und am nächsten Morgen war sie weg für immer!“ (LBM 58) Da Helmut es leugnete, kam es zu einer heftigen Auseinandersetzung und schließlich zur Schlägerei zwischen den beiden, bei der der Ich-Erzähler Helmut's Liebesbrief entdeckte und gleich danach nach Australien geflogen war, damit beinahe ins kleinste Detail hinein Helmut's frühere Reise wiederholend.

Liebesbrief für Mary als eine verkappte Auseinandersetzung mit Kindheitstraumata

Seltsam ist allerdings in dieser Geschichte nicht nur die Tatsache, dass die Reise des Ich-Erzählers nach Australien fast identisch wie jene von Helmut in dessen Liebesbrief beschriebene verläuft, sondern zugleich, dass auch er selber sich an die traumatischen Ereignisse aus Helmut's Leben nur mit Mühe erinnert, und eigentlich jedes Mal aus seinen Träumen jäh in die Höhe fährt, als wäre er selber von Helmut's innerem Schmerz betroffen und

als plagte ihn genauso wie seinen jüngeren Freund eine unstillbare Sehnsucht nach Liebe. Merkwürdig ist bei all dem darüber hinaus die Tatsache, dass in mehreren Äußerungen des Ich-Erzählers die Personalpronomina mit Kursivschrift hervorgehoben sind, wie etwa in dem oben angeführten Zitat: „Keine Ahnung, woher *er* dann wieder seinen Lebenssaft holte“ (LBM 45), oder beispielsweise bei der Behauptung, dass Helmut „bis zu *seinem* Tod“ (LBM 47) daran festhielt, der Tod der Mutter auf den Geleisen der Sihltalbahn sei ein Unfall gewesen, oder aber in seinen Erzählungen über Helmut's misslungene Liebschaften: „Wir schlenderten durch denselben Park, sie schluchzte und schnüffelte, und als wir beim Gebüsch ihrer Küsse [des Mädchens und Helmut's; D. S.] angelangt waren, küßten *wir* uns.“ (LBM 39) Derartige merkwürdige Formulierungen und Parallelisierungen im Handlungsverlauf lassen somit den Leser allmählich den Verdacht schöpfen, dass es sich bei Helmut und dem Ich-Erzähler um dieselbe Person handelt, dass also Helmut gewissermaßen das andere, sensiblere Ich des Erzählers bedeutet, d. h. jenes zutiefst verletzte Kind, das infolge der Ablehnung von der Mutter im Inneren des Ich-Erzählers geboren wurde, als dieser zwei Jahre alt war. Nun ist aber die Zeit gekommen, in der der Ich-Erzähler bereit ist, seinen schmerzlichen Kindheitstraumata die Stirn zu bieten, was zwangsläufig zu Helmut's Tod führen muss. Daher umarmt ihn der wild schluchzende Ich-Erzähler bei jenem für Helmut tödlichen Sturz von der Treppe so stark, dass sie – wie es im Buch ausdrücklich heißt – eine Einheit bilden und als „ein Unwesen mit zwei Köpfen und vier Beinen“ (LBM 93) von der Treppe stürzen, Helmut lachend und der Ich-Erzähler von „Tränenwellen geschüttelt“. Und daher auch bekennt der Ich-Erzähler, nach Helmut's Tod dessen Liebesbrief „zum hundertsten Mal“ wiederlesend, wie stark ergriffen er davon ist: „Was für eine Glut. Was für ein Elend. Es war, als spräche Helmut für mich. Als spräche ich.“ (LBM 95) Diesem Brief, den der Ich-Erzähler diesmal aber auf Helmut's Computer liest, folgt nun auch ein P.S., das bildhaft darlegt, warum Helmut sterben musste. Dieses P.S. entwirft nämlich eine apokalyptische Vision von Flammen speienden, turmhohen Reitern, die auf Straßen und Plätze voller Menschen niederstürzen und diese zertreten, und auch das sprechende Ich verfolgen. Der Kommentar zu dieser Version lautet folgendermaßen: „Wie viele Kriege habe ich nicht geführt. Ganze Wüsteneien zerschlagen. Nie hätte ich gedacht, daß ich mein eigenes Opfer werden könnte.“ (LBM 86) Demzufolge endet diese apokalyptische Szene mit dem Bild einer Reiterin, die als „eine Frau mit Feuerblicken“ das sprechende Ich verfolgt und ihm „ein Kissen aus Feuer“ auf den Mund presst, sodass es Flammen atmet und dann doch plötzlich auf einem Pferd sitzend „hinter der Schrecklichen drein[jagt]“. Dieses Bild legt schon unmissverständlich dar, wenn auch auf eine symbolische Art und Weise, wie notwendig es war, das

Kindheitstrauma endlich bei vollem Bewusstsein zu verarbeiten – oder konkreter gesagt: die bisher auf den erdachten Helmut übertragenen und so von sich auf sichere Distanz abgeschobenen Erinnerungen als die eigenen zu akzeptieren. Daher erblickt der Ich-Erzähler auf dem Bildschirm zuletzt sich selbst „unter den Engeln“ (LBM 96). Als er aber das Bild ausschalten will, bekommt er noch ein anders zu sehen. Er sieht nämlich jenes große Haus mit einem Garten, wo er als Kind zusammen mit Helmut und dessen Vater bei der psychisch kranken Mutter zu Besuch war. Und während die beiden in das Haus eingingen, blieb er im Garten und warf im Warten mit Dreckschollen auf den Rücken eines auf der Bank sitzenden alten Mannes (vgl. LBM 31). Nun erblickt er auf dem Bildschirm wieder diesen Garten und in dem Garten Folgendes:

Tiefe Stille. Ein alter Mann kam dahergeschlurft, in einer Art Anstaltskleidung, und als er nahe war, sah ich, daß er mir glich. Daß ich es war, alt geworden. [...] Ich setzte mich auf eine Bank, mit dem Rücken zu mir. Saß einfach nur so da. [...] Im Vordergrund – ich immer kleiner werdend hinten – wurde eine hohe Mauer sichtbar, ein schmiedeeisernes Tor. Ein Mann mit zwei Jungen stand davor und klingelte. Ein Angestellter in Anstaltskleidern kam über den unendlichen Platz vor dem Haus geschlurft. Öffnete das Tor. Der Mann und der eine Junge gingen mit ihm, während der andere draußen blieb und Dreckbrocken auf mich zu werfen begann. Manche trafen. Schmerzten. Ich saß aber da, alt, auf meiner Bank und rührte mich nicht. Drehte mich nicht um, um dem Jungen ins Gesicht zu sehen. Wollte ihn nicht erschrecken. Er hatte noch ein Leben vor sich. (LBM 97)

Ähnlich wie in der berühmten, 1992 publizierten Erzählung *Der blaue Siphon*, in der sich der Schriftsteller mit seiner Kindheit aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs auseinandersetzt und die zugleich ein phantasievolles und zutiefst bewegendes Plädoyer gegen allerlei Kriege bedeutet,²⁵ verwendet hier also der Autor eine Zeitschlaufe, die es ermöglicht, den Erwachsenen auf eine objektivierende Art und Weise mit seiner eigenen Kindheit zu konfrontieren. In der Erzählung *Der blaue Siphon* kommt es zu einer solchen Konfrontation dank einem seltsamen Erinnerungskino, wo der Ich-Erzähler zunächst als Erwachsener und dann wieder einmal als Kind flimmernde Bilder aus verschiedenen Kriegen erblickt, sodass er nach dem Verlassen des Kinos als Erwachsener in seine Kinderwelt des Jahres 1941 eintaucht, um dann wiederum als dreijähriges Kind in die Gegenwart des Jahres 1991 zu

²⁵ Zu der Erzählung *Der blaue Siphon* vgl. u. a.: Dorota Sośnicka, *Den Rhythmus der Zeit einfangen: Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008), 164–166.

gelangen. Dank dieser Zeitschlaufe, die ein „Ineinander von unterschiedlichen Werten und Realitäten“²⁶ entstehen lässt, kann somit das Vertraute aus einer verfremdenden Perspektive, in einem Wechselspiel von Teilnahme und Distanz, geschildert werden, sodass persönlich Erlebtes mit objektiv Gegebenem und Erinnertes mit der Vorstellung konfrontiert werden. Ähnliches geschieht nun auch in der ein Jahr später publizierten Erzählung *Liebesbrief für Mary*, in der diesmal der Bildschirm eines Computers die Konfrontation der schmerzlich erfahrenen und daher lange Zeit verdrängten Vergangenheit mit deren Folgen in der Gegenwart ermöglicht. Dabei gibt das offensichtlich aus dem Unterbewusstsein hervorgeholte Bild zu verstehen, dass man sich von den eigenen Kindheitstraumata nie erholen kann und dass die Realität dermaßen unerträglich sein mag, dass man – um überhaupt leben zu können – sich vor eigenen Erinnerungen in seine Sehnsüchte nach einer besseren Welt flüchten muss, die wiederum vor allem in der Literatur gelebt werden können.

Zum Schluss berichtet der Ich-Erzähler noch, dass er seitdem den Computer nicht mehr berührt und immer häufiger vor dem Fernseher sitzt, zwischen den Sendern hin und her switchend. Da erblickt er aber einmal auf dem Bildschirm ein erschreckendes Bild:

Einmal sah ich eine Wüste. In ihr, in ihrer Mitte, ein paar Hüttchen. Eine Tankstelle. Glühende Hitze. Männer in weißen Mondanzügen gingen hin und her, mit langen Stangen in den Händen, mit denen sie den Wüstenboden, die Steine, die Kakteen abtasteten. Anzeigeräte an ihren Gürteln piepsten und blinkten. Helikopter überall, mit sich drehenden Rotoren. Vor dem Haus neben der Tankstelle, einer Art Imbiß, standen bewegungslos, hilflos vielleicht, zwei Menschen, die ich nur undeutlich wahrnahm. Ein Mann wohl, und eine Frau. Sie trugen als einzige keine Schutzanzüge. Die Frau, die ein blaues Arbeitskleid zu tragen schien, hatte blonde Haare. Der Mann war kleiner als sie. Er legte einen Arm um sie, sie schützend, nach oben fassend. Um ihre Schultern zu erreichen. Sie neigte ihren Kopf zu ihm. Weinte sie? Beide wurden in ein Auto verladen, das sofort losfuhr. (LBM 99)

Bei den Zeitschlaufen Urs Widmers, die in vielen seiner Bücher zu finden sind, kann es sich sowohl um ein vergangenes als auch ein zukünftiges oder ein nur mögliches Bild handeln. Und so ist vielleicht dieses das Buch abschließende Bild ein solches, dem der *Liebesbrief für Mary* – wenigstens teilweise – seine Entstehung verdankt. Denn es ist ein dermaßen erschütterndes Bild der realen Welt, dass es möglicherweise nach einer poetischen Umgestaltung verlangte, um die Sehnsucht des Autors nach einer schöneren und

²⁶ Zygmunt Mielczarek, „Gedächtnis und Vorstellung: „Der blaue Siphon“ von Urs Widmer,“ in *Nach den Zürcher Unruhen. Deutschsprachige Schweizer Literatur seit Anfang der achtziger Jahre. Konferenzbeiträge*, hrsg. v. Zygmunt Mielczarek (Katowice: Wydawnictwo UŚ, 1996), 23.

menschenfreundlicheren Welt zu stillen – und sich parallel dazu mit eigenen schmerzlichen Erinnerungen auseinanderzusetzen.

Liebesbrief für Mary als eine poetologische Reflexion über das Wesen der Literatur

Die bereits angesprochene besondere Bewandnis mit dem titelgebenden „Liebesbrief für Mary“ betrifft aber schließlich noch einen anderen, äußerst wichtigen Aspekt der Erzählung. Denn – wie erwähnt – ist dieser Brief in einem schulmäßigen deutschen Englisch verfasst, und zwar auf eine solche Art und Weise, dass sich daraus die „versteckte Poetik“²⁷ nicht nur dieses Werkes, sondern des gesamten Schaffens von Urs Widmer herauschält, was bereits der Anfang des Briefes offenbart:

Dear Mary. – I write to you in English, although [...] my English is horrible, a terrible stammer, a catastrophe, a constant search for the right word, a search which ends always the same way, I mean, I find the wrong word and open the door to a new misunderstanding. Probably only a German speaking reader might understand this letter. But, you agree, dear Mary dear, if I spoke German with you, the misunderstanding would be even greater, because your German is charming, very charming, hopelessly charming: you mix up just everything, even Liebe and Leid. Schmerz and Herz. (LBM 12)

Der „Liebesbrief für Mary“ thematisiert also ausdrücklich die Unmöglichkeit, die Realität in Worte zu fassen, sie zu versprachlichen, weil die Literatur eine unaufhörliche Suche nach ständig neuen Wörtern bedeutet und der Gebrauch falscher Wörter auch stets zu Missverständnissen führt. Oder aber man kann diesen Brief auch so verstehen, dass die gewählten Wörter *absichtlich* die zu vermittelnde Wahrheit verdecken, damit der Leser in seiner eigenen, aufmerksamen Lektüre die „tiefere Botschaft“ (SPB 52) erkennt, wie dies Urs Widmer in seinen *Grazer Poetikvorlesungen* folgendermaßen darlegte:

Das bedeutet, daß in jeder Geschichte auch eine Geschichte verborgen ist, die *nicht* erzählt wird. Eine zweite, mit der ersten eng verbundene. Es ist jene unsichtbare, die die manifeste zu zuweilen überraschenden Verrenkungen treibt, zum Beispiel in die plötzliche Komik hinein. Jede Geschichte ist auch ein Rätsel. Eine gute Geschichte hat einen wortlos, aber heftig mitströmenden Subtext, den ein Leser durchaus verstehen kann, lernt er nur, sozusagen mit dem dritten Auge zu lesen. Hinter oder unter dem manifesten Text, der durchaus auch für sich allein gelten kann, gibt es den zweiten, den „eigentlichen“, der die tiefere Botschaft enthält und den sich der Leser selber erarbeiten muß. Ein Leser muß, glaube ich, eine Art freischwebende Aufmerksamkeit in sich entwickeln lernen, bereit, den affektiven Hinweisen des Textes leicht zu

²⁷ Jörg Bong, „Dinge, die an nichts erinnern“. Urs Widmers Phantome eines Textes, der nie kommt,“ in *Urs Widmer*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold (München: text+kritik, 1998), 27.

folgen, und aus den Reibungen, die sich zwischen dem manifesten Text und dem Lesergefühl ergeben, entsteht der Text des Lesers, der eigentliche Text des Autors, der aber so nicht manifest geschrieben werden konnte, denn er braucht die Dechiffrierarbeit des Lesers. So entstehen natürlich ebenso viele Texte, wie der Text Leser hat, aber dennoch sind gewisse Lesarten „richtiger“ als andere. (SPB 51–52)

Demzufolge enthüllt der „Liebesbrief für Mary“ auf eine für Widmer spezifische, humorvolle und recht ‚verdrehte‘, absichtlich auch etwas linkische Art und Weise das wahre Wesen der Literatur – ihre Vieldeutigkeit, Ambivalenz und die Unmöglichkeit, mit ihr die Welt so wie sie ist zu erfassen. Diese in der Tat paradoxe, in dem Brief angesprochene Situation, dass nämlich sein Autor trotz des Bewusstseins, missverstanden zu werden, weiter schreibt, bekommt auch auf der inhaltlichen Ebene der Erzählung *Liebesbrief für Mary* eine Entsprechung, die von Jörg Bong wie folgt auf den Punkt gebracht wird:

Die im „Liebesbrief“ „versteckte Poetik“ pointiert die poetologische Reflexion Widmers in gewisser Weise und beendet sie rabiat. Verfügt ein Schreiben über solches Wissen von sich, wird es paradox. Es weiß vorab, daß der Wille, Bestimmtes zu erzählen – der Ich-Erzähler gibt den Gegenstand der Erzählung bekannt: „Leidenschaft“, „Liebe“, auch nur „wrong words“ – scheitern muß. Es weiß, dass den Figuren, dem Erzähler und dem Schreibenden wie auch dem Leser nur eines produziert wird: ein unentwegtes „misunderstanding“, figuriert im chaotischen Unglück der beiden Liebenden und in Mary, an die niemand je ‚wirklich‘ herankommt. Schreiben ist immer ein Schreiben des falschen Wortes.²⁸

Sollte aber das Paradoxe der Literatur bedeuten, dass sie unnützlich wäre? Dass Helmut und der Ich-Erzähler trotz dieses Wissens weiterhin schreiben, beweist unmissverständlich das genaue Gegenteil dieser Erkenntnis, denn gerade deswegen scheint Literatur im Leben unverzichtbar zu sein. Dies beweist auch die metaphorische Figur der von Helmut und dem Ich-Erzähler so heiß ersehnten Mary: Einerseits – da sie eine Frau ist, „an die niemand je ‚wirklich‘ herankommt“ – versinnbildlicht sie die Realität, die sich nie vollständig und frei von Missverständnissen versprachlichen lässt. Andererseits verkörpert aber Mary in der Erzählung auch den Leser und offenbart mit ihrem Lesen die wunderbaren Möglichkeiten der Literatur, indem sich der Ich-Erzähler beim Niederschreiben seines Buches über Helmut ein folgendes Bild ausmalt:

Vielleicht [...] kauft sich Mary dieses Buch, wenn ihr grauer John sie wieder einmal in die ferne Stadt mitnimmt. Ihr Erschrecken, ihr Erröten, wenn sie es in der Buchhandlung liegen sieht, die sonst nur *pocket books* und amerikanische Bestseller mit goldgeprägten Titeln führt: Ungeduldig, unduldsam fast sitzt sie dann neben John im

²⁸ Bong, „„Dinge, die an nichts erinnern“. Urs Widmers Phantome eines Textes, der nie kommt.“

Kino; möglichst bald will sie nach Hause. Dann liegt sie, im Licht der untergehenden Sonne, in der Hängematte auf ihrer Veranda (John hantiert fern im Schuppen herum) und liest und liest und liest. Liest. Endlich lässt sie das Buch sinken und schaut auf die Hügel, die im Abendlicht violett geworden sind und hinter denen Europa wartet. (LBM 10–11)

Wie dieses schöne, verträumte Bild zu verstehen gibt, gerät Mary, indem sie liest, auf jene „Traumpfade, die niemand sieht und niemand verlassen kann, wenn er einmal drauf ist“ (LBM 8–9). Sie befindet sich also im Reich der Literatur, hinter dem sich die graue Realität verbirgt, und gelangt dank dem Lesen in Gegenden, in denen Sehnsüchte tatsächlich gelebt werden können. Demzufolge lässt sich Urs Widmers *Liebesbrief für Mary* – trotz oder vielmehr gerade wegen der therapeutischen Arbeit, die er leistet – als eine Liebeserklärung des Schriftstellers an das Schreiben und an die Literatur lesen. Denn die Literatur klafft zwar stets mit der Realität so schmerzlich auseinander, dass sie eine nie zu stillende Sehnsucht entstehen lässt, jedoch nur sie vermag letztendlich, „Schönheit“ und „Glück herzustellen“ (SPB 16 u. 150), wie dies Urs Widmers Bücher den Lesern in unterschiedlichen Varianten immer wieder vor Augen führen.

References

- Bong, Jörg. ““Dinge, die an nichts erinnern”. Urs Widmers Phantome eines Textes, der nie kommt.” In *Urs Widmer*, edited by Heinz Ludwig Arnold, 22–29. München: text+kritik, 1998.
- Braun, Michael. “Die alte Geschichte von der unerwiderten Liebe. Urs Widmers Roman “Der Geliebte der Mutter” spielt subtil mit Fakten und Fiktionen.” *Die Rheinpfalz* 100 (2001).
- Bugmann, Urs. “Die Kunst rettet nicht vor dem Leben im Unzulänglichen.” *Luzerner Zeitung*, 17.04.2000.
- Grössel, Hanns. “Über Urs Widmer. Ein Annäherungsversuch (1974).” In *Das Schreiben ist das Ziel, nicht das Buch. Urs Widmer zum 70. Geburtstag*, edited by Daniel Keehl, and Winfried Stephan, 35–52. Zürich: Diogenes, 2008.
- Isenschmid, Andreas. “Ein Stollen in die Kindheit.” *Neue Zürcher Zeitung*, 19.02.2006. Accessed Mai 20, 2022. <https://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleDKY1T-1.12589>.
- Matuszewska, Karolina. “Trilogie der Leidenschaften: Zu Urs Widmers Familienromanen “Der Geliebte der Mutter”, “Das Buch des Vaters” und “Ein Leben als Zwerg”.” *Colloquia Germanica Stetinensia* 23 (2014): 139–157.

- Mielczarek, Zygmunt. "Gedächtnis und Vorstellung: "Der blaue Siphon" von Urs Widmer." In *Nach den Zürcher Unruhen. Deutschsprachige Schweizer Literatur seit Anfang der achtziger Jahre. Konferenzbeiträge*, edited by Zygmunt Mielczarek, 20–31. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 1996.
- Pulver, Elsbeth. "Als es noch Grenzen gab: Zur Literatur der deutschen Schweiz seit 1970." In *Blick auf die Schweiz. Zur Frage der Eigenständigkeit der Schweizer Literatur seit 1970*, edited by Robert Acker, and Marianne Burkhard, 1–42. Amsterdam: Rodopi, 1987 (Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, Bd. 22).
- Rüedi, Peter. "Im Auge des Taifuns. Eine Geburtstagsrede für Urs Widmer (2008)." In *Das Schreiben ist das Ziel, nicht das Buch. Urs Widmer zum 70. Geburtstag*, edited by Daniel Keehl, and Winfried Stephan, 9–34. Zürich: Diogenes, 2008.
- Schafroth, Heinz. "Der sechste Autor im Buch des fünften Autors im Buch des vierten. Über die Vielfalt der Erzähl-Orte und der Autoren-Stimmen bei Urs Widmer (1998)." In *Das Schreiben ist das Ziel, nicht das Buch. Urs Widmer zum 70. Geburtstag*, edited by Daniel Keehl, and Winfried Stephan, 119–133. Zürich: Diogenes, 2008.
- Sośnicka, Dorota. *Den Rhythmus der Zeit einfangen: Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Sośnicka, Dorota. "Eine komisch-traurige Liebeserklärung an die Literatur: Zu Urs Widmers Erzählung "Liebesbrief für Mary"." In *Begegnung ist das wirkliche Leben – Literatur-, kultur- und sprachwissenschaftliche Beiträge. II. Festschrift for Prof. Dr. habil. Klaus Hammer, on the occasion of his 85th birthday*, edited by Anna Mroźewska, and Anna Nieroda-Kowal. 199–218. Hamburg: Dr. Kovač, 2020.
- Weber, Ulrich. "Rückkehr in die Magie des Fernen. Das Reisemotiv im erzählerischen Werk Urs Widmers." In *Urs Widmer*, edited by Heinz Ludwig Arnold, 41–49. München: text+kritik, 1998.
- Widmer, Urs. *Das Normale und die Sehnsucht. Essays und Geschichten*. Zürich: Diogenes, 1972.
- Widmer, Urs. *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur. Grazer Literaturvorlesungen*. Zürich: Diogenes, (1991) 1995.
- Widmer, Urs. "Erste Petrarca-Preis-Rede." In *Das Urs Widmer Lesebuch*, edited by Thomas Bodmer. Voreword by H.C. Artmann and Postword by Hanns Grössel. Zürich: Diogenes, 1980.
- Widmer, Urs. *Liebesbrief für Mary. Erzählung*. Zürich: Diogenes, (1993) 1995.
- Widmer, Urs. *Liebesnacht. Erzählung*. Zürich: Diogenes, 1990.

Wysling, Hans. "Urs Widmer: "Die gelben Männer". Die Galaxis am Rande von Basel." In *Streifzüge. Literatur aus der deutschen Schweiz 1945–1991 von Hans Wysling (1926–1995)*, edited and introduced by Hans-Rudolf Schärer, and Jean-Pierre Bünter. 203–212. Zürich: Schulthess Polygraphischer Verlag, 1996.

Schreiben im Versuch, „Schönheit“ und „Glück herzustellen“: Die Sehnsucht als zentrales Motiv des Erzählens von Urs Widmer

Abstract: In Urs Widmers Werk, das in den unterschiedlichsten Varianten illusionslose Utopien ‚in die Luft‘ entwirft, wird dauernd der Gegensatz zwischen Wirklichkeit und der Sehnsucht nach einer besseren und bunteren Welt, zwischen poetischer Vision und gesellschaftlicher Realität thematisiert. Dass die Sehnsucht das konstituierende Element seines Erzählens bildet, bezeugt bereits der Titel seines programmatischen Essays *Das Normale und die Sehnsucht* (1972), in dem der Schriftsteller in Form von Fragen dies diskutierte, was ihn vordergründig beschäftigte und was er mit seinem Erzählen eigentlich zu erreichen suchte. Der Beitrag geht demzufolge den zentralen, in diesem Essay formulierten Fragen nach und präsentiert an einigen ausgewählten Werken des Schweizer Autors – insbesondere an der Erzählung *Liebesbrief für Mary* (1993) –, inwiefern und in welcher Gestalt Literatur als Ausdruck der Sehnsüchte betrachtet werden kann.

Schlüsselwörter: Deutschschweizer Gegenwartsprosa, Urs Widmers Poetik, literarische Phantasie, Kreativität, Realitätskritik, Kindheitstraumata

Pisarstwo będące próbą „tworzenia piękna” i „szczęścia”: tęsknota jako centralny motyw twórczości Ursa Widmera

Abstrakt: W utworach Ursa Widmera, szkicujących w najróżniejszych wariantach pozbawione złudzeń utopie, nieustannie zaznacza się antagonizm między światem rzeczywistym a tęsknotą za światem barwniejszym i lepszym, między poetycką wizją a rzeczywistością społeczną. O kluczowym znaczeniu motywu tęsknoty w twórczości Widmera świadczy już sam tytuł jego eseju *Das Normale und die Sehnsucht* (1972) [Normalność i tęsknota], w którym pisarz sformułował swą poetykę w formie pytań o to, co najbardziej go zajmuje i co stara się wyrazić w swych utworach. Artykuł omawia centralne pytania postawione w tym eseju, odwołując się równocześnie do wybranych utworów szwajcarskiego pisarza, szczególnie do opowiadania *Liebesbrief für Mary* (1993) [List miłosny do Mary]. Celem rozważań jest odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu i w jakiej formie literatura może wyrażać tęsknoty.

Słowa kluczowe: niemieckojęzyczna proza szwajcarska, poetyka Ursa Widmera, fantazja literacka, kreatywność, krytyka rzeczywistości, traumy dzieciństwa.