

Vysoká škola: Univerzita Karlova

Fakulta: filozofická

Katedra: Ústav germánských studií

Školní rok: 2005/2006

## **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Von Erinnerungsbildern zu Träumen.**

**Gertrud Leutenegger in der Schweizer deutschsprachigen Literatur  
der letzten dreißig Jahre**

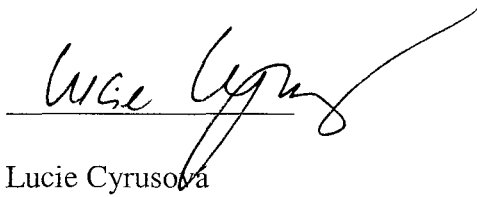
Autor práce: **Lucie Cyrusová**  
Obor: **germanistika - maďarština**

Vedoucí diplomové práce: **Doc. PhDr. Milan Tvrdlík**

Rok podání diplomové práce: **2006**

## PROHLÁŠENÍ O PŮVODNOSTI PRÁCE

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.



Lucie Cyrusová

# INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG .....	1
1 DIE DEUTSCHSPRACHIGE LITERATUR DER SCHWEIZ SEIT DEN 70-ER JAHREN DES 20. JAHRHUNDERTS BIS ZU HEUTIGEN TAGEN.....	2
2 GERTRUD LEUTENEGGER UND IHRE STELLUNG IM ZUSAMMENHANG MIT DER SCHWEIZER LITERATUR.....	13
2.1 Biographisches .....	13
2.2 Literarische Anfänge .....	14
2.3 Gertrud Leuteneggers Treue zum Suhrkamp Verlag .....	15
2.4 Gertrud Leuteneggers Stellung im Zusammenhang mit der Schweizer Literatur.....	16
2.5 Werke .....	17
2.6 Preise .....	18
3 VON DER GESELLSCHAFTSKRITIK ZU MYTHEN: WERKANALYSEN DER DREI ROMANE AUS DEN DREI SCHAFFENSPERIODEN BEI GERTRUD LEUTENEGGER: <i>VORABEND, ACHERON, POMONA</i> .....	19
3.1 <i>Vorabend</i> (1975) .....	19
3.1.1 Einführend .....	19
3.1.2 Der Titel.....	19
3.1.3 Zeitebenen, Orte und Erzählperspektiven .....	20
3.1.4 Gliederung des Textes .....	21
3.1.5 Die Sprache.....	21
3.1.6 Punktlosigkeit .....	22
3.1.7 Erinnerungsbilder .....	22
3.1.8 Hauptthemen.....	23
3.1.9 Hauptfiguren.....	24
(i) Ich-Erzählerin .....	24
(ii) Ce.....	26
(iii) Te.....	28
(iv) Die wahnsinnigen Frauen .....	29
(v) Virginia.....	31
3.1.10 Kritik der gesellschaftlichen Zustände .....	32
3.1.11 Der Roman <i>Vorabend</i> und seine Zeit.....	34

3.2	<i>Acheron</i> (1994).....	36
3.2.1	Einführend.....	36
3.2.2	Der Titel.....	37
3.2.3	Zeitebenen, Orte und Erzählperspektiven .....	37
3.2.4	Gliederung des Textes .....	39
3.2.5	Die Sprache.....	40
3.2.6	Hauptthemen.....	40
3.2.7	Hauptfiguren.....	41
	(i) Tenko.....	41
	(ii) Der Signor .....	44
	(iii) Die Ich-Erzählerin .....	47
3.3	<i>Pomona</i> (2004).....	51
3.3.1	Einführend zum Buch.....	51
3.3.2	Der Titel.....	51
3.3.3	Zeitebenen, Orte und Erzählperspektiven .....	51
3.3.4	Gliederung des Textes .....	52
3.3.5	Die Sprache.....	53
3.3.6	Hauptthemen.....	53
3.3.7	Symbolik der Äpfel .....	54
3.3.8	Hauptfiguren.....	55
	(i) Ich-Erzählerin .....	55
	(ii) Die Mutter der Ich-Erzählerin .....	56
	(iii) Die Tochter der Ich-Erzählerin.....	58
	(iv) Andere Frauenfiguren.....	58
	(v) Die Männerfiguren .....	59
	(vi) Orion.....	59
	(vii) Sirio .....	60
	(viii) Andere Männerfiguren .....	60
3.3.9	Mutter-Vater-Kind Beziehung.....	61
3.3.10	Erwähnung von Prag .....	63
4	ZUSAMMENFASSUNG.....	64

5	RÉSUMÉ	
	OD OBRAZŮ VZPOMÍNEK KE SNŮM. GERTRUD LEUTENEGGER VE	
	ŠVÝCARSKÉ LITERATUŘE POSLEDNÍCH TŘICETI LET .....	68
6	LITERATURVERZEICHNIS .....	71
6.1	Primärliteratur .....	71
6.2	Sekundärliteratur .....	71

## EINLEITUNG

Es ist bereits sieben Jahre her, als ich an einer öffentlichen Lesung in dem Prager Goethe-Institut Gertrud Leutenegger persönlich begegnete. Dieses in vieler Art und Weise unvergessliche Treffen erhöhte mein Interesse für diese Schriftstellerin, das im Schreiben meiner Diplomarbeit kulminiert.

Es war immer mein Anliegen, sich ein solches Thema für die Diplomarbeit auszuwählen, das noch nicht kontinuierlich bearbeitet wurde. Es ist verblüffend, dass außer einem sehr dünnem Buch von Rike Felka, das im Jahre 1996 bei dem Passagen Verlag in Wien unter dem Titel *Das Geschriebene Bild. Über Gertrud Leutenegger* erschien, keine eingehende kritische Abhandlung über Gertrud Leutenegger geschrieben wurde. Man findet zwar hie und da verschiedene kurzgefasste Aufsätze oder Erwähnungen über sie (wie z. B. in Marc Aeschbachers *Vom Stummsein zur Vielsprachigkeit. Vierzig Jahre Literatur aus der deutschen Schweiz (1958 - 1998)* oder in Beatrice von Matts *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*), auf eine komplexe Monographie muss man jedoch noch warten. Mit dieser Arbeit möchte ich einen kleinen Schritt in diese Richtung tun.

Im ersten Teil werden die Hauptentwicklungstendenzen seit den 70-er Jahren bis heute kurz eingeführt, um den Hintergrund von Gertrud Leuteneggers Schaffen zu berücksichtigen. Im zweiten Teil werden biographische Fakten samt Leuteneggers Stellung im Zusammenhang mit der Schweizer Literatur angeführt und das dritte Teil ist dem Versuch um Analyse der drei Bücher von Leutenegger - *Vorabend*, *Acheron* und *Pomona* - gewidmet.

Lucie Cyrusová  
Prag, März 2006

# 1 DIE DEUTSCHSPRACHIGE LITERATUR DER SCHWEIZ SEIT DEN 70-ER JAHREN DES 20. JAHRHUNDERTS BIS ZU HEUTIGEN TAGEN

Während der letzten drei Jahrzehnte wandelte sich die deutschsprachige Literatur der Schweiz stark um. Es hängt mit den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen in der Schweiz zusammen, wodurch die Schriftsteller und Schriftstellerinnen geprägt wurden.

Für die in den späten 60-er und frühen 70-er Jahren zu schreiben beginnende Schriftsteller-Generation, die als jüngere Generation bezeichnet wird, war es dringend notwendig, sich von der älteren, der sog. Aktivdienstgeneration, die den Zweiten Weltkrieg miterlebt hat, klar abzugrenzen. Die ältere Generation (z. B. Alexander Xaver Gwerder, Rudolf Jakob Humm, Ludwig Hohl) blieb nämlich realitätsfern, begnügte sich mit der mythischen Glorifizierung der Schweiz, setzte sich mit der Vergangenheit nicht auseinander. Die junge Generation (Peter Bichsel, Otto F. Walter, Jörg Steiner u. a.) bemühte sich dagegen um die schonungslose Aufdeckung der Wahrheit.<sup>1</sup> Dies wurde von dem namhaften Literaturwissenschaftler Emil Staiger stark kritisiert, denn er "ächtet die künstlerische Auffassung, die der »Wahrheit« den Vorzug vor dem schönen Schein gibt"<sup>2</sup>. Genau für das Gegenteil setzten sich die jungen Autoren und Autorinnen ein, und zwar wurde von ihnen ausschließlich die sog. engagierte Literatur forciert und geschaffen. Mythische Stoffe wurden für lange Zeit aus der Schweizer Literatur verbannt.

Das Engagement der jungen Autoren und Autorinnen äußerte sich in dem intensiven Interesse für gegenwartsbezogene Gesellschaft, politische, wirtschaftliche sowie soziale Erscheinungen, für den Alltag der einfachen Menschen sowie für die von dem starken Wirtschaftswachstum zerstörte Umwelt und absterbende Natur. Sie bemühten

---

<sup>1</sup> "Die Strategie der jungen kritischen (Nachkriegs-)Generation war in ihren Aufklärungsbemühungen auf zwei Ziele gerichtet: einerseits auf die Geschichte und hier insbesondere auf den zweiten Weltkrieg als Ausgangspunkt der Mythifizierung, andererseits auf die Gegenwart und damit auf Veränderungen, die nun von einer Generation als Bedrohung empfunden wurden, welche die Vorgänger nicht zu realisieren imstande waren: dazu zählte die Bodenspekulation, der zügellose, das Land vollständig umkämpelnde Wirtschaftsboom, die daraus entstehende Umweltverschmutzung..." Marc Aeschbacher. *Vom Stummsein zur Vielsprachigkeit. Vierzig Jahre Literatur aus der deutschen Schweiz (1958 - 1998)*. Bern: Peter Lang, 1997, S. 229

<sup>2</sup> Ibid., S. 232

sich um gesellschaftliche Veränderung durch Schaffen der "aufklärerischen"<sup>3</sup> Literatur. Es war eine Zeit der Ernüchterung, Desillusion und allgemeinen Verunsicherung, die in den frühen 70-er Jahren seinen Höhepunkt erreichte.

Einen entschiedenen Entschluss fassten 22 Autoren im Frühjahr 1970, wo sie ihren Austritt aus dem *Schweizerischen Schriftsteller-Verein* ("SSV") erklärten. Der Grund dafür war, dass der Vereinsvorstand dem Präsidenten Maurice Zermatten das Vertrauen ausgesprochen hatte, obwohl er als Oberst der Milizarmee an der Übersetzung des sog. Zivilverteidigung-Handbuchs beteiligt war, wo die schweizerischen Künstler und Intellektuellen als potentielle Landesverräter diffamiert wurden<sup>4</sup>. Ein Jahr später schlossen sich diese 22 prominenten Schriftsteller (Peter Bichsel, Walter Matthias Diggelmann, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Adolf Muschg, Jörg Steiner, Walter Vogt, Otto F. Walter u. a.) zusammen und gründeten die *Gruppe Olten*. Mehr als die Einheit der Gleichgesinnten wurde die Zersplitterung der unterschiedlichen Ansichten deutlich. Die Statuten wurden erst nach drei Jahren Existenz der *Gruppe Olten* angenommen. Bemerkenswert wirkt die Zweckformulierung, dass das Ziel der *Gruppe Olten* "eine demokratische sozialistische Gesellschaft"<sup>5</sup> sei, was erst im Jahre 2000 aufgegeben wurde. Am 12. Oktober 2002 lösten sich in Bern die *Gruppe Olten* und der inzwischen *Schweizerischer Schriftstellerinnen- und Schriftstellerverband* genannte SSV formell auf. Gleichzeitig wurde ein neuer Verband unter dem Namen *Autorinnen und Autoren der Schweiz* gegründet.

Aus dieser Uneinigkeit kann man auf die sich stark auf die subjektiven Belange und individuellen Bedürfnisse orientierenden literarischen Tendenzen in den 70-er Jahren schließen.<sup>6</sup> Im Jahre 1971 wurde im Zuge der Frauenbewegung das Frauenstimmrecht auf der Bundesebene eingeführt. In dieser Zeit wurde im allgemeinen Individualrechten und kollektiven Bedürfnissen Bedeutung zugemessen,

---

<sup>3</sup> siehe Ibid., S. 259

<sup>4</sup> "Die heutige Sicht der Ereignisse sieht in dem »Zivilverteidigungs«-Eklat einen willkommenen Aufhänger, um sich von dem überholten, festgefahrenen Altherrenverein SSV distanzieren." Ibid., S. 282

<sup>5</sup> siehe Ibid., S. 283

<sup>6</sup> "Das Bedürfnis, die eigene Identität und Individualität zurückzugewinnen oder überhaupt zu finden, wird die gesamte Schweizer Literatur der 70-er Jahre beschäftigen. [...] Junge Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die jetzt zu schreiben beginnen, können auf den Errungenschaften ihrer Vorgängerinnen und Vorgänger aufbauen, sie treten, wie selbstverständlich, in Freiräume ein, die während der 60-er Jahre in einem zähen Ringen erst geöffnet, ja erkämpft werden mussten." Ibid., S. 286



Umweltbewusstsein wurde geschärft. Das Jahr 1973 stellte einen großen wirtschaftlichen Umbruch dar. Für die Schweizerinnen und Schweizer bedeutete dies ein Schockerlebnis.<sup>7</sup> Die daraus entstandene düstere Stimmung der Gesellschaft hielt bis Anfang der 80-er Jahre an. Mit diesem Krisenbewusstsein kam auch das dringende Bedürfnis nach Analyse der Ursachen hervor (abruptes Wirtschaftswachstum, zunehmende Umweltzerstörung, Steigerung des Lebensstandards, der Konsumwelle usw.). Die Erkenntnis, wie bedeutungslos die Möglichkeiten eines Kleinstaates in einer globalen Wirtschaftskrise waren, lösten bei der Mehrheit der Bevölkerung Angst und Verschlussheit gegenüber der Welt (die Schweiz lehnte in Volksabstimmungen den Beitritt zur Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft sowie zu den Vereinten Nationen ab). Die Bemühungen um Änderung der gesellschaftlichen Zustände wurden dann durch die Suche nach individueller Selbstverwirklichung ersetzt.

Zwei literarische Erstlinge - beide Bücher von Frauen - stellen das Neue in der literarischen Entwicklung der Schweiz nach 1973 dar: es sind Verena Stefans *Häutungen* (1975) und Gertrud Leuteneggers *Vorabend* (1975). Beide Werke haben gemeinsam den Willen, "nicht allein mit patriarchalischen (Denk-)Strukturen, sondern auch mit der bisherigen Sprache zu brechen"<sup>8</sup>. Die weibliche Sprache bemüht sich, vorherrschende Strukturen der Grammatik zu brechen und sich von den semantischen sowie sozialen Zwängen zu befreien.<sup>9</sup> Gertrud Leutenegger gebrauchte hie und da in *Vorabend* mundartliche Ausdrücke (Helvetismen), um sich von starren Regeln des Hochdeutschen freizumachen<sup>10</sup>. Die Mundarten wurden wiederentdeckt. Eine bedeutende Rolle wurde auch wieder der Natur zugeschrieben, auf die in den letzten Jahren keine Rücksicht genommen wurde.<sup>11</sup> So wurden die Naturkräfte mit der Weiblichkeit und die Weiblichkeit mit den "matriarchal-mythologischen Elementen" in

---

<sup>7</sup> "Selbst die Schriftsteller, die an der Hochkonjunktur-Euphorie und dem Wirtschaftsboom mit all seinen Auswirkungen Kritik geübt hatten, empfanden den Bruch 1973 nicht als erlösende Befreiung von einer verblendeten Konsummentalität, sondern zeigten sich betroffen von der Umwälzung." Ibid., S. 288

<sup>8</sup> Ibid., S. 291

<sup>9</sup> vgl. Ibid., S. 148 ff.

<sup>10</sup> vgl. Ibid., S. 144

<sup>11</sup> Gertrud Leutenegger ist mit der Natur innig verbunden und fühlt sich durch das rücksichtslose Wirtschaftswachstum bedroht: "Wir wissen nicht mehr, dass die Erde lebt, dass die Seen atmen und die Berge hellwach in der Nacht stehen. Wir wissen es auch vom Menschen nicht mehr. Die Naturmissachtung ist nur der Anfang der Missachtung der menschlichen Seele... Wer aufschreit, wird für wahnsinnig erklärt." In: Jürgen Serke. *Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988, S. 286 ff.

Zusammenhang gesetzt. "Als Gegenbild zu dieser Assoziation von Weiblichkeit, Natur, Natürlichkeit, Leben, ... wurde die lebensfeindliche Technik, die Rationalität, die umweltzerstörerische Aggression als patriarchal-männlich begriffen."<sup>12</sup> Vor der puren Rationalität des analytischen Überlegens wird dem träumerischen Denken und Fühlen - wie es in *Vorabend* der Fall ist - der Vorzug gegeben. Außerdem werden zwei inhaltliche Richtungen, zwei Motivationen in der neueren Frauenliteratur der Schweiz unterschieden: zum einen ist es eine "primär ästhetische Motivation", und zum anderen ist es eine solche Motivation, wo "das politische vor dem ästhetischen Anliegen" steht, wo die Frauenthemen willentlich zum Thema gemacht werden.<sup>13</sup> Das Sich-Erinnern wurde für die Schweizer Frauenliteratur der mittleren 70-er Jahre charakteristisch.<sup>14</sup>

In den späten 70-er Jahren erschien eine neue Entwicklungstendenz, die sich durch die "Sehnsucht nach Geborgenheit, nach einer bergenden, intakten Natur, nach Wärme und Harmonie"<sup>15</sup> - nach Heimat - kennzeichnete. Unter dem breiten Begriff "Heimat"<sup>16</sup> wurde jedoch nicht die Schweiz gemeint, sondern ein sehr kleines, vertrautes Gebiet, ein Landstrich (wie z. B. bei Gertrud Leutenegger). "Es handelte sich sozusagen um eine Heimatliebe wider die Schweiz, der man als Institution, als Staat weiterhin kritisch gegenüber stand."<sup>17</sup>

Die Suche nach Heimat wurde mit der Wendung nach innen begleitet, was dem vorherigen Prinzip der Entfremdung, des Engagements entgegengesetzt wurde. Diese Wendung zur subjektbezogenen Literatur charakterisiert eine breite, für diesen

---

<sup>12</sup> Marc Aeschbacher. *Vom Stummsein zur Vielsprachigkeit. Vierzig Jahre Literatur aus der deutschen Schweiz (1958 - 1998)*. Bern: Peter Lang, 1997, S. 297

"Dieses empathische Horchen auf die innere und äußere Natur sollte den Gegensatz zum bisherigen gewaltbestimmten, ausbeuterischen und fehlgeleiteten Naturverständnis und -verhältnis des denaturierten und technikgläubigen homo faber [...] bilden." Ibid., S. 292

<sup>13</sup> siehe Ibid., S. 296

<sup>14</sup> "Die Suche nach dem eigenen Ich, das Erinnern war unabdingbare Voraussetzung der Selbstvergewisserung und der lange zurückgestellten Erkenntnis eigener Identität und unterdrückter Geschlechtlichkeit." Ibid., S. 296

<sup>15</sup> Ibid., S. 299

<sup>16</sup> "Das Problem mit dem Scheinbegriff »Heimat« bestand aber noch nicht einmal so sehr in seiner Verschwommenheit und diffusen Unausgegorenheit, als vielmehr darin, dass dieser Begriff wenig mehr als ein Jahrzehnt zuvor von der jungen Generation als hochgradig belastet, antiquiert und unangebracht, weil mit einer bekämpften Geisteshaltung verknüpft, ausgeschaut worden war." Ibid., S. 300

<sup>17</sup> Ibid., S. 302

Zeitraum repräsentative Bewegung innerhalb der ganzen deutschsprachigen Literatur.<sup>18</sup> Es wird durch keinen festgelegten Begriff gekennzeichnet, weil keine programmatischen Schriften als Bestand der Definition vorliegen. Deshalb wird diese Tendenz entweder als "Neue Innerlichkeit" oder "Neue Subjektivität" oder "Neue Sensibilität" u. ä. genannt, wobei das Prädikat "neu" die Distanzierung von den literarischen Modellen der 60-Jahre, wo sich die Literatur vor allem auf die Funktion als politisches Aufklärungsinstrument beschränkte, deutlich gemacht wird: "Diese Umsetzung geschah nun im eigenen Leben, in der eigenen Sprache. Für die Literatur bedeutete das, dass nicht länger abstrakt, sozusagen transzendental ein Prinzip Entfremdung durch Arbeit an einem austauschbaren Herrn Kurt, einer beliebigen Frau Blum abgehandelt werden konnte, sondern dass man mit klaren, offenen Benennungen arbeiten wollte und zur Durchsetzung dieses Willens durchaus auch mit dem eigenen Ich vor den Leserinnen und Lesern zu »haften« bereit war."<sup>19</sup> Es wurden gefühlsbetonte Texte geschrieben, die im resignativen Ton aus der subjektiven Sicht Themen wie Fortschrittspessimismus, Umweltzerstörung, soziale Missstände, Partnerschaftsprobleme, Stellung der Frau u. a. aufgriffen. Oft werden unausweichliche Schicksale, unlösbare familiäre Verstrickungen oder auch unheilbare Krankheiten behandelt. Diese literarischen Selbstfindungen gingen Hand in Hand mit dem Verwischen der Grenzen zur Autobiographie.<sup>20</sup> Die Literatur der 70-er Jahre wurde somit immer verschlossener, intimer und poetischer, geprägt von Sinnlichkeit, Emotionalität und Phantasie.

Nach dieser Wende nach innen wurde das Schreiben von Literatur wieder als ein schöpferischer Vorgang angesehen und nicht mehr als durch die Vernunft gesteuertes Produzieren. Das Engagement der Schriftstellerinnen und Schriftsteller wandte sich von den politischen Fragen anderen gesellschaftlichen Problemen zu. So wurde auch

---

<sup>18</sup> Um ein paar Namen zu nennen, fanden sich entsprechende Tendenzen in Werken z. B. von Martin Walser, Peter Schneider, Peter Handke, Fritz Zorn, Max Frisch, Gertrud Leutenegger u.a.

<sup>19</sup> Ibid., S. 305

<sup>20</sup> "Authentizität als Signum der Wendung nach innen hieß in den Augen der Autorinnen und Autoren Bereitschaft zu absoluter Aufrichtigkeit [...]." Ibid., S. 308

z. B. die Darstellung der Lebenssituation von Menschen am Rande der Gesellschaft zum literarischen Thema<sup>21</sup>.

Durch das starke Verlangen, sich von der Rationalität frei zu machen, wandte sich die Literatur am Ende der 70-er und Anfang der 80-er Jahre wieder den Mythen zu.<sup>22</sup> Alte mythische Stoffe begannen neu zu faszinieren.<sup>23</sup> Über mythisches, naturhaftes Urwissen verfügen Frauengestalten, die nicht nur in den Werken von Schriftstellerinnen, sondern interessanterweise auch von Schriftstellern vorkommen. Diesen wissenden Frauen stehen lebensuntüchtige Männer gegenüber. Genau eine solche Konstellation ist in Leuteneggers *Pomona* vorzufinden.

Im Jahre 1980 kam es zu überraschend gewaltsamen Rebellionen der Jugendlichen - den sog. Zürcher Unruhen -, die auch in anderen größeren Städten ihre Resonanz fanden. Die Autorinnen und Autoren setzten sich in der Mehrzahl für die Jugendlichen ein, die von der Stadt ein Autonomes Jugendzentrum verlangten. Als Ausdruck der Solidarität mit den jungen Menschen veröffentlichte die *Gruppe Olten* zwei Publikationen, die jedoch ihre erhoffte Wirkung verfehlte, denn diese Schriftstellerinnen und Schriftsteller stellten ein genauso bürgerliches Kulturschaffen wie dasjenige mit öffentlichen Geldern geförderte dar, wogegen die Jugendlichen eben stark protestierten.

Gegen Ende der 70-er Jahre kam es zu einer Auseinandersetzung um den Begriff der Realität, die in einer "Realismusdebatte in der »Wochenzeitung«"<sup>24</sup> in den Jahren 1983 und 1984 kulminierte. Es gab zwei Gruppen mit unterschiedlichen Ansichten: die eine Gruppe setzte sich vor allem für die politische Funktion der Literatur ein und deshalb "einen Realismus der klaren Bezüge zur (sozialen, politischen, ...) Wirklichkeit

---

<sup>21</sup> Die soziale Thematik kann man auch bei Gertrud Leutenegger finden, wie z. B. in *Vorabend*, *Ninive* oder *Acheron*.

<sup>22</sup> "Träume und Erinnerungen darf ein Land nicht einfach auslöschen, sonst erfriert es beim Rechnen und Planen [...]" Beatrice von Matt. *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld: Huber, 1998, S. 67

<sup>23</sup> Gertrud Leutenegger befasste sich mit der mythischen Gestalt Wilhelm Tells in ihrem 1985 erschienenen Buch *Das verlorene Monument*, wo Anspielungen an Max Frischs Lesebuch *Wilhelm Tell für die Schule*, das zur Zeit der Entmythifizierungsbestrebungen der 60-er Jahre entstand, zu finden sind. (siehe Marc Aeschbacher. *Vom Stummsein zur Vielsprachigkeit. Vierzig Jahre Literatur aus der deutschen Schweiz (1958 - 1998)*. Bern: Peter Lang, 1997, S. 320)

<sup>24</sup> *Ibid.*, S. 345

bevorzugte" <sup>25</sup>. Die andere Gruppe ging demgegenüber aus verschiedenartigen Realitäten aus, mit denen sie frei disponierte. Es wurden unterschiedliche Realismuskonzepte entwickelt, "wo die Realität selbst sich in ein kaleidoskopisch wandelhaftes Projektionsfeld mutiert hatte" <sup>26</sup>. In diese Gruppe wird auch Gertrud Leutenegger zugeordnet, allen ihren Büchern voran der *Vorabend*. Denn sie "gesteht mehreren Wirklichkeiten »Realität« zu" <sup>27</sup>.

Gegen Mitte der 80-er Jahre gab es eine Menge von unterschiedlichsten Ansichten über Realitäten, doch es existierte eine weitgehende Übereinstimmung, dass man die Wirklichkeit literarisch nicht wiedergeben kann. Diese Überzeugung bedeutete für künstlerisches Schaffen der Schriftstellerinnen und Schriftsteller "eine Entpflichtung, Befreiung und Öffnung" <sup>28</sup>. Demzufolge entwickelte sich ein neuer Typus der Realitätserfassung, den Marc Aeschbacher als "Flanieren" <sup>29</sup> nennt: "Der Flaneur der 80-er Jahre verlangte und erwartete nichts von der Welt, durch die er flanierte. Er begnügte sich mit ihrer Beobachtung, die ihm letztlich sein Fremdsein und -bleiben auf Schritt und Tritt bestätigte [...]". <sup>30</sup> Der Flaneur ist Prototyp des städtischen jungen Großstadtbewohners in der Schweiz, einsam, fremd, desillusioniert, resignativ. Er ist sich der tristen Umstände bewusst, ist jedoch als Einzelgänger nicht fähig, es zu ändern. Nicht nur die Erscheinung des vereinsamten Flaneurs erklärt die in den 80-er Jahren existierende Betonung des Einzelwesens, sondern auch die Tatsache, dass es "zu einer für schweizerische Verhältnisse ungewohnten Hervorhebung der Künstlerexistenz" <sup>31</sup> kam. Es geht wiederum um Verkehrung der Umstände, denn in den 60-er Jahren wurden die Schriftsteller und Schriftstellerinnen an den Rand der

---

<sup>25</sup> Ibid., S. 344

<sup>26</sup> "Da die Wirklichkeit in den 80-er Jahren als Inszenierung empfunden wurde, büsste sie in den Augen vieler Autorinnen und Autoren jegliches Vorrecht der Darstellung ein gegenüber den nicht von Fakten untermauerten Phantasien, ja, richtiger: die Grenzen waren, wenn nicht völlig aufgehoben, so zumindest verwischt." Ibid., S. 346

<sup>27</sup> Leutenegger geht "anscheinend von einer graduellen Beimessung des Wirklichkeitsgehalts aus; Zensus hierfür ist ein vitalistischer Begriff von Wirklichkeit, je naturverwurzelter, je lebensnaher, umso realer". Ibid., S. 177

<sup>28</sup> Ibid., S. 352

<sup>29</sup> Ibid., S. 352

<sup>30</sup> Ibid., S. 353

<sup>31</sup> Ibid., S. 356

Gesellschaft gedrängt, ihr "Bewusstsein der Nicht-Zugehörigkeit"<sup>32</sup> wurde bei ihnen genährt, und nun wurde wiederum die unentbehrliche Bedeutung des Künstlers für die Gesellschaft hervorgehoben.<sup>33</sup> Hinzu kam, dass die Ideen von 1968 der "jungen" (mittlerweile um die 40 Jahre alten) Schriftstellergeneration überwunden wurden, was Silvio Blatter wie folgt beschreibt: "Vor 15 Jahren bin ich der Schweizer *Autorengruppe Olten* beigetreten. Ich war Mitte zwanzig. Ein Autor hatte damals sozialkritisch, engagiert und links zu sein. Ich wollte das auch sein. Ich war es. Damals hätte ich noch gesagt: Ich will mit meinem Schreiben sensibilisieren, ich will die Leser aufmerksam machen, ich will zum Denken anregen und Denkanstösse geben, es geht darum die Welt verändern. Jetzt bin ich bescheidener geworden. [...] Ich meine zwar nicht, die früheren Ansprüche seien sinnlos, aber ich schäme mich, solche Sätze zu mündigen intelligenten Lesern zu sagen. Heute bin ich zu wenig naiv dazu."<sup>34</sup> Das literarische Engagement wurde bewältigt.

In den frühen 80-er Jahren wurde auch nicht mehr gezweifelt an der Unersetzlichkeit der Literatur, worüber vergangenes Jahrzehnt gestritten wurde. Das literarische Werk wurde "verselbständigt"<sup>35</sup>, es wurde von den Intentionen des Autors unabhängig gemacht, die Schriftsteller ließen die Sätze frei fließen.

In den mittleren 80-er Jahren wurden Prosatexte geschrieben, wo das Roman-Ich in zwei Personen aufgespaltet wurde. Es wird damit unter anderem "Befreiung des Ichs aus gesellschaftlichen Zwängen und aus für unzumutbar und untragbar erachteten Verantwortungen"<sup>36</sup> ausgedrückt. Ein Spaltungsprozess in Form einer Angleichung der einen Person an eine andere findet man auch bei Gertrud Leutenegger in dem Buch *Kontinent* (1985), "wo die eigene Individualität sich auflöst und das Ich sich in einer anderen Person wiederum neu zu verkörpern beginnt"<sup>37</sup>. Es stellt ein spielerisches, experimentelles Verhältnis zum Leben dar, wo man nicht gezwungen ist,

---

<sup>32</sup> Ibid., S. 356

<sup>33</sup> "Für Schreibende, die sich der Herausgehobenheit ihres Status' bewusst waren, tat sich allerdings das Problem auf, diesen Meinungsumschwung vor sich und der vormals als gleichgestellt erachteten Leserschaft zu erklären." Ibid., S. 357

<sup>34</sup> Wespennest, Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder, Nr. 69, 1987, Wien, darin: Silvio Blatter, Die Welt mit Kunst erfassen - ist vielleicht die Utopie des Feuilletons, S. 46 - 50, hier: S. 46 (In: Ibid., S. 358)

<sup>35</sup> "Verselbständigung des Werks" - ein Begriff von Marc Aeschbacher (siehe Ibid., S. 358 - 360)

<sup>36</sup> Ibid., S. 366

<sup>37</sup> Ibid., S. 367

Gesellschaftsverpflichtungen nachzukommen, sondern das zu werden, wozu man gerade Lust hat.

Während der 80-er Jahre spiegelte sich in den Prosatexten eine existentielle Ratlosigkeit wider, die aus der durch die desillusionierte Ernüchterung hervorgerufenen allgemeinen Verunsicherung entspringt. Das Interesse für die eigene Person bedeutete keine tatsächliche Alternative mehr. Die Themen verschoben sich unter anderem in Richtung Natur, die durch das ständige Wirtschaftswachstum immer mehr beschädigt wurde<sup>38</sup>, sowie in Richtung Kindheit, wo durch die Darstellung der naturnahen, glücklichen Großfamilie Kinder von ihrer Grosseltern in die Geheimnisse des Lebens eingeweiht wurden. Diese Wendung zu konservativen Werten "war einerseits verbunden mit einer starken Aversion gegenüber wirtschaftlichem Wachstum, andererseits unterlegt von einer pessimistischen, ja geradezu schwarzmalersischen Weltsicht"<sup>39</sup>.

So wie die unberührte Natur verschwand, verschwanden auch die kläglichen Erinnerungen an sie. Die Mehrheit der in Städten aufgewachsenen Schriftstellerinnen und Schriftsteller haben nicht mehr so starke, sentimentale Bindung zu den Orten ihrer Kindheit. Das damit zusammenhängende Heimatgefühl sowie die "Verbundenheit mit der Schweiz als Staat und Nation"<sup>40</sup> geht verloren. "Je jünger die Generation [ist], umso größer [ist] der Abstand zur Schweiz als Staat und Nation, bis hin zur offenen Ablehnung. Für die Nachkriegsgeneration hat die Schweiz nicht den Stellenwert eines vorbildlichen Sonderfalls."<sup>41</sup> Waren manche Autoren der jungen Generation in den 60-er und 70-er Jahren noch in Staatsämtern tätig (wie z. B. Peter Bichsel als Mitarbeiter von Bundesrat Willi Ritschard), um sich an den politischgesellschaftlichen Verhältnissen beteiligen zu können, so wurden die staatlichen Institutionen nun misstrauisch abgewiesen.

---

<sup>38</sup> "Der Technologie und Technikgläubigkeit Einhalt zu gebieten, um die Natur und die Welt zu retten, wurde nun, nachdem der Kalte Krieg an ein Ende gekommen war und die die frühen 80-er Jahre im Banne haltenden atomaren Bedrohungspotentiale abbaubar zu werden versprochen, zu dem Betätigungsfeld des Engagements." Ibid., S. 375

<sup>39</sup> Ibid., S. 374

<sup>40</sup> Ibid., S. 378

<sup>41</sup> Ibid., S. 379

In den mittleren und späten 80-er Jahren war in den Texten "Zerfall der Werte"<sup>42</sup> spürbar, so wurden Bücher mit historischem Inhalt geschrieben, "als ob eine Rückwendung in die Vergangenheit den verloren gegangenen Halt zu bieten imstande gewesen wäre"<sup>43</sup>. Nichtsdestotrotz bediente sich das literarische Schaffen Ende 80-er und Anfangs 90-er Jahre der unterschiedlichsten Stilarten, es tendierte zu einem uneingeschränkten Autonomiestatus, frei von jeglichen Verpflichtungen.<sup>44</sup> Diese schriftstellerische Freiheit hatte doch eine Ausnahme, und zwar "eine auctoriale Erzählweise mit allwissendem Erzähler, der gottgleich Schicksale verknüpft und Gedanken und Gefühle aller kennt"<sup>45</sup>. Dieser allwissende Erzähler war auch in dieser Zeit der Stilfeiheit undenkbar.

So wie die Literatur frei von allen Verpflichtungen und Aufgaben war, ging auch ihre Funktion verloren. Demzufolge mussten sich die Schriftsteller und Schriftstellerinnen einerseits mit der Gleichgültigkeit seitens der Leser sowie Literaturkritiker, wo jegliche Reaktion ausblieb, und andererseits mit dem Selbstzweifel an eigenem literarischem Schaffen auseinandersetzen. In den frühen 90-er Jahren kamen vermehrt Texte zustande, die in der Seelenlage von "Ungewissheit, ja Ratlosigkeit"<sup>46</sup> geschaffen wurden. Ein Grund dafür kann der kurz aufeinander folgende Tod von Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch angesehen werden, der die Frage nach einem Ende der Schweizer Literatur auslöste.

Die Literatur um die Jahrzehntwende wurde absolut individuell, vermehrte das Gefühl des "Einzelkämpfertums"<sup>47</sup>, rief wieder Debatte über die unbewältigte Vergangenheit der Schweiz hervor. Um die Mitte der 90-er Jahre erlebte die Schweizer Literatur eine Blüte. Eine neue Generation von Autoren und Autorinnen mit den Geburtsdaten um das Jahr 1968 begann sich zu etablieren. Damit hängen auch die neuen Vermarktungsstrategien zusammen, die die neuen Werke der zu schreiben beginnenden

---

<sup>42</sup> Ibid., S. 380

<sup>43</sup> Ibid., S. 380

<sup>44</sup> "[...] das verknüpfende Band erkennbarer Gemeinsamkeiten war zerrissen, weil keine gemeinsamen Ziele, Absichten und Interessen mit dem Schreiben mehr verfolgt wurden, [...] und die Individuen sich aus den Verpflichtungen jeglicher Art auf das Kollektiv gelöst hatten." Ibid., S. 387

<sup>45</sup> Ibid., S. 388

<sup>46</sup> Ibid., S. 396

<sup>47</sup> Ibid., S. 396



Schriftstellerinnen und Schriftsteller mit Superlativen anpreisen. Die Literatur steht mit anderen Medien im Konkurrenzkampf, muss um die Aufmerksamkeit der Menschen werben. Sie ist jedoch frei von jeglichen Verpflichtungen und Aufgaben der Gesellschaft gegenüber.

In den letzten Jahren befindet sich die Schweizer Literatur in einer schwierigen Lage. Sie kämpft um internationale Beachtung, denn ohne Erfolg in Deutschland oder Österreich können die schweizerischen Bücher nur für den kleinen Binnenmarkt nicht mehr gedruckt werden, da sich die ökonomischen Bedingungen des Literaturbetriebs stark geändert haben. Außerdem hat die Schweiz dazu noch "ein literarisches Nachwuchsproblem"<sup>48</sup>. Es mangelt an Stoff, an polemischen Debatten, es leidet unter der "Ereignislosigkeit des saturierten Alltags"<sup>49</sup>. Junge Talente werden wie bereits oben erwähnt zu rasch von den Medien gelobt und gefeiert, sind zum weiteren Schreiben durch diesen überschwänglichen Ruhm entmutigt (wie z. B. Zoë Jenny). Dazu kommt noch die seit 2001 existierende Krise der Printmedien, deren zum Teil deutlich verkürzte Feuilleton- und Buchseiten das literarische Geschehen in der Schweiz kaum noch kontinuierlich beobachten.<sup>50</sup> Ein Hindernis für eine größere Verbreitung der deutschsprachigen Schweizer Literatur stellt ebenfalls die starke Forcierung der Dialektsprache dar, die vor allem bei der jungen Generation sehr populär ist. Hochdeutsch ist für die Jugendlichen fast zur Fremdsprache geworden. Es bedarf einer offenen produktiven Diskussion über die bestehenden Verhältnisse, um die drohende Isoliertheit der Schweizer Literatur abzuwenden. Es wird erst die Zeit zeigen, wie literarische Journalisten, Kritiker und vor allem die Schriftstellerinnen und Schriftsteller die jetzige Situation bewältigen.

---

<sup>48</sup> Pia Reinacher. *Freudlos im Hinterzimmer*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung [online] 13.01.2006 [Datum des Zugriffs: 23.02.2006]. Verfügbar über: <http://www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~EA9F9E37B2C7C45EF80ECB818BD7B6D82~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> "Eine Persönlichkeit vom Format eines Werner Weber, der in der "NZZ" die Generation der heute siebzehnjährigen Schriftsteller konstant aufbaute, druckte und im ständigen Gespräch mit ihnen war, existiert nicht mehr." Ibid.

## 2 GERTRUD LEUTENEGGER UND IHRE STELLUNG IM ZUSAMMENHANG MIT DER SCHWEIZER LITERATUR

### 2.1 Biographisches

Gertrud Leutenegger wurde am 7. Dezember 1948 in Schwyz geboren. Als Nichte eines Pfarrers wuchs sie im katholischen Glauben auf, besuchte auch zwei Jahre ein katholisches französisches Institut. Sie machte ihre Berufsausbildung als Kindergärtnerin und als Kindergärtnerin arbeitete sie auch einige Jahre. Mit 30 Jahren absolvierte sie das Regiestudium an der Zürcher Schauspielakademie. Inzwischen lebte sie mehrere Jahre sowohl in der französischen als auch in der italienischen Schweiz, lernte dort Französisch und



Schwyz - das Geburtsort von Gertrud Leutenegger: Blick vom Grossen Mythen aus über den Talkessel mit der Stadt Schwyz, Brunnen am Vierwaldstättersee, Rigi und Lauerzersee (<http://www.physik-lexikon.de>)

Italienisch. Sie arbeitete u. a. auf einem Bauernhof in Italien, als Angestellte in einem Elektrogeschäft, als Pflegerin in einer psychiatrischen Klinik, bei der schweizerischen Stiftung *Pro Helvetia*.<sup>51</sup> Im Jahre 1978 war sie als Regieassistentin am Hamburger Schauspielhaus tätig. Nach zahlreichen Reisen und Aufenthalten (Florenz, Berlin, Hamburg) lebte die Autorin dank eines Stipendiums der Japan-Foundation längere Zeit in Tokio. Heute wohnt sie in Zürich.

Die unbekümmerte Kindheit verbrachte sie zusammen mit ihrer ein und halb Jahre älteren Schwester in Schwyz. Es war eine sehr glückliche Zeit, bis ihr Vater an Leberkrebs starb. Er war Chefredakteur einer örtlichen Zeitung in Schwyz, ein Mann, der Geistlicher werden wollte, jedoch das Theologiestudium in Rom abbrach, um nach einer 15-jährigen Beziehung die Frau seines Herzens heiraten zu können. Gertrud

<sup>51</sup> "Sie hat sich nie finanziell aushalten lassen. Sie hat für ihren Lebensunterhalt gesorgt und ist dem Konsumehreiz nie verfallen. Sie besitzt heute, wo sie es sich leisten könnte, kein Auto - aus Prinzip. Sie blieb, was sie von Kindheit an war: eine Lebensneugierige, und sie wurde kein Lebenslustmörder an sich selbst." Jürgen Serke. *Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988, S. 292

Leutenegger war gerade 18 Jahre alt, als sie sich mit dem Tod des Vaters auseinandersetzen musste. Es war der Punkt, wo ihre bislang glückliche Welt zum ersten Mal tief verwundet wurde: "Ich brachte es nicht über mich zu sagen: Er ist tot. Tot. Dieses kurze, harte, eindeutige Wort, kurz und hart wie ein Schlag. Als würde man mit diesem Wort noch einmal töten."<sup>52</sup> Dieses traumatische Erlebnis spiegelt sich oft in ihrem Werk wider.

## 2.2 Literarische Anfänge

In der Jugend schrieb Gertrud Leutenegger Gedichte, von denen einige die *Neue Zürcher Zeitung* im Jahre 1971 veröffentlichte, z. B.:

Als zög nicht die Nacht schon hoch über dem Schnee,  
wird dein Schatten ein Rieseln hinter gelichteten Bäumen,  
kräuselt Dämmern sich lose um dein leichtes Gesicht:  
vereinzelt umher noch funkelnde Waldungen,  
Drängen von Schlitten und die Weite sich wundernd,  
ob schon dies nur so nahe:  
meine Schritte und  
deine Spur<sup>53</sup>



Gertrud Leutenegger  
(Foto: Isolde Ohlbaum,  
[http://www.ohlbaum.de/  
archiv/suche.php](http://www.ohlbaum.de/archiv/suche.php))

Über Gedichte denkt Gertrud Leutenegger folgendermaßen: "Gedichte sind wie Lichtkonzentrationen, die aus dem Dunkel herauskommen und wieder verlöschen. Sie stehen absolut da, sind wie zu einer Summe zusammengeschlossen."<sup>54</sup> Sie hörte auf Gedichte zu schreiben, noch lange bevor der Roman *Vorabend* erschien.<sup>55</sup>

Erst im Jahre 1981 veröffentlichte Gertrud Leutenegger ihre Gedichte unter dem Titel *Wie in Salomons Garten*. Sie schafft auch dramatische Poeme; das erst erschienene Poem *Lebewohl. Gute Reise*. (1980) wurde inszeniert und im Jahre 1984 im

<sup>52</sup> Gertrud Leutenegger. *Vorabend*. Frankfurt am Main / Zürich: Suhrkamp, 1975, S. 108 (im folgenden nur "Vor." genannt)

<sup>53</sup> In: Jürgen Serke. *Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988, S. 284

<sup>54</sup> In: *Ibid.*, S. 284)

<sup>55</sup> "Im Gedicht bekommt alles zu schnell Gestalt", erklärt Gertrud Leutenegger. "Das entspricht nicht meinem Leben, in dem ich mich in die Welt hinaustaste. Es ist wie in der Liebe: zu schnell erkennen, dann fällt man ins Todesreich. Das Gedicht schneidet mir den Weg ab. [...] Ich brauche die Perspektive, den langen Atem", sagt sie. (In: *Ibid.*, S. 284)

Wuppertaler Theater uraufgeführt. Obwohl sie sich hauptsächlich der Prosa widmet, sind ihre Texte mit lyrischer Sprache geschrieben, mit poetischen Bildern durchzogen, die für Gertrud Leutenegger charakteristisch sind.

### 2.3 Gertrud Leuteneggers Treue zum Suhrkamp Verlag

Alle Bücher von Gertrud Leutenegger erschienen bei dem Suhrkamp Verlag, wo auch ihr erstes Buch im Jahre 1975 veröffentlicht wurde. Es war gerade zwei Jahre danach, als damals im Jahre 1973 der Verleger Siegfried Unseld, ein ausgewählter Nachfolger von Peter Suhrkamp, beschloss, eine Filiale des Suhrkamp Verlags in der Schweiz zu gründen. Die Hauptmotive: das deutsche Depotgesetz, das jeden ausländischen Geldgeber zwang, den gegebenen Geldbetrag noch einmal zinslos in derselben Höhe bei der Bundesbank zu hinterlegen, sowie die starke Vertretung Schweizer Autoren im Verlag, allen voran Max Frisch. Das Büro im Zürcher Zeltweg 25 bekam ein eigenes Lektorat und einen eigenen Vertrieb. Es war sogar an ein ›suhrkamp taschenbuch schweiz‹ gedacht.<sup>56</sup>



Gertrud Leutenegger  
in Zürich, September 2003  
(Foto: Isolde Ohlbaum,  
[http://www.ohlbaum.de/  
archiv/suche.php](http://www.ohlbaum.de/archiv/suche.php))

Als erstes Buch wurde im Februar 1974 Adolf Muschgs Roman *Albissers Grund* aus der Taufe gehoben. Für viele Autoren war diese Neugründung ein Signal, so auch für Gertrud Leutenegger. Sie hätte es "nie gewagt", ein Manuskript nach Frankfurt zu schicken. Dann fasste sie schließlich den Mut und schickte es nach Zürich. Ihr Erstling *Vorabend* erschien im Jahre 1975.<sup>57</sup>

Außer dem Gedichtband *Wie in Salomons Garten* (1981) und dem dramatischen Poem *Sphärenklang* (1999), die bei der Eremiten-Presse in Düsseldorf publiziert wurden, blieb Gertrud Leutenegger dem Suhrkamp Verlag bis heute treu.

<sup>56</sup> vgl. Lutz Hagedstedt. *Partner der Autoren. Mit Siegfried Unselds Tod ging ein erfülltes Leben für die Literatur zu Ende*. [online] 11.11.2002 [Datum des Zugriffs: 17.01.2006]. Verfügbar über: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=5410&ausgabe=200211](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5410&ausgabe=200211), Nr. 11, November 2002

<sup>57</sup> vgl. Ibid.

## 2.4 Gertrud Leuteneggers Stellung im Zusammenhang mit der Schweizer Literatur

Gertrud Leutenegger schreibt Romane, Erzählessays, Theaterstücke (in der Jugend auch Gedichte), die durch Zusammenspiel von Symbolismus und Impression des sprachlichen Ausdrucks gekennzeichnet sind. Mit ihrem Romanerstling *Vorabend* machte sie sich gleich einen Namen, denn er bedeutete für die Schweizer Literatur in vieler Hinsicht etwas Neues. Es war die mit höchster Sensibilität geschaffene poetische Sprache, der Entschluss, sich von den semantischen sowie sozialen Zwängen zu befreien, die Art, sich mit Fiktionalität gegenüber Wirklichkeiten zu befassen.<sup>58</sup> Einige Jahre später kam dazu der Belang, sich mit wiederbelebten Mythen zu beschäftigen. Dies alles korrespondiert mit der literarischen Entwicklung der Schweiz.

In den 70-er und 80-er Jahren zeichnete sich Gertrud Leuteneggers Interesse für politische und gesellschaftliche Probleme in ihrem Werk (insbesondere in *Vorabend*) ab, das sie in einem Interview folgendermaßen erläuterte: "Es gibt viele Formen der Revolte. Ich traue auch der Sprache eine rebellische Dimension zu. Sicher ist sie vergänglicher, zerbrechlicher als andere Formen. Aber Schreiben ist für mich immer eine politische Handlung. Die Zerstörung des Menschen, der Natur und alles Kreatürlichen, das extreme Profitdenken, der wahnwitzige Fortschrittsautomatismus nehmen gerade in unserem Land so zu, dass jede Möglichkeit dagegen zu kämpfen, auch das Schreiben, eingesetzt werden muss."<sup>59</sup> Später versank sie mehr und mehr in ihr Inneres. Im Einklang mit der Wiederbelebung des Mythos in der Schweizer Literatur macht auch Gertrud Leutenegger bis heute den Gebrauch von mythologischen Stoffen, in die sie ihre Erinnerungen und Träume umhüllt.

Für Leutenegger bedeutet literarisches Schaffen lebensnotwendige Tätigkeit, die ihr aus dem Herzen entspringt: "Der Beweggrund meines Schreibens ist ein einfacher, aber vitaler: lebendig sein wollen. Es drängt mich, in diese Welt hineinzugehen, sie zu

---

<sup>58</sup> "[...] eine endgültige Gestalt könne der Mensch ja im Leben nicht finden, eine deutliche Wahrheit lasse sich nicht ein für allemal behalten, meint Gertrud Leutenegger, das sei für sie gerade der Stachel zum Schreiben. Die Realität, dass überhaupt etwas sei, empfinde sie als verstörendes Rätsel, als eine ungemene Provokation. Sie glaube nun, ihr gelängen gelegentlich Aufhellungen dieses Rätsels, als durchfahre sie ein Erkenntnisstrahl." Neue Zürcher Zeitung, 13./14. Juni 1985, Zürich, darin: von Matt, Beatrice, Gertrud Leuteneggers Roman *Kontinent*, Ein Gespräch mit der Autorin, S. 51, In: Marc Aeschbacher. *Vom Stummsein zur Vielsprachigkeit. Vierzig Jahre Literatur aus der deutschen Schweiz (1958 - 1998)*. Bern: Peter Lang, 1997, S. 182

<sup>59</sup> Kulturmagazin, Nr. 6, Dezember 1977, Bern, darin: Stüssi, Anna, Lebendig sein wollen, Fragen an Gertrud Leutenegger, S. 24 - 27, hier: S. 27, In: *Ibid.*, S. 147 ff.

erforschen, mich von ihr verwandeln zu lassen, das Gefährdete in ihr zu retten. Das Schreiben ist für mich eine Waffe gegen die überall lauende Bedrohung, sich von dem immer wieder bestürzenden Ausmaß der alltäglichen Fakten erdrücken zu lassen und langsam dabei abzusterben. Ich glaube, nichts kann einen Tod unerträglicher machen als ein ungelebtes Leben, als der Gedanke: wer wir hätten gewesen sein können."<sup>60</sup>

## 2.5 Werke

- *Vorabend*. Zürich / Frankfurt am Main: Suhrkamp (1975)
- *Ninive*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1977)
- *Lebewohl. Gute Reise*. Ein dramatisches Poem. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1980), uraufgeführt 1984 in Wuppertal
- *Wie in Salomons Garten*. Gedichte. Düsseldorf: Eremiten-Presse (1981)
- *Gouverneur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1981)
- *Komm ins Schiff*. Dramatisches Poem. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1983)
- *Kontinent*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1985)
- *Das verlorene Monument*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1985)
- *Meduse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1988)
- *Acheron*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1994)
- *Sphärenklang*. Dramatisches Poem. Düsseldorf: Eremiten-Presse (1999)
- *Pomona*. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2004)



Gertrud Leutenegger bei den Solothurner Literaturtagen am 22. Mai 2004  
<http://www.literatur.ch/de/archiv/fotoarchiv-2004/literatur-fr>

<sup>60</sup> Kulturmagazin, Nr. 6, Dezember 1977, Bern, darin: Stüssi, Anna, Lebendig sein wollen, Fragen an Gertrud Leutenegger, S. 24 - 27, hier: S. 27, In: Ibid., S. 62

## 2.6 Preise

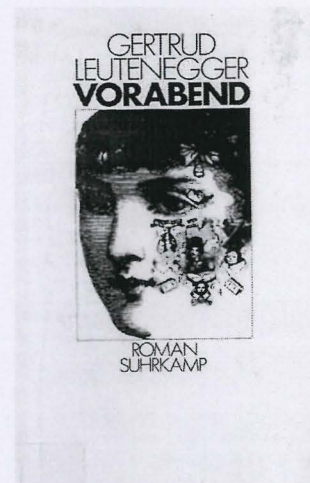
- *Preis der Klagenfurter Jury des Ingeborg-Bachmann-Preises* (1978)
- *Meersburger Droste-Preis für Schriftstellerinnen* (1979)
- *Gastpreis der Luzerner Literaturförderung* (1985)
- *Preis der Schweizerischen Schillerstiftung* (1986)
- *Literarische Ehrengabe der Stadt Zürich* (1988)
- *Anerkennungspreis der Luzerner Marianne und Curt Dienemann-Stiftung* (1993)
- *Literaturpreis der Innerschweiz* (1999)
- *Buch der Schillerstiftung* (2004)
- *Werkbeitrag Kt. Zürich* (2004)

### 3 VON DER GESELLSCHAFTSKRITIK ZU MYTHEN: WERKANALYSEN DER DREI ROMANE AUS DEN DREI SCHAFFENSPERIODEN BEI GERTRUD LEUTENEGER: *VORABEND*, *ACHERON*, *POMONA*

#### 3.1 *Vorabend* (1975)

##### 3.1.1 **Einführend**

Als Gertrud Leuteneggers erstes Buch bei dem Suhrkamp Verlag unter dem Titel *Vorabend* erschien, war sie 27 Jahre alt. Man schrieb das Jahr 1975. Es war gerade erst vier Jahre nach der Einführung des Frauenstimmrechts in der Schweiz. Es spielte zwar in der Literatur kaum größere Rolle, den schreibenden Frauen könnte es zumindest möglicherweise einen Anreiz geben, sie zum Schreiben aufmuntern.<sup>61</sup>



##### 3.1.2 **Der Titel**

Der einfache Titel des Romans deutet die äußerliche Ausgangslage an: ein junges Mädchen - die Ich-Erzählerin mit starken autobiographischen Zügen - geht am Vorabend diejenigen Strassen in Zürich durch, die am nächsten Tag ein Demonstrationszug abgehen wird. Sie will sich dadurch die Voraussetzung dafür schaffen, am morgigen Tag "so ganz richtig dabei zu sein. [...] Denn nur Mitlaufen, das ist es nicht. Da könnte sonst jede Ameise, die zur gleichen Zeit dieselbe Straße entlang krabbelt, sich damit brüsten, sie hätte die gute Sache unterstützt." (Vor., S. 7)

Bei diesem Spaziergang tauchen der Ich-Erzählerin mit jeder beschrittenen Strasse unterschiedliche Erinnerungen an ihr bisheriges Leben auf. Die

Der Titelblatt von *Vorabend* (1975) mit der Grafik von Pavel Brom und Milan Kopriva aus Prag

<sup>61</sup> "*Vorabend* von Gertrud Leutenegger hat sich ins Gedächtnis eingebrannt als Buch einer Epoche, die man gerade auch hierzulande [in der Schweiz] als Zeit der Befreiung empfand. In der Schweiz hat jenes Buch von 1975 nicht weniger Aufsehen erregt als die im gleichen Jahr erschienene feministische Programmschrift *Häutungen* der gleichaltrigen Verena Stefan (Jahrgang 1947)." Beatrice von Matt. *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld: Huber, 1998, S. 35



Erinnerungen und Gedanken werden zum Anlass von reichen poetischen Bildern.<sup>62</sup>

Gertrud Leutenegger schrieb selbst über den Titel: "Er ist kurz und hat dennoch die Perspektive des Morgen drin. Das Vergangene hat so kein übermäßiges Gewicht, und das Mögliche findet seine Vorahnung. Der Titel entspricht der Situation des ganzen Buches und irgendwie auch der meines eigenen Bewusstseins: diesem pochenden Innehalten zwischen den Ereignissen, diesem Zustand auf der Schwelle der Entscheidung. Er deutet auch seine Gefahr an: das Umkommen zwischen den Zeiten. Aber auch eine Verheißung: als könnte alles erst beginnen"<sup>63</sup>.

### 3.1.3 Zeitebenen, Orte und Erzählperspektiven

Ein charakteristisches Merkmal für alle Bücher von Leutenegger ist, dass "alles zugleich" erzählt wird. In *Vorabend* liest man von der Kindheit beim Lauerzersee in Schwyz, von den Erinnerungen an die Arbeit in einer psychiatrischen Klinik, an den Aufenthalt in einem französischen Internat und bei einer englischen Familie an der Meerküste in England, an das toskanische Bauernhaus in Ferrara, an eine Jugendfreundschaft, an die Liebe zu einem jungen, aber doch weitaus älteren Mathematik-Lehrer aus Deutschland und an das traumatische Sterben des Vaters. Dies alles vermischt sich und verbindet sich gegen "eine neue Systemhörigkeit"<sup>64</sup>.

Bei Leutenegger gibt es keine Chronologie von der Kindheit bis zur Pubertät und von dort auf zum Erwachsensein.<sup>65</sup> So wie die Zeitebenen von der Gegenwart in die Vergangenheit und umgekehrt überspringen, wechseln auch die Orte der Handlung dementsprechend vom Hier ins Dort so unmittelbar, wie

---

<sup>62</sup> siehe unten Ziff. 3.1.7

<sup>63</sup> Vor., Buchumschlag

<sup>64</sup> vgl. Jürgen Serke. *Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988, S. 290

<sup>65</sup> Leutenegger selbst sagt dazu: "Das progressive Denken ist so schlimm, immer dieses Vorwärts. [...] Das Innehalten ist vor allem wichtig. Meine Mutter liest jedes Buch drei-, viermal. Man sollte mit dem Anfang immer wieder anfangen." In: *Ibid.*, S. 288

die Gedanken dem Gedächtnis entschlüpfen.<sup>66</sup> Der Text ist somit mit vielen Assoziationen gespickt, dank deren das Entkommen der Gedanken an die am nächsten Tag stattfindende Demonstration möglich gemacht wird.<sup>67</sup> Dieses Abschweifen von der Realität ist wiederum nicht nur für *Vorabend*, sondern auch für andere Romane von Leutenegger typisch.

Die Erzählperspektive ist die rückblickende Perspektive der Ich-Erzählerin, der ihre prägenden Erlebnisse durch Assoziationen bei dem Spazieren durch die Zürcher Strassen in den Sinn kommen.<sup>68</sup>

Die Zeitspanne von dem Erzählten - in Bezug auf das Alter der Ich-Erzählerin und der Autorin in einer Person - stellt etwa 20 Jahre dar.

### 3.1.4 Gliederung des Textes

Der Roman *Vorabend* wird in elf Kapitel gegliedert. Die einzelnen Kapitel werden danach benannt, durch wievielte Strasse der Reihe nach die Ich-Erzählerin gerade geht. Es ist interessant, dass das erste Kapitel - "Erste Strasse" - mit seinen zwei Seiten am kürzesten ist, wobei sich die Länge der Kapitel stufenweise steigert bis hin zu dem abschließenden und zugleich umfangreichsten Kapitel - "Elfte Strasse" -, das über 42 Seiten umfasst.

### 3.1.5 Die Sprache

Bereits in diesem Erstling kommt Leuteneggers eigener literarischer Stil zum Vorschein.<sup>69</sup> Die Sprache bezaubert den Leser mit poetischem Hang zum

---

<sup>66</sup> "An bestimmten Schaltstellen werden Erinnerungen ausgelöst, die Erzählerin und Leser räumlich und zeitlich versetzen. [...] Ein Farbfleck im Straßenbild oder ein schattiger Bogen veranlassen einen Transfer, der die strengen Grenzen der Einheit von Zeit, Ort und Handlung außer Kraft setzt, zugunsten einer Verschlingung von Zeiten und Orten, die einen Orientierungsverlust nach sich ziehen." Rike Felka. *Das geschriebene Bild. Über Gertrud Leutenegger*. Wien: Passagen, 1996, S. 11

<sup>67</sup> "Das Abschweifen vom eingeschlagenen Weg gehört zum ästhetischen Gestus. Die Sätze wechseln die Richtung oder brechen ab ins Leere; sie folgen den Impulsen des Augenblicks. Das Sich-Verlieren bezeugt eine andere Haltung, eine Gegenposition zur politischen Demonstration mit ihren vorgegebenen Marschrouten, ihren klar umrissenen Zeichen und Parolen." Beatrice von Matt. *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld: Huber, 1998, S. 36

<sup>68</sup> "Ständige Perspektivewechsel, das Zulassen von Erinnerungen, Träumen, plötzlichen Einfällen schaffen eine Phantasie- und Seelenzone, vor dem der reale Ort, die Strassen Zürichs zwischen Niederdorf und Bahnhofstrasse, zurücktritt." Ibid., S. 36

<sup>69</sup> Es ist die "Lebensschiffre für Gertreud Leuteneggers »langen Atem«, der das Gestern ins Heute trägt und mit vorurteilsloser Offenheit das Morgen erwartet." (Jürgen Serke. *Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988, S. 289)

Traumhaften, sie ist mit vielen herrlichen Vergleichen geschmückt.<sup>70</sup> Die Sprache ist geprägt durch große poetische Sensibilität, Kraft und feine Detailliebe, sie bringt Stimmung herüber und hat den Sinn an und für sich. Gertrud Leutenegger bemüht sich durch ihre Sprache vorherrschende Strukturen der Grammatik zu brechen und sich von den semantischen sowie sozialen Zwängen zu befreien.<sup>71</sup> Hie und da stößt man im Text auf mundartliche Ausdrücke (Helvetismen), womit Gertrud Leutenegger versucht, sich von starren Regeln des Hochdeutschen freizumachen<sup>72</sup>.

### 3.1.6 Punktlosigkeit

Ungewöhnlich wirkt der Schluss jedes einzelnen Absatzes. Am Ende des letzten Satzes in jedem Absatz bleibt nämlich der Punkt aus. Der Satz sowie der ganze Absatz wirken dadurch als unbeendet, als ob der Gedanken- oder Erinnerungsfluss zwar unterbrochen, aber nach wie vor präsent wäre.<sup>73</sup>

Außer dem *Vorabend* steht bei Gertrud Leutenegger kein Punkt hinter den Absätzen auch in dem Roman *Meduse*, der im Jahre 1988 - zwölf Jahre nach *Vorabend* - erschien.

### 3.1.7 Erinnerungsbilder

Wie bereits oben erwähnt<sup>74</sup>, ist für Gertrud Leutenegger charakteristisch, dass ihre Texte mit Erinnerungen, den so genannten "Erinnerungsbildern"<sup>75</sup> durchwoben sind. Man kann diese Erinnerungsbilder als Leuteneggers künstlerische Methode auffassen. Dank ihnen weicht das Erzählte von der

---

<sup>70</sup> wie z. B.: "Meine Sommerblusen hängen im Schrank wie die vergessenen Requisiten eines Traums" (Vor., S. 85).

<sup>71</sup> vgl. Marc Aeschbacher. *Vom Stummsein zur Vielsprachigkeit. Vierzig Jahre Literatur aus der deutschen Schweiz (1958 - 1998)*. Bern: Peter Lang, 1997, S. 148 ff.

<sup>72</sup> z. B. *Leintücher* = auf deutsch *Laken* (Vor., 29), vgl. *Ibid.*, S. 144

<sup>73</sup> "Am Ende der Passage fällt der Leser gleichsam ins Leere. Dieser Abriss, dieses Schweben, das einhergeht mit einer Intensitätsakkumulation, ist eine der grundlegenden Erfahrungen mit der Rhetorik Leuteneggers. Der Prozess ist der einer Steigerung der Darstellung, die an einer Stelle abgebrochen wird, wo die Erzählerin, aufgrund einer bestimmten, fast überraschenden Kraft des Ausgesagten, nicht mehr weiterzugehen braucht, will oder kann. [...] Nach dem letzten Satz muss nichts mehr hinzugefügt werden, auch kein Punkt." (Rike Felka. *Das geschriebene Bild. Über Gertrud Leutenegger*. Wien: Passagen, 1996, S. 55)

<sup>74</sup> siehe Ziff. 3.1.3

<sup>75</sup> siehe *Ibid.*, S. 12

Rahmenhandlung ab und stellt somit eine eigene Welt - bis hin zur Traumwelt - dar, wodurch die Wirklichkeit in ein anderes Licht gerückt wird.<sup>76</sup>

Die Thematik der Rückwendungen, Vorstellungsverkettungen und Träume bildet den Kern des Romans.<sup>77</sup> Wo am Anfang des Buches die Übermacht der Wirklichkeit gegenüber den Erinnerungen festgestellt werden konnte, wird dies nach und nach ins Gegenteil verkehrt.<sup>78</sup> Diese allmähliche Vorherrschaft der Erinnerungen gewinnt mehr und mehr an Gewicht. Es entsteht eine Art Mosaik von Erinnerungsbildern, die somit die klassische Handlung ersetzen.<sup>79</sup>

### 3.1.8 Hauptthemen

Die Ich-Erzählerin geht einen Weg durch Zürcher Strassen ab, wo am nächsten Tag die letzte große Vietnam-Kundgebung stattfinden wird: "Ich dachte, diesmal gehe ich besser schon am Vorabend einmal alle Strassen durch, ich muss mir das zeitig austreiben, mich so durch die Strassen verwirren lassen." (Vor., S. 9) Die Ich-Erzählerin möchte nämlich ungestört die Strassen und Plätze durchgehen, denn "immer [...], wenn direkt über mir die Spruchbänder geschwenkt werden und sich die Lautsprecher wie ein prasselndes Hagelwetter entladen, irritiert mich auf einmal ein ungeheimes Interesse für die Strasse."

---

<sup>76</sup> "Sie [die Erinnerungsbilder] stellen Motive des Versuchs einer anderen Existenz dar, gelöst oder gebrochen aus den alten, zerstörerischen Mustern; und sie geben dem Gelebten das Gewicht, das ihm zukommt." Ibid., S. 12

<sup>77</sup> "Die Momente von Präsenz- und Kontinuitätsverlust werden bei Gertrud Leutenegger fast immer durch vorübergehende Erscheinungen ausgelöst, die wiederum andere, abgelagerte Bilder und Halluzinationen auftauchen lassen. Das Gedächtnis setzt sich, unter anderem, aus mentalen Filmsequenzen zusammen, die in Schrift verwandelt werden - in Schrift, nicht in Geschichten. Diese geschriebenen Bilder sind nie wirklich zu sehen. - Das Detail, das als Schaltstelle funktioniert, hat dabei eine gewisse Eigenständigkeit, es löst sich aus seiner Verkettung mit anderen Einzelheiten." Ibid., S. 13

<sup>78</sup> "Ungefähr in der Mitte des Romans ist eine Art Umschlag erreicht: die Erinnerungen sind keine Splitter mehr im Realen, vielmehr wird das Reale und Präsente, die Stadt, zum Bruchstück im Fluss der Erinnerung." Ibid., S. 14

<sup>79</sup> "Wie in einem chinesischen Turm steckt in jeder Erinnerung eine andere Erinnerung. Die Rückblenden werden, im Unterschied zur konventionellen Erzählung, zur eigentlichen Handlung, und sie entfalten eine Eigensetzlichkeit, der die Spaziergängerin folgen muss, sich mehr und mehr der Porosität ihres Innern überlassend." Ibid., S. 16

(Vor., S. 9). Dabei werden diese Strassen und Plätze einerseits zum Auslöser der Imaginationsräume für lebhaftere Erinnerungen an ihr bisheriges Leben und andererseits zum Anlass der kritischen Äußerungen über gesellschaftliche Verhältnisse. Sie wechselt die Zeitebenen und Räume so schnell und so oft, wie sie ihrem Unterbewusstsein entspringen.



Zürich mit dem Grossmünster, Zürcher See und den Alpen im Hintergrund  
(<http://en.wikipedia.org/wiki/Z%C3%BCrich>)

Es werden viele Vorfälle mit einer deutlichen Abweichung von einer einfachen zeitlichen Abfolge erzählt, die im Ganzen den Inhalt des Textes ausmachen.

### 3.1.9 Hauptfiguren

Wie in anderen Büchern von Leutenegger werden auch in *Vorabend* Frauen in den Mittelpunkt gestellt, denn sie haben im Zuge der derzeit auflebenden Frauenbewegung den Kampf gegen die Regelwirtschaft der Männer in die Hand genommen.

Leuteneggers Vorliebe für seltsame Figurenbenennungen kommt bereits in *Vorabend* zum Vorschein. Die Namen wie Ce und Te verbergen in sich etwas Geheimnisvolles, Traumhaftes. Es sind reale Personen, die es im Leben von Leutenegger tatsächlich gab, sie sind jedoch durch die seltsamen Benennungen zum Teil zu imaginären Figuren der Autorin geworden.

#### (i) Ich-Erzählerin

Hinter der Ich-Erzählerin verbirgt Gertrud Leutenegger sich selbst, was auch in anderen ihren Büchern der Fall ist.

Die Ich-Erzählerin geht am Vorabend diejenigen Strassen in Zürich durch, die am nächsten Tag ein Demonstrationszug abgehen wird.

Während dieses Spazierganges werden bei der Ich-Figur nicht nur verschiedene Erinnerungen hervorgerufen, sondern auch ihre Einstellungen und Ansichten geäußert. So zum Beispiel formuliert sie ihre nicht gerade befürwortende Stellung zu Kundgebungen, radikalen Veränderungen: "Plötzliche Manifestationen. Ich glaube nicht an ihre größere Beunruhigungskraft, ich glaube nicht an den Verfremdungseffekt. Plötzlich veränderte Tatsachen nehmen wir ebenso hin wie vorher ihr Gegenstück. Was nicht gewachsen ist, was keine Geschichte hat, kann uns nicht verändern." (Vor., S. 47)<sup>80</sup> Auf der anderen Seite ist eine Auflehnung der Ich-Figur gegen alles Erstarrete, scharf Konturierte, Endgültige in *Vorabend* stets präsent: "Ich habe nicht einmal einen fixen Gedanken, um jeden fixen Gedanken gerinnt die Welt. Ich habe Angst vor den geronnenen, erstarrten Dingen." (Vor., S. 17) Deshalb fühlt sich die Ich-Erzählerin zu denjenigen von der heuchlerischen Gesellschaft Abgestoßenen hingezogen, die sich der Einordnungsmöglichkeit entziehen - so wie die Frauen aus der psychiatrischen Pflegeanstalt oder Virginia auf dem Bauernhof in Toskanien<sup>81</sup>.

Desillusion und Ernüchterung über die durch den Konsumehreiz verblendete Gesellschaft wird mehrmals zum Thema gemacht: "Wir wollten uns auf dem Monde ansiedeln, jetzt ist uns alles zum Mond geworden. Gleich entzaubert und bleich und ausgewaschen, ein fader Kuchen, den niemand mehr essen mag" (Vor., S. 66).<sup>82</sup>

Die naive, kindliche Welt der Ich-Erzählerin wurde eines Tages mit den schreckhaften Ereignissen des Zweiten Weltkrieges konfrontiert, als sie - Gertrud Leutenegger als Kind - mitten im Spiel im Arbeitszimmer des

---

<sup>80</sup> "Oszillierend schwankt das Roman-Ich zwischen der Furcht vor einer Vereinnahmung in vorgegebene Ordnungen und dem Wunsch, ein Teil der Menge sein zu dürfen, es sehnt sich nach der Abschaffung von trennenden Schranken, nach der Auflösung der Ränder, der Grenzen schaffenden Konturen. Es ist eine Sehnsucht, den Gegensatz von draußen und drinnen aufzuheben, eine Sehnsucht nach dem Zustand noch nicht festgelegter Ursprünglichkeit." (Marc Aeschbacher. *Vom Stummsein zur Vielsprachigkeit. Vierzig Jahre Literatur aus der deutschen Schweiz (1958 - 1998)*. Bern: Peter Lang, 1997, S. 59)

<sup>81</sup> siehe unten Ziff. 3.1.9(iv) und 3.1.9(v)

<sup>82</sup> siehe unten Ziff. 3.1.10

Vaters ein Büchlein entdeckte, das sich unauslöschlich in ihr Gedächtnis einprägte: "Eine gelbliche Broschüre. Alles dicht beschrieben, ich kann noch nicht gut lesen, einmal buchstabiere ich das Wort Theresienstadt. Theresien. Ist das ein sagenhaftes Land. Ist das eine Heiligengeschichte. Liest denn mein Vater Geschichten über eine heilige Theresia. [...] Ich blättere. Plötzlich ist da eine Fotografie. Alles aufgetürmte Schuhe, denke ich, vielleicht kam die Theresia aus einem Schuhmacherladen, was für seltsame Schuhe, Stiefel wie Arme und Beine, Fersenballen wie Köpfe. Sind das Augenhöhlen, nackte Rücken, etwas Furchtbares saugt mich aus dem Bild an, ich starre und starre, sind das Menschen, alles tote nackte Menschen, aufeinandergeschichtet, ich kann nicht mehr atmen, Theresienstadt, was ist das, irgendwo steht noch das Wort Konzentrationslager, was ist das für ein entsetzliches, unbegreifliches Wort." (Vor., S. 85)

Im Text stößt man hie und da an kurze Erinnerungen an den gestorbenen Vater, dessen Tod für Leutenegger ein traumatisches Erlebnis war und wodurch ihre bis dahin glückliche Kindheit beendet wurde. "Wenn uns jemand stirbt. Diese kreatürliche Traurigkeit. Alles Sinnhafte an uns, das trauert. Wie uns auch kein ins Gedächtnis zurückgerufener Satz so haltlos ergreift wie die zurückgelassenen Dinge, ein Halstuch, die Schuhe. Ein Mantel. Erst später fangen wir an, auch mit den Gedanken zu tasten und uns betasten zu lassen, Gerüche und halbvergessene Worte körperhaft zu denken, dann verlässt uns diese Verstörung der Sinne, als hätten wir selbst in ihnen sterben müssen." (Vor., S. 108)

**(ii) Ce**

Ce ist die einstige Freundin der Ich-Erzählerin, mit der sie mehrmals längere Zeit ein Zimmer teilte, sei es in einem französischen Internat, in einer Pension in einer südlichen Hafenstadt oder in einer Dachwohnung in Zürich.

Durch die Erinnerungen an Ce wird der heranwachsenden Ich-Erzählerin bewusst, dass sie selber ein Mädchen sei. "Hin und wieder lehnte sie [Ce] sich nachdenklich zurück, sie sah manchmal versonnen aus, obwohl ich überzeugt war, dass sie an nichts dachte und in solchen Momenten ganz leicht war. Wenn ich Ce so anschaute, wurde mir oft erst deutlich bewusst, dass ich ein Mädchen war. Ihre unbekümmerte ziellose Art sich zu bewegen." (Vor., S. 30)

Ohne Ce fühlt sich die Ich-Erzählerin einsam und verlassen. In ihrer Gegenwart ist sie wiederum aufgeheitert und unbekümmert glücklich. Auch inmitten des hektischen Treibens des modernen Stadtlebens in Zürich findet sie in ihren Vorstellungen auf einer Bank einer Straßenbahninsel neben Ce sitzend eine Oase der Ruhe: "Jetzt mit Ce auf der Traminsel zu sitzen! Und nichts sagen. Und mit bloßen Zehen die Gerüche zerpfücken und die Fußsohlen hinunterkitzeln lassen und plötzlich grundlos lachen. Aber wenn Ce nicht da ist. Und niemand da sein will." (Vor., S. 43)

Ce stellt für die Ich-Erzählerin eine wichtige Bezugsperson dar. Die Ich-Erzählerin fand in ihr eine Gleichgesinnte, die ihr hilft, "eine eigene Ordnung herzurichten".<sup>83</sup>

Diese eigene - andere - Ordnung bedeutete für sie beide ihre gemeinsam gemietete Wohnung in einem alten "mit Abbruchgerüsten umzingelten" Haus in Zürich. Da

könnten sie - als Protest zu der gegenüber stehenden Börse - für sich einen "gesetzlosen" Lebensraum, eine Zuflucht vor der vom Geld



Die Börse in Zürich  
(<http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:B%C3%B6rsez%C3%BCrich.jpg>)

<sup>83</sup> "Ce - diese Verkörperung des Weiblichen - äußert sich in ungeordnetem Reden, in unfertigen, fragmentierten Sätzen: das hört sich an als poetisches Programm einerseits, als eines für den Alltag andererseits. Ces Vorbild befähigt das Ich, unerwarteten Entschlüssen zu folgen. Ein eigenes Terrain und eine eigene Ordnung herzurichten." (Beatrice von Matt. *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld: Huber, 1998, S. 37)



getriebenen, vom Geld beherrschten Gesellschaft schaffen, wo Kürbispflanzen und Wiesenschaumkraut auf den wackeligen Balkonen wuchern. "Wir hatten uns oben in den einstigen Gesindezimmern eingerichtet, auf den Fenstersimsen ließ Ce unmäßige Kürbispflanzen wuchern, Wiesenschaumkraut schoss in die Höhe. Zwischen dieser völlig gesetzlosen Dachlandschaft ließen wir an warmen Tagen die Beine über das Vordach schlenkern und schreckten damit die Börsenangestellten, die uns nächstens hinunter in den Kanal stürzen sahen." (Vor., S. 40)

**(iii) Te**

Obwohl Te neben Ce zu den Hauptfiguren gehört, erwähnt ihn die Ich-Erzählerin zum ersten Mal erst am Anfang des zweiten Drittels des Buches, ohne jegliche Einführungsvorstellung, einfach so, inmitten der Erinnerungen an den Aufenthalt in England: "[...] Te und ich saßen auf dem Hügelkamm. Es war die Zeit der Bohnenblüte, die Schösslinge trieben kraus in die Luft. Te fing die nervös herumflatternden Kohlweißlinge und steckte sie mir in die Kleider hinunter, das fühlte sich an wie sein Kraushaar, und ich ließ sie zwischen den Knöpfen der Bluse wieder davonflattern." (Vor., S. 72)

Te ist ein Deutscher Mathematik-Lehrer, der deutlich älter ist als die Ich-Erzählerin. Diesen Mann gab es tatsächlich im Leben von Gertrud Leutenegger. Deshalb wird auch sein Namen nicht preisgegeben. Sie spricht von der Liebe, Bindungsangst, Naivität. Man könnte dieses Verhältnis als eine Art von Protest gegen konventionelle Beziehungen betrachten. "Sie haben ein Vaterkomplex, sagte der Bekannte in Konstanz, auch habe ich den Verdacht, Sie wollen nicht erwachsen werden. Was kümmert mich das. Was kümmert mich diese verherrlichten normalen Beziehungen. [...] Te könnte beinahe mein Vater sein. Und warum nicht. Wir haben zwar nie erwartet, dass aus uns etwas wird. Von Anfang an diese unerklärliche Angst, die mich hinausrettete. Die Angst, meine eigene Lebenszeit schrumpfe

zusammen. Die nicht abzuschüttelnde Einbildung, ich müsste Jahre überspringen, die nie mehr zu wiederholen wären." (Vor., S. 114)

Sie sehnt sich danach, zueinander lieb zu sein, ohne dass irgendwelche Forderungen gestellt, Leistungen vollbracht werden müssen. "Manchmal schaute mich Te an, als müsste ich etwas erklären, als müsste ich Rätsel lösen, warum kann man einander nicht gut sein, ohne dass diese Forderungen entstehen, diese Leistungen erbracht werden müssen, dieser Zwang zum Konkreten" (Vor., S. 81).

Ein paar Seiten weiter führt die Ich-Erzählerin diesen inneren Monolog entrüstet fort: "Warum kann ich nicht mit dir einfach über die Sandstrände gehen. Ohne Entscheidung. Wir haben zu wenig Liebesformen, sie sind auf zwanghafte Punkte zusammengeschrumpft, immer nur noch dieser Sprung auf die Endvorstellung hin, dieser mechanistisch abschnurrende Verlauf. Du willst das totale Zugeständnis? Wie du mich an mich erinnerst, das wollte ich auch einmal, wie schwer muss ich damals den Menschen gefallen sein. Mit dieser eigensinnigen Radikalität." (Vor., S. 88) Sie suchte die Nähe und wurde enttäuscht.<sup>84</sup> Die dabei erlittenen Verletzungen nahm sie trotzdem als natürlich hin, jedoch nicht ohne Pein: "[...] habe ich etwas zerstört in dir, Te, warum muss ich mich in den Decken vergraben in diesem schmerzlich undeutlichen Schuldigsein" (Vor., S. 90).<sup>85</sup>

#### (iv) **Die wahnsinnigen Frauen**

Dank der persönlichen Erfahrung von Gertrud Leutenegger bekommt man um so besseren Einblick in die abgeschlossene Welt der psychiatrischen Klinik. Der Wahnsinn wird dem "normalen" Leben

---

<sup>84</sup> "Zuneigung, Erkennen, Liebe geschieht schutzlos, oder sie geschieht gar nicht. Die Verletzung ist der Preis der Nähe, und die Nähe gibt mehr, als Verletzung ihr anhaben kann: Wärme." (Jürgen Serke. *Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988, S. 292)

<sup>85</sup> Gertrud Leutenegger sagt selbst über ihre Liebe zu Te: "Ich habe Te sehr geliebt. In all meinem Zögern, in all meiner Angst, meine Unabhängigkeit dabei zu verlieren. Die Angst, in Besitz genommen zu werden. Ich selbst bin kein besitzergreifender Mensch. Ich konnte schon als Kind nie kämpfen um jemanden, der sich entzogen hat. Ich reagiere auf meine Art: Ich glaube an die Gegenwärtigkeit einer Person in mir." In: *Ibid.*, S. 294)

übergeordnet und für den einzig richtigen, "wilden" Lebensausdruck gehalten. Jedes Abweichen von den Verhaltenskonventionen wird feige im Namen der Erhaltung der Ordnung mit einer genau dosierten Menge von Arzneimitteln gedämpft.<sup>86</sup> "Wenn vor dem Nachmittagskaffee der kleine Wagen mit den Medikamenten hereinrollte, ergriff mich oft eine heftige Aggression gegen alle diese aufgetürmten Fläschchen und Döschen und Pillenschachteln. Da kam er wieder, dieser Sesamöffnedich, und ließ die sanft tötenden Gifte heraus. Diese Gifte, die den leichtesten individuellsten Antrieb wie eine Grippe abwehren, jeden Ausbruch zum Vorneherein hemmen, jede Unruhe mit grenzenloser Apathie stillen. Warum kann man diese Frauen hier nicht auf ihre Weise sich selbst sein lassen, das hieße, auch einmal toben, etwas zertrümmern, schluchzend den Trümmstein umarmen, sich durch einen glitzernden Rhabarberkuchen wühlen. Das stiftet Unordnung. Sie könnten die anderen erregen. Sie angreifen. Das Personal strapazieren. Jeder Anfall schwächt die Gehirnzellen. Am Abend schreibt die Oberschwester mit spröden Buchstaben in den Tagesbericht: Keine Störung. Alles ruhig verlaufen." (Vor., S. 56)<sup>87</sup>

Marusa, Lina, Karin und Elsi sind die Namen der wahnsinnigen Frauen, die die Ablehnung der gesellschaftlichen Konventionen und Erwartungen "vom Beruf über die Politik bis zur Familie"<sup>88</sup> verkörpern. Die Ich-Figur träumt von diesen Frauen gerade wenn sie ihre Angst überwindet und trotz Kälte und Quallen im nächtlichen Meer

---

<sup>86</sup> "Das ist das Stichwort: der Wahnsinn als Revolution des Ungezähmten. Sünde sind Tabletten, die Stumpf machen - Sünde ist Leben in der Gewohnheit." (Beatrice von Matt. *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld: Huber, 1998, S. 38)

<sup>87</sup> "Der Protest in dieser Welt ist schon längst isoliert und dann versteckt worden. Menschen werden dem Tod im Leben preisgegeben, weil die Gesellschaft nicht an sie erinnert sein möchte. Weil sie das Schizophrene ihrer Situation als das Normale betrachtet und sich angepasst hat mit Alkohol, Tabletten, Drogen und Konsum. Eine grenzenlose Verschwörung des Verschweigens dessen, was diese Gesellschaft krank macht. »Narkose ist zum Lebensglück geworden« sagt Gertrud Leutenegger. »Den Schmerz will niemand mehr aushalten. Er erinnert an Vergänglichkeit und Tod. Aber nur die Gegenwärtigkeit des Endes lässt uns anfangen zu leben, weckt in uns die Lebendigkeit von Augenblick zu Augenblick.« Der moderne Komfort schließt alle Verschwendung der Seele aus. Das Geld ist angelegt in Besitz, es vergeudet sich nicht." (Jürgen Serke. *Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988, S. 293)

<sup>88</sup> Beatrice von Matt. *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld: Huber, 1998, S. 39

schwimmt, weit vom Ufer entfernt: "Das Meer lag schwarz da, weit draußen bleiche Schimmer wie von nirgendwoher. [...] Ich warf mich hinein und schwamm hinaus. Das Wasser lief seidig lau über die Achseln. Manchmal streiften mich flüchtig kältere Strömungen, der Strand hinter mir war umrisslos versunken. [...] Eine unbändige Herrlichkeit hatte mich ergriffen. Was lag an den träge hochschaukelnden Quallen, an den dunklen Tieren, die unter mir hin und her eilen mochten, alle Furcht zersprang mir gläsern zwischen den Armen und kräuselte sich auf über der stillen Fläche, ich schwamm vorwärts und vorwärts und mochte nicht mehr zurück, den Mund, die Zehen, die Ohren, alles von diesem Wasser durchrieseln lassen, weit draußen die bleichen Schimmer aufbrechen, mit eiligen Armen, weit hinter der Schwärze in tobender Fröhlichkeit. Lange danach wurden die Punkte lebhafter am Ufer. Marusa steht dort und Lina und Elsi und Karin, sie schwenken ihre roten Taschentücher, und schnellstens schwimmst du zurück, die Anstalt ist aufgehoben! Wir ziehen in die Stadt und wohnen an den Plätzen und schlagen unsere Gärten auf mitten im Verkehr, Marusalinakarinnundmaru, marusalinakarinnund" (Vor., S. 63 ff.). Diese idealistisch-träumerische Vorstellung stellt in Gedanken der Ich-Erzählerin eine Art von Revolution dar, wo alle Regel aufgehoben werden.<sup>89</sup>

(v) **Virginia**

Die alte Bauernmagd Virginia lernt man erst in dem vorletzten Kapitel kennen. Die Erinnerungen der Ich-Figur an sie sowie an den Aufenthalt in einem Landhaus in Toskanien bildet eine Geschichte in der Geschichte. In der Erzählung über Virginia äußert die Ich-Erzählerin ihre Sympathie für Außenseiter, Ausgeschlossene und Unterdrückte.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> "Die wahnsinnigen Frauen übernehmen die innerlich abgestorbene Stadt, was die *richtige* Demonstration bedeutet - Utopien der siebziger Jahre gewiss und doch vielleicht gelegentlich zu bedenken!" (Ibid., S. 40)

<sup>90</sup> "Beim Anblick der in alltäglichen Verrichtungen genügsam dahinlebenden Frau [Virginia] zieht das Roman-Ich Vergleiche zur eigenen, als mit Gütern überhäuft erfahrenen Welt, die Dinge, die das Notwendige übersteigen, werden als zivilisatorische Luxuria betrachtet" (Marc Aeschbacher. *Vom Stummsein zur Vielsprachigkeit. Vierzig Jahre Literatur aus der deutschen Schweiz (1958 - 1998)*. Bern: Peter Lang, 1997, S. 60)

"[...] Virginia, die mit zwölf Jahren auf den Hof, in das Landhaus kam, immer noch da ist, krumm gebeugt von Alter und Arbeit und der nur langsam sterbenden Ungebrochenheit." (Vor., S. 127 ff.)

Virginia musste auf ihr eigenes Leben, auf eigene Familie verzichten und deshalb führt nun unbeachtet winzige Revolutionen für sich selber durch: "Virginia, Bänke und Bilder verrückend, alles mit Unmengen von Seifenwasser überschwemmend, war das nicht ihr Protest? Ihre Missachtung der am Sonntagmorgen wieder hierarchisch geordneten Kapelle?" (Vor., S. 144)

### 3.1.10 **Kritik der gesellschaftlichen Zustände**

Während dem Spaziergang durch Zürcher Strassen am Vortag der Demonstration äußert die Ich-Erzählerin hie und da Kritik gesellschaftlicher Probleme, wie zum Beispiel soziale Ungerechtigkeiten, Gastarbeiter- oder Ausländerproblematik, Problematik der Umweltverschmutzung, der Atomenergie, der Konsumwelt, der gesellschaftlichen Heuchelei.

Über die gesellschaftskritischen Passagen wird oft ein feiner Schleier der Ironie geworfen. In folgendem Ausschnitt wird Gastarbeiterproblematik contra Bürgerlichkeit ironisiert: "Aus dem Aborthäuschen schwenkt ein Arm eine veilchenblaue Papierrolle, sie schlenkert toll durch die Luft, ein blauer Wirbel, wenn sie jetzt nicht zurückrollt, flattert sie in die Stadt hinunter, durch die offenen Küchenfenster hinein, eine blauflatternde Kriegserklärung, und bleibt über dem dampfenden Milchkaffee schweben: Liebe Bürger, wie fein eure Hände geworden sind, wir lassen eure blonden Frauen schön grüßen, wir wünschen gesegnete Mahlzeit, wir von der grauen Hölle" (Vor., S. 15).

An anderer Stelle wird wiederum die soziale Ungleichheit angesprochen: "Die Häuser der Armen. Wir haben meist ganz unzutreffende Vorstellungen darüber. Man stellt sie sich gerne eng und niedrig vor, als möchte man sie damit zwingen, auch in unserem Bewusstsein nur einen kleinen Platz einzunehmen." (Vor., S. 36)

Leutenegger nutzte ihre eigenen persönlichen Erfahrungen von der Arbeit in einer psychiatrischen Klinik bei der Kritik an der gesellschaftlichen Heuchelei und bestätigt damit das ungeklärte Verhältnis der damaligen Gesellschaft zur Krankheit<sup>91</sup>: "Ein Irrenhaus. Psychiatrische Klinik heißt es heute. Warum sagt man nicht mehr: ins Irrenhaus gehen. Im Narrenhaus verschwinden. In dem Wort lag noch etwas wie ein Triumph, eine königliche Schnodderigkeit der Gesellschaft gegenüber. Und die Verrückten, denen man wie großen Verbrechern insgeheim eine bewundernde Scheu entgegenbrachte, man betrachtete sie, als gingen sie mit heiligen Visionen schwanger. Nur die Löcher, in die man sie steckte, die Ketten waren entsetzlich. Die hygienischen desinzierten psychiatrischen Kliniken heute. Es ist ein bisschen Mode geworden, über sie herzufahren. Sich an ihnen abzureagieren. Einen Sündenbock zu finden. Aber schieben wir nicht selbst jeden Tag die Verrückten ab, drängen sie langsam auf jene weit aus der Stadt entfernten sterilen weißen Würfelhäuser zu. Warum haben wir jene Anstalten so weit aus unseren Lebensgegenden versetzt, wie die Toten, wie unsere Gerüche, wie den verratenen Liebeshunger?" (Vor., S. 47 ff.)

Ferner werden Umweltprobleme wie zum Beispiel Errichtung von Atomkraftwerken, zunehmende globale Luftverschmutzung<sup>92</sup> in den Text miteinbezogen und gleichzeitig ironisiert: "[...] das Meer ist fast schwarz. Wolken bauchen sich wie Atompilze darüber, das alte Europa verpufft sich, pufft seine Gase und Gifte in die Luft. Wir haben den Sommer verwüstet, wir haben die Atmosphäre aufgestört, wir versenken tödliche Strahlungen in die Meere, wir explodieren das Erdinnere. Wir haben alles besudelt, alles verwüstet, wir Kriegsgewinnler." (Vor., S. 85 ff.)

---

<sup>91</sup> "Die Kranken sind Ausgestoßene, zum Fortschrittsmythos passen sie nicht. Betroffene selber sehen ihre Krankheit als Schuld und Auswirkung eben jener Gesellschaft." Beatrice von Matt. *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld: Huber, 1998, S. 53

<sup>92</sup> "Neue soziale Bewegungen entzündeten sich seit Mitte der siebziger Jahre vor allem an Umweltproblemen, speziell an Fragen des Straßenbaus und der Errichtung von Atomkraftwerken. Gleichzeitig wird das Bild von der mehr und mehr zubetonierten Landschaft zu einem zentralen Literarischen Motiv." Petzold, Klaus / Autorenkollektiv. *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin: Volk und Wissen, 1991, S. 224

Die Ich-Erzählerin ärgert sich über die üblichen Klischees, die über die Schweiz als einem Land "der Kühe, Berge, Schokoladen und Uhren"<sup>93</sup> kursieren, und macht sie lächerlich: "Die Engländer sagen: Switzerland is so clean. Soou cliiiiiin. (Ich bekomme auf der Stelle einen Brechreiz!) Sie finden sogar die Emmentaler Kuhfladen bezaubernd. Einfach zum Mitnehmen bezaubernd." (Vor., S. 174)

Das Bild des "perfekten" Lebens in der "perfekten" Schweiz, die durch die Konsumwelle überflutet wird, wird auch ziemlich scharf und spöttisch kritisiert: "Wie ein gefräßiger Schlund tut sich die Shop-Ville auf, man merkt es nur nicht gleich, so infam elegant zieht sie einen auf den Rolltreppen hinab. Angenehm narkotisiert schlendert man durch die taghell erleuchteten Auslagen, schau den ledernden Beutel da, den wird man sicher noch gut gebrauchen können, und die Kordelseifen hier und die windabstoßende Jacke dort undundund, wie praktisch das ist in der Schweiz, man hat gleich alles zur Hand. Auf den Mond schießen sollte man die Shop-Ville! Ich bin immer versucht, am Eingang der unterirdischen Passage angelangt, mit Taschentüchern, weißen Riesentaschentüchern, den Besuchern die Augen zu verbinden, zu sagen: Bitte überlassen Sie sich nun getrost meiner Führung. Das glanzvoll klägliche Schlussbild unserer Stadt soll Ihnen erspart bleiben." (Vor., S. 175 ff.)

Der Gang durch die Stadt am Vorabend der Demonstration wurde somit zum Anlass der Äußerungen und Formulierungen von eigenen "kleinen" Protesten der Ich-Erzählerin gegen bestehende gesellschaftliche Zustände.

### 3.1.11 **Der Roman *Vorabend* und seine Zeit**

Bei der Lektüre spürt man zuweilen die Junghaftigkeit der Ich-Erzählerin. Wie bereits oben erwähnt<sup>94</sup>, war Gertrud Leutenegger 27 Jahre alt, als sie im Jahre 1975 den Roman *Vorabend* veröffentlichte. Die 70-er Jahre waren eine sehr stürmische Zeit in der schweizerischen Gesellschaft sowie in der Literatur. Es war eine Zeit, wo sich die Schriftsteller stark gesellschaftskritisch engagierten.

---

<sup>93</sup> Marc Aeschbacher. *Vom Stummsein zur Vielsprachigkeit. Vierzig Jahre Literatur aus der deutschen Schweiz (1958 - 1998)*. Bern: Peter Lang, 1997, S. 397

<sup>94</sup> siehe oben Ziffer 3.1.1

Im Jahre 1970 traten 22 Autoren aus dem Schweizerischen Schriftstellerverein aus; ein Jahr später wurde die *Gruppe Olten* gegründet. Die *Gruppe Olten* verband das Schreiben untrennbar mit einer politisch verbindlichen Staatsbürgerschaft und sah ihr Ziel laut ihren Statuten in einer "demokratischen sozialistischen Gesellschaft". In diesem Sinne schrieb auch Leutenegger. Der Vortrag vor der letzten großen Anti-Vietnam-Krieg Demonstration eignete sich bestens zur Äußerung ihrer gesellschaftskritischen, linksorientierten Ansichten.

Ihre höchst poetische Schreibweise ist bereits bei diesem Erstling unverkennbar. Dem inneren Bedürfnis, sich mit der äußeren Welt und Gesellschaft kritisch zu befassen und eigene Stellung zu diversen Problemen auszudrücken - wie es in *Vorabend* der Fall gewesen war -, gab Gertrud Leutenegger jedoch in ihren weiteren Büchern nicht mehr so deutlichen Ausdruck. Sie beschäftigt sich seitdem überwiegend mit ihrem eigenen Innern, das mit einem Hauch von Mythos umgeben wird, wie es anhand der folgenden Analysen von *Acheron* und *Pomona* offenbar wird.



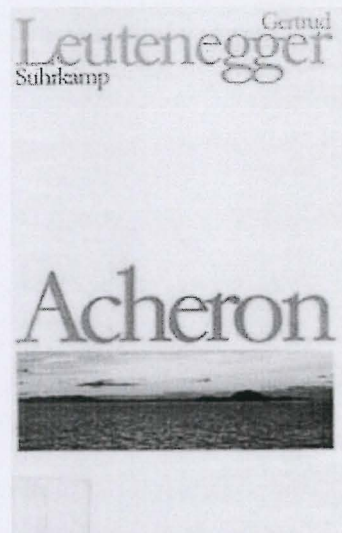
## 3.2 *Acheron* (1994)

### 3.2.1 Einführend

*Acheron* erschien im Jahre 1994, sechs Jahre nach dem damals letzten Roman *Meduse*. Es war seinerzeit die längste Schreibpause Leuteneggers. Nach *Acheron* wurde die Zeitspanne bis zum Erscheinen ihres bislang letzten Buches - *Pomona* - sogar noch länger, knapp zehn Jahre. Doch im Jahre 1999 erblickte bei der Eremiten-Presse in Düsseldorf ein Buch mit dem Titel *Sphärenklang* das Licht der Welt, das jedoch im Untertitel als ein dramatisches Poem bezeichnet und deshalb zu den Romanen nicht gezählt wird. Gertrud Leutenegger erklärt ihre Schreibpausen so, dass die Phasen des Nicht-Schreibens - "Schlafens" - in

einem Rhythmus als Gegensatz zu den produktiven Schaffensperioden - den "Wachheiten" - zurückkehren: "Wachheiten wie eben beim Schreiben, beim Finden und Aufbauen einer Form müssten durch Schlafen erkaufte werden".<sup>95</sup>

Nach langem Zögern entschied ich mich für die Einbeziehung von *Acheron* als dem Vertreter der mittleren Schaffensperiode in diese Arbeit. Genauso wie bei *Pomona* faszinierte mich bei *Acheron* bereits der geheimnisvolle Titel, der auf einen mythischen Hintergrund hinweist. Dazu kam eine gewisse Ähnlichkeit des *Acherons* mit *Vorabend*, indem die Ich-Erzählerin ihre Gedanken, Erinnerungen, Träume während einer Reise (in *Vorabend* während eines Spaziergangs) äußert, und das obwohl *Acheron* 19 Jahre nach *Vorabend* erschien.

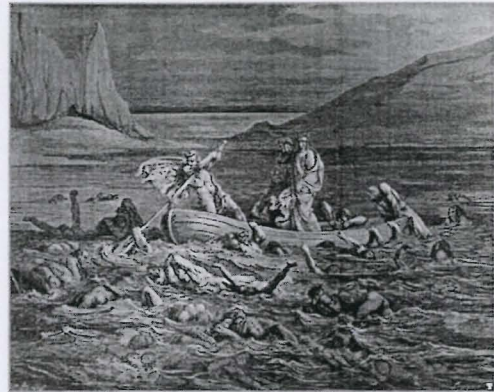


Der Titelblatt von  
*Acheron* (1994)

<sup>95</sup> In: Beatrice von Matt. *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld: Huber, 1998, S. 140

### 3.2.2 Der Titel

Acheron bedeutet im Griechischen den Fluss des Leidens, den Leidfluss. Es ist ein 58 Kilometer langer Fluss im Nordwesten Griechenlands, der teilweise auch unterirdisch verläuft. In der griechischen Mythologie ist er einer der fünf Flüsse der Unterwelt (neben Styx, Kokytos, Phlegeton und Lethe). Mit Styx, der in Acheron mündet, trennt er die Ober- und



Fahrt über den Styx. Radierung von Gustave Doré (1832 - 1883) (<http://de.wikipedia.org/wiki/Styx>)

Unterwelt voneinander. Acheron gilt - neben Styx - als Totenfluss, auf dem der Fährmann Charon mit seiner Fähre die toten Seelen in den Hades - den Ort der Toten, die Unterwelt - bringt. Gelegentlich wird er auch als Metapher für den Hades selbst benutzt, der zugleich den Gott der Unterwelt bezeichnet.<sup>96</sup>

### 3.2.3 Zeitebenen, Orte und Erzählperspektiven

Das Buch *Acheron* wird von der Ich-Erzählerin geschildert. Sie, die hier Erzählende ohne Namen, ist die Passagiererin auf einer Fähre im Pazifik. Während der Fahrt, die eine Nacht lang dauert, bilanziert sie ihr bisheriges Leben, ruft nähere sowie längere Vergangenheit wach und denkt nach, was sie auf der Lavainsel, wo sie hinfährt, wohl erwarten wird.

Die Zeitebenen überlagern sich je nach dem die Erinnerungen im Gedächtnis der Ich-Erzählerin durch verschiedene verkettete Assoziationen hervorgerufen werden. Die Fahrt der Ich-Erzählerin auf der Fähre ist das Heute, durch Erinnerungen wird man ins Gestern versetzt, die Vermutungen, was nach der Wiederbegegnung mit Tenko passiert, bringen uns wiederum ins Morgen.

<sup>96</sup> vgl. Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. *Styx*. [online] 27.01.2006 [Datum des Zugriffs: 02.02.2006]. Verfügbar über: <http://de.wikipedia.org/wiki/Styx>

Die Erinnerungen gehen der Ich-Figur bei der nächtlichen Fahrt auf dem Schiff im Pazifik durch den Kopf. Am Ende der Fahrt setzen die unmittelbaren Impressionen von der so sehnsüchtig erwartenden Wiederbegegnung mit Tenko auf der Lavainsel fort, die mit der Abfahrt von der Insel abgeschlossen werden.

Es gibt zwei Orte, die Schauplätze der Erinnerungen. Zum einen ist es die hochmoderne Hauptstadt Japans - Tokio -, wo Gertrud Leutenegger dank eines Stipendiums der Japan-Foundation im Jahre 1987 längere Zeit selbst gelebt hat, und zum anderen eine nicht genau zu ortende Gebirgsnaturlandschaft irgendwo in Europa, vermutlich in den Schweizer Alpen, was man der folgenden Textpassage - vorausgesetzt, dass sich hinter dem "Ich" die Autorin selbst verbirgt - entnehmen kann: "Vom letzten Mauerlicht erleuchtet, wartet das Haus [der Ich-Erzählerin] in der Höhe, schwarz glühen die Bergränder, Grenzen der Welt, in der ich geboren wurde, die meine Toten trägt [...]"<sup>97</sup>

Den zwei verschiedenen Orten entsprechend werden zwei Figuren in die rückblickende Perspektive der Ich-Erzählerin miteinbezogen: zum einen ist es Tenko, eine japanische Freundin<sup>98</sup>, und zum anderen der Signor, ein älterer Mann, der große Verkehrsbauwerke wie Brücken und Tunnels in den Gebirgen leitet<sup>99</sup>.

Dieses ständige Variieren zwischen den zwei Bezugspersonen, das für Gertrud Leutenegger typisch ist, erklärt die Schriftstellerin folgendermaßen: "[...] erst in Relationen zu anderen komme der Mensch zu sich selbst, für eine gewisse Phase finde er so eine Form, werde dann wieder in die Unsicherheit zurückgestoßen, müsse durch neue Beziehungen sich neu bestimmen lassen".<sup>100</sup> Durch diese unaufhörliche Suche nach neuen Beziehungen, neuen Menschen, neuem Umfeld, könnte man auch Leuteneggers mehrmaligen Wohnungswechsel erklären.

---

<sup>97</sup> Gertrud Leutenegger. *Acheron*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 23 ff. (im folgenden nur "Ach." genannt)

<sup>98</sup> siehe Ziff. 3.2.7(i)

<sup>99</sup> siehe Ziff. 3.2.7(ii)

<sup>100</sup> In: Beatrice von Matt. *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld: Huber, 1998, S. 138

### 3.2.4 Gliederung des Textes

*Acheron* wird in 33 kurze Kapitel gegliedert; das längste umfängt acht Seiten. Die Kapitel sind bloß mit der entsprechenden Ordnungsziffer bezeichnet, ohne Titel. Die Ordnungsziffer geben gleichzeitig die Zahl der einzelnen Absätze an, da innerhalb eines Kapitels ein zusammenhängender Text, ohne Gliederung auf Absätze, vorzufinden ist. Die Zeitebenen und Orte treten auf, so wie sie in den Sinn der Erzählerin kommen, ohne graphisch getrennt zu werden.

Wie in anderen Texten von Leutenegger wird auch in *Acheron* die direkte Rede kaum verwendet, und wenn schon, dann ohne Anführungszeichen: "[...] eines Abends, als sie [Tenko] vergebens versuchte, eine fallengelassene Muschel vom Boden aufzuheben, richtete sie sich mit einer abrupten Anwandlung von Wut auf, ich werde immer unbeweglicher, rief sie, jetzt kann ich mich nicht einmal mehr bücken!" (Ach., S. 52)

Der Anfang des Buches beginnt unmittelbar mitten in der Handlung. Erst allmählich geht hervor, dass es Empfindungen und Erinnerungen der Ich-Erzählerin an Tenko während der Fahrt auf der Fähre sind. Diese Erinnerungen werden durch gleiche Anregungen hervorgerufen, die schon mal anderswo erlebt wurden: "Eben bin ich aus dem Schlaf aufgeschreckt, weil das Gewicht eines Kopfs auf meine Schulter fiel. Noch spüre ich das feste, borstige Haar meinen bloßen Hals entlangstreichen. Und wie damals in der Metro, verwirrt durch diesen vorbehaltlosen Druck eines fremden Körpers gegen den meinen, richte ich den Blick zu Boden, sehe die unförmigen schwarzen Schuhe: gehören sie einem Mann; einer Frau? Aber das grelle Licht der Metro fehlt, hinter den Fenstern zieht Dämmerung herauf, ein Küstenstreifen entschwindet; die unförmigen Schuhe sind die schwarzen Nackenstützen eines vor mir schlafenden Paares. Tief im Innern der Fähre tuckern die Motoren, ich bin auf dem Schiff, das ich immer besteigen wollte. Tenko! dir entgegen; am äußersten Rand des Horizonts." (Ach., S. 7)

Im Gegensatz zu dem Anfang des Buches, zu dem "Aufschrecken", wird die Erzählung mit dem folgenden Satz abgeschlossen, der einen friedfertigen Ton in sich trägt: "Nie aber war ich versöhnter mit dieser Nacht als jetzt, staunend

erblicke ich mich völlig von mir losgetrennt, und ich weiß: hier begann der Sommer meines Lebens." (Ach., S. 106) Während der Reise zu Tenko auf dem Schiff, "das ruhig durch die Nacht gleitet, zu ruhig für meinen Schmerz" (Ach., S. 38), näherte sich die Ich-Erzählerin dem sehnsüchtig gesuchten innerlichen Frieden an.

### 3.2.5 Die Sprache

Die Sprache in *Acheron* ist mit poetischem Sinn für Detail, mit vielen poetischen Bildern durchgespickt, die für Leutenegger so charakteristisch sind. Es werden reichlich bildhafte Vergleiche verwendet, wie zum Beispiel: "Schweißtröpfchen sind wie ein schmerzlicher Schmuck auf der Stirn" (Ach., S. 32 ff.), oder "Der Asphalt gleißte wie von Regenschlägen, das weißbespannte Taxiinnere schäumte von blühendem Weißdorn, oder waren es die kristallisierten Zweige meiner versunkenen Liebe, aufblitzend im Schacht der Vergangenheit" (Ach., S. 83).

### 3.2.6 Hauptthemen

Das Wort Acheron verbirgt im Griechischen den Begriff des Leidens in sich.<sup>101</sup> Leiden wird auch zum Thema in *Acheron* bei Gertrud Leutenegger. Auch wenn die zwei Hauptfiguren - Tenko und der Signor - völlig unterschiedlich sind, führen die beiden ein Leben voll Leid, jeder nach seiner Art. Diese zwei Gestalten kann man in vielerlei Hinsicht als Gegenpole betrachten: Frau versus Mann, behindert versus gesund und stark, seelische Zuneigung versus körperliche Liebe, das Fremde versus das Vertraute, Metropole versus wilde Natur, Orient versus Okzident usw.

Während der nächtlichen Fahrt auf dem Schiff im Pazifik polemisiert die Ich-Erzählerin mit dem Vergangenen und kommt zu der leidvollen Erkenntnis, "dass es außerhalb ihrer Grenzen Räume gibt, denen man sich nicht zu entziehen vermag" (Ach., der Buchumschlag), d.h. dass man dem bisherigen

---

<sup>101</sup> vgl. oben Ziff. 3.2.2

Leben nicht entfliehen kann. Doch die Fähigkeit, sich mit dem Erlebten auseinandersetzen zu können, bringt die Ich-Erzählerin im Leben weiter.<sup>102</sup>

### 3.2.7 Hauptfiguren

Im Unterschied zu *Vorabend* und *Pomona* (und auch anderen Romanen Leuteneggers) treten in *Acheron* neben der Ich-Erzählerin nur zwei Figuren auf: Tenko und der Signor.

#### (i) Tenko

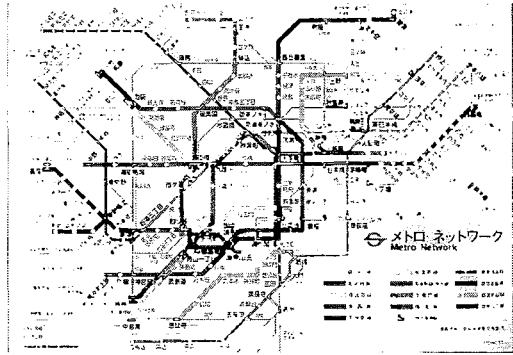
Tenko, eine japanische Freundin, zu der sich die Ich-Erzählerin so seltsam angezogen fühlt, ist die Hauptfigur der Erzählung. Wir lernen sie aus der Sicht der Erzählerin durch ihre Erinnerungen kennen.

Tenko hatte es in ihrem Leben nie leicht. Sie leidet an Deformationen der Füße und Hände, die von starken entzündlichen Schmerzen begleitet werden. Tenko ist wegen dieser körperlichen Behinderung gezwungen, sich auf eine sonderbare Art und Weise durchs Leben zu schlagen: sie sammelt mit größter körperlicher Belastung "durch tagelanges Graben und Tauchen" (Ach., S. 36) an einer Lavainsel Muscheln, die sie dann Passagieren in der Untergrundbahn anbietet. Die Reaktionen sind unterschiedlich: von der Empörung, Abscheu und Gleichgültigkeit bis zur Bemitleidung. "Es war die Zeit, da ihr [Tenko] das Gehen zunehmend Mühe bereitete, wie ein Irrlicht tauchte sie in der Metro auf, ihr Meergeruch war unwiderstehlich, die gürteltierartigen Muscheln auf ihrer Hand aber riefen Abscheu hervor. Wollte sie auffallen, um sich zu retten, oder den Tod auf sich lenken?" (Ach., S. 20 ff.)

---

<sup>102</sup> In *Acheron* wird erzählt "von der Sehnsucht danach, das Leben ins Helle zu bringen, sich von dem Immergleichen im Dasein zu lösen, das Fremde zu suchen und, wenn es gut geht, das Eigene zu finden, über den Fluss überzusetzen, an dessen anderem Ufer »die Welt sich im Gleichgewicht hält«" (Ach., der Buchumschlag).

Die Ich-Erzählerin traf mit Tenko zum ersten Mal ebenfalls in der Metro zusammen, gerade als Tenko die mit größter Mühe gesammelten Muscheln der Fahrgästen anbot: "Zwei dunkle Augen [Tenkos] suchten wie ein fernes



Der Plan der Metro in Tokio  
(<http://www.bento.com/subtop.html>)

Erschrecken an mir zu beschwichtigen; die Hand mit dem Muschelpaar schob sich nun deutlich einladend mir entgegen. Ich fuhr mit dem Finger dem Schalenrand einer Muschel entlang, presste in plötzlicher Neugier die Klappen auseinander, perlmuttrig schimmerte die Innenseite auf, gleichzeitig überschwemmte mich wieder ein Geruch von Tang, Meer! zurückgezogen in die Mantelbucht wurde der schon vertrocknende Muschelkörper sichtbar. Der Fahrgast neben mir stand auf, obwohl die Metro sich nicht verlangsamte. Ratlos blickte ich auf das Muschelpaar; ein Geschenk, eine Provokation, oder wurde Geld von mir erwartet? Wenn ich daran denke, wie unauffällig rasch ich später andere Fahrgäste reagieren sah, muss Tenko allerdings über meine Begriffsstutzigkeit erheitert gewesen sein. Oder sie war es zufrieden; in dem Gesicht, das jung und erwachsen zugleich wirkte, glaubte ich ein Lächeln zu entdecken, die Klappmuscheln waren verschwunden." (Ach., S. 18)

Die Ich-Erzählerin ahnt selber nicht, "wie und weshalb sie [Tenko] auf diese Suche mit den paarweisen Klappmuscheln verfallen ist" (Ach., S. 36), denn sie hatte Tenko danach nie gefragt. Tenko offenbarte nur, dass ihr Vater nicht aus dieser Insel stammt. Daraufhin versucht die Ich-Erzählerin in irgendwelchen Zusammenhang mit Tenkos Schicksal zu bringen. Sie stellt sich Fragen und versucht selber darauf Antworten zu geben: "Mein Vater war nicht von dieser Insel, hatte sie [Tenko] einmal gesagt, im Grunde existiere ich hier nicht. War dies

letztlich der Grund ihres Herumstreunens? Oder hatten die manchmal schleichenden, dann wieder akuten Gelenkentzündungen sie in ein solches Vagabundieren hineingestoßen? War Tenko durch ihre Behinderung auf diesen seltsamen Erwerb mit den Klappmuscheln verfallen, oder hatte sie die Krankheit bei der Muschelsuche aufgegeben?" (Ach., S. 35) Dieser Abgrund von Unwissenheit, dass sie sich gegenseitig überhaupt keine Fragen stellten, "war vielleicht die Ursache, warum wir einander gegenseitig gefolgt sind" (Ach., S. 36).

Tenko hat trotz ihrem schwierigen Schicksal eine positive Ausstrahlung, denn die Ich-Erzählerin wusste gleich bei dem ersten Blick in Tenkos Augen, dass sie zum ersten Mal in Japan einem "menschlichen Wesen" (Ach., S. 36) begegnet ist. Auch Tenko fühlte sich an die Ich-Erzählerin gleich von dem ersten Augenblick an gekettet zu sein: "Tenkos Augen ihrerseits hefteten sich in die meinen, als suchten sie in ihrem Wasserblau eine Stelle, um sich wie die Muscheln anzukitten, einzubohren, sesshaft zu werden [...]" (Ach., S. 37)

Der Grund für diese Anhänglichkeit liegt vermutlich darin, dass Tenko bei dem ersten Zusammentreffen mit der Ich-Erzählerin an den Tod ihrer Mutter erinnert wurde, die durch einen Feuerbrand ums Leben kam, als Tenko ein Kind war. Nur dank Wunder überlebte es die kleine Tenko im Mutters Schoß. "Als ich [Tenko] dich [Ich-Erzählerin] zum ersten Mal in der Metro sah, sagte sie, glaubte ich, deine Haare brennen. So leuchtendes Haar! Aber eine Neonreklame kreiste hinter deinem Kopf. Sie drückte mit beiden Händen die fortflatternden Jackenenden fest und wandte sich jäh ab, als hätte sie mit dem Aussprechen jener Täuschung nicht nur ihre Mutter nochmals, sondern auch mich bereits verloren." (Ach., S. 66)

Tenkos erbärmliche Lebenssituation wurde bei der Schilderung ihrer täglichen Suche nach einem nächtlichen Unterschlupf erst recht wahrgenommen. "Einen einzigen Augenblick schien mir Tenko heute unaufmerksam beim Essen. Sie hatte gerade mit den Stäbchen ein paar Nudeln aufgehoben [...], als ein verwahlter Junge hinter dem



Abfalleimer auftauchte, in dem sich die fortgeworfenen Pappbecher türmten, darin nach Zeitungen wühlte, schließlich einen dicken Packen herauszog und sich in einer Ecke darauf niederließ. Tenkos Unaufmerksamkeit dauerte nur Sekunden, doch ihr Blick fiel mit einer so unbeherrschten Gier, einer so jähren Unduldsamkeit auf den entwendeten Zeitungspacken, als käme ihr mit diesem etwas noch viel Vitaleres als der Pappbecher Nudeln abhandeln. Aber schon wieder war sie ganz bei sich, fragte mich mit entwaffnender Direktheit, ob ich denn überhaupt nicht müde sei, und lehnte sich sanft entschlossen an den Nudelautomat. Endlich verstand ich. Ich ging; wusste, Tenko würde sich nun wie der bereits dösende Junge einen Zeitungspacken zusammensuchen, und dass sie mir [...] gewagt hatte, ihr Nachtquartier zu zeigen." (Ach., S. 51)

**(ii) Der Signor**

Die zweite Hauptfigur, die während der Fahrt auf der Fähre der Ich-Erzählerin in ihrer Erinnerungen sowie Träumen auflebt, ist der so genannte Signor, ein älterer Mann, der durch die gegenseitige Liebe mit der Ich-Erzählerin verbunden ist. Sie führen eine seltsame Beziehung, über die die Erzählerin während der nächtlichen Fahrt meditiert: "Ich fasste sie [die Muscheln] an und sah den Signor vor mir. Seine von der Sonne gegerbte Haut hatte ich stets als hässlich empfunden, ebenso seine gedrungene Gestalt. Jede einzelne Hässlichkeit prägte ich mir ein und triumphierte, dass ich diesen Mann liebte. Ich habe ihn immer den Signor genannt, allein und vor andern. Seine Liebe war eine Herrschaft, der ich mich freiwillig unterwarf. Ich rebellierte gegen sie, wie gegen jede Gewalt, und ich umarmte sie wie alles, was uns vernichtet." (Ach., S. 21)

Ihre Beziehung wird als Kontrast zum Sterben dargestellt. Die Erinnerung an einen ausgestellten Katafalk in einer Kirche macht es deutlich: "Der Signor hatte das Kircheninnere verlassen. Ich aber stehe immer noch vor dem verhüllten Sarg, und je mehr ich in einer unwillkürlichen Geste des Widerstands die von der letzten

Sonnenwärme atmende Blütenfülle der Passiflora an mich drücke, wie einen Triumph der Liebkosungen des Signors, desto unabweisbarer ahne ich die Verwandtschaft der in die Todesnacht eingelassenen Palmzweige mit dem Hochzeitstrauß in meinem Arm. [...] Ich habe den Katafalk umarmt mit derselben Glut wie den Signor, Blütenstaub der Passiflora ist auf die Palmzweige gefallen, an jenem über den Wäldern schon fast entrückten Ort." (Ach., S. 61)

Neben der "Verwandtschaft der [...] Palmzweige mit dem Hochzeitstrauß" (Ach., S. 61) kommt ein anderer Kontrast zum Vorschein. Obwohl der Signor ein älterer Mann ist, wird er von der Ich-Erzählerin an mehreren Stellen im Text mit einem Kind verglichen, und zwar sowohl innerlich: "Je weniger er sein Alter, seine Müdigkeit verbarg, desto unwiderstehlicher regte sich das Kind in ihm" (Ach., S. 39), als auch äußerlich: "Aus dem Halbdunkel der Baracke kam mir der Signor, das verwitterte Gesicht leuchtend wie ein Kind, entgegen" (Ach., S. 40).

Der Signor lebt ebenso - wie Tenko - ein leidvolles, hartes Leben, jedoch im anderen Sinne. Er arbeitet irgendwo in den Schweizer Alpen als Bauleiter der Brücken- und Tunnelbauten. Der "Herr der Brücke" (Ach., S. 21) trägt in sich ein traumatisches Erlebnis, das die Ich-Erzählerin erst eines Tages, während sie beisammen Polenta aßen, von Bauarbeitern und dem Signor erfährt. "[...] beim Wort Todestunnel bin ich zusammengezuckt. Tote, frage ich, gab es denn Tote? Sie häuften sich, lacht ein Arbeiter bitter, auf beiden Seiten des Tunnels! Bei euch, ja, unterbricht ihn ein anderer, die euren krochen noch im herausströmenden Wasser, im Schlamm rückwärts, rappeln sich immer wieder hoch, auf derselben Stelle, bis sie liegen blieben; die unsrigen kamen ganz geordnet aus dem Tunnelloch heraus, sie schienen durchaus lebendig, nur etwas merkwürdig gleichgültig und unempfindlich, alle saßen aufrecht auf dem Förderwagen, lediglich das Gesicht und die Hände bläulich verfärbt [...]." (Ach., S. 69 ff.) Während eines Tunnelbaues entkam ein Todesgas; viele Arbeiter kamen

ums Leben. "In jener Morgenfrühe wurde in beiden Tunnelabschnitten der Schieber geöffnet, aber nicht nur das Wasser entwich, sondern auch ein tödlicher Luftstrom; jene, die den Schieber zurückschoben, traf er unverzüglich, dann näherte er sich, durch die Mäander des Tunnels, den andern, erreichte die Männer auf der Suche, schließlich die Arbeiter auf dem Förderwagen, die in ihre Schlafbaracke zurückkehren wollten." (Ach., S. 71) Die Verantwortlichkeit des Signors für diesen Unglück sowie seine Schuld daran bleibt unklar; er redet davon jedoch, "als würde er sich von Druck, Finsternis und Qual aus Jahrzehnten lösen" (Ach., S. 69).

Außer diesem schrecklichen Schuldgefühl verbirgt der Signor in sich ein Geheimnis, das er zwar seiner Geliebten - der Ich-Erzählerin - anvertraut, die es jedoch in sich behält, dem Leser nicht offenbart: "Fern war der Winterabend, da ich, verführt vom Schneefall um die Baracke, der uns einander noch lautloser umarmen ließ, [...] ihm sein Geheimnis entlocken wollte. In den Augen des Signors flackerte etwas Herbes, Unruhiges auf, ich kann darüber nicht sprechen, es wird eines Tages mit mir begraben sein." (Ach., S. 25 ff.) Der Signor bleibt - wie Tenko - von einem Hauch Mysterium umgeben.<sup>103</sup>

Die komplizierte Beziehung der Ich-Erzählerin zu dem Signor hält nicht ewig, es wird durch den stets latent präsenten nostalgischen Ton offenbart: "Hinter den schmutzigen Fensterscheiben gefroren die herangewirbelten Schneeflocken zu Kristallen, das Paradies und der Sturz daraus brannten gleichermaßen zwischen uns, im Schneetreiben sah ich schattenhaft die Gestalt unserer Liebe vorübergehen, ärmer, sprachloser als je, unbegreiflicher Halt in der Finsternis." (Ach., S. 26) Die Ich-Erzählerin kann sich jedoch trotz alledem der Sehnsucht nach der verlorenen Liebe nicht erwehren: "Dicht hinter dem Signor stürzt das Wasser nieder, kein Bach, kein Fluss, der Himmel selbst tost

---

<sup>103</sup> Gertrud Leutenegger sagt dazu: "Die Figur, die erhellt werde, soll absichtlich mit vielerlei Dunkelheiten umstellt bleiben." In: Beatrice von Matt. *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld: Huber, 1998, S. 140)

aufgelöst der Erde entgegen, kaum sichtbar glänzt, in wehenden Schleiern, ein Regenbogen, und in einem einzigen Augenblick begreife ich, bei diesem letzten Zusammentreffen mit dem Signor, dass mir die Liebe nie anders begegnen wird als Naturgewalt, selten und kurz aufflammendes Bündnis über dem Abgrund des Geschlechts. Doch träumte ich nicht immer von neuem, allen Sintfluten zum Trotz, von langer Gastfreundschaft, des einen beim anderen?" (Ach., S. 83)

**(iii) Die Ich-Erzählerin**

Die namenlose Ich-Erzählerin, die sich während der Fahrt auf der Fähre zu der Lavainsel, wo sie Tenko erwartet, in ihren Erinnerungen mit der seltsamen Beziehung zu dem Signor auseinandersetzt, forscht gleichzeitig bei sich selber nach, warum sie von der "bizarren, abweisend-anziehenden"<sup>104</sup>, japanischen Freundin so fasziniert ist. Tenkos Wesen sowie ihre Art, sich mit Muschelsammeln durchs Leben zu fristen, ruft in der Ich-Erzählerin durch verwickelte Assoziationen Erinnerungen an die schmerzliche Liebe zu dem Signor hervor. "Nie wieder hat mir Tenko ein Muschelpaar angeboten. Folge ich ihr deshalb, von Metrostation zu Metrostation, von Stadtteil zu Stadtteil, bis hin auf die Vulkaninsel? Begann ich diese Fahrten wirklich, um an Tenkos Leben teilzuhaben; wollte ich nicht vielmehr Regel und Gesetz des verloren gegangenen Spiels kennen lernen, von dem mir die Muschelpaare wie Fragmente erschienen; oder wünschte ich nur jenes Versäumnis aufzuheben, indem ich, falls Tenko mir noch ein einziges Mal zwei Klappmuscheln entgegenstreckte, diese sofort annähme, sofort und für immer? So aber bedeutete Tenko von Anfang an Verlust." (Ach., S. 19 ff.)

Die komplizierte Beziehung zu dem Signor, die durch die Gedankenverkettungen stets präsent ist, wird von der Ich-Erzählerin mit einem gewissen zeitlichen und örtlichen Abstand einer Auseinandersetzung unterzogen. In poetischer Sprache verschlüsselt

---

<sup>104</sup> Ach., der Buchumschlag

erfährt man nur durch Andeutungen etwas von ihrer Liebe: "Meine Rebellion erstickte er [der Signor] mit den verschwenderischsten Sträußen, die je ein Mann einer Frau geschenkt hat. [...] Je unscheinbarer, winziger die Blüten und Zweige, die er mir überbrachte, desto verräterischer ihre Sprache. Wie Blutfetzen leuchteten die kleinen, ausgefransten Gebirgsnelken in meiner Hand, die er mir bei der ersten Brückenüberquerung pflückte. [...] Auf der Höhe des Brückenbogens angelangt, ergriff auch mich die Erleichterung aller über die bisher gemeisterten Gefahren. In welcher Spannung hatten die vorangehenden Tage vibriert; die Armaturen der beiden Bogenhälften, die immer näher zueinander hinstrebten, endlich ineinander griffen. Ein nie begangener Ort entstand im Himmelsblau über der Schlucht. [...] man wird einmal von jener Frau über den Totenfluss geführt, die man als erste geliebt hat, sagt der Signor, und jetzt bist du schon da, sonderbar, und so reisefertig, so anders, so jung." (Ach., S. 24 ff.)

Die Ich-Erzählerin bilanziert über ihr Leben und versucht Antworten auf ihre Fragen in häufigen inneren Monologen, Meditationen zu finden: "Vielleicht ist es mir nicht gegeben, alles in einem zu erleben: mein ganzes Leben buchstabiert ein verwirrtes Nacheinander von Glück und Irritation. Schon als Kind beim Einschlafen bedrängt von der Vorstellung: das Leben ist ein finsterer Tunnel, aber dann kommt Licht, gleißende Helligkeit! Doch folgt sofort eine nachtschwarze Strecke, warum nur, zwanghaft kommt die Finsternis wieder, darauf muss jedoch von neuem ein Lichtsturz überhand nehmen, gewiss! Und nun bin ich in der Dunkelheit, auf dieser Fähre, ich durchschaue den Plan, die Abfolge nicht, wo ist Charon, der alte Totenferge, dessen rohe blühende Kraft man rühmte? Ist es Tenko; war es der Signor?" (Ach., S. 38 ff.) Die imaginäre Parallele von Charon - dem Fährmann, der mit seiner Fähre die toten Seelen in die Unterwelt bringt - mit Tenko oder dem Signor macht diese Figuren zu Begleitern der Ich-Erzählerin in der Suche nach dem anderen Leben, nach der anderen Welt.

Durch verschiedenste lebhafteste Assoziationen kann die Ich-Erzählerin ständig die Zeit und den Ort des Erinnerns wechseln. So zum Beispiel rufen die Muscheln auf Tenkos Hand in der Metro durch ihren Geruch bei der Ich-Erzählerin blühenden Weißdorn hervor. Obwohl die Ich-Erzählerin in der Untergrundbahn in Tokio sitzt, wird sie dadurch in ihren Gedanken in die Gebirge zu dem Signor versetzt: "Merkwürdig, dass [...] ein Geruch wie derjenige des Weißdorns, kräftig, nach Hering duftend, kurz meine Wahrnehmung überschwemmte. [...] Tenko, obwohl sie und nicht ich geschlafen hatte, rief mich zuerst in die Gegenwart zurück, indem sie mir auf der ausgestreckten Hand etwas entgegenhielt, was jenen Geruch heraufbeschworen hatte. Der Boden der Metro war plötzlich mit blühendem Weißdorn übersät, in der Neonbeleuchtung die Blüten von einem gespenstisch fahlen Weiß, aber es ist nicht das Licht der Untergrundbahn, sondern die Neonröhre der Baracke, die ich nie unterlasse anzuzünden, weil sie das Alter des Signors schmerzlich verschärft. [...] Auf Tenkos flach geöffneter Hand liegt aber ein Paar Klappmuscheln" (Ach., S. 15 ff.).

Außer Erinnerungen beschäftigt die Ich-Erzählerin während der nächtlichen Fahrt auf der Fähre, was sie auf der Lavainsel wohl erwarten wird. Sie ist vor allem neugierig auf Tenkos Haus mit den "glänzenden schwarzglasierten Dachziegeln" (Ach., S. 89). Direkt am Ort kam jedoch die schlagartige Ernüchterung: "Als ich hinter ihr über die Schwelle trat und die dürftigen Innenräume erfasste, ahnte ich plötzlich, dass alle meine stürmisch vertrauenden Erwartungen an einer völlig andersgearteten Wirklichkeit zerschellen würden. Nochmals, und ein letztes Mal, wagte ich Tenko nicht zu fragen, wo sie die Nacht zubringe. Dies war ihre Insel, und ich erkannte sie als die Zeremonienmeisterin unseres Abschieds" (Ach., S. 94).

Die letzten Augenblicke, die die Ich-Erzählerin während dem eintägigen Besuch auf der Lavainsel mit Tenko verbrachte, waren sehr emotional gespannt. "Die Fähre aber wächst bedrohlich am Horizont, Tenko! rufe ich, es ist Zeit! Da trifft mich ebenso maliziöser wie

unerbittlicher Blick aus ihren Augen, und in wenigen Sekunden zerstampft sie mit der Wucht ihrer unförmigen Schuhe die zierlichen Gehäuse, nur ein Brei von Splittern bleibt übrig, den Tenko mit dem Absatz verscharrt, diesen klobigen Pufferabsätzen, den schrecklichen Fersenkappen, mit deren Anblick ich ein letztes Mal kämpfe, bis der scheue Druck von Tenkos Fingerspitzen auf meinem Handrücken brennt, kaum spürbar zuerst, das Schlagen der Fühlerspitze eines in Flammen aufgehenden Falters." (Ach., S. 104 ff.)

Der schmerzliche, endgültige Abschied von Tenko bedeutete für die Ich-Erzählerin etwas wie eine Befreiung aus einem Gefängnis. Sie machte sich von den bedrückenden Erinnerungen - sowie an Tenko als auch an den Signor - endlich frei. Die Fahrt mit der Fähre durch den Pazifik war für sie eine Auseinandersetzung mit ihrem bisherigen Leben. Sie sieht friedfertig dem neuen Leben entgegen: "Nie aber war ich versöhnter mit dieser Nacht als jetzt, staunend erblicke ich mich völlig von mir losgetrennt, und ich weiß: hier begann der Sommer meines Lebens." (Ach., S. 106)

### 3.3 *Pomona* (2004)

#### 3.3.1 **Einführend zum Buch**

Der Roman *Pomona* von Gertrud Leutenegger ist nach zehnjähriger Schreibpause bei dem Suhrkamp Verlag in Frankfurt am Main in Februar 2004 erschienen. Es ist zum jetzigen Zeitpunkt das letzte veröffentlichte Buch Leuteneggers. Es wurde mit dem Preis *Buch der Schillerstiftung* und *Werkbeitrag Kantons Zürich* ausgezeichnet.



Der Titelblatt von *Pomona*

#### 3.3.2 **Der Titel**

Bereits der Umschlag weist mit seinen verführerisch glänzenden dunkel roten Äpfeln darauf hin, worauf sich der seltsame Titel bezieht. Pomona ist die römische Göttin der Baumfrüchte, die Gattin des Gottes der Jahreszeiten - Vertumnus. Pomona steht Patin für Leuteneggers Buch, das an ihre früheren Romane mit seinen bezaubernden Bilderfolgen anknüpft und sie an der Stärke der Aussagekraft noch überholt.<sup>105</sup>

#### 3.3.3 **Zeitebenen, Orte und Erzählperspektiven**

Die Zeitebenen übergehen fließend von der Gegenwart in die Vergangenheit und umgekehrt, so wie die Erinnerungen der Erzählerin zutage treten. Es wird jedoch kein genauer Zeitpunkt angegeben. Man kann nur vermuten, dass sich das Erzählte in der Zeitspanne von 40 bis 50 Jahren abspielt - von der Gegenwart rückblickend zur Kindheit der Tochter bis hin zur Kindheit der Erzählerin selbst.

<sup>105</sup> "*Pomona* schließt an die Qualitäten früherer Bücher wie *Vorabend*, *Gouverneur* oder *Acheron* an, ist dazu aber voll von einer geerdeten Sinnlichkeit und heiteren Detailliebe, wie sie in dieser Balance und Dichte zuvor nicht erreicht wurden." Beda Hanimann. *Apfelkeller, Himmelszelt*. In: St. Galler Tagblatt, 17.05.2004



Der Ort, worauf sich die Erinnerungen beziehen, ist auch nicht genau festgelegt. Das gemeinsame Leben der Erzählerin mit ihrem Mann und deren Tochter bezieht sich zu einem Dorf in dem Südschweizer Kanton Tessin und danach zu einem Dorf in der Lombardei. Der Ort des Lebens nach der Trennung von ihrem Mann und Vater des Kindes wird jedoch nicht näher bestimmt und wird geheimnisvoll immer nur als eine "ferne Stadt" bezeichnet.

In den Schilderungen kann man zwei Blickrichtungen feststellen: zum einen ist es die rückblickende Perspektive der Erwachsenen und zum anderen diejenige des Kindes. Über dieser Kindheit liegt etwas Traumatisches, dessen Spur in jedem Satz erhalten wird. Für die Erzählerin bleibt ein traumatisches Erlebnis der Tod der Mutter, für die Tochter der Erzählerin ist es der allmählich auftretende, unausweichliche Zusammenbruch der Familie.

An manchen Stellen scheint es unklar zu sein, ob es sich um ein Traum oder Realität handelt, wie zum Beispiel bereits das zentrale Bild der sich umdrehenden Mutter im Keller mit einem Apfel in der Hand. Die damalige Realität wird so mit der Zeit zum Traum.<sup>106</sup>

### 3.3.4 **Gliederung des Textes**

Das Buch ist nicht in Kapitel gegliedert, sondern lediglich in einzelne Abschnitte, die entweder den Sprung zu einer anderen Erinnerung, einem anderen Gedankenfluss darstellen oder an das bereits Erzählte in dem vorherigen Absatz anknüpfen. Diese zeitlichen sowie örtlichen Verschiebungen können sich jedoch auch innerhalb eines einzigen Abschnittes abspielen.

Wie in früheren Büchern von Leutenegger wird die direkte Rede in dem Text nicht mit den Anführungszeichen markiert, es wird bloß aus dem Kontext erschließbar, dass es sich um eine direkte Rede handelt.

---

<sup>106</sup> "Noch nach Jahren sitzt der Geschmack der Kindheit unter der Haut, verteilt sich bis in die Fingerspitzen auf den Bahnen eines wiederkehrenden Traums." Andreas Nentwich. *Der Geschmack der Kindheit*. In: Neue Zürcher Zeitung, 06.03.2004

### 3.3.5 Die Sprache

Der Sinn für Detail, die Präzision in Beobachtung und Empfindung setzt Gertrud Leutenegger in eine wunderbar leichte Sprache um, welche das Außergewöhnliche leistet.<sup>107</sup> Bereits der Titel - *Pomona* - ist eine "kostbare Frucht der Sprache"<sup>108</sup>. Die gefühlvolle Erzählweise ist mit ihren vielen eindringlich gezeichneten Bildern überwältigend und ruft somit eine nostalgische Atmosphäre hervor.

### 3.3.6 Hauptthemen

*Pomona* handelt von Erinnerungen der Ich-Erzählerin an ihre Mutter und Kindheit als Vermächtnis einer Generation zu der nächsten. Es geht um die Geschichte einer Frau, deren Kindheit, um die Beziehung zur Mutter und schließlich - so endet der Kreislauf des Lebens - um ihre eigene Tochter. "Am Ende behält man wenig von einer Kindheit; einen Geruch, eine Lichtstimmung, eine Geste. Alles andere ist zum Stoff geworden, aus dem wir atmen, handeln, vergessen."<sup>109</sup> Der Roman ist eine Erinnerung daran, wie es war, warum es kam, wie es kommen musste, gewissermaßen also eine Erklärung der Erzählerin für ihre Tochter.

Außer Erinnerungen handelt *Pomona* auch von Abschieden: die Protagonistin nimmt Abschied von der Kindheit und ihrer toten Mutter, trennt sich von ihrem alkoholkranken Ehemann und durchlebt den Abnabelungsprozess zur eigenen Tochter.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> "[...] das Buch über die Schrecklichkeit eines Lebens wird zum reinen Lesegenuss" Beda Hanimann. *Apfelkeller, Himmelszelt*. In: St. Galler Tagblatt, 17.05.2004

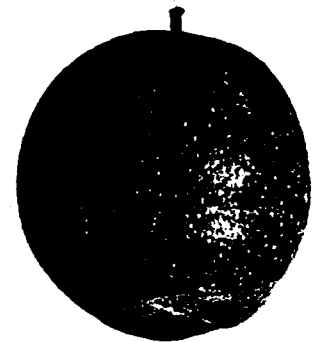
<sup>108</sup> "Jeder Satz trägt den Geschmack des Lebens." Andreas Nentwich. *Der Geschmack der Kindheit*. In: Neue Zürcher Zeitung, 06.03.2004

<sup>109</sup> Gertrud Leutenegger. *Pomona*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S. 9 ff. (im folgenden nur "Pom." genannt)

<sup>110</sup> vgl. Heinz Ludwig Arnold. *Lichtjahre, sternhagelvoll*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.03.2004

### 3.3.7 Symbolik der Äpfel

Die Äpfel bilden den Kern des Textes. Wer außer Idared, Jonathan und Granny Smiths keine anderen Apfelsorten kennt, für den ist die "pomologische" Vielfalt, die Gertrud Leutenegger hier in ihrer Erzählkunst einsetzt, eine überreiche Ernte, in der er sich erst zusammenfinden muss. Wer kann sich heute unter den Bezeichnungen Berner Rose, Goldparmäne, Gravensteiner, Akristan, Roter Astrachan, Ontario, Karbantich oder Berlepsch noch eine bestimmte



Berner Rose

Apfelsorte vorstellen? Wer weiß, was die Qualitäten und Vorzüge, die Hautbeschaffenheit und Reifezeit dieser Früchte sind? Gertrud Leutenegger schwelgt in dieser Welt, die im Zeitalter von Ertragssteigerung und Monokultur langsam in Vergessenheit gerät. Deshalb kommt man sich in diesem sinnlichen Naturbereich immer wieder wie ein Analphabet vor.<sup>111</sup>

Äpfel spielen in dem Text eine große Rolle. Sie werden von der Mutter der Ich-Erzählerin angebaut und zum Thema gemacht. Mit Äpfeln sind auch die Erinnerungen der Protagonistin sehr stark verbunden. Das Buch beginnt und endet mit einer Kindheitserinnerung, die zu einer allegorischen Szene wird: Immer wieder steht die kleine Tochter auf der Schwelle, immer wieder dreht sich im Keller die Mutter wie Pomona - die römische Göttin der Baumfrüchte - langsam von den Apfelhurden zu ihrer Tochter um und streckt ihr lächelnd eine "Berner Rose" entgegen. "Wie ich den mir liebsten Apfel mit beiden Händen drückte, sofort die Zähne ins grünlich weiße Fruchtfleisch schlug!" (Pom., S. 8)

Um die Äpfel kreist der Jahresrhythmus - von der Ernte, zum Lagern bis hin zur Verarbeitung: "Auf die Berner Rose hieß es warten. Sie traf erst ein, wenn die Klaräpfel längst gegessen waren, die letzten Gravensteiner gelb und mehlig wurden und das Lager der Goldparmänen sich schon etwas zu lichten begann."

<sup>111</sup> vgl. Bettina Spoerri. *Bis auf den Apfelkern*. In: Die Wochenzeitung, 29.04.2004

(Pom., S. 8) Sogar bei den vom Kummer gebeugten Erinnerungen an den Tod der Mutter beklagt die Erzählerin: "... das einzige, was ich plötzlich wünsche, ihr [der Mutter] als Grabbeigabe in den Sarg zu legen, ist ein roter Apfel" (Pom., S. 10).

### 3.3.8 Hauptfiguren

In dem Roman geht es um drei Frauen, die namenlos bleiben: um die Großmutter, die Mutter als Ich-Erzählerin und deren Tochter, die immer mit dem anredenden "Du" bezeichnet wird, und es geht um Pomona, die Göttin der Früchte, verkörpert durch Äpfel, die weitergereicht sind von der einen zur anderen.



Vertumnus und Pomona. Gemälde von Aert de Gelder (1645 - 1727) (<http://www.kunstkopie.de/kunstdrucke/DEU/motive/Vertumnus-und-Pomona.-Aert-de-Gelder-1004610.html>)

#### (i) Ich-Erzählerin

Wie Gertrud Leutenegger bei der Leipziger Buchmesse im Jahre 2004 offenbarte, hat der Roman durchaus autobiographische Züge. Es ist ein Roman, den die Autorin für ihre Tochter schrieb, der sie zu erklären versucht, weshalb sie ihren Mann und den Vater der Tochter verlassen hat. Es ist ein Buch, das sich daher in besonderem Maße der Mutter-Tochter Beziehungen widmet.<sup>112</sup>

Die Ich-Erzählerin, die namenlos und dadurch seltsam gesichtslos bleibt, taucht in ihre Kindheit ein, erlebt noch einmal Geborgenheit und Wärme, aber auch Befremdung und Bestürzung über den Tod der Mutter.

Der plötzliche Tod der Mutter wirkt auf die Ich-Erzählerin sehr traumatisch. Sie bedauert immer wieder, dass sie am Tag des Todes der Mutter nicht bei ihr war, dass die Mutter allein sterben musste: "Aber ich bin nicht bei ihr gewesen, ich habe sie nicht im Arm gehalten, so wie sie mich, als ich auf die Welt kam ..." (Pom., S. 40). Immer wieder sieht sich

<sup>112</sup> siehe unten Ziff. 3.3.9

die Erzählerin im Kerchel von ihrer gestorbenen Mutter Abschied zu nehmen, allein und mit dem Kind, denn sie ist selbst mittlerweile Mutter geworden. Sie entdeckt im Blick ihres Kindes eine Ähnlichkeit mit ihrer Mutter - das "wortlose Wissen" in den Augen: "als wäre ich nur dazu auf der Welt, damit es von meiner Mutter auf dich überspringe" (Pom., S. 64).

Die Erzählerin wählt aus der untergegangenen Welt ihrer Kindheit die Vorliebe der Mutter für Äpfel als gedächtnisöffnendes Merkmal. "Selbst meine Mutter [...] erscheint in meinen nächtlichen Träumen meist in derselben Haltung, wie sie im schwach erleuchteten Keller vor den Apfelhurden steht, sich langsam umdreht, eine Spinnwebe aus dem schwarzen Haar streicht und mir eine Berner Rose entgegenstreckt." (Pom., S. 8)

An den Kellerbildern ist überhaupt etwas Geheimnisvolles. Die Äpfel führen hinab in den Keller, wie in die Windungen des kindlichen Gedächtnisses. Die Ich-Erzählerin als kleines Kind hört und hört, es lauscht den Gesprächsfetzen über Apfelsorten, bis sie sich eines Tages zu einer Geschichte zusammensetzt, die nicht erzählt wird, die wir aber erahnen können. Diese Geschichte wird von der Mutter - in Form eines Apfels - an die Ich-Erzählerin und von der Ich-Erzählerin wiederum an ihre Tochter weitergegeben.<sup>113</sup>

## (ii) Die Mutter der Ich-Erzählerin

Die Mutter interessiert sich leidenschaftlich für Äpfel, die ein untrennbarer Teil ihres Lebens sind. Auch der Titel des Buches - *Pomona* - ist wahrscheinlich ihr gewidmet, denn sie stellt in den kindlichen Augen der Ich-Erzählerin so etwas wie die Göttin der Früchte dar. Die Mutter führt oft litaneiartige Gespräche über die verschiedensten Apfelsorten, Apfelbeschaffenheiten mit der Klara, der

---

<sup>113</sup> vgl. Rike Felka. *Gespannte Fäden*. In: Frankfurter Rundschau, 12.05.2004

Apfelleiferantin, die der Mutter als die Einzige in ihrer hervorragenden Apfelkenntnis gleichkommt.<sup>114</sup>

Die Mutter der Ich-Erzählerin bewahrte für sich all die Jahre ein Geheimnis: sie verbarg in ihrem Kochbuch Korrespondenz mit polnischen Internierten aus ihrer Jugend, die während des Krieges oft ins Haus ihres Bruders gekommen waren. Einer von denen wurde später nach West-Sibirien geschickt, wo er angeblich an der Transpolarbahn Stalinka als Ingenieur gearbeitet haben sollte, obwohl sein eigentlicher Beruf ein anderer war: "Im Grunde ahnten wir alle, dass meine Mutter sich weniger in die Rezepte vertiefte als in die dazwischen gelegte Korrespondenz, es waren fast durchwegs Dokumente aus ihrer Jugend [...], Grüße der polnischen Internierten [...], eine telegrammartig verfasste Auskunft über einen der früheren Internierten, nach dessen Verbleib sich meine Mutter besonders erkundigt hatte, er sei in die Westsibirische Tiefebene versetzt worden [...], arbeitete dort als Ingenieur an der Stalinka [...], was meine Mutter doch sehr verwunderte [...], [da] sein eigentliches Metier ein anderes war." (Pom., S. 56 ff.)

Es wird allmählich klar, dass es sich um den Vater der Ich-Erzählerin handelt, der verschwunden, verbannt worden war: "Auch konnte mir die plötzliche Aufmerksamkeit meiner Mutter für alles Russische, besonders wenn es sich um Sibirien drehte, nicht entgehen, und als die polnischen Ansichtskarten ausblieben, begann sie Zeitungsausschnitte, die auch nur in irgendeiner Form von der langen Polarnacht oder dem kurzen Auftauen des Permafrostes im Sommer berichteten, in ihr Kochbuch zu legen." (Pom., S. 105)

Die Erzählerin hat seinen Vater anscheinend nie gesehen. Ansichtskarten und Zeitungsausschnitte - das ist alles, was sie an den Vater erinnert. Wahrscheinlich auch aus diesem Grunde zögert die Protagonistin so lange mit der Trennung von Orion, die dennoch mit der Zeit unumgänglich wird.

---

<sup>114</sup> siehe unten Ziff. 3.3.8(iv)

### **(iii) Die Tochter der Ich-Erzählerin**

Wie bereits oben erwähnt<sup>115</sup>, hat Gertrud Leutenegger gestanden, dass sie dieses Buch für ihre Tochter geschrieben hat, die ebenfalls ohne Namen blieb. Deshalb wird die Tochter mit bloßem "Du" angeredet, die Erzählerin wendet sich so mit ihren Aussagen direkt an die Tochter: "Du standest mitten in der Wohnung, es war dir gar keine Zeit geblieben, dich unter dem Bett zu verstecken, und nicht ohne Erstaunen bemerkte ich die verblüffende Strategie, die du besaßest, um dich unangreifbar zu machen. Du verhieltest dich vollkommen reglos, mit ausdruckslosem Gesichtchen, als würdest du zunehmend durchsichtig, ähnlich jenen Quallen, Ozean-Schmetterlingen und Meeresschnecken, die sich vor ihren Feinden tarnen, indem sie sich transparent machen und in die Farbe des jeweiligen Hintergrundes eingehen" (Pom., S. 131).

Die Erzählerin versucht der Tochter in dem Buch zu erklären, weshalb sie sich nach langem Zögern entschieden hat, den Mann und Vater doch zu verlassen. Die Erzählerin offenbart dabei die weiseste Lebenseinsicht, wie es die Mutter der Tochter nur erfahrbar machen kann: Dass das Leben nicht ein Verhängnis sei, "sondern ein Wagnis, ausgestattet mit allen Rechten des Handelns" (Pom., S. 166).

### **(iv) Andere Frauenfiguren**

Auch weitere im Buch auftretende Personen sind fast ausnahmslos Frauen - zarte, jedoch innerlich starke Figuren, die trotz allen schwierigen Lebensumständen ihre Ruhe und Bodenhaftung bewahren - ganz im Gegensatz zu den beschriebenen Männern<sup>116</sup>, die wortwörtlich "nach den Sternen zu greifen versuchen"<sup>117</sup>.

Klara, die Apfellieferantin und Freundin der Mutter, hat ihr ganzes Leben Äpfel angebaut. Äpfel waren ihr ein und alles: "Die junge Frau, die uns die Äpfel brachte, hieß nur zum zweiten Namen Klara, aber da

---

<sup>115</sup> siehe Ziff. 3.1.9(i)

<sup>116</sup> siehe unten Ziff. 3.3.8(v)

<sup>117</sup> Bettina Spoerri. *Bis auf den Apfelkern*. In: Die Wochenzeitung, 29.04.2004

ihr Erscheinen im Jahr pünktlich und unabdingbar mit dem ersten Sommerapfel, dem Klarapfel, verbunden war, nannten wir sie alle so, auch später noch, nicht aus Versehen, sondern aus Überzeugung, und sie selbst bevorzugte mit der Zeit diesen Namen." (Pom., S. 17)

Klara hat nie geheiratet, lebte nur mit ihrem an sie gebundenen Bruder, der ihr bei dem Äpfelanbau immer behilflich war. Wegen ihres Bruders hatte Klara ein Glasauge, da er ihr beim Heuen mit der Heugabel ein Auge ausgestochen hat. Nach Klaras qualvollem Tod schien der Bruder ganz ratlos und verloren zu sein.<sup>118</sup>

#### (v) **Die Männerfiguren**

Männerfiguren kommen in Leuteneggers Erinnerungen nur selten vor. Sie treten als unselbständige, lebensuntüchtige, verlorene Wesen auf, als ob sie von einem anderen Stern wären. Zwei von ihnen sind sogar nach Sternen benannt - Orion und Sirio. Damit drückt Leutenegger ihre Andersartigkeit aus.

#### (vi) **Orion**

Der Ehemann der Ich-Erzählerin trägt den Namen nach dem Sternbild Orion. Er ist ein erfolgloser Architekt, der die Härten seines Berufs nicht aushält und immer wieder abstürzt. Er betrinkt sich nach jedem Abgabetermin für einen Wettbewerb in einer Bar, die Erzählerin fährt im Taxi mit der Tochter nach Hause, er fährt in seinem Auto betrunken hinterher. "In der nächsten Bar schüttete Orion sich voll, machte auf unserer Heimfahrt da und dort noch Station, bis ich mit dir [der Tochter] [...] in ein Taxi hinüberwechselte und Orion [...], in etwas außergewöhnlichem Zickzack, dicht hinter uns herfuhr." (Pom., S. 27 ff.)

Einige Ruhe findet Orion bei der Beschäftigung mit seinem Teleskop, bei der Überwachung des Himmels, um der tristen Realität zu entfliehen, wobei er allmählich den Verstand verliert. "Man verzieh ihm [Orion]

---

<sup>118</sup> siehe unten Ziff. 3.3.8(viii)



alles, seine Abstürze, seine Ausfälligkeiten: schließlich war er mit den Sternen liiert." (Pom., S. 71)

Beim Blick in die Unendlichkeit kann er sich der Nichtigkeit seines eigenen Scheiterns versichern. Er kapselt sich vor seiner Familie immer mehr ab und wird mit der Zeit zu einem kauzigen Einzelgänger. "Orion reagierte nicht auf meine Gegenwart und verharrte in gespenstischer Teilnahmslosigkeit. Auf dieser Erde schien er nichts zu vermissen, nichts mehr zu wünschen, seine letzte Lebenskraft sammelte sich in diesem Streben hinaus in den Weltraum [...]." (Pom., S. 141)

Es wird nicht harmonisiert. Nach langem Zögern trennen sich schließlich seine Frau und Tochter von ihm und ziehen in eine ferne Stadt um.<sup>119</sup>

#### **(vii) Sirio**

Den Einzigen, den Orion um sich erträgt, ist Sirio, der nach dem Hundstern Sirius benannt wird, wahrscheinlich weil er Orion oft wie ein treuer Hund begleitet. Sirio ist ein epileptischer und verquer im Leben stehender Junge aus der Nachbarsfamilie, der bereits mit schweren Beeinträchtigungen auf die Welt kam und die epileptischen Anfälle ihn ganz um den Verstand gebracht hatten.

#### **(viii) Andere Männerfiguren**

Die Männerfiguren wirken schwach und gebrechlich bis zum Verfall. Da wird zum einen die Geschichte eines Jünglings erzählt, der ein argloses Mädchen namens Cecilia in den Tod stürzt und danach sich selbst in den Wahnsinn treibt. Oder es wird der traurige Schicksaal des Bruders von Klara geschildert, der nach dem Tod seiner Schwester schwach und verloren wirkt: "[...] auch habe man Klaras Bruder, der sonst so wortkarg war, laut schluchzen hören, dann wieder sei er wie ein Irrer in den Wiesen umhergerannt und habe sogar Klaras [Apfel]Bäumen das Leid angesagt" (Pom., S. 159). Oder sind die Männer verschwunden,

---

<sup>119</sup> siehe unten Ziff. 3.3.9

verbannt, wie es im Falle des Vaters der Ich-Erzählerin zu sein scheint.<sup>120</sup>

### 3.3.9 Mutter-Vater-Kind Beziehung

Orion und die Erzählerin sind die Gegenseiten des Buches, das die Unvereinbarkeiten menschlicher Wesen untersucht. "Orion besaß eine außerordentliche Kraft zum Vergessen. Wäre ich fähig gewesen, in dieses restlose Augenblicksleben einzuwilligen, die fürchterlichsten Dinge am anderen Tag als ungeschehen zu betrachten, hätte nie diese Trauer in mir zu nagen begonnen" (Pom., S. 15), stellt die Erzählerin fest.

Die Gegenwelt des Mannes - eines erfolglosen Architekten, der sich immer wieder betrinkt -, bleibt immer präsent. Seine Frau und Tochter leiden darunter. "Hastig suchte ich nach leergetrunkenen Flaschen, als könnte ich durch ihr Verschwindenlassen ein Unglück zunichte machen" (Pom., S. 13 ff.).

Die Erzählerin gerät in tiefe Verzweiflung, bedrückte, schwermütige Ratlosigkeit: "Die leeren Flaschen [...] häuften sich am Boden, ich hätte nicht mehr vermocht, sie im Arm in die Wohnung hinüberzutragen, und als ich im Werkzeugschrank, neben dem zusammengeschnürten Bündel meiner Liebesbriefe an Orion, wie höhnische Kommentatoren weitere geleerte Flaschen fand, packte ich das ganze Briefbündel und zerriss es über dem Flaschenhaufen in unzählige Fetzen, obwohl ich schon während meiner Raserei nicht mehr unterscheiden konnte, ob mein schmerzlicher Zorn allen nicht eingehaltenen Versprechungen Orions galt oder meiner eigenen Vernichtungswut." (Pom., S. 14)

Schließlich wird "die Verweigerung, die aufgelösten Ordnungen wiederherzustellen, Zerstörtes ungeschehen zu machen" immer stärker, bis die Erzählerin den Entschluss zieht, die "Treue im Unglück" und die Bindung an den Ort aufzugeben und mit dem Kind in die Stadt zu ziehen. "Weil ich, mit dir zusammen, lebendig bleiben wollte" (Pom., S. 175), wie es die Erzählerin der Tochter Jahre später erklärt.

---

<sup>120</sup> vgl. Ziff. 3.3.8(ii)

Der Abstand zwischen den beiden Welten, dem Mutter-Kind-Pakt aus tiefer Verbundenheit und stummer Verständigung und dem negativen Raum des Mannes, wird immer größer. In diesen Abstand, in diese Aushöhlung einer langjährigen Liebesgeschichte trägt die Erzählerin vielfältige Erinnerungen an ihre eigene Kindheit ein, ausgelöst durch den Tod ihrer Mutter. Orions Kraft zum Vergessen steht der Drang der Erzählerin gegenüber, sich zu erinnern, Erinnerungen und Vergangenheit als Teil der Gegenwart zu leben.

Gertrud Leutenegger schildert diese beiden Lebenshaltungen mit großartigen Metaphern. Orion ist "mit den Sternen liiert", er richtet sich ein Teleskop ein und blickt stundenlang in den Himmel. Die Erzählerin kehrt in ihren Erinnerungen und Träumen immer wieder zurück in die Kindheit, in den Apfelkeller des Elternhauses, wo ihr die Mutter ihren Lieblingsapfel - eine rot glänzende Berner Rose - entgegenstreckt. Hier die Welt des Apfelkellers, wo wie im Gedächtnis der Erzählerin gespeicherte Erinnerungen die verschiedensten Äpfelsorten eingelagert sind, dort Orions Weltraum, in dem trotz Fernglas die flimmernden Gestirne unerreichbar fern aufgehen und wieder versinken.<sup>121</sup>

Die Erzählerin befindet sich in einer Beziehung, die sie nicht zu verstehen scheint. Die Zurückhaltung und Passivität Orion gegenüber wirkt ebenso überraschend wie auch letztendlich die Flucht vor der Konfrontation mit ihm. Es scheint, dass die Erzählerin überhaupt kein Gespräch, keine Auseinandersetzung mit Orion sucht. Und der Leser erfährt nicht, warum. Es bleibt ein Geheimnis, das der Leser wohl nicht durchdringen soll.

---

<sup>121</sup> vgl. Rike Felka. *Gespannte Fäden*. In: Frankfurter Rundschau, 12.05.2004

### 3.3.10 Erwähnung von Prag

Auf einer Stelle im Text liest man plötzlich über die Wachsäpfel unter präparierten Exponaten auf einer Ausstellung in dem Bibliotheksaal der Prämonstratenser (Reformorden der Augustiner-Chorherren) von Strahov in Prag: "Aber erst viel später, als ich mich im Vorzimmer des Bibliotheksaals der Augustinermönche von Strahov, inmitten von präparierten Meerestieren, Vögeln und Insekten über die Glasvitrinen beugte, in denen auf wasserblauem Grund, wie Gemälde golden gerahmt, einige Wachsäpfel versammelt lagen, sollte ich das anrührend Gewöhnliche meines Kindheitsapfels begreifen: die täuschend nachgemachten Prager Wachsäpfel hatten dieselbe gelbliche Hautfarbe, dieselben braunen Lentizellen, denselben Fettglanz, dieselben Druckstellen, dieselbe unspektakuläre Gestalt, doch ebenbürtig allen Werken der Aufklärung im prunkvollen Bibliotheksaal, den einsehbaren und den verbotenen, Apfel aller Äpfel, Traumsediment aus dem Paradies." (Pom., S. 62)



Der Bibliotheksaal in Strahov in Prag  
(<http://www.strahovskyclaster.cz/index2.asp?zobraz=knihovna&stranka=2&lang=1>)

#### 4 ZUSAMMENFASSUNG

Die deutschsprachige Literatur in der Schweiz der letzten dreißig Jahre erfuhr unterschiedliche Strömungen und Tendenzen. Für die junge Nachkriegsgeneration war es wichtig, sich von der Aktivdienstgeneration abzugrenzen. Dies gelang der jungen Generation dadurch, dass sie die engagierte Literatur forcierte. Die Gründung der *Gruppe Olten* war eine Folgerung dieser Bestrebungen. Es wurde Individualrechten und kollektiven Bedürfnissen im Allgemeinen Bedeutung zugemessen. Die Hinwendung zu einer subjektorientierten Literatur ersetzte Bemühungen um Änderung der gesellschaftlichen Zustände. Im Zuge der Frauenbewegung wird in Büchern von Schriftstellerinnen der Wille geäußert, mit patriarchalischen Strukturen und mit der bisherigen Sprache zu brechen, um sich von den sozialen sowie semantischen Zwängen zu befreien. Die Mundarten wurden wiederentdeckt, sowie die Natur, die durch das Wirtschaftswachstum stark beschädigt wurde. Die Sehnsucht nach Geborgenheit, nach Heimat wurde mit der Wendung nach innen begleitet, autobiographische Literatur wurde geschrieben. Durch das starke Verlangen, sich von der Rationalität frei zu machen, wandte sich die Literatur den Mythen zu. Es kam zu einer Auseinandersetzung um den Begriff der Realität, die eine Gruppe setzte sich für die rein politische Funktion der Literatur ein, die andere Gruppe ging dagegen aus verschiedenartigen Realitäten aus, mit denen sie frei disponierte. Es wurde festgestellt, dass man die Wirklichkeit literarisch nicht wiedergeben kann. Diese Überzeugung bedeutete für künstlerisches Schaffen eine Befreiung, Entpflichtung. Die Bedeutung des Künstlers für die Gesellschaft wurde hervorgehoben. An der Unersetzlichkeit der Literatur wurde nicht mehr gezweifelt. In den Prosatexten spiegelte sich jedoch eine existentielle Ratlosigkeit wider. Das Interesse für die eigene Person bedeutete keine tatsächliche Alternative mehr. Die Themen wandten sich den konservativen Themen zu, einerseits wegen einer starken Aversion gegenüber wirtschaftlichem Wachstum, andererseits wegen einer pessimistischen Weltsicht. Das literarische Schaffen gelangte zu einem uneingeschränkten Autonomiestatus, es wurde frei von jeglichen Verpflichtungen. Dies hatte zur Folge, dass auch die literarische Funktion verloren ging. Es kam zu Selbstzweifel am literarischen Schaffen an sich. Die Literatur wird absolut individuell, kämpft um internationale Beachtung, wartet auf neue Impulse.

Das Romanerstling *Vorabend* stellt ein absolutes Novum in der literarischen Entwicklung der Schweiz der 70-er Jahre dar. Es war ein Durchbruch in dem Kampf gegen die patriarchalische Regelwirtschaft. Diese Bestrebung fand im Zuge von der derzeit auflebenden Frauenbewegung statt. Mit den neuen Ideen wurde ebenfalls eine neue Form der Sprache geschaffen, die die vorherrschenden Strukturen der Grammatik brach und sich von den semantischen sowie sozialen Zwängen befreite. Der Gang durch die Stadt am Vorabend der Demonstration wurde zum Anlass der Äußerungen und Formulierungen, die als entrüstete Proteste der Ich-Erzählerin - und gleichzeitig der jungen Gertrud Leutenegger selbst - gegen gesellschaftliche Verhältnisse aufgefasst werden. Ihre höchst poetische Schreibweise ist bereits bei diesem Erstling unverkennbar. Dem inneren Bedürfnis, sich mit der äußeren Welt und Gesellschaft zu beschäftigen und eigene kritische Stellung zu diversen Problemen auszudrücken, gab Gertrud Leutenegger jedoch in ihren weiteren Büchern nicht mehr so deutlichen Ausdruck. Sie beschäftigt sich seitdem überwiegend mit ihrem eigenen Innern, das mit einem Hauch von Mythos umgeben wird.

In *Acheron* ist die Verschiebung von der Gesellschaftskritik zu Mythen deutlich zu sehen. Bereits der Titel weist darauf hin: Acheron als Benennung des Totenflusses ruft finstere, düstere Assoziationen hervor. Neben der Ich-Erzählerin treten im Buch nur zwei Hauptfiguren auf - Tenko und der Signor. Zwischen diesen beiden schweben Erinnerungen und Gedanken der Ich-Erzählerin, die dadurch versucht, sich von dem Immergleichen zu lösen und ein neues ausgeglicheneres Leben zu finden. Der Vergleich von Tenko und dem Signor zu Charon offenbart das mythische Motiv. Die nächtliche Fahrt der Ich-Erzählerin auf einem Schiff kann einen symbolischen Übergang von dem bisherigen Leben in das Ungewisse darstellen. Auch der Schauplatz der Untergrundbahn in der hochmodernen Stadt gegenüber den Gebirgen in den Alpen passt genau in dieses Dichotomie-Denken, das im ganzen Buch stets präsent ist. Die nächtliche Schifffahrt durch Pazifik kann man meines Erachtens als eine Art "Fegefeuer" im Sinne von Abrechnung mit dem bisherigen Leben der Ich-Erzählerin ansehen, als eine Suche nach innerlicher Versöhnung mit sich selber. Gertrud Leutenegger war gerade mitten im Leben - 46 Jahre alt - als dieses Buch erschien. Deshalb könnte *Acheron* ihr eigenes Bilanzieren mit ihrem bestehenden Leben widerspiegeln.

Demgegenüber stellt *Pomona* nach zehnjähriger Schaffenspause ein Werk der reifen Autorin dar, die ihre Stellung und Aufgabe im Leben - nämlich als Mutter eines Kindes - bereits gefunden hat. *Pomona* ist ein tiefempfundenes geschriebenes Buch, das die Mutter und Ich-Erzählerin in einer Person für ihre Tochter geschrieben hat. Sie hat somit versucht, der Tochter begreifbar zu machen, warum sie sich für die Trennung von dem Vater entschieden hat. Die Erinnerungen decken nicht nur die Kindheit der Tochter auf, sondern auch die Kindheit der Erzählerin selbst. Es sind Erinnerungen, die in bis ins letzte Detail beschriebene poetische Bilder verwandelt sind. Eine große Rolle spielt dabei die Vorliebe der Mutter der Ich-Erzählerin für Äpfel, die die tief im Gedächtnis gespeicherten Erinnerungen auslösen. Das Neue im Gegensatz zu den vorher erschienenen Büchern von Leutenegger ist, dass sich die Ich-Erzählerin nicht nur mit sich selber, sondern vor allem mit ihrer Tochter befasst, sich der Mutter-Tochter Beziehung widmet. Leutenegger hat wie bereits in *Acheron* wiederum eine zutreffende mythische Parallele in der Gestalt von Pomona - der römischen Göttin der Baumfrüchte - gefunden. Sie ist ein Symbol der Fruchtbarkeit, des Lebenskreislaufs, des Lebens an sich, das zu dieser Geschichte über eine Frau, deren Kindheit, über ihre Beziehung zur Mutter und schließlich über ihre eigene Tochter, die den Kreislauf des Lebens ergänzt, bestens passt.

Leuteneggers Vorliebe, ihre Figuren mit seltsamen Namen (wie Ce, Te, Orion, Sirio) zu benennen, dürfte meines Erachtens darin liegen, dass sie ihnen dadurch so eine Art geheimnisvolle Traumexistenz verleiht. Die Figuren gewinnen somit an Originalität, Einzigartigkeit, Unverwechselbarkeit. Ihr Anliegen war es vermutlich, bei diesen merkwürdigen Benennungen von vornherein möglichst auszuschließen, eine konkrete Assoziation oder Verwechslung mit einer realen Person hervorrufen zu können.

*Vorabend*, *Acheron* und *Pomona* haben kein eindeutig beendetes Ende. So wie der Anfang der einzelnen Bücher unmittelbar mitten in der Handlung beginnt, sind alle drei Werke mit einem offenen Ende abgeschlossen. In *Acheron* und *Pomona* gelangt die Ich-Erzählerin zwar am Ende zu einer seelischen Erkenntnis, innerlichen Ausgeglichenheit und Ruhe, unbeantwortete Fragen bleiben jedoch für immer ein Geheimnis. In *Vorabend* findet man eher ein Gegensatz dazu, denn es wird mit einer deprimierenden Vision, Vorahnung der potentiellen Gesellschaftsentwicklung

abgeschlossen, die jedoch auf Grund dieser Fiktionalität gewisse Hoffnung auf bessere Zeiten in sich trägt.

Der Roman *Vorabend* spiegelt mehrere damalige literarische Tendenzen wider. Im Vordergrund steht der gesellschaftskritische Ton, der für die engagierte Literatur der 60-er und 70-er Jahre charakteristisch war. Es handelt sich jedoch nicht um eine primär politische Ausrichtung des Textes, wie es politisch "aufklärerische" Romane der Zeit taten. Bei Leutenegger geht es mehr um träumende, besinnende Auflehnung der Ich-Erzählerin gegen bestehende gesellschaftliche Zustände, die der derzeit im ganzen deutschsprachigen Raum aufbrechenden Tendenz der Innerlichkeit entspricht. Diese Subjektivität sowie das Interesse für die Randständigen und die Sehnsucht, eins zu werden mit der Natur, gelten auch für *Acheron* und *Pomona*. In 80-er Jahren kam es in der Schweizer Literatur zur Wiederbelebung von Mythen, die bis heute bei Leutenegger eine wichtige Rolle spielen. Die Gesellschaftskritik trat in den Hintergrund. Durch den mythischen Hauch gibt Gertrud Leutenegger eine breitere Bedeutung ihren Büchern, die dadurch von dem zeitlichen Kontext unabhängig gemacht werden und deren Themen somit an Unsterblichkeit gewinnen.

Leuteneggers Schreibweise ist unverkennbar. Sie schwelgt in einer Welt von Erinnerungen und Träumen, die sie dann zu reichen poetischen Bildern mit ausgeprägtem Sinn fürs Detail umwandelt. Es ist meines Erachtens nicht ihr Vorhaben, auf solche innige, von Mythen durchwobene Art und Weise zu schreiben, sondern es ist eher so etwas wie ihre "angeborene Natürlichkeit", deren Ausdrucksweise im Laufe des Lebens, von Buch zu Buch zur sprachlichen Virtuosität wird.

Bücher von Gertrud Leutenegger sind charakterisiert durch das Vermischen von Gegenwart und Erinnerung, Realität und Traum, verwandelt in eine höchst poetische Sprache, die auch vor den Problemen des Menschen unserer Zeit nicht zurückschreckt.



## OD OBRAZŮ VZPOMÍNEK KE SNŮM. GERTRUD LEUTENEGGER VE ŠVÝCARSKÉ LITERATUŘE POSLEDNÍCH TŘICETI LET

V první kapitole jsou stručně shrnuty literární tendence švýcarské německy mluvící literatury od sedmdesátých let minulého století po současnost. Ve druhé kapitole jsou uvedena biografická data Gertrud Leutenegger včetně jejího postavení v kontextu švýcarské literatury. Ve třetí kapitole jsou podrobena analýze tři díla ze tří etap autorčiny tvorby - *Vorabend*, *Acheron*, *Pomona*.

Gertrud Leutenegger vydala v roce 1975 svoji první knihu *Vorabend (Předvečer)*, která čtyři roky po zavedení hlasovacího práva pro ženy na spolkové úrovni představovala na literární scéně tehdejší doby něco zcela nového. Tento román znamenal protest proti ryze patriarchálnímu myšlení a zřízení společnosti, který souvisel s tehdejší emancipačním hnutím žen. Výrazným jeho rysem je společensko-kritický nádech, který byl charakteristický pro tzv. angažovanou literaturu 60. a 70. let. Zde ale nejde o prvotně politické zaměření textu, jak to bylo u politicky "osvícených" románů té doby obvyklé. Gertrud Leutenegger, coby vypravěčka v první osobě, formuluje v tomto textu svoji osobní, niterní vzpouru proti stávajícím společenským poměrům. Tento román byl něčím novým i po stránce jazykové, kdy se oprostil od svazujících syntaktických struktur. V předvečer curyšské demonstrace proti válce ve Vietnamu se vypravěčka vydává na pochod městem, jenž se stane podnětem pro vyjádření jejích myšlenek, vzpomínek, rozhořčených protestů a kritiky vůči neduhům hospodářsky rychle se rozvíjející společnosti. V době překotného hospodářského růstu dochází k zástavbě krajiny, k nenávratnému pustošení přírody, ke zvyšování sociálních rozdílů, narůstání lačného konzumního způsobu života. Tyto problémy a mnohé další se prohánějí během chůze curyšskými ulicemi vypravěčce hlavou; jsou vyjádřeny pestrým, procítěným poetickým jazykem.

V dalších knihách od Gertrud Leutenegger ustupuje společenská kritika stranou. Do popředí jejího zájmu se dostává její nitro, pocity, vzpomínky, představy a sny, obestřené mytickým tajemnem, což je zřejmé - mimo jiné - z jejích zatím posledních

dvou děl s tituly *Acheron* a *Pomona*. Do výběru analýz třech děl od Gertrud Leutenegger jsem si kromě první (*Vorabend*) a zatím poslední její knihy (*Pomona*) vybrala *Acheron*, který byl publikován v roce 1994. Stejně jako u románu *Pomona* ve mně vzbuzoval zájem už samotný název, který poukazuje na mytické pozadí. Je zde patrný i jistý společný rys s prvotinou *Vorabend*, kdy vypravěčka (opět v první osobě) vyjadřuje svoje úvahy, vzpomínky, sny a představy během cesty, tentokrát na lodi v Tichém oceánu. Už samotné slovo *Acheron*, coby název řeky mrtvých, vyvolává tajemně temné asociace. Vedle vypravěčky vystupují v knize jen další dvě postavy - japonská kamarádka Tenko a bývalý vypravěččin přítel žijící daleko v Alpách. Mezi těmito dvěma postavami oscilují myšlenky a vzpomínky vypravěčky, která se tímto snaží oprostit od stávajícího způsobu života a nalézt vnitřní klid. I metro, jako ústřední dějiště v japonské metropoli stojící v přímém protikladu k alpským velehorám, přesně zapadá do tohoto dichotomického způsobu myšlení, které je citelné v celé knize. Lodní plavba nocí může být dle mého názoru považována za jakýsi "očistec" ve smyslu zúčtování s vypravěččiným - a potažmo i autorčíným - dosavadním životem a hledání vnitřního smíření se sebou samou. Gertrud Leutenegger bylo v době vzniku této knihy 46 let, proto může *Acheron* odrážet autorčino vlastní bilancování nad stávajícím životem.

Oproti tomu představuje *Pomona* po desetileté tvůrčí odmlce dílo zralé autorky, která své místo a úkol v životě již našla - jako matka dítěte. *Pomona* je procítěně napsaná kniha, kterou sepsala matka a vypravěčka v jedné osobě pro svoji dceru, kde se jí snaží objasnit, proč se rozhodla pro ukončení vztahu s jejím otcem, vypravěččiným partnerem. Vzpomínky neodhalují pouze dětství dcery, ale i dětství vypravěčky, potažmo autorky samotné. Jsou vyjádřeny podrobnými poetickými obrazy, jenž jsou tolik typické pro Gertrud Leutenegger. Velkou roli přitom zde hraje záliba vypravěččiny matky v jablcích, která vyvolávají ony v hloubi paměti hluboce uložené vzpomínky. Rozdíl oproti předchozím knihám Gertrud Leutenegger je v tom, že se zde vypravěčka nezabývá pouze sama sebou, svým vlastním já, nýbrž že se zaměřuje především na svoji dceru, na vztah matky a dcery. Jak již název napovídá, je zde opět použita výstižná paralela k mýtům, a sice v postavě Pomony coby římské bohyně stromových plodů. *Pomona* je symbolem plodnosti, životního cyklu, života samotného,

který se k této knize - pojednávající o ženě, jejím dětství, o jejím vztahu k matce a konečně i o její vlastní dceři, jenž uzavírá koloběh života - výtečně hodí.

*Vorabend*, *Acheron* ani *Pomona* nemají jednoznačně uzavřený konec. U děl *Acheron* a *Pomona* sice dospěje vypravěčka na konci knih k duševnímu poznání, vnitřní vyrovnanosti a klidu, vyvstalé otázky během četby zůstanou však navždy tajemstvím. V prvotině *Vorabend* jde spíše o opak, neboť tento román je završen jakousi deprimující vizí, předtuchou možného vývoje společnosti, která ale na základě této smyšlenosti v sobě nese jistou naději na záchranu, na lepší časy.

Záliba Gertrud Leutenegger ve zvláštním pojmenovávání svých postav (jako např. Ce, Te, Orion, Sirio) může dle mého názoru spočívat v tom, že tím chce postavám propůjčit jakousi do tajemství zahalenou snovou existenci. Postavy se díky tomu stávají originálními, jedinečnými, nezaměnitelnými. Autorčin záměr by mohl být proto spatřován ve snaze o vyloučení jakékoli asociace či záměny s nějakou reálnou osobou.

Způsob psaní a vyjadřování Gertrud Leutenegger je nezaměnitelný. Pohybuje se ve světě vzpomínek a snů, které přetváří do poetických obrazů s mimořádným smyslem pro detail. Její psaní tímto velice niterním, mýty obestřeným způsobem není podle mého názoru jejím prvoplánovým úmyslem, nýbrž jde spíše o jakousi "vrozenou přirozenost", jejíž způsob vyjadřování se v průběhu života čím dál víc jazykově zdokonaluje.

Knihy Gertrud Leutenegger jsou charakteristické směřováním přítomnosti a vzpomínání, reality a snění, které jsou přetvořeny do vysoce poetického jazyka. Její knihy o těžkostech života se tak díky tomu stávají ryzím čtenářským požítkem.

## 6 LITERATURVERZEICHNIS

### 6.1 Primärliteratur

Leutenegger, Gertrud: *Vorabend*. Frankfurt am Main / Zürich: Suhrkamp, 1975

Leutenegger, Gertrud: *Acheron*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994

Leutenegger, Gertrud: *Pomona*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004

### 6.2 Sekundärliteratur

Aeschbacher, Marc: *Vom Stummsein zur Vielsprachigkeit. Vierzig Jahre Literatur aus der deutschen Schweiz (1958 - 1998)*. Bern: Peter Lang, 1997

Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: DTV, 1996

Arnold, Heinz Ludwig: *Lichtjahre, sternhagelvoll*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.03.2004

Felka, Rike: *Das geschriebene Bild. Über Gertrud Leutenegger*. Wien: Passagen, 1996

Felka, Rike: *Gespannte Fäden*. In: Frankfurter Rundschau, 12.05.2004

Hagestedt, Lutz: *Partner der Autoren. Mit Siegfried Unselds Tod ging ein erfülltes Leben für die Literatur zu Ende*. [online] 11.11.2002 [Datum des Zugriffs: 17.01.2006]. Verfügbar über: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=5410&ausgabe=200211](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5410&ausgabe=200211), Nr. 11, November 2002

Hanimann, Beda: *Apfelkeller, Himmelszelt*. In: St. Galler Tagblatt, 17.05.2004

Matt, Beatrice von: *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld: Huber, 1998

Nentwich, Andreas: *Der Geschmack der Kindheit*. In: Neue Zürcher Zeitung, 06.03.2004

Petzold, Klaus / Autorenkollektiv: *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin: Volk und Wissen, 1991

Reinacher, Pia: *Freudlos im Hinterzimmer*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung [online] 13.01.2006 [Datum des Zugriffs: 23.02.2006]. Verfügbar über:

<http://www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~EA9F9E37B2C7C45EF80ECB818BD7B6D82~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

Serke, Jürgen: *Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988

Spoerri, Bettina: *Bis auf den Apfelkern*. In: Die Wochenzeitung, 29.04.2004

Wikipedia. Die freie Enzyklopädie: *Styx*. [online] 27.01.2006 [Datum des Zugriffs: 02.02.2006]. Verfügbar über: <http://de.wikipedia.org/wiki/Styx>