



**Isabel HERNÁNDEZ, Dorota SOŚNICKA (Hg.):
*Fabulierwelten. Zum (Auto)Biographischen
in der Literatur der deutschen Schweiz.
Festschrift für Beatrice Sandberg
zum 75. Geburtstag.*
Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017: 255 S.**

Die von Isabel Hernández und Dorota Sośnicka edierte Festschrift verdient in mehrfacher Hinsicht Beachtung. Als ein weiterer Beitrag zu der seit einiger Zeit blühenden Forschung zur Autobiographie führt sie in diese Poetik anhand literarischer Werke von Autoren aus der deutschen Schweiz ein und vermittelt dazu Einsichten mehrerer europäischer Germanisten; in das weit gesteckte Rahmenthema lassen sich viele Werke und Motive integrieren. Nach einem Vorwort, das größtenteils eine Laudatio auf die Jubilarin selbst, Germanistin und Mitglied der Norwegischen Wissenschaftsakademie, deren Verbundenheit mit der helvetologischen Forschung bringt, wovon auch ein Schriftenverzeichnis in Auswahl Zeugnis ablegt, folgen zwei Kurztexte der Schweizer Schriftsteller: Gerold Späths und Christian Hallers.

Während Späth die Geehrte im Telegrammstil beglückwünscht und ein ihm eigenes experimentierfreudiges Form- und Wortspiel hinzufügt, geht Haller auf das Autobiographische, die im Untertitel angedeutete Hauptlinie der Festschrift, direkt ein. Solches Schreiben erläutert er aus der Sicht der eigenen literarischen Erfahrung und fasst die reflektierte Kategorie sehr weit: „Die Frage, was «autobiographisches Schreiben» sei, ist vielleicht eine falsch gestellte Frage, die etwas einzugrenzen sucht, das in seiner Komplexität nicht wirklich fassbar ist“ (23). Die Quintessenz der Autobiographik liege demnach im Schreiben „von innen [...] nicht von außen“ (24), in persönlicher Betroffenheit und individuellem

Urteilsvermögen des Schriftstellers, dessen existentiellm Grunderlebnis – abgesehen davon, ob er seine Stoffe unmittelbar oder mittelbar, „aus dem Berichten anderer“ (24), schöpft. In Hallers Miniessay lassen sich damit Berührungspunkte mit dem analogen Diskurs von Jean Starobinski (*Der Stil der Autobiographie*) und Paul de Man (*Die Ideologie des Ästhetischen*) nachweisen, wonach das Autobiographische Denkfigur und Substanz aller literarischen Werke sei.

Der eigentliche literaturwissenschaftliche Teil der Festschrift setzt mit einem Beitrag von Anna Fattori ein, einem Aufsatz, der nach dem Prinzip des sich ausweitenden Blicks – Fragestellung, Bestimmung der Begriffsbasis, Beschreibung des Inspirations- und Entstehungskontextes des Gegenstands, Robert Walsers Umgang mit Ikarus-Stoff und bildender Kunst – konstruiert wurde. Die Autorin des Beitrags fügt, sich einer intermedialen Herausforderung stellend, am Beispiel des Mikrogramm-Gedichts *Schimmernde Inselchen im Meer* von Walser und des Gemäldes *Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz* von Pieter Bruegel dem Älteren Malerei und Dichtung zusammen – unter mythologischem, literatur- und kunstwissenschaftlichem Aspekt. Genannt werden dabei auch Dichter, die sich auf das Ikarus-Motiv als eine durch geraume Zeit hindurch wirkende inhaltliche Vorgabe berufen – unter ihnen Goethe und Stefan George. Walser lässt – wie Anna Fattori deutlich macht – das Bild des flämischen Künstlers als Gedicht erscheinen und verwerdet den Ikarus-Mythos „zur autobiographischen Widerspiegelung“ (28); dem Gemälde entspricht also die bewusst und zweckgemäß eingengte Perspektive des Dichters.

In der Tat erblickt Walser in der Ikarus-Legende eine Parallele zu sich selbst, „im Schicksal des griechischen Helden“, heißt es im Beitrag Anna Fattoris, „sieht er Gemeinsamkeiten mit seinem eigenen dichterischen und menschlichen Schicksal in den Berner Jahren“ (42) – all das wird im Diskurs der italienischen Germanistin vor dem Hintergrund von Walsers Existenz- und Literaturauffassung seiner Spätzeit sichtbar. Unter Berücksichtigung von Hockes *Malerei der Gegenwart* gewahrt die Beiträgerin, dass das Ikarussturz-Gemälde gewisse Eigentümlichkeiten des Manierismus enthält und diese auch im Gedicht des Schweizer Verfassers nachweisbar sind. Anna Fattori macht dabei auf Walsers „Entmythisierung der Ikarus-Geschichte“ (40), auf die sprachlich-formale „Verniedlichung des Stoffes“ (40), aufmerksam. Man kann mit ihrer modellhaften, rigoros komponierten Interpretation weiter denken – etwa in Bezug auf das Bewusstsein der Begrenzung im eigenen Selbst – im Text von Robert Walser und der Ikarus-Allegorie.

Die nachfolgende Untersuchung von Kerstin Gräfin von Schwerin bewirkt ebenfalls ein verstärktes Interesse für interdisziplinäres Vorge-

hen. Auch diese Autorin wendet sich Robert Walsers bildkünstlerischen Bezugnahmen zu; für sie befasste er sich damit von seinem Frühwerk an – vom Kurzprosaaband *Fritz Kochers Aufsätze*. Erkennbar seien nämlich Analogien zwischen Cézannes Arbeit am Gemälde, seinen fleckenhaft ausgeführten Bildern, und der von Walser am literarischen Text (Merkwürdiges, schwer Fassbares, sensitive Abstufungen von Diktion). Die Beiträgerin charakterisiert Walsers Kunsterlebnis und Kunsttransposition in literarische Werke wie folgt: „Für Walsers Kunstbetrachtungen war es nicht entscheidend, ob er ein Gemälde unmittelbar oder bereits vor längerer Zeit gesehen hatte. Mitunter diente Walser ein Bild erst Jahrzehnte später als Anstoß für ein Prosastück oder Gedicht“ (50). In seiner späten Schaffenszeit habe der Schweizer Schriftsteller ein Kunstwerk allein zum Stimulans genommen, einem Anlass zur Vitalisierung der eigenen Imagination und nicht zum direkten Umformen einer von außen kommenden Idee.

Von besonderer Inspiration ist zugleich, wie Kerstin Gräfin von Schwerin die ästhetische Gestaltung bei dem französischen Künstler, seine 'halbfertig' vernetzten Farbeffekte mit Walsers 1929 in der „Prager Presse“ veröffentlichtem Prosatext *Cézannesgedanken* in Verbindung bringt und wie sie dazu ein eigenständiges Erklärungsmuster liefert; diesem zufolge bewegen sich der französische Maler und der Schweizer Schriftsteller inmitten desselben Darstellungsproblems. In Cézannes Prinzip des 'Unvollendeten', seiner „tastende(n) Augen“, erblickt Kerstin Gräfin von Schwerin künstlerische Vollendung und verknüpft diese mit Walsers 'unvollständige(r) Ausdrucksart'. Was sie bei alledem auch ausprägt, sind die ästhetischen Muster alter und moderner Malerei mit der ihr eigenen Spannung zwischen dem Schauen und dessen Verbalisieren unter gleichzeitiger Berufung auf zahlreiche theoretische Positionen.

Von zentralem Interesse für Isabel Hernández, die Mitherausgeberin der Festschrift, bleiben dagegen die Parameter der literarischen Autobiographie am Beispiel von Cécile Ines Loos' Roman *Hinter dem Mond*. Dabei wagt sich die Beiträgerin in eine unbegründete Inakzeptanz der Erkenntnis von Charles Linsmayer vor, der Loos' Werk als „nur am Rande autobiographisch“ qualifiziert und damit zu einer Vorsicht beim Deuten mahnt (vgl. 65, Fußnote 5). Die Gegenargumentation der spanischen Germanistin präsentiert sich folgendermaßen: „Beide Romane“ [gemeint sind *Der Tod und das Püppchen* und *Hinter dem Mond*] „kann man demnach als autobiographisch definieren, denn im letzteren findet der Leser genauso viele Elemente und Fakten aus dem eigenen Leben der Autorin wie im ersten“ (65). Dies stimmt nicht einmal im Allergeringsten, denn die besagten, vom Rezipienten erkannten 'Elemente und Fak-

ten‘ kommen aus fiktionalem Werk, aus der Darstellung und nicht aus der direkten Lebensrealität der Schriftstellerin. Textebene (Konnotation) und faktisch Gelebtes (Denotation) sind verschiedene, auf keinen Fall miteinander zu verwechselnde Welten. Zu bemängeln ist hier auch, dass die Beiträgerin den untersuchten Text völlig ontologisiert, den Roman von Loos im Vakuum, ohne jeglichen Kontext, behandelt.

Es ist ebenfalls äußerst problematisch zu behaupten, die fast vergessenen Werke der Schweizer Erzählerin seien ein Rezeptionsoffer kosmopolitisch reservierter Mentalität und internationalisierter Lesekultur: „Was für Gründe dahinter stecken, ist schwer zu erklären, aber vielleicht passt Loos‘ intime und höchstpersönliche Welt nicht zur Zeit der Globalisierung“ (63). Mit solch überwältigenden Denkkonstruktionen wird der Beliebigkeit von Urteilen der Weg eröffnet. Die Beiträgerin lässt sich dabei von Loos‘ Stilkunst in den Bann ziehen: „Dieser Effekt“, schreibt sie, „entstammt der Tatsache, dass alle Schwierigkeiten des autobiographischen Schreibens von Cécile Ines Loos auf bestmögliche Art gelöst werden, indem sie eine Sprache erfindet, mit der sie die feinsten psychologischen Regungen sowie die Höhen und Tiefen der Erlebnisse sowie die Lücken ihres Gedächtnisses erfasst“ (69). Die freudige Erregung pervertiert hier zur unverdienten Hagiographie; sie ähnelt in ihrer Ablösung von Sachlichkeit und Reflexion einer Verlagsreklame, die kein anderes Ziel verfolgt, als zum Bucherwerb zu verlocken.

Isabel Hernández gleitet übrigens von einer sachlich leeren Behauptung zur anderen. Dafür noch folgendes Beispiel: „Abstrakte Erörterungen und komplizierte Seelenvorgänge kommen nicht vor und es wird ständig versucht, Gefühle bzw. Empfindungen in Bilder umzuwandeln und sie mit dem Alltag in Beziehung zu bringen“ (73). Was sind ‘abstrakte Erörterungen und komplizierte Seelenvorgänge‘ in einem literarischen Text? Ist deren angedeutete Absenz bei Loos Gewinn oder Belastung ihres Diskurses? Soll Literatur, die doch von verschiedenem Potential Gebrauch macht, mit beschränkt wirklichkeitsbezogenem, buchstabengetreuem Horizont arbeiten?

Wenn sich alles mit allem verbinden lässt und man statt unvoreingenommener Perspektive und präziser Begrifflichkeit voluntaristische Behauptungen, ratlose Vermutungen und Unsicherheiten gebraucht, dann bleiben solche distanzlosen Konstrukte – wie etwa die angeführten – für die Erkenntnis der literarischen Darstellung völlig unnütz. Bei alledem ist noch festzuhalten, dass das im Beitrag verwendete Ausdruckspotenzial zum Ganzen komplementär arbeitet; die grammatisch-semantische Ausführung des Aufsatzes von Isabel Hernández lässt viel zu wünschen übrig. Der Band hätte hier zweifellos aufmerksamer lektoriert werden sollen.

Ganz anders verhält es sich mit dem darauf folgenden Beitrag von Daniel Annen. Sein Text ist aus einer Auseinandersetzung mit zwei Romanen Meinrad Inglin, mit *Die Welt in Ingoldau* und *Werner Amberg*, sowie deren sozial-mentalem Hintergrund hervorgegangen. Der Beiträger zeigt, dass *Die Welt in Ingoldau*, ein Bild des Dorflebens in Schwyz, in konservativen Kreisen scharfes Unbehagen erweckte. Annens überzeugende Beweisführung lässt erkennen, wie sich eine ideologisch fanatisierte Werkrezeption der literarischen Darstellung stellt, wie die Konstitution des Sinns in fiktiver Umformung aus der Sicht eines Sachtextes entwertet und wie in einer solchen Lesart der Autor Inglin mit der Textfigur gleichgestellt wird.

Daniel Annen bleibt dabei in radikal-kritischer Urteilsposition zum Milieu des Katholizismus, dessen kasuistischer Sittenlehre als Sanktionsgewalt mit vielen Implikationen für individuelles und kollektives Leben – unter deutlicher Akzentuierung gewisser Romanpartien wie etwa die Beichtszene zu Beginn und die Fronleichnamsfeier gegen Ende der Darstellung. Es ist ebenfalls bezeichnend, wie der Verfasser des Aufsatzes die Eigenart des Romans *Werner Amberg* charakterisiert, wie er Faktuales, Einzelheiten biografischer Provenienz, erfasst, diese in literarästhetischer Hinsicht auswertet und in komprimierter Form darzubieten versteht: „Denn dieses Buch“, heißt es in Annens Beitrag, „enthält deutlich biografisch referentielle Elemente, es ist aber als Roman auch deutlich geformt und enthält zugunsten des Formalen auch da und dort erfundene Passagen oder Hinweise“ (86).

Was Ofelia Martí Peña, die Autorin des Artikels „Max Frischs *Stiller*, *Homo faber* und *Montauk*: Identitätsproblem und autobiographisches Schreiben“, präsentiert, ist die Repetition altbekannter Erkenntnisse in Form einer Skizze und liegt von jeglicher textanalytischen und diskursiven Qualität denkbar weit zurück. In diesem summarischen Querschnitt durch Frischs drei Werke ist – mit Ausnahme von einigen wenigen Gesprächen mit dem Schriftsteller selbst – keine einzige Bezugnahme auf die einschlägige, weder frühe noch aktuelle Forschungsliteratur vorhanden; der Beitrag ist völlig kontextfrei.

In der Untersuchung „«Warum sind sie noch hier?» Flucht und Migration in Erica Pedrettis Roman *Veränderung oder Die Zertrümmerung von dem Kind Karl und anderen Personen*“ geht Vesna Kondrič Horvat den autobiographischen Eigenheiten im Erzählwerk der Schweizer Schriftstellerin nach. In der Abhandlung wird dieser Poetik vieles attestiert – jeweils in Verbindung mit dem Bewältigungsversuch des Zurückliegenden, einem Punkt, in dem sich Vergangenes und Gegenwärtiges, die Erfahrung des Heimatverlustes, der Umsiedlung und harter Integration in eine unbekanntere Realität als Erinnerungsarbeit überschneiden und

miteinander konfrontiert werden. Was dem Autobiographischen von Pedretti sonst noch bescheinigt wird, ist neben der Subjektivität und Fiktionalisierung der Schockerlebnisse die Verschriftung einer kaum artikulierbaren Erschütterung, das Erzählen in gebrochenem Rhythmus, die Fragmentierung des Erinnerns – allemal mit simultaner Intention, den Eindruck des Authentischen nicht aus dem Auge zu verlieren. Vesna Kondrić Horvat belegt damit zugleich, dass die Kausalität autobiographischer Fakten oft direkt nachweisbar ist, was jedoch nicht bedeutet, dass das Werk zum direkten Lebensbericht werde. All das adäquat zu beschreiben, ist eine Herausforderung, der sich die Beiträgerin vollaufgewachsen zeigte.

Anzumerken ist hierbei auch, dass dieser erkenntnisreiche Text leider mit einer inflationären, schwer überschaubaren Verwendung von Zitaten belastet wird – insbesondere auf den vier letzten Seiten. Das angeführte fremde Wort dominiert hier über dasjenige der Autorin und integriert sich nur mühsam in den Diskurs. Solcherart den Text zerteilende und seine Lektüre behindernde Zitiermanier ist übrigens auch in einigen anderen Aufsätzen der Festschrift auffällig.

Zum Gegenstand ihrer Reflexion macht Teresa Martins de Oliveira den Roman *Absender* von Daniel Ganzfried, eine Art Familiensaga und Kompensation der vom Sohn erzählten Lebensgeschichte des Vaters, eines Auschwitz-Überlebenden; das Werk wird auf Gestaltungsmerkmale der literarischen Autobiographie hin befragt. Die Verfasserin des Beitrags geht in Anlehnung an das Konzept von Marianne Hirsch Ganzfrieds Darstellung vom Prinzip des Postgedächtnisses her, der „Erfahrung der Kinder von Holocaust-Überlebenden, d.h. als Erinnerung an die Erinnerung“ (127), an.

Teresa Martins de Oliveira stellt sich eine Reihe von Fragen. Ihr zufolge ist das behandelte Werk u.a. ein Dekonstruktionsversuch des mehr oder minder abgegriffenen, trivial gewordenen Holocaust-Expressionsvermögens. Für die Beiträgerin fügt sich der Roman des Schweizer Schriftstellers in die Ironietradition der deutschen Romantik, in die Linie Heinrich Heines. Die Autorin des Aufsatzes erblickt in der Struktur des *Absender* eine Analogie zum postmodernen Thriller, und dies scheint sie zu dem Gedanken zu veranlassen, dass die zeitgenössische literarische Autobiographie keine feste Identität habe. Dem Autor der vorliegenden Rezension drängt sich in diesem Zusammenhang auch eine unschwer erkennbare Parallele des *Absender* zu Edgar Hilsenraths lockerer, grotesker Perspektive im Roman *Der Nazi und der Friseur* auf.

Ein weiterer Artikel der Festschrift stammt aus der Feder von Malcolm Pender und handelt davon, wie drei Betroffene in ihren persönlichen, unterschiedlich strukturierten Büchern mit der eigenen Krebs-

krankheit umgehen. Gleich eingangs legt der Beiträger kontextuelle Grundlagen für die behandelten Haupttexte, für *Mars* von Fritz Zorn, Walter Matthias Diggelmanns *Schatten. Tagebuch einer Krankheit* sowie *Diktate über Sterben und Tod* von Peter Noll – mit dem Hinweis darauf, dass die Zeit nach der Studentenrevolte 1968 besonders günstig für autobiographische Formen ohne verblühten literarischen Zugriff war. In der Tat wurden die Bekenntnisse der genannten Deutschschweizer Autoren mit einer eher selten anzutreffenden Authentizität und unverstellten Haltung gestaltet.

Im weiteren Gang der Studie von Pender bietet sich dem Leser die Gelegenheit, einzelne Werkdeutungen verfolgen zu können; der Autor bleibt dabei in ständigem Dialog mit der Primär- und Sekundärliteratur und lässt die Eigenschaften der analysierten Aufzeichnungen ersichtlich werden. „Allen drei Verfassern“, heißt es in der Untersuchung, „ist aber gemeinsam, dass sie [...] ihre Texte in voller Kenntnis ihres baldigen Todes verfassten und dass sie kurz nach deren Fertigstellung bzw. Veröffentlichung starben“ (143f.). Gemeinsam ist ihnen auch – was sich aus Penders Interpretationen mehr oder weniger indirekt ableiten lässt – ein starkes Mitteilungsbedürfnis unter gleichzeitiger Reduktion auf das Notwendige, das Gefühl der Vertreibung aus dem bisherigen Zustand, die Öffnung eines Abgrunds von Zweifeln in Konfrontation mit dem Sterben als Referenzpunkt für alles andere, die Entdeckung der eigenen Selbstbegrenzung, das Schreiben in Entlastungsfunktion. Der Beitrag von Malcolm Pender stellt den Leser vor eine bedeutende Anzahl von grundlegenden Fragen und ist darum als inspirierend anzusehen.

Der darauf folgende Text von Peter Rusterholz ist ein Versuch, Hugo Loetschers ausgewählte Werke in ihren gewichtigsten Aspekten neu zu entdecken. Im Eingangsteil wird in aller Kürze und sachgerechter Beleuchtung Loetschers Auffassung der Autobiographie angesprochen. Demgemäß sind seine Werke Texte mit autobiographischem Impuls, von der Lebenserfahrung des Schreibenden stimulierte Darstellungen und keine Vitabeschreibungen, „keine ungebrochene Folge eines Lebenslaufs“ (159); in ihnen zählt vielmehr lebensgeschichtliches Kolorit. Hingewiesen wird zugleich auf das innovative Prosawerk *Abwässer. Ein Gutachten*, einen Text „mit autobiographischem Anlass“ (157, Fußnote 1), mit respektloser Veranschaulichung der im Titel signalisierten Schmutzrealität.

Des Weiteren bemüht sich Rusterholz, die Eigenart der Entwicklung von Loetschers Darstellungen anhand ausgewählter Werke (*Die Kranzflechterin* samt kritischer Stimmen zu diesem Roman, *Der Immune*, *War meine Zeit meine Zeit*) nachzuvollziehen; er fügt auch solche Schriften hinzu wie die unveröffentlichte Dissertation des Schriftstellers *Der Phi-*

losoph vor der Politik. Ein Beitrag zur Politischen Philosophie Frankreichs sowie den Text *Ein Konzil für Germanisten*. Der Beiträger zieht hierzu in Betracht, wie sich die eigene Lebenserfahrung Hugo Loetschers als eine besondere Schreiblegitimität behauptet. Stark verkürzt lassen sich die dazugehörigen Erkenntnisse auf zwei Momente zurückführen. Der Roman *Die Kranzflechterin*, für den Verfasser selbst „das vom Herzen her liebste Buch“ (159), eine Präfiguration seiner weiteren Leistungen, beinhaltet literarisch verarbeitete Erinnerungen an seine Großmutter, die eigentliche Vorlage der Titelfigur, der Kranzflechterin Anna, die in Verbindung mit dem Zeitgeschehen steht. Peter Rusterholz meint dazu: Dieses Werk „ist nicht nur ein Anfang, sondern ein Modell der Entwicklung, die im letzten Buch“ (in *War meine Zeit meine Zeit*) „immer weitere Kreise zieht“ (172). Zum zweiten richtet der Verfasser der Abhandlung, die sich mit gesteigerter Aufmerksamkeit liest, sein Augenmerk auf die für Loetscher bedeutende kategoriale Spannung zwischen ‘stiller Meditation‘ und ‘aktueller Stellungnahme‘, auf die Originalität des Denkprozesses, der einen Abgrund von differenzierten Ideen öffnet, im Bereich der Kreativität mit Parallelentwicklungen, mit Zusatzkonstruktionen arbeitet und bereits Vorhandenes um Neues ergänzt.

Ein anderer aufschlussreicher Beitrag in der Beatrice Sandberg hoch ehrenden Festschrift stammt von Jan Jambor. Er behandelt intertextuelle Konnexen als kreative Stoffe und Wirkungspotenzen am Beispiel eines der römischen Heiligen Agnes gewidmeten Kapitels aus Jacobus de Voragines *Legenda aurea* und Peter Stamms Roman *Agnes*, strukturell verschiedenen Werken, die zueinander in Beziehung gesetzt werden. Der Text de Voragines sei, liest man bei Jambor, nach dem Prinzip biographischer Authentizität entstanden – derjenige des Schweizer Schriftstellers hingegen nach fiktionalem Prinzip, mit allen dazugehörigen Implikationen. Übrigens sei das Werk von Stamm nicht nur dem lateinischen Modell verpflichtet; der Beiträger erläutert dies in angemessener Weise.

Die komparatistisch-analytische Arbeit des slowakischen Autors gibt zu vielen Reflexionen über Motive und Ideen im Roman Peter Stamms Anlass – wie etwa die intertextuelle Fundierung des Titels *Agnes*, die Attribute und Taten der Hauptfigur, die Darstellung des Todes, die feste und offene Deutung der Agnes-Geschichte. Jan Jambor weist nach, dass zeitlich voneinander entfernte, aus entgegengesetzten Perspektiven entworfene Werke miteinander korrespondieren können. Mit präzisiertem Urteilsvermögen verfolgt er zugleich die verwendete Forschungsliteratur.

Zum Gegenstand seiner Untersuchung macht Gonçalo Vilas-Boas den Roman *Postskriptum* von Alain Claude Sulzer, einem Schweizer Schriftsteller und Übersetzer. Dem untersuchten Werk räumt er einen gesonderten Stellenwert ein – und zwar wegen seiner reichhaltigen The-

matik: es „kann als Künstler-, Hotel- und Homosexuellenroman gelesen werden, aber auch als Exilroman“ (197) – sicherlich auch als Zeitroman; der Protagonist Lionel Kupfer, ein Filmstar der 1930er Jahre, sieht sich mit dem anwachsenden Nationalsozialismus konfrontiert.

Bevor der Beiträger auf einzelne Aspekte des *Postskriptum* detailliert eingeht und es seinem analytischen Blick öffnet, bestimmt er die gattungsmäßige Natur der literarischen Biographie „als eine fiktive Heterobiographie, in der aber Teile im autobiographischen Modus präsentiert werden“ (196) – jeweils als eine Textsorte mit Wahrheitsanspruch. Aus dieser Sicht sei Sulzers Roman „eine Heterobiographie, in die andere Biographien oder Teilbiographien verwoben sind“ (197), eine Form, die dem Zusammenspiel von historischer Faktizität und individueller Lebensgeschichte (Kupfer und das Treiben seiner Zeitgenossen) gerecht wird. Die konsequent durchgeführte, stark textgebundene Analyse des Dargestellten ist dem Verfasser des Beitrags eine verlässliche Basis für seine Erkenntnisse.

Ein ganz besonderes Augenmerk verdient der Text von Jürgen Barkhoff, einer der relevantesten in der Festschrift. Seine Forschungsgrundlage ist der bekannte, in mehrere Sprachen übersetzte Roman *Tauben fliegen auf* von Melinda Nadj Abonji. Mit seinen Erkenntnissen schafft der Autor des Aufsatzes einen neuen Zugang zu Fragen der Migrations- und Assimilationserfahrung, der neuen Heimat- und Identitätsfindung als „Dazwischen – zwischen den Ländern, den Kulturen, den Heimaten und den Sprachen“ (207), als permanenter Schwebestand und im Beitrag deutlich ausgeprägtes Ungleichgewicht von Eigenem und Fremdem, Altem und Neuem in der Denk- und Lebensart der aus dem ehemaligen Jugoslawien in die Schweiz Eingewanderten – all die Ideen aus der Perspektive des Wechsels der Zeiten und des Aufbrechens ethnischer Konflikte. Das Hauptinteresse des Beiträgers gilt der Erschließung des mehrfach und in allen seinen Anverwandlungen angesprochenen Transitorischen in *Tauben fliegen auf* – desto mehr, als dies in der bisherigen Forschung, „in den mittlerweile schon recht zahlreichen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zu Nadj Abonjis Roman bislang zu kurz gekommen [ist]“ (207).

In der Tat sei das Transitorische bei Nadj Abonji mit zeitgeschichtlichem Ballast überzogen, aber es komme zur Sprache auch als eine Metapher für die Grenzen der notorischen Verunsicherung eines Individuums auf seinem Weg in die Dissidenz, zur Bewahrung des Alternativlebens und Abkehr von eigenem Milieu. Die Qualität des Transitorischen wird in der Abhandlung zugleich in einem weitläufigen, überindividuellen Zusammenhang verortet. „Das Buch und seine Autorin gehören damit“, um Jürgen Barkhoff noch einmal zu bemühen, „in den Kontext des

«Eastern Turn» innerhalb der deutschsprachigen interkulturellen Literatur, also der wachsenden Zahl von Texten von Autoren mit Migrationshintergrund, die aus Ost- und Südeuropa stammen“ (206).

Was den umfangreichen Aufsatz von Dorota Sośnicka ausweist, ist die essentielle Erkenntnis der autobiographischen Linie im Schaffen Gerold Späths – von *Commedia* und *Sindbadland* über verschiedene andere Werke bis hin zu den zweibändigen *Aufzeichnungen eines Fischers*, in denen die dem Verfasser eigene amorphe Fabel, fließende Gattungsidentität und Variationspoetik immer wieder zum Tragen kommen. Der Schriftsteller selbst wird zutreffend für einen Modellfall einfallsreicher Sprachgestaltung, des sich individualistisch gebenden Formspiels, gehalten. Im Beitrag wird nachgewiesen, dass seine Werke zu den bedeutenden Experimentiertexten gehören und ihre Inspirationsquellen und Parallelen sich mühelos in den pikaresken Roman des Barocks fügen sowie auch bei Gottfried Keller, Friedrich Dürrenmatt, Günter Grass, William Faulkner auffindbar sind; nicht zu übergehen wären in diesem Kontext wohl auch die Erzähltexte von François Rabelais.

Der Autorin des Beitrags ist eine Menge präzise belegter, in allen Details vorbildlich ausgearbeiteter Einsichten in Späths Verbalisierung der Gedächtnisarbeit zu verdanken – allen voran die Rückschau auf seine Rapperswiler Schlüsselerfahrung in lokaler und grenzüberschreitender Bedeutung, auf das Gewesene als Individual- und Sozialpathogenes, als kontinuierliche Irritation, aber auch liebevolle Lebensenergien. Späths Formen der Autobiographie lassen sich wohl besonders gelungen „erinnernde Neuschöpfung“ (Hans Rudolf Picard) und „groteskes Welttheater“ (Michael Bauer) nennen. Die Feininterpretationen in der Studie von Dorota Sośnicka erhalten ab und zu den Anstrich einer gewissen Faszination von Gerold Späths Schreibkunst (‘unerschöpflich, höchst artifiziell, Meisterschaft‘), dabei wäre Vorsicht, verhaltener Ausdruck, geraten.

Den meisten Aufsätzen in der Festschrift ist eine hohe wissenschaftliche Qualität zu bescheinigen. Was man jedoch in ihr vermisst, ist ein Namenregister – heutzutage ein Standard akademischer Fachschriften.

Zygmunt Mielczarek