

Die Schweizer Kurzgeschichte

(Am Beispiel der Erzählungen von Erica Pedretti)

Irena ŠEBESTOVÁ

In der Zeitetappe nach dem Zweiten Weltkrieg kann man in der Schweizer deutschsprachigen Literatur den Roman als die noch immer dominierende Erzählform betrachten. Mit dem Eintritt der „jüngeren Schriftstellergeneration“¹ in die literarische Szene setzt sich in den sechziger Jahren die Gattung Kurzprosa durch.

Die Gruppe der Autoren, die nach Frisch und Dürrenmatt an die literarische Öffentlichkeit trat, wurde zunächst als die „jüngere“ Generation bezeichnet und später, als abermals jüngere Autoren nachdrängten, als mittlere Generation.²

Man könnte fast von einer Euphorie der kurzen Formen sprechen. Auch wenn das Aufkommen der Kurzprosa im weitesten Sinn sicher ein Phänomen der modernen Literatur immer noch bleibt, erreichte diese Form doch in der Deutschschweizer Literatur eine besondere Ausprägung. Ihre Entwicklung ist hier mit einer eigenen, aber auf keinen Fall geschlossenen Tradition verbunden,³ die sich im ungleich starken Maß von den Gattungen Roman und Lyrik unterscheidet.

Die Veröffentlichung des Bandes ‚Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen‘ (1964) von Peter Bichsel bedeutete für die Kurzprosa einen deutlichen Durchbruch innerhalb der deutschsprachigen Literatur in der Schweiz und sie hat noch bis in die Gegenwart große Bedeutung:

„Die Kurzprosa, in ihrer ganzen Variationsbreite, nicht nur à la Bichsel, sondern z.B. als surrealistische Erzählung, mit Einsprengsel aus dem Bereich des Absurden, oder als europäische Mutation der amerikanischen short story, mit stark reportagehaftem Einschlag, angelehnt sogar ans Novellenhafte, oder auch unter völligem Verzicht auf die Fabel – sie spielt tatsächlich in der deutschschweizerischen Literatur der sechziger Jahre eine dominierende Rolle“ (Pulver 1974: 290).

Im Zusammenhang mit diesen Sätzen bestätigt sich bis heute, dass der Begriff „Kurzgeschichte“ nicht nur alle Texte von Peter Bichsel einschließt, sondern hier auch verschiedene Formen der Kurzprosa zusammengefasst werden, wenn z.B. von Prosa-

¹ Die jüngere Generation bildet die während oder kurz nach dem 2. Weltkrieg geborene Autorengeneration, die mit ihrer literarischen Produktion gegen 1960 an die Öffentlichkeit trat und gegen 1970 ihre erfolgreichsten Werke produzierte: Peter Bichsel, Hans Boesch, Herbert Meier, Walter Matthias Diggelmann, Jörg Steiner, Paul Nizon, Otto F. Walter. Wenig später folgten die Debüts von Adolf Muschg, Beat Brechbühl, Walter Vogt.

² Fünfzig Jahre danach: zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus, S. 171.

³ Die Tradition der Kurzprosa führt zurück in die Teile der früheren Literatur, die Randgebiete also, vor allem zu Robert Walser.

skizze, Prosatext oder Kurzgeschichte die Rede ist. Die Vielfalt und das Nichtspezifizierbare wichtiger Texte ist gerade Merkmal der gegenwärtigen Literatur, und spiegelt sich in den Werken vieler Autoren wie z.B. Kurt Marti, Heinrich Wiesner, Christoph Geiser, Silvio Blatter oder Jürg Federpiel wider. Dieser steht in seinen Anfängen stark unter dem Einfluss der amerikanischen „short story“. Es ist unverkennbar schon in seinem ersten Buch ‚Orangen und Tode‘ (1961). An einer Stelle seines New York Tagebuchs hebt er hervor:

„Die Short Story, neben dem Musical (dessen literarische Qualitäten außerordentlich sind) die unverwechselbare Form der amerikanischen Literatur, ist Brennpunkt im Alltag ohne Helden, Brennpunkt im Ungrau des Täglichen, das den Helden ausschließt. Sie ist die Ballade unserer Jahre ...“ (Federspiel 1961: 105).

Der „novellenhafte“ Charakter mancher Erzähltexte, den Pulver in dem oben angeführten Zitat erwähnt, muss einer heterogenen Modifikation untergeordnet werden. In diesem Rahmen steht im Mittelpunkt der Geschichten nicht eine wenig glaubwürdige Begebenheit, sondern ganz alltägliche Ereignisse. Mittels der Kurzprosa bietet sich eine Möglichkeit an, das Fragmentarische der bruchstückhaft erfahrenen Wirklichkeit darzustellen. Die Autoren reagieren auf die Alltags-Beobachtungen mit einer eigenen Sprache und beschreiten im Formulieren eigener Erfahrungen gleichzeitig neue literarische Wege. Sie verstehen oft ihr Schreiben als das Anschreiben der „wirklichen Wirklichkeit“, was nicht immer ein mühe- und problemloser Prozess ist.

Peter Bichsel beschreibt seinen schöpferischen Schreibprozess in den Frankfurter Poetik – Vorlesungen (1982):

„Während ich Geschichte erzähle, beschäftige ich mich nicht mit der Wahrheit, sondern mit Möglichkeiten der Wahrheit. Solange es noch Geschichten gibt, so lange gibt es noch Möglichkeiten. Deshalb basiert die Frage an den Geschichtenerzähler, ob seine Geschichte wahr sei, auf zwei Irrtümern.

Der erste Irrtum: es gibt keine Geschichte, die nicht Wahrheit enthalten würde, und es gibt im Prinzip keine Erfindungen. Die menschliche Fantasie ist begrenzt durch all das, was es gibt. In der Technik nennt man das Naturgesetze; für den Geschichtenerzähler mag ich es nicht benennen.

Der zweite Irrtum: Sprache kann nie wiedergeben, was eigentlich ist, sie kann Realität nur beschreiben. Die Personenbeschreibung eines Augenzeugen zum Beispiel ist nicht etwa deshalb ungenau, weil er kein gewandter Schriftsteller ist. Der Augenzeuge kann ein noch so guter Beobachter sein, er wird mit Sprache den Täter optisch nicht fixieren können. Wichtig für den Bericht des Augenzeugen ist ja nicht nur das, was er gesehen hat. Genau so wichtig sind seine zusätzlichen Erfahrungen: seine Beschreibung ist von allem abhängig, womit er die Person des Täters vergleichen kann“ (Bichsel 1982: 11).

Die Kurzprosawerke weisen in der Stoffauswahl und Formgebung gewisse Analogien auf. Die inhaltlichen und ästhetischen Besonderheiten der Werke lassen bei aller Verschiedenheit ihres individuellen Ausdrucks eine gemeinsame Plattform erkennen, wobei sich zwischen Einzelautoren verschiedene Konstellationen ergeben.

Für die Texte des Schweizer Schriftstellers Christoph Geiser, die den Prosaband ‚Hier steht alles unter Denkmalschutz‘ (1972) bilden, ist die Verwendung alltäglicher Stoffe typisch. Die Texte sind in Kürze realisierte Bilder von Oberflächenbeschaffenheiten einer eitlen sprach- und zeitlosen Realität. Sie zeigen die entzauberte Wirklichkeit des Alltags und stellen klare Gesellschaftsdiagnose dar.

Die ‚Lapidaren Geschichten‘ (1967) von Heinrich Wiesner sind synthetische Spiegelungen der Realität und der Autor will allein durch das Thema den Ernst der Zeitprobleme signalisieren, was ihm in wesentlichem Maß gelingt. Er entwickelt und teilt klar seine Gedanken mit, um mit konkreter gesellschaftlicher Zielsetzung die bösen Mächte zu entlarven und das Bewusstsein des Lesers auf die behandelten Fragen zu richten.

Die Beschreibungen automatischer Arbeitsvorgänge und technischer Details fallen sofort als Hauptthema des Buches von Silvio Blatter ‚Schaltfehler‘ (1972) auf. Mit der Hilfe der rigorosen Darbietungsselektivität wird der Leser über die kleinsten Einzelheiten im ganzen Text informiert. Wiederholt tauchen die menschlichen Momente wie Müdigkeit, Urlaubsträume, Verdienstträume auf, die zur Arbeitswelt in einer Fabrik gehören. Er schreibt Fabrikrealitäten mit ihren Schattenseiten und ohne Verzierung auf.

Der Erzählvorgang in den Prosatexten ‚Wohnen zeitaus. Geschichten zwischen Dorf und Stadt‘ (1965) von Kurt Marti skizziert konkrete Bezugnahmen auf die Wirklichkeit. Er registriert alltägliche Episoden, Einzelaspekte der Dinge, er gibt zeit- und ortsgebundene Hinweise. Einzelne Geschichten schlagen zugleich um in eine allegorische, sich mit Sinn für den archetypischen Ursprung des Ichs vollziehende Studie.

Zu Hermann Burgers kreativem Handwerk gehören psychologische, jeweils einem Situations- und Verhaltenszusammenhang entnommene Inhalte, Ängste, krankhafte Spannungen, jegliche Wunschvorstellungen genauso wie Symbole bürgerlicher Denk- und Lebensart. Das alles können wir im Buch ‚Bork‘ (1970) finden, wo diese Themen von Burger zum Erlebnis der Eitelkeit, des Fassadenhaften verarbeitet werden und als ein absurder Bereich, als pathologisch infantile Lebensansprüche enthüllt werden.

Auch für die Kurzgeschichten aller hier erwähnten Autoren gelten die Worte von Marcel Reich-Ranicki.

„Überdies stellen die Erzähler von Kurzgeschichten an die Phantasie, die Aufmerksamkeit und die Intelligenz ihres Publikums hohe Anforderungen: Wie die Autoren mit wenigen Worten eine ganze Welt zeigen wollen, so sind die Leser gezwungen, sich mit nur wenigen Anhaltspunkten und Andeutungen für jenes Bild zu begnügen, das sie sich selbst machen müssen. Daher beansprucht die Kurzgeschichte ebenso vom Autor wie vom Leser die höchste Konzentration [...] Wer [...] in einer Kurzgeschichte einen Absatz oder auch nur einen einzigen Satz nicht wahrnimmt, riskiert, dass sie ihm unverständlich bleibt.“ (Reich-Ranicki 1978: 6).

Die Gründe, die zur Erklärung der Bevorzugung kleinerer Prosaformen führen können, sind nicht einfach aufzustellen. Sehr oft wird in diesem Zusammenhang Enge und Kleinräumigkeit des Landes, kantonale und regionale Zersplitterung, die Unsicherheit im Gebrauch der Schriftsprache, vorgeführt. *„Vielleicht hat diese Form auch mit der typisch schweizerischen Tendenz des „Sichverkleiners“ zu tun“* (Kondrič 2002: 52). Alle bedeutenden und verkannten Schriftsteller hätten nach Pulver Tendenz des Sichverkleiners und sich Versteckens⁴ gemein, das noch heute eine Art Grundmotiv der Deutschschweizer Literatur darstelle, *„nicht gefährlich in vielen Fällen, aber fruchtbar als Voraussetzung des subtilen Wahrnehmens kleinster Regungen“* (Pulver 1982: 103-120).

Paradigmatisch erweist sich in diesem Kontext die Antwort Urs Widmers auf die Frage, warum Schweizer Autoren, auch er selbst die Kurzform bevorzugen.

⁴ Vgl. mit Nizon Paul: Diskurs in der Enge (1970), Peter Bichsel: Des Schweizers Schweiz (1969).

„Ich glaube ein Grund könnte auch unsere bäuerische Herkunft sein. Es gibt wenig Großstädtisches bei uns, dadurch gibt es auch wenig diese Große Geste der Grosstadt. Es gibt eine im Grunde genommen nur kleine und nicht so wichtige, mindestens in Kulturdingen wichtige Bourgeoisie und es gibt, zwar aus falschen Gründen, eine sehr starke soziale Kontrolle und es gibt den Dialekt. Ich glaube all das führt dazu, dass man sich vor großen Gesten hütet. Wir haben kein großes Talent zum Pathos und ich liebe Pathos.“⁵

An den sich viel versprechend entwickelnden Erfolg und damit auch an wachsendes Interesse an der Kurzgeschichte knüpften später auch die anderen Autoren, unter anderem Paul Nizon und Erica Pedretti an.

Paul Nizon ‚Im Hause enden die Geschichten‘ (1971) schafft in der Literatur gewissermaßen ein eigenes Leben noch mal, er schafft es neu, erst eigentlich als Wirklichkeit. Seine Subjektivität ermöglicht ihm einerseits die Gestaltung der Welt, aber andererseits verstellt sie sich ihm auch gelegentlich.

Die Erzählwerke von Erica Pedretti entsprechen dem höchsten formalen Anspruch, aber in keiner Weise sind sie formalistisch.

Erica Pedretti sammelte die Erzählungen, die zwischen den Jahren 1978 und 1982 unabhängig voneinander entstanden in dem beziehungsreichen Band ‚Sonnenaufgänge Sonnenuntergänge‘ (1984). Schon mit dem Titel deutet Pedretti die Richtung ihres Erzählens an, die aus dem gewohnten Alltagslicht auszubrechen versucht. Die Sonnenaufgänge und Sonnenuntergänge sind die Krisenzeiten, die unerwartete Umbrüche markieren, verdrängte Gedanken freisetzen und geheimnisvolle Bilder inszenieren, die der helle Tag nur selten hervorrufen kann. Dem Szenario entsprechend bestimmen raffinierte Motive den Handlungsverlauf einzelner Erzählungen des Bandes. Ob es sich um Aufbrüche handelt, die nicht stattfinden und nicht gelingen, (‚Nachdenken, was man tun könnte‘), oder Reisen und auch Spaziergänge, die nicht in die beabsichtigte oder gewünschte Richtung führen, sondern zum Beispiel an einen Ort stillen Grauens, zu einem in der Gefangenschaft des Aquariums sterbenden Wels (‚Dunkel auf hellem Grund‘).

Das Erzählen ist für Erica Pedretti kein Vermittlungsprozess, in dem man alles, was sich in der realen oder in der phantastischen Welt abspielt, treu festhalten muss. Es bezieht sich zwar auf die alltäglichen Ereignisse, sinnlich wahrgenommen, mit psychologischem Untertext hervorgehoben und im soziologischen Milieu eingefasst, aber trotzdem entspricht es den erwarteten Vorstellungen von dieser Gattung nicht. Das Erzählen beherrschen vor allem Erfahrungen, Gefühle, Gedanken, die in der Sprache aufbewahrt sind. Sie können aber aus dieser Sprache rückwärts evoziert werden, und damit die Erfahrungen, die Gefühle, die Gedanken verraten, welche der Autorin eigen sind und die sie in ihrer unverwechselbaren Weise schildert. Diese Schilderung sagt etwas über die künstlerische Wahrnehmung von Erica Pedretti aus. Durch ihre Art des Schreibens weist sie die bewundernswerte Fähigkeit nach, jedes Detail, das zur Vorstellungsbildung von der Beziehung des Menschen zur umliegenden Welt beiträgt, einzufangen. Wenn bei Erica Pedretti tatsächlich ein Fall auftaucht, eine Begebenheit ins Auge gefasst wird, wie in der Erzählung ‚Am Tatort‘, dann schreibt sie:

„Wie ich an einer Geschichte sitze, was bedeutet, daß ich die eine Begebenheit aufschreibe und mich dabei an die andere, ohne sie zu schreiben, erinnere, sehr lebhaft plötzlich, fast farbig erinnere, was, da ich ja eine wirkliche Begebenheit meine und, sieh da, davon zu

⁵ Widmer, Gespräch mit Urs Widmer.

reden oder zu schreiben beginne, grausig ist, denn die Farbe ist in diesem Fall rot, blutrot, womit bereits viel, vielleicht schon zuviel gesagt, zuviel vorweggenommen ist, so daß ich hier abbrechen könnte, eine Möglichkeit, die mir ohnedies immer am nächsten liegt“ (Pedretti 1984: 111).

In diesem Fall ist die Farbe der Erinnerung wichtiger als der Handlungsablauf. Fertiggewoben aus den Wörtern und verborgen im Geflecht der Sätze, ist sie wichtiger als die Abbildung der Tatsachen oder die Deduktion der Sinnbilder. Diese literarischen Vorgänge verlangen von dem Leser hinreichende Geduld und setzen große Bereitschaft für das Erzählen voraus. Der muss zwar zwischen den Zeilen lesen, aber bei dem aufmerksamen Lesen kann man den Faden der Erzählung nicht verlieren. *„Warum denn etwas schreiben, was ich verschweigen und vergessen möchte? Das habe ich früher bereits einmal, vielleicht mehrmals gesagt. Und nicht nur ich“* (Pedretti 1984: 88).

Beim Schreiben der Erzählungen schöpft die Schriftstellerin aus den eigenen Erfahrungen, sie bemüht sich aber – so scheint es wenigstens beim Lesen der Erzählungen – sich von ihren Verwirrungen zu befreien. Sich von allem, was sie wahrnimmt, loszuschreiben, das ist das Verbindungselement der Erzählungen von Erica Pedretti. Das ist das Bindemittel für die Texte, die voneinander unabhängig entstanden. Trotzdem bilden die Erzählungen keine zufällige Sammlung; dies ist der Beweis der unverwechselbaren Schreibweise, einer unverschlossenen aber trotzdem kompakten Gesamtheit.

Obwohl die Autorin aus den eigenen Erfahrungen schöpft, bevorzugt sie keine gesamte Konzeption einer selbstzentrierten Denkweise. Das Ich, das die Geschichten erzählt, und von dem erzählt wird, ist das Ich ohne ein konkretes Gesicht oder eine konkrete Biographie. Die Erzählerin mit ihren Erfahrungen ist der einzige verlässliche Empfänger der Wahrnehmungen. Ein Spiegel, vielleicht mit eigenen Empfindungen ein bisschen vernebelt, in dem sich auch die anderen Gesichter, Landschaften, Farben und in immer einer anderen aber doch so gleichen Ähnlichkeit der Tod widerspiegelt. Der Tod als Unfall und Selbstmord, als drohendes Gespenst in Gesprächen über Krankheit, versteckt in Schneemassen und leise pochend in der untergründigen Frage: *„Wie viele Sonnenuntergänge noch?“* (Pedretti 1984: 116).

In den einzelnen Erzählungen ist nur eine flüchtige Wirklichkeit angedeutet, mehr überwiegen die optischen Eindrücke. Die leichte Absurdität verstört den Leser nicht, sondern ist Teil jener inneren, jedoch aber konkreten Realität.

Die Figuren aus dem Erzählungsband sind mit leicht clownesken Zügen ausgestattet. Der Leser muss über sie lächeln, genauso wie man in guten Lebensmomenten über sich selbst lächelt: in den scheinbar unwichtigen Augenblicken des Lebens, wenn man sich von einer Tätigkeit in den Bann gezogen und eingenommen sieht, von der Sehnsucht vorwärts getrieben und zugleich von der Vernunft zurück gebremst. Aber so eine Zusammenfassung wäre doch zu vereinfacht und vergrößert, sogar auf unzulässige Weise. Denn diese Texte leben nicht in ihren Gestalten, sondern in der Sprache. Sie leben in den langen, vorwärts drängenden Sätzen. Sie sind insgesamt Varianten einer und derselben Haltung, die sich bewegt aber auch hemmt. Dann nur gelegentlich, ab und zu, bekommen einige Erinnerungen und Visionen das Aussehen eines Gesichts oder eines Namens. Da wird ein Herr Masut angesprochen, dort wird einem Fräulein Morris für guten Rat gedankt und inzwischen wird einem Tannbach seine Vorliebe für *„vielleicht“* (Pedretti 1984: 37) und *„sag - was - du - willst“* (ebd., S. 37) angedeutet.

Der erste, ursprünglich dem Mimen Peter Wyssbrod⁶ gewidmete Text *„Depart“* ist von einer seiner Szenen inspiriert. Er ist in einem einzigen, rhythmisch und locker

⁶ Wyssbrod, Peter, Maler, Grafiker, Mime. 10.1.1938. In: Künstlerverzeichnis der Schweiz 1980–1990.

über sechs Seiten fließenden Satz entworfen. Die Aufmerksamkeit ist auf die Figur eines Mannes gerichtet, der sich mit sehr viel Gepäck, auf dem Bahnsteig zur Abreise bereitmacht, wohl nach einem großen Ziel. Den Zug verpasst er aber natürlich nicht nur, sondern er versäumt ihn auch.

„Dort kommt einer, woher? Woher er will, soll er nur kommen mit all seinem Zeug und sich aufstellen, warten, dort stehn, oder hin und hergehn oder von einem Fuß auf den anderen das Gewicht vertreten und dabei warten, während ich zuschauen, wie er nach links schaut, nach rechts schaut, schaue wie einer wartet wie es scheint, geduldig, so wie ich warte was er jetzt wohl tun wird, was würde ich in seiner Situation, wenn ich also er wäre, so geduldig wäre, jetzt tun?“ (Pedretti 1984: 7)

Und doch ist diese clownesk wirkende Figur nicht nur als Abbild oder Karikatur des typischen Zögerers oder Umstandskrämers zu verstehen. Was wäre der Mann ohne sein geheimnisvolles Gepäck, das ihn belastet, ihn scheitern lässt, ihm aber auch Gewicht gibt? Der Gedankenstrom überschwemmt gewaltig diesen einen Augenblickseindruck, eine Vorstellungswelt nicht mehr abschätzbarer Ausmaße öffnet sich plötzlich, der Bahnsteig wird zum Beginn von Sehnsüchten, Ideen und Gefühlen, Hoffnungen und Ängsten.

Der Reisende ist immer wieder mit seiner Unmenge Gepäck beschäftigt, immer neu mit unaufhörlichem Ordnen seiner Gepäckstücke beschäftigt. In seinem chaotischen Warten kann er auf keinen Fall beobachten, was um ihn herum vorgeht, ja eigentlich nur für ihn herum vorgeht, nur für ihn hier und jetzt inszeniert wird:

„die Vögel und Barbara zwitschern vergeblich, keiner sieht ihre Augenaufschläge, Flügelschläge vollführen ihre Hände und Arme, graziös und vergeblich spaziert sie auf und ab und blinzelt in der strahlenden Sonne oder sie blitzt ihm, der nichts merkt, zu, und über den Himmel jagen sich, als wären es kleine übermütige Kinder, weiße Wolken“ (Pedretti 1984: 10).

Immer neue und neue Wortströme stürzen über den Leser hinweg, und wenn er schon nach dem ersten Absatz nicht aufhört, ist er gezwungen, zunächst widerwillig weiter zu lesen. Er ist allenfalls neugierig, wohin die Handlung führen soll und was hier als ein Nichts an Beobachtung, als eine Alltags-Winzigkeit dargestellt ist. Die Handlung führt zu gar keiner Auseinandersetzung. Nur der am Gleis des Bahnhofs stehende, wartende und sich richtende Mann wird zum Anlass, zur Entzündung unglaublicher Vorstellungen.

Am Anfang der letzten Erzählung „Wie viele Sonnenuntergänge noch“ behauptet die Ich Erzählerin, dass sie, genauso wie viele andere Dichter es tun, eine Naturansicht vom engadinschen Winter mit Schneefall vermitteln wollte. Die Geschichte erinnert zwar an eine Schneekatastrophe, aber mit dem vollen, leicht ironischen Eingeständnis, dass sie eigentlich eben das nicht könne:

„Soeben wollte ich, wie das alle, nicht nur junge Dichter tun, die Natur beschreiben, und um die Tönungen von Weiß den Schneefall und was er fast verdeckt, genau zu treffen, schaute ich (und hierin zeigte ich mehr Kühnheit als die meisten) auf das Ding selbst, welches die von Schneewolken verhangene Hochgebirgslandschaft vor dem Fenster war.

Danach konnte ich selbstverständlich nicht weiterschreiben. Legte das Notizheft weg und las im „Orlando“ weiter. Weiß in der Natur ist etwas anderes als Weiß in der Literatur (Pedretti 1984: 116).

Die Reflexionen über die Farbe Weiß verdeutlichen wiederum einiges über den Unterschied zwischen Leben und Schreiben. Die Beschreibungen der Tönungen von weißer Farbe gelingen scheinbar nicht. Die geäußerten Gedanken über die nicht zu erfassende Farbe beinhalten aber mehr Deutlichkeit als eine in sich geschlossene Schilderung. Sie sagen nicht nur etwas über die Möglichkeit des Abbildens aus, sondern auch über das Motiv selber, die Weiße Farbe der Landschaft.

In der Erzählung entwickelt sich sogar einmal ein wenig Handlung, die einige autobiographische Elemente aufweist. Die Ich-Erzählerin fährt im Winter mit dem Zug ins Engadin, ihren früheren Wohnort. Nach zwei, drei Jahren kehrt sie wieder in die bekannten Orte zurück und erkennt wiederholt die ihr vertraulich bekannten Objekte, die gerade jetzt, während der Zugreise, für die Anderen nicht zu sehen sind. Nur in ihren Gedanken heben sich die sichtbaren Dinge auf und jede Erinnerung, mit Vergangenheit verbunden, gewinnt an einem konkreten aktuellen Aussehen. Dann kann die Ich-Erzählerin, am Ufer des Bielersees sitzend, wo die voll von Schnee verschüttete Geschichte entsteht, die wuchtig blühenden Blumenkistchen voll von Begonien und Petunien, die ein Bahnhofdach im Engadin verzieren, sehen: „...*das sah ich, ja. Nein, das wusste ich. Das hätte ich sehen können, wäre nicht Winter, nicht Weihnachten gewesen*“ (Pedretti 1984: 118).

Außer der einzelnen Abschweifungen stößt die Erzählerin während der Reise an nichts Interessantes. Schneetreiben und Lawinengefahr lassen nur schwer eine interessante Geschichte entstehen. Aber zum Glück erscheint auch in dieser Erzählung eine Frau Gerster, aus dem Roman „Veränderung“ schon bekannt, und zwar gleichzeitig in drei Verkörperungen: der Frau Wenck, der Frau des früheren Postboten, der Frau Rechner, der ehemaligen Nachbarin, und der Schwiegermutter. Und alle die drei Schicksalsgöttinnen standen bei der Entstehung ihrer alten bekannten Geschichten, die im Kopf der Ich-Erzählerin wieder klingen, entbinden sich stereotyp wie ein Filmband, bis sie, angesichts der erzählten und realen Lawinengefahr, verträumt „*gedankenlos schwerelos wie der Schnee*“ (Pedretti 1984: 141) wie eine variierte Eliette an der Gefahr vorbeigeht und „*reglos und zufrieden (stehenbleibt)*“ (Pedretti 1984: 142). Der Erzählerin selber bleibt die bekannte Rolle der stumm Zuhörenden und der fleißig Notierenden, die ihr schon vertraulich bekannt ist. Sie schreibt die Zustände in deren stetigem Wechsel, in deren Unabgeschlossenheit, in deren Vermengung von Erinnerung, Erwartung, momentaner Umgebung auf Unsicherheit und Hemmungen als Impuls des Schreibverhaltens. Alle Geschichten, die sich zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang abspielen, sind in ihrem Wesen Nachdenken darüber, was gelingen oder nachfolgen könnte. Die Gedanken lenkt immer eine strenge und klare Sprache in die richtigen Bahnen. Wenn diese Gedanken der Textentwicklung zu große Freiheit leisten, erscheint beinahe ein Ich, das den Menschen und Erscheinungen ein bisschen entgegensteht, das immer lauscht, staunt, erkennt, aber dem Überlegenen fremd ist. Und das offene Ende lässt immer genügend Raum für Ausdehnung schwierig vorstellbarer Möglichkeiten. Die einzelnen Abschnitte der Tagesnotizen entwickeln sich zu unerwarteten Traum- oder Katastrophenbildern. Jede Erzählung, von der Sprachreflexion wesentlich beeinflusst und geprägt, ist stets mehr Prozess als Ergebnis. Die Reflexion verfolgt nicht erstgeplant eine formalästhetische Überlegung, sondern geht elegant in eine Diskussion von Kompositionsfragen über. Das Erzählen ist dann eine kontinuierliche Sprachbewegung, in der jeder Satz seine unvertretene unersetzbare Stelle einnimmt und eine Folge von anderen Sätzen in Gang bringen kann. Diese Sprachbewegung fesseln keine zielgerichteten Vorgänge oder keine bestimmenden Beschränkungen. Hier befindet sich genügend Raum, in dem es im rhythmischen Wechsel möglich ist, den

Gedanken Zaum nachzulassen genauso wie einen flüchtigen Augenblick zu zögern, und so in einer unerschöpflichen Menge an Feinheiten und Anflügen zu versinken. Die einzelnen Wörter werden nicht willkürlich oder eigenwillig zu Sätzen zusammengesetzt, sondern sie bilden die Sätze, von denen ein Bereich beziehungsweise ein Redeumfeld ausgesprochen wird. Das Fließen der Sätze bezeugt keine eindeutige Entstehung der Texte, es reflektiert das künstlerische Suchen, in dem die Schriftstellerin zu fragen, zu zweifeln, zu modifizieren gezwungen wird. Die klaren Linien der Vorsätze divergieren immer in die Erinnerungen, die festen Konzeptionen der Rationalität zersplittern in das Unbewusste.

Beim Lesen aller wenig glaubwürdigen Geschichten, die in einem Band gesammelt werden, kann man sich unterschiedliche mehr oder weniger phantasievolle Bilder ansehen. Dabei kann man Hirschenröhren hören, Stand- und Spielbeinvariationen lernen, neue Gurkensalatrezepte entdecken, Schaufensterpuppen bewundern, einen Elefanten-teich beobachten, das Wort „FREI“ in „JURA LIBRE“ erkennen oder von Henri Rousseaus „Schlafender Zigeunerin“ bezaubert werden. In den Texten finden wir auch mehr oder weniger eine musikalische Struktur, die in diesen Texten reflektiert wird und so noch einmal die Absichtslosigkeit dieser Erzählkunst unterstreicht.

Die Erzählweise, die Erica Pedretti für die einzelnen Sammlungsgeschichten ausgewählt hat, verlangt von ihr dauernde Balancehaltung und stetes Verhindern eines Sturzes in den Abgrund der Langweile. Aus der erzählten Handlung erfährt der Leser keine Schauergeschichten, Ereignisse oder gar Aufregungen. Wesentlich mehr wird er unmittelbar in die Bewegung der Erzählsprache hineingezogen. Er wird beim Lesen gezwungen etwa zu denken, konkret „Nachdenken, was man jetzt tun könnte“, er stellt fest, was es heißt, „über Dittersdorf (zu) fliegen“ oder einen „Mitbringstext“ als Geschenk zu bekommen. Er erfährt, was man alles „auf dem Weg zu Melchior“ erleben kann.

In ihrem Erzählen irrt die Schriftstellerin von Idee zu Idee herum und genießt die Möglichkeit der freien Wahl.

„Immerhin fühle ich mich noch frei genug, diese Geschichte offen zu lassen, ich kann in den verschiedensten Richtungen weiterfahren. So als säße ich in einem Boot, vielleicht auf dem Meer, doch, ich weiß, wie das ist, und ließe mich, noch ungewiss, wohin ich mich wenden wollte, von den Wellen schaukeln, einige Meter weit wegtragen, auf und ab und wieder zurück zum Ausgangspunkt, eine angenehme, leicht einschläfernde Bewegung, die mich auch kaum weiterbringen würde, zumindest nicht, solange die See ruhig, die Wellen so harmlos und sanft wären“ (Pedretti 1984: 60).

Man könnte, unter diesen Umständen, die Beeinträchtigung der Bewegungsfreiheit und eine ambivalente Beziehung zur Unruhe als eins der zentralen Themen des Erzählbandes betrachten. Im Erzählband erscheint das Schreiben als eine Hoffnung, dass die Schriftstellerin die Beunruhigungen ihres Lebens in der Kunstform beruhigen könnte, allerdings mit dem Ergebnis immer wieder neuer Versteinerungen. Wenn die Erfahrungen „der Fremden in der Fremde“, die über sich nie mehr verfügen können, immer nur für Augenblicke der Freude über das Gelingen der Kunst aufgehoben werden sollen, wird das Weiterschreiben für Erica Pedretti zur nichtwegzudenkenden Notwendigkeit.

Die Schriftstellerin will sich ihrer realen Existenz bewusst werden, um endlich bei sich selber anzukommen. Diese Existenz ist für sie eben eine Kette von Momenten, „von verschiedenartigsten Bildern, hübschen, glatten, tröstlichen und blassen, anregenden, bunten, noch ganz frischen“ (Pedretti 1984: 107), denen die angehängten Etiketten mit

Namen und Geburtsort nicht entsprechen. Sie schreibt also in ihren Texten gegen eine solche falsche Beurteilung, wobei der geschriebene Text vorübergehend zur Erklärung des chaotischen Bildermosaiks beitragen soll. „*Aus den verfolgten Beziehungen der notierten Bilder untereinander ließe sich vielleicht einmal ein Verlauf, gar ein Plan erkennen, meint die Autorin*“ (Von Matt 1998: 161).

Das Buch „Sonnenaufgänge Sonnenuntergänge“ ist keine eindeutige Lektüre. Sie verlangt von dem Leser ein starkes Gefühl für Textentwicklung, selbst auch wenn man Erica Pedrettis Umgang mit der Sprache in Erwägung zieht. Man kann sich ihrer Wirkung auf die Entwicklung der Phantasie nicht entziehen. Obwohl es sich um eine schmale Sammlung von Prosastücken handelt, kann man sie keinesfalls als ein Zwischenwerk hinnehmen. Es stellt eher einen weiteren Schritt auf dem Weg in der literarischen Produktion der Autorin dar. Die großangelegte Romanform entspricht nicht ganz den literarischen Arbeitsbestrebungen der Autorin. Mehr entspricht ihrer schriftstellerischen Natur die unauffällige Veröffentlichung ihrer Texte in verschiedenen, nicht immer „Top-Ten“ Periodika, wie es sich auch im Fall der Texte im Sammelbuch „Sonnenaufgänge Sonnenuntergänge“ zeigt.

„*Sie kann anscheinend nur schreiben, wenn sie weiß, dass es sie nicht verpflichtet – dass sie nicht den Reißer des Jahres zu bieten hat oder gar den Roman, von dem die Fama geht, dass das Lesepublikum seit Jahren auf ihn warte. Würde sich diese Schriftstellerin solchen Erwartungen fügen, könnte sie schlichtweg nicht schreiben oder griffe dann zurück – wie vor allem in letzten Jahren – auf andere Gestaltungsmöglichkeiten, konkretisierte ihre Ängste und Erwartungen als kompakte flügelartige Mobile oder Skulpturen*“ (Von Matt 1998: 157).

Literaturverzeichnis:

- DURZAK, Manfred (1980): *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart: Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen*. Stuttgart.
- IEHL, Dominique/HOMBOURG, Horst (Hg.) (1990): *Von der Novelle zur Kurzgeschichte*. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; Bd. 27). Frankfurt a. M., Bern, Paris.
- LAPPE, Thomas (1991): *Die Aufzeichnung: Typologie einer literarischen Kurzform im 20. Jahrhundert*. Aachen.
- LOCHER, Elmar (Hg.) (2001): *Die kleinen Formen in der Moderne*. Innsbruck, Wien, München.
- MIELCZAREK, Zygmund (1985): *Kurze Prosaformen in der deutschsprachigen Schweizer Literatur der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts*. Katowice.
- REICH-RANICKI, Marcel (1978): Keine Zeit für Kurzgeschichten. In: *Kulturbrief/Inter Nationes*. H. 2. S. 6.
- WEIGEL, Sigrid/ERDLE, Birgit (Hg.) (1996): *Fünfzig Jahre danach: zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*. Zürich.
- WIDMER, Urs (1995): Gespräch mit Urs Widmer. Interview von Vesna Kondrič Horvat. Zitiert nach dem Tonbandprotokoll. Veröffentlicht in slowenischer Übersetzung. In: *Razgledi*. 14.4.1995.