

PETER UTZ

URKATASTROPHE, OHROPAX UND FERNER DONNER

Zur Literatur aus der Schweiz im Ersten Weltkrieg

Im Rückblick auf den Rückblick wird es deutlich: Die lautstarken Erinnerungsfeiern zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges haben im Jahr 2014 zwar neben ritualisierter Rhetorik auch reiche neue historische Erkenntnisse geliefert. Doch mit der hohen Aufmerksamkeit, die das Jahr 1914 durch das Jubiläum gefunden hat, wurde es häufig auch zum Jahr eines entscheidenden Epochenbruchs überhöht. Dies verband sich vielfach mit der Etikettierung des Ersten Weltkrieges als einer »Katastrophe«. Auch für eine breitere Öffentlichkeit ist das schon ältere Wort von George F. Kennan von »the great seminal catastrophe of this century« (1979) in diesem Jubiläumsjahr in dramatisierender Eindeutigkeit zur »Urkatastrophe des zwanzigsten Jahrhunderts« geworden.¹ Der Begriff unterstellt einen Epochenbruch 1914 und eine kausale, ja deterministische Folge der Ereignisse bis zum Zweiten Weltkrieg, zur Shoah und darüber hinaus. Der Weltkrieg ist in dieser Perspektive nicht der letzte Krieg des langen neunzehnten, sondern der erste des zwanzigsten Jahrhunderts.

Das wäre kritisch zu überprüfen: Einmal in Hinsicht auf die Periodisierungsfrage, bei der ja etwa für das Habsburgerreich das Jahr 1918 den viel größeren Epochenbruch darstellt als das Jahr 1914. Auch der Katastrophendiskurs als solcher hat problematische Implikationen. Er stammt selbst aus jener Epoche, die er analytisch begründen soll. Thomas Mann beispielsweise, der wie viele den Krieg begrüßt hatte, bezeichnet ihn 1915 in seinen *Gedanken im Kriege* als »das große Wetter« und als »europäische Katastrophe«, der er aber eine eigene »Notwendigkeit« zurechnet.² Und noch im *Zauberberg* wird er im Rückblick von 1924 den Krieg als »eine Katastrophe« ankündigen, als »ein Donnerwetter und aufräu-

1 Dazu und zur Problematik des Begriffs: Oliver Jahraus und Christian Kirchmeier, Der Erste Weltkrieg als »Katastrophe«. Herkunft, Bedeutungen und Funktionen einer problematischen Metapher, in: Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch, hg. von Niels Werber, Lars Koch und Stefan Kaufmann, Stuttgart und Weimar 2014, S. 495–509.

2 Thomas Mann, Gedanken im Kriege [1915], in: ders., Essays II, 1914–1926, hg. von Hermann Kurzke, Frankfurt a. M. 2002, S. 27–46, hier S. 31.

mender Sturmwind, der den Bann der Welt brechen, das Leben über den ›toten Punkt‹ hinwegreißen und der ›Sauregurkenzeit‹ einen schrecklichen Jüngsten Tag bereiten werde.«³ So wird der Krieg in der Überlagerung von apokalyptischen Bildern und Naturmetaphern zum Ereignis, das als »Katastrophe« kaum mehr die Frage nach konkreten Ursachen und Verantwortlichkeiten zulässt. Das Beispiel von Thomas Mann zeigt zudem, wie die Literatur an diesem Diskurs kräftig mitgestrickt hat, mit nachhaltiger Wirkung bis heute.

Die Literatur hat jedoch in der Zeit auch viele andere Töne und Register, im weiten Raum zwischen Affirmation und Anklage. Sie tönt bereits im Kriegsjahr längst nicht so unisono, wie es ihre propagandistische Verwertung in der Zeit selbst und danach wahrhaben will. Schon 1914 erklingt kein Einheitschor – dies hat Roland Berbig in einer raffinierten Montage von unterschiedlichsten literarischen Zeugnissen dieses Jahres erfahrbar gemacht.⁴ Einen eigentlichen Epochenbruch kann man hier nicht ausmachen; gewiss gehört etwa die beispiellose Flut der Kriegsgedichte, die Arm in Arm mit der Kriegspropaganda Europa mobilisieren, mehr jenem bürgerlichen Zeitalter an, das Europa in den Krieg getrieben hatte, als der literarischen Moderne.⁵ Diese fand sich zunächst eher in den Randzonen und Dachkammern des Literaturbetriebs, außerhalb der Massenmobilisierung. Franz Kafka trägt bekanntlich am 2. August 1914 in sein Tagebuch ein: »Deutschland hat Rußland den Krieg erklärt. – Nachmittag Schwimmschule.«⁶ Dann wendet er sich wieder seinem neuen Projekt zu, dem *Proceß*-Roman. Diesen kann man höchstens als eine sehr indirekte, literarische Antwort auf das Geschehen des Krieges verstehen, doch steht er damit für die Ungleichzeitigkeiten und Überschiebungen, mit denen sich die Moderne hinter den Fronten des Krieges ihren Weg sucht. Gerade dort, wo die Literatur sich nicht genötigt sieht, lautstark ihre Stimme zu erheben, kann sie zum Medium werden, das im Hören auf die Zeit auch deren unterdrückte Untertöne zu registrieren vermag. Gerade die Stille öffnet ihr die Ohren. Kafka, im Juli 1916 im Urlaub in Marienbad, nennt sich gegenüber Felice einen »Behorcher alles Lärms«.⁷

Einen solchen Ort fern des Gefechtslärms findet die Literatur auch in der vom Krieg verschonten Schweiz, am Rande der kriegführenden Sprachkulturen

3 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Frankfurt a. M. 1988, S. 671.

4 Roland Berbig, »Dichter könnte man wirklich zu Hause lassen«. Literarisch-kulturelle Streifzüge im Kriegsjahr 1914, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 52 (2014), Nr. 211, S. 290–311.

5 Vgl. Geert Buelens, *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*, aus dem Niederländischen von Waltraud Hüsmert, Berlin 2014.

6 Franz Kafka, *Tagebücher 1910–1923*, Frankfurt a. M. 1983, S. 305.

7 Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. von Erich Heller und Jürgen Born, New York 1967, S. 664.

und gleichzeitig an ihrem Schnittpunkt. Sie wird insofern zum privilegierten Ort für alternative literarische Reaktionen auf den Krieg, wobei den Autoren dieses Privileg auch zum Problem und zum Thema wird. Deshalb soll die Literatur aus der Schweiz im Folgenden daraufhin befragt werden, wie sie die Kriegszeit wahrnimmt und welche Rückwirkungen dies auf ihre eigene Selbstbestimmung hat. Dabei spielt das Paradigma der »Katastrophe« eine wesentliche Rolle, aber auch jene akustische Sensibilität, die sich – wie bei Kafka – fern von den Fronten besonders schärft und literarisch artikuliert.

Dies kann hier nur thesenhaft und an einzelnen Autoren und Textzeugnissen geschehen, die im Hinblick auf ihre Anteilnahme am europäischen Konflikt präsentiert werden. Dies ist noch kaum systematisch und im vergleichenden Blick auf die deutsch- und französischsprachige Literatur aus der Schweiz versucht worden; ohnehin erhält in den aktuellen deutsch- und französischsprachigen Literaturgeschichten der Schweiz das Datum von 1914 ein sehr unterschiedliches, aber letztlich kaum entscheidendes Gewicht.⁸ Eher spricht man von einem literarischen Generationswechsel, der sich in der Zeit vollzieht. Die Periodisierungsfrage ist jedoch auch in der Schweiz letztlich eine historisch-politische Interpretationsentscheidung: Aus der Sicht der Dreißiger Jahre mit ihrer sogenannten »Geistigen Landesverteidigung« wurde der Erste Weltkrieg – im Einklang mit der Periodisierung von Kennans »Urkatastrophe« – als Anfangspunkt einer erfolgreichen Selbstbehauptung der Schweiz in den europäischen »Katastrophen« des 20. Jahrhunderts wahrgenommen, die sich wesentlich ihrer Neutralität und Einigelung verdanke. Dieses Geschichtsbild hat sich bis weit in den Kalten Krieg hinein gehalten. Der Erste Weltkrieg erschien dabei gewissermaßen als Hauptprobe zum Zweiten, aus der man einige Lehren gezogen und damit nochmals und besser das glückliche Ende herbeigeführt habe.⁹

- 8 Roger Francillon, *Histoire de la littérature en Suisse Romande*, Carouge-Genève 2015, p. 513–521, sieht keinen Epochenbruch im Ersten Weltkrieg. Die Emanzipation aus dem engen Patriotismus des neunzehnten Jahrhunderts und die Erneuerung der *Littérature Romande* sei schon vorher eingeleitet worden mit der Gründung der Zeitschriften *Voile latine* und den *Cahiers Vaudois*. – Die Geschichte der deutschsprachigen Literatur der Schweiz im 20. Jahrhundert, hg. von Klaus Pezold, Berlin 1991, zieht die Hauptlinien der Entwicklung »Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des ersten Weltkriegs«. – Die Schweizer Literaturgeschichte, hg. von Peter Rusterholz und Andreas Solbach, Stuttgart 2007, markiert zwar einen Kapiteleinschnitt mit »1914«, greift aber in vielen Teilkapiteln vor- und zurück, da insbesondere eine Generation von neuen Schweizer Autoren (Steffen, Walser, Ilg, Schaffner) diese Epochengrenze bricht.
- 9 Vgl. Jakob Tanner, *Die Schweiz im Grossen Krieg. Plädoyer für eine transnationale Geschichte*, in: 14 / 18. *Die Schweiz und der Grosse Krieg*, hg. von Roman Rossfeld, Thomas Buomberger und Patrick Kury, Baden 2014, S. 8–17, hier S. 9.

Dazu konnte die Wahrnehmung und Darstellung des Kriegsgeschehens als einer »Katastrophe« maßgeblich beitragen. Von Anfang an hat dieses diskursive Muster die Deutung des Krieges in der Schweiz wesentlich bestimmt. Für Schweizer Ohren beginnt der Große Krieg als großes Gewitter. Mit der Metapher einer Naturkatastrophe eröffnet der Bundesrat am 2. August 1914 seine Botschaft an die Bundesversammlung »betreffend Maßnahmen zum Schutze des Landes und zur Aufrechterhaltung der Neutralität«: »Die schwarze Wolke, die seit Jahren gefahrdrohend am politischen Himmel stand, hat sich entladen. Die Kriegsgefahr ist in unmittelbare Nähe gerückt.«¹⁰ Von Anfang an wird damit der Krieg als ein Gewitter metaphorisiert. Es fordert das Zusammenrücken der bedrohten Eidgenossenschaft. Die Metapher vom Gewitter erlaubt es aber auch, über konkrete Ursachen und Verantwortlichkeiten für diese Bedrohung zu schweigen, im Zeichen jener schweizerischen »Neutralität«, welche die bundesrätliche Botschaft in der Folge umso deutlicher bekräftigen kann.

Am gleichen Tag, dem 2. August 1914, stellt der Westschweizer Autor Charles Ferdinand Ramuz in der *Gazette de Lausanne* eine seiner regelmäßigen Kolumnen unter den Titel *Tourmente*, »Unwetter«.¹¹ Zunächst evoziert er nur den seit Tagen anhaltenden Sturm über dem Genfersee, um dann doch auf jenes andere, politische Gewitter anzuspielen, von dem man nicht wissen könne, ob es die Schweiz verschonen werde. Noch seien die Jurahöhen still, doch diese Stille könne auch eine vor dem Sturm sein. Was dem Bundesrat eine meteorologische Metapher ist, das entfaltet Ramuz als sprachgewaltiges Bild und situiert es in jener Schweizerlandschaft, die er und seine Leser vor Augen haben. So konvergieren der politische und der literarische Diskurs in der Kodierung der politischen und militärischen Bedrohung als einer Naturkatastrophe, deren Drohung als dumpfes Grollen am Horizont zu hören ist.

Das ist symptomatisch und folgenreich: In der Metaphorik eines Naturereignisses, einer »Katastrophe«, wird der Ausbruch des Krieges als Bruch der historischen Kontinuität verstanden. Und ihre geglückte »Bewältigung« wird zum Teil eines Narrativs, das für den schweizerischen Identitätsdiskurs in der Folge bestimmend wird, in den Zweiten Weltkrieg hinein und über diesen hinaus. Das kann ich nur an zwei wirkungsmächtigen Beispielen andeuten: an Robert Faesis *Füsilier Wipf* und an Meinrad Inglin's *Schweizerspiegel*. Der nachmalige Zürcher Germanistikprofessor Faesi publiziert den schmalbrüstigen Roman *Füsilier Wipf*

10 Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung betreffend Massnahmen zum Schutze des Landes und zur Aufrechterhaltung der Neutralität (vom 2. August 1914), in: Bundesblatt Nr. 31, 5. August 1914, S. 5.

11 Charles Ferdinand Ramuz, *Œuvres complètes*, hg. von Roger Francillon und Daniel Maggetti, Genf 2005 ff, Vol. XII, S. 138–140.

1917 in erster Fassung in der Reihe »Schweizerische Erzähler« des Huber-Verlages. In das friedliche Leben des Coiffeurgehilfen Wipf bricht der Krieg als »Katastrophe« herein: »Krach! Da war auch schon die Katastrophe: Deutschland erklärt Russland den Krieg.«¹² Für Wipf bedeutet er die Chance, dass er im Militärdienst vom schwächlichen Zivilisten zum ganzen Mann heranwachsen kann. 1938 erweitert Faesi den Roman um Kapitel, welche die Wacht am Gotthard und die Rettung eines Flüchtlings an der Südgrenze zeigen. Dies parallel zum Filmdrehbuch, das Leopold Lindtberg als den bis heute erfolgreichsten Film der Schweizer Filmgeschichte realisiert. Am neuen Schluss, der mit dem 1. August 1918 schon das glückliche Kriegsende in den Blick nimmt, lodern in den Höhenfeuern die patriotischen Flammen der »Geistigen Landesverteidigung« in den Himmel. Die Schweiz schreibt mit diesem Buch und diesem Film nachträglich ihre Gründungsgeschichte in den Ersten Weltkrieg zurück.

Eine analoge Funktion, aber von ungleich größerem literarischen Gewicht, erhält auch Meinrad Inglin's Roman *Schweizerspiegel*. Inglin gestaltet nach literarischen Vorbildern des neunzehnten Jahrhunderts seine Erfahrungen als Offizier im Ersten Weltkrieg zum großen historischen Familien- und Gesellschaftsroman aus. Gleich nach seinem Erscheinen 1938 prägt Inglin's Roman die schweizerische Wahrnehmung des Ersten Weltkrieges mit; das Manuskript wird 1939 an der »Schweizerischen Landesausstellung« in Zürich ausgestellt, und noch 2014 wird dieser Roman immer wieder zitiert, wenn man einem breiteren Publikum eine »authentische« Darstellung der Schweiz im Ersten Weltkrieg vermitteln will. Die skeptischen Untertöne und hoch differenzierten Charakterzeichnungen will man darin allerdings weniger lesen als die letztlich dann doch erfolgreiche Bewältigung des Ersten Weltkrieges, die man als Modell für die Gegenwart versteht.

Dazu trägt bei, dass der Roman immer wieder die Rhetorik der »Katastrophe« bekräftigt, wenn er vom Krieg spricht; er vergleicht den Kriegsausbruch mit dem »Anbruch einer Naturkatastrophe von unvorstellbarem Ausmaß«, »einer nie gesehenen Verdüsterung des Himmels und einem ausdauernden unterirdischen Donnern«.¹³ Dieser Donner wird dann konkreter, als die Schweizer Soldaten an die Grenze ziehen und »wie gebannt dem Grollen des heraufziehenden Krieges entgegenhorchten«.¹⁴ Das ferne Donnern von jenseits der Grenze hält im Roman die Armee und die ganze Schweiz in ständiger Alarmbereitschaft. Doch gegen Ende des Romans verwechselt ein Korporal im Fieberdelirium mitsamt einer

12 Robert Faesi, Füsilier Wipf. Eine Geschichte aus dem schweizerischen Grenzdienst, Frauenfeld und Leipzig 1917, S. 17.

13 Meinrad Inglin, Gesammelte Werke in 10 Bänden, hg. von Georg Schoeck, Zürich 1987, Bd. 5.1, S. 203.

14 Ebd., S. 332.

Truppe von Grippekranken ein nächtliches Gewitter mit dem entscheidenden Angriff und stürzt barfußig auf den imaginären Feind los.¹⁵ Die Mehrdeutigkeit der Donnerdrohung, die über dem Land hängt, wird an dieser Stelle zur Grotteske gewendet; die Bedrohungsneurose wuchert, je mehr sich die Grenzen schließen. Kein Zufall, dass Inglin diese Passage wie viele andere radikal kürzt, als er den Roman nach dem Zweiten Weltkrieg formal zurichtet und dabei einige Ecken und Kanten glättet. Diese harmonisierendere Version von 1955 sollte in der Nachkriegszeit weiterwirken. Bis in den Kalten Krieg hinein schafft Inglin's Roman so eine Kontinuität der schweizerischen Selbstbehauptung, die dem Narrativ der »Urkatastrophe« entspricht.

Mit dem Gewitter vom 2. August 1914 beginnt in dieser Sichtweise für die Schweiz eine Folge von letztlich positiven Katastrophen. Noch in der Ansprache zum Nationalfeiertag am 1. August 2014 erinnert Bundespräsident Didier Burkhalter unter Verweis auf den dunklen Himmel, unter dem er spricht, an den Kriegsausbruch vor hundert Jahren, daran, »dass wir nie vor einer Katastrophe natürlichen oder menschlichen Ursprungs gefeit sind«.¹⁶ Burkhalter aktiviert den gemeinsamen Nenner des Begriffs »Katastrophe«, egal welchen Ursprungs. Dieser ermöglicht es der Schweiz schon 1914, dem Krieg mit jenen Strategien der Bewältigung von Naturkatastrophen zu begegnen, welche sie im neunzehnten Jahrhundert entwickelt hatte. Die Naturbedrohungen werden in eine identitätsstiftende helvetische »Katastrophenkultur« eingebaut; die Katastrophe wird zum Integrationsinstrument.¹⁷

Nicht nur innere, sondern auch äußere Katastrophen dienen dabei als Solidaritätskitt: Als »Unwetter« tobt der europäische Krieg jenseits der Grenze; die Schweizer dagegen bleiben die verschonten Zuschauer. Dieses Bild prägt Carl Spitteler in seiner Rede vom 14. Dezember 1914 vor der »Neuen Helvetischen Gesellschaft« in Zürich als *Unser Schweizer Standpunkt*. Gegen den »Graben« zwischen der deutschen und der französischsprachigen Schweiz, der das Land mit dem Kriegsausbruch zu zerreißen droht, setzt er auf die Formierung einer homogenen Zuschauergemeinschaft. Sie ist derjenigen des klassischen Dramas nachgebildet, aus dem nicht zufällig auch der Begriff der »Katastrophe« selbst stammt. Am Schluss seiner Rede definiert Spitteler die Haltung des Tragödienzuschauers als den richtigen, als den neutralen »Schweizer Standpunkt«. Er bedeutet, beim »fürchterlichen Trauerspiel, das sich gegenwärtig in Europa abwi-

15 Ebd., Bd. 5,2, S. 865 f.

16 Der Redetext bei: <http://www.admin.ch/br/dokumentation/media/nat/00757/index.html?lang=de> (23. 3. 2015).

17 Vgl. Peter Utz, *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*, München 2013.

ckelt«, im »Zuschauerraum« zu sitzen, von allem Handlungszwang entlastet.¹⁸ Allein zu emotionaler Anteilnahme sind die Zuschauerschweizer verpflichtet; sie sollen »mit dem Herzen horchen« auf das »internationale Leid«. Dieses humanitäre Hinhören allein überwindet jene imaginäre Bühnenschranke, welche die Schweiz von der europäischen Tragödie trennt. So findet Spitteler zu einer ästhetischen Begründung jener politischen Grenze, hinter die sich die Schweiz zunehmend zurückzieht. Die bedrohlichen inneren Gräben, zunächst zwischen den Sprachen, dann auch zwischen den sozialen Schichten, werden umgelegt an die Außengrenze, die man nun, während der vier Jahre dauernden »Grenzbesetzung«, auch ideologisch immer dichter besetzt.

Dies erklärt, wieso Spittelers Rede nachträglich zu einem eigentlichen Mythos werden konnte.¹⁹ Nur allzu gerne wollte sich die Schweiz der »Geistigen Landesverteidigung« in dieser durch den Nobelpreisträger von 1919 ästhetisch nobilitierten Neutralität wiedererkennen, auch um ihre konkreten Verstrickungen in die zu tragischen »Katastrophen« erklärten europäischen Konflikte nicht reflektieren zu müssen. 1939 hängt Spittelers Bild in der Ehrenhalle der »Schweizerischen Landesausstellung«; ab 1945 erscheint die vom konservativen Bundesrat Etter bevorwortete offizielle Spitteler-Gesamtausgabe; 1954 findet zum vierzigsten Jahrestag der Rede ein offizieller Gedenk Anlass in der Aula der Universität Zürich statt, und 1964 betont ein Gedenkband nochmals die Aktualität der Rede im Kalten Krieg. So wird die Spitteler-Rede zum Gründungsdokument der helvetischen Zuschauerposition bei den Weltkatastrophen emporstilisiert. Andere Zeitdiagnosen von helvetischen Intellektuellen dagegen hatten weniger Wirkungschancen: Das kritische Pamphlet des Berner Publizisten Carl Albert Loosli *Ist die Schweiz regenerationsbedürftig?* von 1912 zum Beispiel wurde zwar im gleichen Jahr noch ins Französische übersetzt, dann aber so gründlich vergessen, wie es eine so selbstkritische Frage verlangte.²⁰

Spittelers Rede liegt auch deshalb so nachhaltig richtig, weil sie dem Selbstverständnis der Schweiz als einer »Friedensinsel« entspricht, das sich im Ersten

18 Carl Spitteler, *Unser Schweizer Standpunkt*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Gottfried Bohnenblust, Zürich 1945–1958, Bd. 8, S. 579–594, hier S. 594. – Vgl. dazu Peter Utz, *Kultivierung der Katastrophe*, S. 93–114.

19 François Vallotton, *Ainsi parlait Carl Spitteler. Genèse et réception de »Notre point de vue suisse« de 1914*, Lausanne 1991. – Vgl. ferner: Magnus Wieland, *Carl Spittelers Schreibtischgefachte. Zur Entstehung der epochalen Rede »Unser Schweizer Standpunkt«*, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 18. Oktober 2014, S. 68.

20 Carl Albert Loosli, *Ist die Schweiz regenerationsbedürftig?* in: ders., *Werke*, hg. von Fredi Lerch und Erwin Marti, Zürich 2006–2009, Bd. 5, S. 291–245. – Vgl. dazu: Dariusz Komorowski, *Ein Intellektueller im Narrenhabit*. Carl Albert Looslis Publizistik in der nationalen Identitätsdebatte der Schweiz um 1900, Würzburg 2014.

Weltkrieg erst auszubilden beginnt.²¹ Diese »Insel« wird im Zweiten Weltkrieg zum staatstragenden Selbstbild, und sie kann als »Redit« die Stacheln zeigen. Robert Faesi fügt erst 1938 in die Zweitfassung seines *Füsilier Wipf* eine entsprechende Passage ein, welche die Schweiz als »Insel« in der »Blutflut« und als »Arche Noah« in der »Sintflut« zeigt, auf welche sich die »Vernunft, Verträglichkeit, Völkerliebe und Glauben« flüchten können.²² Bei Spitteler selbst findet sich dieses Bild noch nicht; die Schweiz des Ersten Weltkriegs ist anders als die des Zweiten Weltkriegs alles andere als eine geschlossene Insel. Zumindest anfänglich sind ihre Grenzen allseitig offen. Das gilt nicht nur für die kräftig anziehenden Waren- und Finanzströme, mit denen die Schweiz an der Kriegskonjunktur partizipiert. Das gilt auch für die zahlreichen Emigranten, die in der Schweiz Zuflucht finden. Wenn von »Literatur aus der Schweiz« in dieser Epoche die Rede sein soll, dann müsste man einbeziehen, wer in der Zeit hier alles lebt und schreibt, von Hermann Hesse über Romain Rolland, Pierre Jean Jouve, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Stefan Zweig, René Schickele bis zur Gruppe der Dadaisten um Hugo Ball. Karl Kraus flüchtet ins hinterste Glarner Bergtal, um dort den Schluss der *Letzten Tage der Menschheit* zu entwerfen, und Lenin bereitet in der Spiegelgasse in Zürich die Weltrevolution vor. Allerdings haben diese exilierten Autoren unter einander nur wenig Kontakt; sie bleiben isoliert, isoliert auch von den Schweizer Autoren.

So wird die Schweiz zum Raum voll von künstlerischen Talenten und kreativen Ungleichzeitigkeiten des Gleichzeitigen, eigentlich ein Laboratorium der Moderne.²³ Zu ihm tragen auch jene Schweizer Autoren bei, die aus dem Ausland in die Schweiz zurückkehren und dabei ihre Erfahrungen mit den Kapitalen der literarischen Moderne mitbringen. Diese behalten sie aber weiterhin im Blick. Die jeweiligen deutschen, französischen oder italienischen Sprachkulturen bleiben entscheidende Referenzräume, auf die sich die Schweizer Autoren beziehen, auch wenn sie in der Schweiz schreiben und publizieren. Dabei entstehen jedoch manchmal verzerrte und zeitverzögerte Nachhall- und Echoeffekte über die Grenzen hinweg. Robert Walser etwa, der nach glänzenden Anfängen in Berlin 1913 in die Schweiz zurückgekehrt ist, versucht so lange als möglich seine Beziehungen nach Deutschland aufrecht zu halten, auch wenn er nun weitgehend auf die Schweizer Medien und Verlage angewiesen ist. So schickt

21 Vgl. François Walter, *La Suisse comme île*, in: *Tour de France. Eine historische Rundreise*, hg. von Armin Heinen und Dietmar Hüser, Stuttgart 2008, S. 419–428.

22 Robert Faesi, *Füsilier Wipf*. Erzählung aus der schweizerischen Grenzbesetzung. Neue, weitergeführte Fassung, Frauenfeld und Leipzig 1938, S. 116.

23 Den Begriff des »Laboratoriums« – allerdings nicht auf die Literaturszene bezogen – verwendet auch Jakob Tanner, *Die Schweiz im Grossen Krieg*, S. 15.

er 1915 an die Münchner Zeitschrift *Zeit-Echo. Ein Kriegs-Tagebuch der Künstler* eine friedlich-utopische Gesellschaftsvision. Im Druck fehlt dann allerdings der Titel, den Walser ihr gibt: *Phantasieren*.²⁴ Als *Idylle* wird der Text anschließend auch von der pazifistisch orientierten Zeitschrift *Die weißen Blätter* unter René Schickele übernommen, die ab 1916 in der Schweiz, beim Zürcher Rascher-Verlag erscheint.²⁵ Schließlich integriert Walser den Text noch in seine Prosasammlung *Poetenleben*, die 1917 im schweizerischen Huber-Verlag erscheint, nun als Prosastück eines dichtenden Arbeiters, der am Schluss in den Krieg ziehen muss.²⁶ In diesen unterschiedlichen Publikationskontexten erhält Walsers Tagtraum je andere Bedeutungsdimensionen. Walsers europäischer Anspruch bleibt jedoch: Er bringt seinen nächste, wichtige Prosasammlung *Seeland* im Rascher-Verlag, der neben den *Weissen Blättern* nun auch die pazifistische Reihe *Europäische Bücher* begründet. Walser hätte auch seinen *Seeland*-Band bei Rascher gerne in dieser Reihe gesehen.²⁷ Dies kann andeuten, wie Walser, zwischendurch braver Füsilier im Landwehrebataillon 134 / III, von Biel aus ein literarisches Netzwerk bespielt, das über die sich zunehmend schließenden Grenzen hinausreicht; nicht zufällig hängt in seiner Bieler Mansarde eine Europakarte.

Ganz analog kehrt auch Charles Ferdinand Ramuz 1914 aus jenem Paris zurück, in dem er sich einen literarischen Namen gemacht hat. Den genau gleichaltrigen Walser kennt er nicht; die beiden leben in Biel und am Genfersee gewissermaßen Rücken gegen Rücken. Dies ist symptomatisch für die geringe binnenschweizerische Kommunikation zwischen den Schriftstellern, nicht nur im Zeitalter des durch den Krieg vertieften »Grabens« zwischen Deutsch und Welsch. Keine Rede von einer solidarischen Schicksalsgemeinschaft im Angesicht der europäischen Katastrophe. Vielmehr eine enorme Einsamkeit im Zwang zur Neuorientierung. Unter dem 13. Dezember 1914, einen Tag vor der Spitteler-Rede, klagt Ramuz in seinem Tagebuch über das »immense isolement« in dem er sich befinde, über den Verlust von Einkommen, Verlegern, Buchhändlern, über die »île deserte«, in der er nun ganz auf sich zurückgeworfen sei.²⁸ Die Friedens-

24 Robert Walser, *Freundlich sind dort die Menschen...*, in: *Zeit-Echo* 1 (1915), H. 11, S. 163; den Titel »Phantasieren« verwendet Walser in seiner Korrespondenz mit der Zeitschrift.

25 *Die weißen Blätter*, Jg. II, H. 7. (1915), S. 935.

26 Robert Walser, *Das Gesamtwerk*, hg. von Jochen Greven, Genf und Hamburg 1966–1975, Bd. III, S. 112–114.

27 Walser an Rascher-Verlag, 17. April 1918: »Ich schlage vor, das Buch ohne Bilder in Ihre Sammlung europäischer Bücher aufzunehmen, eine Eingruppierung, womit ich gerne einverstanden wäre, da ich sie absolut richtig fände. ›Seeland‹ trägt in der Tat den internationalen Stempel und verleugnet allerlei Einflüsse aus gegenwärtigen europäischen Geschehnissen keineswegs.« – Robert Walser, *Gesamtwerk*, Bd. XII / 2, S. 127.

28 Charles Ferdinand Ramuz, *Œuvres complètes*, Bd. II, S. 275.

insel ist ihm öd und leer. Auch das Zuschauerprivileg wird ihm zum Problem. In einer Kolumne der *Gazette de Lausanne* vom 15. Oktober 1916 bedauert er, wie lähmend die Handlungsentlastung des neutralen Zuschauers wirke, für den, der noch nicht ganz abgestumpft sei.²⁹ Lähmend wirke für den Künstler auch die Konkurrenz durch die lärmige Kriegsaktualität; gepanzerte Automobile und Stahlhelme beanspruchen – so klagt er – nun alle Aufmerksamkeit.

Dagegen bleibt für Ramuz nur die resolute und bewusste Zuwendung zur Natur und zur Landschaft. Diese ist jedoch längst von der sogenannten »Heimatliteratur« vereinnahmt und touristisch vermarktet. Und längst hat sich die schweizerische Idylle als Gegenwelt zu den europäischen Katastrophengebieten in den fremden und einheimischen Köpfen festgesetzt. Der Emigrant Stefan Zweig beispielsweise beschwört noch 1939 / 40, auf der Flucht vor den Nazis, die Erinnerung an die Natur seines ersten Exils in der Schweiz herauf:

Jeder Baum schien mir schöner, jeder Berg freier, jede Landschaft beglückender, denn innerhalb eines Kriegslandes wirkt dem verdüsterten Blicke der selig atmende Friede einer Wiese wie freche Gleichgültigkeit der Natur, jeder purpurne Sonnenuntergang erinnert an das vergossene Blut; hier im natürlichen Zustand des Friedens war die edle Abseitigkeit der Natur wieder natürlich geworden, und ich liebte die Schweiz, wie ich sie nie geliebt.³⁰

Und ein anderer Emigrant, Hugo Ball, notiert 1917, die rousseauistische »Idee des natürlichen Paradieses« habe nur in der Schweiz geboren werden können. Diese sei nun, während des Krieges, »der große Naturschutzpark, in dem die Nationen ihre letzte Reserve verwahren«.³¹

Wenn sich nun jedoch auch Schweizer Autoren wie Ramuz oder Walser diesem »Naturschutzpark« zuwenden, dann nicht einfach bloß als einem Reservat vor den Gräueln des Krieges. Sie sind alles andere als naive Idylliker, denn sie richten einen durch die Erfahrungen der urbanen Moderne geschärften, radikal individualisierten Blick auf die Natur. Zwar widmen sie ihr die respektvollste Aufmerksamkeit, reflektieren sie aber gleichzeitig als brüchiges Wunschbild und ambivalenten Zeichenraum. Beide vermeiden es in auffälliger Weise häufig, ihre literarischen Landschaftsschilderungen ganz explizit auf konkrete schweizerische Orte zu beziehen. So lassen sie sich weder für Reiseführer noch für politische Reden verwerten; die Landschaft ist ihnen kein sakraler Identifi-

29 Charles Ferdinand Ramuz: »On dit qu'on ne peut parler...«, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. XII, S. 300–302, hier S. 300.

30 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Berlin 2013, S. 302f.

31 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, hg. von Bernhard Echte, Zürich 1992, S. 180.

kationsraum einer kollektiven Identität. Dass sich mit dem Krieg zwar nicht die Landschaft, aber der Blick auf sie unwiederbringlich verändert hat, bleibt ihnen ständig bewusst. Ramuz notiert schon am 11. August 1914 irritiert in sein Tagebuch, dass ja eigentlich nichts in der Landschaft den Umsturz der Verhältnisse anzeige. Und einige Tage darauf bilanziert er mit Blick auf einen schönen Septembertag: »Beauté inutile des choses.«³²

Noch deutlicher wird die mehrfache Codierung der Landschaft am Beispiel von Robert Walsers feuilletonistischer Prosa. So eröffnet er am 29. November 1914 die Reihe seiner Feuilletons, die er nun in der *Neuen Zürcher Zeitung* publizieren wird, mit dem Text *Denke dran*. In einer kaum enden wollenden Satzperiode beschwört er zunächst die grünende Schönheit einer Frühlingslandschaft mit See und Bergen herauf, um dann vor dem dunklen Hintergrund des »Schweren« und des »Todes« mit der Mahnung zu schließen: »Denke, daß es ein Leben gibt, und daß es einen Tod gibt, denke, daß es Seligkeiten gibt, und daß es Gräber gibt. Sei nicht vergeßlich, sondern denke dran!«³³ Der Aktualitätsbezug dieser Landschaftsbeschwörung ist nicht zu übersehen, erst recht nicht, wenn man auf der gleichen Zeitungsseite die Berichte über den »europäischen Krieg« liest. Noch eklatanter ist dieser Kontextbezug bei einem möglicherweise nicht autorisierten Nachdruck des gleichen Artikels, der bisher unbekannt geblieben ist: In der konservativ-katholischen Wiener *Reichspost* vom 13. Dezember 1914 findet sich Walsers Artikel mitten im Trommelfeuer von Kriegsberichterstattung und Kriegspropaganda. Auch die literarische Sonntagsbeilage kennt hier keine Gefechtspause. Neben Walser finden sich hier etwa Friedrich Rückerts Gedicht *Der Landsturm*, ein Gedicht über eine *Schneenacht* mit »frierenden Helden«, eine *Kriegsandacht* oder eine lyrische *Legende aus dem Alltag des Kriegs*.³⁴ Gerade weil Walser den Krieg nicht direkt anspricht, wirkt sein *Denke dran* hier wie eine

32 Charles Ferdinand Ramuz, Journal, 11 août 1914, in: ders., Œuvres complètes, Bd. II, S. 270; Journal, 3 (1914), ebd. S. 271.

33 Robert Walser, *Denke dran*, in: Neue Zürcher Zeitung vom 29. November 2014, und in: ders., Gesamtwerk, Bd. VI, S. 369–370. – Später sieht Walser diesen Text auch als Eröffnungstext einer geplanten großen Sammlung »Studien und Novellen« vor, die er am 18. Februar 1917 dem Huber-Verlag vorschlägt. Zit. nach: »Man muss nicht hinter alle Geheimnisse kommen wollen.« Robert und Karl Walsers Briefwechsel mit dem Verlag Huber Frauenfeld (1916–1922), hg. von André Salathé, Frauenfeld 2013, S. 98. – Vgl. zu diesem Text und zum medialen Kontext von Walsers »Idyllen« im Krieg: Hendrik Stiemer, Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung. Text- und Kontextstudien zu Robert Walser, Würzburg 2013, S. 156–191.

34 Robert Walser, *Denke dran*, in: Reichspost (Wien) vom 13. Dezember 1914, Beilage »Der Sonntag«. – Zur Reichspost vgl. Ulrich Weinzierl, Die Kultur der Reichspost, in: Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, hg. von Franz Kadrnoska, Wien, München und Zürich 1981, S. 325–344.

Aufforderung zum Innehalten in hoher Hektik, ein Aufruf zur Nachdenklichkeit an eine gedankenlose Zeit. Eine leise Alternative zur lauten Kriegsliteratur, die in der kriegsführenden Hauptstadt den Ton angibt.

Damit, wenn auch nicht unbedingt mit seinem expliziten moralischen Ton, ist dieser Text repräsentativ für Walsers Bieler Prosa. In ihrem Gestus nachdenklicher Aufmerksamkeit für das Kleine, der Zuwendung zur Natur, weist sie auf jene Zeit hin, der sie den Rücken dreht. Ob in Zürich oder in Wien: Der dunkle Zeitkontext ist ihr Textträger, wie das in den Kriegsjahren zunehmend schlechtere Holzpapier der Zeitungen. Er schimmert an vielen Stellen durch, ohne dass er aber auch den Inhalt diktiert. So ist im großen Prosatext *Der Spaziergang*, der 1917 unmittelbar neben Faesis *Füsilier Wipf* in der gleichen Reihe bei Huber erscheint, der Krieg vor allem indirekt präsent, in einer Schreibweise des subjektiven Ab- und Ausschweifens, das sich der Logik der militärischen Gradlinigkeit ironisch entgegensetzt.³⁵

Andere Autoren aus der Schweiz sprechen dagegen diese Veränderung von Natur und Landschaft direkter an: Der expressionistische Lyriker Leo von Meyenburg, der übrigens 1918 für den Rascher-Verlag Henri Barbusses berühmten Antikriegsroman *Le feu* übersetzt, stellt 1916 eine Lyriksammlung unter den Titel *Leidende Landschaften*.³⁶ Noch direkter stellt sich die brutale Veränderung der realen Landschaften nur denjenigen dar, die selbst am Krieg teilnehmen: Der Genfer Autor Guy de Pourtalès, der 1937 mit *La pêche miraculeuse* («Der wunderbare Fischzug») ein Westschweizer Gegenstück zu Inglin's *Schweizerspiegel* vorlegen wird, nimmt auf Grund seiner französischen Staatsbürgerschaft am Krieg in Frankreich teil und wird dabei verwundet. Er notiert in sein Tagebuch einen Ausspruch seines Westschweizer Kriegskameraden, des Malers Valdo Barbey. Dieser gibt ihm die knappstmögliche Definition dessen, wie der Krieg das Verhältnis zur Landschaft pervertiert: der Krieg ist »un paysage qui vous tire dessus«.³⁷

Den Autoren der Schweiz dagegen schießen die Landschaften nicht direkt ins Gesicht. Doch der Donner des Krieges ist auch im helvetischen Zuschauerraum zu hören. Darauf reagiert die Literatur in sehr unterschiedlicher Weise. Der Basler Heimatschriftsteller Dominik Müller beispielsweise empfiehlt 1915 die Zuwendung zu »harmlosen« Stoffen der »Friedenszeit«:

35 Vgl. dazu Peter Utz, *Helvetische Heroik* im Huber-Verlag. Robert Faesi, Paul Ilg, Robert Walser, in: *Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg*, hg. von Karl Wagner, Stephan Baumgartner und Michael Gamper, Zürich 2014, S. 81–98.

36 Leo von Meyenburg, *Leidende Landschaften*. Verse, Zürich [1916].

37 Guy de Pourtalès, *Journal de la Guerre*, édition établie, annotée et présentée par Stéphane Pétermann, Genf 2014, S. 445.

Die Veröffentlichung leichten Lesestoffes in schwerer Zeit bedarf weiters keiner Rechtfertigung; denn es ist klar, daß gerade jetzt, wo unsere Basler Fensterscheiben vom Kanonendonner aus dem Sundgau so ungemütlich zittern und die Presse uns Stillesitzenden durch Kriegsnachrichten zweimal täglich die Nerven schwächt und Niemand weiß, wohin es noch geht, wir ganz besonders empfänglich sein müssen für harmlose Erlebnisse und Schilderungen aus verlorener Friedenszeit.³⁸

Literatur als Tranquilizer gegen das Trommelfeuer von jenseits der Grenze und in der Presse, als Friedenserinnerung für »uns Stillesitzende[]« auf den Parterreplätzen der Weltgeschichte. Literatur als »Ohro-Pax« im Wortsinn – die geräuschdämpfende Kugel aus Vaseline, Paraffin und Watte ist als Erfindung des Berliner Apothekers Maximilian Negwer seit 1908 auf dem Markt und wird im Krieg mit ihrer Wirkung gegen den »Kanonendonner« beworben.³⁹ Denn an den Fronten treibt der Gefechtslärm die Soldaten in den Wahnsinn; Helmut Lethen hat herausgestellt, wie das Ohr zur Einbruchsstelle des Kriegstraumas wird.⁴⁰ Er zeigt auch, wie es im Gefecht überlebenswichtig wird, die unterschiedlichen Geschosstypen schon am Geräusch zu identifizieren. Ernst Jünger etwa stellt 1916 an der Westfront eine ganze akustische Typologie von Geschossen und Granaten auf. Mitten im Höllenlärm des Krieges schärft der Schriftstelleroffizier so sein Ohr und seinen sprachlichen Ausdruck für jene Kriegererinnerungen, die er später, zu »Stahlgewittern« metaphorisiert, höchst erfolgreich verkaufen wird.

In der stillen Schweiz dagegen muss man die Ohren spitzen, um den fernen Donner aus dem helvetischen Frieden herauszuhören. Ludwig Hohl, später hoch empfindlich für alle Formen helvetischer Misstöne, notiert schon als Dreizehnjähriger 1917 in sein Tagebuch, wie man im Thurgau »in nordwestlicher Richtung« am Abend »ununterbrochenen Kanonendonner« höre.⁴¹ Faesis Füsilier Wipf erwartet im gleichen Jahr fast sehnsüchtig den Krieg und damit das Ende seiner unheroischen Inaktivität: »Da – ein ferner Donner, drohend in den Frieden. Noch einmal. Wieder. Neue Stimmen mischten sich hinein, näher, stärker, majestätisch. Der Krieg sprach.«⁴² Der ferne Donner wird von diesem helvetischen Ohr als

38 Zit. nach: Expressionismus in der Schweiz, hg. von Martin Stern, Bern und Stuttgart 1981, Bd. II, S. 283.

39 Angaben zur Firmengeschichte nach: www.ohropax.de/unternehmen/seit-1907.html (23. März 2015).

40 Helmut Lethen, Der Lärm der Schlacht und die Stille des Archivs. Psychiater als Gegner der Kriegsliteratur, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 58 (2014), S. 610–623.

41 Zit. nach Anna Stüssi, Ludwig Hohl. Unterwegs zum Werk. Eine Biographie der Jahre 1904–1937, Göttingen 2014, S. 43.

42 Robert Faesi, Füsilier Wipf (1917) S. 49 – neue Fassung (1938), S. 66.

»Stimme« und »Sprache« verstanden, die wie ein Lockruf von jenseits der Grenze erklingt. Doch sie verstummt wieder; der Alarm war blind. So muss sich der Füsilier gegenüber zudringlichen Zivilisten rechtfertigen: »Was kann ich denn dafür, dass wir den Krieg nur vom Hörendonnern kennen?«⁴³ Im biederen Kleinformat von Faesis Erzählung, die man bequem in einen schweizerischen Soldatenrock stecken kann, wird der Krieg fast zur Wunschphantasie.

Andere dagegen horchen im gleichen Kriegsjahr 1917 ganz anders auf das Grollen von jenseits der Grenze. Der Zürcher Theologe Leonhard Ragaz eröffnet sein großes Manifest *Die neue Schweiz* zwar mit der Erinnerung an den Kriegsausbruch, den auch er als »großes Wetter«, »Sintflut« und »Katastrophe« metaphorisiert.⁴⁴ Und ganz am Schluss »horcht« er vom Etlzelpass aus nochmals »nach Westen, von wo das dumpfe Grollen der großen Schlacht« hereindringt.⁴⁵ Doch dazwischen wendet er sich mit seinem Manifest resolut der Schweiz zu, nicht als einer verschonten Insel, sondern als einem höchst gefährdeten, innerlich zerrissenen Gebilde, dem nur eine radikale Erneuerung die Zukunft sichern kann. Das offene Ohr für den Krieg jenseits der Grenzen wird so zum Organ, mit dem Ragaz zunächst nach innen horcht, um sich schließlich doch eine weltoffene, durchgreifend demokratische Schweiz zu erträumen.

Parallel dazu erinnert auch Ramuz in seinem Essai *Le grand printemps* vom Frühjahr 1917 an jenen Sturm auf dem See, der für ihn mit dem Kriegsausbruch verknüpft ist, und an das Glockengeläute, mit dem man im September 1914 in der Westschweiz den Sieg der Franzosen an der Marne gefeiert habe – dann habe man wieder von jenseits des Jura die Kanonen gehört.⁴⁶ Die unmittelbaren Schrecken des Krieges allerdings, das Gemetzel auf den Schlachtfeldern, muss er sich imaginieren, und er ruft es in aller Drastik für den Leser der *Cahiers vaudois* hervor.⁴⁷ Provozierend fragt er diesen zum Schluss, ob es denn zwei getrennte Dinge gebe, den Frühling und den Krieg, und ob diese Friedenslandschaft, die er einmal mehr heraufbeschwört, wirklich die Ruhe im Zentrum eines Sturms

43 Robert Faesi, Füsilier Wipf (1917), S. 68 – neue Fassung (1938), S. 85.

44 Leonhart Ragaz, *Die neue Schweiz*. Ein Programm für Schweizer und solche, die es werden wollen, Olten 1918, 2. Aufl., S. 13.

45 Ebd., S. 260. – Auf diesen Schluss reagiert übrigens Meinrad Inglin mit einem ganz grossen »Ja!« in seinem Handexemplar. Vgl. Franzisca Pilgram-Frühauf, Blickwechsel: Bezüge zwischen Inglin's »Die Welt in Ingoldau« und der »Neuen Schweiz« von Leonhard Ragaz, in: »Kurz nach Mittag aber lag der See noch glatt und friedlich da«. *Neue Studien zu Meinrad Inglin*, hg. von Christian von Zimmermann und Daniel Annen, Zürich 2013, S. 91–107, Abb. S. 94.

46 Charles Ferdinand Ramuz, *Œuvres complètes*, Bd. XV, S. 178, und S. 184.

47 Ebd., S. 190 ff.

verkörpern könne.⁴⁸ In einer Zeitungskolumne vom 3. Juli 1917 unter dem Titel *Orages* – »Gewitter« im Plural – wird er noch deutlicher. Er fragt, was denn da zu hören sei:

Et, à présent, quand je prête l'oreille, ce que j'entends, est-ce le grondement lointain du tonnerre ou bien les détonations espacées de quelque artillerie lourde postée derrière la colline?⁴⁹

Das ferne Donnerrollen, als das man in der Schweiz den Krieg von Anfang an wahrnehmen will, wird hier, im dritten Kriegsjahr, durch das geschärfte Ohr des Schriftstellers als ambivalentes Zeichen auseinandergelegt: Ist es ein Naturereignis oder doch ein direktes Zeugnis des Krieges, dem man die Ohren nicht mehr verschließen kann?

Robert Walser ist diesbezüglich ganz entschieden. In einem längeren Feuilleton unter dem Titel *Büren*, das am 7. Oktober 1917 im Berner *Bund* erscheint, fällt ihm die Unzeitgemäßheit dieses alten befestigten Städtchens auf, in einer Zeit, in welcher »der Kanonendonner des europäischen Krieges zeitweise fast täglich über das Grenzgebirge in unser Land hineintönt«.⁵⁰ Doch der Krieg ist auch im Innern des ummauerten Städtchens gegenwärtig, in Gestalt des dort stationierten Militärs, vor dem als einer »Soldateska« der Ich-Erzähler die Flucht ergreift – es handelt sich ausgerechnet um eine Artillerieeinheit. Auf einer alten Aarebrücke stehend, phantasiert er sich dem Fluss und seinen Städten entlang bis zum Rhein und bis nach Amsterdam. Diese Gedankenfahrt führt den Leser also genau der Bruchlinie des europäischen Krieges entlang, ohne dass dabei allerdings der Krieg und seine Folgen erwähnt werden. Während Ramuz den Krieg drastisch herbeiphantasiert, öffnet Walser so ein Phantasiefenster auf ein friedliches Europa.

Dann aber holt der Ich-Erzähler die Aktualität wieder ironisch in seinen Text zurück; er würde in Büren bei einem Schuhladen gerne ein Paar neue »Kriegs- oder russische Revolutionsstiefel« erstehen – die russische Februarrevolution liegt erst kurz zurück, die Oktoberrevolution wird in den Erscheinungstagen des Textes stattfinden. Und er stößt in Büren auch auf eine »lebhaft blühende Uhrenindustrie«, von deren »ungemein angenehmen Beziehungen« zum »unterseebootumspannen, weltherrschaftsausübenden Großbritannien und Irland« der

48 Ebd., S. 217.

49 Charles Ferdinand Ramuz, *Œuvres complètes*, Bd. XII, S. 363. »Und jetzt, wenn ich die Ohren spitze, was ist es, das ich höre? Ist es das ferne Grollen eines Gewitters oder sind es die auseinandergezogenen Detonationen von schwerer Artillerie, die hinter dem Hügel Stellung bezogen hat?« [Übers. P. U.].

50 Robert Walser, *Gesamtwerk* Bd. VI, S. 142–153, hier S. 143. – Vgl. dazu Peter Utz, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«*, Frankfurt a. M. 1998, S. 327–329.

Ich-Erzähler »kühn phantasiert«. Dann fällt er sich aber gleich ins Wort, denn diese »delikate« Vermutung könnte gegen die politische Neutralität des Feuilletonisten verstoßen – dass in der Sache auch die Neutralität der Schweiz auf dem Spiel steht, ist damit impliziert. Tatsächlich trifft Walser hier hintergründig einen Nerv der Verstrickung der Schweiz in den Großen Krieg, der dem offiziellen Diskurs vom neutralen Zuschauerstandpunkt widerspricht: Die bedeutende Uhrenfabrik Büren Watch mit ihrem Fabrikgebäude in englischem Backsteinstil gehört der Londoner Firma Williamson Ltd., die auch das britische Heer beliefert.⁵¹ Und 1917 ist ein Rekordjahr der Schweizer Uhrenexporte,⁵² denn Uhren sind entscheidend in der modernen Kriegsführung, etwa bei der Koordination von Artilleriefeuer und Infanterieangriffen. Ein großes Geschäft macht die Schweizer Uhrenindustrie aber auch mit Zündern. Helvetische Präzisionsmechanik zündet deutsche und französische Granaten, wie man sie über den Jura hineindonnern hört. So zeigt sich die ummauerte Kleinstadt Büren – stellvertretend für den Kleinstaat Schweiz – in vielfacher Weise in den Krieg involviert. In seinem scheinbar harmlosen Feuilleton macht Walser damit seinen Leser hellhörig für all das, was in dem fernen Donner an Zünd- und Sprengstoff für die Schweiz selbst steckt.

Andere Literaten holen das kriegerische Donnern von jenseits der Grenzen auch direkt in die Schweiz, als Schreckensspaß: Seit 1916 hauen die Dadaisten im Zürcher Cabaret Voltaire auf die Pauke. Hugo Ball inszeniert dort zu Weihnachten 1916 ein »bruitistisch« genanntes *Dadaistisches Krippenspiel*, das mit »Donner« und »Glocken« gleichzeitig schließt.⁵³ Auch Richard Huelsenbeck will in seinem *Dada-Gedicht* die Menschen mit Donnerworten verblüffen: »Als wir dies sagten, fiel der Donner über die / Stadt, und als der Donner kam, sagten die Menschen ›Aha‹.«⁵⁴ Dies ist nicht nur Klamauk und Theaterdonner, sondern die ästhetische Verwandlungsform jenes Krieges, auf den Dada mit seinen Lautkannonaden antwortet. Dabei zerstört Dada auch willentlich eine Sprache, die in der Kriegspropaganda selbst zur Waffe geworden ist. Im Rückblick auf Dada hält Hans Arp fest: »Angeekelt von den Schlächtereien des Weltkrieges 1914, gaben wir uns in Zürich den schönen Künsten hin. Während in der Ferne der Donner der Geschütze grollte, sangen, malten, klebten, dichteten wir aus Leibeskräften.«⁵⁵

51 Hans Kocher-Aeschbacher, *Die Geschichte der Uhrmacherei in Büren*, München 1992.

52 Georg Kreis, *Insel der unsicheren Geborgenheit. Die Schweiz in den Kriegsjahren 1914–1918*, Zürich 2014, S. 96.

53 *Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente*, hg. von Karl Riha und Waltraut Wende-Hohenberger, Stuttgart 1992, S. 129.

54 Ebd., S. 82.

55 Hans Arp, *Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Zürich 1955, S. 51.

Zwar zieht der literarische Gewittersturm, den Dada über die Schweiz hereinbrechen lässt, schnell weiter. Doch die ästhetische Herausforderung der Literatur, den Donner von jenseits der Grenzen in die eigenen Texte hineinzuverwandeln, bleibt. Ramuz komponiert zusammen mit Igor Strawinski am Kriegsende die *Histoire du Soldat*, in welcher der Soldat am Schluss unter Paukengetöse endgültig vom Teufel geholt wird. Auch die apokalyptisch grundierten Romane, mit denen Ramuz in der unmittelbaren Nachkriegszeit auf die Kriegserfahrung reagiert, kippen eher ins Dunkle, und sie finden zunächst noch wenig Resonanz. Erst Mitte der zwanziger Jahre gelingt es Ramuz, literarisch wieder nach Paris zurückzukommen, und erst heute wird er auch dort als einer der ganz großen Autoren des zwanzigsten Jahrhunderts anerkannt. Auch Walser knüpft nach dem Kriegsende sofort wieder die Fäden ins deutschsprachige Ausland; er partizipiert von Bern aus am Modernisierungsschub der Literatur in der Weimarer Republik, auch wenn seine kühnsten Experimente, etwa der nur als Mikrogramm-Entwurf erhaltene »Räuber«-Roman, bis gegen das Ende des zwanzigsten Jahrhunderts auf ihre Wiederentdeckung warten müssen. Das ist aber gerade ein Symptom ihrer Modernität.

Das Beispiel zeigt: Die Literaturgeschichte der Schweiz kann nicht in ihren Grenzen allein beschrieben werden, auch und gerade in jenen Zeiträumen, wo sie sich auf diese Grenzen zurückzieht und sie ideologisch besetzt. Zwar sitzen Walser und Ramuz während des Krieges auf ihren helvetischen Horchposten fest. Dabei schärft sich ihnen jedoch die Aufmerksamkeit für die Widersprüche und Dissonanzen zwischen dem »Schweizer Standpunkt«, in dem sich die Schweiz zunehmend einmauert, und dem Donner der »Katastrophe«, als die man den Krieg nur allzu gerne verstehen will. Für Walser wie für Ramuz gibt es kein »Ohropax«, keinen Ohrenfrieden. Im Hinhören auf den fernen Donner von jenseits der Grenze klingt ihnen zudem jene Öffnung zu Europa an, die ihnen nicht nur eine politische, sondern auch eine ästhetische Notwendigkeit ist. Denn dort stehen nicht nur die Kanonen, dort liegt auch der Resonanzraum der Literatur aus der Schweiz. Sie lebt vom lebendigen Austausch über die Grenzen hinweg, der mehr ist als das einseitige Zuschauen. Walser und Ramuz werden allerdings zunächst leicht überhört, umso mehr, als sie sich – wie ein Kafka – von einer peripheren Stellung am Rande der lautstarken Nationalliteraturen aus zu Wort melden. Schließlich wird es ihnen aber gelingen, sich in jener Ferne, aus der sie das Donnern hören, auch ihrerseits literarisch Gehör zu verschaffen. Heute erst hat uns dieser leise, aber nachhaltige Nachhall des Ersten Weltkrieges endlich erreicht.