

Kultivierung der Katastrophe. Untergangsszenarien und Selbstbehauptung in den Literaturen der Schweiz

Peter Utz
Universität de Lausanne

1. Einleitung

Die „Katastrophe“ ist ein Begriff jener Kultur, die sie bedroht. Der moderne Katastrophenbegriff markiert dialektisch die Grenzlinie von Natur und Kultur, an der er entsteht. Historisch verdankt sich diese Grenzziehung der Aufklärung und ihrer Ausgrenzung der „Natur“ als dem Anderen der Zivilisation. Doch diese erlebt ihren Herrschaftsanspruch über die „Natur“ ständig als bedroht. Ein Begriff dieser Bedrohung, des möglichen Einbruchs der Natur in die Kultur, ist die „Katastrophe“. Nicht zufällig entsteht er zusammen mit dem modernen Naturbegriff; er setzt sich nach dem Erdbeben von Lissabon 1755 allmählich durch, um jene Ereignisse zu bezeichnen, welche die Kultur als existenzbedrohend erfährt (vgl. Mercier-Faivre und Thomas, Briese und Günter). Für diesen kulturellen Charakter der „Katastrophe“ ist es höchst symptomatisch, dass der Begriff selbst aus dem griechischen Theater stammt: Jede „Katastrophe“ ist eine Frage von Wahrnehmung, Darstellung und Deutung. Wie auf einer Bühne scheint sie sich als kulturelles „Szenarium“ darzubieten. Dabei bleibt der Zuschauer verschont.

Eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der „Katastrophe“ muss sich dieser kulturellen Prägung des Begriffs bewusst werden. Sie muss erkennen, wie sehr es auch ihr eigener Zuschauerblick ist, in dem „Katastrophen“ als solche erst entstehen. Um dies kritisch zu durchschauen, müsste sie sich zu einer reflexiven „ökologischen Naturästhetik“ hin entwickeln, in der sich der Mensch selbst als Teil dessen erfährt, was er als „Natur“ wahrnimmt (Böhme). Die Literatur, die immer schon Katastrophen erzählt und gedeutet hat, könnte ihm zu dieser selbstreflexiven Form der kulturellen Wahrnehmung von Katastrophen eine Anleitung sein. Denn einerseits hat sie Teil an der kulturellen Konstruktion der Katastrophe, verdichtet diese – im Verein mit anderen Medien – zum markanten „Ereignis“. Andererseits reflektiert sie aber auch diesen Konstruktcharakter und spiegelt dem Leser seinen eigenen Zuschauerblick zurück. Dabei lässt sie die gesellschaftlichen Funktionen und Funktionalisierungen der Katastrophe ans Licht treten.

Denn in den modernen Gesellschaften tragen Katastrophen und ihre „Bewältigung“ häufig dazu bei, gesellschaftliche Differenzen integrativ zu kitten (Utz „Der Kitt“). Katastrophen werden recht eigentlich „kultiviert“, weil man aus ihnen einen paradoxen Gewinn an Selbstbehauptung und Identität erzielen kann. Ebenso wie im Krieg gegen äußere Feinde erfährt sich die moderne Nation auch im Kampf gegen die Naturgewalten als eine „Schicksalsgemeinschaft“, die durch elementare Ereignisse

periodisch auf die Probe gestellt wird. Die Herausbildung der europäischen Nationalstaaten läuft nicht nur zeitlich parallel mit der Installierung des modernen Katastrophenbegriffs, sondern sie bezieht aus diesem auch eine identitätsstiftende Kraft. Auf den Trümmern von Erdbeben, Überflutungen oder Erdrutschen hisst man nun die Fahnen, die Staatspräsidenten zeigen sich am Unglücksort, Sammelkampagnen appellieren an die nationale Solidarität – all diese bis heute gültigen Rituale indizieren, dass die moderne Gesellschaft mit jedem katastrophischen Einbruch zwar eine Schlacht gegen die Natur verliert, aber ihren Willen zur Selbstbehauptung stärkt. Selbst die allmähliche Ablösung und Rationalisierung der katastrophischen Erfahrung durch den Begriff des „Risikos“ hat diese Rituale der Katastrophenbewältigung nicht geschwächt. Eine voraufklärerische Komponente bleibt in ihnen wirksam. Sie hat die Säkularisierung ebenso überdauert wie die apokalyptischen Bildmuster der Bibel, die für die Darstellung und Deutung der Katastrophe in den abendländischen Kulturen bis heute prägend geblieben sind (Walter). Wenn die Pegel die Alarmgrenze übersteigen, wird auch heute noch gleich die „Sintflut“ beschworen.

An der Schweiz lässt sich diese Kultivierung der Katastrophe besonders prägnant verfolgen. Denn einmal wird hier mit der Entdeckung und der wirtschaftlichen und touristischen Erschließung der Alpen die Grenzlinie der Zivilisation so weit vorgeschoben, dass sie sich nun durch Hochwasser, Erdrutsche und Lawinen permanent bedroht sieht. Über der Idylle, als welche die Schweiz seit dem 18. Jahrhundert ihre Topographie erfolgreich zu vermarkten beginnt, hängt die Drohung der Katastrophe. Ja, ohne diese Bedrohung wäre sie keine Idylle. Ohne den erhabenen Schrecken könnte die alpine Natur nicht zur „Landschaft“ kulturalisiert werden. Gleichzeitig werden die Alpen zu einem Abzeichen der kollektiven helvetischen Identität, zu dem man von allen Seiten aufblicken kann. Wie die gemeinsame Geschichte, die man dem modernen Nationalstaat als ihren kollektiven Grund unterlegt, wird auch die katastrophische Bedrohung zu einer Grundkomponente nationaler Integration der sich neu formierenden Schweiz. Schiller erzählt ihr 1804 mit seinem *Wilhelm Tell* nicht nur in gültigen Formulierungen den Mythos ihres historischen Ursprungs, sondern stellt die Idylle auch als doppelt bedroht dar, durch die fremden Vögte und die drohenden Lawinen oder den rasenden See. Nur zwei Jahre später, beim Bergsturz von Goldau, der 1806 ein ganzes Dorf verschüttet, über 400 Opfer fordert und eine topographische Kernzelle der Schweiz trifft, wird zum ersten Mal eine gesamtschweizerische Hilfsaktion gestartet, die erfolgreich alle Landesteile erfasst. Diese Einübung katastrophischer Solidarität ist umso wichtiger, als die Schweiz – anders als die meisten europäischen Staaten – ihren inneren Zusammenhalt nicht in aufgeheizten Kriegen gegen die Nachbarnationen ausbacken kann. Denn dies wäre für die plurikulturelle Schweiz eine tödliche Bedrohung. Darum muss sie sich aus den großen europäischen Konflikten heraushalten und verfolgt diese als „Katastrophen“ nur von der neutralen Zuschauerbank aus. Umso mehr konstituiert sie sich als „Schicksalsgemeinschaft“. Bei den Solidaritätsaktionen kann sie sich als „Willensnation“ erleben, rund um jene Alpen, die gleichermaßen die mythisierte „Schweizerfreiheit“, das touristische Kapital und die sichtbarsten Naturgefahren bergen.

Eine eigene, national eingefärbte helvetische „Katastrophenkultur“ bildet sich aus (Pfister 231).

Die Literatur aus der Schweiz trägt zwar mit vielfältigen Untergangsszenarien zu dieser spezifischen Kultivierung der Katastrophe bei; sie ist insofern Teil jener immer stärker massenmedial gestützten Diskurse, welche die „Katastrophe“ erst zu einer solchen machen. Dessen wird sie sich jedoch auch reflexiv bewusst. Max Frisch bringt die kulturelle Prägung aller Katastrophen in *Der Mensch erscheint im Holozän* 1979 auf den lapidaren Befund: „Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt; die Natur kennt keine Katastrophen“ (Frisch, „Holozän“ 103).

Diese reflexive, ästhetische Bearbeitung der helvetischen Katastrophendiskurse durch die Literatur aus der Schweiz kann im Folgenden nur an drei Aspekten thesenartig aufgezeigt werden: Erstens stellt sie literarisch jenen katastrophischen Solidaritätskitt in Frage, über den sich die helvetische Gesellschaft integriert. Insofern nimmt sie die Sprengkraft der Katastrophe beim Wort. Zweitens spiegelt die Literatur der Schweiz ihre vermeintliche Zuschauerrolle bei den Weltkatastrophen zurück, auch indem sie die dramaturgischen Wurzeln des Katastrophenbegriffs neu ins Spiel bringt. Und drittens öffnet sie das Lokale zum Universellen: Die Katastrophe greift, wie ihr Gegenstück, die Utopie, immer auf das Ganze der Welt und ermöglicht so eine neue Selbstverortung der Literatur aus der Schweiz.

2. Solidarität und Dissonanz

Zur ersten These: Die Sprengkraft der Katastrophe, wenn man sie literarisch beim Wort nimmt, lässt auch jene Solidarität zweifelhaft werden, die sie stiften soll. Die Literatur aus der Schweiz zeigt dies bereits im 19. Jahrhundert, während die helvetische Katastrophenkultur noch ihre Rituale einübt. So Jeremias Gotthelf mit seiner *Wassernot im Emmental am 13. August 1837*, einem Schwellentext, in dem sich eine christlich geprägte Katastrophenpredigt mit einer modernen, konkreten Sozialanalyse überlagert. Nach der fulminanten, rhetorisch hochgehenden Darstellung der Hochwasserkatastrophe richtet Gotthelf seinen Blick auch auf deren Bewältigung. Dabei hebt er einerseits die tätige Solidarität als besondere Schweizer Tugend hervor, denn „wo der Mensch leicht und frei atmet, da nur hat er Lust und Mut zum tätigen Mitgefühl.“ (Gotthelf Bd. 15, 72). Solidarität und Freiheitsgefühl amalgamieren sich zum helvetischen Selbstbild, das an jene genossenschaftliche Tradition anknüpfen kann, die man gleichzeitig in der Gründungsgeschichte der Schweiz kultiviert. Andererseits kritisiert Gotthelf auch die Bewältigung der Katastrophe. So glossiert er den Katastrophentourismus, wie er „seit Goldau“ die Neugierigen an die Stätten jedes neuesten „Naturereignisses“ treibe (Gotthelf Bd. 15, 65f.). Und er zeigt auf, wie die Verteilung der Hilfe „giftigen Neid“ (60) und „tierische Gier“ (64) zutage fördert, jenen „Bodensatz jedes Herzens“ (76), dem Gotthelf gerade in seiner christlichen Weltsicht ins Gesicht zu blicken wagt.

Statt die fehlende Solidarität in dieser Weise am konkreten Fall moralisch zu kritisieren, kann die Literatur in eigenen Katastrophenfiktionen auch aufzeigen, wie

fragil die behauptete Solidarität in ihrem Innersten ist. Dies zeigen exemplarisch die zwei bedeutendsten Katastrophiker der Literatur aus der Schweiz im 20. Jahrhundert, Charles Ferdinand Ramuz und Friedrich Dürrenmatt.

Der Westschweizer Autor Ramuz antwortet auf den Ersten Weltkrieg und die darauf folgende nochmalige Überhöhung des Alpenmythos, die sich im „Réduit“ des Zweiten Weltkriegs einbetonieren wird, mit einer ganzen Reihe von Katastrophenromanen. Sie stellen alle in unterschiedlicher Weise dar, wie die Gesellschaft in der Katastrophe auseinander bricht. So zeigt *Présence de la mort* (1922), dessen erster Manuskripttitel noch schlicht: *La fin du monde* gelautet hatte, wie die Gesellschaft auf eine Klimakatastrophe reagiert: Weil, wie man vermutet, die Erde sich der Sonne annähert, steigen die Temperaturen, die Seen trocknen aus und ein allgemeines Sterben beginnt. Doch jeder stirbt für sich allein, die soziale Kohäsion bricht auseinander. Die Armee wird aufgeboten, um den Besitz zu schützen, vor allem die Banken im Stadtzentrum (Ramuz 29). Trotzdem werden sie geplündert und gehen in Flammen auf (55). Ein „Krieg“ aller gegen alle bricht aus (64, 78). Jener Krieg, den die Katastrophen in der Schweiz als Integrationsfaktor ersetzen sollen, kehrt so in Ramuz' Roman wieder in die Schweiz zurück. Die Atomisierung der Gesellschaft zeigt sich auch in der avantgardistischen Romanstruktur, die sich in 30 Kapitel auflöst – es gibt keine gemeinsame Perspektive mehr, kaum mehr die des Erzählens. Mit diesem Romanexperiment wird die helvetische Katastrophenkultur, wie sie das 19. Jahrhundert installiert hatte, radikal in Frage gestellt. Zugleich führt es ins 20. Jahrhundert hinein: In eine Gesellschaft, die als atomisiert und entsolidarisiert gezeichnet wird und die auch in der Katastrophe keinen kleinsten gemeinsamen Nenner mehr findet, und in eine literarische Erneuerung des Romans, der dies in einer heterogenen und polyphonen Formsprache zum Ausdruck bringt.

Noch radikaler als Ramuz ist höchstens Dürrenmatt, der seine katastrophischen Visionen im gesamten Werk variierend immer weitertreibt, bis in seinen letzten Roman *Durcheinandertal* von 1989. An dessen Ende wird das Kurhaus für Milliardäre und Gangster, das die Hotelschweiz parodiert, von den Dorfbewohnern in Brand gesteckt. Doch sie kommen selbst in den vom Föhn weiter getragenen Flammen um. Damit erfüllt sich jener perverse Katastrophentraum des Gemeindepräsidenten, der sich viel früher fragt, wieso der liebe Gott seinem Bergdorf nicht Lawinen oder Erdrutsche schicke, damit es anschließend in den Genuss jener rituellen „Hilfswut und Wohltätigkeitsorgie“ kommen würde, welche die Menschen bei allen Naturkatastrophen regelmäßig erfasst (Dürrenmatt Bd. 27, 30f.). Sarkastisch fragt Dürrenmatt bereits 1985 im Nachwort zu seinem letzten Kriminalroman *Justiz*: „Hat unsere Friedenszeit [...] nicht schon längst die Form dessen angenommen, das wir einst Krieg genannt haben, indem wir die Katastrophen, die uns besänftigen, in unseren Frieden einbauen?“ (Dürrenmatt Bd. 25, 229) Die Katastrophen haben die Kriege funktional als Solidaritätskitt abgelöst; als Fundament des gesellschaftlichen Hauses, eingebaut in seinen „Frieden“, wirken sie aber als permanente Bedrohung von innen. Seismographisch zeichnet die Literatur aus der Schweiz so auf, wie schwankend der Boden ist, auf den sie ihre Sicherheiten baut.

3. Die Schweiz auf der Zuschauerbank

Die Literatur aus der Schweiz spiegelt dieser auch in einer zweiten Hinsicht ihre eigene Kultivierung der Katastrophe zurück: ihre selbst gewählte Rolle als Zuschauerin bei jenen großen europäischen Kriegen. Diese nehmen gerade aus dem Blick des scheinbar unbeteiligten helvetischen Betrachters die Form von „Katastrophen“ an (Utz, „Die Katastrophe“). Denn zur Katastrophe gehört der Zuschauer, der, von ihr verschont, sie als solche definiert. Hans Blumenberg hat dies in seiner Studie „Schiffbruch mit Zuschauer“ als universelles Paradox und als „Daseinsmetapher“ verstanden (Blumenberg). Der gemeinsame Blick auf die Katastrophe konstituiert dabei die Zuschauer als Gruppe, die sich auf das eine „Ereignis“ ausrichtet – „Ereignis“ bedeutet im Wortsinn „das vor Augen Kommende“. Dieser gemeinsame Blick auf die Katastrophe gibt ihr jene gesellschaftliche Integrationskraft, die sich bis heute immer wieder neu beweist. Durch die modernen Medien wird diese Zuschauerposition bis ins Globale erweitert. Opfer und Zuschauer werden über Tausende von Kilometern momentan zu einer virtuellen „Schicksalsgemeinschaft“ zusammengeführt, bei der aber Handeln und Zuschauen klar getrennt sind.

Das kulturelle Modell dieser Aufspaltung in Handelnde und Zuschauende ist in der abendländischen Tradition selbst wieder ein Literarisches: die klassische Tragödie. Aus ihr wird im 18. Jhd. der Begriff der „Katastrophe“ übernommen. In dieser Zeit institutionalisiert sich das bürgerliche Theater mit seiner strikten Trennung von Bühne und Zuschauerraum, die aber über starke Emotionen aneinander gebunden werden. In diesem Horizont wird der moderne Katastrophenbegriff ausformuliert – die Katastrophe als gigantisches Rührstück, das uns Zuschauer mit seinen Opfern zu einer imaginären großen Familie zusammenschweißt. Die moderne Schweiz konstituiert und definiert sich als Nationalstaat in besonderem Masse über diese Zuschauerrolle. Ihre Neutralität inmitten europäischer und globaler Konflikte, die sie als Katastrophe verstehen will, und ihr Anspruch, ein „Sonderfall“ zu sein, lassen sich durch dieses Interpretationsmuster rechtfertigen. Die Literatur aus der Schweiz konstruiert es mit, kann es jedoch auch hinterfragen und sich damit selbst in ihrer Rolle reflektieren.

Im 18. Jhd. ist die Zuschauerrolle noch nicht direkt mit der schweizerischen Politik, wohl aber mit der „Idylle“ assoziiert, wie sie der Zürcher Salomon Gessner erfolgreich europaweit verkauft. Dabei liefert er mit der Idylle mit dem Titel *Der Sturm* (1772) gleich auch eine moralische Legitimierung des Zuschauens: Sie zeigt zwei unbeteiligte Hirten, die vom sicheren Strand aus den Untergang eines Schiffes miterleben. Wenn sie die angetriebene Leiche eines schönen Jünglings bestatten, können sie nur den Ehrgeiz und die Sucht nach Reichtum beklagen, die diesen auf das Meer getrieben habe, statt sich mit seinem Vaterland und seinen einfachen „Hütten“ zu bescheiden. So werden der Rückzug auf die Idylle und die Zuschauerhaltung moralisch überhöht; die Katastrophen dagegen scheinen immer die Katastrophen der anderen.

Diese Position wird im 20. Jahrhundert zur helvetischen Staatsdoktrin. In seiner Rede *Unser Schweizer Standpunkt* definiert ihn der spätere Nobelpreisträger Carl

Spitteler beim Kriegsausbruch 1914 in Analogie und im Rückgriff auf die Theatermetapher. Er stellt fest:

[...] eine Ausnahmegunst des Schicksals hat uns gestattet, bei dem fürchterlichen Trauerspiel, das sich gegenwärtig in Europa abwickelt, im Zuschauerraum zu sitzen. [...] Wohl, füllen wir angesichts dieser Unsumme von internationalem Leid unsere Herzen mit schweigender Ergriffenheit und unsere Seelen mit Andacht, und vor allem nehmen wir den Hut ab. Dann stehen wir auf dem richtigen neutralen, dem Schweizer Standpunkt.“ (Spitteler Bd. 8, 594)

Im Rekurs auf die Theatermetapher formt Spitteler in seiner Rede eine stumme, brüderliche Emotionsgemeinschaft aus, die vom Kriegsgeschehen klar getrennt ist. Dieses stellt sich als tragische Katastrophe dar, während eine „Ausnahmegunst des Schicksals“ die Schweiz zum Ausnahmefall auf der Zuschauerbank macht. So werden auch kritische Nachfragen nach ihrer Verwicklung in diese Konflikte von vorneherein ausgeschlossen.

Diese wirkungsmächtige Selbstbestimmung der Schweiz greift Max Frisch am Ende des zweiten Weltkrieges auf; in seinem Essay *Über Zeitereignis und Dichtung* vom März 1945 sieht er allerdings die Schweiz nicht mehr im Zuschauerraum. Ihre Rolle gleiche vielmehr der des Chors in der antiken Tragödie. So wird die Zuschauerrolle selbst mit ins Rampenlicht der ästhetischen Reflexion gerückt. In der Theaterfassung von *Biedermann und die Brandstifter* (1958) lässt Frisch entsprechend einen Chor auftreten, der sich auf seine hilflose Zuschauerposition herausredet, obwohl er als Feuerwehr die Wendrohre zur Brandbekämpfung in der Hand hält. Auch Dürrenmatt inszeniert 1956 am Schluss seiner „tragischen Komödie“ *Der Besuch der Alten Dame* einen Doppelchor der Güllener, angelehnt an Sophokles' *Antigone*. In diesem fremden Spiegel stellt Dürrenmatt kritisch aus, wie sich die Güllener aus ihrer Verantwortung am Tod Ills in die Rolle des zuschauenden Chors zurückziehen und sich mit antikisierendem Sprachduktus aus jener Moderne flüchten, in die sie sich doch mit ihrem kollektiven Mord eingekauft haben. Dürrenmatts Regieanweisung vermerkt, dieser Chor sei denen der griechischen Tragödien angenähert, „nicht zufällig, sondern als Standortsbestimmung, als gäbe ein havariertes Schiff, weit abgetrieben, die letzten Signale“ (Dürrenmatt Bd. 5, 132). Der zuschauende Chor selbst wird als Schiff abgetrieben, droht unterzugehen – ein Bruch mit der traditionellen Ikonographie vom Schiffbruch und ein Schiffbruch des helvetischen Zuschauerstandpunktes.

Er ist in die Katastrophen der Welt verwickelt. Das weiß die Literatur aus der Schweiz, auch wenn die Politik dies noch verdrängt. Thomas Hürlimanns dramatischer Erstling *Großvater und Halbbruder* (1981) etwa zeigt, wie die St. Galler während des Zweiten Weltkrieges an einem sommerlichen Badensee die nächtlichen Bombardements von Friedrichshafen jenseits der Grenze als Spektakel verfolgen. Das „Wir“-Bewußtsein, das sich im gemeinsamen Zuschauen formiert, ist aber, wie das Stück aufzeigt, eigentlich hohl; die Gesellschaft der Schweiz ist in sich atomisiert. Und der alte dramaturgische Kunstgriff der „Teichoskopie“ wird selbst zum Gegenstand des Stücks, indem es die zynische Position des scheinbar unbescholtenen Katastrophenzuschauers auf die Bühne bringt, der bei Bratwurst und Bier den Schrecken jenseits der Grenze mit dem Feuerwerk zum schweizerischen Nationalfeiertag kontaminiert. So fasst Hürlimann

literarisch reflexiv beides ins Auge: die Katastrophe der anderen und jenen Blick, der sich in der Katastrophe der andern nicht selbst erkennen will.

4. Katastrophische Universalisierung

Dieser Doppelblick der Literatur aus der Schweiz entspricht ihrem doppelten Ort zwischen lokaler Verortung und universellem Anspruch – dies ist die dritte These dieses Aufsatzes. Wie grundlegend sie für die Literatur aus der Schweiz ist, lässt sich in ihren Darstellungen der Katastrophe besonders deutlich greifen. Denn zur Katastrophe gehört immer ein universalisierendes Moment, das sie mit der Utopie teilt; im einzelnen Ereignis geht eine „ganze“ Welt unter. Entsprechend ist ihr Bildrepertoire der Allegorie verpflichtet, die ihrerseits der Logik des „Pars pro totum“ folgt. Gotthelf zum Beispiel weitet seine konkret-lokale Darstellung der *Wassernot im Emmental* allegorisch zu einer gewaltigen Predigt. Auch die Katastrophendarstellungen von Frisch und Dürrenmatt wie *Biedermann und die Brandstifter* oder *Der Besuch der alten Dame* lösen sich als große Gleichnisse vom konkreten schweizerischen Kontext, dem sie entstammen. Das sichert ihnen die universelle Anschließbarkeit und den Welterfolg. Auch in Dürrenmatts bekanntester Novelle *Der Tunnel* (1952) bricht ein Eisenbahnzug aus der konkreten helvetischen Fahrplandtopographie zwischen Bern und Zürich aus, um in einer beschleunigten Kurve dem „Nichts“ entgegenzustürzen, gewissermaßen als Parabel jener Parabel, mit der die Literatur aus der Schweiz in den 50er Jahren die universale Geltung sucht (Böhler).

Sowohl bei Frisch wie bei Dürrenmatt stellt sich jedoch im Spätwerk eine relokalisierende Gegenbewegung ein: Mit *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979) verortet Frisch die kleine Katastrophe eines Unwettersommers konkret im Onsernonetal. Er setzt sie aber auch den gewaltigen Dimensionen der Erdgeschichte aus, in denen sein Herr Geiser sich mit seinem abbröckelnden Gedächtnis vergeblich zu orientieren versucht. Noch umfassender bezieht gleichzeitig das Spätwerk Dürrenmatts lokale und kosmische Dimensionen aufeinander. Dazu taucht Dürrenmatt nun seinen Untergangspinsel kräftig in helvetische Lokalfarben. In der *Mondfinsternis* (1981) etwa, jener Prosavariante der *Alten Dame*, die Dürrenmatt in die *Stoffe* integriert, überwölbt das titelgebende astronomische Ereignis das tragikomische Hinrichtungsritual im abgelegenen Bergtal, das Dürrenmatt mit allen sprachlichen und satirischen Mitteln helvetisiert. Eine noch größere Spannweite zeigt die Komödie *Dichterdämmerung* (1980), in der sich Dürrenmatt mit einem Salto Mortale und der Implosion der ganzen Welt in einem schwarzen Loch vom Theater verabschiedet. Dürrenmatt erzeugt nun gewaltige, blitzerzeugende Kurzschlüsse zwischen dem lokalen Grund, auf dem er schreibt, und dem Universum, dessen gnadenloser Abgründigkeit er diesen aussetzt. Im Roman *Justiz* bringt er diese Dualität satirisch auf die Prognose: „die Welt wird entweder untergehen, oder verschweizern“ (Dürrenmatt Bd. 25, 41).

So spiegelt die Literatur aus der Schweiz in ihren Katastrophenszenarien die ganze Welt in die Schweiz hinein; sie wird insofern Weltliteratur aus der Schweiz. Sie nutzt literarisch jene transgressive Energie, mit der die Katastrophe alle Grenzen

sprengen will, um die Schweiz, die sich in der Idylle eingegelt und auf ihren gepolsterten Zuschauersesseln eingerichtet hat, zur Welt zu öffnen.

Um diese zugleich seismographische und entgrenzende Funktion der Literatur aus der Schweiz zu erkennen, muss man sie einerseits konkret auf ihre schweizerischen Voraussetzungen beziehen, ohne damit die Stereotypen der angeblichen „Nationalliteratur“ zu reproduzieren. Andererseits rückt sie eine kulturwissenschaftliche Lektüre, wie sie hier postuliert wurde, immer auch in einen universelleren Fragehorizont. Sie fragt an diesem Beispiel nach der kulturellen Funktion der Literatur und ihrem reflexiven und kritischen Potential, das sie nicht nur in der Schweiz gegenüber der Katastrophe entwickeln kann. Dazu muss die Literatur die gesellschaftliche Kultivierung der Katastrophe beim Wort nehmen. Gegen alle vorschnellen Versöhnungen über den Trümmern, die sie kritisch aufzeigt, insistiert sie auf dem verstörenden Potential, mit dem die Katastrophe alle Grenzen, durch die sich die Kultur selbst definiert, in Frage stellt. Dabei weiß sich die Literatur bis in die dramaturgische Wurzel des Katastrophenbegriffs selbst auf der Seite der Kultur. In ihren Katastrophenszenarien lässt sie jedoch die Dämme brechen, die Lawinen losdonnern, die Erde beben, die Städte in Flammen aufgehen, um damit das Bewusstsein für ein „ökologisches“ Ganzes zu wecken. Denn sie weiß, dass es in einem globalen Schiffbruch keinen verschonten Zuschauer, keinen „Schweizer Standpunkt“ mehr geben kann.

Received 7 July 2011

Revised version accepted 24 February 2012

Literaturnachweis

- Blumenberg, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer, Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt, M.: Suhrkamp, 1979. Print.
- Böhler, Michael. „'Auch hierzulande reden wir vom Heute, als stünde kein Gestern dahinter' – Literarischer Umgang mit der Vergangenheit des Zweiten Weltkriegs in der Schweiz.“ *Gedächtnis, Geld und Gesetz. Vom Umgang mit der Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges*. Hg. Jakob Tanner u. Siegrid Weigel. Zürich: Chronos, 2002. 145-178. Print.
- Böhme, Gernot. *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt, M.: Suhrkamp 1989. Print.
- Briese, Olaf und Timo Günther. „Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“ *Archiv für Begriffsgeschichte* 51 (2009): 155-195. Print.
- Dürrenmatt, Friedrich. *Werkausgabe in 37 Bänden*. Zürich: Diogenes, 1998. Print.
- Frisch, Max. *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Hg. v. H. Mayer. Frankfurt, M.: Suhrkamp, 1976. Print.
- . *Der Mensch erscheint im Holozän*. Frankfurt, M.: Suhrkamp, 1979. Print.
- Gessner, Samuel. *Sämtliche Schriften in drei Bänden*. Hg. v. M. Bircher. Zürich: Orell Füssli, 1972. Print.
- Gotthelf, Jeremias. *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbänden*. Hg. v. R. Hunziker und H. Blösch. Erlenbach, Zürich: Rentsch, 1911. Print.

- Hürlimann, Thomas. *Das Lied der Heimat. Alle Stücke*. Frankfurt/M.: Fischer 1998. Print.
- Kempe, Michael, Dieter Groh und Franz Mauelshagen, Hg. *Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Tübingen: Narr, 2003. Print.
- Mercier-Faivre, Anne-Marie und Chantal Thomas, Hg. *L'invention de la catastrophe au XVIIIe siècle: du châtement divin au désastre naturel*. Genève: Droz 2008. Print.
- Pfister, Christian, Hg. *Am Tag danach. Zur Bewältigung von Naturkatastrophen in der Schweiz 1500–2000*. Bern: Haupt, 2002. Print.
- Pfister, Christian und Stefanie Summermatter, Hg. *Katastrophen und ihre Bewältigung. Perspektiven und Positionen*. Bern: Haupt, 2004. Print.
- Ramuz, Charles-Ferdinand. *Romans, vol. 2*. Ed. p. D. Jacubec. Paris: Gallimard, 2005. Print.
- Schenk, Gerrit Jasper und Jens Ivo Engels, Hg. *Historical Disaster Research. Concepts, Methods and Case Studies / Historische Katastrophenforschung. Begriffe, Konzepte und Fallbeispiele*. Köln, 2007. Print.
- Schiller, Friedrich. *Werke. Nationalausgabe*. Begr. v. J. Petersen. Weimar, 1943. Print.
- Schläder, Jürgen und Regina Wohlfarth, Hg. *AngstBilderSchauLust. Katastrophenerfahrungen in Kunst, Musik und Theater*. Berlin: Henschel, 2007. Print.
- Spitteler Carl. *Gesammelte Werke*. Hg. v. G. Bohnenblust, Wh. Altwegg, R. Faesi. Zürich: Artemis, 1945. Print.
- Utz, Peter. „Der Kitt der Katastrophen.“ *Schweiz schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*. Hg. Jürgen Barkhoff und Valerie Heffernan. Berlin: De Gruyter, 2010. 65-76. Print.
- . „Die Katastrophe im Blick. Literarische Betrachtungen zur Schweiz auf der Zuschauerbank.“ „*Wir stehen da, gefesselte Betrachter*“. *Theater und Gesellschaft*. Hg. Elio Pellin und Ulrich Weber. Göttingen: Wallstein; Zürich: Chronos, 2010. 15-37. Print.
- Walter, François. *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart: Reclam, 2010. Print.