

TIM KROHNS ROMANE *QUATEMBERKINDER* UND *VRENELIS GÄRTLI* ALS  
MÖGLICHE ÜBERWINDUNG DER „KRISE DES ROMANS“

by

MARKUS GUIDO ZIHLMANN

A THESIS

Presented to the Department of German and Scandinavian  
and the Graduate School of the University of Oregon  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of  
Master of Arts

June 2009

“Tim Krohns Romane *Quatemberkinder* und *Vrenelis Gärtli* als mögliche Überwindung der ‘Krise des Romans,’” a thesis prepared by Markus Guido Zihlmann in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts degree in the Department of German and Scandinavian. This thesis has been approved and accepted by:

---

Prof. Susan Anderson, Chair of the Examining Committee

May 31, 2009  
Date

Committee in Charge:      Prof. Susan C. Anderson, Chair  
   Prof. Ken Calhoon  
   Prof. Martin Klebes

Accepted by:

---

Dean of the Graduate School

## An Abstract of the Thesis of

Markus Guido Zihlmann

for the degree of

Master of Arts

in the Department of German and Scandinavian

to be taken

June 2009

Title: TIM KROHNS ROMANE *QUATEMBERKINDER* UND *VRENELIS GÄRTL*  
ALS MÖGLICHE ÜBERWINDUNG DER „KRISE DES ROMANS“

Approved: \_\_\_\_\_

Prof. Susan C. Anderson

At the beginning of the 20th century, several critics suggested that the genre of the novel was in a state of crisis. A vigorous discussion about whether the genre of the novel as a whole had to be done away with erupted and produced contradicting frameworks. A textual analysis of two recent books by Swiss writer Tim Krohn, *Quatemberkinder* (1998) and *Vrenelis Gärtli* (2004), reveals that the time of great epics in the form of the novel has not yet come to an end. Krohn's novels portray a new approach to counter what Lukacs called "transcendental homelessness." By combining oral Swiss legends with historical facts and magic realism Krohn is able to achieve a new wholeness the modern novel lacked. His novels portray a possible solution for overcoming the "crisis of the novel."

## CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Markus Guido Zihlmann

PLACE OF BIRTH: Sursee, Switzerland

DATE OF BIRTH: 11/28/1977

### GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED:

University of Oregon  
PH Berne, Switzerland  
University of Berne, Switzerland

### DEGREES AWARDED:

Master of Arts in German, 2009, University of Oregon  
Masters of Advanced Studies in Education, 2007, PH Berne  
Master of Arts in English Literature, 2004, University of Berne

### AREAS OF SPECIAL INTEREST:

Swiss Literature  
Post-Colonial Studies

### PROFESSIONAL EXPERIENCE:

Graduate Teaching Fellow, University of Oregon, Department of German and Scandinavian, 2007-2009

## ACKNOWLEDGMENTS

I wish to express sincere appreciation to Professor Anderson, Professor Calhoon and Professor Klebes for their assistance in the preparation of my Master thesis and exam. In addition, special thanks are due to Julie Yost who has always supported me during the last two very busy years.

## TABLE OF CONTENTS

Chapter	Page
I. INTRODUCTION.....	1
II. THEORETISCHER HINTERGRUND.....	6
III. QUATEMBERKINDER UND VRENELIS GÄRTLI.....	31
IV. CONCLUSION.....	70
BIBLIOGRAPHY.....	71

CHAPTER I  
INTRODUCTION

Da der Dichtung zauberische Hülle  
Sich noch lieblich um die Wahrheit wand, -  
Durch die Schöpfung floß da Lebensfülle,  
Und was nie empfinden wird, empfand.  
An der Liebe Busen sie zu drücken,  
Gab man höhern Adel der Natur,  
Alles wies den eingeweihten Blicken,  
Alles eines Gottes Spur.

(Schiller „Die Götter Griechenlands“)

Schillers Beschreibung der griechischen Dichtung, das hier von ihm präsentierte Ideal, hat seine Wirkung bis in die heutige Zeit nicht verloren, auch wenn das Bild des idealen Staates in Griechenland selber nur ein Konstrukt ist. Noch im 20. Jahrhundert verweisen Lukacs, Bakhtin und Benjamin in ihren Romantheorien zurück auf das Ideal „Griechenland“ und gewinnen ihm unterschiedliche Elemente ab, die aber alle von einer Einheit ausgehen, welche in der heutigen Zeit nicht mehr anzutreffen sei. Die Dichtung, die es geschafft hat, alles zu umfassen, „durch die [die] Schöpfung floss,“ ist das griechische Epos. Diese Ansicht hat die westlich literarische Tradition geprägt.

Die Welt hat sich seit dem vermeintlichen Bruch der einheitlichen Welt in der hellenistischen Zeit verändert und mit ihm auch die Epik. Die Problematik dieser Annahme bedarf einer genaueren Betrachtung, da sich laut den Kritikern die große Erzählform des Epos seit dem Bruch über die Zeit hin zum Roman verschoben habe.

Doch diese Epik unterscheidet sich beträchtlich vom griechischen Epos und findet in der Kritik an der Romanform zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Der Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Ersten Weltkrieg stellte nicht nur historisch eine Zäsur dar, sondern auch literarisch. Die Poetik des Naturalismus und der damit verbundenen deterministischen Weltansicht, die von naturwissenschaftlichen Verfahren geprägt waren, wurde gezielt angegriffen. Die Erzähltechniken von Romantik und Realismus, wie sie das 19. Jahrhundert gepflegt hatte, waren spätestens um die Jahrhundertwende nicht mehr dazu geeignet, den Veränderungen der einsetzenden Moderne gerecht zu werden.

Die grausamen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs hatten dem Einzelnen seine Nichtigkeit vor Augen geführt. Die unter anderem auch in den Romanen des vorangehenden Jahrhunderts entwickelten Ideen der Erzählform mit chronologischen Abfolgen von Ereignissen und kausalen teleologischen Entwicklungen wurden durch den Krieg zerstört. Die Zeit der großen Synthesen war vorbei (Zima 9). Die Wirklichkeit konnte nicht mehr durch kausale Zusammenhänge erklärt werden. Im Zuge dieser Veränderungen verlor die Idee einer teleologischen Entwicklung ihre Glaubhaftigkeit, wie dies Zima in seiner Untersuchung *Roman und Ideologie* feststellt: „Von einer solchen Ideologie können die Romane der Jahrhundertwende nicht mehr ausgehen: schon deshalb nicht, weil die kulturellen Werte, die die dem ideologischen Diskurs dienen, unglaubwürdig geworden sind“ (25).

Grundwerte wie „Ehrlichkeit“, „Offenheit“, „Wahrheit“, oder „Freiheit“ können nicht mehr als natürlich-objektiv angesehen werden, da es keinen allgemeinen Wertemassstab, keine Klassifikation, gibt (25). Das Verhältnis zur Realität ist nicht



objektiv fassbar. Es entsteht eine Art zweideutige Wirklichkeit, in der es keine autoritäre Erzählstimme mehr geben kann, die behaupten könnte „so wars“ (32). Die Teleologie der Aufklärung muss den multiplen Perspektiven weichen. Die Welt kann nicht als Ganzes gefasst werden, sondern zeigt sich in Fragmenten, in denen sich einzelne Individuen nicht mehr an „qualitativen Werken“ orientieren können. Der dadurch entstandene Bruch zwischen Subjektivität und Objektivität wird, wie sich zeigen wird, je nach Kritiker als befreiend oder beklemmend angesehen.

Um die Komplexität der Wirklichkeit erzählerisch erfassen zu können, brachen Autoren zumal auch ganz aus dem Realismus aus. An seine Stelle tritt eine vom Autor konstruierte, eigene, manchmal halbreal oder sogar irrealer Welt (u.a. Magischer Realismus), mit der der Autor glaubt, die Situation des modernen Menschen treffend ausdrücken zu können, da die autoritäre Ideologie weggefallen ist. Radke behauptet, dass „[d]ie Krise des Romans im beginnenden 20. Jahrhundert die Wiedergeburt des epischen Dichtens [war]“ (9). Der moderne Roman, der den Entwicklungen nicht mehr gerecht werden konnte, sollte auf diese Weise überwunden oder von innen heraus, das heißt, innerhalb des eigenen Genres, transformiert werden (9).

Lukacs, Bakhtin und Benjamin haben sich mit dem Genre des Romans befasst und es der älteren epischen Form, dem Epos (Epopöe) gegenübergestellt, um einen möglichen Ausweg aus der Krise und damit eine zukünftige Form des Romans zu finden. Sie schauen zurück und orientieren sich an für sie typischen Elementen des Epos. In ihrer Beurteilung des griechischen Epos als eine Einheit stimmen die Kritiker größtenteils

überein, heben aber unterschiedliche Punkte hervor, die für sie das Eigentümliche des Epos ausmachen.

Die Kritiker unterscheiden sich aber beträchtlich, wenn es darum geht, das Potential des Romans als Träger der neuen Epik zu beurteilen. Während Bakhtin im Roman die Form sieht, die es schafft, die zeitgemäßen Tendenzen darzustellen, äußert sich Lukacs kritisch und sucht nach einer neuen Form der Epik, indem er über den Roman hinausgeht. Für Benjamin hingegen muss der Roman „gesprengt“ werden, um das neue Epos zu erleben. Lukacs und Benjamin entwerfen in ihren Schriften daher ein abgeschlossenes Genre „Roman,“ während Bakhtin dies nicht tut, weil für ihn der Roman gerade jenes Genre ist, das es schafft, die Hybridität und Komplexität, wie sie das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat, auf einen Nenner zu bringen.

In den Büchern *Quatemberkinder* und *Vrenelis Gärtli* des schweizerischen Autor Tim Krohns lässt sich Hybridität im Sinne Bakhtins parallel mit klassischen Elementen von Erzählungen finden. Seine Romane handeln inhaltlich auf einer Metaebene vom Übergang des Mythos zum Logos und weisen in ihrer Form signifikante Übereinstimmungen mit den für Lukacs, Bakhtin und Benjamin typischen Merkmalen des griechischen Epos auf. In seinen Romanen gelingt es dem Autor jedoch, die „Krise des Romanes“ zu überwinden, ohne in Nostalgie zu versinken. So versucht er nicht, den traditionellen Stil der griechischen Epik zu imitieren, sondern er macht von jenen neuen Erzähltechniken Gebrauch, welche sich im letzten Jahrhundert entwickelt haben. Mitunter fließt auch Magischer Realismus in seine Geschichten mit ein. Das Resultat ist eine Erzählung, die aus doppelter Perspektive wiedergegeben wird, aber trotzdem

ganzheitlich erscheint und eine neue Einheit zwischen Mensch und Natur bildet, jedoch ohne autoritäre Ideologie als Grundlage.

## CHAPTER II

### THEORETISCHER HINTERGRUND

Schiller beklagt in "Die Götter Griechenlands" den Verlust der Einheit des Menschen mit der Natur. Zur Zeit des antiken Griechenlands sei der Mensch noch nicht entzweit gewesen, wie er dies im sechsten Brief seiner Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* beschrieb: „Zugleich voll Form und voll Fülle, zugleich philosophierend und bildend, zugleich zart und energisch sehen wir sie die Jugend der Phantasie mit der Männlichkeit der Vernunft in einer herrlichen Menschheit vereinigen“ (21). Der Mensch ist bei den Griechen noch Eins, das heißt, sein Sinn und Geist sind noch nicht getrennt. Im Einzelnen ist auch die Gesamtheit, darum ist in jedem Einzelnen auch der Staat, oder wie Schiller dies fragt und gleich selber beantwortet: „Warum qualifizierte sich der einzelne Grieche zum Repräsentanten seiner Zeit, und warum darf dies der einzelne Neuere nicht wagen? Weil jenem die alles vereinende Natur, diesem der alles trennende Verstand seine Formen erteilen“ (22). Somit stellt Schiller den Gegensatz zwischen dem antiken Griechenland und seiner eigenen Zeit dar. Die Einheit Griechenlands ist verloren gegangen und die Individuen sind individuell geworden, die Einheit ist aufgebrochen und mit ihr die Literatur, die es bei den Griechen geschafft hatte „sich noch lieblich um die Wahrheit [zu] [wenden].“ Die Welt der Mythen scheint einem Zeitalter der Logik gewichen zu sein.

Eine genauere Untersuchung der Dialektik von Mythos und Logos deckt auf, dass es sich beim Übergang vom ersteren zum letzteren nicht um einen Bruch gehandelt hat und bedarf daher einer detaillierteren Betrachtung. Die Begriffe „Mythos“ und „Logos“ selbst sind nicht unproblematisch, wie dies Bruce Lincoln in seinem Aufsatz „The Early History of ‚Mythos‘ and ‚Logos‘“ überzeugend dargestellt hat. In frühen griechischen Texten bezeichnete „Mythos“ das starke, überzeugende Wort eines starken Kriegers oder Gottes. *Mythoi*, so Lincoln „are the hardhitting assertions and unvarnished truths through which honest men press their cause“ (6), und stehen damit dem, was wir heute als Logos bezeichnen, wesentlich näher als dem Mythos. Nicht verwunderlich erscheint es daher, dass *logoi*, im Gegensatz zu *mythoi*, in frühen Texten die spielerischen und manipulativen Aussagen von Frauen sind (9).

Lincolns Untersuchung ist daher interessant, weil sie die Begriffe des wohl berühmtesten und einflussreichsten Buches der letzten 60 Jahre über die Entwicklung des Mythos, Wilhelm Nestles *Vom Mythos zum Logos*, kritisch betrachtet. Es geht Lincoln nicht darum, die Aussagen Nestles zu schmälern, sondern er zeigt auf, dass die Begriffe ‚Mythos‘ und ‚Logos‘ selbst nur Namen für Konzepte sind, deren Inhalt sich ändern kann. Für die weitere Untersuchung werden hier aber die Begriffe Mythos und Logos so gebraucht, wie sie heute bekannt sind, vor allem auch ohne genderspezifischen Implikationen.

Es gibt keine einheitliche Definition von Mythos. Mythos, was im Altgriechischen nichts anderes als „Erzählung“ bezeichnete, war schon für „antike Denker wie Platon, Hesoid und Aristoteles mehr [...] als eine beliebige Erzählung“ (Weinreich). Es ist vielmehr eine Erzählung, „die mittels symbolischer Begrifflichkeit die Welt in ihrer materiellen vor allem aber auch spirituellen Verfasstheit als ganze und in ihrer Ganzheit zu erklären versucht[ ].“ Der Mythos versuchte somit, den Menschen in die Gesamtheit der Welt einzubinden. Logos verweist im allgemeinen auf ein durch die Vernunft bestimmtes Denken und Sprechen, das oft in der Abhebung zum Mythos gebraucht wird (Meyers Lexikon), da jener, wie zu frühesten Zeiten der *logoi*, als trügerisch angesehen werden konnte.

Laut Wilhelm Nestle gab und gibt es keinen Zeitpunkt in der Geschichte der Menschheit, in dem Mythos und Logos nicht in einem Zusammenspiel sind. Da die Menschen das Bedürfnis verspüren, ihre innere mit der äußeren Welt zusammen zu führen, bedürfe es selbst in einer rationalen Welt einer Portion Mythos, um die Welt erklären zu können. Ein gewisser Mythos bleibt bestehen (3). Umgekehrt bedingt das aber auch, dass es nie eine Zeit rein mythischen Denkens gegeben hat. Darum spricht Nestle bei den Griechen von einer Erkenntnis zwischen Mythos und Logos. In der Zeit des Hellenismus hat der Logos das bis dahin vorherrschende mythische Denken in den Hintergrund gedrängt, aber keinesfalls verdrängt.

Der „Bruch,“ der wohl eher als kontinuierliche Entwicklung bezeichnet werden sollte, setzte ein, als die Mythen nicht mehr die Suche nach der Wahrheit und die Stellung zur Natur erklären konnten. Der Mensch stand nun der „allumfassende[n] Wahrheit“ gegenüber und betrachtete Gott als das ganz Andere (10). Es wäre aber falsch, von einer Ablösung des Mythos durch den Logos zu sprechen, weil beide weiterhin nebeneinander existierten (Klowski 40). Auch gehen Logos und Mythos nicht in einer Synthese auf. Dies wären falsche Schlussfolgerungen und riefen falsche Konzepte hervor (40). Der griechische Mythos ist mit dem Logos eng verwoben. Klowski zitiert v. Schirnding, der den griechischen Mythos als eine „Verbindung der unteren und oberen Kräfte, von Erde und Himmel, Trieb und Bewußtsein“ (18) bezeichnet. Klowski und Nestle zeigen anhand von Beispielen aus Homers Schriften auf, dass im Zeitalter mythischen Denkens der Logos nicht nonexistent war. So seien Homers Figuren und Götter von solch einer Klarheit gezeichnet gewesen und hätten gewisserweise rational gehandelt (Klowski 40 and Nestle 17).

Die Übergangszeit vom vorwiegend mythischen zum logischen Denken wird in der Literatur übereinstimmend der Achsenzeit, d.h. der Zeit zwischen dem 7. Jh. und 2. Jh. v. Chr. zugeschrieben. Der Begriff der Achsenzeit beschreibt den Zeitraum, in dem „für die Entwicklung der Menschheit entscheidenden Phänomene der Geburt des rationalen Denkens im klassischen Griechenland und der reflektierenden Religionen des Monotheismus [...] auftauchen“ (Weinreich). In der Geburt des rationalen Denkens

scheinen manche Kritiker, unter ihnen Lukacs und Benjamin, jedoch das Ende des Epos zu erkennen.

Wenn man von der Achsenzeit spricht, darf aber nicht außer Betracht gelassen werden, dass in der darauf folgenden Epoche, der Zeit der persischen Eroberungen griechischer Besitztümer, die Mystik erneut die Oberhand über den Logos gewann (Nestle 19). Ähnliches kann auch vom mittelalterlichen Europa behauptet werden, in dem eine Remystifizierung stattgefunden hat, bevor in der Moderne vergeblich versucht wurde, den Mythos vollständig zu verdrängen, nur, vor allem nach zwei Weltkriegen, um zu erkennen, dass der Logos allein die Welt nicht erklären kann (Weinreich).<sup>1</sup> Was nach dem vermeintlichen Bruch in der Achsenzeit übrig bleibt, war die Suche der Menschen nach einer Erklärung für die Welt, von der sie sich getrennt fühlten. Die einheitliche Welt des vorhellenistischen Griechenlands schien für immer verloren.

Die Idee des antiken Griechenlands als Ideal tauchte im 18. Jahrhundert auf, nachdem während langer Zeit die römische Dichtung diese Stellung eingenommen hatte. Christians beschreibt in seinem Aufsatz „Vom Epos zum Roman? Eine Problemstellung,“ wie unter dem Einfluss der englischen Philologie, die Ideale, die vormalig den römischen Texten zugestanden wurden, allmählich auf die griechischen Texte übertragen worden

---

<sup>1</sup> Karen Armstrong untersucht in ihrem Buch *Eine kurze Geschichte des Mythos* das Tauziehen zwischen Mythos und Logos über den Zeitraum von der Jungsteinzeit bis hin zum heutigen Tag und hat festgestellt, dass eine Veränderung in der Vorherrschaft von Logos oder Mythos meistens in einer Zeit der Krise eintritt (z.B. Achsenzeit, Spätmittelalter, Weltkriege). Armstrong, Karen. *Eine kurze Geschichte des Mythos*. Berlin: Berlin Verlag, 2005.



sind (176).<sup>2</sup> Er führt aus, dass das Pure und Natürliche der griechischen Texte, was Schiller als „naiv“ bezeichnen würde, als höhere Kunst als die römische Dichtung eingestuft worden sei, da die griechischen Gedichte die Natur noch in ihrer Echtheit darstellen und nicht nur imitieren würden, wie dies die römischen Texte taten (176). Thomas Blackwells Homer-Bild hatte einen entscheidenden Einfluss auf diese Entwicklung. Er stellte die griechischen Dichter Virgil gegenüber, dessen Texte für ein finanziell privilegiertes Publikum geschrieben worden seien und somit nicht mehr unmittelbar mit der Natur in Verbindung stehen würden (179). Einem „naiven“ Homer steht ein „künstlicher, veredelter“ Virgil gegenüber, wie dies Schlegel ausgeführt hat (162). Kurz gesagt, ein ganzer Kanon wurde ausgetauscht. Das Vakuum, das die römische Dichtung hinterlassen hat, wurde durch das antike Griechenland aufgefüllt.

Der Verlust der – konstruierten und vermeintlich - einheitlichen Welt, die im antiken Griechenland noch zu finden war, beschäftigte auch Lukacs, Bakhtin und Benjamin zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in einer Periode, in der die rationale Welt im Ersten Weltkrieg an ihre Grenzen gestoßen war. In ihren Gedanken zur Krise des Romans entwerfen sie ein Bild Griechenlands, welches dem Schiller'schen sehr nahe kommt. Für Lukacs stellte die Welt der Griechen ein in sich geschlossenes System dar (25). Der Mensch ist noch Eins mit der Natur und erlebt alles in seiner Ganzheit. Es gibt noch keine Trennung zwischen dem Innen und Aussen: „Dann gibt es noch keine Innerlichkeit,

---

<sup>2</sup> England stieg zu Beginn des 18. Jh. auf Kosten Frankreichs zur kulturellen Hegemonialmacht auf (Christians 176).

denn es gibt noch kein Aussen, kein Anderes für die Seele“ (22). Die Seele ist noch nicht abgespalten, d.h. es gibt noch kein Leiden um die Sicherheit des Seins, sie kennt „noch keinen Abgrund“ in sich. Menschen und Götter lebten zusammen in einer überschaubaren Welt.

Die Gottheit selber kann unverstanden sein, ist aber den Menschen bekannt und steht dem Menschen nahe gegenüber, „wie der Vater dem kleinen Kinde“ (22). Es ist eine vollkommene Welt, in der es nur Antworten und Lösungen, nicht aber Fragen gibt (23). Die Menschen nehmen die Welt als homogene Einheit wahr (24). Der Held des Epos ist daher „strenggenommen, niemals ein Individuum. Er ist von alters her als Wesenskennzeichen des Epos betrachtet worden, dass sein Gegenstand kein persönliches Schicksal, sondern das einer Gemeinschaft ist“ (64). Somit stehen die Helden exemplarisch für ein Kollektiv. Lukacs führt weiter aus, dass die Welt des Sinnes somit greifbar und übersichtlich gewesen sei, sie sei passiv hingenommen worden (24). In diesem abgeschlossenen System steht der Mensch nie einsam da. Diese Analyse Lukacs zeigt seine Sehnsucht nach Vollendung und Totalität auf, wie sie bei den Griechen anzutreffen war und wie sie vielleicht in Zukunft wieder erreicht werden könnte (Zink und Schmid 35).

Bakhtin stimmt mit Lukacs' Darstellung Griechenlands überein, während er jedoch dem Totalitätsanspruch kritischer gegenübersteht, wie später noch ausgeführt werden wird. Die Dichtung der alten Griechen, deren Welt in sich homogen und

geschlossen sei (Zink und Schmid 40), ist für Bakhtin, wie für Lukacs, konsequenterweise auch in sich geschlossen und jedes noch so kleine Stück Literatur enthält die ganze Welt, ist also ein Teil dieses geschlossenen Systems, sowie bei Schiller jedes Individuum im antiken Griechenland den Staat in sich trägt. Somit kann das Epos fragmentarisch sein, ohne dass dies einen Einfluss auf dessen Wert haben würde, denn jeder Teil ist ein Ganzes (Bakhtin 13). Die Epopöe bedarf weder eines formalen Beginns, noch eines formalen Endes, denn alles ist rund, vollendet und die Zeit ist absolut (Zink und Schmid 40). Die Welt ist noch eins und nicht getrennt in eine rationale und eine irrationale Welt. Die Helden des Epos sind perfekte Helden einer perfekten Welt in einer perfekten Form. Sie können in ihrer Eigentümlichkeit und ihrer Eigenheiten nur in einer Art und Weise auftreten. Sie sind daher unveränderbar und aus heutiger Sicht ziemlich transparent (Bakhtin 36). Die Menschen, die in den Epen auftreten, sind exemplarisch, denn „es gibt keinen Widerspruch zwischen dem epischen Menschen und seinen Taten“ (Zink und Schmid 40). Für Bakhtin ergibt sich daraus, dass die absolute Vollendung ein Produkt der Vergangenheit ist und daher den Bezug zur Gegenwart verhindert. Dies steht im Gegensatz zu Lukacs' Ansichten. Für Bakhtin sind Autor und Rezipient durch eine unauflösbare Distanz getrennt. Die Epen sind (ab)geschlossen und nicht zugänglich für die heutige Zeit (Bakhtin 1994 19). Die Funktion des Epos liegt daher für ihn in der positiven Gestaltung der nationalen Vergangenheit und ist nicht dazu da, ein Ideal für die Gegenwart zu vermitteln (Zink und Schmid 41).

Die Dichtungen selbst sind nicht subjektive Leistungen, sondern ein objektiver Bericht, der von einem Erzähler ohne persönliche Meinung oder Perspektive vermittelt wird (Bakhtin 1994 16). Lord hat in seinem Buch *The Singer of Tales* versucht, das Handwerk des Sängers (oder Erzählers) nachzuvollziehen. Er hat in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Epen jugoslawischer Sänger untersucht und die daraus resultierenden Kenntnisse auf die Dichtungen Homers übertragen. Er hat beschrieben, wie das Publikum die erzählten Geschichten in ihren Grundzügen kennt und den Erzähler durch seine Performance führt. Der Erzähler selber tritt zurück und lässt sozusagen die Geschichte durch sich sprechen. Das Epos wird also kollektiv hervorgebracht und handelt vom adressierten Publikum.

An diesem Punkt, beim Akt des Erzählens, setzt Walter Benjamins Analyse des Epos ein. In seinem Aufsatz „Der Erzähler“ beschreibt Benjamin, wie der Roman die Kunst des Erzählens beeinflusst hat. Aus seinen Ausführungen geht hervor, dass das Epos ein Produkt der mündlichen Tradition sei. Die von Mund zu Mund überlieferte Erfahrung ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben (1977 440). Das Erzählen war aber nicht nur zur Unterhaltung gedacht, sondern trug einen Nutzen in sich, nämlich im „Rat geben.“ Dieser Rat wurde von den Erzählern in ihren Stoff als „Moral von der Geschichte“ eingebaut und weitergegeben. Charakteristisch für das Erzählen sind die unmittelbare Vermittlung von Erfahrungen und deren kollektive Rezeption, d.h. das Publikum kann prompt auf den Erzähler reagieren. Der Erzähler wird somit zu einem

„Handwerker.“ Er muss seinen Stoff so erarbeiten, damit er für das Umfeld stimmt. Die Aufgabe des Erzählers bestehe somit darin, „den Rohstoff der Erfahrung auf eine solide, nützliche und einmalige Art zu bearbeiten“ (464). Dies gelingt ihm durch erlernbare Kenntnisse.

Benjamins Ausführungen über das Handwerk stimmen mit Lords Untersuchungen überein. Laut Lord erinnern sich die Sänger während ihres Auftritts an die Hauptideen der vorgetragenen Geschichten, die sie erzählen. Sie flechten aber auch eigene Teile mit hinein, indem sie sich angeeigneten Muster (formula) bedienen, um das Gedicht vorzutragen (Chapter 3 30-67). Somit sind die Sänger „Handwerker“ ihres Fachs. Den Erzählern der griechischen Epen gleich, erzählen sie nicht ihre eigene Geschichte, sondern vermitteln überlieferte Erzählungen, die sie in veränderter Form wiedergeben, ohne jedoch die zugrunde liegende Struktur zu verändern.

Für Benjamin sind diese Tiefenstrukturen die Elemente der Erzählung, die nie alt werden. Ihre Offenheit für Interpretationen hält sie jung (1977 446). Ein Erzähler besitzt ein episches Gedächtnis, wenn ihm zu jeder Stelle seiner Geschichte eine neue einfällt. Somit gilt alles Gedächtnis einem Helden oder einer Irrfahrt, und der Held wird somit zeitlos (453-54). In der Gemeinschaft der Geschichten wird die Einzelexistenz transzendiert (Bauer 60). Somit leben durch Erzählungen die Menschen weiter, ihre Geschichten werden weitergesponnen und somit „mit der Gewalt des Todes Frieden [ge]macht“ (Benjamin 1977 456).

Abschliessend lässt sich sagen, dass der Erzähler sich durch seinen Vortrag zwar profilieren kann, aber die Geschichten, die er erzählt, bleiben Allgemeingut, gehören zu einem Gedächtnis eines Volks, handeln von Erfahrung und vermitteln eine Weisheit, die durch Ratschläge weitergegeben wird, oder in Benjamins eigenen Worten: „Der epische Mensch ruht nur aus. Im Epos ruht das Volk nach dem Tagwerk; lauscht, träumt und sammelt“ (1972 230). Die Menschen können aus den Epen lernen, da diese ihre Anliegen exemplarisch ansprechen (ebda.). Hier überschneidet sich Benjamin dann auch wieder mit Lukacs und Bakhtin, die in den Epen auch das Exemplarische sehen.

Zusammenfassend sehen die drei Kritiker in der griechischen Welt mit ihrer epischen Dichtung ein abgeschlossenes System, in dem der Mensch selbst noch nicht entzweit war. Der Mensch war noch Eins mit der Natur und seiner Seele, und der Tod bedeutete nicht das schreckliche Ende seiner Existenz. Die Subjektivität, die der Bruch der einheitlichen Welt mit sich bringt, ist hier noch nicht vorhanden. Die Dichtung selbst ist ein scheinbar geschlossenes System, in welchem Personen und Götter exemplarisch auftreten. Die autoritative Stimme wird durch das Kollektiv eliminiert, die Erzählungen sind Allgemeingut und vermitteln persönliche, wie auch nationale Ideale.

Diese totalitäre Ansicht, wie sie Lukacs ersehnt, wird jedoch von Bakhtin nicht geteilt. Obwohl er im idealisierten Griechenland die bereits beschriebene Einheit sieht, steht er dem Totalitätsgedanken der Epik in der modernen Welt ablehnend gegenüber. Für ihn steht fest, dass es neben dem dominanten Diskurs bereits in der Antike wohl auch

andere Diskurse gegeben haben muss, die aber marginalisiert wurden. Die Ideologie des griechischen Epos, wie jede andere Ideologie, sei daher monologisch. Es wird versucht, alles einem „accent“ unterzuordnen. And „whatever does not submit to such a reduction is (deemed) accidental and unessential“ (Bakhtin 1981 97).

Die verschiedenen Elemente des Epos, die Lukacs, Bakhtin und Benjamin ansprechen, tauchen in ihren jeweiligen Beurteilungen des Romans wieder auf. Die Welt, die zur hellenistischen Zeit aufgebrochen wurde (Lukacs 28), ist in ihrer Unendlichkeit in Fragmente zersplittert, die nicht mehr zusammen zu bringen sind. An die Stelle des Überschaubaren tritt das Unüberschaubare und Transzendente (30). Der Mythos weicht dem Logos. Dies schlägt sich dann auch in der Literatur nieder. Die zerstörte Einheit, die nach Platon und der „Vertreibung der Götter Griechenlands“ nicht mehr besteht, stellt ein zentrales Problem in der deutschen Literatur dar. So haben sich unter anderen Kant, Schiller und Hegel mit dem Problem der geteilten Welt auseinandergesetzt. Die Dichotomie, die durch das Aufbrechen der geschlossenen Welt Griechenlands entstanden ist, sollte nun überbrückt werden. Durch die zerfallene Einheit sehnen sich die Menschen zurück nach einer einheitlichen, objektiven Welt. Da aber die Form des Epos mit der griechischen Welt untrennbar verknüpft ist, versuchen die Menschen auf anderem Wege, die Einheit entweder wieder herzustellen oder sich mit der veränderten Situation auseinander zu setzen.

An dieser Stelle angekommen, gehen die Meinungen der drei Kritiker weit auseinander. Lukacs, Bakhtin und Benjamin beurteilen das Genre Roman unterschiedlich, wenn es darum geht, eine neue Epik zu finden, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Rückblick auf das griechische Epos gesucht wurde (Radke 9), da der moderne „bürgerliche“ Roman überwunden werden sollte. Die weit verbreitete Meinung war, dass der moderne Roman sich weit von der Epopöe entfernt und die Menschen in ihrer Isolation und reinen Innerlichkeit aufzeigte. Die Krise, das Gefühl einer verlorenen Ganzheit, spiegelte sich in der neueren Form des Epos, dem Roman, wider (9). Die Suche der Romanfiguren nach einem objektiven Wertemassstab wird unter dem Wegfallen der teleologischen Entwicklung unmöglich. Die Fragmentation der Welt erreicht in der Nachkriegszeit einen neuen Höhepunkt. Wo im 19. Jahrhundert wenigstens noch versucht werden konnte, durch eine auf Erfahrung bauende Entwicklung eine Annäherung an ein Ganzes zu erreichen, hat die Aufklärung mit ihrem positiven Bild des Menschen in der unmittelbaren Nachkriegszeit ihre fragile Validität eingebüßt und ist als Utopie entlarvt worden.

Es ist für alle drei Kritiker klar, dass eine Rückkehr zu „Griechenland“ nicht mehr möglich ist. Für Lukacs wäre ein neues Griechenland in sich paradox (30), denn das Erreichte könnte höchstens ein „*als ob*“ sein. Die Trennung der rationalen und der irrationalen Welt könne nicht überwunden werden. Der moderne Roman handelt laut Lukacs von der Suche nach der Seele, nach der Einheit. Er ist Ausdruck einer



„transzendentalen Obdachlosigkeit,“ wie sie sich durch die geschichtlichen Ereignisse eingestellt hat, in der sich das Bürgertum befindet. Durch die griechische Philosophie unter Platon habe der Mensch begonnen, sich relativ zu sich selber zu sehen; es stellte sich also ein Abgrund zwischen der Seele und der Welt ein (Lukacs 26). Die Homogenität ist aufgebrochen und der Mensch auf der Suche nach der verlorenen Einheit. Somit beschäftigt sich der Roman vor allem mit dieser Suche. Der Held des Romans nimmt nicht mehr wie im Epos eine zufällig exemplarische – und somit stellvertretend für Andere – Stellung ein, sondern ist als Individuum auf der Suche (119). So strebe der Roman vergeblich nach Sinnerfüllung. Der Inhalt beschreibe die „Wanderung des problematischen Individuums zu sich selbst“ und an die Stelle der Geschlossenheit tritt „ein paradoxes Verschmelzen heterogener und diskreter Bestandteile zu einer immer wieder gekündigten Organik“ (73). Die damit verbundene Subjektivität sprengt die epische Form, denn die Geschichte ist nur auf einen bestimmten Menschen fixiert (122). Daraus entsteht eine Heterogenität, in der das Einzelschicksal ein individuelles Erlebnis darstellt, welches nicht für die echte Wirklichkeit stehen kann (128). Der moderne Roman unterstreicht somit die Fragmentierung der Welt.

Trotz all dem soll der Roman wieder zum Epos werden, indem die Totalität angestrebt werde (Bauer 152). So kommt laut Lukacs Tolstois Schreibstil nahe an das Epos heran. Tolstoi versuche nach Gesamtheit zu streben und organische Charaktere zu entwerfen. Bei Tolstoi sei der Tod als Teil des Lebens eingebettet (130). Somit schaffe es

dieser russische Autor, die Dichotomie zu verkleinern. Und trotzdem gelinge es ihm nicht, sie zu überbrücken, da sich seinen Romanen weiterhin noch der Gegensatz zwischen Kultur und Natur auftrage. Lukacs befindet sich somit in einem permanenten Zustand des Heimwehs nach Griechenland. Für ihn kann die Form des Romans die verlorene Einheit nicht wieder herstellen. Erst ein Verfall des Genre Romans, ein Schritt darüber hinaus, habe das Potential, eine Einheit zu erreichen. Als Beispiel nennt Lukacs Dostojewski, der dem „Roman“ eine neue Form gegeben habe. Zink und Schmid zeigen in ihrem Aufsatz, dass Lukacs zum Schluss kommt, dass Dostojewski keine Romane geschrieben habe, weil die Helden nicht in verschiedenen Lebensabschnitten erschienen und die Zeit somit eine untergeordnete Rolle spiele (36). Die Helden seien auch nicht Suchende im Zeichen der transzendentalen Obdachlosigkeit, sie sind also nicht auf der Suche nach Gott. Deshalb steht nicht die einsame Suche nach der Seele im Mittelpunkt, die für Lukacs so wichtig im Zusammenhang mit dem bürgerlichen Roman ist, sondern die nach Gemeinschaft (37). Zink und Schmid folgen daraus, dass, da es für Lukacs nur die zwei Objektivationen der großen Epik (Epopöe und Roman) gibt, Dostojewskis Werke als neue Epopöe zu verstehen seien (38). Daher gingen die Werke Dostojewskis über die Romanform hinaus. Die im Mittelpunkt stehenden unendlichen Abenteuerreihen in Dostojewskis Werk, die Suche nach Erfüllung in der Gesellschaft (Lukacs 118) zusammen mit den fehlenden Elementen des Romans – in Lukacs'schem Sinne - sind für Zink und Schmid ein Zeichen der epischen Totalität.

Interessanterweise sieht Bakhtin in Dostojevskis Werken ebenfalls eine neue Epik. Sein Ansatz unterscheidet sich aber von demjenigen Lukacs' entscheidend. So sieht Bakhtin in Dostojevskis Romanen eine mögliche Zukunft des Genres, welches es schafft, einen wirklichen Fortschritt der Menschheit zu bewirken und das (griechische) Epos zu überwinden (Bauer 152). Während das griechische Epos in einer absoluten Vergangenheit anzusiedeln sei, gelinge es gerade dem Roman, eine Verbindung zur zeitgenössischen Gesellschaft herzustellen (152). Für Bakhtin geht Dostojevski also nicht über das Genre Roman hinaus. Im Gegensatz zu Lukacs sieht Bakhtin gerade im Genre Roman selbst das Potential, die Krise des Romans zu überwinden, da es in sich noch nicht abgeschlossen sei (Bakhtin 3). Es ist charakteristisch für den Roman, dass er keiner seiner Spielarten die Möglichkeit gibt, sich zu stabilisieren (3). Er führt aus, dass sich der Roman noch weiterentwickeln könne und somit das Potential habe, andere Genres einzuweben, zu parodieren und sich selber kritisch zu betrachten (5-6) und daher als ein sich im Werden befindendes Genre anzusehen sei.

Während im Epos der Überbringer der Geschichten, sowie die Helden an sich, vom Publikum getrennt seien (16), könne gerade der Erzähler im Roman die Welt den Lesern nahe bringen und dabei die Hierarchie der Totalität der epischen Welt, die totale Trennung zwischen Erzähler/ Zuhörer und Erzähltem, überwinden (28). Dies kann durch Lachen erreicht werden, weil Lachen eine befreiende Wirkung habe, die Abtrennung zu überwinden. Das Lachen bringt das Erzählte, den Erzähler und die Zuhörer näher

zueinander. Dies sei gerade mit der Form des Romans möglich, der satirische und humoristische Elemente mit einschliessen könne (Bakhtin 1994 19).

Für Bakhtin ist es klar, dass die Einheit Griechenlands nicht wieder hergestellt werden kann. Doch er versucht nicht, die Struktur, wie sie einmal war, wieder zu rekonstruieren, wieder eine Totalität zu erreichen, sondern er sieht durch Hybridität und Dialogizität eine Möglichkeit, die Epik der Zukunft auf einem neuen Weg erlangen zu können. In Dostojevskis Werken findet Bakhtin Anzeichen für eine neue Form des Romans, welche, der Meinung Lukacs' entgegengesetzt, nicht die Totalität, sondern, im Gegenteil, eine Offenheit präsentiert. Während Bakhtin in Tolstois Romanen die autoritäre Stimme des Erzählers erkennt, welche in einem monologischen, d.h. dogmatisch-konservativen Ansatz eine Totalität zu vermitteln versucht, sieht er in Dostojevskis Werken genau das Gegenteil. In ihnen spricht nicht mehr ein allwissender und manipulierender Erzähler oder Held, sondern es werden multiple Perspektiven der Charaktere aufgezeigt. Somit wird die im bürgerlichen Roman monologische Erzählperspektive aufgebrochen und heterogene Perspektiven präsentiert. Es sei wichtig, sich gegen eine Totalität zu stemmen. Bauer fasst Bakhtins Gedankengang folgendermassen zusammen:

Während der Held des Epos in seiner Rolle aufgeht, gesteht der Roman seinen Figuren Charaktereigenschaften zu, die nicht durch ihre dramatische Funktion determiniert sind. In ihnen scheint die Kontingenz, die Zufälligkeit der menschlichen Schicksale, aber auch die Freiheit der modernen Personen auf, die immer wieder gegen totalitäre Gesinnungen und Machenschaften verteidigt werden muss. (153)

Die Menschen im Roman sind nicht mehr exemplarisch wie im Epos, sie sind individueller und können sich verändern. Im Roman spiegelt sich die Zeit wieder, der Kontakt zu jetzigen Wirklichkeit kann hergestellt werden (Bakhtin 11). Mit dem Roman wird hier Freiheit verbunden, was in einer logischen Schlussfolgerung für das Epos das Gegenteil bedeuten muss. Es gibt für jeden Diskurs mindestens eine Gegenansicht. Bakhtin lehnt die monologische Form der Epopöe, das autoritäre Wissen mit dem autoritären Wort, für die neue Epik ab. Für ihn muss es im Roman andere Stimmen als nur die des Hauptcharakters oder des allwissenden Erzählers geben. Dies hat zur Folge, dass das Erzählte nie ein Ganzes, in sich Abgeschlossenes sein kann, denn die Identität der Charaktere wird immer als etwas Zerstreutes, Fragmentarisches, als ein sich im Gange befindender Prozess empfunden (1994 88). Aus diesem Grunde sind Dostojewskis Werke für Bakhtin mögliche Beispiele für eine zukünftige Epik, da er den ganzen Roman auf das interaktive Bewusstsein seiner Charaktere aufbaue. Es herrsche in seiner neuen novellistischen Form eine Art Dialog, bestehend aus interaktiven Stimmen, aus verschiedenen Ansichten, aus einer *Polyphonie* (89). Durch die Polyphonie kann natürlich die von Lukacs angestrebte Totalität nie erreicht werden.

Die Realität im Roman ist nur eine von vielen, aber trotzdem nicht eine willkürliche (Bakhtin 1981 37). Der Roman ist bei Bakhtin durch seine Unabschließbarkeit geprägt (153). Die Krise des Romans wird daher bei ihm im Genre selber überwunden, indem Veränderungen auftreten können. So stimmt Bakhtin den

anderen Kritikern zu, dass der „bürgerliche“ Roman überwunden werden müsse, aber er orientiert sich nicht an der Vergangenheit des Epos. Der Dialog, der in seinen Untersuchungen so wichtig ist, ist ein Prozess, der die Vergangenheit mit Aussagen zur Zukunft verbinden und somit auf Veränderungen in der Gegenwart eingehen kann (Bakhtin 1994 19). Der Roman verbindet nämlich politische, geschichtliche und philosophische Ideen und bringt diese dem Leser näher (33). Der Roman sei „not concerned with the absolute past but in the zone of direct contact with inconclusive present-day reality“ (39). Die Sicherheit der griechischen Welt ist nicht wieder erreichbar, doch der Roman, als ein Produkt der Gegenwart, könnte es durch seine Flexibilität schaffen, die Fragmentierung der Welt in einer neuen Epik zusammen zu setzen.

Es ist genau diese Fragmentierung, die in Benjamins Romantheorie anzutreffen ist, wenn es darum geht, die heutige Zeit in einer anderen Form als dem „bürgerlichen“ Roman darzustellen, der genau dies nicht schafft. Benjamin, der in seinen Untersuchungen zum Roman vor allem die Art der Übermittlung untersucht hat, sieht im „bürgerlichen“ Roman die Anzeichen eines Verlustes der Gemeinschaft. In der Tradition des Epos, der mündlichen Erzählung, ist das Weitergeben eines Rates zentral, da jener in den Stoff des Lebens eingewebt, „Weisheit“ ist. Konsequenterweise verursacht ein Niedergang des Erzählens einen Niedergang der Weisheit (1977 442). Das früheste Anzeichen dieses Niederganges sieht Benjamin im Aufkommen des Romans in der

Neuzeit. Die Angewiesenheit auf das Buch unterscheidet ihn entscheidend von der (mündlichen) Erzählung. Laut Benjamin ist es dem Romancier nicht möglich, einen Rat zu vermitteln, da das, was er schreibe, nicht aus der eigenen oder fremden Erfahrung stamme. Aus diesem Grunde könne er auch keine Erfahrungen weitergeben. Die Interaktion mit der Gemeinschaft gehe beim Verfassen eines Buches verloren:

Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. Einen Roman schreiben heisst, in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze zu treiben. Mitten in der Fülle des Lebens und durch die Darstellung dieser Fülle bekundet der Roman die tiefe Ratlosigkeit des Lebenden. (443)

Dem einsamen Romancier steht der einsame Leser gegenüber. Die für die Erzählung so wichtige Verbindung zwischen Erzähler und Zuhörer ist damit aufgebrochen. Die Leser versuchen trotzdem, dem Roman einen Sinn abzugewinnen, so wie bei Lukacs die Menschen versuchen, den Sinn des Lebens zu suchen. „Nun sucht aber der Leser des Romanes wirklich Menschen, an denen er den ‚Sinn des Lebens‘ abliest. Er muss daher, so oder so, im Voraus gewiss sein, dass er ihren Tod miterlebt. Zur Not den übertragenen: das Ende des Romans. Doch besser den eigentlichen“ (456). Erst im Moment des Todes offenbart sich hier der Sinn des Lebens. Erst am Ende des Lebens, in Retrospektive, versuche der Mensch dem Leben einen Sinn abzurufen. Diese Erfahrung werde nun im Roman dargestellt: „Das was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen“ (457).

Für Benjamin steht somit fest, dass der Mensch ein Suchender ist, der versuche, die zerbrochene Einheit wieder herzustellen. Diese Beurteilung gleicht Lukacs' Darstellung der Desorientierung und des Sinnverlusts in einer Welt der „transzendentalen Obdachlosigkeit.“ Die Zeiten des griechischen Epos sind jedoch vorbei, die mündlichen Erzählungen neigen sich dem Ende entgegen und die Charaktere im Roman haben alles Exemplarische verloren, können dem Leser also keinen Rat mehr geben. Die „Aura“ der mündlichen Überlieferung ist durch den Buchdruck verloren gegangen, es gibt keine direkte Kommunikation und Interaktion zwischen dem Romancier und dem Leser. Die kollektive Rezeption hört auf, die Epik der Moderne, der moderne Roman, geht nicht mehr aus ihr hervor und an die Stelle der Gemeinsamkeit des Erzählens tritt die Einsamkeit des Schreibers und des Lesers. Die Leser versuchen ihrerseits, den „Sinn des Lebens“ statt die „Moral der Geschichte“ zu finden (455). Sinn und Leben sind im Roman getrennt. Das Subjekt kann sie nur rückblickend in der Erinnerung vereinigen.

Benjamin geht aber nicht so weit wie Lukacs, der versucht, in der neuen Epik erneut eine Totalität anzustreben, die dem organisch-naturhaften Charakter des Epos wieder nahe kommen soll. Auch in der Lösung der Krise des Romans, beschrieben in „Die Krisis des Romans,“ folgt Benjamin seiner Haupttheorie der unterschiedlichen Qualitäten der Erzählung und des Romans. So sieht Benjamin in den Werken Alfred Döblins einen möglichen Ausweg, da jener den Unterschied zwischen Erzählen und Roman sichtbar mache, indem er das Genre des Romans unterläuft. Dies geschieht durch



die Montage und Dialekt. Während Dialekt die Mündlichkeit zurückbringt (und auch im Bakhtin'schen Sinne einen Gegendiskurs gegen die bestehenden Standards), bringt die Montage das Epische:

Kleinbürgerliche Drucksachen, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneien in diesen Text. Die Montage sprengt den „Roman,“ sprengt ihn im Aufbau, wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten (1930 232).

Er fügt an, warum gerade die Montage das Epische in sich tragen kann. Für ihn ist die Montage nicht einfach etwas Zufälliges. „Die echte Montage beruht auf dem Dokument“ (232). Es sind also diese Dokumente, diese Seitenbemerkungen, die den Fluss des modernen Romans unterbrechen, ihn aufsprengen und ihm in Formen von „Bibelverse[n], Statistiken, Schlagertexte[n]“ (233) im Sinne eines epischen Vorganges Autorität verleihen. „Sie entsprechen den formelhaften Versen der alten Epik“ (233). Es sind diese Dokumente, denen Benjamin gewisse Objektivität zuzuschreiben scheint, weil diese auf bestimmten Mustern beruhen und oftmals durch die für das Epos so wichtige objektive Distanz geprägt sind. Sie entsprechen den Schriftstücken des Chronisten.

Benjamin führt weiter aus, dass Döblin als Autor an die Dinge heran gehe und verschiedene Blickwinkel präsentiere. Somit ist der einsame Erzähler des „Romans“ nicht mehr vorhanden. Laut Benjamin ist Döblins Buch *Berlin Alexanderplatz* nicht mehr vor der Welt verschlossen, der Hauptcharakter, Franz Bibermeier, nicht auf der Suche nach dem Sinn des Lebens, sondern vermittele eine Moral (233). Bis fast zum Schluss stehe er exemplarisch da, stellvertretend für das Kleinbürgertum (234): „Die Welt dieser Ganoven ist homogen; Franz Biberkopfs Weg zum Zuhälter bis zum Kleinbürger

beschreibt nur eine heroische Metamorphose des bürgerlichen Bewusstseins“ (235). Die Helden müssen in Benjamins neuer Epik nicht einer herrschenden Klasse entstammen, sondern sollen exemplarisch für eine Gemeinschaft stehen und nicht wie im Roman als Individuum hervortreten. Das Exemplarische der Figuren mache es möglich, den Menschen Dinge zu zeigen, die sie dann „behalten“ (235) und in ihr Leben einbauen können. Somit ergibt sich in Döblins Werk die Möglichkeit, eine neue Art und Weise zur Übermittlung von „Moral der Geschichte“ zu finden. Kurz vor Schluss des Romans, durch die Bekanntgabe des zweiten Vornamens Biberkopf, verliere der Hauptcharakter von *Berlin Alexanderplatz*, so Benjamin, seinen exemplarischen Stellenwert und werde zur individuellen Romanfigur entrückt (236).

Für Benjamin gibt es daher die Möglichkeit, dass die neue Epik wieder Rat geben könnte, wenn auch nicht in der gleichen Form wie im Epos. Er schaut zwar zurück und sieht in der Montage die Möglichkeit, Geschichten, Seitenblicke und Statistiken einzubauen, wie dies im Epos auch der Fall gewesen ist. Trotzdem ist seine Vorstellung einer modernen Epik nicht rückwärts gewandt. Seine ursprünglich scharfe Trennung von mündlicher zu schriftlicher Übermittlung und deren jeweiliges Potential wird verwischt. Die Montage, wie sie Döblin präsentiert und von Benjamin gelobt wird, entspricht wohl auch Bakhtins Vorstellung der Mehrstimmigkeit und der Hybridität. Es gibt nicht mehr nur eine auktoriale Stimme (monologisch), sondern mehrere Perspektiven (heterologisch), einen Mix aus verschiedenen Dialekten und eine Einwebung von verschiedenen Stilmitteln. Während Bakhtin jedoch den Roman als das Genre bezeichnet, das durch seine Flexibilität die neuen Perspektiven in sich vereinigen kann, ist dies bei

Benjamin nur durch eine „Sprengung,“ durch ein „Untergraben“ möglich. Somit lässt sich sagen, dass, anders als bei Bakhtin, Benjamins „Roman“ sich als abgeschlossenes Genre im Sinne des „bürgerlichen“ Romans präsentiert, denn ein Roman kann eigentlich keinen Rat geben. Wenn er das tut, dann ist er bereits etwas Anderes, denn ein Roman der Rat geben will, fällt aus der Rolle, da ein Versuch, diesen mit einzubauen, auf eine Abwandlung der Romanform hinauslaufen würde (Benjamin 1977 443).

Noch klarer treten die konkreten Vorstellungen des Genres „Roman“ bei Lukacs zu Tage. Für ihn ist es für die Form des Romans unmöglich, eine neue Epopöe zu vermitteln. Der Roman ist für ihn Ausdruck einer entzweiten, subjektiven Welt, in der sich eine Totalität nicht einstellen kann. Wenn sich so etwas wie eine Totalität findet, wie er dies teilweise in den Werken Tolstoi und über weite Strecken in Dostojevskis Oeuvre gesehen hat, dann zeuge dies von einer Überwindung des Genres. Eine zukünftige Epopöe kann demnach nicht in der Romanform gefunden werden. Während die Krise des Romans bei Lukacs, Bakhtin und Benjamin in deren Entstehung ähnlich beurteilt wird, unterscheiden sich ihre Lösungsvorschläge erheblich. Ihren Analysen entsprechend folgen sie entweder dem Totalitätsanspruch (Lukacs), der Übermittlungsart (Benjamin) oder der Dialogizität (Bakhtin), um den „bürgerlichen“ Roman zu überwinden und der zukünftigen Epik Form zu verleihen. Dabei bleibt bei Lukacs der Roman als Genre auf der Strecke. Für ihn ist der Roman ein Krisenphänomen, das überwunden werden muss (Zink und Schmid 43). Bei Benjamin wird derselbe teilweise beibehalten, wird aber gesprengt und untergraben. Nur Bakhtin, der im Roman das Potential zur Hybridität sieht, hält am Genre Roman fest, in welchem sich die zukünftige Epik entfalten könne.

Seine Vorstellungen des Romans als Träger dieser Hybridität sind in Tim Krohns Romanen *Quatemberkinder* und *Vrenelis Gärtli* anzutreffen.

### CHAPTER III

#### QUATEMBERKINDER UND VRENELIS GÄRTLICH

Tim Krohns Bücher *Quatemberkinder* und *Vrenelis Gärtli* handeln in Romanform auf einer Metaebene vom Bruch der mythischen Welt hin zum Logos. Die Zäsur im Glarnerland, dem Schauplatz seiner Erzählungen, setzt erst im 19. Jahrhundert ein und ist gleichzeitig gekoppelt mit dem Vormarsch der Industriellen Revolution in der ruralen Schweiz. Dies ruft eine Verdoppelung der Auswirkungen hervor, der sich die Protagonisten Melk und Vreneli stellen müssen. *Quatemberkinder* erschien im Jahre 1998 und wurde durch *Vrenelis Gärtli*, welches die gleiche Geschichte aus einem anderen Blickwinkel erzählt, im Jahre 2006 ergänzt.

Tim Krohn hat in diesen beiden Romanen Schweizer Sagen aufgegriffen, verarbeitet und in seine Erzählung eingeflochten. Um die Geschichte in ihrer Ganzheit erzählen zu können, muss Krohn über den Realismus hinaus auf die Sagen der Umgebung zurückgreifen und sie in seine Romane einflechten. Wie Schreiber von Südamerikanischer Literatur, welche die sich schnell verändernden dramatischen Entwicklungen und die neuen Wahrheiten in ihrer Umgebung zu verarbeiten versuchten, bedient sich Krohn einer Mischung aus Realismus verknüpft mit den Wahrheiten der mythischen Bergwelt, um seine Erzählungen wiedergeben zu können. Obwohl sich der Inhalt seiner Bücher im 19. Jahrhundert abspielt, ist die Roman- und Erzählform des 19.

Jh. nicht ausreichend, um die Geschichte zu vermitteln. Es mischen sich mythische Elemente mit Realismus, so dass sich eine Art Magischer Realismus einstellt.

Unter Magischem Realismus versteht man den vom Kunstkritiker Franz Roh im Jahre 1923 erstmals geäußerten Begriff. Er „definierte damit die nach-expressionistische Bewegung der abendländischen Malerei und Literatur“ (Pfeiffer). Die Merkmale des Magischen Realismus in der Literatur, in der deutschen Literatur oftmals auch „neue Sachlichkeit“ genannt, sind die Vermischung des realistischen Erzählens „mit phantastischen und übernatürlichen Elementen“ (Encarta) und die Ablehnung der vertrauten Vorstellungen von Wirklichkeit, was häufig in einer Infragestellung der Wahrheit generell mündet.

Ein wenig einfacher drückt dies Georg Thüerer im Vorwort der *Glarner Sagen* aus, wenn er schreibt, dass in der menschlichen Seele Wünsche schlummerten, welche keine Maschine zu erfüllen vermöge. Es bestehe die Sehnsucht nach dem Wunder und dem lebendigen Wort (7). Die Flucht in eine Phantasiewelt, die von Hexen, Zauberern und gefährlichen Kreaturen bevölkert ist, vermag die Leserschaft in ihren Bann zu ziehen, da diese Welt gleichsam als Gegenpol zur heutigen Leistungsgesellschaft verstanden werden kann. Die Aufklärung hat es nicht geschafft, alle Aspekte des menschlichen Lebens zu erklären und wird es vermutlich niemals können. So ragt mit Hinblick auf die Schweiz, ein magisches Zeitalter „in die späte bäuerliche und bürgerliche Welt und bis in unsere technische Gegenwart herein“ (Thüerer 6).

Der Magische Realismus in der Literatur beschreibt vor allem eine Strömung nach 1945 in der lateinamerikanischen Literatur, in der die „reale Welt nur als Folie einer

zweiten, anders gearteten – magischen – Wirklichkeit [verstanden wird]“ (Encarta). Die Hauptvertreter, so Pfeiffer, stammten vor allem aus kleinen Ländern mit einem hohen Anteil an Indios, die noch keine massive oder nur vereinzelte Industrialisierungs- und Mechanisierungsprozesse durchlaufen haben. Dies unterscheidet den magischen Realismus vom Surrealismus, der als eine Reaktion auf die Mechanisierung entstanden ist. Der Magische Realismus tritt oftmals dort auf, wo seit der Eroberung der „unberührten Natur“ erst eine kurze Zeitspanne verstrichen ist und wo es noch einen grossen Vorrat an Mythen gibt. Diese alten Mythen mischen sich mit der neuen Rationalität, so dass es zu einer Fusion von „wirklicher Wirklichkeit“ und „magischer Wirklichkeit“ kommt (ebda.):

Zwischen der Realität, die man eigentlich die „reale Realität“ nennen müßte, und der magischen Realität, wie die Menschen sie erleben, gibt es eine dritte Realität, und diese andere Realität ist nicht nur Produkt des Sichtbaren und Greifbaren, nicht nur der Halluzination und des Traums, sondern ist Ergebnis der Verschmelzung dieser beiden Elemente. [...] Der magische Realismus hat natürlich eine direkte Beziehung zur ursprünglichen Mentalität des Indios. Der Indio denkt in Bildern, er [...] überträgt sie in immer andere Dimensionen, [...] in denen Träume sich in greifbare und sichtbare Wirklichkeit verwandeln. (Ernst et al. 21: 448)

Der Magische Realismus grenzt sich von der phantastischen Literatur, wie z.B. *Lord of the Rings*, ab, indem es in ihm um die Beziehung „konkrete[r] gesellschaftliche[r] und politische[r] Wirklichkeit“ (Pfeiffer) geht. So sind zum Beispiel in Salman Rushdies *Midnight's Children* die märchenhaft-magischen Elemente eng mit der Geschichte Indiens und konkreten historischen Schauplätzen und politischen Gegebenheiten verknüpft.

Die Vermischung von „magischer Wirklichkeit“ und „wirklicher Wirklichkeit,“ um die Welt in ihrer Gesamtheit erfassen zu können, zeigt sich auch in der Verwischung der Gattungsgrenzen mit einer Tendenz hin zu einem Gesamtkunstwerk im Rahmen des Romans (Pfeiffer). So wird Sábato im *Neuen Handbuch der Literaturgeschichte* zitiert, dass der Roman auf halbem Weg zwischen Gefühl und Ideen sei. „[I]n dem Masse, wie diese rationalistische Kultur sich entwickelte und die Mythen und die Nachtgeister mit Fusstritten zur Tür hinausbeförderte, mit Hilfe einer aufgeklärten Philosophie, die nur an den Verstand glaubte, in dem gleichen Masse kamen die Geister, die unsterblich im Menschen leben, zum Fenster wieder herein“ (451).

Eine neue Art des Romans, nicht der Roman des 19. Jahrhunderts mit seinem autoritären Erzähler, ermögliche damit eine Synthese, die es schaffe, die Gedanken der Menschen mit den Leidenschaften und der „ganze[n] geheimnisvolle[n], rätselhafte[n] und nächtliche[n] Welt des Unbewussten“ (451) zusammen zu bringen. Anstelle der einzigen Wahrheit, welche sich als Utopie entpuppt hat, treten verschiedene Wahrheiten parallel miteinander auf. Diese Gedanken kommen der Romantheorie Bakhtins im Sinne der Hybridität sehr nahe. Die einzige Ideologie, die übrig bleibt, ist die Ideologie des dualistischen Diskurses, welcher die kulturelle Ambiguität repräsentieren kann (Zima 37). An die Stelle der Einheit tritt die Einheit der Gegensätze, in welcher multiple Ansichten eine gleiche Validität besitzen und nicht autoritär Wahrheiten kategorisieren (36). Diese Synthese von multiplen Perspektiven, wie sie Sábato beschrieben hat, findet sich in den untersuchten Romanen Tim Krohns, der sich selber den lateinamerikanischen



Autoren des Magischen Realismus näher fühlt, als einem Sagenerzähler (*Tagesgespräch*), auf inhaltlicher, wie auch auf formaler und sprachlicher Ebene.

Die Sage, als Vertreter der mythischen Schweizer Bergwelt, taucht immer wieder in den hier untersuchten Romanen Krohns auf. Sagen und Mythen sind nahe verwandt, unterscheiden sich aber jedoch in ihrer Herkunft. So sind Sagen in erster Linie „AusSagen“ (Thürer 6). Sie versuchen, Auffallendes und Unerklärliches auf eine nicht naturwissenschaftliche Art zu erklären:

Noch erteilte die Wissenschaft nicht den genauen geschichtlichen oder erdkundlichen Bescheid. Wie das alte Heidentum die Naturgewalten als Götter verehrten, so ballten die Räter und Alemannen [...] auch noch in der Frühzeit des Christentums das Naturgeschehen zu menschlichen Handlungen. Bösewicht und Held, Wüterich und Dulder, Eingesessene und Fremde, Zauberer und Sennen, Feen und böse Weiber begegneten sich, und das Rechtsgefühl des Volkes entschied, wie bei ihren Zusammenstößen das Gericht erging. (Thürer 5-6)

Der Realitätsanspruch der Sagen ist entscheidend, da sie, anders als die Mythen der Klassik, immer eine örtliche Anknüpfung oder einen historischen Kern aufweisen (sagen.at). Grundlegend ist die Sage

eine mündliche Erzählung, die in einem Erzähltext fixiert wird. Diese erweckt den Anschein, die erzählten Vorgänge seien wirklich geschehen und sucht dies durch zeitliche, räumliche und personale Angaben zu belegen. Auch übernatürliche und phantastische Begebnisse werden in der Realität festgemacht und durch Bezugspersonen beglaubigt. Inhaltlich umfaßt sie das breite Spektrum menschlicher Auseinandersetzung mit seiner eigenen und der ihn umgebenden Natur, mit der historischen Realität und der transzendenten Welt. Das mythisch-magische Bewußtsein war zu allen Zeiten neben rationalen Geisteshaltungen gegenwärtig. Nur der Einfluß auf die Gesamtkultur veränderte sich. Aus diesem Bewußtsein erwachsen Sagen, gewissermaßen als Konkretisierungen des Volksglaubens, deren Anstöße aus verschiedenen Richtungen kommen. (sagen.at)

Sagen, da lange Zeit mündlich überliefert, wuchsen also mit dem Volk (Thürer 5) und veränderten sich über Generationen hinweg durch die Zutat der Erzähler (195). Die Erzähler formten die Sagen, wie auch die Sagen die Leute formten, da die meisten Sagen nämlich eine „Moral der Geschichte“ aufweisen, was sich dann vor allem auch darin zeigt, dass sie oftmals in der Erziehung von Kindern gebraucht wurden. Zugrunde liegt oftmals, neben der Erklärung von Phänomenen, auch der Gedanke der Volkserziehung und der Bildung einer lokalen oder nationalen Identität. Die vormals oft nur mündlich vorhandenen Geschichten wurden vor allem im 19. und 20. Jahrhundert niedergeschrieben und bekamen dadurch eine feste Form (195). Die Sammlung *Glärner Sagen* zeigt exemplarisch auf, dass sich unzählige Versionen der gleichen Sage finden lassen, die jedoch im Kern, in der Moral der Geschichte, übereinstimmen. Es erstaunt nicht, dass sich gerade Erziehungsvertreter, d.h. Lehrer und Pfarrer, als Sagensammler betätigt haben.

Die Moral vieler Schweizer Sagen besteht darin, dass man sich nicht über den Willen der Götter (gottähnlichen Mächten) hinwegsetzen sollte, da solche Überheblichkeit die Rache des Himmels herausfordere, ähnlich der Hybris bei den Griechen (6). Somit geht es in vielen Sagen weniger um die geschichtliche als um die menschliche Wahrheit (6). Die Personen in den Sagen, obwohl oftmals ortsgebunden, können als exemplarisch angesehen werden, was unter anderem das Auftreten derselben Sagen, derselben Moral, in verschiedenen Gebieten der Schweiz erklären könnte. Wie in den griechischen Mythen bleiben die übernatürlichen Kräfte in den Sagen nicht unsichtbar oder stumm, sondern die himmlischen und unterirdischen Gewalten können

reden und handeln, können wachsen und schwinden (198). Das verbindende Element aller Sagen ist jedoch ihre Aussageabsicht.

Tim Krohn betätigt sich in *Quatemberkinder* und *Vrenelis Gärtli* nicht einfach als Sagensammler, sondern er verarbeitet den Sagenstoff, indem er einzelne Elemente davon übernimmt und in abgeänderter Form wiedergibt oder neue Sagen erfindet. Zuweilen erzählt er aber auch bestehende Sagen nach, ohne diese zu verändern oder er baut eine Sage praktisch unverändert ein, wechselt aber die Protagonisten aus. Was er jedoch beibehält, ist die Bindung an den Ort. Durch seine Technik der Collage webt Krohn die episodenteiligen Sagen in ein größeres Ganzes ein und kombiniert sie geschickt mit den Teilen des Realismus in seinen Erzählungen, so dass keine offensichtliche Grenze zwischen „mythischer“ und „realer“ Wahrheit gezogen werden kann. Sie existieren parallel miteinander, ohne hierarchische Gliederung oder höheren Wahrheitsanspruch. Inwiefern eine Verwischung von klaren Grenzen auftritt, wird bereits in einer kurzen Zusammenfassung seiner Romane sichtbar.

Die Romane *Quatemberkinder* (QK) und *Vrenelis Gärtli* (VG) erzählen die Geschichte von Vreneli und Melk. Während *Quatemberkinder* vor allem die Geschichte des Melks bis zum Brand in Glarus erzählt, verfolgt *Vrenelis Gärtli* Vrenelis Weg bis hin zum Brand in Glarus und darüber hinaus.

Vreneli ist die Tochter eines schweigsamen Bauern der Fessisalp bei Glarus und einer rastlosen Mutter. Sie ist nicht wie die anderen Kinder. Schon über ihre Eltern kursieren im Tal die merkwürdigsten Geschichten und Gerüchte. Als die Mutter, die in der Nacht als Hummel durch die Berge zieht, jung stirbt, heißt es, der Vater hätte mit

bösen Mächten paktiert. Vreneli soll weg von der Alp und in die Schule. Aber Vreneli lernt lieber zaubern und streift gerne in der Gestalt eines roten Füchslins über die Berge, die Gletscher und manchmal durch die Stadt im Tal. Sie lebt ein ziemlich eigensinniges und eigenständiges Leben zwischen dem Melken der Kühe auf der väterlichen Alp und ihrer Arbeit in der Tuchfabrik Heer in Glarus. Dort, in der Tuchfabrik, trifft sie auch auf den verträumten Melk und verliebt sich in ihn.

Der Melk, selber ein Quatemberkind, ist ein Verdingbueb, dessen Vater früh an der Pest gestorben ist. Seine Mutter hat ihn nach dem Tod des Vaters alleine zurückgelassen. Dies beschäftigt ihn die ganze Zeit, weil er nicht versteht, warum ihn die Mutter nicht mitgenommen hat. Melk, der zu Beginn seinen Lebensunterhalt in der Fabrik verdient, merkt allerdings nicht, dass Vreneli in ihn verliebt ist, sondern er ist fasziniert von einem roten Füchslin, das ihm zuschaut, wenn er die Fabrik verlässt. Später wird Melk Hirte auf einer Alp, wo er als fleißiger Arbeiter zahlreiche Extraaufgaben erledigt, da die angeheuerten Sennen zu faul zum Arbeiten sind. Auf der Alp begegnet der Melk einem anderen Verdingkind, dem Balzli, der sich in das Vreneli verliebt hat. Vreneli selbst will zwischendurch Künstlerin werden und sie beginnt, in ihren Gletscher Blumen zu brünzeln. Dann aber verfällt sie in Selbstzweifel, lässt sich verführen und bekommt ein seltsames, krötenartiges Kind, das sie Jöri nennt.

Doch vorher verschwindet Melk aus dem Glarnerland, geht nach Venedig, kommt zurück und paktiert mit dem Teufel. Schließlich wird er Doktor und trifft Vreneli erst dann wieder, nachdem das Jöri gestorben und Vreneli dem Tod nur ganz knapp entronnen ist. Sie hatte versucht, während eines Schneesturmes ihren Gletscher zu erreichen und

wurde unter dem Käsekessel, welchen sie als Schutz vor einem Schneesturm aufgesetzt hatte, für drei Jahre eingeschneit. Als sie sich endlich aus ihrer misslichen Lage befreien kann, ist Melk wieder zurück in Glarus. Kaum sind er und Vreneli wieder zusammen, sehen sie im Tal Glarus brennen. Als der entsetzliche Brand endlich mit ihrer Hilfe gelöscht ist, finden sie auch zu einer Form der Versöhnung mit den Glarnern, sie finden sich selbst und sie finden endlich eine Aufgabe in ihrem rastlosen Leben. Vreneli beginnt, das Chaos der Vormoderne aus Glarus zu vertreiben und eine neue Ordnung herzustellen.

Kurz darauf gebärt sie Melk ein Kind und macht sich daran, sich aus dem Leben, der neuen rationalen Ordnung in Glarus, zu verabschieden, wie es ihre Mutter und Grossmutter vor ihr gemacht haben. Als sie jedoch vor dem Himmelstor steht, sieht sie ein, dass sie noch nicht sterben möchte und nach einem langen Hin-und Her entlässt sie der Hergott persönlich zurück aus der Ewigkeit in die Welt und auf die Alp, die sie nun zum ersten Mal als Heimat bezeichnet.

Doch bis es dazu kommt, durchläuft Vreneli einen langen Weg der Ratlosigkeit und Verwirrung. Ihre Lebensgeschichte spiegelt die Entwicklung des Gefühls der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ und deren Überwindung wider. In Krohns Romanen bricht auf der inhaltlichen Ebene ihre einheitliche mythische Welt bereits in ihrer Kindheit auf. Auf der Suche nach einer neuen Ordnung, die ihr das Geborgenheitsgefühl ihrer Kinderjahre zurückgeben könnte, scheint sie in der scheinbar einzig wahren Wirklichkeit der aufgeklärten Welt der Talbewohner eine neue Einheit zu finden, nur um zu realisieren, dass diese eine Wahrheit die Welt nicht als Ganzes erklären kann, sondern

nur auf einem dominanten Diskurs basiert. Vrenelis Entwicklung ist untrennbar mit ihrer unmittelbaren Umgebung verbunden, da sie in einer ziemlich isolierten Umgebung aufwächst, in welcher ihre Mitmenschen ebenso eine Zeit der Veränderung durchlaufen. Das Glarnerland, der Schauplatz der Romane, befindet sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts in einer Umbruchsphase. In Krohns Büchern treten zwei verändernde Faktoren zusammen auf, einerseits der Übergang zwischen Mythos und Logos, andererseits der Beginn rasanter Entwicklungen durch die Protoindustrialisierung. Das gewohnte Umfeld der Glarner verändert sich nicht nur ideell, sondern auch physisch. In dieser Zeit des Umbruchs fühlen sich die Personen überfordert und klammern sich an Sicheres und Gewohntes, um in Zeiten der Veränderungen eine gewisse Stabilität zu verspüren.

Dank den Referenzen zur Bundesverfassung und dem Brand von Glarus lässt sich die Erzählung zeitlich relativ einfach einordnen. Vreneli und Melk sind in den 1840er Jahren in der Umgebung von Glarus aufgewachsen. Die Schweiz befand sich zu jenem Zeitpunkt auf dem Weg hin zu einer einheitlichen Bundesverfassung, nachdem ein erster Anlauf früher gescheitert war. Nach dem Sonderbundskrieg von 1847-48 erhielt die Schweiz eine föderalistische Struktur und die Macht der Kantone wurde eingeschränkt. Im Gegenzug wurden jedoch eine einheitliche Währung, ein einheitliches Militärwesen und ein einheitliches Zollwesen eingeführt, welche ein Umherreisen innerhalb der Schweiz erleichterten. Beim Lesen der Romane wird die Entstehung der modernen Schweiz jedoch nur gestreift. Das lokale Geschehen steht im Vordergrund und die nationalen Vorgänge dringen kaum ins Glarnerland vor. Neuigkeiten verbreiten sich noch

relativ langsam, vor allem auch dann, wenn die Entscheide in Bern fallen und die Menschen in Glarus mit ihren eigenen Problemen und Ängsten zu kämpfen haben. Wie eng – auch im Sinne von engstirnig - und fast abgeschnitten die Welt der Glarner zu Beginn der Romane ist beschreibt die erste Passage in *Vrenelis Gärtli*:

Das Glarnerland liegt in den Bergen, wie eine Axt im Scheit bheggt. Der Talboden ist selten breiter als einen Steinwurf oder zwei, und manchmal auch nur ein Schlitz ganz ohne Boden, daneben und dahinter gehen die Felswände in die Höhe, stotzig, gar überhängend, bis in den Himmel und weiter. (9)

In dieser Umgebung gibt es eine Anhäufung von Steinlawinen, Überschwemmungen und Krankheiten. (9)

Oder es kommt die Pest oder die Dürre, ständig kommt etwas, und die Glarner lernen daraus rein nüüt und machen weiter wie zuvor und bauen ihr Hüttli ein zweites und drittes Mal, aber fädig unter den Lauihang oder holzen just an der Stelle, an der es schön der halben Berg z‘Tal geschwemmt hat. Und immer finden sie einen Nachbarn, der schuld ist an ihrem Elend, damit sie nicht selber schuld sind, und besonders, wenn der Nachbar ein fremder Fötzel ist. Dann heisst es sofort, der sit mit dem Tüüfel im Bund, und ein Venediger muss den Zauber bannen, oder der fremde Fötzel wird erschlagen oder verjagt, und danach geht alles weiter wie davor, wahrscheinlich auf ewig. (9)

Das Glarnerland scheint sich in einem Zyklus zu befinden. Anstatt Erklärungen für wiederkehrende Katastrophen zu finden und daraus zu lernen, versucht man, Verantwortliche für Unglücke zu finden. Fremde Personen und Ansichten werden höchst kritisch betrachtet und oftmals abgelehnt. Somit erstaunt es nicht, dass auch Änderungen im traditionellen Leben nur langsam Fuss fassen.

Nichtsdestotrotz setzt im Tal die Industrialisierung ein, welche die Landschaft verändert. Während viele Glarner im Tal ihrer Arbeit in Fabriken nachgehen, hüten Bauern in den Bergen traditionell ihre Kühe und fabrizieren Käse, wie dies seit

Generationen der Fall gewesen ist. Auf der Alp ist von den Veränderungen im Tal noch nicht viel zu spüren. Rationalität existierte parallel zum (Aber)Glauben. Sagen erklärten oftmals unerklärliche Phänomene und die Angst vor der Welt in den Bergen war noch nicht aus den Gedanken der Glarner verbannt. Dem fortschrittlicheren Tal mit Protoindustrialisierung stand eine archaische Bergwelt entgegen (Geisel 57).

Vreneli wurde in diese archaische Bergwelt hinein geboren und erlebte in jener Isolation eine Ganzheit. Ihre ersten Lebensjahre sind geprägt durch eine mythische Welt, die im Gegensatz zu den modernen Strömungen im Tal und dem restlichen Schweizer Mittelland stehen. Schon die Umstände von Vrenelis Geburt waren äußerst ungewöhnlich. Sie ging nämlich unglaublich schnell vor sich. Vreneli, bleich und mit rotem Haar, kam in der Quatemberzeit im Frühling zur Welt und machte sich schnell daran, die Umgebung zu erkunden. Denn als der Fessisbauer kurz nach der Geburt in den Stall kam, um die Milch zu holen, „hob (das Vreneli) da ein erstes Mal die Augendeckel und gschaute den Vatter mit Augen so tief und blau als wie zwei Bergseeli“ (VG 23). Als sich der Vater daran macht, dem Vreneli ein Bettchen zu machen, will die aber nichts davon wissen, sondern

stemmte schon die feinsten Ärmli ins Heu und schob ein Bein unter den Ranzen und das zweite und stemmte den Hinder obsi, als wäre es ein Kälbli, und erst knickte ihm noch ein Knie ab, und es verschlipfte ihm ein Tääpli, aber zuletzt stand es tatsächlich auf seinen Vieren und gigelete ein erstes Mal und füdlete der Sonne nach auf das Bödeli hinaus. (23)

Während der Fessisbauer darüber erstaunt ist, wie schnell das Vreneli lernt, wozu normale Menschen Jahre brauchen, lacht das Mariili nur darüber und erinnert ihren



Ehemann daran, dass das nicht zu schnell sei, da das Leben der Quatemberkinder bereits kurz genug sei (25).

Quatemberkinder sind Kinder mit einer besonderen Gabe. Ein Quatemberkind ist ein „Kind, das Dinge sieht, die anderen verborgen bleiben“ (QK 11). So leben die Quatemberkinder nicht wie „normale“ Menschen. Sie sind oft rastlos und streifen in der Natur umher. Was aber bei ihnen noch sehr ausgeprägt ist, ist ihre Verbindung zur mythischen Welt. „Quatemberkinder leben inmitten der Menschen und doch in einer anderen Welt. Denen sind Geister und Hexli und Schrättli so selbstverständlich wie anderen das Nachtgebet, vieles dafür bleibt ihnen fremd, was jeder sonst im Dorf für gottgegeben hält“ (11-12). Die Quatemberkinder folgen nicht der Logik der Menschen, sie leben zusammen mit „Wassernixli und Hornmelkern in Geissengestalt und mit zum Leben erweckten Heubaben“ (12). Den meisten von ihnen ist auch der Begriff „Heimat“ fremd, da sie oftmals in Tierform in den Bergen und Wäldern herumstreifen. Die mythische Welt ist ihr Zuhause und sie lernen von bösen und guten Gestalten, „was [man] zum Leben braucht und denen schulden [sie] am Ende [ihren] Tod“ (12).

Vreneli ist wie ihre Mutter und Großmutter ein Quatemberkind, d.h. sie wurden alle in einer der vier Quatemberzeiten (Pfingsten, Michaelis, Advent, Fasten) geboren und sind „hybride Schwellenwesen“ (Lötscher) zwischen der rationalen und mythischen Welt. In ihrer traditionellen Lebensweise, der alten Ordnung, sind es die Väter, die die Erziehung der Kinder und den Haushalt übernehmen. Die Frauen hingegen ziehen rastlos in der Gegend umher und sind manchmal tagelang unterwegs, bevor sie wieder zu Mann und Kind zurückkehren.

Dies war bei Vrenelis Großmutter genauso der Fall wie bei Marili, ihrer Mutter. Da Vrenelis Vater aber nicht ein Quatemberkind ist, kam es immer wieder zu Kollisionen der Meinungen darüber, wer den Haushalt und wer die Geschäfte erledige. Als der Fessisbauer eines Tages Vrenelis Mutter mitteilt, dass er den Hof für ein paar Tage verlassen werde, um seine Kühe zu verkaufen, kommt es zum Streit: „Da sprang das Marili auf und rief, das wäre ja noch, und wenn etter auf Reisen gech, so wäre das noch immer die Mueter, und der Vatter blübe beim Kind und verzelle ihm von der Welt und tröste es z’Nacht und lerne ihn, was es noch zu lernen heig“ (VG 27). Auf diese Aussage erwidert Vrenelis Vater, dass dies „wider die Natur“ (27) sei. In dieser Szene zeigt sich die unterschiedliche Auffassung davon, was „natürlich“ sei. Die Wahrheiten und Traditionen von Marilis Welt kollidieren mit der Welt des Fessisbauern, welcher, obwohl nicht so misstrauisch und abergläubisch wie die restlichen Talbewohner, doch ein Vertreter der logischen Welt ist. Die Aussage, dass es für die Mutter natürlich sei, bei Hof und Kind zu bleiben, findet ihre reziproke Natürlichkeit in umgekehrter Form in Marilis mythischer Welt.

Eine ähnliche Auseinandersetzung haben Vreneli und Melk vor der Geburt ihres Kindes Rösli, als Vreneli, die während ihrer Schwangerschaft lange das Bett hüten musste, verkündet, „sie wäre amel vom Vatter aufgezogen worden, ihr Müeti wiederum von ihrem Vatter, so sig die Ordnung“ (VG 304-5). Sie führt weiter aus, dass sie mit der Schwangerschaft ihre Schuldigkeit getan habe und so bald wie möglich wieder „ab in die Wildi“ (305) möchte. Der Melk, der inzwischen zum Doktor von Glarus aufgestiegen ist, setzt dem entgegen, dass dies „wider alle Ordnung“ (305) sei und dass er wegen Vrenelis

Verstoss gegen die Ordnung keinen Patienten sterben lassen wolle. Zu guter Letzt ruft sie ihren Vater in die Kammer, damit jener dem Melk erklären soll, was die „rechte Ordnung“ (305) sei. Der bestätigt Vrenelis Aussage, lässt aber gleichzeitig verlauten, dass es vielleicht möglich wäre, eine neue, gemeinsame und „bessere Ordnung“ (305) zu finden. Darauf reagiert Vreneli aber mit einem Wutanfall und erklärt, dass eine sich ständig ändernde Ordnung überhaupt keine sei und dass sie unter der bestehenden Ordnung mit der klassischen Rollenteilung „stigelisinnig“ werde und sich sehr wahrscheinlich, wie damals ihre Mutter, aus der Welt verabschieden werde.

Diese zwei Episoden schildern kurz, wie die Quatembermütter sich mit der bestehenden Ordnung, wie sie im Tal anzutreffen ist, nicht abgeben wollen und können. Sie müssen in der Welt herumstreichen und im Falle von Vreneli, ihre künstlerische Seite ausleben, was jedoch nicht möglich ist, wenn sie in ihren eigenen vier Wänden gefangen sind. Für beide Seiten, Quatemberkinder und Menschen, gibt es eine bestehende Ordnung, die das Leben regelt, welche aber von der Gegenseite abgelehnt wird. Einzig der Fessisbauer sieht zum Zeitpunkt von Vrenelis Schwangerschaft in einer Mischform, in einer Synthese der beiden Ordnungen, eine Lösung. Vreneli ist jedoch (noch) nicht bereit, darauf einzugehen, da sie, wie Melk, ihre eigenen Bedürfnisse in den Vordergrund stellt. Erst nach einer Reise vor den Hergott persönlich sieht sie ganz zum Schluss ihres Lebens ein, dass es vielleicht doch einen Mittelweg zwischen den Ordnungen gibt, der es ihr ermöglicht, als Quatembermutter beide Rollen, die der Mutter und die der freiheitsliebenden Künstlerin, in Einklang zu bringen.

Dies ist ihrer Mutter noch nicht gelungen und hat durch ihren Tod dafür gesorgt, dass Vrenelis einheitliche Welt bereits in frühen Jahren aufgebrochen wurde. Der Verlust ihrer Mutter war mehr als nur ein Verlust eines Menschen. Marilis Tod lässt für Vreneli einerseits Fragen offen, die sie vorher noch nicht gehabt hat, andererseits kommt sie zum ersten Mal in direkten Kontakt mit der Welt der Talbewohner und erkennt, dass in der Ebene zu Glarus andere Vorstellungen herrschen, die mit ihrer „Wahrheit“ kollidieren. Der Verlust der Einheit, der Ganzheit, wie Vreneli sie in ihrer Kindheit erlebt hat, führt schließlich zu einer Identitätskrise.

Die Umstände von Marilis Tod lassen erkennen, dass die Quatemberkinder eine andere Vorstellung von Tod haben als die Talbewohner. Mariili verabschiedete sich schon früh aus Vrenelis Leben, so wie sich Mariilis Mutter aus dem Leben verabschiedet hat, als sie noch jung war. Mariili war nämlich ein uneheliches Kind eines französischen Offiziers und seiner Mutter. Als die Liäson aufflog und der gehörnte Ehemann in den Keller stieg, um sich zu rächen, waren die Liebenden verschwunden und nur zwei Vögel flogen aus dem Gewölbe heraus.<sup>3</sup> Zurück blieb nur Mariili, deren Seele jede Nacht in Form einer Hummel aus der menschlichen Hülle in die Welt hinausflog. Bevor die Nacht vorüber war, musste die Hummel ihren Weg aber wieder zurück in die Menschenhülle finden oder der Mensch musste sterben. In einer kalten Winternacht schloss der schlaftrunkene Fessisbauer jedoch aus Versehen die Läden und hörte nicht die verzweifelten Versuche der Hummel, die immer und immer wieder gegen das geschlossene Fenster flog, um zurück ins Haus und in ihre Menschenhülle zu gelangen.

---

<sup>3</sup> Vgl. Ovids *Metamorphosen*.

Als der Fessisbauer am Morgen aufwachte, war „ds Muetis Mänsch“ tot und müsse, so erzählte der Vater dem Vreneli, dem Brauch der Menschen entsprechend, „im Boden verloch(et)“ (VG 35) werden.

Deutlicher könnten die unterschiedlichen Vorstellungen über Marilis Ableben wohl nicht ausfallen. Der Fessisbauer weiß, dass ein kirchliches Begräbnis nichts zum Fortleben Mariilis beitragen wird, doch er will nicht noch mehr Argwohn der Taler auf sich ziehen, für welche ein Begräbnis eine Art Versöhnung mit dem Tod darstellt, da dies die ihnen präsentierte Wahrheit so vorschreibt. Vreneli sieht aber schon früh, dass ihre Mutter als Hummeli weiterleben wird. Obwohl sie ihre Mutter vermisst, weiß sie, dass sie sie später wieder einmal antreffen wird.

Ihre Vorstellungen von Leben und Tod beinhalten ein anderes Denken als die Angst vor dem Ableben der Talbewohner. Aus eigener Erfahrung weiß sie, dass die religiösen Konzepte der Glarner ihren Ansichten widersprechen. Sie begegnet nämlich in ihrem Leben dem Tod, dem Herrgott und dem Teufel und kommuniziert mit ihnen. In ihrer Welt sind Tod, Gott und Teufel nicht Konzepte, sondern menschenähnliche Wesen, mit denen eine Interaktion stattfinden kann. Als sich Vreneli in einer stürmischen Winternacht auf den Weg macht, um auf seinem Gletscher zu brünzeln, wird sie unter ihrem Käschessi eingeschneit und hat das Gefühl, sie werde sterben. Und tatsächlich klopft der Tod persönlich an und begleitet sie ans Himmelstor. Interessant an dieser Episode ist, wie sich das Vreneli dem Tod gegenüber verhält. Als er an den Käsekessel anklopft und sich als Tod zu erkennen gibt, verfliegen all ihre Todeswünsche. Sie redet in einem Schwall auf ihn ein, warum er sie nicht holen solle. Der Tod aber entgegnet ihr

nur, „(d)ass es ihm aber eben nicht darum zu tun sig, könne sie ring daran erkennen, dass sie jetzt schon ein halbes Jahr im Schnee verhocke und z'Trotz noch lebe“ (VG 250-51). Zeitliche Konzepte scheinen in ihrer Welt ebenso außer Kraft zu treten, wie die Angst vor dem Tod.

Auf dem Weg zum Himmelstor gesteht ihr der Tod, dass irgendetwas mit Herrgotts Plänen für sie falsch gelaufen sei. „(E)rst nämlich hätte sie tatsächlich sellen sterben. Dann hatte sich jedoch herausgestellt, dass säb ein Missverständnis war, und also musste sie jetzt wieder heim auf Erden“ (VG 251). Dies wäre aber nicht einfach gewesen, da ihr Leben mit dem von vielen Anderen verknüpft sei und so habe es eben eine Weile gedauert, bis eine „Lösung aus dem Gnuusche gefunden war“ (251). Und damit auch die neuen Pläne funktionierten, müsse sie noch zwei bis drei weitere Jahr unter dem Chessi verbringen. Dies passte ihr überhaupt nicht und erst unter der Androhung, dass die Pläne für den Melk in eine andere Richtung gehen könnten, wenn sie weiterhin so eigensinnig täte, akzeptiert Vreneli ihr Schicksal.

Der Tod, der Hand in Hand mit dem Herrgott arbeitet, schildert Vreneli, wie im Himmel die einzelnen Schicksale der Menschen gesteuert werden. Bei Verstößen gegen die göttliche Ordnung können die Himmelsvertreter zuweilen auch ganz gereizt reagieren. Die Figuren des Todes, des Teufels und des Herrgotts zeigen erstaunlich menschliche Züge. Zudem scheint ihnen manchmal die Arbeit über den Kopf hinaus zu wachsen und Fehler müssen genaustens ausgebessert werden. So darf Vreneli erst dann zurückkehren, wenn der Melk genügend lange um sie getrauert habe. Eine frühere Rückkehr würde ihn „auf ebigs stigelisinnig“ (253) machen. Die „Götter“ bestimmen die

Schicksale der Menschen und spielen eine Art delikate Schachpartie mit ihnen. Sie lassen aber auch mit sich reden und können vorgefasste Entscheidungen rückgängig machen. So erreicht Vreneli ganz am Ende, als sie ein zweites Mal zur Himmelstür und durch ihr Heulen sogar vor den Herrgott kommt, dass an ihrer Stelle das Bersiäneli in den Himmel kommt und sie nochmals in die Welt zurückgehen darf. In der Interaktion mit dem Herrgott, dem Teufel oder dem Tod verhält sich Vreneli nicht anders als mit anderen Menschen oder Quatemberkindern. Die bösen Mächte sind genauso Teil ihrer Welt, wie der Tod und die Ewigkeit. Auch hat sie keine Angst vor dem Sterben. Sie kehrt nur in die Welt zurück, weil sie für sich selber eine Lösung ihres „Gnuuschs,“ ihrer Heimatlosigkeit, gefunden hat.

Der Kontakt mit „richtigen“ Menschen nach Marilis Tod bewirkt, dass sich Vreneli erstmals Gedanken darüber macht, ob es Unterschiede zwischen ihr und den Talbewohnern gibt. Vreneli wird zum ersten Mal mit der Gegenwelt konfrontiert, in der das für sie sinnlose Prozedere der Beerdigung scheinbar Sinn macht. Durch Marilis Tod und dem damit verbundenen Erlebnis im Tal bricht die bis dahin ganzheitlich erlebete Welt Vrenelis auf und erfährt im logischen Denken der Talbewohner ihren Gegensatz. Die Einheit, in welcher es nur Antworten gibt, ist durchbrochen und Vrenelis langer Weg der Selbstfindung setzt mit dem Tod ihrer Mutter ein. Auf Vrenelis Frage, ob denn alle Menschen eigentlich nur Hummeln mit einer menschlichen Hülle seien, antwortet der Fessisbauer, dass nur die wenigsten ein Tier in sich hätten, „die meisten hätten numen die bare Seel, die sig so durchsichtig“ (35).

Wie gegensätzlich die Denkensart im Tal ist, hat Vrenelis Vater bereits früher erfahren, als er zum ersten Mal mit seiner Herde in Glarus auftaucht und misstrauisch betrachtet wird. Das Misstrauen wächst noch zusätzlich, als er die verfluchte Fessisalp ersteht und sein Vieh im Schnee bergwärts führt. Die Glarner sind überzeugt, dass „der Tüüfel [...] den fremden Fötzel noch vor dem Morgen vertreiben [würde]“ (VG 11). Oder falls dies nicht der Fall wäre, würde sein Vieh sowieso bald verhungern, da die Alp noch schneebedeckt sei. Als am folgenden Morgen der Föhn den Schnee wegschmelzen lässt und der Fessisbauer seine Kühe weiden lassen kann, sind die Glarner überzeugt, dass der Fessisbauer mit bösen Mächten im Bunde sei. Dieser jedoch, darauf angesprochen, lacht nur und meinte, „hätte er in seinen jungen Jahren als Wildheuer im Wallis nicht das Wetterlesen gelernt gehabt, hätte ihn schon tuusigmal der Blitz erschlagen, und dass vom Tödi her der Föhn drücke, heig man im Fall noch zu Zürich gerochen“ (14-15). Dies beruhigt die Täler und als der Fessisbauer Marili heirätet, sieht es so aus, als ob sie ihn als einen der Ihren akzeptieren würden. Doch wie fragil das Verhältnis ist, zeigt sich, als Vrenelis Mutter jung stirbt und die alten Gerüchte eines Bundes zwischen dem Fessisbauer und dem Teufel wieder laut werden. Als Vrenelis Vater ins Tal geht, um ein paar Stück Vieh zu verkaufen, will niemand mit ihm handeln. Die Täler denunzieren ihn öffentlich, bis schließlich der Bauer vom Tschudihof sie zurechtweist. Der Fessisbauer bleibt zeitlebens ein Außenseiter.

Im allgemeinen haben die Täler Angst vor Veränderungen und Fremden. In einer Zeit des Umbruchs schaffen sie es noch nicht, ihr Denken und ihre Vorstellung an die sich wandelnde Umgebung anzupassen. Erst durch den Brand von Glarus findet ein



neueres Denken Einhalt. So werden noch im 19. Jahrhundert Schuldige für Naturkatastrophen gesucht. Das Misstrauen äußert sich vor allem Neuankömmlingen gegenüber. So wurde u.a. auch Melks Mutter, die aus Bristen stammte, von den Glarnern als „fremder Fötzel“ betitelt. Zusätzlich werden die Fremden alle in einen Topf geworfen, wenn sie als „Welsche“ bezeichnet werden, was so viel bedeutet wie „Barbaren“ bei den Griechen, eine Bezeichnung also für alle Fremden, deren Muttersprache nicht Schweizerdeutsch ist. Die Fremden, wie der Fessisbauer, versuchen, einen Weg der Abgrenzung ohne Ausgrenzung zu finden (*Tagesgespräch*).

Anstelle einer Interaktion mit Geistern und Sagenwesen, wie dies für die Quatemberkinder an der Tagesordnung ist, herrscht in der Talebene Aberglaube und Ehrfurcht vor unerklärlichen transzendentalen Phänomenen. Die Dogmen der so genannten aufgeklärten Welt erfährt Vreneli in den Autoritätsfiguren des Pfarrers und des Lehrers, den Moralvorstehern des Dorfes. Als sie nämlich für längere Zeit verschwunden bleibt, weil sie das Fräulein Heer von einem Zauber befreit, wollen die Talbewohner unter der Leitung des Pfarrers dem Vater die Sorgerechte entziehen. Durch die Intervention von Herrn Heer kann Vreneli jedoch wieder zurück nach Hause, das Misstrauen der Talbewohner jedoch bleibt. Seit Marilis frühem Tod kursieren unzählige Gerüchte, dass es auf der Fessisalp nicht mit rechten Dingen zugehe und dass der Teufel sich wahrscheinlich gerächt habe (VG 36). Der Fessisbauer versucht erst gar nicht, den Glarnern die wahren Gegebenheiten zu erklären, da dies nur auf Unverständnis stossen würden. Alternative Erklärungen zur verbreiteten Wahrheit der christlichen Lehre und den Schulbüchern lassen die Talbewohner nämlich nicht gelten. Um das Sorgerecht für

Vreneli nicht zu verlieren, muss er sich verpflichten, seine Tochter in die Schule zu schicken, weil sie dort „fürs Leben (lerne)“ (63) und unter Menschen sei, wie der Herr Pfarrer ausführt. Gleichzeitig mahnt der Kirchenvertreter den Fessisbauer daran, seinen Hof in Ordnung zu bringen.

In der Institution der Schule, wo die Wahrheiten der Talbewohner verbreitet und gelernt werden, kommt es zur direkten Konfrontation zwischen Vrenelis Vorstellungen der Welt und den Ansichten der Autoritätsfigur des Lehrers. Vreneli findet sich im Klassenzimmer überhaupt nicht zu recht, da sie die einzige ist, die bereits schreiben und lesen kann. Anstelle einer anderen Beschäftigung soll sie das Ganze noch einmal lernen. Was sie jedoch in der Schule lernt, ist „das Lügen, das hatte sie davor noch nicht gekannt“ (66). Als nämlich der Lehrer ihr befiehlt, den roten Bändel von ihrem Hut zu nehmen, den sie von ihrer Mutter als Schutz vor bösem Zauber erhalten hatte, weigert sie sich und teilt dem Herr Lehrer mit, dass ihr der Vater befohlen hätte, den Bändel unter keinen Umständen abzulegen. Die Interventionen eines Mitschülers, Balzli, der behauptet, dass der Bändel als Schutz vor bösem Zauber wirke, verschlimmern die Situation noch zusätzlich. Der Lehrer erwidert ihm nur „erstens durfte man in der Schule nicht dreinrufen, und zweitens schon gar nicht ohne aufzustehen und drittens (...) gäbt (es) überhaupt keine Hexli und keine Zauberei und z'alleriletzt im Glarnerland“ (VG 66). Als Konsequenz für ihre Lügen müssen Vreneli und Balzli in die Ecke stehen.

Daraufhin schwänzt Vreneli immer öfters die Schule, und als der Pfarrer erneut zum Vater auf die Alp kommt und ihn fragt, warum das Vreneli nicht mehr zur Schule ginge, erwidert jene, ohne rot zu werden, dass sie in der Fabrik arbeiten müsse, damit sie

und ihr Vater überleben könnten. „Das Lügen hatte sie vom Herrn Lehrer, und wenn sie auch wusste, dass der sie dafür ins Eggli gestellt hätte, freute sie sich doch, dass sie in der Schule fürs Leben gelernt hatte“ (71). Vreneli hat erkannt, dass im Tal eine andere Wirklichkeit herrscht als in der Bergwelt. Um nicht in Schwierigkeiten zu geraten, adaptiert sie die Wahrheit der Talbewohner und erreicht trotz einer Lüge eine positive Antwort durch den Vertreter der „Wahrheit“ des Tales. Der dominante Diskurs im Tal duldet keine alternativen Ansichten. Entweder akzeptiert Vreneli die ihr präsentierte Wahrheit oder sie wird ruhig gestellt.

Als Konsequenz ihrer Lüge muss Vreneli tatsächlich in der Fabrik im Tal arbeiten, damit ihre falsche Aussage nicht als solche entlarvt wird. Sie pendelt zwischen Berg und Tal und erlebt beide Welten parallel. Das Hin- und Her zwischen Berg und Tal bereitet ihr jedoch Schwierigkeiten. So wie Vreneli versucht, sich mit der neuen Situation zurecht zu finden, müssen die Glarner einsehen, dass die Zeit der isolierten „Eigenbrötlerei“ langsam zu Ende geht. Die Industrialisierung macht vor dem Glarner Tal nicht halt. In der Talsohle entstehen kleine Industriezentren mit Fabriken wie die Heer'sche Tuchfabrik, in der Vreneli und der Melk für kurze Zeit arbeiten. Das traditionelle Handwerk des Bauern wird von immer weniger Glarnern ausgeübt und die Lücke zwischen Talbewohnern und Berglern wächst. Zusätzlich setzt mit der Protoindustrialisierung auch langsam eine Öffnung des Tales ein. Zum einen ist Glarus nun Bestand des schweizerischen Bundesstaates und muss Bestimmungen von Bern entgegen nehmen. Zum andern ermöglichen neue Transportmittel eine einfachere Reise an entferntere Orte.

Vreneli, zu diesem Zeitpunkt bereits verunsichert, wie sie die multiplen Welten zusammenbringen kann, reist zweimal zur Kur nach Deutschland und trifft dort auf Künstler aus ganz Europa, „aus Amerika, Russland und dem Türkenland“ (VG 169), erfährt von Paris und schaut sich Modezeitschriften an, die von der weiten Welt berichten. Nach einem Casinobesuch gleicherorts besucht sie an Weihnachten zum ersten Mal ein Theater: „Dort hatte es noch viel mehr Helgeli, auch an der Tili, und eine ganze Mannschaft musizierte, und alle miteneand, und z’Trotz tönnte es, als musige nur einer, eine zweite Mannschaft tanzte auf den Zechen“ (170). Vreneli beschreibt genau, was sie sieht, ohne die Idee des Ballets genauer zu kennen. Sie ist jedoch fasziniert von der neuen Welt und saugt sie in sich auf. Sie entschließt sich, Künstlerin zu werden, um auf diesem Weg ihrem Leben einen Sinn zu geben. Als sie jedoch ins Glarnerland zurückkehrt, steigen in ihr Zweifel auf, ob es ihr jemals gelingen würde, ein vollkommenes Meisterwerk zu kreieren. Die Selbstzweifel an ihrem Kunstwerk, dem Brünzeln von Blumen in den Gletscher, übermannen sie und stürzen sie wiederum in eine tiefe Krise. Auch in der Kunst findet Vreneli nicht die angestrebte Einheit, welche ihr die Geborgenheit ihrer Kindheit zurückgeben könnte.

Im Unterschied dazu gelingt es Melk, die Krise seines Lebens, die unter ähnlichen Vorzeichen stand, bereits vor dem Brand in Glarus zu überwinden. Genau wie Vreneli, verlor Melk seine Mutter bereits in jungen Jahren, wenn auch unter anderen Umständen. Sie verschwand, nachdem ihr Mann aufgrund einer Faulheit des Doktors Tuet von der Pest befallen wurde und kurz darauf starb. Sie ließ Melk und „die eine Hälfte vom Fridli“ (QK 16), seines Bruders, alleine zurück. Da die eine Hälfte des Bruders zu schwach zum

Überleben war, verlor der Melk bald darauf auch noch seinen Bruder und wurde zu einem Verdingkind. Doktor Tuet, Melks Vormund, behandelt ihn schlecht und lässt ihn in der Fabrik und auf der Alp arbeiten. Schon in jungen Jahren seines Lebens versucht Melk herauszufinden, warum ihn seine Mutter sitzen gelassen hat. Die Suche nach einer Antwort auf diese schmerzliche Frage steigert sich bis hin zu einer Obsession.

Nach kurzer Tätigkeit in der Heer'schen Fabrik im Tal kehrt Melk wieder in die vertraute Bergwelt zurück, wo er miterlebt, wie böse Geister ihr Wesen treiben. Auf seinem langen Irrweg der Selbstfindung begegnet Melk noch vielen mythischen Sagenfiguren oder hört deren Geschichten. Er macht sich schließlich daran, das Zaubern zu lernen, was ihm aber nur mäßig gelingt. Bei einem seiner Zauberversuche ruft er aus Versehen den Teufel herbei. Der Teufel ist es dann auch, der ihm hilft, Doktor zu werden. Mit Hilfe des Hörelimaas gelingt es Melk, Leute zu heilen oder ihnen Krankheiten anzuhängen, welche er dann heilen kann. Als er erfährt, dass Herr Doktor Tuet wohl am Tod seines Vaters Schuld ist, versucht er, diesen mit Hilfe des Teufels zu denunzieren. Melk muss jedoch schmerzlich erfahren, dass der Teufel, anders als in der Vorstellung der Talbewohner, ein Geschäftsmann ist und Doktor Tuet jenen besser bezahlt.

Als Folge jener Niederlage beginnt der Melk, sich selber das Wissen eines Doktors anzueignen. Er beginnt, Krankheiten und Bücher zu studieren und Heilungen aufgrund von rationalen Entscheiden einzuleiten. Er lässt somit einen grossen Teil seines Quatemberkindertums zurück und widmet sich der Wissenschaft. Er hat Erfolg mit seinen Methoden und macht sich daran, nach Doktor Tuets Tod, dessen Akten fein säuberlich

einzuräumen und zu ordnen. Nach dem Brand in Glarus engagiert er sich zudem in der lokalen Politik und ist für die Errichtung eines Spitals im Dorf verantwortlich. Es scheint, als habe er im rationalen Zeitalter seine Bestimmung gefunden. Aus den Büchern des Doktor Tuet erfährt er schliesslich auch, was mit seinen Eltern passiert ist und kommt dadurch zur Ruhe. Doch für Vreneli, unterdessen seine Frau und schwanger, scheint dieser Übergang von einem mythischen zu einem logischen Zeitalter nicht richtig funktionieren zu wollen.

Vrenelis Verwirrung, ihr „Gnuusch,“ rührt von ihrer Existenz in zwei Welten her. Zum einen kann sie es nicht lassen, als Füchslein durch die Landschaft zu ziehen. Zum anderen sehnt sie sich nach einem geregelten Leben, wie es die meisten Talbewohner führen. Ihr Vater fasst dieses Problem in folgenden Worten zusammen:

(D)er einte lebe ds Gotts Namen ein Leben wie eine Wurst, das fange am Anfang an und höre am Ende auf, und dazwischen wöre alles das Gleiche. Der andere dagegen führe ein Leben wie ein Zopf, da wäre erst der säb Strang oben, dann wieder ein anderer und gleich darauf ein dritter, und eine lange Zeit möge es scheinen, das Ganze wäre ein ebiges Gnuusch. Bei der Wurst jedoch ebenso wie beim Zopf zähle einzig, dass zum Ende hin süüferli geknüpft würde, ansonsten rünne die Wurst aus, und der Zopf ginge wieder auf. Wäre aber so ein Zopf an seinem Ende erst sauber gebunden, wäre er mit einem Mal überhaupt kein Gnuusch mehr, sondern vielmehr ein meineids schönes Lugen und tuusignal gattlicher als jede Wurst. (VG 174)

Vreneli hat den Eindruck, dass ihr Leben ein ständiges Durcheinander sei und versucht, die Stränge des Zopfes zusammenzubringen und mit einer Masche abzuschliessen. Eines ihrer grössten Probleme dabei ist es, die zwei Welten ihrer Identität zu kombinieren, denn die Welt der Talbewohner ist wohl geordneter, doch keineswegs vollkommen. Der Kampf zwischen alter und neuer Ordnung beschäftigt Vreneli lange Zeit, ist aber nie so

präsent wie nach ihrer Zeit unter dem Käsekessel. Sie wird zurück in die Welt geschickt, die für sie zwar unglaublich spannend, aber auch ermüdend und chaotisch ist. Wie ihre Mutter kann sie darin weder Ruhe noch Ordnung finden und der Gedanke, dass sie Schuld am Tod ihrer Mutter habe, weil diese die traditionelle Mutterrolle nicht mehr ausgehalten habe, verfolgt sie täglich. Als dann auch noch Melk aus Glarus verschwindet, verfällt sie in Selbstzweifel, „(s)ie wird sich selber fremd“ (Geisel 57), weil auch das mit der Kunst, dem Blüemlibrünzeln, nicht gelingen will. Zusätzlich zieht ihre beste Freundin, die Tochter des Industriellen Heer, weg, und Vreneli fühlt sich isoliert und einsam, nachdem sie auch noch ihr krötenartiges Kind Jöri verliert.

Trotz der negativen Erlebnisse in ihrer Kindheit mit den Institutionen der Talbewohner ist Vreneli fasziniert vom Hausmüeterlibuch, welches sie von Fräulein Heer geschenkt bekommen hat, weil darin alles, was man zum Leben und Haushalten braucht, schön geordnet und logisch aufgelistet ist. In ihm findet sich eine Anleitung für das geregelte Leben gemäß den Regeln des dominanten Diskurses im Tal. Nachdem Vreneli in der chaotischen Welt der alten Ordnung nicht zur Ruhe kommt, entschließt sie sich, sich in die Welt der Talbewohner einzufügen. Als sie sich nach drei langen Jahren aus ihrem kalten Gefängnis unter dem Käsekessel befreien kann, trifft sie auf Melk, der wie sie das brennende Glarus betrachtet.

Mit dem Brand setzt für Glarus physisch und psychisch eine Zäsur ein. In zwei Tagen im Mai 1861 zerstörte eine Feuersbrunst zwei Drittel der Stadt Glarus. Über 2200 Personen wurden innerhalb kürzester Zeit obdachlos und verloren ihr Hab und Gut. Das

ganze Tal schien in Flammen zu stehen und der Widerschein der Flammen wurde noch in weiter Ferne wahrgenommen.

Mit einer gewissen Faszination betrachten Vreneli und Melk den Brand und finden sich nach jahrelanger Trennung endlich wieder. Als Vreneli erfährt, wie es Melk in den drei Jahren ergangen ist, wird sie immer stiller und findet, dass er „tuusigmal den schöneren Lebenszopf als sie“ (VG 262) und eine Ordnung in seinem Leben gefunden habe. Dies und das ausgelöschte Glarus, eine physische tabula rasa, ermutigen sie dazu, eine neue Ordnung für sich und die Glarner zu schaffen. Gleichzeitig traurig über das Ende der alten Ordnung, dem mythischen Zeitalter, und feierlich wegen des Neuanfangs, macht sie sich daran, den Glarnern Ordnung beizubringen, wie sie dies im Handbuch für gute Hausfrauen geschrieben steht. Vreneli versucht, den für sie schwierigen Bruch zwischen Mythos und Logos mit der neuen Ordnung der rasanten industriellen Entwicklung zu überdecken, indem sie nach der physischen Zersplitterung durch den Brand in Glarus eine neue Einheit exklusiv im Logos bilden will. Doch ihr Plan geht nur oberflächlich auf, denn der Logos und die neue Ordnung schaffen es nicht, die Welt als Ganzes zu erfassen.

Ihren Feldzug für die neue Ordnung beginnt sie mit dem Hof ihres Vaters, indem sie ihm befiehlt aufzuräumen, während sie sich, ganz der alten Ordnung widersprechend, daran macht, selber zu kochen (275). Wie alle Projekte verfolgt Vreneli ihren neuen Plan resolut und duldet keinen Widerspruch. So reorganisiert sie nach dem Brand die Vergabestelle für Waren zugunsten der Obdachlosen neu und reagiert heftig auf die Einsprache eines Mitgliedes des Verteilkomitee. Er sei ein „Pajass“ (277) lässt sie



verlauten und verkündet lauthals, dass „wenn jeder nach der eigenen Ordnung schaffe, wäre säb schlimmer noch als blosse Unordnung“ (277). Melk kümmert sich derweilen als neuer Arzt um die Verletzten und entwickelt seine eigenen Pläne für ein Spital in Glarus. Für den Wiederaufbau hat auch Vreneli ihre eigenen Ideen, die zuerst kritisch aufgefasst, aber schliesslich durch Herrn Heers Rede begeistert angenommen werden. Als der Melk und Vreneli schliesslich auch noch heiraten, scheint sich Vreneli ganz von der alten Welt verabschiedet zu haben.

Während Melk ins Tal hinuntersteigt, um seinem Beruf als Doktor nachzugehen, bleibt Vreneli auf dem Hof und verrichtet Hausarbeit. In der kurzen Zeit, die ihnen gemeinsam bleibt, „gwünderte sie stets, wie jetzt das neue Glarus dreingsäch, und hiess ihn haargenau verzellen und wär am liebsten selber gogen lugen, hätte sie nicht die viele Büetz gehabt“ (290). Sie will wissen, was im neuen Glarus, das „besser sig als je zuvor,“ vor sich gehe.

Dieses Hochgefühl einer neuen Ordnung hält jedoch nicht lange an, denn schon bald findet sie, „so aufgeräumt und pützlet wäre [es] schon meineids langweilig – sogar hoch in den Bergen war es seit dem Brand wie nüütelig geworden“ (290). Zwar ist oberflächlich die Natur unverändert, doch die mythischen Kreaturen sind wie ausgestorben. Die Geräusche der Wildmandli und Toggeli sind verschwunden und Vreneli fühlt sich, „als lebe sie in einer ebigen Leere gefangen“ (291). Selbst der Aufstieg zur Hütte des Bersiäneli, die unterdessen auf eine weitere Reise rund um die Welt aufgebrochen ist, gestaltet sich gespenstisch ruhig. Beim Abstieg muss sie die ganze Zeit daran denken „dass mit dem Bersiäneli das letzte Mänsch aus ihrem Leben fort war, das

seinem Müeti wie verwandt gewesen war“ (301). Das Glarnerland erscheint ihr daraufhin tot und verlassen. Ihre Reorganisation der Ordnung hat eine Lücke hinterlassen. Krohn führt dazu in einem Interview aus: „Nach dem Brand von Glarus geht vieles von dem Verzauberten kaputt, viel Übersinnliches wird verjagt. Die Entzauberung ist eine Konsequenz der Geschichte. Die Handlung zeigt die Schweiz am Übergang zur Moderne, es findet ein Paradigmenwechsel statt“ (Stratenwerth 24). Die mythische Seite von Vrenelis Identität scheint langsam zu verkümmern und sie kann nur noch an ihre Mutter denken, wie jene sich gefühlt haben muss, in einem schweren „Mänsch“ gefangen gewesen zu sein. Auf Vrenelis Obsession und die drauffolgenden Zweifel mit der neuen Ordnung angesprochen, erklärt Krohn, dass Vreneli „da durch“ muss, „bis es erkennt, dass das mit der Ordnung ein Irrtum ist“ (Geisel 57). Dieser Irrtum zeigt sich im Glauben an eine einzige Wahrheit im Logos. Die Leere, die Vreneli verspürt, zeigt jedoch auf, dass in der neuen Ordnung die Phänomene der mystischen Welt immer noch vorhanden sind, aber nicht durch die Logik der Aufklärung erklärt werden können. Statt einer neuen Einheit stellt sich bei Vreneli ein Gefühl des Verlustes ein, da die repräsentierte Wahrheit die Welt nicht in ihrer Ganzheit fassen kann.

Mit dem Brand hat der Logos auch in den Bergen Überhand gewonnen. Melk scheint völlig in der neuen Ordnung, im rationalen Zeitalter, absorbiert zu sein, während Vreneli sich in ihr zunehmend verloren fühlt. Immer öfters ist sie „völlig ab der Welt“ (VG 293) und vernachlässigt ihre Hausarbeiten, nur um wenig später ins andere Extrem zu kippen, wenn sie den ganzen Hof in Ordnung bringt und massenhaft Essen einmacht. Anstelle eines Ausgleichs schwingen Vrenelis Gefühle wie ein Pendel zwischen zwei

Extremen hin und her. Während der Schwangerschaft muss sich Vreneli oft hinlegen und hat Zeit, um über ihr Leben und das Leben ihrer Mutter nachzudenken. Auf ihr Bitten hin erzählt ihr der Fessisbauer, wie Mariili mit dem Alltag der Menschen nicht zurecht gekommen sei und immer wieder auf Streifzüge gehen musste. Nur habe sich die ganze Situation mit der Geburt eines Kindes noch schwieriger gestaltet. Er hätte noch versucht, Vrenelis Mutter „eine neue Ordnung beizubringen, doch schiints vergebis“ (312).

Für Vreneli steht damit fest, dass sie sich, wie ihre Großmutter und Mutter, nach der Niederkunft ihres Kindes aus der Welt verabschieden müsse, da sie in der von ihr selber aufgestellten neuen Ordnung, welche den mythischen Aspekt im täglichen Leben ausschließt, nicht leben könne. Doch damit ihr Kind später einmal nicht wie sie ein Leben lang nach Antworten suchen muss, entscheidet sich Vreneli, ihre Lebensgeschichte niederzuschreiben. Sie schreibt ihre Memoiren in das Buch für Hausmütter und füllt jede freie Stelle in ihm. Sie schreibt, wie sie einmal „an ihrem Fessisseeli mit sich gestritten habe, als wäre sie zwei Meitli, derne eines due schon eine schöne Ordnung wollte, das andere wollte ein Gnuusch“ (VG 317). Das Buch und die geschilderte Szene spiegeln wider, wie Vreneli es nicht schafft, die zwei Welten des Mythos und Logos in Einklang zu bringen. Neben den Tipps für ein ordentlich geführtes Leben und Ordnung im Haushalt entsteht Vrenelis „irrationale“ Biographie. Die Wahrheit wird verdoppelt und durch die Parallelität der Geschichten ist weder der Wahrheitsgehalt des Buches, noch die von Vrenelis Lebensgeschichte hierarchisch höher gestellt. Vrenelis Version ist nur eine unter vielen, wie auch die Regeln und Tipps im Buch nur eine bestimmte Wahrheit verbreiten.

In Erwartung ihres physischen Ablebens in der neuen Ordnung leistet Vreneli keinen Widerstand, als kurz darauf der Tod ein zweites Mal zu ihr kommt. Ihre Seele begleitet den Tod auf dem Weg zum Himmelstor, während ihre leere Menschenhülle auf Fessis zurückbleibt. Einzig einen Einwand hat sie. Sie behauptet nämlich, dass ihr Lebenszopf zu diesem Zeitpunkt noch nicht zu Ende gezöpft sei. Der Tod versichert ihr aber, dass dies sehr wohl der Fall sei, denn alle Stränge hätten mit Melk zu tun gehabt und ihr Kind wäre der schönste Abschluss ihres Erdenlebens. Vreneli scheint an der Krise ihrer Heimatlosigkeit zu zerbrechen und aufzugeben, da sie die alte Ordnung nicht wieder herstellen kann und sich im neuen Zeitalter leer und einsam, zumal auch unverstanden fühlt.

Erst vor dem Himmelstor erkennt sie, dass „das Rösli,“ ihr Kind, „viel wichtiger [sig], und überhaupt sig es ein Fehler ihrerseits gewesen, dass sie heig [sterben] wellen, allein damit die Ordnung ihres Mütis weiter lebe“ (323). Dies sei nämlich eine dumme Ordnung, fügt sie an. Vreneli schafft es, den Hergott davon zu überzeugen, sie wieder auf die Erde zurückkehren zu lassen. Weil in der Ewigkeit aber andere Gesetze als auf der Erde herrschen, sind bei ihrer Rückkehr etwa 20 Jahre vergangen. Als sie sich der Fessisalp, nähert hört sie eine Frauenstimme, „so pelzig oder goldig wie die von ihrem Müeti früher, nur fester“ (328). Kurz darauf vernimmt sie Melks Stimme, und „erstmal ihrer Lebzig (hatte) (sie) das Gefühl, sie käme neumedts heim“ (328). Ihr gelingt es, die transzendente Heimatlosigkeit zu überwinden und eine neue Ganzheit in einem Ausgleich der Ordnungen herzustellen.

Vreneli hat es am Ende der Romane geschafft, die beiden Welten zusammen zu bringen, wie dies Melk bereits zu einem früheren Zeitpunkt gelungen ist. Zum ersten Mal verspürt sie ein Gefühl der Harmonie. Ihre zwei Welten gehen in einer Art Synthese auf. Sie akzeptiert, dass die neue Ordnung, das rationale Zeitalter den größeren Teil ihres zukünftigen Lebens in Anspruch nehmen wird. Für Melk war dieser Schritt einfacher, da er wohl ein Quatemberkind war, doch weder richtig zaubern kann noch eine Tierseele hat. Er hat dem Logos schon viel früher, sogar bereits vor dem Brand, einen größeren Platz eingeräumt als dem Mythos, indem er auf jegliche mythische Hilfe verzichtet und sich der Naturwissenschaft gewidmet hat.

Für Vreneli gab es zu Beginn nur Radikallösungen, mit denen sie aber nicht leben konnte, weil ihr Leben entweder zu geordnet oder zu ungeordnet war. Ihr gelingt, was ihre Vorfahren noch nicht geschafft haben. Sie bricht mit der Tradition der alten Ordnung, ohne ihre mythische Seite ganz zu verlieren. Sie ist weiterhin in der Lage, mit Himmelswesen und Sagengestalten zu kommunizieren, fühlt sich aber zum ersten Mal auf dem Hof zuhause, was für ihre Mutter noch unmöglich war. Das rastlose umherfuchseln, die Suche nach persönlicher Erfüllung, geht, anders als in den bürgerlichen Romanen, zu Ende und Vreneli findet sich, wie in ihrer Kindheit, wiederum eingebunden in einer Gesamtheit, doch dieses Mal in einer Kombination von Mythos, Logos und einem Ausgleich von Himmel und Erde.

Der Kontakt mit den Talbewohnern und ihren rationaleren Ansichten haben sie in eine Krise gestürzt, aus der sie nur durch eine Kombination von alter und neuer Ordnung herausfinden konnte. Die Radikallösung, das heisst, die mythische Seite ihrer Person zu

unterdrücken, hat sie jedoch in eine Sackgasse, in eine wahre Krise geführt, in der sie sich leer und einsam fühlte, da die mythische Seite, die nicht durch die Aufklärung zu erklären ist, gefehlt hat. Vreneli schafft es, die Krise in ihrem Leben zu überwinden und bringt die mythische und logische Welt in einen Ausgleich, in ein neues Gleichgewicht, in der mehrere Wahrheiten parallel miteinander möglich sind.

Nicht nur der Inhalt der Geschichte der Quatemberkinder erzählt auf einer Metaebene vom Bruch des Mythos, sondern auch die Form der Erzählung bildet eine Zwischenstufe zwischen dem Epos und dem Roman, wie er bei Lukacs, Bakhtin und Benjamin definiert worden ist. Krohns Komplementärromane scheinen die Ideen einer möglichen zukünftigen Entwicklung der Epik von allern dreien zu vereinigen. So leben die Quatemberkinder in einer Welt, in der noch eine Totalität herrscht, die jedoch, wie am Beispiel Vrenelis zu sehen ist, aufgebrochen wird. Die Quatemberkinder sehen ihr Dasein auf der Erde lediglich als einen Teil eines größeren Ganzen an, da der Tod nur der Beginn der Ewigkeit darstellt. In ihrem jungen Jahren findet Vreneli im geographisch begrenzten Glarnerland eine in sich geschlossene Welt, wenn sie an einem Wintermorgen fühlt, „als wäre sie in einer Schachtel, so zu war alles; duster und heimelig in einem“ (VG 89).

Ihre Abenteuer führen sie später jedoch aus dem Glarnerland heraus und mit der Öffnung hin zur weiten Welt wachsen auch Vrenelis Zweifel an der alten Ordnung. Die Totalität, welche für Lukacs entscheidend für das griechische Epos gewesen und laut seiner Kritik am Roman verloren gegangen ist, stellt sich nach einem Bruch gewissermassen wieder ein, wenn auch in abgeänderter Form.

Wie bereits früher beschrieben, stimmt Bakhtin mit Lukacs Gedanken einer einheitlichen griechischen Welt überein, zweifelt aber, ob eine neue Totlität die Lösung für die Krise des Romans darstelle. Für ihn steht fest, dass es neben dem dominanten Diskurs bereits in der Antike wohl auch andere Diskurse gegeben haben muss, die aber marginalisiert wurden. Die Ideologie des griechischen Epos, wie jede andere Ideologie, sei daher monologisch und verlange nach einer standardisierten Sprache der dominanten Schicht. Er siedelt die Zukunft des Romans in der Dialogizität an, welche durch Krohns zweites Buch *Vrenelis Gärtli* ansatzweise erreicht wird. Die gleiche Geschichte wird aus Vrenelis Sicht geschrieben und füllt Lücken, die *Quatemberkinder* offen gelassen hat und spinnt die Handlung über den Brand von Glarus hinaus weiter. Die Erzählung wird verdoppelt und, wie dies Krohn offen lässt, vielleicht später sogar verdreifacht (*Tagesgespräch*). Dadurch entsteht ein Gegendiskurs, der laut Bakhtin in den überlieferten griechischen Epen fehle.

Die Sprache des erzählten Stoffes ist eine Mischung aus Schriftdeutsch und Glarnerdialekt, eine hybride Kunstsprache, die nicht der deutschen Schriftsprache entspricht, welche die Schweizer bereits im Kindergarten als erste Fremdsprache lernen müssen. Krohn bemerkte in einem Interview, dass er in einer hybriden Sprache schreiben musste, da die Sagen, wenn sie in Schriftsprache übersetzt worden wären, zu leblos und blutleer geworden wären. Auf der anderen Seite wäre ein Text in reinem Glarnerdialekt zu bodenständig und zu zäh gewesen, da durch diesen die Sagen, deren Aussagen eine höhere Bedeutung einnehmen, zu ortsgebunden und archaisch gewesen wären (*Tagesgespräch*). Obwohl *Quatemberkinder* und *Vrenelis Gärtli* zeitlich um

hundertfünfzig Jahre zurückversetzt sind, handeln sie doch, wie dies Krohn selber betont hat, nicht um historischen Romane (*Tagesgespräch*). Ihre Aussagen, den Sagen ähnlich, sind zeitlos. Krohn führt aus, dass die vermittelten Themen von einer unglaublichen Aktualität seien (*Nährwert Kultur; Tagesgespräch*). In der fiktionalen historischen Welt werden Themen wie Gleichberechtigung, Rollentraditionen und Selbstentfaltung der Frau, Globalisierung und die Angst vor dem Fremden angesprochen.

Für Lötcher steht fest, dass, weil Mythen und Sagen orale Phänomene sind, das Mündliche und damit automatisch auch das Dialektale erhalten bleibe, „wenn literarische Texte mit ihnen spielen.“ Zusätzlich ruft die Mischsprache Erinnerungen der schweizerischen Leserschaft an ihre Kindheit hervor, da zu jenem Zeitpunkt die meisten Schweizer ihre Aufsätze in einer ähnlichen spielerischen Sprache verfasst hätten. „Es erinnert sie an ihre Kindheit, an den Erstklässler, der zwar weiss, dass es Hochdeutsch gibt, aber noch nicht begreift, dass Hoch- und Schweizerdeutsch zwei getrennte Sprachformen sind“ (Krohn in Geisel 57). Die Sprache wird daher als eine Art Heimat empfunden (*Tagesgespräch*). Die Verwendung von Dialekt ist laut Benjamin auch ein Indiz einer mündlichen Erzählweise.

In *Quatemberkinder* und *Vrenelis Gärtli* sind es aber nicht nur die Protagonisten, die in einer hybriden Kunstsprache kommunizieren, sondern auch der Erzähler, welcher die „Sprache der Figurenrede in ihre ganze Vielstimmigkeit übernimmt“ (Lötcher). Die Verschmelzung der standardisierten Sprache mit der Sprache der fantastischen Welt widerspiegelt das Nebeneinander von alter und neuer Ordnung, wie sie in Krohns Komplementärromanen anzutreffen ist. In *Vrenelis Hausmüeterlibuch*, in dem sie ihre



Lebensgeschichte niederschreibt, finden sich vorgedruckte Texte in Schriftsprache neben ihren dialektdurchflossenen Passagen. Ähnlich funktionieren Krohns Bücher, in der jedoch in einem weiteren Schritt ein Nebeneinander von Schriftsprache und Dialekt in einer Synthese zu einer neuen Kunstsprache aufgeht, in welcher die Grenzen zwischen Dialekt und Standard vermischt sind.

Krohns Aussage, dass er die von ihm eingeflochtenen Sagen nur stellenweise ins Hochdeutsche übersetzen konnte, deutet auch auf die mündliche Tradition der Sagen hin. So gibt es für das „Toggeli“, das „Greiss“ oder das „Mendrisch“ keine äquivalenten Wörter in der standardisierten deutschen Sprache. Die Begriffe stammen aus mündlichen Überlieferungen und wurden über Generationen weitergegeben. Erst im 19. und 20. Jahrhundert begannen vor allem Pfarrer und Lehrer, Sagensammlungen anzulegen (siehe oben). Die Figuren der Sagen waren oftmals einer ganzen Talschaft bekannt und wurden nicht selten als Erziehungsmittel oder Warnung gebraucht. Noch zu meines Vaters Zeiten, in den 1940er und 50er Jahren, wurde den Kindern angedroht, dass die „Sträggele“, eine Art Hexe, sie holen komme, wenn sie sich nachts aus dem Haus schleichen würden. Krohn hat diese Art von Aussagen oder Warnungen in seinen Büchern übernommen. So werden zum Beispiel Melks Mitsennen für ihre Faulheit und das Herstellen der Huddelbabe bestraft, weil sie mit den Mächten des Himmels und/oder der Hölle gespielt haben.

Krohn sei ein glänzender Erzähler, liest man in einem Ausschnitt einer Kritik des *Tages-Anzeigers* auf dem Umschlag von *Vrenelis Gärtli*. Mit Benjamins Ausführungen zu „Der Erzähler“ und „Krisis des Romans“ verglichen, weisen Krohns Bücher über

weite Strecken Übereinstimmungen mit den auslegten Gedanken zur epischen Erzählweise auf. Darauf angesprochen, wie er es geschafft hätte, *Quatemberkinder* in nur drei Monaten fertigzustellen, erwiderte Krohn, dass er bereits bestehende Geschichten, die brach lagen, aufgenommen und wiedererzählt habe (*Nährwert Kultur*). Auch an der Kunstsprache habe er nicht lange herumbasteln müssen, denn die sei beinahe spontan und natürlich zu ihm gekommen, wobei die erste Fassung für die Verleger jedoch ein bisschen zu dialektlastig gewesen wäre (Krohn in *Tagesgespräch*).

Aus den Reaktionen zu seinen Büchern konnte Krohn herauslesen, dass die Sehnsucht der Leute nach dem Aufgreifen von Geschichten, die sie früher schon irgendeinmal gehört haben, groß war und seine Erzählungen mit leuchtenden Augen aufgenommen wurden. Als Künstler hat Krohn die Stoffe der Sagen, die als Gemeingut angesehen werden, aufgegriffen und durch seine eigenen Ideen ergänzt. In einem Interview mit der WOZ führt er aus, dass Geschichten allen gehören, doch gebe es Missbrauch und bezaubernde Umsetzungen (Stratenwerth 24).

Die unauflösbare Distanz zwischen Autor und Rezipient, wie sie Bakhtin in der griechischen Epik beschrieben hat (1994 19), scheint in Krohns Büchern zumindest aufgebrochen zu sein. Obwohl er als Autor die Schlussversion alleine produziert hat, ist ein großer Teil seiner Geschichten Gedankengut von Generationen. Zudem hat sich Krohn bei vielen Freunden Rat geholt, um vor allem *Vrenelis Gärtli* so zu Ende schreiben zu können, damit die Protagonistin nicht sterben musste (Geisel 57).

Ganz in der Tradition eines Erzählers großer Epen verlieren sich der Erzähler von *Quatemberkinder* und *Vrenelis Gärtli* oder dessen Romanfiguren in Nebengeschichten,

die nichts mit dem Plot zu tun haben, sondern eine Tür zu weiteren Geschichten öffnen. Als Vreneli zum Beispiel wieder einmal beim Bersiäneli zu Besuch ist, erzählt ihr das alte Hexli viele Geschichten von Alpgeistern und Hexern. Als Leser ist man Bersiänelis Zuhörer und erfährt die Moral ihrer Geschichten, die man für sein eigenes Leben brauchen kann. Den Lesern oder Zuhörern wird somit ein Rat weitergegeben, den sie später selber weitergeben können. Die Hauptgeschichte der Protagonisten Vreneli und Melk könnte auf weit weniger Seiten erzählt werden, doch die Erzählung würde dadurch ihren epischen Charakter verlieren. Die Einflechtung von Nebengeschichten ist oftmals nicht nahtlos und stört zuweilen den Fluss des Textes. Es ist aber genau diese Montage, die den Eindruck des Mündlichen vermittelt.

## CHAPTER IV

### CONCLUSION

In vieler Hinsicht untergraben Krohns Romane den „bürgerlichen Roman,“ in denen Lukacs, Bakhtin und Benjamin eine Krise desselben Genre und der damit verbundenen Epik gesehen haben. Die Erzählung von *Quatemberkinder* und *Vrenelis Gärtli* greift zahlreiche Merkmale des griechischen Epos auf. Krohns Helden können exemplarisch für den Teil der Welt gesehen werden, in der sie leben. So entsteht in seinen Romanen eine Bandbreite von Individuen, die zu Beginn entweder in der mythischen oder logischen Welt zuhause sind. Erst mit der Entwicklung der Erzählung gelingt es den Protagonisten, die beiden Weltansichten in einen Ausgleich zu bringen, in welchem sie leben können.

Die eingeflochtenen Glarner Sagen vermitteln „eine Moral der Geschichte,“ wie Benjamin diese im griechischen Epos gesehen hat. Zusätzlich weist der grosse Einfluss von Dialekt auf eine nahe Verwandtschaft zur oralen Tradition der Sagen hin. *Quatemberkinder* und *Vrenelis Gärtli* zusammengenommen imitieren weder die traditionelle griechische Epik, noch verfallen sie in die von Bakhtin kritisierte monologische Totalität, sondern präsentieren eine Verschmelzung von Roman und epischer Erzählung, welche der hybriden Romanform Bakhtins entspricht und als Überwindung der Krise des Romans gesehen werden könnte.

## BIBLIOGRAPHY

- Armstrong, Karen. *Eine kurze Geschichte des Mythos*. Berlin: Berlin Verlag, 2005.
- Bakhtin, M. M. *The Bakhtin Reader*. Ed. Pam Morris. London: Arnold, 1994.
- . *The Dialogic Imagination*. Austin: U Texas Press, 1981.
- . *The Word in the World*. London and New York, 2007.
- Bauer Matthias. *Romantheorie*. Stuttgart: Metzler, 1997.
- Benjamin, Walter. „Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows.“  
*Illuminationen: Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.  
385-410.
- . „Die Krisis des Romans.“ *Gesammelte Schriften III*. Frankfurt am Main:  
Suhrkamp, 1972. 230-237.
- . *Sprache und Geschichte: Philosophische Essays*. Stuttgart: Reclam, 1992.
- Bode, Christoph. *Der Roman: Eine Einführung*. Tübingen und Basel: Francke, 2005.
- Christians, Heiko. „Vom Epos zum Roman? Eine Problemstellung.“ *Zeitschrift für  
deutsche Philologie* 122.2 (2003): 161-183.
- Döblin, Alfred. „Der Bau des epischen Werks.“ *Zur Poetik des Romans*. Ed. Volker  
Klotz. Darmstadt: WBG, 1965. 379-406.
- . *Berlin Alexanderplatz*. Zürich und Düsseldorf: Walter, 1996.
- Ernst, Fabian, Jost Hermand, and Klaus von See. *Neues Handbuch der  
Literaturwissenschaft*. 25 vols. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft,  
1979.
- Geisel, Siglinde. „Bei den Seelenen.“ *Neue Zürcher Zeitung* 6 Nov. 2007. 57.

- Klowski, Joachim. *Dialektik von Mythos und Logos*. Frankfurt am Main: Hirschgraben, 1980.
- Krohn, Tim. Interview with Anne-Catherine Eigner. *Nährwert Kultur*. Radio LoRa, Zürich. 4 Oct. 2007.
- . Interview with Peter Schneider. *Tagesgespräch*. DRS, Zürich. 18 Oct. 2007.
- . *Quatemberkinder*. Frankfurt am Main: Aufbau, 2007.
- . *Vrenelis Gärtli*. Frankfurt am Main: Eichborn, 2007.
- Lincoln, Bruce. „Gendered Discourses: The Early History of ‘Mythos’ and ‘Logos.’” *History of Religions* 36.1 (1996): 1-12.
- „Logos.” *Meyers Lexikon Online*. 2008. Meyers Lexikon. 8 Dec. 2008 <<http://lexikonmeyers.de/wissen/Logos;jsessionid=C019760F4CBC8E479C61276202E1E19jvm2>>.
- Lord, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard UP, 2000.
- Lötscher, Christine. „Ein Land für Sennen, Bürger, Hexen und Teufel.” German Studies Association Conference, St. Paul, Minnesota, 5 Oct. 2008.
- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der grossen Epik*. München: dtv, 1994.
- „Magischer Realismus.” *Microsoft Encarta Online-Enzyklopädie* 2008. 28 Dec. 2008 <[http://de.encarta.msn.com/encyclopedia\\_721524338/Magischer\\_Realismus.html](http://de.encarta.msn.com/encyclopedia_721524338/Magischer_Realismus.html)>.
- Nestle, Wilhelm. *Vom Mythos zum Logos*. New York: Arno, 1978.
- Pfeiffer, Erna. „Magischer Realismus in Lateinamerika.“ 29 Dec. 2008 <[www.gewi.uni-graz.at/staff/pfeiffer/materialien/handout\\_mag\\_reall.doc](http://www.gewi.uni-graz.at/staff/pfeiffer/materialien/handout_mag_reall.doc)>.
- Radke, Gyburg. „Die Krise des Romans im 20. Jahrhundert und das antike Epos.“ *Gymnasium* 115 .2 (2008): 1-21.
- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. New York: Knopf, 1981.

*sagen.at*. Ed. Wolfgang Morscher. Datenbanken zur Europäischen Ethnologie. 5 Jan. 2008 < <http://www.sagen.at> >.

Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam, 2000.

Stratenwerth, Dinah. „Viel zu verzellen.“ *WOZ* 23 Aug. 2007, Ressort Kultur. 24.

Thürer, Hans. *Glarner Sagen*. Glarus: Baeschlin, 1999.

Weinreich, Frank. „Mensch und Mythos: Überlegungen zur Bedeutung des Mythischen für Mensch und Gesellschaft“. 6 Dec. 2008  
<<http://www.polyoinos.de/Phantastik/mythos.html>>.

Zima, Peter V. *Roman und Ideologie: Zur Sozialgeschichte des modernen Romans*. München: Wilhelm Fink, 1986.

Zink, Andrea and Ulrich Schmid. „Theorien des Romans: Lukacs und Bachtin.“  
*Zeitschrift für Slawistik* 45.1 (2000). 33-48.