



MALCOLM PENDER

Strathclyde University Glasgow

## „ERWACHENDE“: DIE FRAUENGESTALTEN VON MARGRIT SCHRIBER

### Abstract

Im Artikel werden sechs Romane der Schweizer Schriftstellerin Margrit Schriber im Hinblick auf die Selbstbestimmung der Frau besprochen. Die jeweilige weibliche Hauptgestalt wird gewahrt, wie sehr gesellschaftliche Strukturen und Einstellungen ihr Leben bestimmen. Aus dieser Wahrnehmung entsteht der Versuch, gegen die konkreten Hindernisse des Alltags anzukämpfen, um Strategien zu entwickeln, die von diesen Zwängen befreien und eine eventuelle Selbstbestimmung ermöglichen könnten. Diese Bestrebungen finden vor dem sehr präzise geschilderten Hintergrund der Schweiz in den 1970er und 1980er Jahren statt und erlangen eine allgemeine Gültigkeit für die damalige Stellung der Frau.

### SCHLÜSSELWÖRTER

Fraudiskriminierung, gesellschaftliche Zwänge, Befreiung von vorbestimmten Rollen

## „AWAKENING“: THE FEMALE FIGURES OF MARGRIT SCHRIBER

### Abstract

In this article six novels by the Swiss writer Margrit Schriber are discussed in relation to self-determination. Each of the main female protagonists becomes aware of the extent to which social structures and attitudes determine her life. This perception gives rise to an attempt to confront the concrete impediments of daily life so as to develop strategies which would liberate her from these constrictions and enable possible self-determination. These endeavours take place against the background of a very precisely delineated Switzerland in the 1970s and 1980s and have general validity for the position of women at that time.

### KEYWORDS

Discrimination against women, social constrictions, liberation from pre-determined roles

## „BUDZĄCE SIĘ“: POSTACI KOBIECE W UTWORACH MARGRIT SCHRIBER

### Abstrakt

W artykule omówiono sześć powieści szwajcarskiej pisarki Margrit Schriber w kontekście problematyki samostanowienia kobiet. Ukazane w nich kobiece postaci uświadamiają sobie, w jak wielkim stopniu społeczne struktury i postawy określają ich życie, wskutek czego podejmują próbę przezwyciężenia określonych przeszkód w życiu codziennym, by móc wypracować strategie, które pozwolą im na uwolnienie się od społecznego przymusu i stworzą możliwość samostanowienia. Próby te przebiegają na tle precyzyjnie ukazanego tła społecznego w Szwajcarii w latach 1970-tych i 1980-tych, określającego ówczesny status społeczny kobiet.

### SŁOWA KLUCZOWE

dyskryminacja kobiet, przymus społeczny, uwolnienie się od narzuconych ról

Als Margrit Schriber ihren Roman *Glänzende Aussichten* 2018 vorlegte, konnte sie auf eine erfolgreiche Schaffenszeit von mehr als vierzig Jahren zurückblicken, in der sie Romane, Erzählungen, Theaterstücke und Hörspiele verfasst und veröffentlicht hatte. Schriber, die sich als „Autorin“<sup>1</sup> bezeichnet, habe erst mit 28 Jahren angefangen, sich auf ihren Beruf vorzubereiten und habe in den darauffolgenden acht Jahren „Schritt um Schritt“<sup>2</sup> eine von sich selbst ausgedachte Lehre verfolgt; sie habe dadurch einen Respekt vor dem Handwerk des Schreibens gewonnen,<sup>3</sup> der dauerhaft ihre Arbeitsweise bestimme.<sup>4</sup> Die lange Lehrzeit hatte auch zur Folge, dass Schriber, als ihr erster Roman *Aussicht gerahmt* (1976) erschien, schon 37 Jahre alt war, ein Alter, das sie gemeinsam mit anderen Deutschschweizerinnen teilte, die in den 1970er Jahren ihre Erstlinge herausbrachten.<sup>5</sup> Gemeinsam erlebten diese Schriftstellerinnen auch das, womit sie sich in ihren Werken auseinandersetzten: das Ethos der Zeit aus der Frauenperspektive. In der Schweiz handelte es sich nach der Einführung des Frauenstimmrechts auf Bundesebene 1971 gewissermaßen um eine Zeit des Aufbruchs, jedoch in einer stark konservativen Gesellschaft verband sich das auch mit Problemen und Gefahren. Denn auf der einen Seite erhielten Frauen „die Chance einer neuen Aktivität, der Mitbestimmung im öffentlichen Leben, im Beruf“<sup>6</sup>, aber auf der anderen Seite bestand „die Verführung, sich dabei in Verhaltensweisen und -zwängen einzupassen, auf Ziele auszurichten, die seit längerem [...] als verhängnisvoll kritisiert“ wurden. In einer noch patriarchalisch bestimmten Gesellschaft war es riskant für Frauen, „sich überhaupt in einen allgemeinen Machtkampf einzulassen, in dem sie nur dann überleben, wenn sie sich über Gebühr anpassen und damit sich selber aufgeben“<sup>7</sup>. In diesem stark widersprüchlichen Sinne lieferte die Schweiz den Schrift-

<sup>1</sup> Susan Meeks, *The Need to Connect: The Theme of Women as Outsider in Four Novels by Margrit Schriber*. M. Phil, University of Birmingham 2004, Appendix I: Interview with Margrit Schriber at her home in Zofingen on 9 May 2003, x.

<sup>2</sup> Emiliana Salvisberg, „Die Autorin Margrit Schriber: ‚Die Affenfrau ruht endlich in Frieden‘“, *Zofinger Tagblatt*, 19.12.2017. Siehe auch Meeks, *The Need to Connect*, Interview, iii.

<sup>3</sup> Vgl. Bettina Cantieni, „Margrit Schriber“, in: *Schweizer Schriftsteller persönlich. Interviews* (Frauenfeld: Verlag Huber, 1983), 88. Siehe auch Isabel Morf: „Mauerblümchen oder Stars? Schriftstellerinnen in der deutschen Schweiz“, in: *Und schrieb und schrieb wie ein Tiger aus dem Busch. Über Schriftstellerinnen in der deutschsprachigen Schweiz*, hrsg. v. Elisabeth Ryter, Liliane Studer, Doris Stump, Maya Widmer, Regula Wyss (Zürich: Limmat, 1994), 271.

<sup>4</sup> Noch 2017 habe Schriber „Satz für Satz immer wieder“ ihr Buch überarbeitet (Salvisberg, „Die Autorin Margrit Schriber“).

<sup>5</sup> Vgl. Elsbeth Pulver, „Einleitung“, in: *Zwischenzeilen. Schriftstellerinnen der deutschen Schweiz*, hrsg. v. Elsbeth Pulver, Sybille Dallach (Bern: Zytglogge, 1985), 9–30. Pulver zitiert die Autorinnen Gertrud Leutenegger, Claudia Storz, Maja Beutler, Margrit Schriber, Heidi Nef, Adelheid Duvanel und Hanna Johansen (vgl. ebd., 13).

<sup>6</sup> Ebd., 15.

<sup>7</sup> Ebd., 17.

stellerinnen, darunter auch Margrit Schriber, nicht nur die Szenerie, sondern „geradezu die Voraussetzung für ihr Schaffen“<sup>8</sup>.

Was Margrit Schriber betrifft, hielt sie 1985 ihre künstlerischen Ziele und ihre Auffassung der Literatur folgendermaßen fest:

Ich spüre [...] den Möglichkeiten nach, die ein jeder Mensch in sich hat, die er aber nie ausleben kann, einfach weil er in einer anderen Situation lebt und auf andere Ereignisse zu reagieren hat. Dabei ist es nicht so, dass durchs Schreiben der Horizont vergrößert würde, aber er wird exakt vermessen. Dadurch ergibt sich vom Alltäglichen eine neue Sicht, das Unauffällige wird bedeutender.<sup>9</sup>

Die Nichtübereinstimmung zwischen Sehweise und Handlungsmöglichkeit im jeweils sehr genau beschriebenen gesellschaftlichen Rahmen kennzeichnet den Werdegang der weiblichen Hauptgestalten in Schribers Romanwerk. Diese Frauen sind zum Zeitpunkt ihrer Schilderung keine politischen Aktivistinnen, sondern sie sind „Erwachende, die sich in ihrer Umgebung zu erkennen beginnen“<sup>10</sup>, und zwar in einer Gesellschaft, deren Machtstrukturen im konkreten Alltag oft unerschütterlich erscheinen. Die neu gewonnenen Einsichten führen dazu, dass diese Frauen sich mit schwerwiegenden Problemen konfrontiert sehen, die nur durch Änderungen zu lösen sind. Dieses Dilemma formuliert Schriber dramatisch: Der Kern all ihrer Arbeit sei das Thema „Gefängnis, Flucht und alle Befreiungsmöglichkeiten“<sup>11</sup>. In den Fiktionen ihrer Romane versuchen Frauen, rettende Strategien zu entwickeln, die sie aus Situationen, „die ganz im schweizerischen Alltag angesiedelt“<sup>12</sup> sind, befreien könnten.

Ich möchte einige Varianten dieses Bestrebens kurz besprechen: Schribers zwei erste Romane beschäftigen sich mit Befreiungssakten der Ich-Erzählerin in Bezug auf ihre Zukunft und ihre Vergangenheit; in zwei späteren Romanen versuchen weibliche Angestellten mit unterschiedlichen Strategien, sich aus der Geschäftswelt zu befreien; in noch einem anderen Roman wird der weiblichen Hauptgestalt ihr etablierter Freiraum genommen; schließlich in dem neuesten Roman setzt sich die Ich-Erzählerin gegen gesellschaftliche Normen durch, aber sie kann ihre Selbstverwirklichung nur außerhalb der Schweiz finden. Ich hoffe, mittels

<sup>8</sup> Linda M. Hess-Liechti, „Das Gefängnis geht nebenan weiter...“ *Studien zur mentalen Gefängnis- und Befreiungsthematik in Prosatexten von Margrit Baur, Maja Beutler und Margrit Schriber* (Stuttgart: H.-D. Heinz, 1996), 9.

<sup>9</sup> Margrit Schriber, zit. nach: *Zwischenzeilen*, 181.

<sup>10</sup> Hess-Liechti, „Das Gefängnis ...“, 220. Hier zitiert Hess-Liechti aus einem von Margrit Schriber an sie gerichteten Brief vom 26. August 1991.

<sup>11</sup> Ebd., 12.

<sup>12</sup> Ebd., 8.

dieser sechs Romane einen Überblick über Schribers Frauenbild in der Schweiz am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts zu vermitteln.

### AUSSICHT GERAHMT UND KARTENHAUS

Man kann die zwei ersten Romane von Margrit Schriber als komplementär betrachten: Der erste, *Aussicht gerahmt* (1976), schaut in eine mögliche Zukunft, der zweite, *Kartenhaus* (1978), in eine rekonstruierte Vergangenheit; im ersten Roman blickt die Ich-Erzählerin „durch die Fenster ihres Hauses“<sup>13</sup>, im zweiten blickt die Ich-Erzählerin „nach innen“ – es handelt sich um eine Selbstbestimmung und um eine Selbsterkundung.

In *Aussicht gerahmt* hat sich die Ich-Erzählerin von den Zwängen des Arbeitsalltags gelöst, indem sie ihre Stelle in einem Büro kündigt, weil sie zu schreiben beabsichtigt. Ganz hat sie sich aber von der Wirkung der dort herrschenden Denkweisen nicht befreien können, denn gewisse Aussagen aus dieser Welt hallen in ihren Gedanken noch nach. Unumwunden hatte z. B. der Vorgesetzte Opplinger ihr einen Lebensplan nach gängigem Muster vorgeschrieben: „Sie studieren zuviel Nutzlosem nach, Sie machen sich krank. Heiraten Sie und kriegen Sie Kinder!“<sup>14</sup> Auch wohlwollendere Aussagen zeugten von Unverständnis: „Schreiben, wenn man Lust hat, sagte meine Nachfolgerin im Büro, das fände sie schön.“ (AG 27) Und es stellt sich die wichtige Frage ihres Lebensunterhalts: „Wovon ich lebe; vom Schreiben jedenfalls nicht. Monatsscheck und Gelegenheitsarbeiten halten mich über Wasser“ (AG 15) – sie zeichnet z. B. ein Flugblatt „für Sportlerernährung“ (AG 28), ein anderes „für Fischfilets“ (AG 60) – alles Arbeiten, die sicher keine große Entlohnung mit sich bringen. Und ihre eigene Widerspiegelung – „In jedem glänzenden Gegenstand begegne ich mir“ (AG 122) – mahnt dauernd daran, dass sie ganz auf sich selbst angewiesen ist. Eine dieser Widerspiegelungen, wo sie aller Habe entledigt dasteht, veranschaulicht ironisch ihren sehr prekären Gewinn, nachdem sie „eine gutbezahlte, sichere Stelle“ (AG 46) aufgegeben hat: „Sie besitzen Ihre Träume, sage ich zur nackten, fleckenlosen Spiegelfrau.“ (AG 42)

Die Verwirklichung von einem ihrer Träume nimmt Gestalt an: Ihre „Aufzeichnungen füllen den ganzen Tag aus“ (AG 21) und deren Thema ist zur Hand: „Ich schreibe, was ich von meinem Fenster aus sehe.“ (AG 22) Über „diese Bühne“ (AG 11) und über die sich darauf abspielenden Ereignisse vor ihren Augen, so bildet sie sich ein, übe sie wie auf einem geschriebenen Blatt eine Allmacht aus (vgl. AG 48). Und was die Verwaltung ihres neuen Berufs betrifft, geht sie

<sup>13</sup> Anton Krättli, „Margrit Schriber“, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold (München: edition text + kritik, 1998), 59. Nlg., 3.

<sup>14</sup> Margrit Schriber, *Aussicht gerahmt* (Frauenfeld: Verlag Huber, 1981 [1976]), 46. Im Folgenden als AG mit Seitenangabe im Text ausgewiesen.

durchaus professionell vor: „Ich reiche eine Geschichte ein, durchsuche meinen Zettelkasten, lese Notizen zu möglichen Geschichten“ (AG 30), alles ein Gegengewicht zu ihren sich wiederholenden Bedenken und Zweifeln. Auffallend ist die begrenzte Rolle, die sie ihrem Freund Rainer, der sie ab und zu besucht, in ihrem neuen Leben zuteilt. Ihm hatte sie gemeldet: „Ich genieße meine Unabhängigkeit.“ (AG 15) Spöttisch bemerkt sie, er behauptete, sie „durch und durch“ (AG 36) zu kennen, glaube, ihre „Welt ende an der Gartengrenze“ (AG 54), und er möchte das Leben mit ihr teilen (AG 67), was für sie eine finanzielle Abhängigkeit bedeuten würde: „Oft genug hat er [Rainer; M. P.] mir klarzumachen versucht, dass wir mit seinem Gehalt doch leben, sogar eine Familie gründen könnten.“ (AG 21) Begleitet und unterstützt wird dagegen ihr schriftstellerisches Tun von zwei Gestalten mit verschiedener Auswirkung – von einem Fremden und einem Kind, die jeweils am Anfang und am Ende des Romans stehen.

„Ein Fremder ist im Quartier aufgetaucht“ (AG 7) lautet der erste Satz von *Aussicht gerahmt*, und die Gestalt dieses Fremden taucht im Roman von Zeit zu Zeit auf. Er geht herum, schaut sich alles in der neuen Siedlung genau an, macht Notizen in einem Heft und könnte Hausmakler oder Soziologe sein. Aber für die angehende Schriftstellerin spielt er eine Schlüsselrolle:

Seitdem der Fremde mein Quartier studiert, betrachte ich es anders. Ohne sein Interesse wäre es nie zu den Aufzeichnungen gekommen. Der eigene Rahmen, Vorstellungen, Wünsche, Ängste, Ekel sind so vertraut, so gewöhnlich. Man glättet nur die Zettel Fremder, eigene wirft man weg. (AG 8)

Der Fremde stellt also den Verfremdungsmechanismus dar, den die Ich-Erzählerin während des Schreibverfahrens braucht und dessen Wirkung auf ihre Perspektive sie beschreibt: „Von oben, von außen erkenne ich Unebenheiten, Winkel, Einzelheiten, die mir bisher nie aufgefallen sind.“ (AG 9) Seine Gegenwart motiviert sie zum Schreiben: „Er zwingt mich, unentwegt aufzuzeichnen.“ (AG 25) Die Aktivitäten des Fremden und der Schriftstellerin ergänzen einander: „Während er die Seiten des Ringhefts mit Notizen füllt, Studien, wie er den Nachbarn sagt, zeichne ich das Bild in meinem Rahmen auf.“ (AG 50) So verschafft die Ich-Erzählerin dem Leser im Laufe des Romans, indem sie ihre Erfahrung innerhalb des Hauses beschreibt, einen Einblick in die Ausübung des Berufs, in die Beschaffenheit ihrer neuen Freiheit.

Das Kind ist anfänglich ebenfalls draußen auf der Strasse, wo es spielt, aber im Gegensatz zum Fremden kommt es aus eigenem Antrieb mehrmals ins Haus. Die Spiele der Ich-Erzählerin mit ihm stellen eine Art Maßstab ihrer Unabhängigkeit dar – mit ironischem Trotz stellt sie fest: „Opplinger würde die Akten fallenlassen, wenn er mich wie ein Halbhundpferd durch die Wohnung kriechen sähe. Weit haben Sie es gebracht! Andere arbeiten.“ (AG 55) Auch sonst hilft das Kind der Ich-Erzählerin, sich von der Arbeitswelt zu entfernen: Es malt ein Bild für sie (vgl. AG 100), bringt ihr Blumen (vgl. AG 138). Aber als sie auf seine Bitte hin ihm die Geschichte von Rotkäppchen erzählt, korrigiert es ihre „Variante. Es will die richtige,

die einzige, die wahre Geschichte“ (AG 65), und die angehende Schriftstellerin sieht sich eine beschränkte Funktion zugeteilt: „Ich steuere nur Details bei; male Blumen auf seine Wiese, nähe Spitzen an das Häubchen seiner Großmutter, schildere den Zahnbelag auf dem Gebiß seines Wolfs.“ (AG 65) Symbolisch weist hier das Kind auf die begrenzte Möglichkeit der Literatur, Denkweisen zu ändern. Eine relativierende Rolle spielt das Kind auch bei dem Maß der Freiheit, das sich die Ich-Erzählerin durch ihre Abkehr von der Arbeitswelt zu schaffen gehofft hatte. Im letzten Bild von *Aussicht gerahmt* schaukelt das Kind hin und her am Kandelaber im Zimmer; die Bewegung evoziert „unbewußte Ausbruchversuche“ (AG 140) gefangener Tiere, und die schaukelnde Gestalt erinnert so „an ein kleines, gefangenes, webendes Tier“ (AG 40). Durch das Kind, ein traditionelles Symbol der Zukunft, liefert die Ich-Erzählerin „das Bild für ihre eigene Existenz im Glashaus“<sup>15</sup>. Schreibend hat sie mit Hilfe der zwei erfundenen Gestalten, des Fremden und des Kindes, wenigstens vorläufig die Möglichkeiten und die Grenzen ihrer neuen Freiheit umrissen.

Auch in *Kartenhaus* geht es um eine Art Freiheit, um die freie Sicht auf die bestimmenden Faktoren der eigenen Herkunft. Die 40-jährige Hanna steht „auf der Zugleiter zum leeren Estrich meines Elternhauses“<sup>16</sup> – ihre Mutter möchte „den Dachstock ausbauen und an eine alleinstehende Frau vermieten“ (K 187). In der nicht entrümpelten Dachkammer ihrer Kindheit hatte Hanna ehemals „eine Gier aufs Leben“ erfasst, „eine Ungeduld“ (K 13), die sie auch nicht mehr verließ. Aber in der Folgezeit ist ihr Weg anders als vorgestellt ausgefallen und sie möchte jetzt eine Bestandaufnahme machen, auf dem leeren Blatt des Estrichs ihre Kindheit schreiben. Später, ganz im Sinne von Goethes Satz, „daß die Erfahrung nur die Hälfte der Erfahrung ist“<sup>17</sup>, stellt sie fest: „Die Beschäftigung mit dieser Zeit macht mir Zustände klar, die ich übersehen oder anders betrachtet habe.“ (K 82)

Wenn Hanna auf ihre Zeit im Elternhaus zurückblickt, findet sie „keine innigen Augenblicke, in die wir alle eingeschlossen sind“ (K 175).<sup>18</sup> Vater und Mutter waren „zwei Welten, die nie zusammengekommen sind,<sup>19</sup> und tatsächlich erscheinen in den Schilderungen der

<sup>15</sup> Krättli, „Margrit Schriber“, 3.

<sup>16</sup> Margrit Schriber, *Kartenhaus*. 2., überarbeitete Aufl. mit einem Nachwort von Beatrice von Matt (Luzern: Verlag Pro Libro, 2008), 38. Im Folgenden als K mit Seitenangabe im Text ausgewiesen.

<sup>17</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in: *Goethes Werke in vierzehn Bänden*. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1960, Bd. XII, 490.

<sup>18</sup> In der ersten Ausgabe des Romans steht der Satz: „Ich habe vielleicht nie ein Gefühl von Familie gehabt, oder ich habe es irgendwann verloren.“ (Margrit Schriber, *Kartenhaus*. Frauenfeld: Verlag Huber, 1978, 151.) Dieser Satz fehlt in der zweiten Ausgabe.

<sup>19</sup> Beatrice von Matt, „Nachwort“, in: Margrit Schriber, *Kartenhaus*. 2., überarbeitete Aufl. mit einem Nachwort von Beatrice von Matt (Luzern: Verlag Pro Libro, 2008), 238.

Tochter ihre Eltern nie zusammen. Die Mutter, längst geschieden, weil ihr Mann eine andere Frau heiraten wollte, betrachtet Witwen „als Erlöste, denn Alleinstehende werden von keinem Mann tyrannisiert“ (K 50). Lapidar stellt Hanna fest: „Mutters Trost ist die Gerechtigkeit im Himmel“ (K 55),<sup>20</sup> denn ihrer Erfahrung nach herrschen auf Erden unumschränkt die Starken, wie sie dies in ihrem an die Tochter gerichteten Rat klarmacht:

„Nicht aufbegehren, tun, was man dich heißt. So kommst du leichter durchs Leben. Sie sind alle stärker als wir, fordere ihren Unmut nicht heraus. Denken kannst du, was du willst, du darfst es nur nicht sagen.“ (K 145–146)

Einer dieser Starken ist ausgerechnet der Vater mit seiner „Belehrstimme“ (K 53), und im gleichen Abschnitt ihrer Schilderungen, in dem die Mahnung ihrer Mutter steht, bringt Hanna die stolze Erklärung ihres Vaters, „er habe mir frühzeitig den Willen gebrochen“ (K 145). Indem die Tochter ihre Eltern schreibend so zusammenstellt, unterstreicht sie, wie disparat sie sind. Zusammen aber haben sie doch auf sie gewirkt: „Ich wurde lebensüchtig gemacht für das Leben an der Seite eines Mannes.“ (K 146) Und auch wenn die Evozierung ihrer Kindheit „eine historisch gewordene Epoche“<sup>21</sup> vergegenwärtigt, wirkt diese Erziehung in Hanna doch immer noch nach: „Jetzt, da ich mich selber schützen und durchsetzen muss, fällt es mir schwer, nicht immerzu bei jemandem Rat und Halt zu suchen.“ (K 146)

Wenn die Eltern bei der Erziehung ihrer Tochter nur ihr soziales Verhalten vor Augen hatten, so könnte es gewesen sein, dass sie auch zu ihrer künstlerisch-ästhetischen Ausrichtung beigetragen haben. Der Vater, ein leidenschaftlicher Jäger, hatte immer darauf bestanden, dass sich Hanna Fähigkeiten aneignet, die beim Jagen wichtig sind, und zwar Sehen und Benennen: „Was siehst du?“ fragte er. „Was? Die Dinge haben Namen. [...] Benenne, was du bemerkst.“<sup>22</sup> Für den Jäger handelte es sich aber dabei um einen Eroberungsprozess: „Je mehr Dingen du Namen gibst, desto mehr gehört dir von der Welt.“ (K 67) Das Kind Hanna bestätigt: „Ich spürte, dass Sehen nicht genügt“ (K 68), und die Frau Hanna hält mit sprachlicher Präzision das fest, was das Kind Hanna sieht: „Ich lief zum See. Boote glitten darüber. Glitzerndes Wasser rieselte von den austauschenden Rudern. Und die Bäuche der niederstürzenden Möwen schnalzten auf. Ruhig wie Papierschiffe glitten sie zum Steg.“ (K 68) Auf der anderen Seite folgert Hanna aus dem immer gleichen Tagesablauf ihrer Mutter: „Gewohnheit ist wohl Mutters Art von Sicherheit“ (K 191), worauf sie sich eine imaginäre Frage ihrer

<sup>20</sup> Ihre Mutter rät Hanna, die von ihr aufgezeichneten Radiopredigten sich anzuhören: „Es würde dir gut tun. Mir geht alles leichter, seit ich die Predigten regelmäßig höre.“ (K 146)

<sup>21</sup> Von Matt, „Nachwort“, 239.

<sup>22</sup> Bezeichnenderweise gilt das nicht in Bezug auf seine Ehefrau: „Er habe sie nie beim Vornamen genannt.“ (K 59)



Mutter stellt: „Und‘, könnte Mutter fragen, ‚ist dieses exakte Vermessen, das du schreibend betreibst, nicht auch eine Art, dich in deinem Lebensraum abzusichern?“ (K 191) Damit wird beiden Eltern ein Anteil an der schriftstellerischen Begabung ihrer Tochter zugesprochen.<sup>23</sup>

Diese Begabung manifestiert sich in *Kartenhaus* in der genauen Beschreibung von Mädchenerziehung in „einer bestimmten Zeitepoche“<sup>24</sup>, aber zwei Bilder im besonderen erlangen eine Allgemeingültigkeit. Im ersten wird von der Schülerin Hanna verlangt, dass sie einen Weihnachtsbaum zeichnet, und ihre Zeichnung wird von der Ordensschwester abgelehnt: „Ich mußte meinen Baum, von dem ich wußte, dass er richtig war, zerreißen und ihr Bild von einem Baum darstellen.“ (K 223). Das zutiefst beleidigte, machtlose Kind verwandelt die Wirklichkeit um die Ordensschwester: „Die Flammen, die ich den Kerzen des Baumes aufsetzte, sprangen an ihre Haube. Als lebende Fackel stand sie neben mir.“ (K 223) Die Schilderung der ungerechten Macht: „die Erwachsenen [...] hatten alle Macht“ (K 14), und der machtlosen Rache sind beispielhaft. Das zweite Bild stellt Hannas Abschied von ihrer Mutter am Bahnhof dar. Vorangegangen war ein Rückblick auf eine Krankheit des Kindes Hanna: „Ich berge mich in Mutters Arme. Sie sind stark genug, mich jedem zu entreißen.“ (K 117) Und es kommt erst jetzt der schmerz erfüllte Selbstvorwurf der erwachsenen Hanna: „Wie kam es, dass ich später über diese Kraft wegblickte und anderes sah?“ (K 117) Die Unmöglichkeit, ihr Versagen jemals wiedergutzumachen, unterstreicht der weg fahrende Zug:

Mutter winkt, während der Zug zu rollen beginnt. Steht da, mit schrägegelegtem Kopf, weint nicht, richtet ihre milchig blauen Augen auf mich und hält mir die zerschrammte Hand entgegen. Ich fahre langsam an ihr vorbei. (K 117)

In der Mischung aus zärtlicher Zuneigung und dankbarer Anerkennung, in der schmerzvollen Einsicht in die Unwiederbringlichkeit alles Erlebten und in andere Interpretationsmöglichkeiten dieses Erlebten, auch in der Darstellung des Scheidens der Generationen hat diese Szene eine einmalige Wirkung. Und der Schluss von *Kartenhaus* zeigt die Notwendigkeit der geistigen Abnabelung: Es war klar, dass die Mutter hoffte, ihre Tochter würde in die ausgebaute Dachkammer einziehen (K 187), aber die letzten zwei Sätze von *Kartenhaus* sind kategorisch: „Ich habe mich viel zu lange aufgehalten, Mutter. Ich muss weiter.“ (K 233) Mit seinem direkten Blick, nicht abrechnend, nicht sentimentalisierend, dürfte *Kartenhaus* „eines

<sup>23</sup> Ein ohne weiteren Kommentar aufgezeichnetes Gespräch zwischen Mutter und Tochter lautet: „Du hast die Freude am Schreiben wohl von mir geerbt.“ „Ja, so wird es sein.“ (K 228) In einer Notiz in der Ausgabe von 2008, betitelt „Aus heutiger Sicht“, schreibt Schriber: „Ich schulde ihnen [ihren Eltern; M. P.] Achtung, Liebe und Dank.“ (K 237)

<sup>24</sup> Elvira V. Mueller, *Frauen zwischen „nicht mehr“ und „noch nicht“. Weibliche Entwicklungsprozesse in der Literatur von Autorinnen der Gegenwart zwischen 1975 und 1990* (Bern: Peter Lang, 1993), 131.

der größten Kinderbücher der Schweizer Literatur<sup>25</sup> sein. Und noch einmal, wie bei *Aussicht gerahmt*, herrscht eine sehr klare Sicht auf die Grenzen des Unternehmens: „Was weiß ich von ihr? Was weiß ich von Vater? Was wissen sie von mir? Nur so viel, wie ich erzähle. Nebensächliches.“ (K 109) Der Ich-ErzählerIn gelingt aber eine befreiende Aussage: „Ich bin noch immer ihr Kind.“ (K 96)

Die zwei ersten Romane von Margrit Schriber ergänzen sich: Im ersten geht es um Selbstbestimmung und im zweiten um Selbsterkundung, in beiden um verschiedene Arten persönlicher Befreiung. In *Aussicht gerahmt* versucht die Ich-ErzählerIn, ihr Leben nach ihren eigenen Vorstellungen und nicht nach denen anderer zu führen: Sie schreibt. Für ihre schriftstellerischen Fähigkeiten besteht das erste große Unternehmen darin, dass sie die erste Zeit ihres neuen Lebens schildert, das zweite darin, dass sie ihre Kindheit und Jugend schreibend rekonstruiert. In beiden Büchern wird auf die Grenzen eines literarischen Projekts, sowohl in der Ausführung als auch in der Auswirkung, hingewiesen. Beide Bücher haben inhaltlich, wie auch Werke anderer Schweizer Autorinnen dieser Zeit, „mit dem Leben in Räumen zu tun, deren Grenzen feststehen“<sup>26</sup>. Aber diese Grenzen bezeichnen auch die Bedingungen einer freien Sicht, der Freiheit überhaupt, und erlangen damit eine Allgemeingültigkeit. Denn die „gerahmte Aussicht“ steht wohl für die Perspektive des Einzelnen auf das Leben und jede Vergangenheit, auch die des eigenen Lebens, stellt also einen Konstrukt dar, vielleicht ein Kartenhaus.<sup>27</sup>

## VOGEL FLIEG UND TRESORSCHATTEN

„Der moderne Arbeitsalltag von Angestellten“<sup>28</sup> stellt einen Themenbereich in der Literatur der deutschen Schweiz der 1980er Jahre dar, zu dem Margrit Schriber beigetragen hat. Zwei ihrer Romane veranschaulichen besonders gut das Gefühl der Ausweglosigkeit bei weiblichen Angestellten, die sich in einer von männlicher Macht dominierten Geschäftswelt befinden. Die Ich-Erzählerinnen in *Vogel flieg* (1980) und *Tresorschatten* (1987) machen eine Bestandaufnahme ihrer gegenwärtigen Lage und überlegen sich, welche Fluchtmöglichkeiten aus den

<sup>25</sup> Von Matt, „Nachwort“, 239.

<sup>26</sup> Marianne Burkhard, „Diskurs in der Enge. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Schweizer Literatur“, in: *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Göttingen 1985*, hrsg. v. Albrecht Schöne, Karl Pestalozzi (Tübingen: Niemeyer, 1986), 53.

<sup>27</sup> Zu dem im Titel genannten Kartenhaus schreibt die Ich-ErzählerIn: „Und Mutter bemühte sich, das Haus in Stand zu halten. Wir wähten uns in Sicherheit. Irgendwann stürzte das Kartenhaus zusammen. Und ich blickte auf ein Nichts, ein Loch, eine Leere. Ich musste versuchen, diese Sinnlosigkeit aufzufüllen.“ (K 173)

<sup>28</sup> Klaus Pezold, „Hauptlinien der Literaturentwicklung seit Mitte der siebziger Jahre“, in: *Schweizer Literaturgeschichte. Die deutschsprachige Literatur im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Klaus Pezold (Leipzig: Miltzke, 2007), 322.

Zwängen ihres Alltags ihnen zur Verfügung stehen könnten. Dabei zeigen sie, in welchem Maß sie die von ihnen als repressiv empfundenen Gebote der Gesellschaft internalisiert haben und wie schwierig es ist, eine persönliche Kursänderung zustande zu bringen.

*Vogel flieg* fängt mit einem Bild der Freiheit an, als die Ich-Erzählerin in ihrem Auto durch die Landschaft fährt: „Ich fahre nach links, nach rechts, immer auf Nebenwege, durch unbekannte Dörfer, ohne auf die Karte zu schauen. Wie ich es immer wollte.“<sup>29</sup> Die nachfolgenden Schilderungen von Lisa Plüß, einer Bankangestellten, erzählen von ihrem Verhalten und ihren Gedanken während ihres vorhin verbrachten Sommerurlaubs und bilden so die Vorgeschichte zur Autofahrt. Die unverheiratete, kinderlose Vierzigjährige, die die Zeit ihres Urlaubs den Urlaubsansprüchen ihrer männlichen Kollegen anpassen musste, schläft seit Wochen nur dank Valium und erklärt: „Ein Bedürfnis nach Veränderung war schon lange da.“ (Vf 10) Aber die „Holzhäuser, mehrstöckige Apartmenthäuser und Hotelbauten“ (Vf 15) des Ferienortes entsprechen nicht ihren Erwartungen eines Bergdorfs, wo sie sich entspannen könnte, und die anderen Gäste im Hotel „Alpina“ sind „Statisten“ (Vf 83) in einem absurden, zum Teil sehr komisch dargestellten Theaterspiel.

Zwei Gedankenstränge dominieren Lisas Überlegungen: Erstens ist es ihre Machtlosigkeit am Arbeitsplatz, wo sie Demütigungen einstecken muss. Ihr Chef ist erst 28 Jahre alt und bitter bemerkt sie: „Ich bin jetzt vierzig. Ein dienerndes Wesen, das einem Prokuristen bezeugt, dass er jemand ist mit Personal und Befehlsgewalt.“ (Vf 197) Aber die Bank spielt nur eine Rolle in einer Gesellschaft, in der alle repressiv mitspielen: „Erzogen zu Gehorsam und Freundlichkeit hat mich das Geldinstitut übernommen und mit Direktiven und Regulativen weiter in diesem Sinne gefördert.“ (Vf 88) Und die sich beschleunigende Technisierung der Bankgeschäfte stellt für jemanden von Lisas Jahrgang eine tägliche Herausforderung dar, sodass sie zum Schluss kommt: „Als Angestellte bin ich überfordert. Als Mensch liege ich brach“ (Vf 30); und in einer vorgestellten Rede an ihre Vorgesetzten in der Bank verkündet sie: „Das muss jetzt ändern.“ (Vf 111) Zweitens beschäftigt die Vierzigjährige zunehmend die dahineilende Zeit: „Tag verschüttet Tag“ (Vf 56) klagt sie, eine Sorge, die körperlichen Schmerz auslöst: „In der Brust ein Ziehen, beim Gedanken, dass das Leben an mir vorüberströmt.“ (Vf 102) Und Lisas Probleme werden noch durch die Widersprüchlichkeit ihres Wesens verschlechtert: Auf der einen Seite habe sie nie ein Ziel, weil sie es hasse, „nach einer Karte zu gehen, Pläne zu machen“ (Vf 80), aber auf der anderen Seite brauche sie eine feste Grundlage: „Ich hasse mein Bedürfnis nach Sicherheit.“ (Vf 81)

<sup>29</sup> Margrit Schriber, *Vogel flieg* (Frauenfeld: Verlag Huber, 1980), 7. Im Folgenden als Vf mit Seitenangabe im Text ausgewiesen.

Doch bestehen Anzeichen, die auf Bewegung hindeuten könnten. Seit einiger Zeit pflegt Lisa einen Briefwechsel mit einem gewissen Mr. One, dessen Einstellung zum Leben eindeutig positiv zu sein scheint: „Mein Brief-Geliebter stellt sich mich immer lächelnd vor“ (Vf 24), und der Beziehung zwischen den beiden haftet weiteres Unwirkliches an: „Die eine Liebe bis zum Ende unseres Lebens ist ein Traum, eine Liebe im Kopf.“ (Vf 24) Ihrer neuen Bekannten Isabel gesteht Lisa, die Briefe von Mr. One würden ihr mehr Sicherheit geben „als ein Mann, der seinen Arm um mich legt“ (Vf 92), gleichzeitig aber beschreibt sie ihre Beziehung zu Mr. One als „die Beziehung zu einem Roman“ (Vf 92) und behauptet, es sei „ein Kioskroman-Gedanke“ (Vf 94) zu meinen, dass es einen „Mann des Lebens“ (Vf 94) geben könnte. Als Mr. One angeblich per Telegramm dem Briefwechsel ein Ende setzt, empfindet Lisa „kein Gefühl von Trauer“ (Vf 200), aber sie weist gleichzeitig auf die Bedeutung des Briefwechsels für sie hin: „Es war angenehm, für einen anderen etwas zu sein.“ (Vf 200) Durch die Fiktion von Mr. One zeigen die Schilderungen mit wunderbarer Verspieltheit, wie man ein von Kindheit an eingprägtes Klischee von der Liebe gleichzeitig durchschaut und aufrechterhält. In einer vorgestellten Rede an die Bankdirektoren, hatte Lisa sich früher beschwert, sie habe „keinen Freiraum“ und sei „von wahnwitzigen Hoffnungen belebt“ (Vf 111) – die Kündigung von Mr. One stellt dagegen einen ersten Schritt der Selbstbestimmung dar.

Einen zweiten Schritt könnte eine Schreibtätigkeit bilden, die im Gegensatz zum fiktiven Briefwechsel mit Mr. One innerhalb der Fiktion von *Vogel flieg* nicht fiktiv ist. Für Lisa wird die Ansichtskarte, deren Verschickung aus dem Urlaubsort im Alltag erwartet wird und deren implizite Botschaft darin besteht, dass der Urlaubsort schöner und gesundheitsfördernder als der Ort des Alltags ist, zum Mittel, mit ihrer Lage in ihrem Alltag ins Reine zu kommen. Es handelt sich um keinen beiläufigen Zeitvertreib, sondern um ein ernsthaftes Unternehmen, denn sie „füllte die Adressfelder mit kleiner Schrift und numerierte die Karten“ (Vf 34):

Wenn eine vollgekritzelt war, fuhr ich auf der nächsten und übernächsten Karte fort. Kein Gedanke, die Ansichten der Post zu übergeben. Ich konnte jetzt die Sätze lesen, die ich jemand ins Gesicht schreien wollte. (Vf 44)

Diese Karten – „Schreie einer Stummen“ (Vf 63) – „übernehmen die Funktion eines Tagebuchs, in das mit vorbehaltloser Offenheit geschrieben werden kann, ohne Angst vor Repressionen seitens der Adressaten haben zu müssen“<sup>30</sup>. Für Lisa handelt es sich um einen Kampf: „In diesem Sommer griff ich schriftlich an“ (Vf 44), sie fügt aber mit der ihr eigentümlichen Ehrlichkeit hinzu: „Es ist ja leicht, aus der Ferne zu wüten.“ Und obwohl sie die Karten nicht

<sup>30</sup> Hess-Liechti, „Das Gefängnis ...“, 100.

verschickt, spürt sie trotzdem die Notwendigkeit, ihre Tätigkeit bekannt zu machen, vielleicht um ihre eigene Entschlossenheit zu stärken:

Verehrte Damen und Herren, diese Karte ist mein schärfstes Geschütz. Diese Karte wird eine Änderung bewirken. Ich schreibe darauf mit meiner sorgfältigsten, deutlichsten, lesbarsten und vernichtendsten Schrift. Achtung! Mit dieser Karte übe ich nicht mehr. (Vf 170)

Gegen Ende ihres Aufenthalts hält sie das Ergebnis des Unternehmens fest: „Ich schrieb mich in eine Freude, jetzt kehre ich beinah gern zurück.“ (Vf 204) Das Triviale der Ansichtskarte verwandelt Lisa in einen Dialog mit sich selbst, aus dem lebensverändernde Folgen entstehen könnten.

Und sie handelt. Bezeichnenderweise folgt die Mitteilung über ihre erste Tat dem Satz, der vielleicht am treffendsten ihr Mißverhältnis zum Vergehen der Zeit in ihrem Leben zum Ausdruck bringt: „Ich habe gelebt, als müßte das Besondere noch kommen.“ (Vf 25) Die Tat selbst – es handelt sich um die Verschickung ihres Kündigungsschreibens an die Bank (vgl. Vf 213–214) – wird mit einem Selbstvorwurf begleitet: „Und bis heute, da ich den Einschreibebrief der Post übergeben habe, machte ich keine Anstrengung etwas zu tun.“ (Vf 26)

Lisas zweite Tat, ihre abrupte Abreise weg vom Ferienort, mit der *Vogel flieg* anfängt, wird aber durch die Entdeckung einer weggeworfenen Kinderzeichnung neben einem Abfallimer veranlasst. Das frei malende Kind in einer Schülergruppe, mit dem Lisa Tage vorher gesprochen hatte, hatte nach dem Eingreifen der Lehrerin „auf Geheiß einen leeren See nach Vorlage“ (Vf 216) auf dem Blatt zeichnen müssen, das Lisa jetzt vorfindet. Statt dass die Entwicklung des Kindes gefördert worden wäre, wurde „ein Wesen gefügig gemacht“ (Vf 215). Beim Anblick des weggeworfenen Blattes entstehen für Lisa zwei Erkenntnisse: Erstens, dass auch am Ferienort, wo sonst die Freiheit vom Alltag gewährleistet zu sein scheint, „die Strukturen nicht verändert“<sup>31</sup> fortbestehen; und zweitens, noch wichtiger, dass ein Mensch, der nicht um einige Jahre jünger, sondern um eine ganze Generation jünger als die Vierzigjährige ist, vom gesellschaftlichen Druck verformt wird. In dem Kind erkennt sie ihre eigenen Verformungen wieder, was Übelkeit bewirkt und sie zu einem frühzeitigen Aufbruch treibt. Wohin die angefangene Autofahrt führen wird, bleibt völlig unklar – dem Titel des Romans entsprechend ist die Flucht wichtiger als das Ziel.

Die Zeit von Lisas folgenreichem Ferienaufenthalt haben andere bestimmt, auch im Fall der Bankangestellten Magda Vogt in *Tresorschaten* haben andere sehr direkt in ihr Leben eingegriffen: Der Tresor, in dem sie arbeitet, wird umgebaut, ihr Arbeitsplatz wird aufgehoben.

<sup>31</sup> Ebd., 140.

So fängt *Tresorschatten* mit der Ausübung einer Macht an, vor der die Ich-Erzählerin wehrlos ist, von der sie sich bedroht fühlt und auf die sie reagieren muss: „Jetzt ist es soweit. Sie warten.“<sup>32</sup> Magdas Überlegungen zu ihren bisherigen Arbeitsbedingungen sind düster. In den kellerartigen Räumen hat ihre Haut „die Farbe von Totenkerzen“ (T 11) angenommen, sie erinnert sich an den Spott ihrer Kollegin Teresa über sie: „Ein Tresorfossil habe kein Herz“ (T 34), und parallel zum vermeintlichen Versickern des Lebensflusses in ihr wird ihr Erlebnis der Zeit entleert: „Die Jahre vergehen. Nicht langsam, nicht rasch, da ich auf nichts warte.“ (T 58) Zu diesen Defiziten kommen noch die Erwartungen der Bankkunden: „Man steht den Kunden zur Verfügung. Führt hin, führt her, apportiert Schatullen. Eine Tresoriere muss sein wie ein Hund.“ (T 131) Die Erfüllung dieser banalen Pflichten ist für Magda Vogt lebensverneinend: „Ich habe keine Erlebnisse. Im Tresor ist man stillgelegt, wie die Werte, zinslos, aber wohlverwahrt.“ (T 16) Die Tresorangestellte stellt sich den eingesargten Wertsachen gleich und hinterfragt den Fetischismus des Aufbewahrens „auf dem Finanzplatz Schweiz“ (T 32).<sup>33</sup>

Ein früherer Machtakt hatte dazu geführt, dass Magda im Tresor arbeitet. Zwanzigjährig, als sie noch im Sekretariat der Bank arbeitete, hatte sie ein Verhältnis mit einem verheirateten Bankrat und in ihrer Erinnerung verteilt sie die damaligen Rollen im gesellschaftlichen Theater: Für sie war der Bankrat „die Hoffnung“ (T 134) – in der Bank schaffte sie sich einen gewissen Freiraum in den Augen der Kollegen: „Mit einem Bankrat im Rücken darf sie sich alles leisten, sagten sie“ (T 95); aber der Preis – die Ausschaltung ihrer Entscheidungsfähigkeit – war hoch: „Wo du hingehst, höre ich mich sagen und sehe mich hinter diesem Mann hergehen. Ich habe keine Wahl. Sein Weg ist mein Weg.“ (T 41) Für ihn, der Spannungen in seiner Ehe erlebte, stellte sie „die Heimzahlung der Verachtung“ von seiner Frau dar (T 134) – und Magda räumt ein: „Mir war die Rolle des Werkzeugs auf den Leib geschrieben.“ (T 134) Schließlich aber lässt die Ehefrau den Bankrat die Affäre beenden und „diese Tipse“ (T 28) aus dem Sekretariat in den Tresor entfernen. Im Nachhinein fällt Magda zweierlei besonders auf: Erstens, wie gefügig sie sich verhalten hatte, so dass kein Kampf entstand: „Das Erstaunliche ist, dass einer Zwanzigjährigen der Platz im Tresor von nun an der richtige zu sein scheint. Diese Art, sich auszulöschen“ (T 20); es war, als hätte sie selber zur eigenen Machtlosigkeit beigetragen.<sup>34</sup> Zweitens sieht sie ein, dass die Unehrllichkeit und die Heuchelei des Bankrates

<sup>32</sup> Margrit Schriber, *Tresorschatten* (Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein, 1993 [1987]), 7. Im Folgenden als T mit Seitenangabe im Text ausgewiesen.

<sup>33</sup> Mary Stewart weist auf Magdas „role as submissive guardian of what men hold dear“. Mary Stewart, „Sleeping Beauty’s Revenge: Irony in Two Novels by Margrit Schriber“, *Forum for Modern Language Studies*, Bd. XXXIX, April 1993: 152.

<sup>34</sup> Stewart schreibt von „Margrit Schriber’s preoccupation with the complexity of women’s psychological position as both oppressed and self-oppressing“. Ebd., 149.

zum geerbten und völlig unangefochtenen Anspruchsdenken einer patriarchalischen Kultur gehören – er hatte ihre Unerfahrenheit gnadenlos ausgebeutet, hatte leere Versprechungen gemacht: „Schlösser, Weltgebilde aus Worten, mir zu Entzücken. Auf Sand gebaut.“ (T 57) In ihrer Jugend geriet sie so unter die Räder der Machtstrukturen der Gesellschaft und die Folge war, wie sie nüchtern feststellt, „dieses Verschwinden eines Menschen“ (T 85). Ihre jetzige Existenz kann sie nur durch einen Hinweis auf das Höhlengleichnis – einen männlichen Topos<sup>35</sup> – bestätigen: „Es gibt mich. Der Schatten ist ein Beweis.“ (T 119)

Wenn Magdas Überlegungen über sich selbst auf die männliche Macht der gesellschaftlichen Strukturen fokussieren, so handelt es sich bei ihren Überlegungen über ihre Kollegin Teresa um Wiederholungen innerhalb dieser Strukturen. Teresa will „einen sagenhaften Mann“ (T 27) kennengelernt haben, der aber aus Magdas Sicht die gleichen Einstellungen und Verhaltensweisen wie der Bankrat an den Tag legt. Er ist arrogant, er findet Teresa „ganz anders“ (T 61) als seine Ehefrau, aber er schiebt mögliche Entscheidungen in Bezug auf das Verhältnis hinaus und er verlangt ihr Verständnis für seine Untätigkeit. Magda mißtraut seinem „Raubvogelblick“ (T 61) und kommentiert den Werdegang der Affäre vom Anfang an: „Nichts ist aufzuhalten, der schöne Anfang nicht, das böse Ende nicht.“ (T 106)<sup>36</sup> Und als diese Prophezeiung in Erfüllung geht, stellt sie in Bezug auf Teresas Verhältnis fest: „Die immergleiche, einer Gesetzmäßigkeit gehorchende Geschichte.“ (T 82) Frauen werden immer Opfer der verknöcherten männlichen Einstellungen, die in der Gesellschaft dominieren. Es überrascht nicht, dass Teresa ihre Kollegin im Tresor beneidet, weil sie dort „verschont sei“ (T 105), auch nicht, dass Magda selber aussagt, „dass ich den Tresor den Wiederholungen vorziehe, den Geschichten, die immer wieder von vorn beginnen“ (T 26). Und als Magda zu dem Schluß kommt, das Aufzeichnen des Lebens anderer verschaffe ihr eine Einsicht in das eigene Leben, so könnte man fast meinen, witzig-verspielt die Stimme der Autorin Schriber selber zu hören: „In Wahrheit erzähle ich in den Geschichten der anderen meine Geschichte.“ (T 118)

Die Einsicht in ihr Leben bestätigt nur, dass es wesentlich ist, dass *sie*, Magda Vogt, handelt. Denn Magda begreift sehr wohl die Lebensfeindlichkeit des Tresors, fürchtet sich aber vor dem Leben in der Gesellschaft: „Die weggeschlossenen Werte sind zu nichts nütze. Sie ruhen. Eine Tresoriere weiss das. Aber weiss auch, dass der Gedanke an die Mittelmäßigkeit des Lebens nicht zu ertragen ist.“ (T 67) Der geäußerte Entschluss: „Zeit, dass die Vogt heraufkommt. Wieder unter die Leute“ (T 143) war aber ohne Folge geblieben. Der Impuls zum Handeln kommt erst als Magda – in einem dieser Bilder von vibrierender Präzision, die

<sup>35</sup> Vgl. ebd., 152.

<sup>36</sup> Susan Meeks kommentiert dies folgendermaßen: „They [Teresa und Karl; M. P.], and others like them, create endlessly repeating shadows of failure, loneliness and despair.“ Meeks, *The Need to Connect*, 83.

Margrit Schriber in allen ihren Romanen gelingen – sich die Wärme des Lebens in einem kleinen Vogel vorstellt:

Das atmende Bündel Flaum in der Hand halten, nicht lang, das Gewicht spüren, wie es sich bewegt, wie es atmet und wärmt. Wie die Knopfaugen mich anschauen. Dem Vogel bis ins schwarze Auge bis auf den Grund schauen, wo mein Bild zurückgeworfen wird. Das Bild von Magda Vogt. (T 171)

Die Individualität, deren Entfaltung die Gesellschaft erstickt, wird durch den Vogelblick belebt.<sup>37</sup> Der Entschluss wird knapp gefasst und es kommt Magdas klare Aussage, mit der sie ihre Gefangenschaft aufhebt: „Hier die Schlüssel. Keiner fehlt“ (T 172), und damit entwickelt sie sich „vom leidenden Objekt“ „zum handelnden Subjekt“<sup>38</sup>. Doch ist Magdas Ausbruch, wie fast alle Ausbrüche von Schribers Hauptgestalten, bedingt und qualifiziert: Als Magda ins Sonnenlicht kommt, öffnet sie zwei Knöpfe ihres Kleids, „damit Wärme das im Neonlicht weißgebliebene Fleisch erreicht und mein lange verwahrter Körper für den Blick der Männer erreichbar ist“ (T 172) – das sei für Magda „Gefährdung und Neubeginn zugleich“<sup>39</sup>, aber „ob da allerdings ein emanzipatorischer Wandel sich zu vollziehen anhebt, ist mehr als zu bezweifeln“ – eher sei das „ein Frauenschicksal unserer Tage“. Dem vorgestellten zukünftigen Tanzpartner wird sie nun ihre Hand „ausstrecken und mit ihm gehen. Ohne Frage. Ohne Angst. Mit dem Wissen, dass er einmal sagen wird: Geh!“ (T 172). Die Welt hat sich zwar nicht geändert, aber Magdas Einstellung zu ihr schon, und das stellt eine Art Befreiung dar.

Die Geschichten der zwei Frauen in der Geschäftswelt der 1980er Jahre bestätigen allzu gut die Einschätzung von Elsbeth Pulver, dass Frauen „nur dann überleben, wenn sie sich über Gebühr anpassen und damit sich selber aufgeben“<sup>40</sup>. Das Erwachen von Lisa und Magda besteht darin, dass sie sehen, wie sehr sie in den ihnen von Männern vorgeschriebenen Rollen gefangen sind. Aus der Distanz des Urlaubsortes macht sich Lisa Gedanken über ihre Lage, und durch die nackte Brutalität des Konformitätszwangs – kristallisiert in dem Kinderbild – gelingt es ihr zu handeln. Bei Magda gibt das System selbst ironischerweise den Impuls zur Bestandaufnahme, und sie entscheidet sich für eine wohl schwierigere und gefährlichere Lösung – Lisas Befreiung wird ernsthafte Probleme mit sich bringen, wie sie in *Aussicht gerahmt*

<sup>37</sup> Das Bild erinnert an die Stelle im berühmten Kinderroman von Frances Hodgson Burnett *The Secret Garden* (1911), wo ein Rotkehlchen das vernachlässigte, ungeliebte kleine Mädchen Mary mit seinem Blick zum neuen Leben erweckt.

<sup>38</sup> Hess-Liechti, „*Das Gefängnis ...*“, 174.

<sup>39</sup> Heinz Hug, „Margrit Schriber: Tresorschatten“, *Neue deutsche Hefte*, 34 (1987): 815.

<sup>40</sup> Pulver, „Einleitung“, 17.



schon geschildert wurden. Aber Magda sieht einem ständigen Kräfteressen mit dem Druck der Männerwelt entgegen, um ihre eigene Einstellung aufrechtzuerhalten.

### MUSCHELGARTEN

*Muschelgarten* (1984) ist der einzige der besprochenen Romane, in dem das Narrativ nicht durchgehend von einer Ich-Erzählerin getragen wird, der einzige, in dem der verheirateten Hauptgestalt ebenso ein selbständiger beruflicher Freiraum genommen wie auch ihre Rollen als Ehefrau und Mutter quasi abgesprochen werden, und auch der einzige, in dem es am Schluss fraglich aussieht, ob es eine Fluchtmöglichkeit für die Gefangene gibt. Bei dieser Gefangenen handelt es sich um die nicht namentlich erwähnte Wirtin, ehemalige Schneiderin und Ehefrau des „Löwen“-Besitzers Arnold, die aufs Land zu ihrer Schwägerin Anna geschickt wird, um sich bei ihr auszuruhen und um ihre beginnende Alkoholabhängigkeit loszuwerden.

Für die Wirtin hat ihre Eheschließung den Prozeß einer zweifachen Entmündigung eingeleitet: Zuerst verliert sie ihre öffentliche, berufliche Rolle – bei der Hochzeit heißt es: „Der Mann ist das Oberhaupt. Ihren Couture-Salon hat er vorteilhaft verkauft.“<sup>41</sup> Die Bilder der Wirtin bei ihrer ehemaligen Tätigkeit sind beeindruckend positiv: „Nadeln im Mund, auf Knien um die Kundin rutschend, modelliert die Schneiderin den Stoff auf den Leib. Sie schafft etwas“ (M 43), und sie ist der Auffassung, ihre Kunst bestehe darin, mit ihren Kleidern „die Persönlichkeit der jeweiligen Kundin zu unterstreichen“ (M 211). Ihre Tätigkeit als Wirtin dagegen ist passiv und keineswegs schöpferisch: sie müsse „immer nur da sein, hübsch, gut gelaunt, der Anziehungspunkt in der Löwenbar“ (M 142). Als Schneiderin hatte die Wirtin „einen Namen“ (M 61), der „ein Begriff“ (M 86) war; jetzt habe sie sich bei Arnold ihren „Namen abgewöhnt“ (M 98). Zweitens stellt die Eheschließung der Wirtin den Auftakt zu ihrer Entmündigung als Privatperson dar. Bei der Hochzeit heißt es: „Man könnte die Geschwister für das Hochzeitspaar halten“ (M 68) – Anna hat sowieso nicht verstanden, „warum ihr Bruder Arnold heiraten wollte, der dumme Bub“ (M 38). Zwar ist die Wirtin Mutter eines Kindes geworden, aber als ihr Mann sie und das Kind zu seiner Schwester bringt, sieht die Wirtin eine andere Zusammenstellung der Familienmitglieder: „Bruder und Schwester und Kind, die kleine Familie.“ (M 16) Anna betrachtet ihre Schwägerin „als Arnolds Frau, als Wirtin, als Mitglied unserer Familie“ und begreift nicht, wie sie ihre Zeit als Schneiderin „so idealisieren kann“ (M 86), wo sie jetzt doch besser dasteht. Folglich will Anna, dass die Wirtin die ihr zugesprochenen Rollen spielt und möchte „Arnold eine strahlende Frau zurückgeben“ (M 221) – umfassendere

<sup>41</sup> Margrit Schriber, *Muschelgarten* (Frankfurt a. M.: Fischer, 1987 [1984]), 67. Im Folgenden als M mit Seitenangabe im Text ausgewiesen.

Ziele hat sie nicht: „Nicht das verletzte Ich der Frau soll sich erholen, nein: die Funktions-tüchtigkeit der Ehefrau und Wirtin soll wiederhergestellt werden.“<sup>42</sup>

Draussen auf dem Lande setzt sich „Anna mit ihrem fürsorglich-dominanten Wesen“<sup>43</sup> bei der Wirtin durch. Anna bestimmt die Tagesordnung, eine Nähmaschine, die die Wirtin entdeckt und im Wohnzimmer installiert, wird entfernt; das Kind, in Annas Augen allein das Kind von Arnold, wird gezielt ihrer Obhut unterstellt: „Das Haus widerhallt vom Gelächter des Kindes. Es und seine Tante sind nicht zu trennen.“ (M 201) In diesem Sinne spielt Anna eine wichtige Rolle bei der Entmündigung der Wirtin. Doch allmählich stellt sich heraus, dass auch Anna den Zwängen einer von Männern dominierten Gesellschaft ausgeliefert ist. Ihre Machtstellung gegenüber der Wirtin und ein großer Teil ihres Selbstverständnisses beruhen darauf, dass sie ein Ebenbild zu ihrem Bruder darstellt. Ihrem verheirateten Geliebten Anton dagegen steht sie jederzeit zur Verfügung.<sup>44</sup> Gleichzeitig aber sieht sie das Verhältnis ganz klar: „Man ist eine Geliebte, gut, man wird nie etwas anderes sein.“ (M 133) Aber wie bei anderen Frauen in ähnlicher Lage laufen ihre Einsichten in ihren Missbrauch parallel mit dessen Rechtfertigung: „Manchmal könnte sie [Anna; M. P.] heulen und weiß, dass sie dazu keinen Grund hat, da er jede freie Minute ihr widmet.“ (M 174) Annas Machtlosigkeit Anton gegenüber schafft eine Gemeinsamkeit mit der Wirtin und erweckt bei dieser „zum erstenmal Mitleid mit der Schwester ihres Mannes“ (M 109), eine Formulierung die auch auf die Quelle von Annas Macht über sie verweist. Und die Wirtin bemitleidet ihre Schwägerin als eine heutige Züs Bünzlin: Anna halte „sich Sammlungen, weil es sonst nichts gibt, an dem sie sich halten könnte“ (M 139).<sup>45</sup> Aber sie ist um etliches älter als Kellers Gestalt<sup>46</sup>, und ihre Lage um so desolater: „Sie [Anna; M. P.] sei gern allein. Trotzdem halte man das Alleinsein für eine Übergangszeit. [...] Aber die Zeit, auf die du dich eingerichtet hast, trifft niemals ein.“ (M 175) In Annas Wohnung sitzen somit zwei Gefangene.

<sup>42</sup> Christoph Neidhart, „Verpuppung“, *Frankfurter Rundschau*, 15.01.1985.

<sup>43</sup> Hess-Liechti, „Das Gefängnis...“, 28.

<sup>44</sup> Einmal, als Anton unerwartet vorfährt und verlangt, dass Anna sofort mit ihm in Urlaub fährt, kann sie ihren Koffer nicht schnell genug packen, bevor er wieder wegfährt (vgl. M 151–152); hinterher hält Anna vorsichtshalber eine fertig gepackte Tasche parat (vgl. M 157).

<sup>45</sup> Zum Beispiel besitzt Anna eine Sammlung von Gegenständen aus der Vergangenheit ihrer Familie (vgl. M 52) oder eine Sammlung von Steinen (vgl. M 76); man kann auch die Fähigkeiten, die sie sich „in unzähligen Kursen“ (M 110) angeeignet hat, als eine Folge ihrer Sammelwut betrachten.

<sup>46</sup> Züs Bünzlin ist 28 Jahre alt, siehe Gottfried Keller, „Die drei gerechten Kammacher“, in: *Die Leute von Seldwyla I. Gottfried Kellers Werk*, hrsg. v. Gustav Steiner, Zürcher Ausgabe (Zürich: Diogenes, 1978), Bd. III, 223. Anna ist vermutlich Mitte vierzig, denn es heißt: „Es ist für ein eigenes Kind zu spät, irgendwann gestand sich Anna das ein.“ (M 175)

Wenn der dekorative und eingeschlossene Garten um das Stöckli des ehemaligen elterlichen Hofes die Lebensbedingungen beider Frauen symbolisiert,<sup>47</sup> so stellt seine üppige Fruchtbarkeit einen Kontrast zur Sterilität der gesellschaftlichen Ordnung dar, was gemischte Gefühle bei der Wirtin auslöst: „Dieses Paradies, in dem alles würgend zum Licht drängt und sich eine eigene Ordnung schafft, zieht die Wirtin an und stößt sie ab“ (M 180), denn für sie stellt der Garten die zwei Aspekte einer Gelegenheit dar – hier meint sie, untertauchen und „als eine andere“ (M 34) zurückkehren zu können, doch zugleich begreift sie hier deutlicher die einzige Möglichkeit, dieses Ziel zu erreichen: „Ganz allein auf mich kommt es jetzt an.“ (M 42) Und das letzte Bild der Wirtin zeigt sie im Garten, als sie die Gesellschaft, die sie gefangen hält, tapfer herausfordert. Vorangegangen war ein Treffen mit dem Entfesselungskünstler, dessen Vorstellung sie vorher im Supermarkt gesehen hatte: „Sie trinken auf sein Wohl und auf ihr Wohl und auf dass wir immer wieder aus Ketten steigen.“ (M 215) Doch die zwei Gestalten bilden einen starken Kontrast: Er ist der Mann, „der aus Ketten steigen kann“ (M 209), sie ist aber die Frau „mit glattrasiertem Kopf“ und „mit einer Korkenzieherlocke“ (M 213), deren äussere Erscheinung die Dornröschenpuppe in Annas Haus (M 80) evoziert – die Fähigkeit des Mannes zur Unabhängigkeit kontrastiert also mit der in der Puppe verkörperten Abhängigkeit der Frau vom Prinzen, der sie wachküssen muß.<sup>48</sup> Damit ist die von sich selbst inszenierte Verpuppung der Wirtin eine Herausforderung, die das Unsichtbare der gesellschaftlichen Einstellung zur Frau sichtbar macht. Im allerletzten Bild sitzt sie mit lackiertem Kopf im Ruderboot auf dem Teich im Garten und „wartet auf Arnold“ (M 243). Die Trauergäste bei der Beerdigung der benachbarten Bäuerin sehen an den Augen der Puppenfrau – der „Erfindung von jemand anderem“ (M 156) –, „dass sie lebt“ (M 244) und dass das unauslöschbare Leben in ihr Neues schaffen könnte.<sup>49</sup>

Die Wirtin, „eine der eindringlichsten Gestalten in Schribers Werk“<sup>50</sup>, ist auch eine Gestalt, die doppelt fiktiv ist, denn ihre Geschichte, nachdem sie den „Löwen“ verläßt, stellt sich ein Gast, der sie weggehen sieht, vor, wobei er zugleich das zentrale Thema der schon besprochenen Romane aufgreift: die Unerbittlichkeit von sozialen Einstellungen und Haltungen,

<sup>47</sup> Vgl. Stewart, „Sleeping Beauty's Revenge“, 151.

<sup>48</sup> Früher wollte die Wirtin ihrem Kind das Märchen von Dornröschen erzählen, aber sie hatte sich vorgenommen, es schöner zu gestalten: „Die Szene, da der Prinz es küßt, Dornröschen die Augen aufschlägt und die Rosenhecke entdeckt, schmücke ich aus.“ (M 189)

<sup>49</sup> Linda M. Hess-Liechti kommentiert den Abschluss des Romans wie folgt: „In *Muschelgarten* zeigt es sich, dass der weidergefundene Zugang zur eigenen Kreativität, und damit zum unzerstörten Selbst, auch eine Auflösung der Gefängnisse bewirken kann. Die Zeichen, dass es sich um eine eingeleitete Befreiung handelt, sind schwach, aber sie sind so auffällig am Ende des Romans plaziert, dass sie nicht übersehen werden können.“ Hess-Liechti, „Das Gefängnis...“, 219.

<sup>50</sup> Von Matt, „Nachwort“, 248.

die fast ausschließlich Männer bevorzugen. Die Gegenwehr findet im Roman *Muschelgarten* ihre radikalste Form: Die kühne, vielleicht verzweifelte Sichtbarmachung der privaten Demütigungen, die in der Verpuppung der Wirtin ihre Gestalt annimmt, veranschaulicht das Leid, das durch die Missachtung und das aktive Ersticken allen Potentials verursacht wird. Der Hinweis einer Fiktion auf eine soziale Wirklichkeit könnte nicht überzeugender wirken.

### GLÄNZENDE AUSSICHTEN

In *Glänzende Aussichten* (2018) läßt Margrit Schriber ihre Ich-Erzählerin im Schweizer Mittelland der 1980er Jahre eine unabhängigere Rolle spielen. Pia ist Eigentümerin einer von ihren Eltern geerbten Tankstelle – „Die Tankstelle führe ich allein“<sup>51</sup> –, die im Mittelpunkt eines geplanten Bauprojekts steht. Für Pia stellen sich am Anfang die Fragen: „Wie kann ich das Juwel von meinem Vater erhalten? Wie verteidige ich meinen Platz?“ (GA 38) Um diese Grundsituation wird weiterhin die Herabwürdigung der Frau in der Gesellschaft thematisiert und dazu werden die Bau- und Mobilitätsentwicklungen in der Schweiz der damaligen Zeit – in den anderen besprochenen Romanen im Hintergrund präsent – stärker thematisiert, so dass sie in der Fiktion des Romans einen Kontrast zum Hauptthema anbieten.

Um das plötzlich sehr wertvoll gewordene Areal der Tankstelle ringen drei Männer: Luc, Pias Ex-Geliebter, der mit unlauteren Tricks seinen Besitzanspruch zu behaupten versucht; Gigi, Pias Nachbar, der sein Gebrauchtwagengeschäft ausbauen will; und Egon Bolt, leitender Angestellter der Benzingesellschaft, die die Tankstelle beliefert und der dort eine Großtankstelle plant. Mit Gigi und Egon Bolt verkehrt Pia relativ freundlich, nicht aber mit Luc, der sie ausgesprochen grob behandelt. Doch gemeinsam teilen die drei Männer die Ansicht, dass eine Frau wie Pia nicht in der Lage sei, eine Tankstelle zu führen, und Luc und Bolt reden die 45-jährige Pia wie eine Teenagerin an, der erste mit böser Absicht, der zweite aus unreflektierter gesellschaftlicher Gewohnheit.<sup>52</sup> Der Druck auf Pia wird dadurch erhöht, dass die Tankstelle kaum noch rentabel ist, weil man „eine Autobahn durchs schweizerische Mittelland mit Anschluss an unsere Landstraße“ (GA 9) baute, was für Pias Benzinverkauf verheerende Folgen hatte. Im Gegensatz zu den früheren Ich-Erzählerinnen von Schriber besitzt Pia ein sehr positives väterliches Vorbild, das ihr in allen Schwierigkeiten beisteht, und sie entscheidet sich in ihrer prekären Lage für eine Flucht nach vorne: Sie wird auf dem Areal eine

<sup>51</sup> Margrit Schriber, *Glänzende Aussichten* (München: Nagel & Kimche im Carl Hanser Verlag, 2018), 12. Im Folgenden als GA mit Seitenangabe im Text ausgewiesen.

<sup>52</sup> Luc nennt sie immer „mein Igelchen“ (GA 6); verbittert stellt Pia fest: Luc „wollte eins dieser Mickey-Igelchen aus Gummi, das er nach Lust und Laune knautschen und in eine Ecke schleudern konnte“ (GA 25); Bolt „tätschelt meinen Scheitel“ (GA 63), „tätschelt meinen Kopf“ (GA 65), schreibt an sie, dass „die kleine Pia trotzt“ (GA 159).

Autowaschanlage bauen lassen.<sup>53</sup> Denn Pia kommt, wie die Ich-Erzählerin in *Kartenhaus*, im Laufe des Geschehens zu dem Schluss, dass jede Generation trotz Zuneigung zu der älteren ihren eigenen Weg gehen muss: Die Tankstelle „ist Vaters Juwel, nicht meins. Sein Traum starb mit ihm. Wir alle haben einen Traum und sterben mit unserem Traum.“ (GA 164) Ihr Vorhaben löst weitere Beleidigungen aus, denn von den Geschäften, bei denen sie sich über Ankaufsmöglichkeiten telefonisch erkundigt, heißt es: „Alle wollen meinen Chef sprechen“ (GA 67), und Bolt möchte sie „vor Dummheiten“ (GA 86) bewahren, denn „Pia ist und bleibt ein Ladenmädchen“ (GA 88). Sogar der Baulöwe Holzer, der ältere Geliebte von Luisa, der besten Freundin von Pia, der das Geld für das Projekt vorschießt, tut das nicht Pia zuliebe: „Er glaubt nicht, dass ich fähig bin, einen Autowaschsalon zu betreiben. Er glaubt auch nicht, dass ich kreditwürdig bin. Aber er vertraut der Wertsteigerung des Geländes.“ (GA 81) In Mailand aber, wo Pia mit Remo Zippa, dem Ingenieur einer dortigen Firma, verhandelt und ein Angebot akzeptiert, ändert sich der Ton. Dort erfährt sie nämlich: „Es gibt viele Besitzerinnen von Autowaschstraßen – entgegen der Meinung von Bolt und Gigi“ (GA 73), und sie stellt fest: „Jetzt erst merke ich, wie gut mein Name hierher passt.“ (GA 73) Ob ihre Erfahrungen in Mailand die Regel für Italien darstellen, bleibt dahingestellt. Sicher ist, dass ihre Erfahrungen in der geschilderten Schweiz der 1980er Jahre von einer unaufhörlichen, zum Teil unreflektierten Herabwürdigung und einer aktiven Diskriminierung von Frauen geprägt sind.

1955 veröffentlichte Max Frisch zusammen mit anderen die Denkschrift *Achtung: Die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat*. Die Verfasser waren besorgt, dass unkontrolliertes spekulatives Bauen dazu geführt hatte, „dass das schweizerische Mittelland aufgehört hat, eine Landschaft zu sein“<sup>54</sup>, dass die neugebauten Siedlungen eine dörfliche Idyllik vortäuschen würden und dass man bald „kein Land mehr“<sup>55</sup> hätte, „um in dieser Art weiterzudörfeln“. Zwanzig Jahre später hat Margrit Schriber angefangen, genau diese so bebaute Landschaft als Schauplatz für ihre Romane zu verwenden. In *Aussicht gerahmt* lebt die Ich-Erzählerin in einer solchen Siedlung, wo noch gebaut wird, und der Bauer, auf dessen Land die Häuser stehen – „die Gruppe weißer Würfel von der Autobahn her“ (AG 7) –, schaut auf den jetzigen Zustand des Geländes: „Die Häuser versucht er wegzusehen.“ (AG 125) Gescheiterte Baupläne hinterlassen Spuren in der Landschaft: In *Vogel flieg* entdeckt Lisa bei einem

<sup>53</sup> Zum Projekt der Autowaschanlage meint Pia, ihre Eltern würden von ihrer Tochter gesagt haben: „Wichtig ist, dass sie ihre Möglichkeiten nutzt“ (GA 117). Am Eröffnungstag trägt Pia den Hut ihres Vaters: „Ich denke an meinen Vater und seinen Glauben in mich.“ (GA 168)

<sup>54</sup> Lucius Burckhardt, Max Frisch, Markus Kutter, *Achtung: Die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat*, in: Max Frisch, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986 [1976]), Bd. V, 305.

<sup>55</sup> Ebd., 314.

Spaziergang eine „Planungstafel“, die ein Bergdorf „mit Hochhäusern, eigener Seilbahn“ usw. verkündet; „ein erster keilförmiger Betonbau ist in den Hang gebolzt“ (Vf 56–57); der Wirt im Hotel weiß aber, dass die Baufirma Konkurs gemacht habe, sonst wäre „ein Geisterdorf, bewohnbar nur in der Hochsaison“ (Vf 57) entstanden. Die Geschwister Anna und Arnold in *Muschelgarten* haben den von ihren Eltern geerbten Hof verkauft und an der dort gebauten Siedlung braust Anna im Auto vorbei, „das Gesicht geradeaus, als wären links und rechts nur Felder“ (M 170). In *Glänzende Aussichten* stehen die Baupläne für das Areal der Tankstelle und das umliegende Land im Zentrum der Handlung. Nach dem Verkauf einer Wiese heißt es: „Der Bauer will das Land nicht mehr bewirtschaften müssen.“ (GA 109) Es ändern sich somit lange tradierte Bilder der Schweiz, nicht aber die Behandlung der Frau.

Die Bauentwicklungen im Lande setzen eine zunehmende Motorisierung der Bevölkerung voraus,<sup>56</sup> und auch in den früheren Romanen von Margrit Schriber ist das Auto durchaus stark präsent. Die Ich-Erzählerin in *Aussicht gerahmt* beschreibt die Aussicht von ihrem Fenster aus: „Lautlos schieben sich die Automobile, von Leitplanken halb verdeckt, über die Autobahn, ahlen durch Sträucher, Firste, Antennenhefte. Der Hügel stößt sie schubweise aus, schickt wieder eine Kette.“ (AG 14) Aus Annas Haus meldet die Wirtin in *Muschelgarten*: „Hier oben hört man nur das Summen der Autobahn.“ (M 20) In *AugenWeiden* (1990) hören die Nachbarn, die in ihrem Garten am Hang sitzen, „das Sausen der Autos in der Ebene“, und später, in einem meisterhaft ausgebauten Vergleich, von dem Folgendes ein Teil ist, heißt es:

Das Branden der Autobahn schlägt an den Hang. Aus unerschöpflichem Lagerbestand werden die Fahrzeuge auf die Autobahn geschüttet. Ein Gewimmel wie auf einem Breughelbild. Nur, dass die Rasenden sich nicht auf Stöcke und Holzglieder stützen. Sie rollen in Autos dahin [...]. Ihre Käferhaftigkeit ist dieselbe wie auf dem Breughelbild.<sup>57</sup>

Auch in *Glänzende Aussichten* spricht Pia vom „Brummen von der Autobahn“ (GA 20), das der Föhn verstärkt, „so dass man meint, die Autokolonne fräse durch mein Zimmer“, und sie kommentiert: „Vierundzwanzig Stunden am Tag zischen Fahrzeuge durch unser Blickfeld. Bald wird es eine sechsspurige Autobahn brauchen.“ (GA 28) Auf dem Bild traditioneller Schweizer Merkmale erscheint das Auto somit an prominenter Stelle: „Auf der Autobahn bewegt sich eine endlose Blechschlange. Man sieht die Alpen wie an den Rand des Himmels gepudert.“ (GA 59) Überhaupt rückt das Auto in diesem Roman in eine zentrale Rolle und auch in ein

<sup>56</sup> Gigi bringt es auf den Punkt in Bezug auf das geplante Schlafdorf: „Einerseits hofft er, den Neuen ein Auto verkaufen zu können, andererseits befürchtet er, dass diese bereits eines besitzen. Nur darum kommen sie überhaupt auf die Idee, sich eine Wohnung fern von ihrem Arbeitsplatz zu suchen.“ (GA 138)

<sup>57</sup> Margrit Schriber: *AugenWeiden* (Zürich/Frauenfeld: Nagel & Kimche, 1990), 139.

kritisches Licht. Von einer Tankstelle kommt der Lebensunterhalt der Ich-Erzählerin, wie früher auch derjenige ihres Vaters, was ihn nicht verhinderte, klar zu sehen: Man biete an der Tankstelle „nicht nur Treibstoff, sondern eine Pause. Manche Leute haben gar kein Ziel oder fürchten sich vor der Ankunft, der Leere und der Stille, die sie zuhause erwarten. Hier können sie die Glieder recken und durchatmen.“ (G 14) Pia hat das wache Auge ihres Vater geerbt:

Fahrzeug folgt auf Fahrzeug. Das Straßennetz ist von einer Dichte, die ich mir kaum vorstellen kann. Die Gesamtsumme der gefahrenen Kilometer übersteigt die Rechenkünste einer Tankwartin. Wenn man wie ich sein Leben lang Autos mit Benzin versorgt, glaubt man am Ende, die Menschheit kenne nur ein Ziel, ein einziges: sich von einem Punkt zu einem anderen zu bewegen. (GA 146)

Es ist eine düstere Feststellung.

Doch für Pia selbst ist der Ausgang durchaus positiv: Die Autowaschstrasse wird gebaut und sie überlebt einen Sabotageversuch von Luc – für die Reparatur kommt aus Mailand Remo, mit dem Pia während der Bauarbeiten ein Verhältnis angefangen hat. Die Anlage wird feierlich eröffnet, Holzer bietet für das Areal der Tankstelle einen guten Preis an, den Pia akzeptiert. Tage vorher, bei einer Fahrt durch die Anlage mit Luisa und dem gemeinsamen Freund Andy, war Aufregendes und Erotisches passiert. Jetzt, ganz am Schluß des Romans, betätigt Pia zum zweiten Mal ihr „Verzauberungsvollprogramm“ (GA 174): In der tunnelartigen Struktur der Anlage akzeptiert sie Remos Einladung, nach Mailand zu ziehen. Diese als Ladenmädchen verunglimpfte Frau hat sich anscheinend mit ihrem Projekt bewährt, und zur Krönung ihres Sieges verwandelt die Fiktion des Romans das Funktionieren der Autowaschanlage in Lebensbejahendes. Ihre Befreiung verdankt sie natürlich auch zwei traditionellen Männergestalten aus der Geschichtenwelt: dem *deus ex machina* Holzer und dem Ritter Remo. Die Schilderung dieser modernen, bauenden und motorisierten Schweiz, wo die Entwicklungen auch ihre Kehrseite zeigen, läßt die unveränderte, zählebig veraltete Behandlung von Pia umso klarer hervortreten. Sogar als Eigentümerin einer zentralen Einrichtung dieser Welt, einer Tankstelle, wird ihr die Ebenbürtigkeit verweigert. Bezeichnenderweise wird sich aber das scheinbare *happy end*, einmalig in den besprochenen Romanen, wohl außerhalb der geschilderten Männerwelt der Schweiz vollziehen, vielleicht bestehen glänzende Aussichten erst, wenn Pia in Italien ankommt.

2011 hat Margrit Schriber erklärt: „Wir, die wir auf diesem Weg [dem Weg der Frau; M. P.] weiterschreiten, müssen uns erinnern.“<sup>58</sup> Erinnerungsarbeit leisten die sechs besprochenen Romane in einem schöpferischen Kommentar zu der Stellung der Frau an einem besonderen historischen Zeitpunkt. Schribers Romankunst besteht darin, einen erkennbaren sozialen

<sup>58</sup> Zit. nach: Irene Widmer, „Margrit Schriber wird 75“, *Luzerner Zeitung*, 14.06.2014.

Rahmen für ihre Frauengestalten in aller Deutlichkeit zu evozieren und gleichzeitig die Möglichkeiten der Fiktion auszunützen. In der geschilderten Wirklichkeit veranschaulichen ihre Frauen, als sie erwachen, die Schwierigkeiten und die Risiken des Handelns. Die Schwierigkeiten bestehen darin, im verzettelnden Alltag Pläne durchzuführen, was ein Satz in Schribers erstem Roman auf den Punkt bringt: „Der Tag zerplatzt in Mikroteile. Ein Mosaik von Nebensachen.“ (AG 112) Die Risiken, die die Frauen beim Handeln eingehen, macht der alte Spruch deutlich: Vom Zehnmeterbrett springen kann jeder, wenn Wasser im Becken ist, aber nur die Mutigen riskieren, dass Wasser erst ins Becken fließt, weil man springt. Vermittelt werden diese Prozesse des Erwachens und des Handelns, die sie durchmachen, durch eine Zusammenstellung von Aperçus der Wirklichkeit, Erinnerungen, Vermutungen und Fragen, deren Bestandteile eine eigene literarische Wirklichkeit schaffen und die ein eigentümliches narratives Momentum entwickeln: „Mit all dem gelingt es Margrit Schriber, [...] das ganz Persönliche und zugleich das ganz Allgemeine der Situation zu fassen.“<sup>59</sup> In ihren schöpferischen Konstrukten erfüllt die Autorin Paul Klees erste Bedingung für die Kunst: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“<sup>60</sup> Doch Schriber selbst hat eine nüchterne Einschätzung der sozialen Wirkung der Literatur:

Für mich ist Literatur der Versuch, dieses unser Leben samt seinen Bedrohungen zu begreifen. Wer wir sind. Was wir tun. Warum wir das tun. Literatur vermag solche Dinge aufzuzeigen. Aber sie ist nicht alles. Sie ist keine absolute Macht. Vor allem ist sie kein Fluchtweg. Unsere Tat wird benötigt.<sup>61</sup>

Die besprochenen Romane spielen zwar am Ende der 1970er und am Anfang der 1980er Jahre, aber die geschilderten Verhältnisse, in denen sich die Frauengestalten von Margrit Schriber befinden, wird eine heutige Leserschaft nicht nur als historisch rezipieren, sondern vielleicht auch als einen Impuls zur Tat begreifen.

<sup>59</sup> Walter Helmut Fritz, „Nachwort“, in: Margrit Schriber: *Tresorschatten* (Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein, 1993), 176.

<sup>60</sup> Paul Klee, „Schöpferische Konfession“, in: *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*, hrsg. v. Kasimir Edschmid, Bd. XIII (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920), 28.

<sup>61</sup> Margrit Schriber zit. nach: Hans Ester, „The Framing of the World in the Novels of the Swiss Author Margrit Schriber“, in: *The New Georgics. Rural and Regional Motifs in the Contemporary European Novel*, hrsg. v. Liesbeth Kees Altes, Manet van Montfrans (Amsterdam, New York: Rodopi, 2002), 173.



## LITERATUR

- Burckhardt, Lucius, Max Frisch, Markus Kutter: *Achtung: Die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat*. In: Max Frisch. *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Bd. V, 293–339. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Burkhard, Marianne. „Diskurs in der Enge. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Schweizer Literatur“. In: *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Göttingen 1985*, hrsg. v. Albrecht Schöne, Karl Pestalozzi, 52–62. Tübingen: Niemeyer, 1986.
- Cantieni, Bettina. „Margrit Schriber“. In: *Schweizer Schriftsteller persönlich. Interviews*, 77–95. Frauenfeld: Huber, 1983.
- Ester, Hans. „The Framing of the World in the Novels of the Swiss Author Margrit Schriber“. In: *The New Georgics. Rural and Regional Motifs in the Contemporary European Novel*, hrsg. v. Liesbeth Kees Altes, Manet van Montfrans, 169–181. Amsterdam, New York: Rodopi, 2002.
- Fritz, Walter Helmut. „Nachwort“. In: Margrit Schriber: *Tresorschatten*, 173–176. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein, 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Maximen und Reflexionen*. In: *Goethes Werke in vierzehn Bänden*. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1960.
- Hess-Liechti, Linda M. „Das Gefängnis geht nebenan weiter...“ *Studien zur mentalen Gefängnis- und Befreiungsthematik in Prosatexten von Margrit Baur, Maja Beutler und Margrit Schriber*. Stuttgart: H.-D. Heinz, 1996.
- Hug, Heinz. „Margrit Schriber: Tresorschatten“. *Neue deutsche Hefte*, 34 (1987): 814–815.
- Keller, Gottfried. „Die drei gerechten Kammacher“. In: *Die Leute von Seldwyla I. Gottfried Kellers Werk*, hrsg. v. Gustav Steiner, Zürcher Ausgabe, Bd. III, 210–260. Zürich: Diogenes, 1978.
- Klee, Paul. „Schöpferische Konfession“. In: *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*, hrsg. v. Kasimir Edschmid, Bd. XIII, 28–40. Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920.
- Krättli, Anton. „Margrit Schriber“. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, 59. Nlg. München: edition text + kritik, 1998.
- Matt, Beatrice von. „Nachwort“. In: Margrit Schriber, *Kartenhaus. 2.*, überarbeitete Aufl. mit einem Nachwort von Beatrice von Matt, 238–257. Luzern: Verlag Pro Libro, 2008.
- Meeks, Susan. *The Need to Connect: The Theme of Women as Outsider in Four Novels by Margrit Schriber*. M. Phil, University of Birmingham 2004, Appendix I: Interview with Margrit Schriber at her home in Zofingen on 9 May 2003, i–xiv.
- Morf, Isabel. „Mauerblümchen oder Stars? Schriftstellerinnen in der deutschen Schweiz“. In: *Und schrieb und schrieb wie ein Tiger aus dem Busch. Über Schriftstellerinnen in der deutschsprachigen Schweiz*, hrsg. . Elisabeth Ryter, Liliane Studer, Doris Stump, Maya Widmer, Regula Wyss, 260–275. Zürich: Limmat, 1994.
- Neidhart, Christoph. „Verpuppung“. *Frankfurter Rundschau*, 15.01.1985.
- Pezold, Klaus. „Hauptlinien der Literaturentwicklung seit Mitte der siebziger Jahre“. In: *Schweizer Literaturgeschichte. Die deutschsprachige Literatur im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Klaus Pezold, 315–338. Leipzig: Militzke, 2007.

- Salvisberg, Emiliana. „Die Autorin Margrit Schriber: ‚Die Affenfrau ruht endlich in Frieden‘“. *Zofinger Tagblatt*, 19.12.2017.
- Schriber, Margrit. *AugenWeiden*. Zürich/Frauenfeld: Nagel & Kimche, 1990.
- Schriber, Margrit. *Aussicht gerahmt*. Frauenfeld: Verlag Huber, 1981.
- Schriber, Margrit. *Glänzende Aussichten*. München: Nagel & Kimche im Carl Hanser Verlag, 2018.
- Schriber, Margrit. *Kartenhaus*. 2. , überarbeitete Aufl. mit einem Nachwort von Beatrice von Matt. Luzern: Verlag Pro Libro, 2008.
- Schriber, Margrit. *Kartenhaus*. Frauenfeld: Verlag Huber, 1978.
- Schriber, Margrit. *Muschelgarten*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1987 [1984].
- Schriber, Margrit. *Tresorschatten*. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein, 1993 [1987].
- Schriber, Margrit. *Vogel flieg*. Frauenfeld: Verlag Huber, 1980.
- Stewart, Mary. „Sleeping Beauty’s Revenge: Irony in Two Novels by Margrit Schriber“. *Forum for Modern Language Studies*, Bd. XXXIX, April 1993: 149–155.
- Widmer, Irene. „Margrit Schriber wird 75“. *Luzerner Zeitung*, 14.06.2014.
- Zwischenzeilen. Schriftstellerinnen der deutschen Schweiz*. Hrsg. v. Elsbeth Pulver, Sybille Dallach. Bern: Zytglogge, 1985.

**Malcolm PENDER** ist emeritierter Professor für Deutschstudien an der Strathclyde-Universität in Glasgow (GB), neben zahlreichen Artikeln über Deutsch-Schweizer Literatur in Fachzeitschriften veröffentlichte er u. a.: *The Creative Imagination and Society: The German-Swiss ‘Künstlerroman’ in the Twentieth Century* (1985), *Contemporary Images of Death and Sickness: A Theme in German-Swiss Literature* (1998), Mitherausgeber von *Rejection and Emancipation. Writing in German-speaking Switzerland 1945/1991* (mit M. Butler, 1991), *25 Years Emancipation? Women in Switzerland 1971–1996* (mit J. Charnley und A. Wilkin, 1998), *Ein neuer Aufbruch? Die Deutschschweizer Literatur nach der 700-Jahr-Feier* (mit D. Sośnicka, 2012), *Konstruktionen der Vergangenheit in der Deutschschweizer Literatur* (mit B. Burns, 2015).

Kontakt: malcolm.pender[at]btinternet.com

#### ZITIERNACHWEIS:

- Pender, Malcolm. „Erwachende‘: Die Frauengestalten von Margrit Schriber“. *Colloquia Germanica Stetinensia* 29 (2020): 43–68. DOI: 10.18276/cgs.2020.29-03.