

FONDATION
CHARLES VEILLON
LAUSANNE

Peter von Matt

Prix Européen de l'Essai
«Charles Veillon» 2002

Discours de proclamation
Monsieur Pascal Veillon, Président

Begründung der Preisverleihung
Monsieur Prof. Georg Kohler

Ansprache von
Monsieur Prof. Bernhard Böschenstein
Traduction en français

Conférence de Monsieur Peter von Matt
« Wir sind viel Älter, als wir denken »
Über das « Ineinanderweben der Zeiten »
in der Literatur

Traduction en français
« Nous sommes beaucoup plus âgés
que nous ne pensons »
Sur les temps « entrelissés » de la littérature

Bibliographie et distinctions

© Copyright Fondation Charles Veillon, Bussigny – 2003
Imprimé en Suisse



© Niklaus Staus

Professeur Peter von Matt

DISCOURS DE PROCLAMATION

Je vous souhaite la bienvenue à la cérémonie de proclamation du 28^e Prix Européen de l'Essai Charles Veillon, qui se trouve être aussi le trentième anniversaire de notre Fondation.

Dans un récent discours, cher professeur von Matt, vous avez parlé de la *spiritualité cachée de l'encre*. Il s'agissait, bien sûr, de l'encre qui coule de la plume des écrivains, et aujourd'hui de leurs imprimantes. Vous preniez alors le contre-pied d'un malaise autodératoire que vous constatiez chez des auteurs allemands des XVIII^e et XIX^e siècles.

Dans ce même discours, j'ai trouvé cette surprenante formule: *Die Tinte ist der Esel der Poesie! L'encre est lâne de la poésie!* Aucun de nos lauréats n'avait dit aussi clairement que vous l'importance de la page écrite avec de l'encre, porteuse d'idées, chargée de sens.

Il est vrai que votre métier consiste à scruter la littérature, germanique en particulier. Mais vous parvenez, grâce à vos compétences, et surtout à votre enthousiasme, à nous entraîner dans une lecture jubilatoire et pleine de surprises. Il est si facile, à votre invitation, d'imaginer les œuvres que vous analysez, tous ces écrits, comme autant de petits ânes, trottinant de bibliothèques en bibliothèques, de lecteurs en lecteurs, et de siècles en siècles, véhiculant sur leur dos des pensées, des opinions, des sentiments. Je ne sais pas si c'est vraiment ce que vous avez voulu suggérer, mais l'image est très jolie. Elle me remplit d'aise.

En effet, on ne crée pas un prix littéraire, et encore moins un prix de l'essai, sans être convaincu de l'importance des écrivains et du rôle qu'ils jouent dans l'élaboration des cultures et l'évolution de la société. C'est ce qui nous avait motivés en 1974 et continue de nous motiver dans notre recherche de lauréats. Importance des poètes, des dramaturges, des romanciers, des philosophes et des essayistes, tous porteurs de leur époque, reflets de leur humanité.

Dans le livre que nous avons primé, c'est au travers des écrivains de langue allemande que vous décrivez la formation de notre petit pays, au cœur de l'Europe. Votre livre s'ajoute à ceux que vous analysez, vos prenez donc votre part de responsabilité dans cette élaboration. Nul doute que les germanistes qui vous succéderont sauront l'apprécier. Que votre œuvre prenne donc sa place dans ce grand florilège, c'est le souhait du jury du Prix Européen de l'Essai.

Pascal Veillon

BEGRÜNDUNG DER PREISVERLEIHUNG

Die Jury der Fondation Charles Veillon verleiht den Europäischen Essaypreis 2002 Herrn Peter von Matt für sein Buch, das den Titel trägt: «Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz».

Die Spannung zwischen dem einladend mysteriösen Titel und dem lapidar deutlichen Untertitel – wer sind denn überhaupt diese Eidgenossen im rätselhaften Tintenblau? sind es die Dichter, von denen das Buch redet? oder die Gestalten ihrer Phantasie, die uns von Matt so lebendig präsentiert, als wären sie seltsame Nachbaren und alte Freunde? oder sind wir es am Ende selber, wir Leser und Schweizer und Seefahrer im Weltraum der Literatur? das Buch jedenfalls verweigert die einfache Antwort beharrlich bis zuletzt – die Spannung also zwischen diesem assoziationsreichen Titel und der klaren Verortung des Ganzen im Widerspiel von literarwissenschaftlicher Interpretation und geschichtlich-gesellschaftlicher Analyse zeigt von Anfang an, was von Matts Buch herausragend macht. Nämlich die wunderbar zwanglos gelungene Verbindung von ästhetischem Verfahren und rationaler Argumentation. Was die Form des Essays fordert, verwirklichen von Matts Texte auf exemplarische Weise.

Ihr Autor ist genauso ein unübertrefflicher Meister der ersten Sätze wie ein geduldiger Begriffsstratege, der den Effekt des unterscheidenden Konzepts nicht weniger beherrscht als die Orientierung durch Anschaulichkeit und den Einsatz überraschend eingeführter Denkbilder. Das Buch «Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz» ist von einem Schriftsteller und Stilisten verfasst, der dem gegebenen Thema jederzeit ebenbürtig ist; diesem Material, das ihm allerdings nie bloss Material, sondern stets Geist ist; Gegenüber also, nicht Gegenstand, dem er behutsam, achtsam, gelegentlich auch fordernd und, sozusagen, erobernd begegnet, um es wieder zum Sprechen und zu geistesgegenwärtiger Sprache zu bringen.

Dem Essay muss die Fähigkeit eignen, Geschichte und Vergangenes verbindlich fürs Jetzt zu machen. Kein Text genügt diesem Anspruch,

der in den Schätzen seiner Gelehrsamkeit nicht die Glut der Aktualität zu entdecken weiss. Weil von Matts wissenschaftliche Energie und seine «Kunst der gerechten Erinnerung» die Zeugnisse der literarischen Schweiz als Dokumente des grossen, zeit- und länderübergreifenden Romans der menschlichen Gattung zu lesen versteht, ist nie fraglich, dass es immer auch um uns alle geht, wenn wir von einer «Dialektik des Schosses» hören oder vom typisch helvetischen «Traum an der Grenze» des aus der Fremde zurückkehrenden Dichters, vom «Hühnerschicksal» oder gar von den «Elefanten der Schweiz, den stattlichen Kühen auf der Herbstweide». So werden – im Gang durch die Spiegel der Poesie – wir selber zu Figuren der universalen *comédie humaine*, zu Mitgliedern der niemanden ausschliessenden *family of men*, als welche uns jede der literatur- und zugleich existenzanalytischen Abhandlungen von Matts zu begreifen lehrt.

Da zu den fundamentalen Dingen des menschlichen Lebens auch das Politische gehört, besitzen die Fragen der Politik und des politischen Handelns – und das gilt nicht nur vom hier zu rühmenden Buch – stets erstrangige Bedeutung in von Matts literaturanthropologischer Arbeit. Unpathetisch, aber nachhaltig, verteidigt sie überall die Werte jener europäischen Kultur der Diversität, der Empathie, der freundschaftlichen Anteilnahme und solidarischen Kritik, deren Pflege die Fondation Charles Veillon gewidmet ist.

In Peter von Matt erhält der Europäische Essaypreis «Charles Veillon» einen Träger, der den Preis ebenso sehr ehrt wie dieser ihn.

Georg Kohler

LOB AUF PETER VON MATTS
DIE TINTENBLAUEN EIDGENOSSEN

Seit fünf Jahren sind wir Schweizer angehalten, 200 Jahre zurückzublicken in eine geschichtliche Konstellation, die der eine oder andere vielleicht lieber verdrängt hätte: in die einzelnen Etappen des Untergangs der alten Eidgenossenschaft und seiner unmittelbaren Folgen: der Helvetischen Republik im Zuge der Helvetischen Revolution, danach, genau vor 200 Jahren, der Mediation durch die Intervention Napoleons und der Gründung der neugebildeten Kantone Graubünden, Sankt Gallen, Aargau, Thurgau, Tessin und Waadt. Peter von Matt wurde sowohl in Aarau als auch in Stans 1998 als Redner zu den Gedenkfeiern an das für beide Orte so grundverschiedene Jahr 1798 gebeten und er hat diese Aufgaben souverän gelöst, fasziniert von einer Epoche, in der die Politik unseres Landes wie nie zuvor und nie seither einen experimentellen Charakter besass. Das heute preisgekrönte Buch *Die tintenblauen Eidgenossen*, dem meine Lobrede gelten soll, enthält diese Meisterstücke und lässt überhaupt an manchen Stellen den produktiven Rückblick auf diese Zeit zugleich als einen produktiven Vorausblick erscheinen: was 1848 durch die Gründung des Bundesstaates politische Wirklichkeit wurde, fünfzig Jahre zuvor wurde es von revolutionär gesinnten Visionären bereits vorausgedacht. Solche Freiheit schöpferischer Möglichkeiten prägt dieses Buch vielfältig.

Die Präsenz der Tellensage in der schweizerischen und deutschen Geschichtsschreibung, Literatur und bildenden Kunst nimmt in von Matts Darstellung dort eine wuchtige Gestalt an, wo der Maler und Schriftsteller Johann Heinrich Füssli 1785 den Tellsprung darstellt: den Absprung von einer in stürmische Wellen zurückgestossenen Barke hinüber auf eine Felsklippe, bevor der Held einen festen Standort gewinnt. Zwischen der aufgeschwollenen Welle und dem Felsen klafft eine Lücke und genau diese Lücke macht das Bild so überzeugend: Peter von Matts Faszination gilt dem prägnanten Augenblick, wo die aufklaffende Leere andeutet, dass jetzt ein neuer Geschichtszustand möglich wird, eine Wende. Er ist in diesem Buch, als Begleiter der Schriftsteller, der an ihnen als den Vordenkern histo-

rischer Konstellationen intensiv Beteiligte. Von dieser lustvoll erlebten Offenheit der Möglichkeiten zeugen viele Beispiele, die in diesem Buch mit machtvoller Evidenz auf- und einleuchten. Einige davon möchte ich in Erinnerung rufen:

Durch Peter von Matts Suggestionskraft fällt der klassizistische Staub von Heinrich Leutholds, des Zürcher Zeitgenossen Kellers und Meyers, Ode *An das Meer* ab. Er zeigt uns am Ende dieses 13 strophigen Gedichts beide Möglichkeiten, die der Schöpfung offenstehen: Entstehung und Untergang. Von Matt ist von beidem, genauer von beider Nachbarschaft fasziniert:

Oft wie Atemzüge des grossen Weltgeists
Weht's aus deinen Tiefen; mir ist, als hört' ich
Heil'ge Laute, welche der Schöpfungssagen
Rätsel mir lösten.

Doch umsonst mit sterblichem Mund beschwör' ich
Jene Geister über den Wassern schwebend;
Frag' umsonst... du spei'st an den Strand als Antwort
Trümmer und Leichen.

Aus dem *Verlorenen Lachen* der Seldwyler Geschichten Gottfried Kellers evoziert Peter von Matt die unvergleichliche Szene vom «Tapetenvaterland». Man sieht dort die Berner Alpen, Kuhweiden, blaue Seen, spazierende Herren und Damen und schnurgerade eingereihte Soldaten auf einer Tapete in einem Wirtshaussaal, jedoch mit fehlerhaftem Druck der für das Backenrot vorgesehenen Stellen, so dass rote Scheibchen neben den leeren Backen schwebten. Von der für diesen Saal zu grossen Tapete musste der obere Teil mit den Schneebergen zur Decke hin umgebogen werden, ausserdem warfen Gäste die «Heringsseelen», d.h. die Fasern in den Heringsbüchen, an die Eisfirnen, wo sie festklebten. Das Stichwort «Tapetenvaterland» wird nun zu einem Leitmotiv nicht nur für diese kostbare Passage, sondern auch für ganz andere Partien des Buchs, das einen scharfen Blick auf verkommene politische Verhältnisse in Gestalt dazu stimmender Bilder wirft. Als «eine Dekonstruktion des verbildlichten Staates überhaupt» bezeichnet von Matt solche Glanzstücke und er findet ihre spä-

ten Fortsetzungen auch bei Robert Walser. Dessen Prosastück *Guten Tag, Riesin!* von 1907 ist für ihn auch ein Stück Tapeten-Imagination. Dort wird der einen frühen Berliner Morgen beschreibende Dichter plötzlich «Aristokrat, Held, Löwenbändiger, Sozialist, Afrikaforscher, Tänzer, Turner oder Kneipenwirt», in flüchtigem, sofort zerfliessendem Traum. Diese Vorstellungen sind so unwirklich und so künstlich hergestellt, als bildeten auch sie eine Tapete – zieht man sie weg, so gibt es keine Sicht mehr auf die sprechende Person und ihren Standort, die einzelnen Bilder verlieren jegliche Solidität. Von Matts Originalität ist es hier, diese beiden Texte, zugleich diese beiden grossen Dichter, die mehr als ein halbes Jahrhundert voneinander trennt, so miteinander zu verbinden, dass ihre Erfahrung einer Alsob-Welt aus vielfältig herbeizitiertem Material vergleichbar wird. Seldwylas wirtschaftliche Verkommenheit setzt sich fort in die wirtschaftliche Verkommenheit etwa der Familie Tobler in Walsers Roman *Der Gehülfen*, und plötzlich erfährt der Leser das abgründige Vergnügen an Untergängen bei diesen beiden Autoren als kreative Energie, die verdeckte Trugwelten durch Diagnosen aufdeckt: der Wahrheitsblick wird so, weit über seine ästhetischen Folgen hinaus, zum Politikum. Eine Gesellschaft wird durch die Bilder ihrer Selbsttäuschungen erkennbar.

Wer als Autor den Blick hat, solche Übertünchungen wegzufegen, kann das Äusserste denken: Keller, in seinem ersten Bettagsmandat von 1862, stellt sich vor, unser Bundesstaat könnte ein Modell sein, das, so wie es aufgestellt wurde, auch wieder zerschlagen werden könnte von dem «grossen Baumeister der Geschichte». Und nochmals erscheint im *Fähnlein der sieben Aufrechten* diese Vorstellung: «Ein Volk, welches weiss, dass es einst nicht mehr sein wird, nützt seine Tage um so lebendiger...»

In diesem Buch sind dies nicht einfach herausragende Zitate als Zeugnisse einer mutigen Infragestellung. Es sind Leitvorstellungen, die die literarischen Vergegenwärtigungen grundieren: indem das scheinbar Wirkliche sich jederzeit ins Mögliche zu verwandeln vermag und so von einer gesicherten, gefestigten Realität wegführt zum Riskanten und Brisanten des Zukunftsentwurfs. Man hört hier stets die Uhr der Geschichte ticken, man weiss sich nur auf Zeit einer Konstellation verbunden.

Diese Zeit nimmt für Gotthelf ihren Anfang in der 1830er Revolution, für Keller in der 1848er Revolution. Und für Frisch und Dürrenmatt ist 1946 das entscheidende Jahr des Anfangs. Wenn so der Ausgangspunkt ein Umbruch aller bisherigen Verhältnisse ist, dann kann es in der Folge niemals einen Stillstand in ausgeglichener Zeitlosigkeit geben. Ein solches klassizistisches Gleichgewicht wäre für den aus der Wende heraus entstandenen Dichter eine Geschichtslüge. Von daher rücken in diesem Buch die beiden grossen Schweizer Erzähler des 19. Jahrhunderts, Gotthelf und Keller, in eine neuentdeckte Nähe zu den beiden markantesten Schweizer Dramatikern und Prosaisten der Mitte des 20. Jahrhunderts, Dürrenmatt und Frisch. Diese Nachbarschaft aus dem genauen Blick auf die scheinbar konstanten Züge der Schweiz wird doppelt spannend durch die zeitliche Differenz und durch die Differenz der jeweiligen Partner, Gotthelf versus Keller, Dürrenmatt versus Frisch. Wir erleben hier jeweils die unlösbare Spannung einer notwendigen, schöpferischen Unruhe.

Gotthelf erscheint hier am radikalsten in seinem Erstling, dem *Bauernspiegel*, Frisch in seinem komplexesten Roman, *Stiller*. Dürrenmatt wird uns als Denk-Spieler greifbar, der mit der Sprache mühsam einholt, was ihm der visionäre Einfall zuhält. Der frühe und vor allem der späteste Dürrenmatt dominieren hier, nicht der Schullesebuchklassiker: Von Matt nimmt mit seiner kritischen Phantasie die kreative Bewegung an ihren brisantesten Stellen wahr, dort wo elementare Zerstörung am Werk ist: zum Beispiel im ersten Drama der Wiedertäufer *Es steht geschrieben* und im späten *Durcheinandertal*, wo ein Hotelbrand geschildert wird. Hotelbrände als vielfach besetzbares Schweizer Thema ist eine der in diesem Buch nicht seltenen Kreuzungsstellen. Hier ist es die Kreuzung von Tourismus und Apokalypse, die unerwartet miteinander identifiziert werden.

Dieses Leitmotiv des Brandes erscheint gleich zu Beginn des evolvierten Zeitraums, im Jahr 1798, wo der Pulverdampf, der das Land erfüllt, mit einem Brand einhergeht, der die neuen Verhältnisse ermöglichen wird, die durch ihn ihre Brisanz erhalten. Dabei ist es oft nicht einmal nötig, den Blick zurück und den Blick nach vorn, in eine unru-

hige, ungewisse Zukunft, eigens zu bestätigen. Beide sind nur schon durch die Auswahl und die Kombination der Texte präsent.

Von Matt ist ein höchst spannender Erzähler, der seine Leser im jetzigen Zeitpunkt anspricht, nicht als wirklichkeitsentrückte Ästheten. Er stachelt das kritische Potential an, von dem er hofft, dass es in seinen Lesern stecke. So spürt man die heftige, grimmige Abwehr aller Gemütlichkeit. Und so wird Gewaltsames, das Menschen einander antun, vor allem bei Gotthelf, aber auch bei Keller, aus einer geschichtlichen Situation heraus begriffen, als Zeichen für ungelöste soziale Spannungen.

Auch bei Dichtern, die auf den ersten Blick dieser Gewalt samkeit fernzustehen scheinen, deckt er sie auf: etwa bei Robert Walser den grossen Zorn auf die Inhaber institutioneller Macht im Literaturbetrieb, Feuilletonredaktoren oder Professoren, Eduard Korrodi, Max Rychner, Walter Muschg. Bei Meyer in der dem kämpferischen Alleingänger Ulrich von Hutten gewidmeten Dichtung. In beiden Fällen ist die aggressive Potenz an eine aufständische Natur geknüpft. Sie verbindet denn auch Conrad Ferdinand Meyer und Robert Walser mit den vorhin genannten vier Schriftstellern. Beiden gelten Essays, die sie in ihrer Grundstruktur erfassen: Meyer als den Dichter der Licht- und Schattengrenze, Walser als den Erneuerer väterlicher defizitärer Katastrophen. Von Matt findet in Meyers Lyrik die charakteristische optische Figur, die dem hybriden Treiben der Gründerzeit des deutschen Reiches ein nahes Ende prophezeit. Einen solchen scharfen Kontrast zwischen dem Übermass untergehenden Sonnenlichts und der unmittelbar darauffolgenden Nacht nimmt von Matt mit Meyers Augen in Venedig wahr, um ihn sogleich auf die Epoche anzuwenden, auf ihr ahnungsloses grettes Treiben im ephemeren Glanz einer kurzlebigen Machtfülle, der ein nahes Ende droht: «im Schatten drüber», wo Meyer sein Gedicht «Als ein unverständlich Murmeln» zum Schweigen bringt. Die beiden letzten Strophen des Venedig-Gedichts werden vom Interpreten so beleuchtet, dass die Koinzidenz zwischen der scharf erkannten psychischen Zweiteilung Meyers zwischen imaginärer Machtentfaltung und Sehnsucht nach Auslösung und seiner politisch-geschichtlichen Diagnose der gründerzeitlichen Gegenwart von 1870 zu einem Schlüssel des Verständnisses grosser Teile seines

lyrischen und erzählerischen Werks wird. Die Evokation der grellen Tagesbühne, des allesverschluckenden nächtlichen Schweigens, der deutlichen Grenze zwischen beiden Zuständen ersetzt eine lange historisch-ästhetische Standortbestimmung. Wer so auszuwählen, so zu beleuchten versteht, ist ein fruchtbarer Kommunikator:

In dem purpurroten Lichte
Lauta Stimmen, hell Gelächter,
Überredende Gebärden
Und das frevle Spiel der Augen.

Eine kurze kleine Strecke
Treibt das Leben leidenschaftlich
Und erlischt im Schatten drüben
Als ein unverständlich Murmeln.

Auch Robert Walser, der andere von bedrängender Labilität gezeichnete Dichter in diesem Buch, – der dritte ist Friedrich Glauser – wird gleichfalls von einer «Urszene» her gedeutet, nämlich vom Nacherleben des väterlichen Vergnügens am Fallieren. Von Matt findet dieses Vergnügen bereits bei den stets ihren wirtschaftlichen Untergang geniessenden Seldwytern Gottfried Kellers. Solche Durchbrechung von Epochengrenzen räumt mit der Monotonie und Zwanghaftigkeit traditioneller Literaturgeschichte auf: Modelle des 19. Jahrhunderts können im 20. ohne weiteres wieder auftauchen, wenn die psychischen und sozialgeschichtlichen Konstellationen entsprechende literarische Folgen erzwingen, wie er es uns im Detail vorführt. Die Walsersche «Urszene» ist z.B. in den grossen rhetorischen Tiraden des entlassenen Kommis greifbar, am schönsten in *Geschwister Tanner*. Der euphorische Sprachschwung aus dem Genuss des Entlassenwerdens heraus ist eine literarisch äusserst produktive Folge des vom väterlichen Muster vergnüglichen Konkurses geprägten Verhaltens des Sohnes. Die Entlassung löst ihm die Zunge wie kein anderer Vorgang, und so erweist sich die Analyse *Die Schwäche des Vaters und das Vergnügen des Sohnes* auch als Schlüssel zum Verständnis des Glücksgefühls bei gelingendem Schreiben.

Hier wie oft wird, was privaten Ursprungs zu sein scheint, als Ergebnis einer Unverträglichkeit zweier Systeme erkannt und so als eine sozi-

algeschichtlich behaftbare Situation. Ebensowenig geht es an, Max Frisch im Roman *Stiller* als einem privaten Ich zu begegnen. Für von Matt ist hier die Sprengung der schweizerischen «Selbstverbunkierung» ein öffentlicher Vorgang von umwertender und umwendender Kraft. Die schroffe Gegenüberstellung Frisch – Dürrenmatt wird von ihm aufgebrochen: Er zeigt uns den wahren Dürrenmatt, der sich als den Gegner einer Wahrhaftigkeitsästhetik versteht, im Bild des Minotaurus im Labyrinth als einem Spiegelsaal: ein genau so einsam eingesperrtes Ich wie Anatol Stiller in seiner Gefängniszelle. Er berichtet so den Gegensatz zwischen «Exhibitionisten» und «Gedankenschlossern», mit dem Dürrenmatt sein grosses Unternehmen der *Stoffe* einleitet, einer scheinbaren Anti-Autobiographie, die dann doch in die grosse Tradition der verurteilten Gattung gehört.

Die dichterisch stärksten Talente der nachfolgenden Generationen, von Otto F. Walter und Niklaus Meienberg über Gerhard Meier und Hugo Lütscher zu Peter Bichsel und weiter zu Jürg Laederach, Urs Widmer, Thomas Hürlimann und Adelheid Duvanel, werden in greifbarer und differenzierender Vergegenwärtigung vorgestellt. So wird bei Gerhard Meier inmitten durchgeistiger idyllischer Bilder die stete Todesnähe evoziert, bei Peter Bichsel in genauer Beobachtung die höchst kunstvolle Gabe, das zu Erzählende gerade nicht zu erzählen. Von dem Vorwurf, wonach die Vermittler der Literatur die jetzt und hier Schreibenden oft hinter ihren Vorgängern verschwinden lassen, bleibt angesichts Peter von Matts herausragender Darstellung nichts mehr bestehen. Gleichermassen enthält sein letztes, vor kurzem erschienenes Buch, die Anthologie *Die schönsten Gedichte der Schweiz*, von 86 Dichtern 38 Lebende, die wie Enzenbergers einst berühmtes *Museum der modernen Poesie* ein Antimuseum bilden.

Für all dies haben wir Peter von Matt zu danken.

Bernhard Böschenstein

ELOGE DU LIVRE DE PETER VON MATT *DIE TINTENBLAUEN EIDGENOSSEN*

Depuis cinq ans, nous, les Suisses, sommes invités à regarder deux siècles en arrière et à nous intéresser à une constellation que certains aimeraient peut-être refouler. Il s'agit des étapes successives de la fin de l'ancienne Confédération et de ses conséquences immédiates : de la République helvétique qui s'est constituée en pleine Révolution helvétique et de la Médiation due à l'intervention de Napoléon ainsi que de la création de nouveaux cantons, tels que les Grisons, Saint-Gall, l'Argovie, la Thurgovie, le Tessin et Vaud, il y a exactement deux cents ans. Peter von Matt a été chargé en 1998 de prononcer deux discours commémoratifs, traitant du rôle éminemment différent qu'a joué l'année 1798 pour Aarau et pour Stans. Il s'est acquitté de ces tâches avec une aisance souveraine, fasciné par une époque où la politique de notre pays avait un caractère expérimental comme jamais auparavant et jamais depuis lors. Le livre que nous couronnons aujourd'hui et qui fera l'objet de mon éloge, *Die tintenblauen Eidgenossen*, contient ces morceaux d'anthologie et nous permet de considérer ce fructueux regard rétrospectif à la fois comme un regard prospectif. Ce qui devint en 1848 une réalité politique, la fondation de la nouvelle Confédération, fut anticipé cinquante ans auparavant grâce à des visionnaires aux tendances révolutionnaires. Pareille liberté et pareille ouverture favorisant la créativité dominent ce livre à maints endroits.

La légende de Tell, présente dans l'historiographie, la littérature et les arts plastiques de la Suisse et de l'Allemagne, s'incarne avec force dans un tableau de Johann Heinrich Füssli de 1785, représentant le saut de Tell : le héros quitte une barque repoussée dans les vagues tempétueuses avant d'atteindre un rocher et par là un lieu sûr. Entre la vague enflée et le rocher s'ouvre une béance qui confère à ce tableau son caractère convaincant. Peter von Matt est fasciné par le moment précis où le vide qui s'entrouvre annonce l'avènement possible d'une nouvelle constellation historique, d'un tournant. Dans ce livre, l'auteur accompagne les écrivains qui préparent ces nouvelles constellations et participe à leur regard novateur. Il témoigne du plaisir qu'il éprouve

devant la richesse des options qui apparaissent avec la force de l'évidence. J'aimerais rappeler ici quelques exemples, témoins de cette force persuasive, tirés de ce livre:

Grâce à la présentation suggestive de l'ode *A la mer* de Heinrich Leuthold, un contemporain zurichois de Keller et de Meyer, ce poème de treize strophes est libéré de sa poussière néoclassique. Les deux strophes terminales évoquent successivement la création et la ruine. Von Matt est fasciné par la proximité de ces deux états:

Souvent le souffle de l'esprit du monde
Emane des profondeurs, est-ce la rumeur sacrée
Qui résout les énigmes des légendes
Des premiers jours ?

En vain ma parole mortelle
Conjure les esprits flottant sur l'eau;
En vain ma question... tu réponds en crachant
vers la rive
Débris et morts.

Du récit *Le rire perdu des Gens de Seldwyla* de Gottfried Keller, Peter von Matt évoque la scène incomparable de la «patrie en papier peint». On y découvre les Alpes bernoises, des pâturages, des lacs bleus, des promeneurs, messieurs et dames, des soldats par rang et par file sur un papier peint ornant la salle d'une auberge. L'impression est défectueuse, elle a déplacé le rouge des joues en dehors des joues, en laissant vides ces dernières. La partie supérieure du papier peint, les Alpes, a dû être recourbée vers le plafond, par manque de place. Et quelques clients lancèrent les «âmes des harengs», à savoir les fibres contenues dans leurs ventres, vers les glaciers où elles restaient collées. Le mot-clé «patrie en papier peint» devient un leitmotiv non seulement pour ce passage extraordinaire, mais aussi pour d'autres parties du livre dont l'auteur jette un regard aigu sur des constellations politiques pourries auxquelles correspondent des images révélatrices. Von Matt parle de la «déconstruction des emblèmes de l'Etat» en s'arrêtant à ce type de passages exemplaires. Il en découvre la continuation tardive chez Robert Walser. Sa prose

Bonjour, géante! de 1907 est pour lui un nouveau papier peint imaginaire. Le poète y décrit Berlin qui s'éveille. Soudain, il devient « aristocrate, héros, dompteur de lions, socialiste, africaniste, danseur, gymnaste ou bistrotier », dans un rêve fugitif qui se dissout à l'instant. Ces représentations sont si irréelles, si artificielles qu'elles semblent être elles aussi un papier peint. On n'a qu'à l'éloigner et l'on perd la vue sur le locuteur et sa position, les images se dissolvent. L'originalité de von Matt réside dans le rapprochement de ces deux textes et de ces deux grands poètes que sépare plus d'un demi-siècle. Leur expérience d'un monde illusoire tissé de matériaux composites faits de citations est comparable. Le déclin économique de Seldwyla se poursuit dans le déclin de la famille Tobler, dans le roman *Le Commis*. Et voilà que le lecteur découvre que la volupté abyssale née de l'expérience de l'annihilation chez ces deux auteurs se transforme en énergie créatrice. Des mondes recouverts par le voile de la tromperie sont démasqués grâce à un diagnostic qui fait du regard authentique en même temps un regard politique, bien au-delà du regard esthétique. Une société se caractérise à travers les images de ses illusions sur soi-même.

Un auteur qui est capable de faire partir le fard est à même d'imaginer une situation extrême: Keller, dans son premier *Mandat du Jeûne fédéral* rédigé en 1862 pour le canton de Zurich, confère à notre Etat fédéral le statut d'un modèle qui, de même qu'il a été inventé, pourrait un jour se voir anéanti par le « grand architecte de l'histoire ». Puis, dans le récit *Le fanion des sept braves*, revient la même vision: « Un peuple qui sait qu'un jour il ne sera plus, profite de ses jours de façon d'autant plus vivante... »

Dans ce livre, ce ne sont là pas simplement des citations qui sortent de l'ordinaire et qui témoignent d'une mise en question courageuse. Ce sont au contraire des idées directrices qui servent de fondement aux exemples littéraires. Ce qui revêt l'apparence du réel est à chaque moment prêt à se transformer en un possible et à quitter une réalité sûre et ferme au bénéfice du risque et de la matière explosive contenue dans les projets d'avenir. On entend toujours dans ce livre dictiquer la montre de l'histoire. On ne fait partie d'une constellation qu'à titre temporaire.

Cet état temporaire prend ici, quant aux débuts des grandes carrières littéraires, la forme d'une révolution: celle de 1830 pour Gotthelf, celle de 1848 pour Keller. Et Frisch et Dürrenmatt débutent véritablement en 1946. Pour ceux qui ont connu comme point de départ le renversement de tous les rapports précédents, il ne pourra par la suite plus jamais y avoir de stagnation intemporelle et «équilibrée». Un tel équilibre classique serait pour le poète né d'un pareil tournant un mensonge face à l'histoire. Ainsi les deux grands narrateurs suisses du XIX^e siècle, Gotthelf et Keller, rejoignent les deux auteurs dramatiques et prosateurs suisses les plus marquants du milieu du XX^e siècle, Dürrenmatt et Frisch, grâce à une proximité nouvellement découverte. Ce voisinage créé par un regard précis sur les traits apparemment constants de la Suisse redouble d'intérêt grâce à l'écart temporel qui sépare les partenaires respectifs et grâce à leurs différences: Gotthelf est opposé à Keller, Dürrenmatt à Frisch. Nous participons ici à chaque fois à la tension insoluble inhérente à un dynamisme créateur nécessaire.

Gotthelf apparaît ici dans la radicalité de son premier roman, *Le Miroir des paysans*, Frisch dans son roman le plus complexe, *Stiller*. Dürrenmatt est ici le penseur et joueur qui cherche péniblement à exprimer par le langage ce qu'une idée visionnaire lui a dicté. Le premier et surtout le dernier Dürrenmatt dominent ici, non le classique des manuels scolaires. Von Matt perçoit avec son imagination critique le mouvement créateur aux endroits les plus explosifs, là où une destruction élémentaire est à l'œuvre: par exemple dans son premier drame, traitant des Anabaptistes, et dans le récit tardif *La Vallée sens dessus dessous*, qui se termine par l'incendie d'un hôtel. Voilà bien un thème suisse à maintes connotations, cet incendie d'un hôtel où se croisent inespérément le tourisme et l'apocalypse qui s'identifient l'un l'autre. Il y a beaucoup de ces croisements dans ce livre.

Ce leitmotiv de l'incendie apparaît dès le début de l'époque privilégiée, dès 1798, lorsque la fumée de la poudre qui se propage à travers le pays s'accompagne d'un incendie qui rendra possibles les nouvelles constellations qui lui doivent leur caractère explosif. Dès lors il n'est même plus nécessaire de s'assurer de l'évidence du regard rétro-

spectif ou prospectif, vers un avenir inquiétant et incertain. Le choix et la combinaison des textes à eux seuls indiquent déjà la perspective empruntée.

Von Matt est un narrateur des plus intéressants qui s'adresse à ses lecteurs dans l'immédiateté du moment présent, non comme à des esthètes éthérés. Il éveille le potentiel critique qu'il espère trouver en eux. Ainsi on perçoit son refus vêhément, parfois féroce de tout confort. Et la violence que les hommes exercent les uns contre les autres apparaît, surtout chez Gotthelf, mais aussi chez Keller, comme la conséquence d'une situation historique qui témoigne de tensions sociales non résolues.

La violence se laisse deviner même chez des poètes qui, à première vue, semblent en être éloignés, chez Robert Walser et Conrad Ferdinand Meyer. Robert Walser est habité par une grande colère envers les détenteurs d'un pouvoir institutionnel, les rédacteurs d'un feuilleton littéraire ou les professeurs, comme Eduard Korrodi, Max Rychner, Walter Muschg. Et Meyer voit son long poème épique au combattant solitaire Ulrich von Hutten. Le potentiel agressif se manifeste de part et d'autre dans une nature rebelle. Ainsi s'établit la liaison entre Conrad Ferdinand Meyer et Robert Walser d'une part, les quatre écrivains mentionnés auparavant d'autre part. Les deux premiers font eux aussi l'objet d'essais qui en dégagent les structures fondamentales. Meyer est ici le poète de la césure entre la lumière et l'ombre, Walser celui du renouveau des faillites catastrophiques du père. Von Matt découvre dans la poésie de Meyer la figure caractéristique qui a valeur d'anticipation prophétique du déclin imminent du Reich et qui dénonce les agissements démesurés des années 1870. Le contraste aigu qui oppose l'excès de lumière du soleil couchant à la nuit qui suit immédiatement apparaît dans un poème vénitien de Meyer et se voit appliqué par von Matt à l'ensemble de l'époque, comme signe d'une séquence allant d'une activité éblouissante, vécue inconsciemment dans l'éclat éphémère d'un pouvoir dont les jours sont comptés, vers la fin prochaine «là-bas, dans l'ombre», «dans le murmure insaisissable» qui clot le poème de Meyer. Les deux dernières strophes du poème *Auf dem Canal grande* sont éclairées par l'interprète de manière à faire apparaître la coïncidence entre

d'une part la division psychique chez Meyer, séparant le désir d'extension d'un pouvoir purement imaginaire, d'une nostalgie de l'extinction, et d'autre part le diagnostic politique et historique des années 1870 que présente l'interprète. Il en résulte une clé apte à décoder une grande partie de l'œuvre du poète et du narrateur Meyer. L'évocation et de la scène éblouissante du jour et du silence nocturne qui engloutit tout, et surtout de la césure qui sépare ces deux états, remplace une longue définition historique et esthétique de la position de ce poète. Celui qui sait ainsi choisir les passages-clés et les éclairer de cette façon est un grand communicateur:

Dans la lumière rouge-pourpre
Voix bruyantes, rire clair,
Gestes de la séduction,
Le jeu scélérat des yeux.

*Un trajet bref et petit
Où la vie est passionnée
Qui s'éteint là-bas dans l'ombre,
Un murmure insaisissable.*

Robert Walser aussi, l'autre poète d'une fragilité troublante dans ce livre, – le troisième est Friedrich Glauser – est interprété à partir d'une scène archétypale, celle de l'imitation du père qui tire satisfaction de ses échecs. Von Matt découvre ces joies déjà auprès des habitants de Seldwyla de Gottfried Keller qui jouissent de leur déclin économique. Cette transgression des limites séparant les époques rompt avec la monotonie et le déterminisme de l'histoire littéraire traditionnelle. Il est fréquent que des modèles qui ont cours au XIX^e siècle fassent leur réapparition au XX^e, lorsque les constellations psychiques et sociologiques réclament des conséquences littéraires correspondantes, comme l'interprète nous en fait la démonstration détaillée. La scène archétypale de Walser est présente dans les grandes tirades rhétoriques du commis licencié, en particulier chez les *Enfants Tanner*. L'élan euphorique qui traverse la langue, lorsque le licenciement éveille des sentiments voluptueux, est l'application extrêmement fructueuse du comportement du fils que le modèle paternel de la faillite joyeuse a imprégné. Le départ délie sa langue plus que tout autre évé-

nement. L'analyse *La faiblesse du père et le plaisir du fils* permet aussi de comprendre le sentiment de bonheur lors de la réussite de l'écriture.

Ici comme ailleurs, ce qui semble se rattacher à une origine privée, apparaît comme le résultat de l'incompatibilité de deux systèmes et donc comme une situation sociologiquement analysable. Il n'est pas plus admissible de voir dans l'auteur du roman *Stiller* un moi privé. Pour von Matt, la destruction de l'«autofortification» helvétique est ici un processus qui transforme et révolutionne les valeurs. L'opposition souvent brusque que l'on établit entre Frisch et Dürrenmatt doit être différenciée, comme l'exige l'interprète. Von Matt nous montre le vrai Dürrenmatt, celui qui se veut l'ennemi d'une esthétique de la vérité autobiographique, sous le signe du Minotaure enfoncé dans son labyrinthe comme dans une salle à miroirs: aussi solitaire dans cette prison qu'Anatol Stiller dans sa cellule. Il corrige ainsi le contraste entre les «exhibitionnistes» et les «serruriers penseurs» par lequel Dürrenmatt inaugure sa grande entreprise des *Matières*, qu'il veut une anti-autobiographie et qui rejoint finalement la grande tradition qu'il avait condamnée.

Les plus grands talents des générations suivantes, d'Otto F. Walter et Niklaus Meienberg à Gerhard Meier, Hugo Lötscher et Peter Bichsel, puis à Jürg Laederach, Urs Widmer, Thomas Hürlimann et Adelheid Duvanel, sont présentés de manière saisissante et différenciée. Chez Gerhard Meier, les scènes idylliques spiritualisées sont teintes de la proximité de la mort, chez Peter Bichsel la faculté narrative implique l'acuité de l'observation et l'art exquis de ne pas raconter ce que l'on attend du récit. Le reproche souvent adressé aux médiateurs de la littérature de faire l'impasse sur les contemporains au profit de leurs prédecesseurs est vain dans le cas de von Matt. Ainsi son dernier livre, récemment paru, l'anthologie *Les plus beaux poèmes de la Suisse*, réunit, sur 86 auteurs, 38 contemporains toujours en vie. Ils forment un «anti-musée», comme le faisait jadis le célèbre *Musée de la poésie moderne* d'Enzensberger.

Pour tout cela, nous disons merci à Peter von Matt.

Bernard Böschenstein

WIR SIND VIEL ÄLTER, ALS WIR DENKEN

Über das «Ineinanderweben der Zeiten» in der Literatur

Der Mensch ist das geschichtenerzählende Tier. Das ist eine Definition des Homo sapiens sapiens, die ihre gute Geltung verdient neben den vielen anderen, berühmteren Definitionen: der Mensch sei das denkende Tier oder das sprechende Tier oder das lachende Tier oder das verdrängende Tier oder das werkzeugefabrizierende Tier...

Wenn ich den Menschen definiere als das Wesen, welches fähig ist, Geschichten zu erzählen, fällt diese Bestimmung nicht etwa zusammen mit der viel geläufigeren Bestimmung des Menschen als des sprachfähigen Wesens. Bereits der berühmte erste Satz in Herders «Abhandlung über den Ursprung der Sprache» hat ja diese Definition in Frage gestellt. Es heisst dort: «Schon als Tier hat der Mensch Sprache», eine Aussage, die ebenso lapidar wie vertrackt ist. Sie lässt sich aber begründen; man braucht nur an die Vielfalt tierischer Verlautungen zu denken. Was ist ein schallender Urwald anderes als ein Tumult von Mitteilungen, grosses Gerede? Unmöglich aber wäre auch für einen Herder der Satz: «Schon als Tier erzählt der Mensch Geschichten». Denn das tut er nun wirklich nicht. Wir wissen zwar, dass die Bienen einander mittels komplizierter Tänze Bericht erstatten über die Fundstellen nektarreicher Blumen, aber das sind keine Erzählungen, sondern Informationen.

Wenn es denn also stimmen sollte, dass der Mensch definiert werden kann als das erzählende Tier, dann stellt sich die Frage, warum er überhaupt zu einer solchen Tätigkeit gekommen ist. Es muss, wie alles, was am Menschen ganz ursprünglich ist, mit den Strategien des Überlebens zusammenhängen, mit der erstaunlichen Tatsache, dass gerade der langsame und dünnhäutige Homo sapiens sapiens das unablässige Artensterben überlebt hat.

In der Regel gehen wir von zwei Strategien des Überlebens aus: der Gewalt und der List. Hier die unmittelbare Macht der Krallen, Zähne und Waffen und dort die mittelbare Macht der List, der Täuschung und Verstellung. Beides, Gewalt und List, war in der Schöpfung schon

Millionen Jahre lang vorhanden, bevor die ersten Hominiden aus den Wäldern in die Savanne vorstießen und den aufrechten Gang lernten. Erzählen aber ist gewaltlos und ohne Falsch. Im Erzählten mag Gewalt vorkommen und List und Tücke in grosser Menge, der Akt des Erzählens selbst ist ein wunderbar friedliches Geschäft. Wie soll also gerade dieses zum Überleben der Gattung nötig gewesen sein, so nötig wie Gewalt und List?

Das älteste Erzählen war Welterklärung. Im ältesten Erzählen waren Theologie und Philosophie und Naturwissenschaft noch ungeschieden ein einziges. Die für uns heute so bitter getrennten Wahrheiten der Fakultäten waren vereinigt in der Gestalt von Geschichten. Diese Geschichten erzählten, warum es überhaupt Menschen gibt, und wer die ersten Menschen waren, und wer sie gemacht hat, und wer die Welt gemacht hat, und warum die Erde etwas anderes ist als der Himmel, und warum die Sonne wieder aufgeht, wenn es Nacht geworden ist, und was für Mächte und Gewalten über Himmel und Erde regieren und also auch über die Menschen. Wir nennen dieses Erzählen Mythos. «Mythos» heisst aber im Griechischen nichts anderes als Rede, Erzählung, Gespräch, Begebenheit. Dieses Wort, das für uns einen feierlichen Klang hat, zugleich aber auch den Einschlag des Unwahren und Unwissenschaftlichen, zeigt in der Gewöhnlichkeit seiner ursprünglichen Bedeutung die einst selbstverständliche Geborgenheit alles menschlichen Wissens in der erzählenden Rede. Doch was hat das nun mit dem Überleben des Homo sapiens sapiens zu tun? Das Erzählen erklärte die Welt und machte das Unbegriifene begreiflich. Es beseitigte die tödliche Angst vor dem, was an Himmel und Erde geschah und nicht verstanden werden konnte. In der durch das Erzählen, durch den Mythos benannten Welt konnte man sich einrichten. Nun wusste man, wo die Götter hausten, wie sie hießen und wie man sich ihnen gegenüber zu verhalten hatte. Und weil diese Götter und Geister überall waren, musste man zwar überall fürchterlich aufpassen, denn Götter und Geister sind bekanntlich reizbar, jähzornig und rachsüchtig, aber das Ganze konnte nun nicht mehr plötzlich untergehen. Man wusste, der Himmel kann mir nicht unverhofft auf den Kopf fallen und die Sonne taucht am Morgen mit Gewissheit wieder auf, denn sie ist ein Gott und also dauerhaft. Die Erzählung hatte die Welt berechenbar gemacht. Das lärmende Grauen vor dem

Unverstandenen war beseitigt durch Geschichten. Es gab mehr Furcht, aber weniger Angst. Und auch für List und Schlauheit tat sich jetzt ein neues Feld auf. Man konnte sich nämlich etwas ausdenken gegenüber diesen Reizbaren, Jähzornigen und Rachsüchtigen.

Als die Wissenschaften sich aus der erzählenden Urgestalt der Welterklärung verabschiedeten, blieb die Literatur übrig. Sie treibt das alte Spiel weiter, aber sie hat nun ein Wahrheitsproblem. Denn Wahrheit im strengen Sinn reklamieren jetzt die Wissenschaften für ihre Systeme und ihren trennscharf bewiesenen Output. Der Literatur bleibt da nur ein zweideutiger Rest. Wohlwollende Leute billigen ihr zwar gerne so etwas wie einen eigenen Wahrheitsgehalt zu, einen mehr gefühlsmässigen vielleicht, auch farbigeren und bildhafteren, aber der Verdacht gegenüber ihrem Output, der weder trennscharf noch bewiesen ist, bleibt bestehen. Ist sie vielleicht doch eher etwas für kindliche Gemüter, für Personen mit beschränkter Denkschärfe? So sah es einst tatsächlich der Aufklärer Christian Fürchtegott Gellert, der in einem Gedicht mit dem Titel «Die Biene und die Henne» den Zweck der Literatur darin sah,

«Dem, der nicht viel Verstand besitzt,
Die Wahrheit durch ein Bild zu sagen.»

So betrachtet, wäre das Erzählen, wäre die Literatur in der wissenschaftlich erklärten Welt ein seltsames Überbleibsel aus einer überwundenen Zivilisationsstufe, ein Rudiment, wie man in der Biologie sagt, wenn irgendein Körperteil seine Funktion verloren hat und gleichwohl noch verkümmert vorhanden ist, der Blinddarm zum Beispiel oder der Zwischenkieferknochen oder die männlichen Brustwarzen.

Die These ist verführerisch, und es haben sich denn auch viel bedeutendere Köpfe als der wackere Christian Fürchtegott Gellert ganz ähnlich vernehmen lassen. Nun gehört es aber zum Wesen der biologischen Rudimente, dass sie recht unscheinbar sind. Der menschliche Zwischenkieferknochen ist nahezu gänzlich verschwunden; es bedurfte des Genies von Goethe, ihn überhaupt noch nachzuweisen. Und die männlichen Brustwarzen existieren in demütiger Sinnlosigkeit hinter Hemdbrüsten und T-Shirts so dahin. Die Literatur hingegen, das

weltweite Erzählen, treibt es weiterhin laut und bunt, als wären die Wissenschaften noch gar nicht erfunden, als besäße die Literatur heute noch das Monopol der Welterklärung.

In der Tat ist die Literatur auf eine rätselhaften Weise alterslos, immer uralt und immer brandneu, ein Puer senex, Greis und Kind zugleich. So denken sich die Indianer den Trickster, das Wesen, das überall auf den Grenzen sitzt und alle Grenzen verwischt. Der Trickster ist nicht Gott und nicht Mensch und doch beides zugleich. Er nicht gut und nicht bös, sondern hebt diese saubere Unterscheidung in gefährlicher Weise auf. Er ist respektlos und unberechenbar. Wenn man sagt, er sei falsch, erweist er sich als wahr; wer ihn für wahr nimmt, dem zeigt er sich als vorgespiegelt. Er ist der Narr und er ist der Weise, unzuverlässig, doch immer zur Stelle. Wie der Trickster in den Mythen und Legenden der Völker überall die feste Ordnung in Frage stellt, die klaren Unterscheidungen über den Haufen wirft, die installierte Herrschaft unterhöhlt und dem Ernst mit dem Gelächter begegnet, so stellt die Literatur den Wahrheitsbegriff der Wissenschaften in Frage. Das ist ihre Rache für den Auszug der Wissenschaften aus der alten Einheit des welterklärenden Erzählens. Die Literatur ist wahr, obwohl sie nichts beweist und selber nicht beweisbar ist, und ihr Output ist niemals trennscharf, sondern spielt in allen Farben des Regenbogens. Der Satz, auf dem die Arbeit aller ernsten Wissenschaft beruht, der Satz vom Widerspruch, dass nämlich A nicht zugleich Nicht-A sein kann, ist für die Literatur ein Märchen. Deshalb wird sie von der strengen Wissenschaft ihrerseits in die Märchenecke gestellt. Schau mich an, sagt der Trickster, sobald du mich als A erkennst, bin ich Nicht-A. Ich bin stets das Andere. Ich bin sogar das Andere von dir selbst, von dem du nichts weißt und nichts wissen willst, weil du sonst nicht mehr schlafen könntest.

Die Literatur, dieses Überbleibsel aus der vorwissenschaftlichen Welterklärung, hat deshalb überlebt, weil sie der wissenschaftlichen Welterklärung unverfroren die Grenzen ihrer trennscharfen Wahrheiten vor Augen rückt. «Quod erat demonstrandum», sagt die Wissenschaft. «Wer's glaubt, bezahlt einen Taler», antwortet die Literatur. Weil es den Wissenschaften nie gelungen ist, die umfassende Welterklärung der mythischen Erzählungen vollständig und

ohne Rest zu ersetzen, wurde die Literatur auch nie zum blossen Rudiment vergangener Zivilisationsstufen.

Aus diesem Grund ist die Literatur stets uralt und brandneu. Aus diesem Grund reicht das Wurzelgeflecht alles Erzählens zurück bis in die ältesten Zeiten. Ich gebe ein Beispiel. Wir sind in Luzern, und zu Luzern gehört die Geschichte von der Mordnacht, eine Geschichte aus der Zeit des Beitritts der Luzerner zur Eidgenossenschaft. Sie wird in jeder Generation so oder anders wieder vergegenwärtigt, sei es durch Erzähler, sei es durch Dramatiker. Ich zitiere den Bericht aus den «Deutschen Sagen» der Brüder Grimm. Er ist die Bearbeitung eines Abschnitts aus der Chronik des Petermann Eterlin von 1507:

«Als auch Luzern dem ewigen Bunde beigetreten war, da wohnten doch noch östreichisch Gesinnte in der Stadt, die erkannten sich an den roten Ärmeln, die sie trugen. Diese Rotärmel versammelten sich einer Nacht unter dem Schwibbogen, willens, die Eidgenossen zu überfallen. Und wiewohl sonst niemand um so späte Zeit an den Ort zu gehen pflegte, geschah es damals durch Gottes Schickung, dass ein junger Knab unter dem Bogen gehen wollte, der hörte die Waffen klimmen und den Lärm, erschrak und wollte fliehen. Sie aber holten ihn ein und drohten hart: wenn er einen Laut von sich gebe, müsse er sterben. Drauf nahmen sie ihm einen Eid ab, dass er's keinem Menschen sagen wolle; er aber hörte alle ihre Anschläge und entlief ihnen unter dem Getümmel, ohne dass man sein achtete. Da schlich er und lugte, wo er Licht sähe; und sah ein gross Licht auf der Metzgerstube, war froh und legte sich dahinten auf den Ofen. Es waren noch Leute da, die tranken und spielten. Und der gute Knab fing laut zu reden an: «O Ofen, Ofen!» und redete nichts weiter. Die andern hatten aber kein acht darauf. Nach einer Weile fing er wieder an: «O Ofen, Ofen, dürft ich reden.» Das hörten die Gesellen, schnarzten ihn an: «Was Gefährts treibst du hinterm Ofen? Hat er dir ein Leid getan, bist du ein Narr, oder was sonst, dass du mit ihm schwatzest?» Da sprach der Knab: «Nichts, nichts, ich sage nichts», aber eine Weile drauf hub er an zum drittenmal und sagte laut:

«O Ofen, Ofen, ich muss dir klagen,
ich darf es keinem Menschen sagen;»

setzte hinzu, dass Leute unterm Schwibbogen stünden, die wollten heut einen grossen Mord tun. Da die Gesellen das hörten, fragten sie nicht lange nach dem Knaben, liefen und taten's jedermann kund, dass bald die ganze Stadt gewarnt wurde.»

So unterblieb denn also diese schweizerische Bartholomäusnacht und Luzern wurde dauerhafter Teil des Bundes. Eine schöne Geschichte, ein gute Geschichte, wenn auch keine ganz harmlose Geschichte. Denn da wird ein heiliger Eid durch Schlauheit unterlaufen, und die Rettung der todgeweihten Luzerner verdankt sich einem juristischen Trick: Ich sag's keinem Menschen, ich sag's nur dem Ofen. Ein Eid aber wird vor Gott geschworen. Kann man denn also Gott selbst juristisch austricksen?

Es gibt in der Schweiz zahlreiche Sagen, in denen genau dieser Versuch schrecklich bestraft wird. Ein Beispiel ist der Stiefelreiter, «de Stifelirüter», aus dem Freiamt. Dieser schaufelt etwas Erde aus seinem Garten in die Stiefel, betritt damit ein anderes Grundstück und schwört dort, er stehe auf seinem eigenen Boden. Das kostet ihn allerdings auf der Stelle das Leben, und er muss seither in der Nacht mit verdrehtem Kopf herumreiten und zwar bis heute.

Die beiden Geschichten ergeben zusammen ein schönes Beispiel für die Unberechenbarkeit der Literatur. Einmal steht sie auf der Seite des Heiligen und lässt dessen nicht spotten, dann wieder steht sie auf der Seite der List und Schlauheit, die auch das Heilige übers Ohr haut. Dass es schon dem Chronisten Etterlin nicht ganz wohl bei der Sache war, zeigt sich an seiner Bemerkung, der «junge knab» habe «villicht uss göttlicher schickung» die Verschwörer unter den Bögen entdeckt. Denn wenn dies göttliche Schickung war, dann muss auch der Trick, mit dem der Eid unterlaufen wird, von Gott gewollt gewesen sein. Der winzige Einschub des Erzählers – «villicht uss göttlicher schickung» – den die Brüder Grimm übernommen haben, sogar ohne das «vielleicht», ist mindestens so raffiniert wie die List des Knaben selbst.

Johannes von Müller übrigens, der den Vorgang in seiner grossartigen Schweizergeschichte mehr als dreissig Jahre vor den Brüdern Grimm ebenfalls erzählte, konnte mit der Vorsehung nichts anfangen.

Er schreibt lapidar: «Der Zufall wollte, dass damals ein Knab unter dem Schwibbogen alles hörte.» Vom Mitwirken Gottes beim Überleben der Eidgenossenschaft scheint der Historiker nicht viel zu halten. Er macht vielmehr die erstaunliche Bemerkung, es sei ein Schwächezeichen gewesen, dass die Verschwörer den Knaben nicht auf der Stelle getötet hätten. Schliesslich waren sie ja zum Mord an vielen Menschen entschlossen. Und er ergänzt: «Aber wenige Menschen sind bis zu Ende gut oder bös, dann wenige haben in ihrem Sinn eine unerschütterliche Vestigkeit.» Das ist entschieden weltlich gedacht und aufgeklärt analytisch; der Satz steht auch fast wörtlich schon bei Machiavelli. Entsprechend wenig Aufhebens macht Müller mit der Umgehung des Eides und deren theologischen Implikationen: «Der Knab schlich auf die Trinkstube der Fleischer, wo einige spielten, und erzählte es dem Ofen.» Ein einziger knapper Satz; und nichts von der dramatischen Personalisierung des Ofens im mehrfachen Anruf: «O Ofen, Ofen» – «O Ofen, Ofen, dürft ich reden» – «O Ofen, Ofen, ich muss dir klagen...» Für Müller ist das Sakrileg irrelevant; daher verzichtet er auch auf den erzähldramatischen Effekt.

Und nun ist es so, dass wir genau diesen erzähldramatischen Effekt schon einige tausend Jahre früher finden, in einem der ältesten Zeugnisse der erzählenden Menschheit überhaupt, auf der elften Tafel des Gilgamesch-Epos. Diese Verknüpfung durch die Jahrtausende, vom alten Babylon zum mittelalterlichen und modernen Luzern, bildet ein frappantes Beispiel dafür, wie uralt die Literatur stets ist und wie brandneu zugleich. Im «Gilgamesch» wird berichtet, dass die Götter beschlossen haben, eine Sintflut über die Erde zu schicken. Die Bibel wird diesen Bericht einige Jahrhunderte später übernehmen. Damit aber auch wirklich alle Menschen ersaufen und keiner davonkommt, schwören die Götter, keinem Menschen etwas davon zu sagen. Auch Ea, der Gott des Wassers und der Weisheit, leistet diesen Eid. Dann aber geht er hin zu einem Manne namens Utnapischtim, der in der Bibel Noah heißen wird. Dem möchte er das Leben erhalten. Und nun macht er es genau wie der «junge knab» dreieinhalbtausend Jahre später in Luzern. Er sagt die verbotene Wahrheit einem Gegenstand, der aus Schilf geflochtenen Wand von Utnapischtim's Haus. Es drohe, sagt er der Wand, der grosse Untergang, eine Mordnacht von Seiten der Götter stehe bevor. Und so beginnt er seine Rede:

«Rohrhaus, Rohrhaus! Wand, Wand!
Rohrhaus, höre, Wand, begreife!»

Die Anrede ist so beschwörend wie «Ofen, Ofen, ich muss dir klagen», und doch haben weder Etterlin noch die Brüder Grimm von Gilgamesch etwas wissen können. Die altbabylonischen Texte wurden erst im späten 19. Jahrhundert entdeckt. Jener Utnapischtim aber baut dann nach genauer Anweisung des Gottes das grosse Schiff, alle Seiten von gleicher Länge, ein Würfel also wie der Monolith von Murten, und er nimmt viele Lebewesen an Bord und überlebt mit ihnen zusammen das elende Ertrinken aller andern Menschen.

Wir wissen nicht, wie dieser grossartige Erzählmoment durch die Jahrtausende der erzählenden Menschheit gewandert ist. Wurde die Szene in prähistorischer Frühzeit erfunden und dann weitergereicht, stafettenähnlich, oder entsteht sie immer neu als Ausdruck eines mit der menschlichen Natur gegebenen Konflikts? Wir wissen es nicht. Wir wissen nur, dass der Kern der Geschichte – «Rohrhaus, Rohrhaus!» – «Ofen, Ofen!» – unverändert bleibt. Die moderne Märchenforschung hat viele Varianten zusammengetragen und gezeigt, dass der Ofen auffällig häufig als Ansprechpartner bei der Eideslist erscheint. Es gibt sogar den Fachausdruck «Ofenbeichte». Am bekanntesten ist wohl das Grimm-Märchen «Die Gänsemagd», wo eine Königstochter, die zur Küchenmagd erniedrigt wurde, «sich unter freiem Himmel verschwören» musste, es keinem Menschen zu sagen. Sie kriecht dann in den grossen Eisenofen hinein und schüttet dort schluchzend ihr Herz aus. Der König aber hat sein Ohr draussen am Ofenrohr, und alles wird gut.

Ich habe von der Wahrheit der Wissenschaften und von der Wahrheit des Erzählers gesprochen. Die Wissenschaften sind einst zu ihren präzisen Wahrheiten gelangt, indem sie sich von der erzählenden Welterklärung trennten – in einem Akt der funktionalen Ausdifferenzierung, wie die Soziologen sagen. Dadurch sind diese Wahrheiten aber auch geschichtlich geworden und also dem geschichtlichen Wandel unterworfen. Die Wahrheiten der Wissenschaft dauern eine Zeit, dann werden sie abgelöst von neuen Resultaten. Sehr oft erscheinen dann die überwundenen Wahrheiten

der Wissenschaft wie Fabeln und Erzählungen. Sie werden also im Nachhinein selbst zu dem, was einst ihr schärfstes Gegenteil war. So spricht man heute von den wissenschaftlichen Systemen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als den «Grands récits», den grossen Erzählungen.

Die Literatur aber kennt keinen Untergang ihrer Wahrheit. Die Szene, die im alten Babylon zum Anruf führte:

«Rohrhaus, Rohrhaus! Wand, Wand!
Rohrhaus, höre, Wand, begreife!»

und im Luzern der Renaissance und der Romantik zum Anruf:

«O Ofen, Ofen, ich muss dir klagen,
ich darf es keinem Menschen sagen»

ist nie überholt oder widerlegt worden. Sie ist wahr insofern, als sie jenseits der Unterscheidung von Wahr und Falsch, von Trial and Error liegt. Und indem sie uns fasziniert und vergnügt, nehmen wir teil an der Faszination und dem Vergnügen, das sie einst bei den Menschen im alten Babylon und im Luzern der Renaissance und in der Romantik der Brüder Grimm auslöste. Dieses Vergnügen war jedes Mal verfügt in ein anderes Weltbild, das nicht mehr das unsere ist, und so gesehen sind wir sehr weit weg von jenen Zeiten. Insofern aber, als dieses Vergnügen heute noch akut aus der Erzählung entspringt und sich mit unserem Weltverständnis spielend verschwistert, hat sich gar nichts verändert seit jenen Zeiten. Sobald wir erzählen und das Erzählte erleben, nehmen wir teil an einem Fundus von Geschichten, der weit hinter die Erfindung der Schrift zurückreicht. Wir denken in diesen Erzählungen und ihren Handlungsmustern, sie sind ein Teil unserer bewussten und unbewussten Existenz, und also sind wir wohl viel älter, als wir denken.

Was macht nun aber das eigentliche Faszinosum aus in der Geschichte vom überlisteten Eid? Wenn die Literatur dem Trickster verwandt ist, der jede Ordnung in Frage stellt, dann haben wir hier eine exemplarische Gestalt dieses Treibens vor uns. Die Erzählung

inszeniert die Auseinandersetzung zwischen dem Glauben und der Intelligenz. Die Reden der Listigen zur Schilfwand und zum Ofen leugnen zwar die unbedingte Bindung des Eides nicht. Aber da der Eid sprachlich formuliert werden muss, kann er von einem, der die Sprache beherrscht, auch mittels sprachlicher Strategien umgangen werden. So wird auch der arme, böse Shylock in Shakespeares «Kaufmann von Venedig» von der schlauen, schönen Portia überlistet, indem sie den Eid, auf den er sich beruft, übergewinnt beim Wort nimmt: Ein Pfund Fleisch darfst du deinem Gegner aus dem Leibe schneiden, aber wehe, wenn du auch nur einen Tropfen seines Blutes dabei vergiesst.

Gäbe es einen Eid ohne Sprache, man könnte nichts dagegen tun. Gäbe es Gesetze ohne Wörter, sie hätten absolute Geltung, und es brauchte keine Juristen. So aber leben die Juristen bis auf den heutigen Tag von der Tatsache, dass man die Sprache durch die Sprache selber überlisten kann. Im Ausruf «Rohrhaus, höre, Wand, begreife!» steckt die Keimzelle aller Sprachkritik und aller modernen Linguistik.

Die biblische Sintfluterzählung hat von der babylonischen sehr viel übernommen, sogar das Motiv von der Taube und dem Raben, die nach der Katastrophe als erste losgelassen werden. Was die Bibel aber nicht übernehmen konnte, war die List des Gottes gegen den göttlichen Eid. Die jüdisch-christliche Tradition unterscheidet sich von der mesopotamischen wie von der griechischen, dass es in ihr keinen schlauen Gott gibt. Sie kennt den zornigen Gott und den liebenden Gott, nicht aber den listigen, wie ihn etwa der griechische Hermes verkörpert. Dieser kann am besten lügen, am besten stehlen, am besten täuschen. So wurde er zum Schutzgott der Kaufleute, und sie tauften sogar ihre Schreibmaschinen nach ihm, so lange es noch solche gab. Die Stelle des schlauen Gottes nimmt in der christlichen Tradition der Teufel ein. Er sucht den Menschen ihre Seele abzulisten. Aber weil er der Gegengeist ist, darf man ihn viel unbekümmerter selbst wieder auszutricksen suchen, als es Gott gegenüber ratsam erscheint. Daraus leitet sich die zweite berühmte Innerschweizer Geschichte von einer Eideslist ab, der Bericht über die erste Schöllenengröße. Der Teufel hat sie gebaut unter der feierlichen Bedingung, dass der erste,

der sie überschreiten werde, ihm, dem Geschwänzten, gehören müsse. Die Urner aber hetzten bekanntlich einen Ziegenbock über das dämonische Bauwerk, und der Teufel musste sich an seinen Eid halten und mit dem gehörnten Vierbeiner in die Hölle fahren. Seither haben wir den Gotthardverkehr, und gelegentlich bricht, als Rache des Betrogenen, die Hölle selbst in einer Tunnelröhre aus.

Doch wie ist das nun? Mache ich mir da nicht etwas vor? Sind diese Geschichten nicht doch nur ein Nachhall aus verschollenen Zeiten? Ist denn ein Eid heute noch heilig? Wenn die sieben Bundesräte vor der Vereinigten Bundesversammlung schwören, werden jeweils einige Hände hochgestreckt und einige bleiben unten. Die hochgestreckten rufen den Himmel zum Zeugen an, die andern kennen nur die Zeugenschaft des Parlaments, und beides hat einen folkloristischen Anstrich. Sind die Geschichten vom überlisteten Eid also wirklich mehr als historische Dokumente vom Übergang der kultischen in die säkularisierte Gesellschaft? Regt sich in ihnen nicht einfach der Geist der Aufklärung, ein Vorschein der entzauberten Welt lange vor der tatsächlich vollzogenen Entzauberung und Entgötterung?

Wenn wir die aktuelle weltpolitische Situation betrachten, scheint es sich mit dieser Entzauberung als einem gradlinigen Prozess nicht mehr so zweifelsfrei zu verhalten, wie es eine Zeitlang scheinen wollte. Es wird wieder getötet im Namen Gottes, und wie! Und genau betrachtet haben es auch diese Geschichten gar nicht auf eine Überwindung des sakralen Rituals abgesehen. Sie inszenieren keinen längst vergangenen Prozess, sondern ein dauerhaftes Konfliktfeld. Dieses ist möglicherweise genau so sehr biologisch-genetisch bestimmt und also zeitlos, wie es historisch ist und also zeitbedingt. Auch vom Gottes- und Götterglauben gilt ja beides. Er ist im genetischen Programm des Homo sapiens sapiens angelegt und wird stets neu zum geschichtlichen Ereignis. Wir können dazu Walter Burkert fragen. Das heißt, man kann den lieben Gott gar nicht abschaffen, man kann ihn nur verschieben. Die Folge davon hat Goethe im Nachwort zum «Westöstlichen Divan» mit einem grandiosen Satz benannt. Er lautet: «Das eigentliche, einzige und tiefste Thema der Welt- und Menschengeschichte, dem alle übrigen untergeordnet sind, ist der Konflikt des Unglaubens und Glaubens.»

Der Satz bestimmt den Konflikt, von dem er spricht, nicht als linearen Prozess, sondern als welthistorische Konstante. Nun sind wir aber seit 200 Jahren auf die Linearität der Geschichte förmlich dressiert worden und haben grosse Mühe, anders zu denken. Nur die Literatur kennt diese Mühe nicht, die Dichtung, der unsterbliche Trickster. Unter Gläubigen hält sie es mit dem Unglauben, unter Ungläubigen mit dem Glauben. Sie liebt das Paradox, den Widerspruch, die Gegenlogik. Deshalb ist sie der Wissenschaft stets unterlegen und immer einen Schritt voraus. Wenn in einem ihrer ältesten Zeugnisse, im «Gilgamesch», ein Gott den eigenen heiligen Eid überlistet, lässt sich das nicht nach den Regeln der Logik auflösen. Als Erzählung aber ist es wunderbar klar und kurzweilig und vielsagend. In einer winzigen Komödie wird hier «das eigentliche, einzige und tiefste Thema der Menschengeschichte» durch gespielt, und darüber wird die Erzählung selbst unsterblich. Wir aber erleben dabei das, was Gottfried Kellers Grüner Heinrich einmal das «Ineinanderweben der Zeiten» nennt. Zwar ist unser individuelles Leben, um den gleichen Heinrich zu zitieren, nichts weiter als ein «aufblitzendes und verschwindendes Tanzen im Weltlicht». Die Literatur aber lässt uns während dieses flüchtigen Spiels teilhaben an den Erfahrungen aller, die je im Weltlicht getanzt haben, so dass es uns wohl vorkommen kann, wir seien viel älter, als wir denken.

Ich danke der Fondation Charles Veillon herzlich und bewegt für diesen Preis, und dass er mir in Luzern überreicht wird, freut und bewegt mich zusätzlich. Ich bin in Luzern geboren, aber nur deshalb, weil die Klink St. Anna, die mein Grossvater einst mitgegründet hatte, die beseren Voraussetzungen für eine glückliche Geburt bot als das lottrige Spital von Stans. Meine Mutter fuhr denn auch mit dem entzückenden Säugling gleich wieder dem Lopper entlang zurück nach Nidwalden. Aber sie war selbst Luzernerin, aus Beromünster, und ihrem Bruder, dem Altphilologen und Schriftsteller Josef Vital Kopp, der in Luzern unterrichtete, verdanke ich wesentliche Prägungen meines Denkens und Schreibens. Als er starb, war ich selbst hier in Luzern Gymnasiallehrer. Ich liebe diese Stadt, wie ich die Stadt Zürich liebe dort jenseits des Albis und das alte Stans dort hinter dem See. Das geht alles sehr gut zusammen. Die Liebe ist ja polytheistisch wie die ältesten Religionen; das macht sie so fröhlich und menschlich.

Peter von Matt

NOUS SOMMES BEAUCOUP PLUS ÂGÉS QUE NOUS NE PENSONS

Sur les temps «entretissés» de la littérature

L'homme est l'animal qui raconte des histoires. Voilà une définition de l'*Homo sapiens sapiens* qui mérite de figurer à côté de nombreuses autres définitions plus célèbres: l'homme est l'animal qui pense, ou l'animal qui parle, ou l'animal qui rit, ou l'animal qui réprime, ou l'animal qui fabrique des outils...

Si cependant je définis l'homme comme l'animal capable de raconter des histoires, cela ne coïncide pas, par exemple, avec la définition beaucoup plus courante de l'homme comme être doué de parole. Dès la première phrase, célèbre, de son *Traité sur l'origine des langues*, Herder a cependant mis en question cette définition. «Même au stade animal», écrit-il, «l'être humain possède un langage». Formule aussi lapidaire que tordue. On peut cependant la justifier; il suffit de penser à la multiplicité des productions sonores animales. Qu'est-ce que le bruissement d'une forêt primitive, sinon un tumulte de communications, un grand babil? Cependant, même pour un Herder, la phrase suivante serait impossible: «Même au stade animal, l'homme raconte des histoires». Car cela, il ne le fait pas, c'est sûr. Sans doute, nous savons que les abeilles, par la médiation de danses complexes, peuvent s'indiquer les unes aux autres l'emplacement des fleurs riches en nectar. Mais il ne s'agit pas là d'histoires, seulement d'informations.

Cependant, s'il est correct de définir l'homme comme l'être qui raconte des histoires, la question se pose alors de savoir pourquoi il en est arrivé à s'adonner à une telle activité. Comme tout ce qui est vraiment premier chez l'homme, ce phénomène doit être lié à des stratégies de survie; à ce fait étonnant que c'est justement l'*Homo sapiens sapiens*, avec sa lenteur et sa peau trop délicate, qui a survécu à la disparition incessante des espèces.

En règle générale, nous recourons à deux stratégies de survie: la violence et la ruse. D'un côté la puissance immédiate des ongles, des dents et des armes; de l'autre côté la puissance médiate de la ruse,

de la tromperie et de la dissimulation. Toutes les deux, la violence et la ruse, étaient déjà présentes dans le monde depuis des millions d'années, avant que les premiers hominidés, quittant les forêts, se risquent dans la savane et acquièrent la station verticale. Mais l'acte de raconter, lui, ne recourt ni à la violence ni à la tromperie. À l'intérieur du récit, la violence peut être abondamment présente, et la ruse et la perfidie, mais l'acte de raconter, en soi, est une entreprise admirablement pacifique. Comment se fait-il que ce soit justement cela qui ait été nécessaire à la survie de l'espèce, aussi nécessaire que la violence et la ruse ?

Le plus ancien des récits, ce fut une explication du monde. Et dans ce récit-là, la théologie, la philosophie et les sciences naturelles composaient encore une unité indivisible. Les vérités conquises par nos différentes facultés, et qui sont pour nous, aujourd'hui, si amèrement disjointes, étaient unies dans une forme, celle des histoires. Ces histoires racontaient pourquoi les hommes tout simplement existent, et qui étaient les premiers hommes, et qui les avait faits, et qui avait fait le monde, et pourquoi la terre est quelque chose d'autre que le ciel, et pourquoi le soleil se relève après la nuit, et quel genre de forces et de puissances régnaien sur le ciel et la terre, sur les hommes aussi. Ce genre de récits, nous les appelons mythes. « Mythe », cependant, ne signifie rien d'autre, en grec, que discours, narration, entretien, circonstance. Ce mot qui pour nous rend un son solennel, mais qui est également marqué au sceau de ce qui n'est ni vrai ni scientifique, montre, par le caractère banal de son sens originel, que l'histoire racontée, jadis, abritait tout naturellement sous son aile tout le savoir humain.

Mais qu'est-ce que cela peut avoir à faire avec la survie de l'*Homo sapiens sapiens*? C'est que raconter expliquait le monde, et faisait comprendre l'incompréhensible. Raconter écartait l'angoisse mortelle devant les événements impénétrables du ciel et de la terre. Dans le monde nommé par le récit et par le mythe, on pouvait s'établir. Désormais on savait où habitaient les dieux, comment ils s'appelaient et comment il fallait se comporter à leur égard. Et parce que ces dieux, ces esprits étaient partout, on était cependant contraint, partout, de faire terriblement attention, car les dieux et les esprits, c'est connu, sont irribables, colériques, assoiffés de vengeance. Mais le Tout, lui,

ne pouvait plus disparaître d'un coup. On savait que le ciel ne peut pas nous tomber inopinément sur la tête, que le soleil revient à coup sûr chaque matin: car il est un dieu, donc il dure. Raconter le monde a permis de le prévoir. L'horreur paralysante devant ce qu'on ne comprend pas a été chassée par les histoires. Il en résulta plus de crainte, mais moins d'angoisse. Et c'est alors que de nouveaux espaces s'ouvrent aussi pour la ruse et l'astuce. Car on pouvait se mettre à imaginer quelque chose pour contrer ces êtres irribables, colériques, assoiffés de vengeance.

Lorsque les sciences, pour expliquer le monde, prirent congé de la forme narrative originelle, il resta la littérature. Celle-ci continue le jeu ancien, mais elle a maintenant un problème de vérité. Car la vérité au sens strict, ce sont désormais les sciences qui la revendiquent pour leur système et leur *output*, aussi rigoureux que démontré. La littérature n'est plus alors qu'un reliquat ambigu. Les gens bien disposés lui accordent volontiers quelque chose comme un contenu de vérité spécifique, plus conforme aux sentiments peut-être, plus coloré, plus imaginé, mais le soupçon à l'égard de son *output*, qui n'est ni rigoureux ni démontré, n'est pas levé pour autant. La littérature serait-elle peut-être plutôt destinée aux esprits enfantins, aux personnes dont l'intelligence est d'une pénétration limitée? C'est ainsi qu'effectivement la voyait jadis l'*«Aufklärer»* Christian Fürchtegott Gellert, qui dans un poème intitulé «L'abeille et la poule», donnait à la littérature le but suivant:

«À qui n'est point trop doué de raison,
Dire le vrai par image et chanson».

Ainsi conçus, le récit, la littérature, dans un monde expliqué par la science, seraient l'étrange résidu d'un stade de civilisation dépassé; un «rudiment», comme on dit en biologie quand un organe quelconque a perdu sa fonction, et subsiste cependant sous une forme atrophiée: l'appendice, par exemple, ou l'os intermaxillaire, ou les mamelons de l'homme.

La thèse est séduisante, et nombre d'esprits beaucoup plus considérables que le brave Christian Fürchtegott Gellert se sont exprimés

d'une manière très semblable. Mais la nature des «rudiments» biologiques est d'être inapparents. L'os intermaxillaire humain a presque complètement disparu. Il a fallu le génie de Goethe pour démontrer sa réalité. Et c'est derrière les chemises et les tee-shirts que les mame-lons de l'homme poursuivent leur existence humblement absurde. La littérature, en revanche, et le récit, dans le monde entier, continuent de brandir bien haut leur drapeau, comme si les sciences n'avaient pas encore été découvertes, comme si la littérature possédait encore aujourd'hui le monopole de l'explication du monde.

La littérature, c'est un fait et une énigme, est sans âge, toujours vieille comme le monde, et toujours d'une actualité brûlante. C'est un *puer senex*, à la fois vieillard et enfant. Ainsi les Indiens se représentent-ils le *trickster* (le trompeur), l'être qui se tient sur toutes les frontières et qui les brouille toutes. Le *trickster* n'est ni dieu ni homme, mais il est pourtant les deux à la fois. Il n'est ni bon ni méchant, mais il inquiète en abolissant la saine distinction entre le bien et le mal. Il est irrespectueux, imprévisible. Quand on dit qu'il est faux, il se démontre vrai; à qui le tient pour vrai, il se montre illusoire. Il est le fou et il est le sage. On ne peut se fier à lui, mais il est toujours présent. De même que le *trickster*, dans les mythes et légendes populaires, met toujours en question l'ordre établi, fait fi des distinctions claires, sape les pouvoirs en place et accueille le sérieux par le rire, ainsi la littérature met-elle en question le concept de vérité des sciences. Ainsi se venge-t-elle des sciences, qui se sont retirées de l'antique unité, de l'antique récit explicatif du monde. La littérature est vraie bien qu'elle ne prouve rien et qu'elle ne puisse elle-même être prouvée. Son *output* n'est jamais rigoureux, mais se joue dans toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Le principe sur lequel repose le travail de toute science sérieuse, le principe de contradiction, à savoir que A ne peut être en même temps non-A, pour la littérature n'est rien d'autre qu'un conte. C'est pourquoi les sciences exactes, de leur côté, relèguent la littérature au rang des contes. Regarde-moi, dit le *trickster*, dès que tu me reconnais pour A, je suis non-A. Je suis toujours l'Autre. Je suis même l'Autre de toi-même, dont tu ne sais rien et ne veux rien savoir, parce que sinon tu ne pourrais plus dormir.

La littérature, ce reliquat d'une explication préscientifique du monde, a survécu parce qu'elle a effrontément placé sous les yeux de l'expli-

cation scientifique du monde les limites de ses vérités rigoureuses. «Quod erat demonstrandum», dit la science. «Crois ça et bois de l'eau», répond la littérature. Les sciences n'ont jamais réussi à remplacer complètement et sans reste l'explication globale du monde que donnent les récits mythiques, et c'est pourquoi la littérature, de son côté, n'est jamais devenue le simple reliquat d'un stade dépassé de la civilisation.

C'est la raison pour laquelle la littérature ne cesse d'être vieille comme le monde, et d'une nouveauté brûlante. Et c'est pourquoi les racines de tout récit plongent leur entrelacs jusque dans les temps les plus anciens. J'en donne un exemple. Nous sommes ici à Lucerne. Or, c'est à Lucerne qu'est attachée l'histoire de la «Nuit du massacre», une histoire qui remonte au temps où les Lucernois sont entrés dans la Confédération. Cette histoire, à chaque génération, est réactualisée d'une manière ou d'une autre, aussi bien par des conteurs que par des dramaturges. Je cite la version qu'en donnent les «Légendes allemandes» des frères Grimm, qui s'inspirent de la Chronique de Petermann Etterlin, remontant à 1507.

«Alors que Lucerne était entrée dans la Confédération perpétuelle, il se trouvait encore dans la ville des gens favorables à l'Autriche. On les reconnaissait aux manches rouges de leurs habits. Ces manches rouges se rassemblèrent une nuit sous les arcades, avec l'intention de surprendre les Confédérés. Et quoique personne n'ait l'habitude de se trouver là si tard, il arriva, par la volonté du Seigneur, qu'un jeune garçon voulut passer sous ces arcades. Il entendit le cliquetis des armes, et tout un vacarme. Il prit peur et voulut s'enfuir. Mais eux s'emparèrent de lui et le menacèrent durement: s'il soufflait mot, il serait mis à mort. Ils lui arrachèrent le serment qu'il ne parlerait de cela à personne. Mais lui, qui avait entendu tous leurs complots, leur échappa dans la cohue, sans qu'on prît plus garde à lui. Alors il marcha furtivement, guettant une lumière. Il vit une fenêtre illuminée à la taverne des bouchers. Tout heureux, il se glissa près du fourneau. Il y avait encore là des gens qui buvaient et jouaient. Le brave garçon se mit à parler à haute voix: «Ô fourneau, fourneau!». Il s'arrêta là. Mais les autres n'y firent pas attention. Un moment plus tard, il recommença: «Ô fourneau, fourneau, si je pouvais parler». Les compères

entendirent ces mots, et ricanèrent: «Qu'est-ce que tu manigances derrière ce fourneau? Est-ce qu'il t'a fait du mal? Es-tu un fou, ou bien quoi, que tu bavardes avec lui?» Alors l'enfant répondit: «Rien, rien, je ne dis rien». Mais un moment plus tard, il se redressa et pour la troisième fois dit à haute voix:

«Ô fourneau, fourneau, à toi je me plains,
Je ne le puis devant aucun humain».

Il ajouta que des gens se trouvaient sous les arcades, qui voulaient commettre un grand massacre. Quand les compères entendirent cela, ils n'interrogèrent pas longtemps le garçon; ils coururent avertir tout le monde, et bientôt la ville entière fut alertée».

C'est ainsi que cette Saint-Barthélemy suisse n'eut pas lieu, et que Lucerne fit durablement partie de la Confédération. Une belle histoire, une bonne histoire, et pourtant, une histoire pas tout à fait inoffensive. Car un serment sacré y a été contourné par la ruse. Et les Lucernois, voués au massacre, doivent leur salut à une astuce juridique: je ne le dis à personne, je le dis seulement au fourneau. Mais un serment, on le jure devant Dieu. Peut-on donc embobiner Dieu lui-même par une astuce juridique?

Il existe en Suisse de nombreuses légendes où c'est précisément ce genre de tentative qui est terriblement puni. Un exemple en est fourni par le «Chevalier aux bottes», le «Stifeliriiter» du Freiamt. Celui-ci, à l'aide d'une pelle, prend un peu de terre dans son jardin, il la glisse dans ses bottes, puis il va fouler le terrain d'autrui, et là, il jure qu'il se tient sur son propre sol. Mais cela lui coûte aussitôt la vie. Depuis ce moment, il doit sans cesse galoper dans la nuit, la tête à l'envers, et cela jusqu'à nos jours.

Ces deux histoires donnent ensemble un bel exemple de l'imprévisibilité de la littérature. Tantôt elle se tient du côté du sacré, dont elle interdit qu'on se moque; tantôt elle se retrouve du côté de la rouerie et de la ruse, qui embobine le sacré lui-même. Que déjà le chroniqueur Etterlin n'ait pas été tout à fait au clair là-dessus, c'est ce que montre sa remarque à propos du jeune garçon: s'il a découvert les

conjurés sous les arcades, dit-il, c'est «peut-être par la volonté du Seigneur». Mais si cette découverte est due à la volonté du Seigneur, alors la ruse qui a permis de contourner le serment doit aussi avoir été voulue par le Seigneur. Cette toute petite incise – «peut-être par la volonté du Seigneur» – que les frères Grimm ont reprise (même si c'est sans le «peut-être»), est au moins aussi raffinée que la ruse de l'enfant lui-même.

D'autre part, Jean de Müller, qui lui aussi, plus de trente ans avant les frères Grimm, a raconté l'événement dans son imposante histoire de la Suisse, n'avait rien à faire de la Providence. Il écrit de façon lapidaire: «Le hasard voulut alors qu'un enfant, sous les arcades, entendît tout». L'historien ne semble pas retenir grand-chose d'une contribution du Seigneur à la survie de la Confédération. Bien plus, il fait l'étonnante remarque que si les conjurés n'ont pas tué le gamin séance tenante, c'était un signe de faiblesse. Après tout, ils étaient décidés à massacrer nombre de gens. Et il conclut: «Mais peu d'individus sont bons ou mauvais jusqu'au bout, et il en est peu dont l'esprit soit d'une fermeté inébranlable». Voilà une pensée décidément profane, une analyse d'homme des Lumières. On trouve déjà cette phrase, presque mot pour mot, chez Machiavel. De même, Müller fait peu de cas du serment contourné, et de ses implications théologiques. «L'enfant se glissa dans la taverne des bouchers, où quelques personnes étaient en train de jouer. Il raconta la chose au fourneau». Une seule et brève phrase. Et rien de la personnalisation dramatique du fourneau, à qui l'on adresse plusieurs fois la parole: «Ô fourneau, fourneau» – «O fourneau, fourneau, si je pouvais parler» – «O fourneau, fourneau, à toi je me plains». Pour Müller, l'idée de sacrilège est dépourvue de sens; c'est pourquoi il renonce également à l'effet dramatique de la narration.

Or il se trouve que nous repérons exactement ce même effet narratif dramatique, quelques milliers d'années plus tôt déjà, dans un des plus anciens témoignages de l'humanité conteuse, sur la onzième table de l'épopée de Gilgamesh. Ce lien, au travers des millénaires, entre l'antique Babylone et la Lucerne médiévale et moderne, donne un exemple frappant de ce fait que la littérature est toujours vieille comme le monde, en même temps que d'une nouveauté brûlante. Dans

« Gilgamesh », on raconte que les dieux ont décidé d'envoyer un déluge sur la Terre. La Bible reprendra ce récit quelques siècles plus tard. Cependant, pour que vraiment tous les hommes se noient et que nul n'en réchappe, les dieux jurent de n'en rien dire à personne. Ea, le dieu de l'eau et de la sagesse, prête serment comme les autres. Mais ensuite il se rend auprès d'un homme appelé Utnapischtim, celui qui dans la Bible va porter le nom de Noé. Il voudrait lui sauver la vie. Alors il procède exactement comme fera le jeune garçon, trois mille cinq cents ans plus tard, à Lucerne. La vérité interdite, il la dit à un objet, à la paroi de jonc tressé, dans la maison d'Utnapischtim. Le grand désastre menace, dit-il à la paroi, une nuit du massacre, que préparent les dieux. Or son discours commence ainsi:

« Hutte de joncs, hutte de joncs! Paroi! Paroi!
Écoute, hutte de joncs! Comprends, paroi! »

Cette adresse profère la même invocation que « O fourneau, fourneau, à toi je me plains ». Or ni Etterlin ni les frères Grimm n'ont rien pu connaître de l'épopée de Gilgamesh: les textes babyloniens antiques n'ont été découverts qu'à la fin du XIX^e siècle. Cependant, cet Utnapischtim construit, selon les indications précises du dieu, un grand bateau dont tous les côtés sont d'égale dimension, un cube, donc, comme le monolithe de Morat; il prend à son bord beaucoup d'êtres vivants, et il survit avec eux à la misérable noyade de tous les autres humains.

Nous ne savons pas comment ce grandiose moment narratif a cheminé, au cours des millénaires, dans l'humanité conteuse. Est-ce que cette scène a été inventée au cours de la préhistoire, pour être portée de proche en proche, comme par estafettes, ou bien ne cesse-t-elle de renaître, toujours neuve, comme l'expression d'un conflit inhérent à la nature humaine? Nous ne le savons pas. Nous savons seulement que le noyau de cette histoire – « Hutte de joncs, hutte de joncs! » – « Fourneau, fourneau », demeure inchangé. La recherche moderne sur les contes en a réuni de nombreuses variantes; elle a montré que le fourneau apparaît avec une fréquence remarquable comme partenaire à qui l'on s'adresse pour ruser avec son serment. Au point qu'on a créé un terme technique, « la confession au fourneau ». Le plus

connu de ces récits est sans doute le conte de Grimm intitulé «La Gardeuse d'oies», où une fille de roi, qui a été rabaisée au rang de servante de cuisine, est contrainte de «jurer sous le ciel» de ne le dire à aucun être humain. Cependant, elle se glisse auprès du grand fourneau de fer, et, avec des sanglots, elle y épanche son cœur. Or le roi, à l'extérieur, a mis son oreille contre le tuyau du poêle, et tout s'arrange.

J'ai parlé de la vérité des sciences et de la vérité du récit. Les sciences, un jour, ont atteint leurs vérités rigoureuses en se séparant des explications narratives du monde – dans un acte de différenciation fonctionnelle, comme disent les sociologues. Mais par cet acte, les vérités scientifiques sont elles aussi devenues historiques, et se trouvent donc soumises aux vicissitudes de l'histoire. Les vérités de la science durent un temps, puis elles sont relayées par de nouveaux résultats. Et très souvent, les vérités scientifiques dépassées apparaissent comme des fables ou des récits. Elles deviennent donc, a posteriori, ce qui fut auparavant leur plus parfait contraire. C'est ainsi qu'aujourd'hui l'on désigne les systèmes scientifiques du XIX^e siècle et du début du XX^e sous le nom de «grands récits»¹.

Mais la littérature ne connaît pas de déclin de sa vérité. La scène qui dans l'antique Babylone, conduit à l'invocation:

«Hutte de joncs, hutte de joncs! Paroi! Paroi!
Écoute, hutte de joncs! Comprends, paroi!»

et la scène qui, dans le Lucerne de la Renaissance et dans l'époque romantique, conduit à l'invocation:

«Ô fourneau, fourneau, à toi je me plains,
Je ne le puis devant aucun humain»,

cette scène n'a jamais été dépassée ni réfutée. Elle est vraie dans la mesure où elle se situe au-delà de la distinction entre vrai et faux, entre essai et erreur. Et tandis qu'elle nous fascine et nous plaît, nous

1. En français dans le texte (ndt).

prenons part à la fascination et au plaisir qu'elle suscita un jour chez les anciens Babyloniens, les Lucernois de la Renaissance, ou les romantiques frères Grimm. Ce plaisir était à chaque fois ordonné à une vision spécifique du monde, qui n'est plus la nôtre; à cet égard, nous sommes très loin de ces temps anciens. Mais dans la mesure où ce plaisir, aujourd'hui encore, jaillit du récit avec la même acuité, et s'associe fraternellement, dans son jeu même, à notre compréhension du monde, rien n'est changé depuis ces temps anciens. Dès lors que nous racontons et que nous vivons ce qui est raconté, nous nous rattachons à un fonds d'histoires qui remonte bien au-delà de l'invention de l'écriture. C'est dans ces récits et dans ces modèles d'action que nous pensons. Ils sont une part de notre existence consciente et inconsciente, et c'est ainsi que nous sommes beaucoup plus âgés que nous ne croyons.

Mais en quoi consiste la fascination singulière qui émane de l'histoire du serment déjoué? Si la littérature est apparentée au trickster, qui met en question tout ordre, alors nous nous trouvons là devant une forme exemplaire de ce processus. Ce récit met en scène le débat entre la foi et l'intelligence. Les discours des personnages rusés à l'adresse de la paroi de joncs et du fourneau ne déniennent pas au serment son pouvoir de lier inconditionnellement. Mais comme le serment doit forcément être formulé verbalement, celui qui maîtrise la langue peut le détourner par des stratégies langagières. C'est de cette manière aussi que le pauvre et vilain Shylock, dans le «Marchand de Venise» de Shakespeare, est dupé par la belle et rusée Portia: le serment dont il se réclame, elle le prend strictement au mot: tu as le droit de prélever une livre de chair du corps de ton adversaire, mais malheur à toi si dans cet acte tu répands une seule goutte de son sang.

S'il existait un serment sans langage, on ne pourrait rien faire contre lui. S'il existait des lois sans mots, elles auraient une valeur absolue, et l'on n'aurait aucun besoin de juristes. Mais jusqu'à nos jours, les juristes vivent du fait qu'on peut déjouer le langage par le langage même. Dans le cri: «Écoute, hutte de joncs! Comprends, paroi!» se trouve en germe toute la critique du langage et toute la linguistique moderne.

Le récit biblique du déluge a beaucoup repris du récit babylonien, même le motif de la colombe et du corbeau qui sont, après la catastrophe, libérés les premiers. Mais ce que la Bible ne pouvait pas reprendre, c'était la ruse de Dieu contre le serment divin. La tradition judéo-chrétienne se distingue de la tradition mésopotamienne comme de la tradition grecque, en ceci qu'elle ne connaît pas de dieu rusé. Elle connaît le Dieu de colère et le Dieu d'amour, mais non celui de la ruse, tel que l'incarne par exemple le dieu grec Hermès. Hermès est le menteur, le voleur et le trompeur parfait. C'est ainsi qu'il est devenu le dieu protecteur des marchands, qui ont même baptisé de son nom leurs machines à écrire, tant qu'il en exista.

Dans la tradition chrétienne, celui qui prend la place du dieu rusé, c'est le diable, qui cherche à ravir par tromperie l'âme des hommes. Mais parce qu'il est un esprit négatif, on a la conscience beaucoup plus tranquille pour le rouler à son tour, dès lors que Dieu semblera le trouver opportun. D'où la deuxième histoire célèbre de serment déjoué, qui nous vient de la Suisse centrale: l'histoire du premier pont des Schöllenen. Le diable l'a construit sous la condition solennelle que le premier qui le franchirait devrait lui appartenir, à lui le fourchu. Mais, comme on sait, les Uranais poussèrent un bouc sur l'ouvrage démoniaque; le diable fut contraint de respecter son serment et d'aller en enfer avec le quadrupède cornu. Depuis, nous avons le trafic du Gothard, et il arrive que – vengeance du diable trompé – l'enfer lui-même se déchaîne dans un de ses tunnels.

Mais qu'en est-il maintenant? Est-ce que je ne me berce pas un peu d'illusions? Est-ce que ces histoires, aujourd'hui, sont autre chose qu'un écho des temps engloutis? Est-ce qu'un serment, de nos jours, est encore sacré? Lorsque les sept conseillers fédéraux prêtent serment devant l'Assemblée fédérale, à chaque fois quelques mains sont levées, et quelques-unes restent le long du corps. Les mains levées prennent le Ciel à témoin, les autres ne reconnaissent la qualité de témoin qu'au Parlement; l'une et l'autre attitudes ont un petit air folklorique. Est-ce que ces histoires de serment déjoué sont autre chose que des documents historiques sur le passage d'une société religieuse à une société séculière? Ce qu'ils nous font sentir, n'est-ce pas simplement l'esprit des Lumières, un premier signe que le charme se

rompt, un lointain prélude au désenchantement et à la désacralisation effective du monde ?

Si nous considérons la situation politique mondiale, aujourd’hui, il apparaît que ce désenchantement n'est pas un processus aussi incontestablement linéaire qu'il a pu sembler pendant un certain temps. On tue de nouveau au nom de Dieu, et comment ! Et si l'on y regarde de près, les histoires que nous avons évoquées n'ont pas du tout visé à un dépassement du rituel sacré. Elles ne mettent pas en scène un processus passé depuis longtemps, mais désignent le terrain d'un conflit durable. Un conflit qui est peut-être déterminé exactement autant sur le plan biologique et génétique, donc hors du temps, qu'il ne l'est sur le plan historique, donc conditionné par le temps. Cette double détermination vaut aussi pour la foi en Dieu et en les dieux. Cette foi est installée dans le programme génétique de l'*Homo sapiens sapiens*, et ne cesse de ressurgir comme événement historique. Walter Burkert² aurait là-dessus beaucoup à nous dire. Tout cela signifie qu'on ne peut pas abolir le bon Dieu, on ne peut que le déplacer. La conséquence, Goethe l'a indiquée en une phrase magistrale, dans sa postface au «Divan Oriental-Occidental». Voici cette phrase : «Le véritable, le seul, le plus profond thème de l'histoire du monde et de l'histoire humaine, auquel tous les autres sont subordonnés, c'est le conflit de l'incroyance et de la foi».

Le conflit qu'elle évoque, cette phrase ne le définit pas comme un processus linéaire, mais comme une constante de l'histoire universelle. Il se trouve que depuis deux cents ans nous sommes dressés à penser l'histoire comme un processus linéaire, et nous avons beaucoup de difficulté à penser autrement. Seule la littérature ne connaît pas cette difficulté ; la poésie, l'immortel *triskster*. La littérature est incroyante avec les croyants, croyante avec les incroyants. Elle aime le paradoxe, la contradiction, l'antilogique. C'est pourquoi elle est toujours inférieure à la science et toujours un pas au-delà. Si dans son plus ancien témoignage, dans «*Gilgamesh*», un dieu déjoue son propre serment sacré, cela ne peut se résoudre par les règles de la

2. Walter Burkert est un historien des religions (ndt).

logique. Mais sous forme de récit, cela est admirablement clair, ramassé, expressif. Dans une comédie condensée à l'extrême se trouve ici joué «le véritable, le seul, le plus profond thème de l'histoire du monde et de l'histoire humaine»; et c'est pourquoi le récit lui-même est immortel. Et nous, cela nous permet de vivre ce que Gottfried Keller, dans son «Henri le Vert», appelle «les temps qui s'entretissent». Oui, notre vie individuelle, pour citer encore Henri le Vert, n'est rien de plus qu'«une danse qui scintille et s'efface dans la lumière du monde». Mais la littérature, le temps de ce jeu fugitif, nous donne de prendre part aux expériences de tous ceux qui un jour dansèrent dans la lumière du monde. Tant et si bien que nous avons l'impression, alors, d'être beaucoup plus âgés que nous ne pensions.

C'est de tout cœur, et non sans émotion, que je remercie la Fondation Charles Veillon de m'accorder ce Prix. Qu'il me soit remis à Lucerne ajoute à ma joie émue. Je suis né à Lucerne, mais simplement parce que la clinique Santa Anna, dont mon grand-père fut jadis un des cofondateurs, offrait, pour une naissance heureuse, de meilleures conditions que le peu recommandable hôpital de Stans. Ma mère reprit tout de suite, en longeant le Lopper, la route de Nidwald, avec le ravissant nourrisson. Mais elle était elle-même Lucernoise, de Beromünster, et son frère, le philologue et écrivain Josef Vital Kopp, qui enseigna à Lucerne, a influencé de manière décisive ma pensée et mon écriture. Lorsqu'il mourut, j'étais moi-même enseignant ici, au Gymnase de Lucerne. J'aime cette ville, comme j'aime la ville de Zurich, là-bas, au-delà de l'Albi, et le vieux Stans, là-bas, derrière le lac. Tout cela s'accorde très bien. L'amour est polythéiste comme les religions les plus anciennes; c'est ce qui les rend si joyeuses et si humaines.

Peter von Matt
Traduction: Etienne Barilier

BIBLIOGRAPHIE

PETER VON MATT

DER GRUNDRISS VON GRILLPARZERS BÜHNNENKUNST, ZÜRICH 1965

DIE AUGEN DER AUTOMATEN. E.T.A. HOFFMANNS IMAGINATIONSLEHRE ALS PRINZIP SEINER ERZÄHLKUNST, TÜBINGEN 1971

LITERATURWISSENSCHAFT UND PSYCHOANALYSE. EINE EINFÜHRUNG, FRIBOURG EN BRISGAU, 1972

TRADUCTION EN JAPONAIS 1982; NOUVELLE ÉDITION STUTTGART 2001

GOETHE ERZÄHLT. GESCHICHTEN, NOVELLEN, SCHILDERUNGEN, ABENTEUER UND GESTÄNDNISSE. ZÜRICH 1982 (MÜNICH 1996)

FERTIG IST DAS ANGESICHT. ZUR LITERATURGESCHICHTE DES MENSCHLICHEN GEISCHTS, MÜNICH 1983

(Livre de poche, Frankfurt 1989, réédition livre de poche, Munich 2000)

LIEBESVERRAT. DIE TREULOSEN IN DER LITERATUR, MÜNICH 1989

(Livre de poche, München 1991)

DER ZWIESPALT DER WORTMÄCHTIGEN, ZÜRICH 1991

SCHÖNE GESCHICHTEN! DEUTSCHE ERZÄHLKUNST AUS ZWEI JAHRHUNDERTEN, ANTHOLOGIE, STUTTGART 1992

DAS SCHICKSAL DER PHANTASIE. STUDIEN ZUR DEUTSCHEN LITERATUR, MÜNICH 1994 (livre de poche, München 1996)

VERKOMMENE SÖHNE, MISSRATENE TÖCHTER. FAMILIENDESASTER IN DER LITERATUR, MÜNICH 1995 (Livre de poche, München 1997).

Traduction française: FILS DÉVOYÉS, FILLES FOURVOYÉES.

LES DÉSASTRES FAMILIAUX DANS LA LITTÉRATURE, PARIS, 1998

DIE VERDÄCHTIGE PRACHT. ÜBER DICHTER UND GEDICHTE, MÜNICH 1998
(Livre de poche, München 2001)

DIE TINTENBLAUEN EIDGENOSSEN. ÜBER DIE LITERARISCHE UND POLITISCHE SCHWEIZ, MÜNICH 2001

DIE SCHÖNSTEN GEDICHTE DER SCHWEIZ, en collaboration avec Dirk Vaihinger, Zürich 2002

DISTINCTIONS

- 1991 PRIX JOHANN-HEINRICH-MERCK DE LA *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*
- 1994 PRIX JOHANN-PETER-HEBEL
- 1994 PRIX DE LA FONDATION MARGRIT EGNER
- 1995 PRIX DE LA CULTURE DE LA SUISSE CENTRALE
- 1997 ORDRE POUR LE MÉRITE
(Allemagne: Orden Pour le Mérite für Wissenschaften und Künste)
- 1998 PRIX DE L'ANTHOLOGIE DE FRANCFOORT
- 2000 KUNSTPREIS DE LA VILLE DE ZÜRICH
- 2001 PRIX DE L'ESSAI FRIEDRICH-MÄRKER

*Cette plaquette a été achevée d'imprimer en juillet 2003
sur les presses de l'Atelier Grand SA,
imprimeurs-éditeurs au Mont-sur-Lausanne (Suisse)*