Fuminari Niimoto

„das junge jakobli läßt den alten jakob grüßen“ – Poetik im Dazwischen der Sprachen und jenseits der Sprache in Friedrich Glausers Kriminalroman *Die Fieberkurve*

Abstract: With the publication of his Sergeant Studer detective novels, Friedrich Glauser (1896–1938) became known as the first crime novelist in German-speaking countries. Glauser’s detective novels are, however, not simply traditional crime-solving stories. Glauser himself insisted in his theoretical essay on this popular genre of literature, *Open Letter about the „Ten Commandments of the Crime Novel“* (1937), that the plot, which needs only one and a half pages, is less important for him than the other 198 pages, which are devoted to portraits of characters and the atmosphere around them. We should therefore focus on the elaborate descriptions in „the other 198 pages“ if we really want to investigate the prime concerns of the writer. In this paper, we compare Glauser’s detective novel *Fever* (1938) with its radio drama version (1990) and find that Glauser’s main interests in the novel lie in depicting the foreign and dialectal accents of speakers and in unveiling their multilingual identities. These points of focus are totally omitted from the radio play version, which has been simplified and turned into a mere detective story. Glauser’s primary purpose is not to solve the puzzle of a crime and identify the culprit, and thus to establish the Swiss-German mystery genre, but to reveal multiple identities and moreover to unveil and cherish the differences in every single individual.

Keywords: Mehrsprachigkeit; *infans* (oder Vorsprachlichkeit); Kriminalroman; Nicht-Identität; vergleichende Lektüre

Alle Werke, die Friedrich Glauser zu Lebzeiten publizieren konnte, waren Kriminalromane. Allgemein bekannt ist, dass einer der renommiertesten Krimipreise im deutschen Sprachraum, der Friedrich-Glauser-Preis, nach ihm benannt wurde. Glausers Beziehung zu dieser seit den 1930er Jahren florierenden und ungebrochen populären Literaturgattung war jedoch weder reibungslos noch eindeutig. Eigentlich sah er sich ungern als Krimiautor. Er protestierte auch gegen

---

Article Note: This work was supported by JSPS KAKENHI Grant Number 20K00482

Open Access. © 2021 Timon Fuminari Niimoto, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. <https://doi.org/10.1515/9783110642056-018>

die Tendenz der Kollegen seiner Zeit, Normen des Genres zu stiften und dadurch die devianten Versuche auszugrenzen. In seinem einzigen längeren romantheoretischen Text kritisiert Glauser (2001, 215) den zeitgenössischen Kriminalroman folgendermaßen: „freiwillig verzichtet er auf das Wichtigste: das Darstellen der Menschen und ihres Kampfes mit dem Schicksal.“ Seine Kriminalromane waren bewusste Versuche, durch dieses zeittypische, niedere Genre hindurch den Kampf mit seinem schmerzlichen Schicksal zum Ausdruck zu bringen. In meiner vorangegangenen Arbeit zu Glauser machte ich anhand seines zweiten Kriminalromans *Matto Regiert* deutlich, wie der früh entmündigte und in der Psychiatrie mundtot gemachte Patient Glauser den Rahmen des Krimis benutzte, um die Machtverhältnisse seines Schicksalsorts Heilanstalt ans Licht zu bringen, und somit den Diskurs der Psychoanalyse literarisch zu unterminieren (vgl. Niimoto 2015, 237–249).

1 Glausers Krimi gegen den Strich lesen

Glausers Kriminalromane sind gegen den Strich lesbar. Dabei sind meiner Auffassung nach gerade die Stellen, die für den Handlungsverlauf nicht unbedingt wichtig sind, doch wert, eingehend betrachtet und ausgelegt zu werden. Glauser selber sprach sich in seinem *Offenen Brief gegen „Zehn Gebote für den Kriminalroman“* explizit für eine solche Lektüre aus: „Die Handlung eines Kriminalromans läßt sich in anderthalb Seiten gut und gerne erzählen. Der Rest – die übrigen hundertachtundneunzig Schreibmaschinenseiten – sind Füllsel. Es kommt nun darauf an, was man mit diesem Füllsel anstellt.“ (Glauser 2001, 216) Will man Glausers Hauptanliegen ergründen, sollte man Glausers Krimis von den handlungsgemäß unwichtigen Stellen her lesen. Um diese umgekehrte Lektüre an seinem dritten Krimi *Die Fieberkurve* zu praktizieren, wird hier auch die Hörspielversion zum Vergleich herangezogen. Das Hörspiel wurde 1990 unter der Regie von Martin Bopp vom Schweizer Radio hergestellt und 2007 als CD auf den Buchmarkt gebracht. Es ist nur allzu verständlich, dass dabei ganz radikal eingegriffen wurde, um den Roman mit seinen mehr als zweihundert Buchseiten auf ein Hörspielsdrama mit der Laufzeit von etwa hundertzehn Minuten zu reduzieren. Dabei lässt sich die Richtlinie der Bearbeitung aus der auf dem CD-Umschlag abgedruckten Zusammenfassung ablesen:

Die Handlung spielt im Dezember/Januar 1932/33. Von einer weihnächtlichen Reise nach Paris zurückgekehrt – dort erfährt er, dass er Grossvater geworden ist –, steht der Berner Fahnder Wachtmeister Studer, der wegen einer unliebsamen Aufdeckung in einer Bankaffäre degradiert wurde, plötzlich vor seiner Bewährungsprobe. Zwei Schwestern, die eine geschieden, die andere verwitwet, sind durch eine Gasvergiftung gestorben. Pater Mat-

thias, „ein weisser Bruder“, Schwager einer der beiden Schwestern, hat Studer in Paris eine seltsame Geschichte erzählt: Die Spuren weisen zurück auf den seit dreissig Jahren unaufgeklärten Gifftod einer jungen Frau. Das Schicksal der drei Frauen ist mit demselben Mann verkettet, der vor Jahren in Marokko, im Spital von Fez, an einem heimtückischen Sumpffieber gestorben ist und der, wie sich nun herausstellt, seinem Heimatkanton Bern die Hälfte seiner Ölfelder hinterlassen hat. Studer reist mit Hilfe seiner französischen Kollegen unter falschem Namen nach Marokko und kann dort den Fall zu einem verblüffenden Ende bringen. (Glauser und Bopp 2007)

Das Prinzip der Bearbeitung lässt sich mit einem Wort resümieren: Läuterung des Stücks zum spannenden Krimi, dafür Streichung für die Handlung als irrelevant erachteter Passagen. Um den Sachverhalt der Bearbeitung noch konkreter vor Augen zu führen, werden im Folgenden zwei Stellen eingehender analysiert: die Anfangsszene in Paris und die Gesprächsszene in Basel.

2 Vergleichende Lektüre – Verschwinden des Schlüsselsatzes

In der Buchausgabe beginnt der Roman mit folgenden Zeilen:

„Da lies!“ sagte Studer und hielt seinem Freunde Madelin ein Telegramm unter die Nase. Vor dem Justizpalast war es finster, die Seine rieb sich glucksend an den Quaimauern, und die nächste Laterne war einige Meter weit entfernt.

„das junge jakobli läßt den alten jakob grüßen hedy“, entzifferte der Kommissär, als er unter dem flackernden Gaslicht stand. Obwohl Madelin vor Jahren an der Straßburger Sûreté gearbeitet hatte und ihm darum das Deutsche nicht ganz fremd war, machte es ihm doch Mühe, den Sinn des Satzes zu verstehen. So fragte er: „Was soll das heißen, Stüdère?“

„Ich bin Großvater“, antwortete Studer mürrisch. „Meine Tochter hat einen Sohn bekommen.“ (Glauser 1998, 7)

Würde jemand sich nach der Lektüre dieser Zeilen eine Minute lang die Anfangsszene des Hörspiels anhören, so würde er sich wohl wie der Pariser Kommissär fragen: „Was soll das heißen?“ Denn darin ist gerade der merkwürdig mehrdeutige Satz des Telegramms, dessen Sinn ohne die darauffolgende Erklärung des Wachtmeisters auch der Leser nur schwer erfassen würde, spurlos verschwunden. Ohne das Telegramm stoßen die Pariser Kollegen einfach „auf unseren Großvater“ an, und die Kriminalgeschichte entwickelt sich weiter. Dabei sagt und leistet doch im Buch jener enigmatische Satz, der auf den folgenden Seiten sogar noch viermal erwähnt wird, bei weitem mehr, als Studers sachliche Interpretation verharmlosend suggeriert. Mit dem Satz beginnt im Text nämlich eine unhaltsame Bewegung der Verdoppelung: Nicht nur wird „Jakob“ in „das junge jakobli“ und in

„den alten Jakob“ verdoppelt, auch erscheint neben „Studer“ jetzt ein „Stüderè“. Der Prozess ist nicht mehr zu stoppen, auf den folgenden, mehr als zweihundert Seiten wird der Wachtmeister in verschiedene Personen zersplittert: In Paris wird er „Inspektor Stüderè“ genannt, in Basel nennt ihn eine Berner Maitschi zuerst „Onkel Studer“, dann „Vetter Jakob“, danach wird er von einer englischen Tanzlehrerin „Stiudaa“ gerufen, in Bern von seinem Kollegen „Köbu“, von seiner Frau „Vati“, in Nordafrika steht auf seinem falschen Dienstpasse sogar „Joseph Fouché“, um schließlich nach der Enthüllung der Verstellung vom Maitschi, aber diesmal auf Französisch, „l'oncle Jacques“ genannt zu werden.

Der Telegrammsatz ist in dieser Hinsicht als Initiation anzusehen, die den Vervielfachungsprozess im Text in Gang setzt. Davon betroffen ist nicht nur der Protagonist. Im Text wimmelt es, als wären sie alle verdoppelt, von Brüdern und Schwestern. Studer selber sagt: „Es blieb immerhin die Tatsache, daß dieser Fall ein Fall mit vielen Geschwistern war: die Brüder Mannesmann, die Brüder Koller, die Schwestern Hornuss.“ (Glauser 1998, 154) Oder auch: „Die Leute, die darin vorkamen, hießen immer anders, als man meinte. Cleman hieß Koller, und Koller hieß Despine, wenn er sich nicht den Namen eines Heiligen zulegte und sich Pater Matthias nannte ... Was würde der Herr Polizeidirektor für Augen machen, wenn man ihm zwei weibliche oder zwei männliche Sennenhunde mitbrachte? ... Auch das würde zu dem Fall passen! Geschwister! Geschwister!“ (Glauser 1998, 155) Auch Pater Mathias, am Schluss als Täter identifiziert, wird immer wieder als gespaltenes Wesen dargestellt: „Das Zwiespältige! Es ließ sich nicht erklären, es gehörte einfach zu der Person des Weißen Vaters.“ (Glauser 1998, 72)

Meines Erachtens geht es in Glausers Kriminalroman nicht primär um die Identifizierung des Täters, sondern um die Aufdeckung des Nicht-Identischen im einzelnen Menschen, das Glauser trotz wiederholter Internierung in die Psychiatrie sein ganzes Leben lang literarisch zu verteidigen versuchte.¹ Wenn man wirklich wissen will, worauf es hier ankommt, muss man den Text nicht dem roten Faden folgend, sondern vom Füllsel her lesen, der im Prozess der Hörspiel-Bearbeitung als überflüssiger Rest weggestrichen wurde. Gleiches gilt auch für die Sprachgebärden der Figuren, die ausgerechnet in der Tonfassung leider kaum mehr zu vernehmen sind.

---

¹ Das war auch das Thema seines wichtigsten Romans *Gourrama*. Dazu vgl. Niimoto 2016, 311–323.

3 Vergleichende Lektüre – Verstummen der Sprachgebärden

Von der spaltenden Macht ist das am tiefsten betroffen, was die Identität des Wachtmeisters der Berner Kantonspolizei im Kern ausmacht: das Schweizerische. In einer Passage, in der eine englische Tanzleiterin vernommen wird, werden merkwürdige Sprachgefechte geführt:

Es stand aber vor der Tür eine Dame, die sehr dünn war und deren kleiner Vogelkopf eine Pagenfrisur trug. Sie stellte sich vor als Leiterin der im gleichen Hause einquartierten Tanzschule und tat dies mit so ausgesprochen englischem Akzent, daß es dem Wachtmeister schien, als komme in diesem Falle, auch wenn es der von jedem Kriminalisten erhoffte ‚Große Fall‘ war, sein Berndeutsch zu kurz: Bald mußte man Französisch reden, bald Schriftdeutsch, dann gurgelten die Basler – und nun war also Englisch an der Reihe ... Die ganze Geschichte ist hochgradig unschweizerisch [...] genauer: auslandschweizerisch, ein langes und nicht gerade wohlthuendes Wort ...

[...]

‚Gestern abend wurde bei uns geläutet‘, sagte die dünne Dame, das heißt sie sagte: ‚Gösti-örn‘ und ‚göloouitöt‘.

[...]

‚Wir in der Schweiz‘, unterbrach Studer, ‚sagen nicht ‚Nur herein!‘ Wir sagen entweder: ‚Chömmet iche!‘ Oder ‚Chumm iche!‘ Können Sie sich nicht erinnern, Frau... Frau...‘

‚Frau Tschumi.‘

Auch das noch! Dachte Studer. Eine Engländerin mit einem Berner Geschlechtsnamen!

[...]

‚Oh doch‘, sagte die Dame lächelnd, ‚eine ganze Menge... Aber verzeihen Sie, Herr... Herr... Studer...‘ (Nun, dagegen war nichts zu machen: die Franzosen nannten einen ‚Ssstüdere‘ und die englische Dame sagte ein Wort, das klang wie ‚Stiudaa‘ – fast wie der Gesang eines zufriedenen Maudis...) (Glauser 1998, 54–62)

Wie Christa Baumberger (vgl. 2006, 131–136) in ihrer glänzenden Analyse von Glausers Mehrsprachigkeit ausführlich darlegt, ist hier Studers ausgrenzendes Verhalten nicht zu übersehen. Er weiß, was Schweizerisches ist, unterscheidet als Muttersprachler, was stimmt und was nicht stimmt, und fällt Urteile aus dem Innern der Sprachgemeinschaft heraus. Glauser beschreibt jedoch auch die Gegenoffensive der Tanzleiterin, deren gerade als unschweizerisch ausgegrenzte Sprechweise den Namen Studer aus seiner schweizerischen Identität hinauskatapultiert.

Obwohl die Figur des Wachtmeister Studer, vor allem nach der Verfilmung durch Leopold Lindtberg 1946, als eine Art Ikone des Schweizerischen Detektivs im Kopf des eidgenössischen Lesers verankert zu sein scheint, hatte der Autor Glauser in der Tat keinen festen Fuß in dieser Sprache fassen können. Er ist in Wien geboren und aufgewachsen und erst als junger Mann in die Schweiz übersiedelt. Außerdem war seine Mutter eine Österreicherin, der Vater stammte aus

der Französischen Schweiz. Für Glauser war Schweizerdeutsch also weder Mutter- noch Vatersprache. In einem Brief schrieb er dazu Folgendes:

Denn ich frage mich oft, warum es das Schicksal gewollt hat, daß ich ausgerechnet als Schweizer auf die Welt gekommen bin und nun ‚schweizer‘ Romane schreibe, die gar nicht schweizerisch sind, weil alles von außen gesehen ist und ich eigentlich wenig innere Beziehung habe zu den Menschen, von denen ich schreibe. (Glauser 1991, 270)

Glauser fühlte sich nicht unbedingt dieser Sprachgemeinschaft zugehörig, und gerade damit hängt der fünfmal wiederholte Gruß des Neugeborenen in *Die Fieberkurve* zusammen. Das Kindliche, das „infans“, bedeutet eigentlich die Phase der Vorsprachlichkeit, das Sein ohne Zugehörigkeit zu einer Sprachgemeinschaft. In diesem Sinne erinnert der Satz den Protagonisten immer wieder daran, dass die Bindung an eine bestimmte Sprache im Grunde nicht notwendig ist, sogar als Zufall angesehen werden darf. Der Ruf aus dem Jenseits der Sprache aktiviert das Nicht-Identische im alten Jakob. In der Tat gerät die Identität des Schweizer „Sherlock Holmes“ im Laufe der Kommunikation mit dem Unschweizerischen, Auslandsschweizerischen und Dialektalen ins Schwanken, ja sie erfährt eine Aufsplitterung. Das wäre, worauf es in diesem Roman „ankommt“, was Glauser da „mit diesem Füllsel anstellt“. Im als Krimistück geläuterten Hörspiel ist dagegen dies alles kaum mehr zu vernehmen. Was man hört, sind sachliche Zeugnisse, die lediglich zur Aufklärung des Falles beitragen.

4 Großvater und Enkelkind wechseln Grüße

Die Sprengkraft des Nicht-Identischen in *Die Fieberkurve* erkannte ein Autor aus Glausers Enkelgeneration besser als alle anderen: Peter Bichsel. Seine Kurzgeschichte *Jodok läßt grüßen* wurde zweifelsohne als eine Hommage an Glauser verfasst, und meines Erachtens auch als ein Gegengruß auf jenem Gruß in *Die Fieberkurve*:

Und wenn er zum Schluß auch nichts anderes mehr als Jodok sagte, haben wir zwei uns doch immer sehr gut verstanden. Ich war sehr jung und der Großvater sehr alt. [...] und alle, die älter waren als ich, aber jünger als mein Großvater, verstanden nichts und wollten nicht, daß er mich auf die Knie nahm, und als er starb, weinte ich sehr. Ich habe allen Verwandten gesagt, daß man auf seinen Grabstein nicht Friedrich Glauser, sondern Jodok Jodok schreiben müsse, mein Großvater habe es so gewünscht. (Bichsel 1996/1997, 71)

Den Großvater, der zuerst vom fiktiven Onkel Jodok sprach und dann nichts anderes mehr als „Jodok“ sagte, nennt der Ich-Erzähler schließlich urplötzlich bei

dem realen Namen Friedrich Glauser. Chalit Durongphan (2005, 172–173) begründet diese literarisch imaginierte Großvater-Enkelkind-Beziehung mit dem Altersunterschied und der allgemeinen geistigen Affinität zwischen beiden Autoren. Es ließen sich jedoch noch intimere Beziehungen der beiden Dichter herausfinden, wenn man die Texte der beiden näher analysiert. In einem Essay zu Glauser stellt Bichsel folgende Überlegung an: „Sein wiederholtes Modell, daß ein Betrunkener in der Kneipe zu erzählen beginnt, [...] hat damit zu tun, daß Glauser nicht eigentlich erzählen will, sondern er will das Erzählen beschreiben – nicht die Erzählung ist bei ihm der Gegenstand, sondern der oder die Erzählende.“ (Bichsel 1988, 272) Mit Bichsel lässt sich feststellen, dass Glauser – und zum Teil auch Bichsel selber – wenig Interesse für die Erzählung, im Sinne von Story, hat. Er will die Erzählenden beschreiben, zusammen mit ihren Körper- und Sprachgebärden, weil gerade diese Beschreibung für ihn den Kern des Kampfs mit seinem Schicksal ausmacht: In *Matt regiert* verfolgt er den Unterschied zwischen dem „Schriftdeutsch“ im ärztlichen Diskurs und der „Mundart“ im alltäglichen Gespräch aufs subtilste, bis die ans Kriminelle grenzende Gewalt der psychoanalytischen Wissenschaftssprache ans Licht kommt (vgl. Niimoto 2015). In *Die Fieberkurve* wird der Sprechakt der Figuren zäh und detailliert geschildert, der Name des schweizerischen Helden ins Meer der Fremdsprachen geworfen, wie sein Körper in die Fremdenlegion in Afrika, bis seine vom Schicksal erzwungene Identität als Schweizer Risse bekommt. Dabei ist es jener erste Schlag auf der ersten Seite, „*das junge jakobli läßt den alten jakob grüßen*“, der zur endlosen Vervielfachung den Anlass gibt.

Jodok läßt grüßen endet mit folgenden Zeilen:

Ich war noch klein, als er starb, und ich erinnere mich nur noch daran, wie er einmal sagte: als Onkel Jodok noch lebte, und meine Großmutter, die ich nicht gern gehabt habe, schrie ihn schroff an: Hör auf mit deinem Jodok, und der Großvater wurde ganz still und traurig und entschuldigte sich dann. Da bekam ich eine große Wut – es war die erste, an die ich mich noch erinnere – und ich rief: Wenn ich einen Onkel Jodok hätte, ich würde von nichts anderem mehr sprechen! Und wenn das mein Großvater getan hätte, wäre er vielleicht älter geworden, und ich hätte heute noch einen Großvater, und wir würden uns gut verstehen. (Bichsel 1969/1997, 72)

Friedrich Glauser ist ein Meister der Erkundung sprachlicher Differenz im Erzählenden. Wie jemand erzählt, entgeht nie seinen achtsamen Ohren. Für ihn sagt dies viel mehr als der Sinn, die Bedeutung oder der Inhalt der Erzählung. Das erkennt Peter Bichsel, der seinerseits auch unermüdlich das Erzählen als Beweis des Lebens darstellt. Wie dem Autor Glauser bedeutete auch dem Großvater in der Jodok-Geschichte das Erzählverbot das Ende des Lebens. Mundtot-Sein ist Tot-Sein. Erzählen-Können ist Weiterleben-Können. Dieses erzählerische Prinzip

versteht jedoch niemand von jenen, „die älter waren als ich, aber jünger als mein Großvater“, d. h., die ausschließlich nach dem Wirklichkeitsprinzip die Sprache gebrauchen. Aber Glauser und Bichsel sind fest davon überzeugt, dass der Gruß des „jungen jakobli“ den „alten jakob“ erreichen wird, und dass der Gruß des fiktiven Jodok und damit der des Großvaters umgekehrt das Enkelkind erfreuen wird. Mir scheint, hierin verstehen sich die beiden Dichter bestens und sie grüßen sich mittels ihrer Werke auch heute noch wie Großvater und Enkelkind.

Literaturverzeichnis

- Baumberger, Christa. *Resonanzraum Literatur: Polyphonie bei Friedrich Glauser*. Paderborn: Fink, 2006.
- Bichsel, Peter. „Jodok läßt grüßen“. *Kindergeschichten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969/1997.
- Bichsel, Peter. „In einem Land, wo es keine Schriftsteller gibt“. *Friedrich Glauser: Mensch im Zwielicht*. Zusammengestellt v. Frank Göhre. Darmstadt: Luchterhand, 1988. 267–273.
- Durongphan, Chalit. *Poetik und Praxis des Erzählens bei Peter Bichsel*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Glauser, Friedrich. *Gesprungenes Glas. Das Erzählerische Werk 4. 1937–1938*. Hg. Bernhard Echte und Manfred Papst. Zürich: Unionsverlag, 2001.
- Glauser, Friedrich. *Die Fieberkurve*. Krimi/Hörspiel. Regie: Martin Bopp, Schweizer Radio DRS. Basel: Christoph Merian, 2007.
- Glauser, Friedrich. *Die Fieberkurve*. Hg. Julian Schütz. Zürich: Unionsverlag, 1998.
- Glauser, Friedrich. *Briefe*. Bd. 2. Hg. Bernhard Echte. Zürich: Arche, 1991.
- Niimoto, Fuminari. „Kriminalroman als Alibi oder Friedrich Glausers parodierendes Romanprojekt der Moderne“. *Hohe und niedere Literatur. Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum*. Hg. A. Bourguignon, K. Harrer und F. Hintereder-Emde. Berlin: Frank & Timme, 2015. 237–249.
- Niimoto, Fuminari. „Worte sind es nur, Worte, in die Nacht gesprochen...‘ Polyphone körperliche Wahrheiten in F. Glausers Legionsroman Gourrama“. *Zwischen Kanon und Unterhaltung/Between Canon and Entertainment*. Hg. A. Bourguignon, K. Harrer und F. Hintereder-Emde. Berlin: Frank & Timme, 2016. 311–324.

Fuminari Niimoto ist Professor für Germanistik an der Universität Tsuda in Tokyo. Seine Forschungstätigkeit erstreckt sich von Heinrich von Kleist über die Schweizer Literatur bis zur transnationalen Literatur deutsch-ungarischer Übersetzer-Autoren. Er hat u. a. Robert Walsers *Schneewittchen* (1998), *Geschwister Tanner* (2010), *Der Spaziergang* (2012), den *Räuber*-Roman und Prosastücke aus den Mikrogrammen (2015) ins Japanische übersetzt.