

العلاقة بين الواقع والخيال في رواية أورس فيدمر "أن تعيش قزمًا"

تلاقي عالمين في مرآة الأدب

أ.م.د/مروة محمد وجدى محمد الشريعي

أستاذ مساعد الادب الالمانى - كلية الالسن - جامعة المنيا

تتناول الدراسة بالتحليل رواية "حياة قزم" (*Ein Leben als Zwerg*) الصادرة عام ٢٠٠٦م للكاتب السويسري "أورس فيدمار" (Urs Widmer) الذي تعد أعماله الأدبية من أهم الأعمال الأدبية الناطقة باللغة الألمانية لفترة ما بعد الحرب. تبدأ الدراسة بتناول إطار السرد لرواية "حياة قزم" والتي يمثل فيها القزم - الدمية المصنوعة من المطاط "فيجوليته ألت" الذي يبلغ طوله ثمانية سنيمترات البطل الرئيسي للحكاية، ثم تتناول الدراسة بالتحليل تنوع الموضوعات التي يناقشها الكاتب في روايته والتي تتمثل في المزج بين الواقع والخيال فضلا عن طريقة عرضه الخاصة لهذا التداخل عرضًا أدبيًا فنيًا خاصًا. انطلاقًا من منظور الدمية التي دبت فيها الحياة بفضل نظرة صاحبها أوتي يعرض الكاتب ملامح من سيرته الذاتية ويناقش الطموح والإبداع الفني والعلاقات المتغيرة وظروف الحياة وأهمية الفن للحياة.

الكلمات المفتاحية: حياة الاقزام-الواقع-الخيال-الفن والابداع

**Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers *Ein  
Leben als Zwerg***

**Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur**

**Marwa Muhammad Wagdy El Shereie**

**Associate Professor at German Department**

**Alsun Faculty-Minia University**

**I.**

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit dem im Jahr 2006 erstmals veröffentlichten Roman *Ein Leben als Zwerg* des Schweizer Autors Urs Widmer, dessen Werke zu den bedeutendsten der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur zu zählen sind. Beginnend mit der Untersuchung des erzählerischen Rahmens in *Ein Leben als Zwerg*, als dessen Protagonist der acht Zentimeter kleine Gummizwerg Vigolette alt fungiert, analysiert der Beitrag die Themenvielfalt, mit der sich Widmer in seinem Roman literarisch auseinandersetzt; So gilt es, dem Spiel zwischen Wirklichkeit und Phantasie und der eigenen Art seines Niederschlags im schöpferischen Akt des Schreibens nachzugehen. Ausgehend von der ungewohnten Perspektive einer durch den liebevollen Blick seines Besitzers, Uti, zum Leben erweckten Spielzeugfigur setzt sich Widmer in der teils stark autobiographisch geprägten Geschichte von *Ein Leben als Zwerg* aus Gnomensicht mit künstlerischem Streben und Schaffen, sich verändernden Beziehungen und Lebensumständen und der Bedeutung von Kunst für das Leben auseinander. Somit kulminieren die diesem Beitrag zugrunde liegende literaturwissenschaftlichen Studien in der Analyse der im Roman enthaltenen Botschaft, dass es Aufgabe von Kunst sei, Menschen den Glauben an die Sehnsucht zu erhalten bzw. zu geben.

---

**Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers *Ein Leben als Zwerg***

**Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur**

**Marwa Muhammad Wagdy El Shereie**

**Associate Professor at German Department**

**Alsun Faculty-Minia University**

**1. Einleitung**

---

In seinen literarischen Werken, etwa seinem im Jahr 2006 als dritter Teil einer Triologie veröffentlichter Roman *Ein Leben als Zwerg*, tritt der zeitgenössische Schweizer Autor Urs Widmer (1938-2004) als „ein Büchermensch *par excellence* [auf], er schreibt sich in seine Bücher hinein und tritt als Erzähler wieder aus ihnen heraus, als Autor uninteressant geworden, gleichsam aufgesogen vom Universum seiner labyrinthischen Erfindungen.“ (Strümpel 1998, S. 3). Als Mitglied der progressiven Wiener Gruppe steht der gebürtige Basler Widmer in regem Austausch mit anderen Literaten, etwa August Stamm, Gertrude Stein, H. C. Artmann und Gerhard Rühm, und widmet sich dem Verfassen teils grotesker und unkonventioneller Prosa, in der er es zu einer „Konfrontation von bekannten und unbekanntem Elementen“ (Jandel 1999, S. 9) kommen lässt. Neben prosaischen Arbeiten verfasst Urs Widmer, dessen schriftstellerische Leistung unter anderem mit dem Karl-Sczuka-Preis (1974), dem Bertholt-Brecht-Literaturpreis (2000), dem Friedrich-Hölderlin-Preis (2007) und dem Schweizer Literaturpreis (2014) ausgezeichnet wird, auch Lyrik, Hörspiele, Essays, Theaterstücke und Sachbücher.

Haben die ersten beiden Werke von Widmers Romantrilogie noch durchaus autobiographische Züge – schon die Titel *Der Geliebte der Mutter* (2000) und *Das Buch vom Vater* (2004) verweisen darauf, – so bietet der letzte Roman der Reihe, *Ein Leben als Zwerg* (2006), eine ganz andere Erzählerfigur: nämlich einen Zwerg, klein, aus Gummi und in einem Spielwarenladen erstanden.

## Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers *Ein Leben als Zwerg* Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur

---

Der Blick des Lesers hat bei dieser Form des Schreibens kaum eine Möglichkeit, auf den auktorialen Erzähler der beiden ersten Teile der Trilogie zu treffen. Einzig auf der Rückseite des Buchumschlags von *Ein Leben als Zwerg* gibt der Schriftsteller eine Erklärung zum Text – und verweist von sich weg auf die Perspektive eines Zwerges:

„Als ich ein Kind war, spielte ich, zusammen mit meiner Schwester, mit Gummizwergen. [...] Sie waren Spielzeugwesen aus Hartgummi, die den Helden aus Walt Disneys Filmklassiker ‚Schneewittchen und die sieben Zwerge‘ nachgebildet waren. [...] Mein Zwerg blieb dann in meiner Nähe, auch wenn ich mich, zugegeben, nicht jeden Tag um ihn kümmerte. Ich führte mein Menschenleben und wusste nicht, dass er die ganze Zeit über ein Leben als Zwerg gelebt hatte. [...] Vor meinen Augen und dennoch hinter meinem Rücken hat er dieses Buch geschrieben, und ich werde den Teufel tun, auch nur ein einziges Komma daran zu ändern.“ (Widmer 2006, Klappentext).

Damit findet das diese Arbeit einleitende Zitat seinen literarischen Beleg: Der Autor ist „uninteressant geworden, gleichsam aufgesogen vom Universum seiner labyrinthischen Erfindungen.“ (Strümpel 1998, S. 3).

Eine Beschäftigung mit Widmers *Ein Leben als Zwerg* muss hier ansetzen und dieser besonderen Form des literarischen Schreibens nachspüren, um diese Form der literarischen Simulation des Lebens, zu verstehen.

Dabei werden den von Widmer erschaffenen Figuren zwischen „Größenwahn und Ohnmacht [...] verschiedene Möglichkeiten gegeben, sich lesend und schreibend zu ihrer Umwelt ins Verhältnis zu setzen; Widmer spielt sie in seinen Büchern durch. Sie gründen ursächlich auf seiner Beschäftigung mit dem Spannungsverhältnis zwischen Leben und Schreiben und dem rechten Ort des Menschen zwischen beiden Polen.“ (Strümpel 1998, S. 3). Diesem Spiel zwischen Wirklichkeit und Phantasie und der ganz eigenen Art

seines künstlerischen Niederschlags im schöpferischen Akt des Schreibens gilt es, in dieser Arbeit nachzugehen.

## 2. Der erzählerische Rahmen des Romans

---

Ein Kinderspielzeug, ein acht Zentimeter großer Zwerg aus Gummi ist Held und vorgeblicher Autor dieses Romans in einem. Dieses Spielzeug wird durch den liebevoll entzückten Blick des Jungen Uti zum Leben erweckt. So wird die Lebendigwerdung des auktorialen Erzählers in *Ein Leben als Zwerg* aus dessen Sicht wie folgt beschrieben:

„Meine Erinnerung setzt – wie die all meiner Freunde – jäh und deutlich ein, als habe jemand einen Schalter in mir gedrückt. Plötzlich sah ich. Ich hörte. Ich fühlte. Eine ungewöhnliche Wärme durchströmte mich, eine Hitze, ein überwältigendes Gefühl. Ich lebte. Ich war allerdings in meiner Spielzeugstarre – ahnte in diesem ungeheuerlichen ersten Lebensmoment noch nicht, was das Herumflitzen für mich bedeuten würde – weil ein Kind mich in der Hand hielt und verzückt auf mich herabsah. Ich sah zu ihm hoch. Große Augen über mir, [...] ein Mund, der lächelte. Ich spürte den Puls des Kindes in den Fingern, die mich umklammerten. Sein Atem ging schnell, und es stieß kleine Glücksschreie aus. ‚Mami, schau! Den will ich, den da, den!‘“ (Widmer 2006, S. 20).

Vigolette alt, so der Name des treuen Begleiters des kleinen Uti, erzählt den Roman in der ersten Person. Im Alter von etwa 60 Jahren beginnt er sowohl von seinem als auch von Utis Leben zu berichten, mit dem er die ganze Zeit zusammen war. So entsteht eine parallele Welt im Roman. Zu Beginn macht der Zwerg den Leser mit dem jetzt über sechzigjährigen Uti, „mein[em] Bub, jetzt,

## Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers Ein Leben als Zwerg Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur

---

als älterer Herr“ (Widmer 2006, S. 15), bekannt, dessen Porträt er mit erkennbarer Ironie die Züge Urs Widmers verleiht.

Dieser Beginn stellt den Ausgangspunkt für den in der Retrospektive erzählten Lebensweg der Zwerge dar, von ihrer Ankunft in Utis Haus bis zu ihrem Abstieg in den Keller. Parallel dazu verläuft der Lebensweg Utis bis ins Erwachsenenalter. Vor der Kulisse einer farbenfrohen, phantasievollen Welt der im Haus lebenden Schar von Hartgummizwergen, spielt sich dabei das nicht immer konfliktfreie Leben von Utis Familie ab.

Die anfängliche Idylle der Kindheit kommt mit dem Erwachsenwerden der Kinder Uti und seiner Schwester Nana fast abrupt zu ihrem Ende, wobei der Auszug aus dem Familienhaus von ihnen als Vertreibung aus dem Paradies empfunden wird. Eine Rückkehr in die Zeit des Anfangs, als Uti noch ein Kind war, eine Rückkehr in dieses Nimmerland (der Name Nimmerland (eng. Neverland) bezieht sich auf die fiktive Insel aus James Matthew Barries‘ Werk *Peter Pan Or The Boy Who Wouldn‘t Grow Up*) ist dabei ein Thema, mit dem der Autor sich im weiteren Verlauf des Romans befasst.

Der erwachsene Uti, inzwischen ein Schriftsteller, dessen Leben sich zu großen Teilen neben einer Schreibmaschine abspielt, hat kein Gespür mehr für das Phantastische, er hat Kreativitätskrisen und wirft oft zerknülltes Papier, literarische Versuche, die ihn nicht zufriedenstellen, in den Papierkorb. In dieser offensichtlich ironischen (Selbst-)Darstellung des Autors Urs Widmer verbirgt sich eines der zentralen Themen des Romans: Wie ist der Schöpfungsakt des kreativen Schreibens mit der erlebten Realität zu vereinen? Als Kind hatte Uti eine ganze Zwergenbruderschaft aus Hartgummi „belebt“, und im kreativen Akt des Kinderspiels waren der Wirklichkeit einst – nämlich während der von Phantasie geprägten jungen Jahre – noch keine Grenzen gesetzt.

---

### 3. Realität und Imagination im Schreiben Urs Widmers

---

#### a. Urs Widmers Rolle in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur

Schon mit seinem Erstlingswerk *Alois* (1968) unterläuft Widmer „den traditionellen Literaturbegriff der Nachkriegszeit auf der ganzen Linie“ (Matt 2013, S. 745), schließlich hatte bis dato kein Werk so deutliche Anleihen bei der US-amerikanischen Pop-Art vorgenommen. Tatsächlich erfährt das zitierte bürgerliche Bildungsgut nirgendwo eine derart parodistische Brechung bzw. saloppe Paraphrase wie im *Alois*. Statt eines durchgängigen Handlungsstrangs findet man „ein Erzählbouquet, lauter Farben und lose Miniaturen“ (Matt 2013, S. 745).

Es ist dabei wichtig zu bemerken, dass Urs Widmers Werke bereits früh „in einer Erzählebene [angesiedelt sind], wo die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen und sich verlieren in einem Zwischenreich: dem des Traumes [...], oder der Phantasie. Von dieser jedenfalls hat kein deutschsprachiger Autor seit Jean Paul mehr ab- und mitbekommen als Widmer. Und keiner geht verschwenderischer damit um“ (Schafroth 1998, S. 15). Hinter der Urs Widmers *Alois* beigefügten Gattungsbezeichnung der Erzählung „verbirgt sich nämlich ein Lehrstück von der Unmöglichkeit des Erzählens überhaupt, ein Abgesang auf die geschlossenen Erzählformen des 19. wie auch des 20. Jahrhunderts [...] *Alois* zeigt Widmer [...] auf der Suche nach einer Erzähl-, einer Darstellungsweise, die keinem wie auch immer verfeinerten Realismus verpflichtet wäre“ (Grössel 2008, S. 44).

Dieser Umstand trägt maßgeblich zur herausragenden Bedeutung Widmers für die deutschsprachige Nachkriegsliteratur bei: Indem der Autor sich mit verschiedenen inner- und außereuropäischen Kunstformen und den Erwartungen seiner Leserschaft auseinandersetzt und dabei bereit ist, stets neue Wege zu gehen und mitunter mit Traditionen zu brechen, eröffnet er seinem Publikum die Möglichkeit, neue Perspektiven einzunehmen und sich mit ungewohnten Blickwinkeln auseinanderzusetzen.

### b. Urs Widmers „hochartistisches“ Schreiben

Auch der 2006 erschienene Roman *Ein Leben als Zwerg* erweist sich als ein „hochartistisches“ (Matt 2013, S. 750) Buch, das mit den poetologischen Möglichkeiten literarischen Schreibens spielt, sie erprobt, verwirft und sie wieder aufnimmt. Denn der Blick auf Widmers Werk zeigt: „Das Zusammenspiel von Konstanz und Wechsel wird zum Markenzeichen dieses Autors.“ (Matt 2013, S. 744).

Hochartistisches Schreiben lässt sich an dem „janusköpfigen Widerpart“<sup>1</sup> nachweisen, der dem Ich des Romans beigegeben ist. Ähnlich wie im *Alois* ist dem Ich-Erzähler in *Ein Leben als Zwerg* eine Person zur Seite gestellt. Anstatt aber nur eine Geschichte über den zum Leben erweckten Spielzeugzwerg zu schreiben, wird gleichzeitig auch die Geschichte des Autors, Urs Widmers in Person von Uti, von seinem Zwerg, seinem Sancho Pansa, verfasst.

An dieser Stelle bietet sich eine vergleichender Blick in Miguel de Cervantes Roman aus dem 17. Jahrhundert an: Ähnlich wie in *Ein Leben als Zwerg* ist der stetige Konflikt zwischen Realität und Imagination ein zentrales Thema in *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha (1605/1615)*. Dabei lässt die Dynamik zwischen den Hauptfiguren Don Quijote und Sancho Pansa Parallelen zwischen Uti und seinem Vigolette alt erkennen.

So begleitet Vigolette seinen Uti treu durch das Leben und die damit einhergehenden Abenteuer. Dient Sancho seinem Herrn noch als ein Realitätsanker, indem er ihn auf die Diskrepanz zwischen seiner Einbildung und der Wirklichkeit hinzuweisen versucht, ist Vigolette gerade umgekehrt ein Symbol der Einbildungskraft, die

---

<sup>1</sup>An dieser Stelle wird auf den römischen Gott Janus Bezug genommen, der als mit zwei Köpfen ausgestattet dargestellt wird. Sein Erkennungszeichen, mit dem er sowohl nach vorne als auch nach hinten sehen kann, wird mit Doppeldeutigkeit und Doppelsinnigkeit in Verbindung gebracht, wobei beide Aspekte in Widmers *Ein Leben als Zwerg* eine Rolle spielen.



der erwachsene Uti später verloren hat. Beide Begleiter sind zugleich Biographen ihrer Herren und fungieren als Erzähler der jeweiligen Romane. Die Dualität zwischen dem kleinen Dicken und dem großen Dünnen hat auch Widmer mit feinem Humor in seinen Roman übernommen: Der große, hagere Uti und der kleine, dicke Zwerg gehen, wie ihre zwei Ebenbilder á la Cervantes, zusammen durch alle Abenteuer.

Die Dynamik zwischen den beiden literarischen Paaren beruht auf der gegensätzlichen Auffassung von Realität und ist deshalb auch für das hier zu behandelnde Thema relevant. Der erwachsene Uti ist der realen Welt verschrieben und Vigolette soll ihn an das Bestehen einer anderen, einer erträumten und möglichen Wirklichkeit erinnern, während es Sancho Pansas Aufgabe ist, seinen Herrn immer wieder in die Realität zurückzuholen. Beim Gespann Uti-Vigolette lässt sich die Rollenverteilung nicht so klar definieren. Vielmehr verschieben sich die Grenzen der Persönlichkeiten im Laufe des Romans: Ist der junge Uti noch ein Don Quijote mit unbändiger Kinderphantasie, wächst er im Lauf des Romans zu einem Sancho Pansa heran – „spinne ich ...“, sagt der erwachsene Uti in einer Szene, denn er hat den Sinn für das Phantastische verloren. In dieser Situation nimmt Vigolette dann eher die Rolle des Don Quijote ein, der seinem Sancho Pansa (der erwachsene Uti) die Welt der Phantasie erneut öffnet.

Es findet also gewissermaßen ein Rollentausch zwischen Uti und Vigolette statt und es wird deutlich, dass beide Figuren wesentliche Züge des berühmten Tandems bestehend aus Ritter und Knappe, in sich vereinen. Dies kann als Anspielung des Autors auf den Charakter des schriftstellerischen Schöpfungsaktes verstanden werden, der sich immer im Spannungsfeld zwischen dem Realen und dem Imaginären bewegt.

Hochartistisch bei Urs Widmer, und von grundlegender Bedeutung für sein dichterisches Werk, ist ferner seine Reflexion über die Bedingungen literarischen Schreibens: „Kunst macht das pralle Leben erfahrbar. In der Realität ist es nie ganz da. Und die

## Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers *Ein Leben als Zwerg* Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur

---

geschichtliche Welt hält sowieso nur Zerstörung bereit. [...] So muss Paradiesisches hinzuerfunden werden“ (Matt 2013, S. 754). In seinen Grazer Poetikvorlesungen (vgl. Widmer 1995, S. 42) äußert sich Widmer zu diesem Hinzuerfinden von Poetischem. Für ihn ist Poesie „immer Reise, ist Utopie und Entwurf eines Anderen“ (Schafroth 1998, S. 15). Widmer stellt diesbezüglich fest, dass für ihn Poesie ein „Vorwagen in Gebiete, wo die Dämonen noch frei herumlaufen“ (Widmer 1995, S. 150) ist. An anderer Stelle beschreibt der Autor sie als „Forschungsreise[n] ins Innere meiner Ängste.“ (Widmer 1982, S. 8f.).

Den hier verwendeten Begriffen, etwa Entwurf eines Anderen, dämonische Gebiete, Reise ins Innere meiner Ängste, fehlt jegliche terminologische Klarheit, eine Aussage über ihre konkrete Umsetzung im poetischen Schaffensprozess muss im Ungefähren verharren.

Verständlicher dagegen zeigt sich die zeitweilige Nähe Widmers zur Wiener Gruppe, die in den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in ihrem Protest gegen das Normative und Konventionelle in der Literatur den poetischen Aufstand geprobt hat. H.C. Artmann, einer ihrer Vertreter, erkannte Widmers künstlerische Eigenständigkeit und bezeichnete dessen Schreiben als Vorstoßen „in das Irrsinnige der Abenteuer seiner Texte“ (Matt 2013, S. 747). Zu äußern, er schreibe jetzt „einen richtigen Text mit einem richtigen Sinn“ (Matt 2013, S. 749), wie Widmer es einmal tat, das ist ihm nur in „selbstironischer“ Weise möglich. Andererseits sieht Widmer in der subjektiven Art seines poetischen Produktionsprozesses die Gefahr, „in einem privaten Zeichensystem zu verharren, das den Sprachsystemen der Psychotiker wohl darin gleicht, dass es Sinn vielleicht nur noch in sich selbst hat“ (Grössel 2008, S. 44).

Auch wenn Urs Widmer in *Ein Leben als Zwerg* sein eigenes Leben thematisiert, so tut er dies jedoch nicht im klassischen Sinne des Genres Autobiographie, denn er verfasst hier keine

---

konventionelle Selbstbeschreibung seines Lebens. Stattdessen liefert er eine Form des autobiographischen Schreibens, das „unweigerlich in die allertiefste Fiktion“ (Wirtz 2012, S. 193-204) führt.

Dieser Satz Urs Widmers aus seinen Notizen zu *Der Geliebte der Mutter* und *Das Buch des Vaters* verdeutlicht sein Vorgehen: Der Autor verbindet im Roman Autobiographisches mit Fiktionalem, weil er nur so glaubt, einen vollständigen, möglichst objektiven Lebensüberblick zu erhalten.

Einen Zwerg zum Erzähler zu machen, einen Zwerg, der sein Leben über Jahrzehnte mit dem seines „Schöpfers“, also mit dem des Schriftstellers im Roman, teilt, ist ungewöhnlich. Die Vermutung, der Autor habe damit eine originelle Perspektive geschaffen, die es erlaubt, einen besonders aussagekräftigen Blick auf ihn zu werfen, trügt aber. Vigolette alt, Zwerg und Ich-Erzähler im Roman, rückt den Schriftsteller kaum je ins Rampenlicht.

Dieser Verzicht Urs Widmers auf den traditionellen auktorialen Erzähler mag der Entwicklung des Erzählens geschuldet sein, die sich in den vergangenen einhundert Jahren vollzogen hat: Die Erfahrung einer ungestalteten, komplexen, auch chaotischen Welt erlaubt auktoriales Erzählen nicht mehr; die Einsicht und Übersicht der Welt, die auktoriales Erzählen voraussetzt, sind nicht mehr gegeben.

Gekürzt und in leichter Variation sei das zu Beginn dieses Beitrags erwähnte Zitat hier wiederholt: Kunst macht das pralle Leben dann erfahrbar, wenn man Paradiesisches hinzuerfindet. Die Gestalt eines acht Zentimeter großen Spielzeugzwergs als Ich-Erzähler mag man hier der Kategorie des Paradiesischen, das heißt des Märchenhaften und Surrealen, zurechnen.

Wie finden sich Urs Widmers theoretische Überlegungen zum poetischen Produzieren, zum Prozess kreativen Schaffens, im Roman wieder? Verfolgen wir Vigolette alt, den Ich-Erzähler, wie er von seinem eigenen Leben berichtet: „Meine Erinnerung setzt – wie die all meiner Freunde – jäh und deutlich ein, als habe jemand einen Schalter in mir gedrückt. Plötzlich sah ich. [...] Ich lebte [...], weil

## Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers Ein Leben als Zwerg Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur

---

ein Kind mich in der Hand hielt und verzückt auf mich herabsah.“ (Widmer 2006, S. 20).

In der romanimmanenten Gegenwart treffen wir Uti als gealterten Mann wieder. Vigolette beschreibt ihn als glatzköpfigen Sechzigjährigen. Der „alte Bub“ oder „großgewordene Bub“ schreibt und hat Kreativitätskrisen, die folgendermaßen geschildert werden:

„Kein Zwerg hatte je getan, was Uti dann tat. Stundenlang auf die Tasten der Schreibmaschine einschlagen, das Papier aus der Walze reißen, es zerknüllen, ein neues einspannen. Scheitern, neu beginnen, besser scheitern. [...] Aber Geschichten hatten wir alle im Kopf, als wir noch zusammen waren. Jeder von uns. Jede Menge. Wir erzählten sie uns auch immer wieder. Das war ein fast tägliches Fest.“ (Widmer 2006, S. 136).

Das Zitat beschreibt Utis Versuch, noch als Erwachsener kreativ zu sein; er schreibt stundenlang, wirft seine Schöpfungen allerdings weg und beginnt immer wieder von neuem.

Die Tatsache, dass „kein Zwerg je getan hat, was Uti dann tat“, erhebt das, was Uti tut, in den Rang des Besonderen. Was ist es aber, das Vigolette alt, der beide Welten kennt, seine eigene Zwergenwelt und die Utis und damit die der Menschen, so fremd erscheint im obigen Bild? Es ist, so unsere These, der Versuch Utis und damit auch des Autors, den künstlerischen Schaffensprozess zu beschreiben, ihn in ein Bild zu gießen, das Unfixierbare zu fixieren. Denn – schon einen Satz weiter – spricht Vigolette alt über das Geschichtenerzählen, eine der Lieblingsbeschäftigungen der Zwerge. Diese Geschichten hatten sie zwar „alle im Kopf, als sie noch zusammen waren.“ (Widmer 2006, S. 136), aber aus der Inspiration für das Geschichtenerzählen wurde nur in synergetischer Bemühung von Schriftsteller, d.h. Uti, und Zwerg, d.h. der

Inspirationskraft des kreativ Tätigen, ein fertiges poetisches Ganzes.

So ist diese Passage zu lesen als erneut hochartistische Reflexion über Voraussetzungen und Möglichkeiten kreativen Schreibens, oder, allgemeiner formuliert, als Reflexion über den Zusammenhang von Intuition und künstlerischer Produktion.

Auch an anderen Stellen kleidet Widmer den kreativen Schaffensprozess in aussagekräftige Bilder; wenn Vigolette alt wieder einmal seinen Blick, und damit gleichzeitig den des Lesers, auf Uti richtet, heißt es:

„Mein Bub, jetzt als älterer Herr, sitzt hie und da an dem Tisch, barfuß, in kurzen Hosen und einem T-Shirt und schreibt auf seiner Schreibmaschine,“ indem sein Bub „tippt [...] wie ein Besessener, wie der rasende Roland, so dass die vollgeschriebenen Papiere nur so aus der Rolle fegen.“ (Widmer 2006, S. 15).

Die beschriebene Szene mit dem von der Inspiration gepackten Uti ist das Ebenbild des kreativen Schreibens schlechthin: Der von der Außenwelt abgeschirmte und wie besessen arbeitende Künstler überlässt sich dem Strömen seiner Inspiration, und das Papier fetzt aus der Maschine. Widmer scheint sich in dieser Passage im Spiegelbild zu betrachten. In einem Gespräch äußert sich der Autor folgendermaßen über sich: „Schließlich wird der Erfindungsdruck so mächtig, dass ich mich ans Schreiben mache, dann geht es, falls es geht, ziemlich schnell [...]. Ich schreibe entweder gar nicht oder schnell. [...] Beim schnellen Schreiben überrumpelt man seine Abwehren“ (Combrink 2018, S. 1).

Was Urs Widmer in seinen theoretischen Ausführungen zu den Nöten, Zwängen und Voraussetzungen eines Schreibprozesses sagt, wird hier erneut in ein Bild umgesetzt. Das „Vorwagen in Gebiete, wo die Dämonen noch frei herumliefen“, die „Reisen ins Innere [s]einer Ängste“ finden sich wieder in der Beschreibung Utis, der sich „wie ein Besessener, wie derrasende Roland“ am Tisch sitzend

## Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers Ein Leben als Zwerg Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur

---

seinem Schaffensrausch hingibt – auf der Reise nach Utopia zum „Entwurf eines Anderen“ (vgl. Widmer 1995, S. 150; Schafroth 1998, S. 15). Bereits durch die Bezugnahme auf die teils als rasender Roland bezeichnete Rügensch Kleinbahn, deren Höchstgeschwindigkeit bei etwa dreißig Kilometer pro Stunde liegt, ist dabei als Hinweis auf Utis Schaffenskrise zu verstehen. Sein stetes Bemühen und seine Geschäftigkeit münden nicht in literarischen Erzeugnissen, mit denen er zufrieden ist.

Ein letztes, ausgesprochen poetisches Bild, in dem das im Roman dargestellte Verhältnis zwischen den Menschen und den Zwergen – die vorausgegangenen Deutungen lassen auch folgende Formulierung zu: zwischen dem Dichter und seiner Inspiration – in seiner Quintessenz angedeutet ist, ist die Szene, in der Neu Lochnas, einer der Zwerge, sich rittlings auf die Walze der Schreibmaschine setzt, während Utis Vater schreibt. Man stelle sich vor: Ein Zwerg reitet auf der Schreibmaschinenwalze, als würde er diese bezwingen oder zumindest zähmen wollen, oder auch beides.

Welch treffende Metapher für Urs Widmers Vorstellung vom gelingenden kreativen Schreiben: Die Schreibmaschinenwalze als notwendiges Medium, das zwischen der künstlerischen Idee, im Roman den Zwergen, und deren Umsetzung durch den Autor steht, muss von beiden bezwungen werden, auf ihr reitend oder an ihr wie ein Besessener arbeitend. Damit formuliert Widmer seine *conditio sine qua non* einer dichterischen Existenz.

### 4. Kreativitätskrisen, Schreibblockaden

---

Die im dritten Kapitel dieses Aufsatzes vorgenommene Formulierung der Voraussetzungen dichterischer Produktion lässt erkennen, dass erfolgreiches Schreiben keine Selbstverständlichkeit ist, sondern durchaus, bei und trotz aller Bemühung, auch die Schreibblockade und die Kreativitätskrise kennt. Bei Utis Vater, im Roman Papi genannt, kulminiert die Situation in einer Szene derart, dass er am Ende die Schreibmaschine in den Papierkorb wirft:

„[...] als Papi lauter als sonst aufstöhnte und noch irrer als sonst auf die Tasten seiner Maschine einhackte. Er traf eine Taste so wuchtig, dass der Typenhebel abbrach. [...] Papi sah seinen Schreibfinger an, den Zeigefinger der rechten Hand [...] suchte den entflohenen Tastenhebel erst auf dem Schreibtisch und dann auf dem Teppich [...]. ‚Vielleicht geht’s ja auch ohne.‘ Er setzte sich wieder an die Maschine und schrieb weiter. Aber nicht lange. Bald hielt er inne, las den in der Walze steckenden Text, stand auf, hob die Maschine hoch und warf sie in den Papierkorb.“ (Widmer 2006, S. 73).

Der einzelne Buchstabe, der Papi fehlt, steht stellvertretend für die sprachlichen Zeichen, über die er nur noch unvollständig verfügt. Da ihm so Geschichten nicht mehr gelingen, wirft er seine Maschine in den Papierkorb; eine Handlung, die in ihrer Radikalität die Bedeutung illustriert und eine Kreativitätskrise für den schöpferisch tätigen Menschen darstellt.

Auch Uti gerät als Erwachsener in eine Schaffenskrise. Vigolette alt wundert sich über dessen stundenlanges Einschlagen auf die Tasten der Schreibmaschine, darüber, dass er „das Papier aus der Walze reiß[t], es zerknüll[t] ein neues einspann[t].“ (Widmer 2006, S. 136). War für die Zwerge doch, als sie noch zusammen waren, das Erzählen von Geschichten „ein fast tägliches Fest. [Sie] saßen dann im Kreis um den Erzähler herum. Hingen an seinen Lippen, lachten, weinten, schwitzten vor Aufregung.“ (Widmer 2006, S. 136).

Vigolettes Schilderung handelt von der Zeit, als die Zwerge noch zusammen waren. Inzwischen ist Uti ein Erwachsener, mit den Zwergen spielt er schon lange nicht mehr. Die Zwergenwelt, diese unendliche Quelle der Inspiration, erschaffen durch die kindliche Phantasie des jungen Uti, ist untergegangen, der erwachsene Uti hat ihr abgeschworen – und gerät in eine Schaffenskrise. Welch ein Gegensatz zwischen dem wütenden, verzweifelten Uti und dem Gebannt-Sein der Zwerge, die beim Erzählen der Faszination der

**Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers Ein Leben als  
Zwerg Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur**

---

aus Worten entstehenden Welten verfallen. Uti, nun alt geworden, bemüht sich angestrengt, Geschichten zu Papier zu bringen. Dennoch kommt es während seines Schreibens nie zu einem freien Strömen von Ideen und Kreativität, weswegen er stundenlangen unzufrieden auf die Tasten seiner Schreibmaschine einschlägt, ohne ein befriedigendes Ergebnis zu erzielen. Ganz anders die Zwerge: Diese geben sich erzählten Geschichten auch auf emotionaler Ebene hin und lassen ihrer Phantasie freien Lauf.

Der erwachsene Uti lebt in seinem Arbeitszimmer, wo ihn Violette alt aber nur sieht, wenn er an seinem Schreibtisch sitzt – als stiller Zeuge von Utis Schreibversuchen. Der Zwerg steht reglos auf dem Regal neben einer Tonfigur, die, im Gegensatz zu ihm, nur tönernen Volkskunst ist: unbelebt. Bevor Violette auf dem Regal gelandet ist, hat Uti ihn noch lange in seiner Hosentasche getragen, ihn mitgenommen auf seinen Reisen – von Uti als Anker gebraucht, während er zum Erwachsenen heranreifte. Violette alt, eine Reminiszenz an die eigene Kindheit, bot Uti lange einen sicheren Hafen: Bis er im Regal endete – unbrauchbar.

Die allmähliche Loslösung vom Zwerg, der zunächst noch da ist, aber, in der Hosentasche mitgenommen, keine Aufgabe mehr erfüllt, zeigt den Weg, den Uti nimmt: Der erwachsene Uti wird das Spielen und das Phantasieren verlernen. Seiner Bestimmung, Geschichten-Ausdenken als Kind nun in Geschichten-Schreiben als Erwachsener münden zu lassen, kann er nicht nachkommen; ihm fehlt die kreative Kraft.

Gegen Ende des Romans beschließt Violette, sich um seinen Uti zu kümmern: „Ich wusste noch kaum, was ich musste, und tat doch die ersten Schritte. ‚Uti‘, sagte ich zu Grausepp [...] ‚ohne mich schaffte er es nie‘“ (Widmer 2006, S.176). An einer anderen Stelle zu Beginn des Romans heißt es: „Ja, manchmal sitzt an meinem Tisch der Mann, dem ich gehöre. Der mir gehört. Er ist mein Schicksal, ich bin seins. Ich weiß es, er nicht.“ (Widmer 2006, S. 13).



Es wird sich zeigen, dass Vigolette alt derjenige ist, der versuchen wird, dem vom Pfad abgekommenen Uti seiner Bestimmung zurückzugeben, indem er beschließt, ihn weiterhin zu begleiten und ihn somit an das Bestehen des Phantastischen zu erinnern. Vigolette alt will Uti nicht aufgeben und macht sich in der letzten Romanszene auf den Weg, ihn zu finden und zurück in die Welt poetischer Kreativität zu führen.

### **5. Schreiben als Geständnis, Schreiben aus der Perspektive eines Zwerges**

---

Vigolette alt ist der Ich-Erzähler im Roman. Als nicht auktorialer Erzähler ist er auf seine eigene Perspektive und sein Wissen über das Geschehen festgelegt und fungiert als Biograph seines Haupthelden Uti. Das Verhältnis ähnelt dem zu einem treuen Gefährten. Indem Widmer die Aufgabe des Erzählens aus der Ich-Perspektive jedoch einem belebten Spielzeug anvertraut, hat er eine neue Perspektive mit neuen Möglichkeiten geschaffen: Er hat Raum für (selbst)ironische Betrachtungsweisen über die Menschen-, besonders über die Erwachsenenwelt. Somit kann er die reale Welt um sich herum viel stärker von außen betrachten, als es ihm sonst möglich wäre, denn der Zwerg gehört nicht zu ihr, er kommt aus einer anderen Sphäre.

Das verschafft dem Autor eine willkommene Distanz und die Möglichkeit, die Welt nicht nur durch eine „andere Brille“ zu betrachten, sondern auch, sie zu kommentieren.

Diese entrückte Perspektive hat für den Autor aber noch einen weiteren Vorteil: Er muss sich vor dem Leser nicht rechtfertigen – es berichtet ja ein Spielzeug. Dies ermöglicht dem Autor eine frische Denk- und Betrachtungsweise: „Literatur ist eine Möglichkeit, Geständnisse zu machen, die sonst schwer zu erzählen wären“ (Combrink 2018, S. 4), gibt Widmer zu. Umso leichter fällt das aus der fiktiven Perspektive des Zwergs. Im Gegensatz zu den anderen beiden Büchern der Trilogie, die aus der Perspektive der

## Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers Ein Leben als Zwerg Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur

---

Mutter bzw. der des Vaters erzählt werden, übergibt Widmer einem Spielzeugzwerg die für den Autor allerschwerste Aufgabe: über ihn selbst zu erzählen.

Darüber hinaus übernimmt der so gestaltete Ich-Erzähler auch noch eine dritte Funktion: er bildet eine Art Schutzschild für den Autor, indem er als fiktives Subjekt dem Autor ganz neue Möglichkeiten eröffnet. Vielleicht gibt Widmer seiner Erzählfigur deshalb eine auffällige Stimme: Vigolette alt sprach, als er zu reden begann, mit der Stimme eines Trottel, die ihm Uti zugeteilt hatte: „Jeder Gedanke, der durch die Nase gesprochen wird, klingt idiotisch, also klang alles, was ich sagte, idiotisch.“ (Combrink 2018, S. 3).

Aus dem Mund eines näselsnden, albern klingenden Gummizwergs scheint alles harmloser zu sein, als es ist, und es kostet den Schriftsteller weniger Überwindung, es niederzuschreiben. Die Versuche der Zwerge, die Entstehung der Welt zu verstehen, klingen in ihrer kindhaften Art sympathisch und erlauben es dem Autor gerade deshalb, dem Erzähler auch Vorwissenschaftlich-Mystisches in den Mund zu legen:

„Grünsepp denkt, wir seien nicht nur unsterblich, also ewig im Vorwärtsgang, sondern es habe uns immer schon gegeben. Jeden von uns. Wir seien mit dem Urknall entstanden, ja, wir seien die Ursache des Urknalls gewesen. [...] Neu Lochnas glaubt, dass wir vom Menschen abstammen. [...] der Mensch wäre ein zu groß geratener Zwerg mit, im Verhältnis zu seiner Größe, zu geringer Hirnmasse. [...] Ich bin überzeugt, dass wir in Fabriken hergestellt werden [...].“ (Widmer 2006, S. 18).

Es ist deutlich zu erkennen, dass diese Ausführungen dem Leser als kindlich-naive Welterklärungsversuche erscheinen müssen, die aber deutlich an die bestehenden wissenschaftlichen (etwa Darwin,

---

Urknall) und theologischen (etwa die biblische Schöpfungsgeschichte) angelehnt sind. Ebenso leicht ist der ironisch-kritische Ton des Autors auszumachen. Anspielungen auf die menschlichen, Jahrtausende währenden Versuche, sich die Welt zu erklären, klingen in ihrer Version aus dem Mund eines Zwergs nicht nur nachvollziehbar und kindlich, sondern auch in überzogenem Maße naiv.

## **6. Die Kunst des (Un)Möglichen – Der künstlerische Schöpfungsakt**

---

### **a. Die Frage nach der Identität**

Eine zentrale Frage im Werk Urs Widmers ist die nach der Identität des Menschen. Was macht ihn aus? Wie wird sie determiniert durch gesellschaftliche Normen und Erwartungshaltungen der Umwelt? „Der erste Satz bestimmt oder enthält die Länge des ganzen Buches, sein Tempo, seine Affektlage.“ (Widmer 2006, S. 7). Das gilt auch in diesem Werk. Schon die ersten Sätze: „Ich heiße Vigolette alt. Ich bin ein Zwerg. Ich bin acht Zentimeter groß und aus Gummi“ (Widmer 2006, S. 7) leiten in das Thema der Identität ein. Schon hier wird angedeutet, dass Identitätskonstruktion immer auch eine Reduzierung des Wesens auf wenige Merkmale ist. Die Namensergänzung „alt“ wiederum ist ein Differenzierungsmerkmal – der Zwerg ist nicht der einzige mit einem violetten Jäckchen, lediglich der älteste ist er.

Schon im ersten Satz wird der Ich-Erzähler auf zwei Merkmale reduziert, und der erste Baustein zur Identitätskonstruktion wird gelegt; genauer gesagt, der Zwerg selbst reduziert sich auf zwei Merkmale. Mit der Aussage, ein Zwerg zu sein, fügt er sich einer gesellschaftlichen Gepflogenheit; es ist Etikette, sich mit seinem Namen vorzustellen, und das tut der Ich-Erzähler des Romans. Der Name ist die gesellschaftlich akzeptierte Form der Identitätsbenennung. Vigolette ist nach der Farbe seines Jäckchens

## Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers Ein Leben als Zwerg Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur

---

benannt worden. Dies ist sein Merkmal und, wie sich später im Text herausstellt, seine hervorstechende äußerliche Auffälligkeit, denn alle Spielfiguren sind nach der Farbe ihrer Jäckchen benannt: „[...] und wenn mir jemand, ein Mensch mit seinen Riesenkräften, auf den Gummibauch drückte, pfiß es. Pfiß ich. Das Metallding ist aber längst von mir gefallen, und ich pfeife nicht mehr“ (Widmer 2006, S. 7).

Lassen wir die mögliche Anspielung – als Pfeife bezeichnet man umgangssprachlich einen Versager – beiseite und betrachten wir die Konstruktion des Ich-Erzählers weiter. Er ist also seiner ursprünglichen Funktion nach einer Pfeife, nur eben in Gestalt eines Zwergs aus Hartgummi. Dass es gerade spielende Kinder sind, die ihn seiner ursprünglichen Identität berauben, ist kein Zufall. Die kindliche Phantasie ist unbeschwert und kennt noch keine Grenzen, die ihr die Gesellschaft später setzt.

Die Namensgebung birgt aber noch ein weiteres wichtiges Signal, außer dem der Identitätsreduzierung. Die Spielzeugzwerges werden ins Leben gerufen, indem ein Kind sie bemerkt, indem sie die spielerische Neugier eines Kindes wecken: „Wie gern, wie ungerne geben wir mehr und mehr die privaten Bedeutungen unserer Kinderwörter zugunsten des gemeinsamen Nenners auf, auf den sich die vielen von uns schon geeinigt hatten?“ (Widmer 1972, S. 2).

Will uns der Autor hier veranschaulichen, dass der Kinderwelt auch Kinderwörter angehören, die später aufgegeben werden, weil uns der gesellschaftliche Konsens dazu zwingt? Hat auch er deshalb die von der Kindersprache geprägten Namen für die Zwerges gewählt? Denn ein weiteres Identitätsmerkmal der Zwerges ist eben auch dieses von kindlicher Sprache geprägte Konstrukt, die Namen der Zwerges - sie leiten sich alle von der Farbe ihrer Jäckchen ab - absichtlich mit Schreibfehlern zu versehen; so schreibt er zum Beispiel „Himmelsblöe“ statt „Himmelsbläue“. Die kindliche Liebe ist es auch, die den Figuren nicht nur Leben einhaucht, sondern ihnen auch ihre Identität, ihr Ich verleiht: „Du bist es. Du. Wenn du

---

das Glück eines anderen geworden bist“ (Widmer 2006, S. 20).

Die Zwerge erwachen zum Leben, indem Kinder mit ihnen spielen: „Ich ging nicht, logisch, ich wurde gegangen“ (Widmer 2006, S. 25). Sie erhalten auch die Stimmen der Kinder: „[...] und sprachen mit unseren Stimmen. Sie konnten es erstaunlich gut, obwohl sie uns gewiss nie gehört hatten. So gut, dass mir zuweilen der Gedanke durch den Kopf geht, wir sprächen mit den Stimmen, die sie uns zugehört hatten“ (Widmer 2006, S. 26). Die Kinder werden so zu Schöpfergestalten. Nicht nur, dass sie die Zwerge auswählen und damit beleben; sie spielen mit ihnen und hauchen ihnen einen Lebenssinn ein.

Spielend erzählen die Kinder, vergleichbar mit einer Art Live-Sendung oder einem Fußballkommentar, was die Zwerge gerade machen, und zwar im Konjunktiv: „Alles taten wir im Konditionalis, jeden unserer Schritte fassten die Kinder in Sprache. Wir taten nichts, ohne gleichzeitig zu hören, was wir gerade taten. ‚Jetzt würde Grünsepp auf Klo rennen, er hätte den Scheißer.‘ Grünsepp rannte aufs Klo, wurde vom Mädchen gerannt und hatte seinen Durchfall [...]“ (Widmer 2006, S. 19f.).

Die Kinder erzählen im Möglichkeitsmodus, dem Konjunktiv, ein Umstand, der die Frage aufwirft, aus welchen Gründen der Autor zu diesem Modus greift. In diesem Zusammenhang ist auf den Essay des Autors, *Das Normale und die Sehnsucht* (1972), zu verweisen, denn da liefert Widmer eine Antwort auf die im Roman gestellte Frage was wäre, wenn „das Bild der inneren Wirklichkeit mit der äußeren zur Deckung gebracht würde“ (Widmer 2006, S. 13). Diese Frage beantwortet er im besagten Aufsatz durch eine phantastische, vollständig im Konjunktiv geschriebene Geschichte vom siebten Zwerg, die eine Veräußerlichung der Innenwelt im künstlerischen Schaffen symbolisiert: „Es wäre warm, und da, wo das Grau in das Blau überginge, würden die schroffen Felsschründe in den Himmel ragen“ (Combrink 2018, S. 4), heißt es im Konditionalis.

Der Autor nutzt die Funktion des Konjunktivs in der deutschen Sprache, um das Hypothetische auszudrücken, das Mögliche. Dass

**Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers Ein Leben als  
Zwerg Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur**

---

die Kinder in Widmers Zwergenroman gerade im Konjunktiv sprechen, deutet darauf hin, dass in der offenen Kinderphantasie diese Voraussetzungen zum Veräußerlichen der Innenwelt gegeben sind, denn, um auf den besagten Essay zurückzugreifen, wenn das Bild der inneren und äußeren Wirklichkeit zur Deckung gebracht werden, ist alles möglich.

**b. Der Einfluss der Pop-Art auf das Erzählen im Werk  
Urs Widmers**

Der Einfluss der Pop-Art, die sich über eine Reihe von Disney-Figuren noch in der bewussten Gestaltung Vigolette als bemerkbar macht, verdient eine gesonderte Betrachtung: „Und vergessen Sie nicht den Einfluss der Pop-Art. Die Pop-Art ist in der bildenden Kunst in Erinnerung geblieben. In der Literatur war sie eine den Amerikanern abgeschauten Technik, sie passte so gut zu unserem 1968 – alle hierarchischen Werte einmal probenhalber aufzuheben. Donald Duck galt so viel wie Goethe [...]“ (Combrink 2018, S. 3).

Die Pop-Art war für die Künstler ein weites Feld, denn sie öffnete neue Möglichkeiten, wie Widmer selbst erklärt. Goethe war nicht mehr das Alpha und Omega des dichterischen Könnens, man durfte sich in neuen Formen erproben, und eine ganze Generation von Schriftstellern versuchte, die hierarchischen Werte umzudeuten.

Dass der Autor gerade die Zwergenschar der Disney-Reihe als Vorlage wählte, fügt seinem Werk eine besondere Note hinzu. Die Zwerge aus dem Film „Schneewittchen und die sieben Zwerge“ gehören nicht nur zu den weltweit ersten bekannten Zeichentrickfiguren, sie waren auch Ergebnis einer Massenproduktion, durch die sich das spielende Kind seine eigene, nur ihm gehörende Welt erschaffen konnte. So gleichförmig die Massenmedien unsere Imagination zu steuern versuchen, die Phantasie eines Kindes ist immer noch mächtiger und schafft sich aus der Masse – Zigtausende von Vigolettes wurden produziert und

wohl Dutzende standen im Ladenregal – seine eigenen Welt und seine eigenen Helden.

„Ich bin überzeugt, dass wir in Fabriken hergestellt werden, in beträchtlicher Stückzahl, und dann über den ganzen Erdball verstreut“ (Widmer 2006, S. 18). Dieser Satz spielt mit dem Wesen der Pop-Art; Hier geht es um nichts anderes als Massenware, hergestellt für den Massenkonsum, und doch ist jedes Einzelstück zu Höherem fähig. Als Beispiel hierfür kann etwa die Cola-Dose als Kunstwerk in der Pop-Art dienen.<sup>2</sup> Indem als Massenware produzierte Produkte des alltäglichen Gebrauchs nicht mehr als triviale Gegenstände verstanden, sondern zu Kunstobjekten gemacht werden, kommt es zu einer Perspektivänderung und damit einhergehend zu einer Auseinandersetzung mit der Realität. Pop Art setzt sich also mit dem Kapitalismus und der daraus resultierenden Konsumgesellschaft auseinander und kritisiert diese, schafft es durch eine künstlerische Bearbeitung von Konsumgegenständen jedoch gleichzeitig, diese nicht mehr alltäglich erscheinen zu lassen.

Ein weiterer Aspekt, der vom Autor mittels der Zwergenschar vor uns ausgebreitet und letztlich ganz deutlich demaskiert wird, ist der Aspekt der Hierarchie. Gerade unter den Zwergen wird das hierarchische Denken und Handeln auf die Spitze getrieben, es wird vom Autor hervorgehoben und ausführlich beschrieben, so zum Beispiel, wenn er die Zottelzüge beschreibt mit ihrer präzisen Aufstellung, mit Führung und Hintermann: „Zuvorderst ging Dunkelblöe. Er war der Führer. Wenn er innehielt, einer plötzlichen Gefahr wegen, prallten alle Nachfolgenden aufeinander: Zwerg auf Zwerg, bis hin zum letzten. [...] Hinter Dunkelblöe gingen Grünsepp oder Rotsepp. Sie wechselten sich als Nummer zwei ab, weil sie beide gleichzeitig ins Haus gekommen waren und keiner den anderen entscheidend dominieren konnte. Dann kam ich. [...]

---

<sup>2</sup>Der Künstler Andy Warhol hat Massenware in Kunst transformiert; vergl.: Andy Warhol „Green Cola Bootles“ 1962, Oil on Canvas. Whitney Museum of American Art, New York, USA.

**Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers Ein Leben als  
Zwerg Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur**

---

Grausepp, der als letzter gekommen war, blieb der letzte Mann“ (Widmer 2006, S. 35f.). Welch strenge hierarchische Ordnung, stilistisch durch eine Überpräzisierung in der Deskription hervorgehoben.

Im Roman werden die Zottelkolonnen dem Leser einige Male ausführlich beschrieben, vor Augen geführt. Die Zwergenhierarchie unterstreicht den grotesken Charakter dieses Tuns und spiegelt die Kritik des Autors an dem Versuch, die Welt durch derartige Kriterien zu ordnen und zu klassifizieren.

**c. Zusammenfassendes zu Urs Widmers Erzählen**

In der kindlichen, von gesellschaftlichen Zwängen scheinbar unversehrten Gefühls- und Gedankenwelt ist alles möglich. Dieses ist eine der Kernaussagen der Poetik von Urs Widmer. In der kindlichen Imagination lebt das Unfixierte, in seiner Undeterminiertheit freie und in alle Himmelsrichtungen offene Erzählfeld des Möglichen. Das Mögliche, ausgedrückt durch den Konjunktiv, in dem die Kinder die Zwergensprache wiedergeben, ist ein weites Feld für freies, ungebundenes Schaffen. Auch eine Schar von lebenden bzw. spielstarrten Dienerfiguren ist hier möglich: Auch ein in Ich-Form erzähltes Zwergenleben mit Höhen und Tiefen, eine Zwergenpoetik, ein ganzer Mikrokosmos mit Regeln und Werten, von der unerreichbaren Abermeile, dem Zwergenmaß für den Abstand zwischen den eigenen Fußspitzen und dem Horizont, zu kosmogonischen Denkansätzen:<sup>3</sup> „Waren das die Ur-Zwerge gewesen? [...] Zwar stellen diese Bilddokumente den Schöpfergott nicht in Frage, aber mit dieser archaischen Zottelkolonne hatte auch er nicht gerechnet“ (Widmer 2006, S.98). Oft dienen diese

---

<sup>3</sup>Mit dem Begriff Kosmogonie werden Erklärungsmodelle zur Weltentstehung bezeichnet. Vgl. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS): <https://www.dwds.de/wb/kosmogonisch>. Stand: [ 28.10.2019.]



---

Ausführungen dem Autor zur ironischen Hinterfragung der geltenden gesellschaftlichen Werte und Auffassungen.

Die Existenz der Zwerge basiert auf der Phantasie der mit ihnen spielenden und sprechenden Kindern, die ihnen durch die Namensgebung, auch eine Form von Individualität geben. Diese unterliegt dabei aber auch den vorgefundenen Bestimmungsmerkmalen jener Welt, in die die Zwerge hineingeboren werden. Jeder neue Zwerg passt sich dieser vorgefundenen Ordnung an, was sich sehr deutlich an der bereits beschriebenen Zottelkolonnenordnung zeigt.

Ein besonders hervortretendes Beispiel dafür, dass wir uns nicht nur in die vorgefundene Ordnung einpassen, sondern auch dem Erwartungshorizont anderer entsprechen wollen, ist der Geschichte des gelben Grünsepp zu entnehmen. Nachdem Grünsepp verloren geht, kehrt er zurück, da Nana, Utis Schwester, untröstlich ist ohne ihren Lieblingszwerg. Obwohl er ein gelbes Jäckchen trägt, wird er von Papi als der wiedergekehrte, umgezogene, eigentliche Grünsepp ausgerufen: "In der Schachtel lag ein Zwerg, ein Sepp, ein spielstarrer oder noch gar nicht belebter, jedenfalls blitzsauberer funkelnder Sepp. Er hatte ein gelbes Jöppchen an. ‚Das ist ja Grünsepp!‘, rief Papi“ (Widmer 2006, S. 98). Obwohl sie bemerkt, dass das Jäckchen tatsächlich gelb ist, gibt sich das Mädchen in ihrer kindlichen Unschuld zufrieden mit der ammenmärchenhaften Erklärung des Vaters. Die Zwerge zweifeln, nehmen diesen Zwerg von unklarer Identität jedoch in ihrer Mitte auf. Violette beharrt auf seinen Zweifeln, bis der gelbe Grünsepp seine abenteuerliche Geschichte erzählt. Er berichtet, was ihm unterwegs alles zugestoßen und wie er zurückgekommen ist. Das Ausmaß der Abenteuerlichkeit lässt Violette bis zuletzt Zweifel hegen, dann wird aber selbst er bekehrt und schenkt der unglaublichen Geschichte letztlich – wenn auch nur kurzzeitig – Glauben.

Einen Hauch von Monumentalität erhält diese Geschichte durch ihre Parallelen zu den Reisen des Odysseus. Wie Odysseus, der mythische Held aus Homers antiken auf die Illias folgenden Epos,

## Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers Ein Leben als Zwerg Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur

---

der nach zahlreichen Abenteuern nach Hause zurückkehrt und Penelope befreit, so reist auch Grünsepp jahrelang durch die Welt auf der Suche nach seiner Nana, dem Mädchen, das mit ihm spielt und ihn damit lebendig werden lässt.

Auch biblische Anspielungen – die Bekehrung des Ungläubigen, hier des Vigolette alt – lässt der Autor einfließen, während der gelbe Grünsepp, ein Meister im Erzählen, um sein Leben fabuliert. Auch dieses Motiv ist der Kunstgeschichte entnommen und lässt an Scheherezades Erzählkunst denken, wie sie in den Märchen von 1001 Nacht beschrieben wird. Vigolette ist tatsächlich der Einzige, der noch an den Erzählungen des gelben Grünsepps zweifelt. Jedoch ist dieser so überzeugend, dass auch Vigolette ihm letzten Endes Glauben schenkt. Vigolette, der letzte Zweifler, ist damit auch bekehrt und glaubt nun an den falschen Propheten, den gelben Grünsepp.

Wie unter Punkt a dieses Kapitels bereits erläutert, werden die Zwerge, die von den Kindern gespielt und gesprochen werden – man beachte, dass auch die Kinder in Zwergenrollen schlüpfen – im Konjunktiv, im Möglichkeitsmodus gestaltet. Der Autor selbst sagt hierzu: „[In beiden] versuche ich eigentlich das Unmögliche, nämlich mit den Mitteln der Fiktion möglichst nahe am wirklich gelebten Leben meiner Helden zu sein. **Ich erfinde das Wahrscheinliche**“ (Combrink 2018, S. 3; *Hervorhebungen durch die Verfasserin dieses Beitrags*).

Gerade der Konjunktiv ermöglicht es dem Autor, dieses Unmögliche auch sprachlich zu vollbringen. Keine abgeschlossenen Handlungen, kein determinierendes Präteritum, das Behauptungen über Geschehenes machen würde, sondern Entscheidung für den Möglichkeitsmodus: Im Konjunktiv ist alles möglich. Dies entspricht auch den Überlegungen des Autors zum Wesen der sprachlichen Äußerung und zur Determiniertheit: „Ist die Sprache ein Anker, mit dem wir uns in der Außenwelt festhalten?“ und „Kann das Kommunikationssystem zu einer Art Versicherung auf

Gegenseitigkeit pervertiert werden, zu einer stillschweigenden Abmachung, dass alles so ist, wie man es sagt?“ (Widmer 1972, S. 1f.).

Die Geschichte des gelben Grünsepp, der als falscher Prophet zurückkehrt und trotz kurzzeitigem Erfolg am Ende als Lügner enttarnt wird, ist beispielhaft für das Aufdrängen einer Identität, denn er wurde zum Grünsepp ausgerufen und ist in seiner weiteren Entwicklung, den Erwartungen der Gruppe entsprechend, zum Grünsepp geworden, obwohl er tatsächlich und offensichtlich ein Gelbsepp ist. „Ich bin nicht Grünsepp“, hauchte der Grünsepp, der nicht Grünsepp war. „Ihr habt mich Grünsepp genannt. Ich dachte, wenn ihr wollt, dass ich Grünsepp bin, dann bin ich Grünsepp.“ (Widmer 2006, S. 167).

## **7. Die Sehnsucht nach der Ferne – Heimweh nach der Phantasie**

---

Die Zwergenwelt wird in ironischer Anlehnung an die Menschenwelt präsentiert. Entstehungsgeschichte, Glauben, Werte, all das ist auch in der imaginären Welt der Zwerge zu finden. Als Spiegelbild zur Menschenwelt lässt sich die Zwergenwelt deuten, als Zerrbild nämlich, in dem verkehrte Werte hypostasiert werden. Es scheint, dass nur das Kindliche diese zwei Welten zu vereinen mag: im Spiel. Hier treffen zwei Welten aufeinander, in denen für Kinder alles möglich ist: dass Zwerge Schwimmturniere organisieren und dass die Post Grünsepp wiederfindet.

Widmers Roman steht in der Tradition des deutschen Entwicklungsromans und der großen Romane der Romantik (vgl. Fricke 1951, S. 217ff.), dessen Helden ausziehen, um die Welt zu erkunden. Gerade diese Neugier lässt sie wachsen und sich entwickeln. Das Wandermotiv weist einerseits auf eine unstillbare Sehnsucht nach fremdem Orten hin, andererseits ist das Wandern immer auch eine Reise der Selbsterkenntnis oder, metaphorisch gesprochen, eine Reise in das eigene Ich. In Widmers Werk

## Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers Ein Leben als Zwerg Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur

---

entspräche dem die Reise Grünsepps, der sein Paradies verliert, als verlorener Sohn zurückkehrt und dann auch Vigolette alt, den Ungläubigen, bekehrt. Die Vertreibung aus dem Paradies ereignet sich später auch für alle Zwerge durch das Erwachsenwerden der mit ihnen spielenden Kinder.

Die Zwerge finden ein Ende im Keller, in einer Kartonschachtel. Nur zwei Zwerge sind davon ausgenommen, Grünsepp und Vigolette alt, die als Schutzzwerge – eine Anspielung auf die Schutzengel – über ihre erwachsen gewordenen Spieler wachen wollen. Davon versprechen sich beide Seiten eine Rückkehr zur verlorenen Einheit von Kind und Zwerg, eine Rückkehr in das Paradies der Kindheit, in der Phantasie und Vorstellungskraft noch nicht eingeeignet werden. Sie haben sich selbst verloren, was sich bei Uti zeigt als Unfähigkeit, kreativ tätig zu sein. Das wieder rückgängig zu machen, wird Vigolettes Aufgabe sein.

Dabei stellen Grenzerfahrungen einen essentiellen Aspekt von Widmers Schreiben dar: „Reisen, Fahrten, Wanderungen, räumliche Bewegungen, Sprünge zwischen verschiedenen Welten (oder der Traum davon) ziehen sich als Formen der Selbst- und Welt-Erfahrung wie ein roter Faden durch Urs Widmers Prosa [...] Über das Reisen in Widmers Geschichten sprechen hieße eigentlich, über sein ganzes Werk sprechen [...]“ (Weber 1998, S. 41), schreibt Ulrich Weber. Der Autor selbst bestätigt diese Beobachtung und bemerkt metaphorisch:

„In der Tat reisen in meinen Büchern die Helden zuweilen geradeaus panisch herum. [...] Ich denke nämlich, dass das Bleiben wichtiger und schwieriger ist. Es ist einfacher zum Kap der Guten Hoffnung aufzubrechen als zu Hause zu bleiben und mit der eigenen Begrenzung konfrontiert zu sein“ (Widmer 1995, S. 43).

---

## 8. Zwei Welten treffen aufeinander – Die Kunst hat die Macht, die Kluft zwischen Wunsch und Wirklichkeit zu schließen

---

Die Welt der Zwerge wird als Konstrukt gezeigt, als parodistische Inszenierung unserer Menschenwelt. Urs Widmers Poetik bekommt in dieser Zwergenwelt eine Phantasiekulisse als Bühne, wo sie sich behaupten kann. Widmers Poetik ist dabei utopisch, denn es ist die Poetik „einer Suche nach neuen Wörtern der Sehnsucht, mit diesen unverbrauchten Wörtern zu schreiben, magische Beziehungen herzustellen und neue Welten zu erschaffen“ (Köhler 2006, S. 89) – eine Poetik, die versucht, Unmögliches zu sagen. Der Roman selbst kann als allegorische Weiterführung der poetischen Erzählung *Das Normale und die Sehnsucht* gesehen werden, denn diese Erzählung enthält schon die Quintessenz von Widmers späteren poetischen Überlegungen, zum Beispiel über die Natur des schöpferischen Aktes, die Sprache, über die Sehnsucht nach dem Unmöglichen, und enthält auch die schon erwähnte Parabel, im Konjunktiv verfasst, in der auch die Zwergenschar die Aufgabe hat, zu illustrieren, was wäre wenn.

„Ist es eine Binsenwahrheit zu sagen, dass das, was normal ist, eine Abmachung ist?“ fragt Urs Widmer schon in ebendiesem, 1972 erschienenen Essay. Das sogenannte Normale ist im Zwergenroman ein Konstrukt, welches das Subjekt sich selbst schafft, eine eigene Weltordnung, in der eigene Regeln herrschen. Somit zeigt der Autor, dass auch unsere Welt, die der Rezipienten, genauso ein Konstrukt ist. Auch die Zwergenwelt ist ein Konstrukt der reinen Kinderphantasie – nicht weniger real als die Arbeitszimmerrealität, in der wir die wirkliche Welt gespiegelt sehen. Diese zwei Welten gilt es zu vereinen im künstlerischen Akt des literarischen Schaffens.

In der Szene, in der Papi Neu Lochnas auf der Walze seiner Schreibmaschine erblickt, lässt Widmer seinen Helden die Grenze zwischen Leben und Phantasie kurz überblicken:

## Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers Ein Leben als Zwerg Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur

---

„Er hob Neu Lochnas aus seinem Sattel und hielt ihn nachdenklich in seiner Hand, und sogar Neu Lochnas, spielstarr nun, merkte, dass Papi drauf und dran war, sein und unser Geheimnis zu entdecken. [...] Wie? Gott, es war furchtbar, Papi musste nur noch den Gedanken festhalten, der ihm durchs Gehirn gehuscht war, und er hätte die Wahrheit begriffen“ (Widmer 2006, S. 37).

Er hat sich aber dann trotzdem entschieden, an seiner gewohnten Weltordnung festzuhalten und hat dem Gedanken, dass es eine parallele Zwergenwelt geben könne, nicht freien Lauf gelassen.

Natürlich lässt Urs Widmer den Papi, der die meiste Phantasie und Offenheit für Neues besitzt, gefährlich nahe an die Erkenntnis herankommen. Jedoch fasst selbst Papi nicht den Mut, diese Grenze zu überschreiten. Uti, dem als erwachsener Mann ein ähnlicher Zwischenfall widerfährt, hat nicht mehr das Potential, ein Visionär zu werden. Er denkt nicht einmal an die Möglichkeit, dass spielende Zwerge den Fernseher einschalten. Er zeigt sich viel weniger anfällig für das Magische als sein Vater damals. Aus dem phantasiebegabten Jungen, dem Zwergenführer, ist ein Erwachsener geworden.

In der Entwicklung des poetischen Komplexes von Vater und Sohn spiegeln sich Widmers Überlegungen zur Poetik:

„Könnte jeder kreativ arbeiten, der die Angst überwunden hat? [...] Ist dann für die nächste Generation das, was eben noch ‚wie Wahnsinn‘ war, normal? Oder ist der Begriff der Kreativität in der Praxis unserer Gesellschaft längst zum Gegenteil dessen, was er ursprünglich bedeutete, pervertiert? [...] Wird heute kreativ geheißen, wer die Normen just nicht in Frage stellt, sondern innerhalb der Gesellschaftskonzepte die Maschinerie funktionstüchtig erhält.“ (Widmer 1972, S. 12f.)

Hatte sein Vater Jahre zuvor noch Schweiß auf der Stirn angesichts der für ihn unbegreiflichen Situation und war er nahe daran, den Gedanken zu fassen, dass Zwerge lebendig seien, so wehrt der Sohn jede Möglichkeit des Phantastischen mit einer Frage ab und widmet sich dem prüden, spießbürgerlichen, sachständigen Stadtanzeiger.

Bildhafter und ironischer hätte die Kluft zwischen Phantastischem und Realem nicht dargestellt werden können. Tragisch ist die Tatsache, dass die Menschen mit Spießbürgerlichkeit auf die Möglichkeit des Phantastischen reagieren, anstatt es – wie ein Kind – zu verinnerlichen und die Grenzen des Möglichen zu sprengen. So heißt es in *Ein Leben als Zwerg*, dass “Die Kunst [...] die Macht [hat], die Kluft zwischen Wunsch und Wirklichkeit zuzumachen” (Widmer 1972, S. 13). Weder Uti noch sein Vater erweisen sich jedoch als fähig, die Wahrheit dieses Satzes für sich zu erfahren.

Die Zwerge leben ihre Sehnsüchte aus. Dass diese Sehnsüchte erst dann ihren wahren Sinn bekommen, wenn die Zwerge ihre Berufung finden, ist die Botschaft des Romans. Erst nachdem Grünsepp und später Vigolette ihre Berufung gefunden haben, nämlich dem Menschen, dem Leser, den Lebenssinn zurückzugeben, indem sie ihn auf die Möglichkeit des Anderen, der Phantasie hinweisen, endet ihr zielloses Wandern.

## 9. Zusammenfassung und Schlussfolgerung

---

Beginnend mit der Untersuchung des erzählerischen Rahmens in *Ein Leben als Zwerg*, als dessen Protagonist der acht Zentimeter kleine Gummizwerg Vigolette alt fungiert, analysiert die vorliegende Arbeit die Themenvielfalt, mit welcher der Autor Urs Widmer sich in seinem Roman literarisch auseinandersetzt; So gilt es, dem Spiel zwischen Wirklichkeit und Phantasie und der eigenen Art seines Niederschlags im schöpferischen Akt des Schreibens nachzugehen.

Ausgehend von der ungewohnten Perspektive einer durch den liebevollen Blick seines Besitzers, Uti, zum Leben erweckten

## Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers *Ein Leben als Zwerg* Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur

---

Spielzeugfigur setzt Widmer sich in der teils stark autobiographisch geprägten Geschichte von *Ein Leben als Zwerg* aus Gnomensicht mit künstlerischem Streben und Schaffen, sich verändernden Beziehungen und Lebensumständen und der Bedeutung von Kunst für das Leben auseinander.

So ist der kreative Akt des Schreibens nach Urs Widmer ausschließlich dann möglich, wenn man die Möglichkeit zulässt, dass die Wirklichkeit nicht nur das ist, was wir sehen, wenn wir stattdessen dem Kind in uns treu bleiben und uns die Phantasiewelt(en) unserer Kindheit nicht nehmen lassen. Der Autor setzt dem Leser keine zu entschlüsselnden Chiffren vor, er entwickelt keine komplexen Konstrukte, er lässt spielen und spielt selbst wie ein Kind. Während der Zottelmarsch sich formiert, wird der Leser in dieses Spiel miteinbezogen. Es fühlt sich an, als stelle ein Kind Figürchen auf und stellte die Zwischenspiele dar. Die Zwerge werden gespielt vom Kind, so wie diese Abschnitte gespielt werden vom Autor.

Es sind regelrechte Eskapaden des Geschrieben-Werdens, ein Schreiben als Selbstzweck, als *l'art pour l'art*. Ganze Abschnitte des Romans loben die Kunst des Schreibens und Beschreibens. Durch das Auffinden des Kindes in sich selbst kann der Mensch seinen Weg finden und seine Identität vervollständigen bzw. wiedergewinnen. Der Roman lobt einen romantischen Altruismus in dem Satz: „Du bist es. Du. Wenn du das Glück eines anderen geworden bist.“ (Widmer 2006, S.20). Die freie, ungehindert strömende Welt kindlicher Phantasie symbolisiert die Kraft der schöpferischen Imagination, die mit dem Prozess der Sozialisierung verloren geht. Der erwachsen gewordene Uti, Widmers Pendant im Roman, versucht zu schreiben, hat aber oft Inspirationskrisen. Er hat das Kind in sich verloren. Schreiben als kreativer Akt ist ein Akt des kreativen Umgangs mit der Realität. Nur aus der Vereinigung mit dem Kind in sich kann der Autor seine kreative Kraft schöpfen und



die Realität bewältigen: „Ohne mich schafft er es nicht“, sagt Violette alt am Ende des Buchs. Er macht sich auf den Weg zu Uti.

Dem Menschen wieder den Glauben an die Sehnsucht zu geben, ist die Aufgabe der Kunst, so eine wichtige Botschaft des Romans. Dem Leser zu helfen, auch selbst diesen Weg wiederzufinden, ist die heimliche Aufgabe des Romans; verschiedentlich laden Passagen im Roman den Leser ein, einfach mitzuspielen.

## Bibliographie

---

### Primärtexte

- WIDMER, Urs (1972): *Das Normale und die Sehnsucht. Essays und Geschichten*. Zürich: Diogenes.
- WIDMER, Urs (1982): *Liebesnacht. Erzählung*. Zürich, Diogenes.
- WIDMER, Urs (1995): *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur*. Zürich: Diogenes.
- WIDMER, Urs (2006): *Ein Leben als Zwerg*. Zürich: Diogenes.

### Sekundärtexte

- BONG, Jörg (1998): *Dinge, die an nichts erinnern. Urs Widmers Phantome eines Textes, der nie kommt*. In: DITTBERNER, Hugo (Hg.): *Urs Widmer*. München: Text + Kritik, Heft 140, S. 22-29.
- FRICKE, Gerhard (1951): *Die Geschichte der deutschen Dichtung*. Tübingen: Matthiesen.
- GRÖSSEL, Hans (2008): *Über Urs Widmer. Ein Annäherungsversuch*. In: KEEL, Daniel und Stephan, Winfried (Hg.): *Das Schreiben ist das Ziel, nicht das Buch. Urs Widmer zum 70. Geburtstag*. Zürich: Diogenes, 35-52.
- JANDL, Ernst (1999): *Autor in Gesellschaft Aufsätze und Reden*. München: Luchterhand Verlag.
- KÖHLER, Sigrid (2006): *Körper mit Gesicht. Rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*. Köln [u.a.]: Böhlau.
- SCHAFROTH, Heinz (1998): *Der sechste Autor im Buch des fünften Autors im Buch des vierten. Über die Vielfalt der Erzähl-Orte und Autoren-Stimmen bei Urs Widmer*. In: DITTBERNER, Hugo (Hg.): *Urs Widmer*. München: Text + Kritik, S. 14-21.

STRÜMPPEL, Jan (1998): *In den Klauen des Papiertigers. Urs Widmers Bücherwelten*. In: DITTBERNER, Hugo (Hg.): *Urs Widmer*. München: Text + Kritik, S. 3-9.

WEBER, Ulrich (1998): *Rückkehr in die Magie des Fernen. Das Reisemotiv im erzählerischen Werk von Urs Widmer*. In: DITTBERNER, Hugo (Hg.) (Arnold Heinz Ludwig (Hg), Urs Widmer. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, H. 140): *Urs Widmer*. München: Text + Kritik, S. 41-49.

WIRTZ, Irmgard (2012): *Autobiographie als Autofunktion: Urs Widmers Archiv im SLA*. In: PELLIN, Elio und Ulrich WEBER (Hg.): „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“: *Autobiographie und Autofiktion*. Göttingen: Chronos, S. 193-204.

von MATT, Beatrice (2013): Nachwort. In: WIDMER, Urs: *Gesammelte Erzählungen*. Zürich: Diogenes.

### Internetquellen:

COMBRINK, Thomas (2018): *Kafka war nie ein Käfer*:<https://titelkulturmagazin.net/2018/07/05/menschen-interview-mit-urs-widmer/>. Letzter Abruf: 22.04.2019.

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS): <https://www.dwds.de/wb/kosmogonisch>; Letzter Abruf: 28.10.2019.

**Das Verhältnis von Realität und Fiktion in Urs Widmers Ein Leben als  
Zwerg Ein Aufeinandertreffen zweier Welten im Spiegel der Literatur**

---