

Wolfgang Buchta : unwegsame Gebiete : fünfzig Kaltnadelradierungen mit einem Text von Dylan Thomas

Autor(en): **Solf, Sabine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-
Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **49 (2006)**

Heft 2

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388800>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

WOLFGANG BUCHTA: UNWEGSAME GEBIETE

Fünfzig Kaltnadelradierungen mit einem Text von Dylan Thomas¹

«Hier» sagte Sam Rippe, «hausen die Tiere mit den zwei Rücken. ... Hier brach sich am äußersten Rande der brandenden Flut der Samen an den kochenden Küsten, die Sandkörner vermehrten sich, die Jahreszeiten vergingen; der Sommer ging in väterlicher Hitze zum Herbst und zu den ersten stichelnden Schärfen des Winters hinab und ließ die Insel aus ihren Höhlungen die vier Winde formen. ... Und hier, das wußte er, vermischte sich die Ausgeburt der ersten Liebe mit allerlei Gras, das ihr grünes Aufkeimen ölte und mit seinem eigenen Wind und Saft das erste Röcheln der Liebe nährte, ... Die Blasengel bliesen stärker...²»

Dies ist die Stimme von Dylan Thomas, Sätze aus seiner Erzählung «Die Landkarte der Liebe», deren Originalfassung 1939 kurz vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges erschien. In Deutschland veröffentlichte der Hanser-Verlag 1973 die wunderbare Übersetzung durch den österreichischen Dichter Erich Fried, der 1938 als Achtzehnjähriger aus Wien nach London emigriert war. Es war eben jene Stadt, in welcher der sechs Jahre ältere Dylan Thomas als eingefleischter Waliser immer nur vorübergehend leben mochte, als Mitarbeiter der BBC jedoch wenigstens gelegentlich ein nie ausreichendes Honorar erhielt. In London hatte Dylan Thomas 1936 die bahnbrechende, von dem Maler Roland Penrose konzipierte Surrealistenausstellung gesehen, die ihn tief beeindruckte und auch beeinflusste. Dylan Thomas, genannt «the Rimbaud from Cumdonbin Drive», mit dem Motto «Death shall have no Dominion», faszinierte durch seinen Lebenswandel und sein Werk nicht nur die erste Nachkriegsgeneration in ihrem Lebensgefühl, dem seine Vision des sich allen Normen entziehenden, selbstbestimmten

Außenseiters entsprach. In seiner Dichtung beschwört er einerseits die Erinnerung an das verlorene, allein in der Kunst wiederzugewinnende Paradies der zeitenthobenen Weltsicht des Kindes, andererseits in surrealistisch anmutenden Bildern das Ineinander von Werden und Vergehen, von Zeugung, Geburt und Tod. Seine Poesie entsteht aus assoziations- und klanggesteuerten irrationalen Bilderfolgen, in denen die Natur und der menschliche Körper in ihren Wandlungsprozessen aufeinander bezogen werden.

«Hier paart sich das Gras, hier paart sich das Grün, und die Körper», sagte Sam Rippe, «und die trennenden Gewässer paaren sich und werden gepaart. Die Sonne mit dem Gras und dem Grün, der Sand mit dem Wasser und das Wasser mit dem grünen Gras, sie alle paaren sich und werden gepaart, um den Erdball zu tragen und zu ernähren³.»

Man muß diesen Klang im Ohr und diese Bilder vor Augen haben, um ermessen zu können, welch weiten Weg Wolfgang Buchta gegangen ist, um in die «Unwegsam Gebiete» vorzudringen und aus ihnen wieder herauszufinden. Der Ton dieser Sprache muß sehr tief in ihm Saiten zum Klingen gebracht, ihn so tief berührt haben, daß er ihn zwölf Jahre lang nicht mehr losgelassen hat. Die verwirrende Landkarte der Liebe, die Sam Rippe alias Dylan Thomas den Kindern im Blick von oben erklärt und übersichtlich zu machen versucht, zeigt dem erwachsenen Wolfgang Buchta unwegsame Gebiete. Fünf Zustände muß er überwinden, um sie zu durchqueren. Das Ergebnis ist ein großartiges Werk von der Geschlossenheit und Vollendung eines Quincunx, um nicht von einem Pentagon

oder einem Pentagramm zu sprechen, weil diese ebenso machtvollen Formen den Krieg oder den Teufel beschwören. Als Zeichen in der Bildsprache der Mystik erinnert das Quincunx, das hier aus den Planeten in den vier Weltecken und dem Sternzeichen der Venus in der Mitte gebildet wird, an die Bildlichkeit historischer Landkarten mit ihren vier Blasengeln in den Ecken, zwischen die der Kontinent eingespannt ist.

Diese nachträglich sich einstellenden Assoziationen wird Wolfgang Buchta nicht gehabt haben. Der Zaubermeister der graphischen Techniken wird materialgerecht gedacht haben, als er den kühnen Plan faßte, einen allerdings außerordentlich vielschichtigen und bildmächtigen Text in fünf Varianten sich als Exerzitium aufzuerlegen. Die Folge von insgesamt 54 Druckplatten für 108 Seiten in einer Auflage von jeweils sieben Exemplaren wird dafür fünfmal abgeschliffen und neu bearbeitet.

Der 1958 in Wien geborene Buchta hat fast zehn Jahre lang als Assistent an der Meisterschule für Graphik der Akademie der Künste in Wien gearbeitet, bevor er sich in die unwegsamem Gebiete des freien Künstlertums hinauswagte, vertrauend und hoffend auf die Durchsetzungskraft seiner Persönlichkeit, seiner künstlerischen Originalität und seines erworbenen stupenden Könnens, getreu dem Motto des Apelles «Nulla dies sine linea». Selbstvertrauen, Bescheidenheit und Augenmaß sprechen aus dem Titelvermerk der ersten vier Bücher der Folge. Er lautet «Unwegsame Gebiete. 50 Kaltnadelradierungen von Wolfgang Buchta mit einem Text von Dylan Thomas» und nicht etwa umgekehrt wie sonst bei klassischen Malerbüchern im ursprünglichen Verständnis des Genres. Erst im letzten abschließenden Zustand heißt es «Unwegsame Gebiete V. Aquatintaradierungen von Wolfgang Buchta. Erzählung von Dylan Thomas. Die Landkarte der Liebe», als wolle der Künstler sagen: mein Ziel ist erreicht, Text und Bild sind ebenbürtig, zu einer unauflösbaren Einheit verschmolzen.

Die Endgültigkeit des letzten Zustandes manifestiert auch die Schrift, die wie in allen Künstlerbüchern Buchtas eigenhändig ist, unmittelbar mit der kalten Nadel in die Platte geschrieben. Seit das dichterische Wort 1991 in der Auseinandersetzung mit Kafkas Fragment «Beschreibung eines Kampfes» Ausgangspunkt und Zentrum seiner künstlerischen Arbeit wird, beginnt Buchta mit dem Text, dem physischen Akt des Schreibens, bevor er zum Bild findet, das bis dahin sein Hauptmedium war. Buchta gräbt sich schreibend in den Text ein und macht ihn sich zu eigen. Das strenge Exerzitium des widersinnigen Schreibens in Spiegelschrift und der Widerstand der Druckplatte gegen die Nadel bewirken die Klarheit und Unaufdringlichkeit einer Buchstabenschrift, die sich gleichberechtigt neben und in den Zeichnungen behauptet. Ähnlich wie in frühen Blockbüchern entstehen Schrift und Bild aus demselben druckgraphischen Medium und verschmelzen unauflöslich ineinander. Die Unbeirrtheit, der Gleichmut des Schriftbildes stehen oft in Widerspruch zu der Verstörtheit der Texte und der Phantastik der Bilder, die wie die Buchstaben aus Linien entstehen, die sich verschlingen, vernetzen oder zu Figuren und Flächen verdichten. Für die ersten vier Varianten der Unwegsamem Gebiete entwickelt Buchta eine zarte präzise Notation in Kleinschreibung, die wie Spruchblasen oder hellere Inseln im Bild schwebt, in jedem Band in einer anderen Farbe gedruckt. Für die Fermate des Schlußbandes konzipiert er eine eigene Art von Antiquaschrift in Versalien, die er, negativ gedruckt, also weiß auf dunklem Grund stehend, als architektonisches, bewußt raumgestaltendes Element am Kopf oder am Fuß der Seiten einsetzt, den Bildern Rahmen oder Sockel verleihend.

Man könnte schon beim Betrachten allein der Schrift etwas von dem Evolutionsprozeß erkennen, der sich in diesem großartigen Werk vollzieht. Der Betrachter wird Teilhaber eines Schöpfungsaktes, in dem

der Künstler sowohl in technischer als auch – mehr noch – in geistiger Hinsicht Äußerstes von sich fordert. In seinem schönen Essay im Katalog zur Leipziger Ausstellung beschreibt Wulf. D. von Lucius das

Druckplatten nach dem Druck der jeweiligen Variante mit dem Stahl glättet und neu bearbeitet, wobei auf jeder Platte feine Spuren des früheren Zustandes verbleiben, «Palimpsestische Erinnerung». Die Perga-



Wolfgang Buchta: *Unwegsame Gebiete II, Kaltnadel, 1993.*

namensgebende Palimpsest, den Codex rescriptus, eine Handschrift, auf der die ursprüngliche Schrift entfernt und durch eine jüngere ersetzt wird, als Signum des Erinnerns: «Solche mehrfach geschichteten Texte und ihre Erinnerungsschatten könnte man geradezu als Modelle menschlichen Erinnerns betrachten⁴.» Er nennt Buchtas Vorgehen, der die bearbeiteten

mentblätter des Mittelalters konnten überschrieben werden und blieben ganz; die gedruckten Seiten neuzeitlicher Bücher vertragen solche Behandlung nicht. Solange Buchta seine Druckplatten wie Pergament behandelt, sind sie Teil eines offenen Veränderungsprozesses; sobald er die Seiten des jeweils erschaffenen neuen Zustandes zum Buch bindet, schließt er den Vorgang ab,

läßt er die Zeit stillstehen, hält er die Erinnerung fest. Er schließt sie und die Bücher ein in Einbände und Schatullen oder Kästen, deren Papier mit derselben Intensität und Meisterschaft gedruckt wird wie die Blätter im Inneren. Die Bogen werden über den Schöpfrand hinaus bedruckt, so daß die Bilder randlos bleiben, gesättigt von Druckfarbe. Die Bücher haben einen zum Anfassen verlockenden haptischen Reiz.

Jeder der fünf Zustände kann für sich allein bestehen als etwas jeweils Neues, in sich Geschlossenes, das aus dem ebenfalls in sich geschlossenen Alten hervorgegangen ist. Im Nacheinander des Blätterns durch die fünf Bände erschließt sich die Erkenntnis, daß hier Erinnern nicht Vergehen ist, sondern Entstehen und Offenbaren wie im Übergang von Traum und Erwachen. Alle fünf Zustände zusammen ergeben erst das Ganze. «Laß den Anfang mit dem Ende sich in Eins zusammenziehen», verlangt Goethe in «Dauer im Wechsel»⁵. – «Und solange du das nicht hast / Dieses Stirb' und Werde / Bist du nur ein trüber Gast / Auf der dunklen Erde»⁶. Buchta will, daß seine Bilder wie Bücher gelesen werden; so wird man Zeuge einer Gestaltwerdung aus dem Urschlamm der Schöpfungsmasse durch unwegsame Gebiete, vom Unbewußten zum Bewußten in einer surrealen Welt. Paul Klee hat dieses Geschehen beschrieben: «Am Anfang was war? Es bewegten sich die Dinge / sozusagen frei, weder in krummer / noch in gerader Richtung. Sie sind / urbeweglich zu denken, sie gehn / wohin sie gehen, ohne / Ziel, ohne Willen. / Es ist zunächst ... nichts spezielles, nichts geordnetes. / Chaos und Anarchie, trübes Wälzen. / ... überhaupt nichts / praecises nur unbestimmtes, vages. / Kein hier, kein dort, nur Überall. / Kein lang kurz nur ein Überall... / Keine ausgesprochene Ruhe keine ausgesprochene Bewegung / nur ein «Schattenweben» / nur ein etwas: die Beweglichkeit als Vorbedingung zur Veränderung aus diesem Urzustand»⁷.

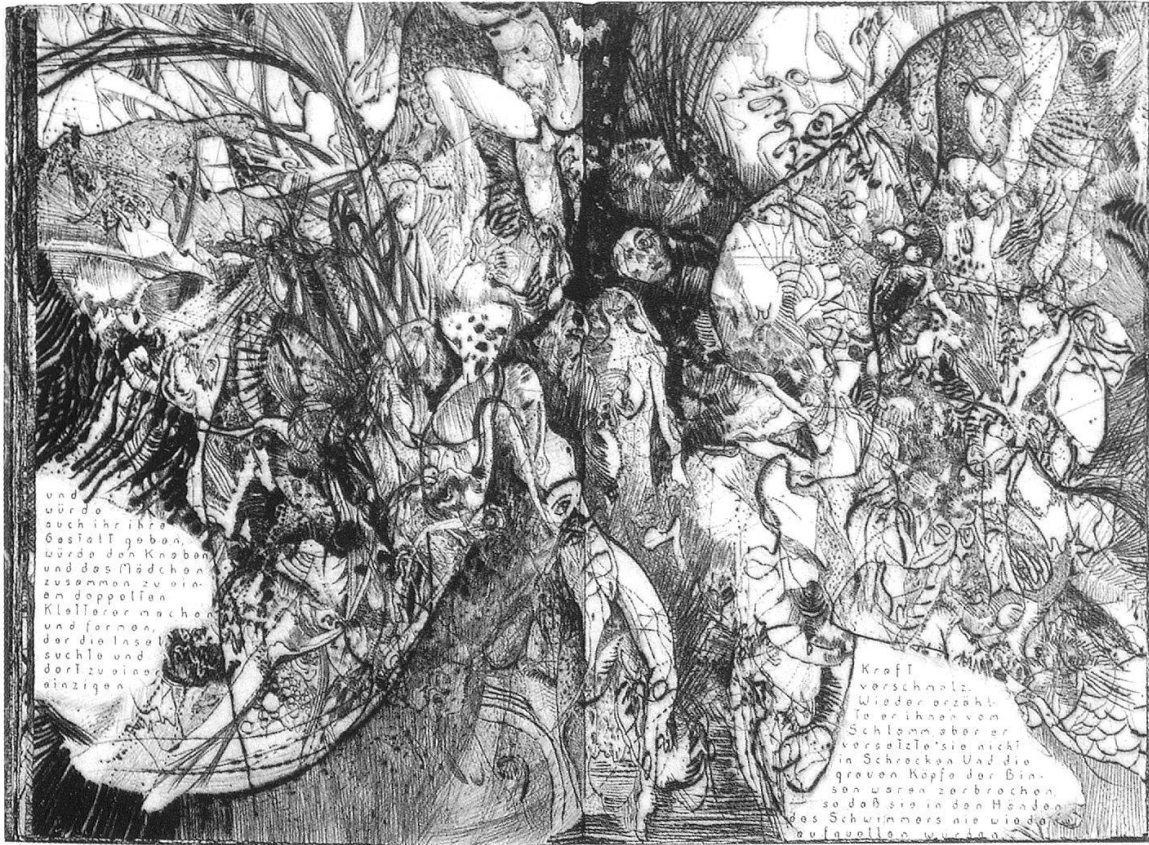
Vom Handwerklichen her sind die fünf Bücher fünf Etüden in graphischer Technik, die auf dem Generalbaß der Radierung mit der kalten Nadel aufbauen, dem direktesten, unerbittlichsten Verfahren, das jeden Fehler sichtbar macht und festschreibt, jede Unsicherheit der Linienführung und jedes Nachlassen in der Kraft der Hand, die den Stichel führt, offenbart. Die Farbigkeit verändert sich von Band zu Band, vom Graphischen zum Malerischen. Ausgehend vom Schwarz und Schwarzbraun des ersten über das Nachtblau des zweiten Zustandes und den gelben Farbgrund des dritten versinkt im vierten, bei dem zum Tiefdruck das Flachdruckverfahren der Lithographie tritt, hinter den starken Farbflächen die bisher klar zu lesende Schrift. Im fünften, letzten erscheint sie in neuer Form weiß aufgehend aus dem tiefen Grundton der grauschwarzen Aquatinta. Welch weiter Weg von Schwarz zu Schwarz! «Die Löcher im Schwarz sind das Helle, die Unendlichkeit ist das Papier, sie schaut durch das Schwarz Dich an», schreibt der Maler Michael Huth in seinem Text «schwarzweiß»⁸.

Gleichzeitig mit der Steigerung der Farbigkeit in den Bänden von eins bis vier und dem Umschwung in die Ruhe des Schlußzustandes, parallel zum Weg von Schwarz zu Schwarz, verläuft der Weg von der Linie zur Fläche, vom Zeichnerischen zum Plastischen, vom Unbewußten zum Fast-Bewußten. Der Bildraum klärt sich langsam, gewinnt an Tiefe, und die Gestalten, die ihn bevölkern, an Deutlichkeit. Es ist, als ob Buchta mit jedem Abschleifen und neuen

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN ACHT ABBILDUNGEN

Wolfgang Buchta: *Unwegsame Gebiete I-V*.
Format 40×54 cm.

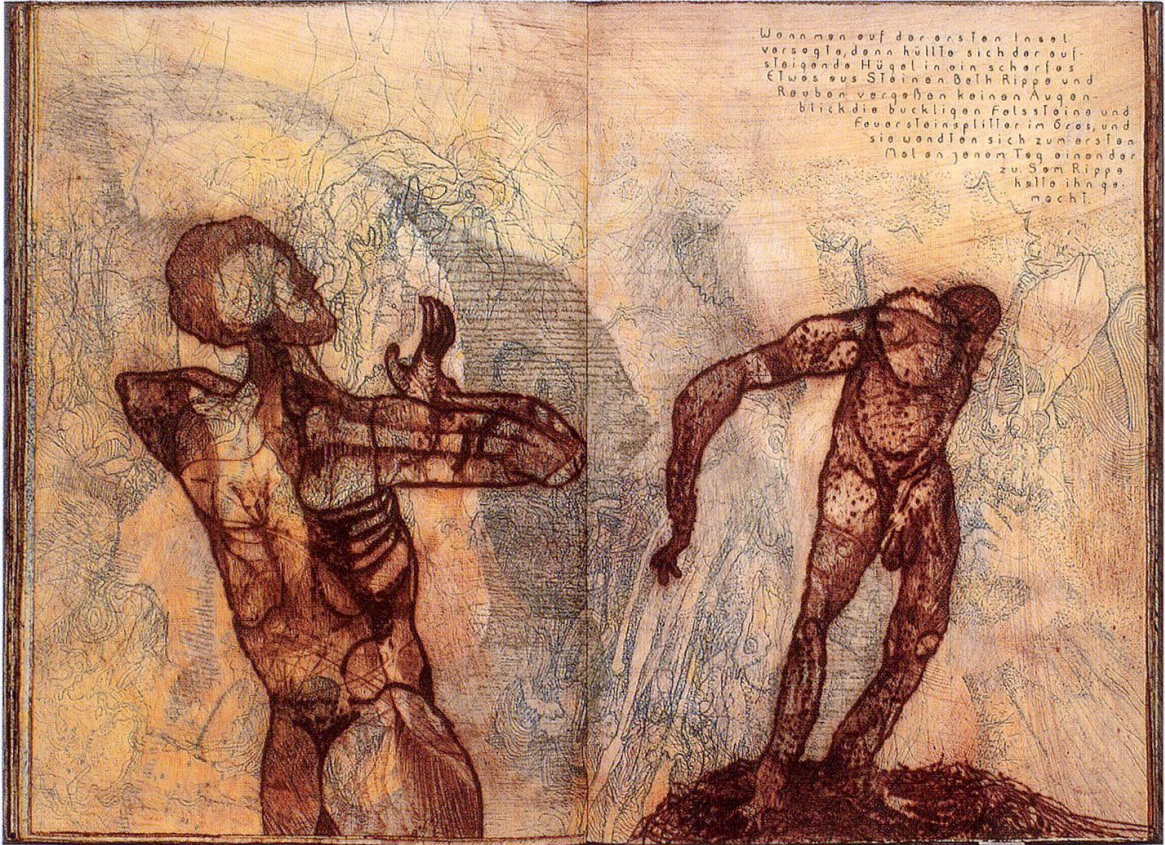
- 1 I *Kaltnadel*, 1992.
- 2 II *Kaltnadel*, 1993.
- 3/4 III *Kaltnadel/Litho*, 1994–1996.
- 5/6 IV *Kaltnadel/Litho*, 1998–2000.
- 7/8 V *Aquatinta*, 2002–2003.



I

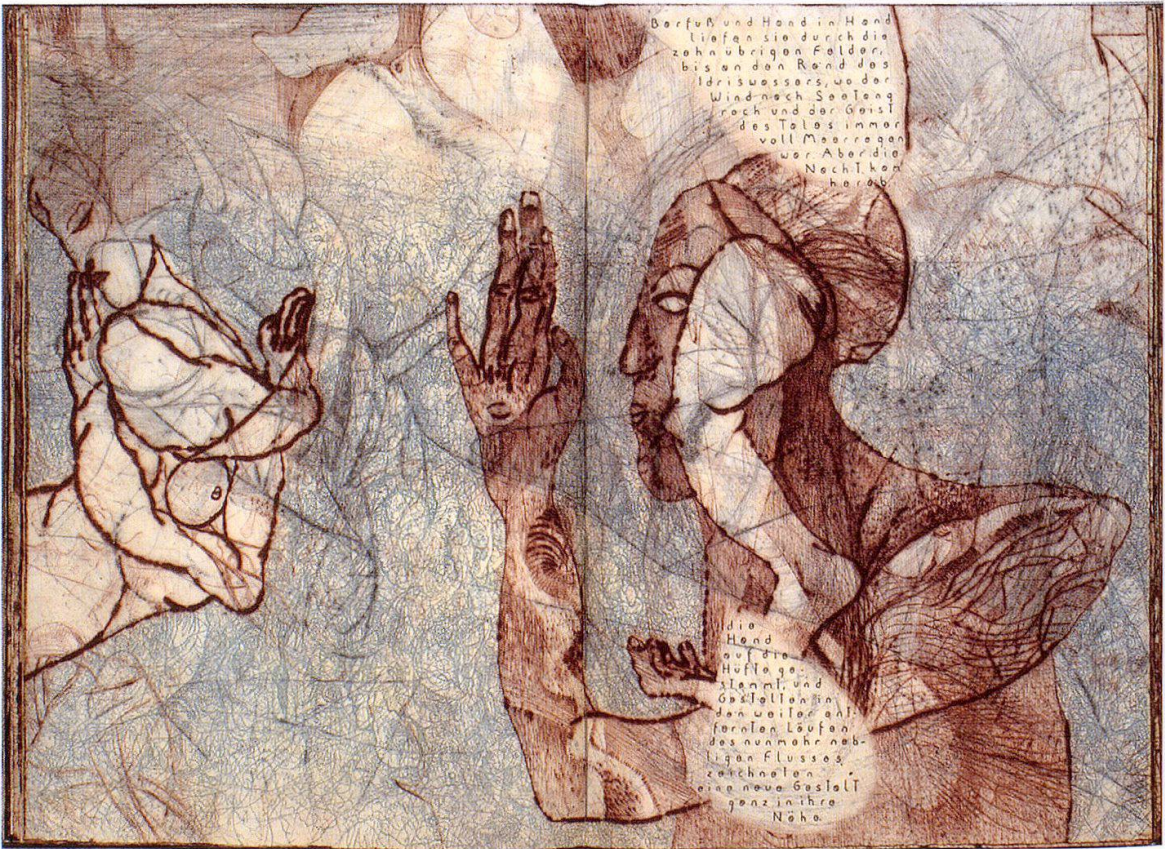


2



Wenn man auf der ersten Insel
 versiegt, denn hüllte sich der auf-
 steigende Hügel in ein scharfes
 Etwas aus Stein in Bell Rippe und
 Rauben vergraben keinen Augen-
 blick die buckligen Felssteine und
 Feuersteinsplittler in Ozean, und
 sie wendeten sich zum ersten
 Mal an jenem Tag einander
 zu Sam Rippe
 kalte ihn ge-
 mocht

3



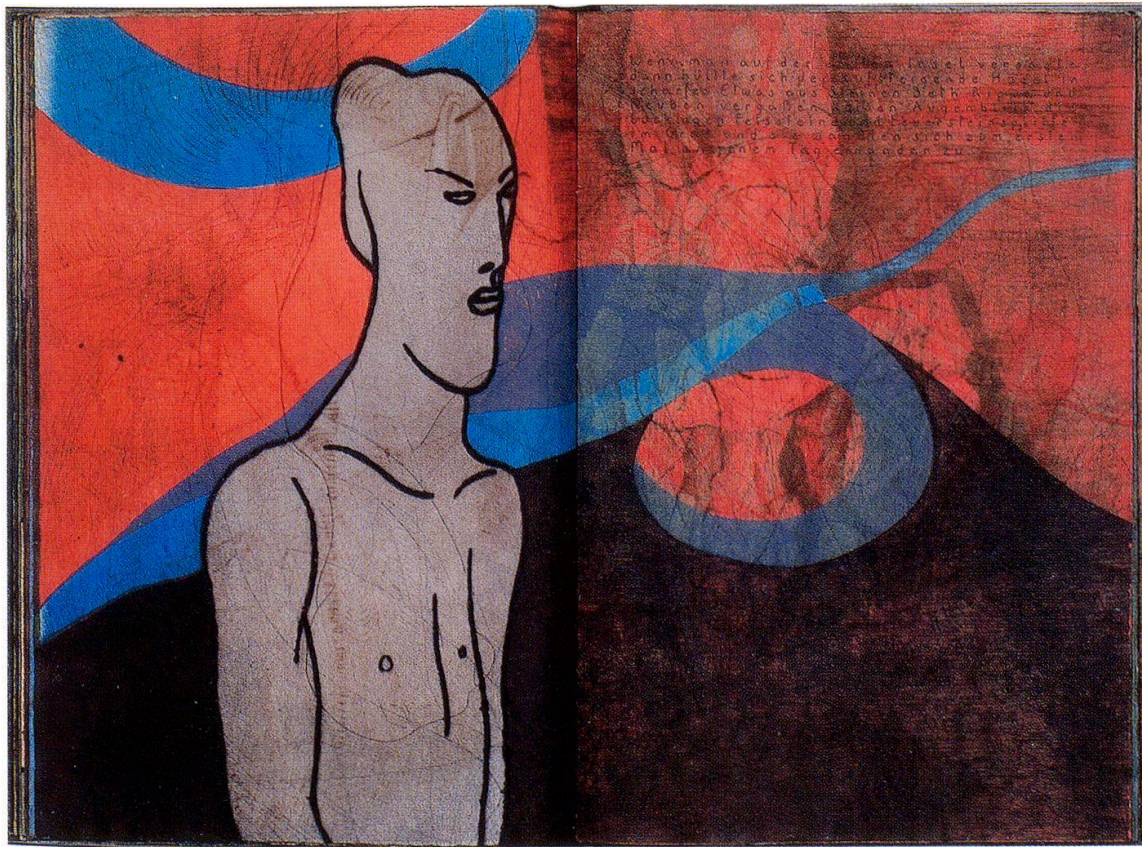
Der Fuß und Hand in Hand
 liefen sie durch die
 zehn übrigen Felder,
 bis an den Rand des
 Idriuswassers, wo der
 Wind noch Seetang
 roch und der Geist
 des Toles immer
 voll Meerregen
 war. Aber die
 Nechtken
 herab

die
 Hand
 auf die
 Hüfte ge-
 stützt, und
 Gestalten in
 der Weite an-
 fernsten Isufen
 des nunmehr nebel-
 ligen Flusses
 errechneten
 eine neue Gestalt
 ganz in ihre
 Nähe

4

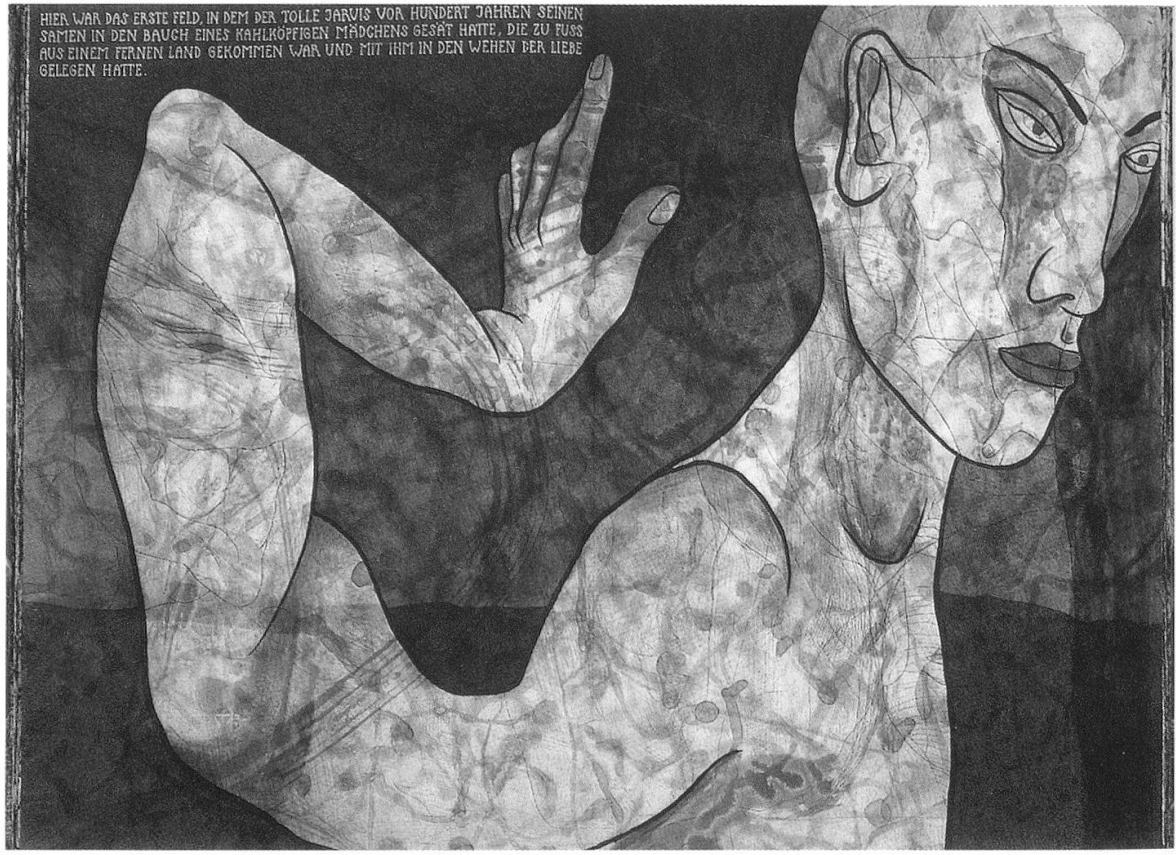


5

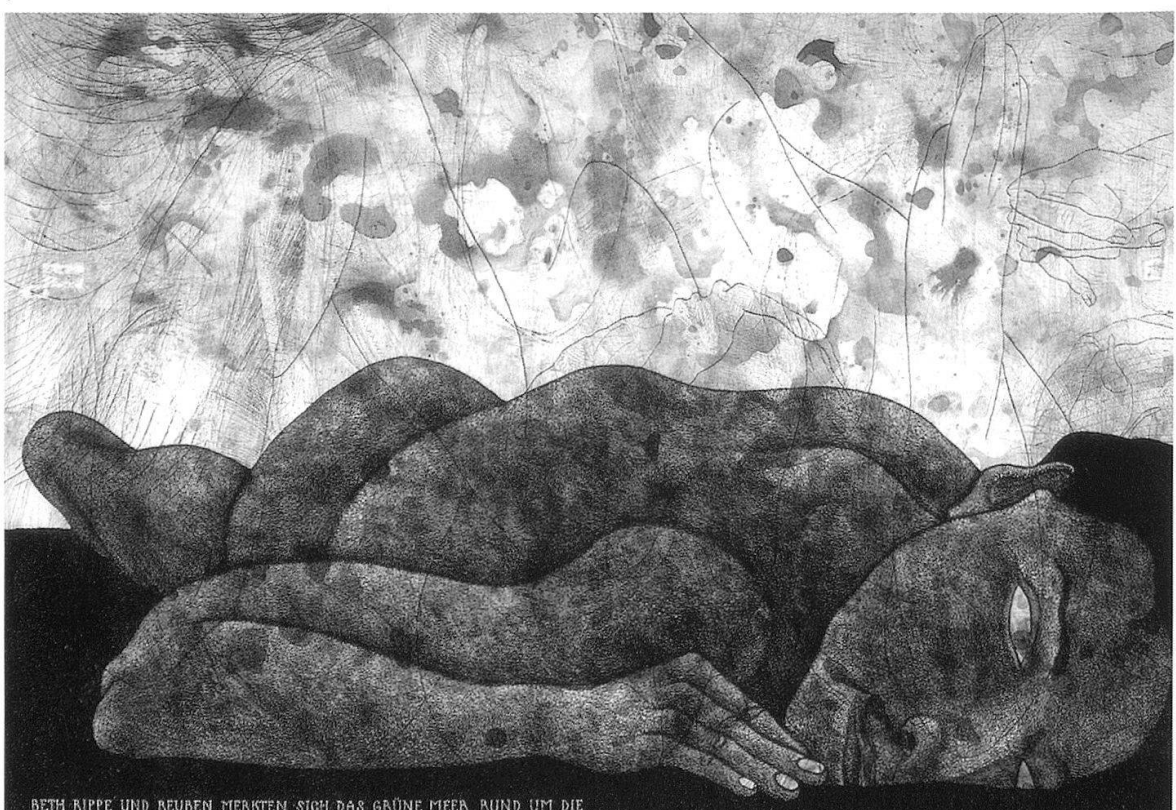


6

HIER WAR DAS ERSTE FELD, IN DEM DER TOLLE JARVIS VOR HUNDERT JAHREN SEINEN SAMEN IN DEN BAUCH EINES KAHLKÖPFIGEN MÄDCHENS GESÄT HATTE, DIE ZU FUSS AUS EINEM FERNEN LAND GEKOMMEN WAR UND MIT IHM IN DEN WEHEN DER LIEBE GELESEN HATTE.



7



BETH KIPPE UND REUBEN MERKTEN SICH DAS GRÜNE MEEA RUND UM DIE INSELN. ES LIEF DURCH DIE LANDRISSE WIE EIN JUNGE DURCH SEINE ERSTEN HÖHLEN. UNTER DEM MEEA MERKTEN SIE DIE IN SKELETTFARBE GEMALTEN KAMMERE DIE DIE WEGE DER ERSTEN TIERE MIT DEM SÜDGEFÄHRTEN HERRAUBTEN

AUS SCHAM VOR DEN HALBFLOSSIGEN PFLANZEN, DIE AUS DEM SUMPF AUFWUCHERTEN, VOR DEN FEDERGEZEICHNETEN GIFTEN, VON DENEN ES IM GRAS LUCHTETE UND VOR DER BEARUNG DER ZWEITEN SCHLACHTER BRÜSTEN DIE KAMME

8

Einfärben der Druckplatte neue Schichten des Unbewußten überwindet und die tiefen Spuren der Unruhe, der physischen Zerstörungen und seelischen Wunden abflacht, welche die wie von Krieg und Verdammnis gezeichneten Geschöpfe besonders des ersten Zustandes umtreiben. Umtreiben in einem ortlosen Raum zwischen Wasser und Himmel, Regen und Sturm, angesichts dessen Leonardos Unwetterdarstellungen vor dem erinnernden Auge aufscheinen. Überhaupt tauchen Assoziationen auf – man empfindet die geistige Nähe zu Piranesis Carceri, Goyas Sueños, Füsslis Hexen, William Blakes Visionen oder Charles Meryons Alptraumstädten und Alfred Kubins Zwickledtschen Sümpfen. Und natürlich stellen sich Begriffe ein, mit denen seit Sigmund Freud die Dämmerungswelt des Traums beschrieben wird. Man spricht von Traumarbeit, Verschiebung und Verdichtung von Erscheinungen, von der bildlichen Simultaneität optischer Traumeindrücke, von anthropoiden Fluktuationen und ständigen Metamorphosen. «Hier war das vierte Feld mit dem Ort des Staunens, wo selbst die Toten ganz benebelt mit trunkenen Beinen aus ihren trockenen Gräbern aufwirbeln konnten oder wo die gefallenen Engel auf den Wassern der Ströme miteinander kämpften. – Tiefer in den Boden des Tales eingepflanzt als die blinden Wurzeln ihren Gefährten nachwühlen konnten, erhob sich aus der Finsternis der Geist des vierten Feldes und zog das Tiefe und das Finstere aus den Herzen all derer, deren Füße den Boden des Tales betreten...⁹»

Buchtas Kunst gehört zum Surrealismus, den der Schriftsteller Erhart Kästner, der als Bibliothekar der Wolfenbütteler Herzog August Bibliothek das Genre Malerbuch als künstlerisches Hauptwerk seines, des 20. Jahrhunderts entdeckte, «die zentrale Kunstüberzeugung unserer Zeit» nennt, «ohne die, als Zusatz zumindest, nichts in unserer Kunst modern ist. Denn wer sich auf den Surrealismus nicht einlassen will,

soll sich nicht vormachen, er könne mit moderner Kunst etwas anfangen... Der Surrealismus, der nicht müde wird, zu bekennen, daß ihm diese Welt fremd und unheimlich sei, ist eine skeptische, ironische, spöttische, höhnende, zweifelnde, oft der Verzweiflung ins Auge blickende Kunst. Eine tiefe Trauer bewegt ihn¹⁰.»

Diese Trauer kennen auch die verloren Suchenden in den Unwegsamen Gebieten. Von Zustand zu Zustand werden ihre Umrisse deutlicher, finden sie zu eindeutigerer Gestalt. In den ersten zwei Fassungen wirbeln sie wie chimärenhafte Lemuren haltlos in kreisenden Wassern oder windgepeitschten Räumen. In dem warmen Gelb des dritten finden sie langsam Boden unter den Füßen, richten sich wie in einer Art Schwebezustand auf und beginnen einander als Mann und Frau zu erkennen, die wie träumend in Beziehung zueinander treten. Der Charakter des Palimpsests wirkt in dieser Bildvariante am deutlichsten. Die immer noch flächigen, aber klar gezeichneten menschlichen Gestalten des Vordergrundes werden gleichsam belauscht und beobachtet von den schattenhaften Homunculi im Untergrund, die sich nach Gestaltwerdung sehnen. «Fragen sich einander ängstlich leise, / Ob noch nicht Vollendung sei? – / Ewigkeit schwingt über ihnen Kreise, / bricht die Sense des Saturn entzwei» – so beschreibt sie Schiller als «Gruppe aus dem Tartarus»¹¹. Im vierten Zustand gewinnt leuchtend und kraftvoll die Farbe die Oberhand, der Graphiker tritt hinter dem Maler zurück, die Schrift geht unter, der Text scheint tatsächlich wie beim Palimpsest kaum kenntlich durch die satten, samtigen Töne der Lithofarben hindurch. Vor den flächig eingesetzten starken Braunviolett, Flaschengrün, Azur, Türkis, Feuerrot oder Sonnengelb stehen oder ruhen die durch klare Umrißlinien geformten menschlichen Körper meist in Halbfigur vom unteren Bildrand gehalten, nicht mehr Teil des Hintergrundes, sondern plastisch aus ihm emanzipiert.

Ist nun der fünfte und letzte Zustand in vieltönigen, tintigen Schwarzsattierungen, in dem monumental wirkende Figuren das Bildfeld ausfüllen, das Erwachen aus dem Traum der Schöpfung, die endgültige Gestaltwerdung? Alfred Kubin hat vielleicht die Frage für seinen Geistesbruder und Landsmann im unwegsamem Gebiet der Kunst zu beantworten versucht: «Das Wachsein sei unser Maßstab für den Traum! Es für ein erstarrtes leichter gewordenes Schlafen zu halten, fühle ich mich fast gezwungen. Der, wie es scheint, bodenlose Abgrund zwischen diesen Reichen unseres Seelenlebens muß der Quell alles Geschehens sein. Ein ungeheures Rätselwesen äußert sich hier schöpferisch. ... Beim Traum packt uns die verblüffende Wandlungsfähigkeit, verbunden mit dem üppigsten Reichtum aller Empfindungs- und Gefühlsüberraschungen. In den höchsten Augenblicken des Wacherlebnisses werden wir erschüttert durch maßlose, überschwängliche Wunder einer im ersten Hinblick so handfesten Welt¹².»

So bleibt denn alles in der Schwebel? Ich sage: nein. Im Schillerjahr greife ich noch einmal zu Goethe: «Mein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe, / Anfang und Ende immerfort dasselbe / Und was die Mitte bringt, ist offenbar / Das, was am Ende ist und was am Anfang war¹³.» Buchta hat einen solchen Kreis geschlagen, eine große Geschichte geschrieben. In seiner graphischen Auseinandersetzung mit einem Text, der von einem Jungen und einem Mädchen erzählt, die keusch und errötend in die Landkarte der Liebe und ihre Mysterien eingewiesen werden, gibt es kein einziges Bild eines Kindes. «Aber die Nacht kam herab, die Hand auf die Hüften gestemmt, und Gestalten in den weiter entfernten Läuften des nunmehr nebeligen Flusses zeichneten eine neue Gestalt ganz in ihrer Nähe¹⁴.» So erschafft auch Buchta seine eigenen Gestalten für Dylan Thomas' Geschichte von der Landkarte der Liebe und ihren unwegsamem Gebieten. «Jetzt fragt

sich: Was ließe sich (aus diesem Buch) erlernen? Ich meine, daß es dies wäre: Daß es sich bei diesen großen Büchern um mehr handelt als um ein schönes, gut ausgestattetes Buch. Nichts von dem, was man als «Schönste Bücher» mit jährlichen Preisen bedenkt, nichts von Buchschmuck und dem, was man als Luxusdrucke bezeichnet, nicht, was man zumeist etwas philiströs als Bibliophilie treibt. Daß es vielmehr zu ihrer Bedeutung, zu ihrer Größe gehört, daß sie den Blick auf eine Dichtung eröffnen, die vorher nicht da war¹⁵.»

ANMERKUNGEN

¹ Revidierte Fassung des Referats zur Eröffnung der Buchta-Ausstellung im Buchmuseum Leipzig am 6. Oktober 2005. – Einzelne «Zustände» von Buchtas Werk finden sich in der Universitätsbibliothek Basel, in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, im Deutschen Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Bücherei Leipzig, in der Bayerischen Staatsbibliothek München, in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien und in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

² Dylan Thomas. Ein Blick aufs Meer / Die Landkarte der Liebe. München 1979, dtv 1469, S. 261.

³ Thomas. Ein Blick, S. 264.

⁴ Wolfgang Buchta. Palimpsest. Unwegsame Gebiete I–V. Katalog der Ausstellungen in Wolfenbüttel, Mainz, Leipzig. Wien 2003, S. 43.

⁵ Goethes Gedichte in zeitlicher Folge. Frankfurt am Main: Insel 1982, S. 511.

⁶ Gedicht «Selige Sehnsucht», a. a. O. S. 737.

⁷ Pädagogischer Nachlaß 17a M20/10, in: Paul Klee. Kein Tag ohne Linie. Hrsg. Zentrum Paul Klee, Bern: Tilman Osterwold, Stuttgart: Hatje Cantz (2005), S. 20.

⁸ Beilage zum Rundschreiben der Maximilian-Gesellschaft, Hamburg 2005.

⁹ Thomas. Ein Blick, S. 262.

¹⁰ Erhart Kästner. Das Malerbuch des 20. Jahrhunderts. In: Über Bücher und Bibliotheken. Wolfenbüttel 1974, S. 102.

¹¹ Schillers Werke, hrsg. von Ludwig Beller. Leipzig und Wien (1895), S. 41.

¹² Vorwort zu Friedrich Huch. Neue Träume. In: ders. Aus meiner Werkstatt, S. 172.

¹³ Goethe. Gedicht «Unbegrenzt», S. 745.

¹⁴ Thomas. Ein Blick, S. 263.

¹⁵ Kästner. Das Malerbuch, S. 78.