

Kultur

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **74 (1994)**

Heft 9

PDF erstellt am: **27.06.2024**

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.

VOLKER WEHDEKING,
geboren 1941, Studium
der Germanistik und
Anglistik an der Yale
Universität und in Kon-
stanz. Professor für
Germanistik an der
University of Kansas
seit 1970. Seit 1984
Professor für Literatur-
wissenschaft an der
Hochschule für Biblio-
thek und Information
Stuttgart. Jüngste Ver-
öffentlichungen: «Alfred
Andersch. Perspektiven
zu Leben und Werk»
(Hrsg.) 1994; «Die deut-
sche Einheit und die
Schriftsteller». Kohl-
hammer, Stuttgart 1995.

DIE «REKONSTRUIERTE MODERNE» DER DEUTSCHEN NACHKRIEGSLITERATUR MITGESTALTET

Alfred-Andersch-Gesellschaft in Deutschland gegründet

Alfred Andersch' Texte sind von einer fundamentalen Bedeutung für das literarische Leben der jungen Bundesrepublik. Die Alfred-Andersch-Gesellschaft will ihren Beitrag leisten, damit das zum Teil noch in Archiven ruhende Werk nachlesbar wird, und junge Autoren fördern, die im Sinne von Andersch schreiben.

Ausgerechnet im berühmten 68er Jahr, im späten September am noch warmen Lago Maggiore bei Locarno, traf ich *Alfred Andersch* zum ersten Mal, und dann gleich mehrfach. Tagsüber schwamm ich viel und ass die Spaghetti-Speisekarte im alten Bad am Seeufer in allen Varianten durch, genoss die rauchzarte Bläue der Luft und die müde Durchsichtigkeit dieser Frühherbststimmung im Tessin nach den Indianersommern von Connecticut und dem schon kalten Herbst in meiner Garmischer Heimat. Der siebenundzwanzigjährige Student aus Yale hatte sein Europa wieder und der Doktorvater *Peter Demetz* hatte mich in idealer Weise auf die Qualitäten von Andersch vorbereitet: So richtig hellhörig auf mein Thema der Gründergruppe der Zeitschrift «Der Ruf» in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern hatte mich aber die Entdeckung eines Sammelbands alter US-Ruf-Zeitschriften in einem verstaubten Bücherbord der Sterling Memorial Library gemacht, in denen ich die Namen *Hans Werner Richter*, *Gustav René Hocke* und *Alfred Andersch* entdeckte. Später erst wurde mir dann klar, weil unter Pseudonym versteckt, dass ich in einem «Tagebuchblatt aus der Eifel» über den Herbst 1943 in den Ardennen die Keimzelle des letzten grossen Romans «Winterspelt» vor mir hatte. All dies

waren aufregende transatlantische Konstellationen für einen jungen Komparatisten. Heute gehört es zu den gesicherten Erkenntnissen der deutschen Literaturgeschichte nach 1945, dass die Konstellation Andersch und Richter nicht nur den «Ruf» und die Gruppe 47 ins Laufen brachte, sondern dass der programmatische Kopf der frühen Gruppe Alfred Andersch hiess und dass sein Enthusiasmus für *Sartre* und die ebenfalls existentialistisch schreibenden Amerikaner die «rekonstruierte Moderne» der deutschen Nachkriegsliteratur initiierte und mitgestaltete.

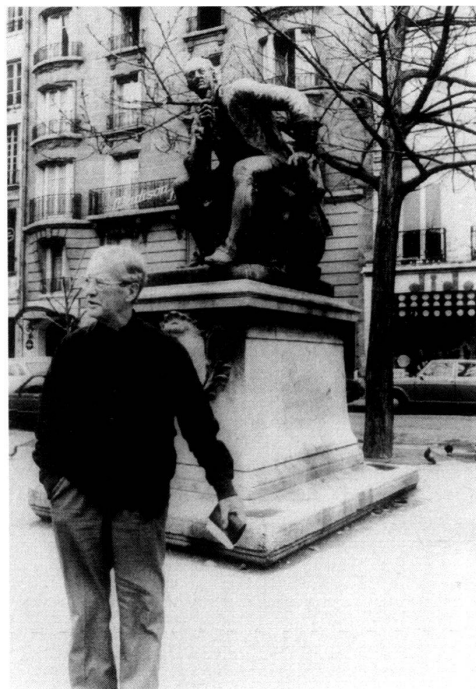
Um mich auf das Treffen mit Andersch vorzubereiten, las ich am Seeufer bei Locarno wie besessen seine Erzählungen und Romane bis zum damals neuen Roman «Efraim», über den wir lange sprachen, weil die Kritik geteilt und er empfindlich war. Abends gabs dann Abwechslung bei den Filmfestspielen von Locarno, und das Ganze war für den Studenten erschwinglich, weil ein gütiger Schweizer Wirt und Literaturliebhaber mich billig unterm Dach wohnen liess. Später lernte ich durch Anderschs selbstverständliche Hilfsbereitschaft auch *Max Frisch* in Berzona kennen und verbrachte am 23. Oktober 1968 einen glücklichen Geburtstagsnachmittag bei Frisch, bis die Sliwowitz-Flasche leer war und wir im Dunkeln durch eine dicke Schicht Herbst-

Wiedergegeben wird die gekürzte Fassung der Rede Prof. Wehdekings zur Gründung der Alfred-Andersch-Gesellschaft in Bad Homburg vor der Höhe am 17. Februar 1994.

blätter in Berzona zum Taxi gingen, das mich den weiten Weg auf schmaler Bergstrasse wieder durchs Onsernonetal zum See hinunter brachte. Der grosszügige Frisch steckte mir noch ein paar signierte Romane und zerknüllte 10-Frankenscheine zu, um dem Studenten, der nur noch Menschheitsfragen stellte, das Taxi erschwänglich zu machen. Eine schöne Herbsterinnerung. Ich erwähne dies, weil ich bei Andersch keine Spur von Neid auf den berühmteren Dorfgenossen Frisch entdecken konnte. Beide Schriftsteller waren sich in den Anliegen nahe und blieben bis zum Ende enge Freunde.

Unsere erste Begegnung dann, in Berzona an einem Nachmittag auf der idyllischen Gartenterrasse, war daher ganz der Lagerzeit im Neuengland von 1944/45 gewidmet, und Andersch konnte gern und lang darüber erzählen. Es war bei allem Lagerstacheldraht für ihn eine paradoxerweise freie, prägende und glückliche Zeit, eine Art nachgeholter College- und Campuserfahrung nach all der Kriegszerstörung und den Bomben auf Hamburg, Berlin und Frankfurt, die er erlebt hatte, und nach seiner Desertion zu sich selbst. Mit einigen der besten Ostküsten-Professoren debattierten die deutschen Prisoners of War die Zukunft Europas im liberalen Geist der *Roosevelt*-Ära. Und Andersch las mit intensiver Einfühlung die Romane der deutschen Emigranten und der nun zugänglichen amerikanischen Gegenwartsauf Autoren, *Hemingways* «Wem die Stunde schlägt», *Robert Frosts* «Gedichte», *Faulkners*, *Steinbecks* und *Dos Passos*. Endlich fühlte er sich auf seinem Weg zur eigentlichen Berufung als Schriftsteller.

Am Ende dieses für mich aufregenden Nachmittags zog ich beglückt mit einem unveröffentlichten neuen Gedicht davon, das ich für den Druck bei Metzler in Stuttgart verwenden durfte: «Erinnerung an eine Utopie». Andersch hatte darin die Zeit an der Narragansett-Bucht mit ihrem weissen Leuchtturm als Hoffnungs- und Sehnsuchtsymbol einer Atlantikbrücke und baldiger Heimkehr so magisch und bildintensiv heraufbeschworen, wie ihm dies nur in wenigen anderen Gedichten gelang. Denn eigentlich war er kein Lyriker, auch wenn er in dieser Form oft wichtige Werkimpulse festschrieb und summierte. Vielleicht ist es mir gelungen,



Alfred Andersch vor dem Denkmal Diderots, Paris 1979. Photo: Sophie Bassouls, Paris.

mich für diese freigiebige Förderung meiner Doktorarbeit durch unveröffentlichte Gedichte und Prosatexte aus der Amerika-Zeit 15 Jahre später zu revanchieren: als ich dem notorisch schreibunwilligen und gesundheitlich labilen *Wolfgang Koeppen* einen Aufsatz zu meinem Andersch-Interpretationen-Band bei Klett abtrotzte mit dem Titel: «Mein Freund Alfred Andersch».

Ich schildere diese erste Begegnung so genau, weil ich denke, dass dieser Anfang unter glücklichen Vorzeichen doch bis heute und hier getragen hat, bis zu den eher enttäuschenden Entdeckungen über sein Leben in den Kriegsjahren in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre. (A. trennte sich 1943 von seiner Frau, einer Halbjüdin, und seiner Tochter. Er bemühte sich auch, Mitglied der Reichsschrifttumskammer zu werden und wollte in die Propagandakompagnie. Anm. der Red.) Immer hatte mir Andersch Mut zu neuen Themen gemacht und meine Studie «Der Nullpunkt» (1971) sehr gelobt, während mir zugleich *Urs Widmer* in einem Dreispalter in der «FAZ» nach einem eigenen Buch über den frühen Nachkrieg überwiegender Anerkennung zusprach. Ein Anfang, der über die Halbschatten beim geschätzten Autor zwar nicht hinwegsehen liess, aber doch die ausschlaggebende Disposition zu seinen

gelungenen Erzähltexten nicht verstellte. Das Romanwerk und die seismographischen Zeitsignaturen seiner Kurzprosa werden Bestand haben, das unterstreicht unser neuer Kongressband im Westdeutschen Verlag eindrucksvoll.

Da wird höchst subtil die Mauer durch eine abgesetzte Kette von «und»-Konjunktionen dem Leser als Struktur vors Auge gebracht und der Grund für die deutsche Teilung gleich mit dem Holocaust, jenen «*provinzen des rauchs*» mitbenannt:

abgetrennt	und	geschieden
von den kiefern-ebenen	und	von den provinzen des rauchs
von dem grossen stechlin-see	und	von jenem tübinger turm
verbringen wir unsere tage	und	leben wir eigentümlich dahin
von dem grossen stechlin-see	und	von jenem tübinger turm
von den kiefern-ebenen	und	von den provinzen des rauchs
geschieden	und	abgetrennt

Als Andersch schon zwei Jahre tot war – sein viel zu frühes Ende nach jahrelangem quälendem Nierenleiden stand unter den düsteren Zeichen eines russischen Einmarschs in Afghanistan und der «Deutschland-im-Herbst»-Stimmung «Fürsorglicher Belagerung», die auch *Böll* bedrückte – besuchten meine Frau und ich *Gisela Andersch* in Berzona auf dem Weg in die Toskana. Gisela erzählte von einem über ihn geschriebenen, traurigen Märchen, das sie nun illustrieren wolle, und das Anderschs deprimierte Altersstimmung einfiel: Ein Specht hatte das Weltgeheimnis in den Sternen entdeckt und klopfte diese Botschaft in die sinkende Nacht und ins Ohr eines einsamen Schriftstellers. Als der Mann erwachte, hatte er das kostbare Geheimnis vergessen wie einen flüchtigen Traum. Gisela fing an zu weinen und wir schauten zu Boden, teilten ihre Trauer und Bewunderung, wie tapfer Andersch gestorben war. Als wir dann im Sommer vor vier Jahren auch Giselas Grab besuchten, war inzwischen wenigstens in einem guten Gespräch mit dem Freund *Manfred Durzak*, der Anderschs Erzählprosa immer sehr hoch einschätzte, der Gedanke einer ALFRED-ANDERSCH-GESELLSCHAFT geboren. Das Leben geht weiter und die deutschen Konstellationen haben sich dramatisch – wie ich meine glücklich – verändert. Was Andersch gerne erlebt hätte, da bin ich ganz sicher, ist der 9. November 1989. Wie sehr nämlich der Autor, der über die Mauer sonst wenig sagte, doch diesen Zustand der geteilten Kulturaktion beklagte, belegt ein bald nach 1961 entstandenes, «Gespaltenes Gedicht».

Heute meine ich dennoch, die schwierigste Debatte um die Nachlass- und Kriegsvita-Entdeckungen in Andersch-Dokumenten sei nun vorüber. Auch wenn fast alle Zeitungen die neue Münchner Ausstellung mit Schlagzeilen wie «Schwieriges Heimatverhältnis» und «Zerrissenes Leben» begleiten, denke ich, dass das nächste Jahrzehnt der Andersch-Kritik von einem ruhigeren Abwägen der Textqualitäten bestimmt sein wird.

Die Gründung der ALFRED-ANDERSCH-GESELLSCHAFT soll jedenfalls zur unbehinderten Leselust und Werkzugänglichkeit beitragen. Immerhin noch ein Drittel des Gesamtwerks ruht schwer zugänglich in Handschriften- und Rundfunkarchiven, und das muss für alle nachlesbar werden, damit Andersch nicht zu wesentlichen Teilen «Geheimsschreiber» bleibt. Dann soll durch die Gesellschaft eine Andersch-Schriftenreihe, eine Art Jahrbuch unregelmässiger Folge, gefördert werden, das ich mir gut im Westdeutschen Verlag vorstellen kann.

Bernd Schäßler, der zuständige Lektor, hat unseren Kongressband¹ mit besonderer Sorgfalt begleitet und einen vertrauensstiftenden Beginn geleistet, auf mittlere Sicht also eine Werkausgabe, die alle Briefe und das noch nicht nachlesbare Drittel des Werks enthält. Schliesslich, wenn es die Spenden eines Tages erlauben sollten, könnte ein Andersch-Preis für jüngere Autorinnen und Autoren in der Nachfolge von Anderschs kritischem, der Aufklärung verpflichteten, dabei stets unterhaltenden Realismus einen Anreiz bedeuten. ♦

VOLKER WEHDEKING

¹ Kongressband: Irene Heidelberger-Leonard, Volker Wehdeking, Hrsg.: Alfred Andersch. *Perspektiven zu Leben und Werk. Kolloquium in der Werner-Reimers-Stiftung, Bad Homburg v.d.H., 16.–19. Februar 1994.* Wiesbaden, Westdeutscher Verlag 1994.

DER SAMMLER UND DIE SEINIGEN

Asiatische Malerei in der Park-Villa Rieter in Zürich

In Indien, China und Japan pflegten Kunstliebhaber und Künstler einen regen Gedankenaustausch.

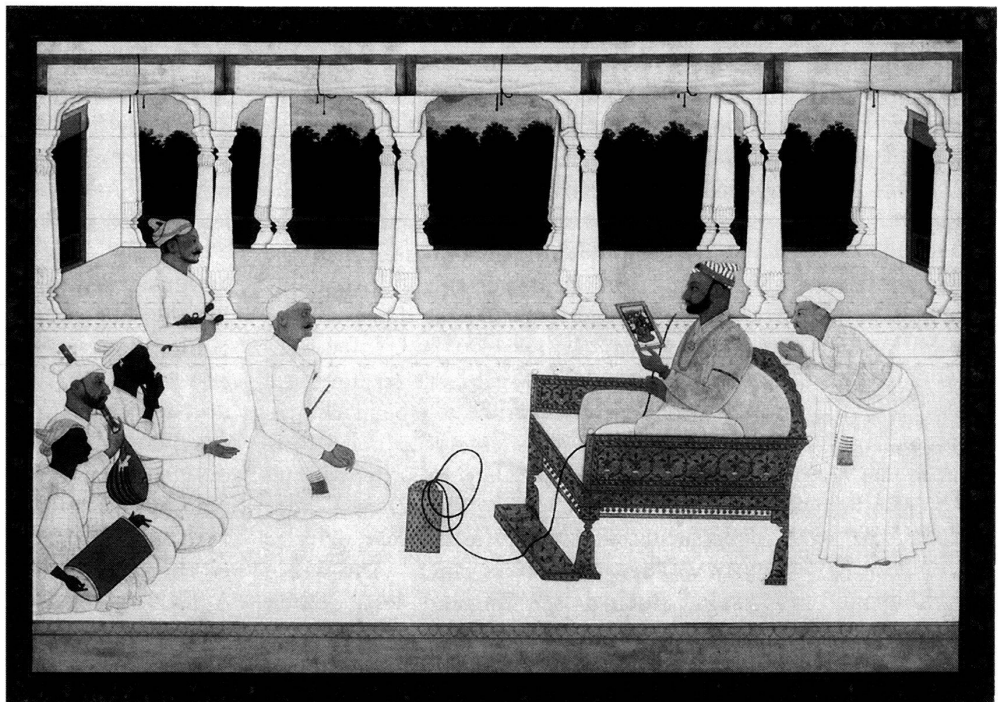
Die Kriterien, nach denen die Werke gewürdigt wurden, waren Künstlern und Amateuren geläufig.

1 Asiatische Malerei.
Eberhard Fischer:
Indische Malerei. Albert
Lutz und Huang Qi:
Chinesische Malerei.
Brigit Bernegger: Japa-
nische Malerei und
Holzschnitte. Museum
Rietberg, Zürich 1994.

Im März dieses Jahres, anlässlich der Einweihung der Park-Villa Rieter, legten die Fachleute für indische, chinesische und japanische Kunst eine Publikation vor mit dem Titel «Asiatische Malerei»¹. Jeder Autor nimmt innerhalb eines grösseren Rahmens Bezug auf die gegenwärtige Ausstellung. Auf die äusserst instruktiven Beiträge soll hier nicht eingegangen werden, sondern ich möchte einige Überlegungen festhalten, die einem Besucher durch den Kopf gehen könnten, wenn er seine Beobachtungen dem weiten Begriff «Asiatische Malerei» zuordnen möchte.

Als Sinnbild oder Leitbild nenne ich als erstes ein Werk, das dem berühmten indischen Maler *Nainsukh von Guler* (um 1748) zugeschrieben ist; dargestellt ist das Thema «Bildbetrachtung beim Anhören von Musik». Es ist eine Szene in der

offenen, weissen Marmorhalle des Palastes von Jasrota. Über die Säulenveranda hinaus geht der Blick auf einen dichten Wald unter einem schmalen, hellblauen Himmelsstreifen. Im Vordergrund der streng horizontal gegliederten Bildfläche sitzt auf dem reichgeschmückten, bequemen Thronessel der Fürst Balwant Singh. In seiner Rechten hält er die Wasserpfeife, in seiner Linken ein Bild, in der Weise, dass er selbst und der hinter dem Sessel leicht gebeugt stehende Mann – vermutlich der Maler – es anschauen können. Zwei Höflinge und drei Musiker, ein Trommler, ein Tamera-Spieler und ein Sänger, nehmen als geschlossene Gruppe die linke Bildhälfte ein. – Ein Kunstgenuss im engen, erlesenen Kreis – «Der Sammler und die Seinigen», Goethes Formulierung fällt uns ein; Liebhaber und Künstler pflegen den für beide Seiten wichtigen, anregenden Austausch.



Raja Balwant Singh von
Jasrota betrachtet mit
dem Maler Nainsukh ein
Bild. Nainsukh von
Guler zugeschrieben, um
1748. Geschenk
Balthasar und Nanni
Reinhart, Barbara und
Eberhard Fischer.

Als *zweites* halten wir uns chinesische Tuschebilder vor Augen. Das eine ein Blatt aus dem Album «Berühmte Ansichten von Xuancheng» des Malers *Mei Qing* (1623–1697); das andere eine Illustration zu *Su Shis* Poem «Rote Wand» von *Jin Nong* (1687–1764). Hier wie dort ist der Maler, draussen in der Landschaft, gleichsam im Gespräch mit Gestalten aus längst vergangener Zeit. Erst in der Zusammenschau des Geschriebenen und des Gemalten zeigt sich daher der volle Gehalt des Werks.

Mei Qing pinselt mit feinen Tusche-Strichen, zartem Lavis und dunklen Tupfen eine Bergpartie mit überhängenden Felsen und verwitterten Bäumen. Ein Wanderer ist unterwegs zu einem leeren Pavillon. In vier Zeilen am linken Bildrand lesen wir, im Süden der Stadt führe ein Weg zum Shuangyang-Berg, dort, im Schatten eines blühenden Pflaumenbaumes, stehe ein alter Pavillon, der für einen Poeten des elften Jahrhunderts errichtet worden sei. – In Ostasien ist die Pflaumenblüte ein Sinnbild für Frühling, für die zyklische Erneuerung des Lebens, und der knorrige Baum ein Symbol für unbeugsame Geisteshaltung im Alter. – Das Blatt «Der Weg zum Shuangyang-Berg in Xuancheng» ist eine Hommage an eine Dichterpersönlichkeit und an die Dichtkunst.

Stilistisch völlig anders, ohne Freiraum zwischen Bild und Schrift, gestaltet Jin Nong ein Album mit zwölf Prosagedichten und Essays aus früheren Epochen. Grossflächige Schriftblöcke und differenziert, kräftig strukturierte Landschaftsszenen schieben sich gegeneinander. Das Blatt «Rote Wand» ist eine Illustration, besser Interpretation, einer Rhapsodie von Su Shi (1036–1101), der sich seinerseits auf einen Dichter des fünften Jahrhunderts beruft. Wir lesen da: «*Einer begleitete den Gesang auf der Flöte. Einem Schluchzen ähnlich waren die Töne, ein Klagen, Sehnen, Weinen, eine Anklage.*» – Die Stimmigkeit der alten Dichtung fliesst dem Maler in den Pinsel. Der gleiche Duktus bindet Schriftzeichen und Figuratives in formale und sinnreiche Einheit.

Als *drittes* führe ich die Hängerolle des japanischen Malers und Kunsttheoretikers *Kuwayama Gyokushu* (1746–1799) an. Die ganze obere Bildhälfte ist überschrieben mit einem Text über den bekannten Haiku-Dichter *Matsuo Bashô* (1644–1694).

.....

**Den japanischen
Dichter reizt die
Herausforderung,
im Rahmen
der Gesetze stets
neue Kom-
binationen zu
erfinden.**

.....

Darunter das Dichterporträt: Bashô, mit dem Pinsel in der Hand, sitzt am Tisch im offenen Fenster. Auf dem Tisch ein leeres Blatt Papier, daneben der Reibstein, die Tusche und der Wassertropfer. Ein knorriger Laubbaum, angeschnitten vom Bildrand, ragt ein wenig über den Fensterrahmen. – «Erholsame Rast unter einem schattigen Baum», das ist der Sinn der kurzen Verse in diesem Sprach-Bild-Werk. – Die freie Natur wird als Ursprung schöpferischer Tätigkeit erlebt und verstanden.

Malerei – Dichtung – Musik

Malerei – Dichtung – Musik werden im Westen in den Begriff «Die schönen Künste» gefasst. Die Abhängigkeiten und Beziehungen der drei Gattungen unterscheiden sich in Ost und West; ich möchte versuchen, auf einige Eigenheiten im asiatischen Kulturraum hinzuweisen. Die Präsentation in der Park-Villa Rieter eignet sich dazu besonders gut, denn alle Werke, mit wenigen Ausnahmen unter den chinesischen und japanischen, sind kleinformatig. Es sind solche, die geschaffen wurden zum ruhigen Sich-darin-Versenken und zum Betrachten im Freundeskreis. Die Mäzene, reiche, aber auch weniger begüterte Kunstliebhaber in Indien, China und Japan, pflegten seit je ihre Schätze in Truhen oder Schränken aufzubewahren und sich in geselliger Runde jeweils über ein Einzelblatt, ein Album, ein Rollbild, über ein für den Anlass eigens ausgewähltes Werk zu unterhalten.

In solchem Ambiente, unter den «Sammlern und den Ihrigen» fanden und finden zum Teil noch heute Kunstgespräche statt, die wohl immer auf eine Übereinstimmung individueller Meinungen abzielten. Die Kriterien, nach denen die Werke gewürdigt wurden, waren Künstlern und Amateuren geläufig. Die indische Malerei unterscheidet in der Gefühlswelt neun Grundempfindungen, denen je eine Farbe und eine Gottheit zugeordnet sind. Dunkelblau ist die Liebe, der Liebesgott ist *Vishnu*. Merkwürdig für unsere Sehgewohnheit ist die Dominanz von Weiss in komischen Szenen oder das Vorherrschen eines besonderen Blau, wenn Verabscheuungswürdiges dargestellt wird. Vertrauter hingegen sind die Goldtöne, die Freude und Staunen aus-

drücken. Zauberhaftes, jasminfarbiges Mondlicht bringt die Empfindung der Ruhe, das Erfahren der Leere, die Hinneigung zu allen Lebewesen zum Ausdruck. Auf dieser, hier nur stichwortartig skizzierten Basis kann sich über Generationen hinweg ein Konsens in der Kunstbetrachtung entwickeln und erhalten.

In der japanischen Kultur zeigt sich in der Kettendichtung, dem Renku beziehungsweise Renshi, ein vergleichbares Phänomen. Die noch heute kultivierte Gemeinschaftsdichtung hat eine jahrhundertalte Tradition. Die Regeln, an die sich die Autoren halten, erfuhren wohl einige Veränderungen, grundsätzlich aber wurden sie nie aufgehoben. Ausser der normierten Silbenzahl der einzelnen Glieder waren auch die Motive aus Flora und Fauna nebst vielen andern kodifiziert. Die schöpferische Freiheit mag uns beschränkt erscheinen. Den japanischen Dichter reizt die Herausforderung, im Rahmen der Gesetze stets neue Kombinationen zu erfinden. Dem Leser sind die ästhetischen Regeln ebenfalls bekannt. Auch da gründen Kunstschaffen und Kunstgenuss auf gemeinsamer Basis. Es wäre zu formulieren: «Die Autoren und die Ihrigen.»

Der Künstler und sein Beruf

In der japanischen wie in der chinesischen Poesie und Malerei entsprechen die Jahreszeiten den menschlichen Gemütsregungen. Der Landschaftsmaler *Guo Xi* aus dem elften Jahrhundert vergleicht die kahlen Frühlingsberge mit dem Lachen. Graue Winterlandschaften gelten allgemein als Metapher für unglückliche Menschen und speziell auch für das Exil. Was den chinesischen Künstler und den Liebhaber und Kenner verband, war ein ausgeprägtes Bewusstsein vom Wert der Tradition. In der Gilde der Gelehrten und Beamten wurde Kunst produziert und rezipiert. Voraussetzung für die Malerei sei, schreibt ein Theoretiker zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts, «tausend Bücher lesen und zehntausend Meilen reisen». Und ein weiterer Grundsatz: «Durch Studium den Geist der Alten erkennen und diesen der eigenen Sprache anverwandeln.» Die in Gelehrtenkreisen entstandenen Werke wurden ebensowenig wie die indischen kleinformatigen Bilder für ständige

.....

Wir können das Thema Exil, freiwilliges oder unfreiwilliges, in der indischen, der chinesischen und der japanischen Kunst verfolgen.

.....

Repräsentation geschaffen. Der chinesische Autor und, zum Teil allerdings nur, auch der japanische war Literat, Kalligraph und je nach Lebensumständen noch Beamter oder Mönch. Sein Werk hat gleichsam drei unterschiedliche Wurzeln und ist in diesem Sinne kein professionelles, sondern ein Amateurwerk.

Die als Literatenmalerei bezeichnete Symbiose von Bild und Wort ist in erweiterter Bedeutung ebenfalls in der indischen Kleinmeister-Kunst zu spüren. Wir können beispielsweise das Thema Exil, freiwilliges oder unfreiwilliges, in der indischen, der chinesischen und der japanischen Kunst verfolgen. Ich wähle das Albumblatt «Majnun in der Wildnis», ein in der Mogulzeit (16. und 17. Jh.) oft dargestelltes Thema. Majnun ist der unglücklich Liebende in *Nizamis* Erzählung «Leila und Majnun». Es ist dies die persisch-indische Variante der uralten, übernationalen Liebestragödie. Leila, in der ihr aufgezwungenen Ehe, «hielt ihre Tränen um den Geliebten geheim, vor dem Gatten lächelte sie. Leila war wie eine Kerze, die unter Menschen einsam verbrennt, indem sie gleichzeitig Licht lacht und Wachs weint». Majnun wird zum irren Dichter. «Die Liebe glühte in ihm. Wenn sie aufloß, ergriff sie von seiner Zunge Besitz, dann strömten die Worte von selbst über seine Lippen, aufgereiht in Versen wie Perlen auf einer Schnur. Achtlos verstreute er sie und gab sie als Spielzeug dem Wind.²» Er flieht die Menschen, denn sie verstehen seine Sprache nicht mehr, die Tiere der Wildnis werden seine Gefährten. In karger, beige-grauer Einöde stellt der Maler den zum Gerippe Ausgemergelten dar, umgeben von Löwen, Nashörnern, Gazellen, Pferden, Äffchen, Vögeln, von unzähligen Tieren, mager und kraftlos auch sie. Ein unsäglich trostloses Bild. Die Tragik der nicht erfüllbaren Liebe teilt sich der Natur mit all ihren Geschöpfen mit; die Landschaft verliert ihren Eigencharakter.

Der Mensch als Mönch

Wie stellt der chinesische Maler den Menschen dar, der ausserhalb der Gemeinschaft existieren muss oder will? Es dominieren die grossen Landschaften, Berge, die sich hintereinander und übereinander staffeln, Wasserflächen und Himmels-

² Nizami. *Leila und Madschnun*. Aus dem Persischen von Rudolf Gelpke. Manesse Verlag, Zürich 1963.



flächen, die ineinanderfliessen, Wolken- und Nebelschwaden, die eine perspektivenlose Raumtiefe erzeugen. Da gibt es spitze, bewaldete und kahle Berge, tiefe Schluchten, schmale Brücken; unter Bäumen oder unter einem überhängenden Fels eine Hütte, unterwegs, irgendwo eine winzige menschliche Figur. Vor den schwarzweissen, gelegentlich auch mit wenig Farbe getönten Werken fallen uns Verse wie die folgenden des Dichters *Gau Tsching-Tschiu* (1336–1374) ein: «(...) Die Wolken ziehen ohne Ziel, / die Quelle senkt sich nicht ins Tal. / Der alte Mönch liebt diesen Platz / und steigt nicht mehr den Berg hinab. / Er ruht sich in den Wolken aus, / er trinkt das klare Quellwasser / und will so seine Zeit vollenden.»³

Ut pictura poesis

Die gemalten chinesischen Landschaften lesen wir als Naturgedichte, in ihnen wird sinnfällig, was *Guo Xi* (ca. 1020 bis ca. 1100) formuliert: «Die Alten Meister sagen, die Poesie sei körperlose Malerei und die Malerei bildlich gestaltete Poesie.» – Wer erinnert sich nicht an: «Ut pictura poesis». – Wie ein Gedicht sei das Bild – Wie ein Bild sei das Gedicht, so ist auch der Satz des *Horaz* zu verstehen. In diesem Zusammenhang verweise ich auf eine Sonderform der japanischen Literaten-Malerei, auf das Haiga. Das ist eine Kom-

Sakaki Hyakusen
(1698–1753),
Himmelsbrücke (ame no hashidate),
Edo-Zeit, erste Hälfte
18. Jahrhundert.
Hängerollen, Tusche auf
Papier (ehemals Sammlung
Heinz Brasch).

3 *Gau Tsching-Tschiu, der Meister vom grünen Hügel. Gedichte.*
Aus dem Chinesischen
von *Andreas Donath*.
Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1963.

position aus Bild und Schriftzeichen auf der Basis des 5-7-5-Silben-Rhythmus des Haiku. Ein hervorragendes Beispiel ist die Tuschmalerei auf Papier von *Sakaki Hyakusen* (1698–1753) mit dem Titel «Ame no hashidate» – «Die Himmelsbrücke». (Mit diesem Namen aus mythischer Zeit wird die 3,6 km lange und 40–100 m breite, von luftigen Kiefern bewachsene Landzunge bezeichnet.) In dünnem, flüssigem Pinselzug gibt der Maler die Wasserfläche an und lässt sie horizontlos auslaufen. Die schmale Landbrücke, als weiss ausgesparter Papiergrund, zieht sich leicht wellig über die ganze Bildbreite. Kiefernstämmen, kurze einzelne Pinselstriche wirken wie helle Trommelschläge. Baumkronen schieben sich ineinander gleich einem ruhig schwebenden Wolkenband. In den weiten Himmel – die ganze obere Bildhälfte – schreibt/malt *Sakaki Hyakusen* den Titel «Ame no hashidate», das Haiku und seine Signatur. Selbst wer die Schriftzeichen nicht lesen kann, spürt, er hört und sieht den Rhythmus, der die hellgrauen Tuschlinien und -flächen und die kräftige, vom Grau ins Schwarz spielende Kalligraphie durchpulst.

Diese reine Zeichensprache, die eher andeutet als präzisiert, lässt der Imagination freien Raum; sie lädt uns geradezu zum Weiterdichten ein. Reizvoller noch ist's, wenn in unserem Gedächtnis vor langer Zeit Gelesenes wieder hochkommt.

4 Aus: *Shinkokinwakashu. Anthologie japanischer Gedichte (bis 1205)*. Hrsg. Horst Hammitzsch und Lydia Brüll. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1981.

5 Bashô. *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Aus dem Japanischen übertragen sowie mit einer Einführung und Annotationen versehen von G. S. Dombrady. Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, Mainz 1985.

Diese Schrift, mit fliegendem Pinsel gemalt, erinnert sie nicht an ein Tanka aus dem zehnten Jahrhundert? «*Wenn hoch in Wolken / selbst die Wildgänse rufen / hinziehen im Herbst, / warum nur die Geliebte / mir keine Kunde gibt?*»⁴ Naheliegender mag es sein, ein Haiku von Bashô zu zitieren, in dem sich gleicherweise wie im Tuschebild herbstliche Wehmut ausdrückt: «*Einsamkeit ... / Man fühlt sie noch mehr als in Suma, / herbstgestimmt am Strand.*» Wir vergegenwärtigen uns auch das Gespräch, das Bashô als Fünfzigjähriger mit seinem Freund geführt hat, bei dem er das Malen gelernt hat. Bashô fragt: «*Warum liebst du das Malen?*» Kiyoriku, der Freund, antwortet: «*Ich liebe es des Haiku wegen!*» Darauf Bashô: «*Und warum liebst du das Haiku?*» Kiyoriku erwidert: «*Der Malerei wegen!*»⁵

In der Kunst der malenden Dichter oder der dichtenden Maler manifestiert sich in verhaltener Weise eine spezifische Eigenschaft der asiatischen Malerei. Das letztlich unerklärliche Durchdringen zweier Kunstgattungen ist in unserer Kultur vielleicht nur mit der engen Verbindung von Musik und Dichtung zu vergleichen. Gibt es ein Wort, mit dem man zwar nie alle, aber doch den Hauptteil der zurzeit und in Zukunft in der Park-Villa Rieter ausgestellten Werke benennen könnte? Ich würde vorschlagen: Kammermusik. Es ist die grosse Kunst der kleinen Form. Die Kunst, die in dem ihr gemässen Raum ihre eigentliche Wirkung entfaltet, sei es wie einst in der lichten Halle des Fürstenpalastes oder im Hause des Gebildeten, oder sei es wie heute im Kreis der Kunstliebhaber jeden Standes. ♦

ELISE GUIGNARD

JOSEPH BÄTTIG,
geboren 1935 in Luzern.
Studium der Germanistik, Geschichte, Kunst- und Musikgeschichte an den Universitäten Fribourg und Zürich.
Dr. phil., Hauptlehrer an der Kantonsschule Schwyz. Freier Mitarbeiter als Literaturkritiker an der «Luzerner Zeitung». Mitherausgeber des Werks «Grenzfall Literatur. Die Sinnfrage in der modernen Literatur der viersprachigen Schweiz».

HUNGRIG NACH GLÜCK

Beatrice Eichmann-Leuteneggers Erzählband «Verabredungen mit Männern»

Die Literaturkritikerin Beatrice Eichmann-Leutenegger erzählt in ihrer ersten literarischen Prosa auch, wie sie als Kind Zugang zur Welt der Kunst fand. Den Auf- und Durchbrüchen ihres Lebens gehen Erinnerungen und Verabredungen mit ihrem Vater und anderen Männern voraus.

Beatrice Eichmann-Leutenegger begegnen hiess bis anhin, sich von einer engagiert und differenziert wertenden Literaturkritikerin und Publizistin herausfordern lassen. Das Bild schien perfekt, gerahmt und in sich geschlossen, als gäbe es nichts Wesentliches mehr hinzuzufügen. Die Möglichkeiten, im vielstimmigen Konzert der Auseinandersetzung mit moderner Literatur, Theater, Oper und bildender Kunst an profilierten und zuweilen auch scharf dissonierenden Pulten mitzuspielen, standen und stehen ihr offen. Seit vielen Jahren erscheinen ihre Beiträge in der «Neuen Zürcher Zeitung», in «Der Bund», in der «Luzerner Zeitung». Und was wenigen gelingt – nämlich jenen

Schwerpunkt zu finden, auf den sich sowohl die Verstandes- wie die Gemütskräfte zentrieren können –, wuchs ihr, als wär's ihr vom Schicksal bestimmt, in Jahrringen zu. Es ist dies die Auseinandersetzung und – was mehr ist – Erklärung und Interpretation der deutsch-jüdischen Literatur, dieser entsetzlichsten und zugleich auch heikelsten Wundstelle unseres Jahrhunderts. Um nur ein Beispiel zu nennen: 1993 erschien im Jüdischen Verlag bei Suhrkamp ihre originelle Bild-Text-Biographie über *Gertrud Kolmar*. Doch damit nicht genug: Beatrice Eichmann-Leutenegger ist nicht nur freie Mitarbeiterin der angesehenen, von Jesuiten herausgegebenen Zeitschrift «Orientierung», sie

ist auch, als einzige Frau, deren Redaktionsmitglied.

Dies alles muss man sich mindestens ein wenig vor Augen halten, um sich der neuesten literarischen Überraschung einer als Kritikerin und Rezensentin bekannten Autorin zu nähern. Beatrice Eichmann-Leutenegger legt nämlich in ihrer neuesten Publikation unter dem Titel «Verabredungen mit Männern» keine Kritiker-Porträts, sondern zwölf Erzählungen vor. Die unverschämt klingende Frage, ob ein solcher Rollentausch nicht zu gefährlich sei, darf, gerade wegen der überraschenden Qualität des Buches, nicht unterdrückt werden. Man muss sie eher präzisieren und sich vergewissern, ob sich einführende Begabung und ein analytisch geschärftes Formbewusstsein jedem spontanen Erzählen in jedem Fall in die Quere stellen? Niemand stellt sich, und mag er noch so berufen sein, über Jahrzehnte wertend neben oder – wenn's denn sein muss – auch urteilend über die Schriftstellerinnen und Schriftsteller und mischt sich wie aus Versehen, als ginge es um ein Handumdrehen, unbedacht und aus ungeklärten Gründen unter sie.

Der Name als Fixpunkt...

Was aber, wenn der Seltenheitswert eintrifft und eine Schriftstellerin gar nicht gewillt ist, in ihren Erzählungen ihre kritische Auseinandersetzung mit der Moderne zu verleugnen, wenn über dreissig Namen berühmter Zeitgenossen aus den Bereichen der Literatur, der Malerei, der Musik, des Theaters und der Theologie wie Fixpunkte über oder als schnell und kaum zufällig angetippte Hinweise neben oder inmitten der vorandrängenden Erzählfreude stehen? Ist Beschäftigung mit Literatur und Kunst, ihren Vertretern und ihren lebendigen Vorbildern nicht erzählenswert, wenn jenen Vorbedingungen nachgegangen wird, die eine sowohl emotional wie rational bedingte Auseinandersetzung mit wichtigen Zeitströmungen erst ermöglichen?

Der Erzählband trägt den Titel «Verabredungen mit Männern». Niemand wird daran zweifeln, dass damit ein Stichwort gegeben ist, das mitten in einen auch literarisch heftigst geführten und emotional aufgeladenen Diskurs führt. Wer wäre

.....
**Alles Gute war
 möglich.**

**Nichts aber ganz
 sicher.**

überrascht oder würde es der Autorin grundsätzlich übelnehmen, wenn sie die Anklagebank für Machos, Paschas, Sexualneurotiker, verklemmte Perverslinge oder gar Triebtäter um ein paar Sitzplätze verlängern würde? Sie läge damit in einem auch emotional gut abgesicherten Trend. Doch bloss Trends vermochten auch die Kritikerin Eichmann-Leutenegger nie voll zu überzeugen. Nein, man begegnet hier zur Hauptsache originellen, mit Stärken und Schwächen ausgestatteten, verletzbaren, dem üblichen Durchschnitt nicht angepassten, hin und wieder bis zum Extrem abseitigen, von den Dämonen der Schwermut und des Leidens heimgesuchten Männern. Sie suchen nun ihrerseits aus der Erinnerung oder in unmittelbar erlebter Gegenwart auch die Erzählerin heim.

... und als Mahnung

Obwohl jede der zwölf Geschichten für sich selbst steht, sind sie miteinander dennoch mit einem feinen Beziehungsnetz verbunden. Da ist an erster Stelle das erzählende Ich der Autorin zu erwähnen. Aber so einfach geht diese Rechnung nun auch nicht auf. Dieses Ich kennt nämlich zwei verschiedene Verhaltensmöglichkeiten, auf die Welt der Männer einzugehen oder sich vor ihr aus Gründen frühkindlicher Traumatisierungen (darauf wird zurückzukommen sein) zurückzuziehen. Da ist die «unbekümmerte Beatrice», auch «Bice-Trice» genannt, die sich ihrer strahlenden Selbstsicherheit nicht erst zu vergewissern braucht. Ihr verdankt das Buch genau jene einnehmende, nicht nur auf Charme, sondern auch hellhörig auf eine ursprüngliche Lebenskraft angelegte und von ihr schliesslich auch eingeholte Lebensintelligenz, ohne die diese in unstillbarer Sehnsucht nach Leben und Glück ausgerichtete Biographie zerbrechen müsste. Bei allem Wissen um die nicht auszulotenden Abgründe des Leidens sagt sie von sich selbst: «*Nichts scheine ich von solchen Grenzländern der Qual zu wissen, ich, die ich hungrig bin nach Glück, allein schon, weil mich mein Name täglich daran mahnt.*»

Beatrice aber erfährt auch ihr zweites Ich, das sie Lili nennt. Erstaunlich früh, bereits als Achtjährige, ist sie sich dieser geheimnisvollen Schwester bewusst, mit

der sie leben muss und ohne die es später mit Sicherheit keinen Zugang zur Welt der Kunst, geschweige zu jener des Leidens geben würde. Der Ort jener erinnerten Früherfahrung, müsste er erst erfunden werden, könnte nicht besser ausgesucht sein. Emilio, ihr Vater, *«beschied, der Zirkus, das sei ein einmaliges Kindervergnügen, er wolle da unbedingt eines der Jugendbillette für mich bestellen»*. Was darauf folgt, ist ein nicht zu unterschätzender Hinweis, von dem her die verschiedenen Klangfarben der einzelnen Erzählungen ihren Ausgangspunkt wie ihren innern Zusammenhalt finden: *«Warum er (Vater Emilio, d.V.) wohl auf diese Idee verfiel, wo er doch eigentlich wissen musste, dass die Lili in mir alle Tiere, gross und klein, fürchtete... dass sie keineswegs in der vordersten Reihe sitzen wollte... und man erst befreit durchatmen konnte, wenn der Dumme August in die Manege trollte? Papa hätte mich besser ins Theater geschickt, nicht nur einmal oder zweimal im Jahr...»*

Der Gnädige Herr in Einsiedeln

In der so sympathisch gezeichneten, leutseligen, humorvollen, dem Leben und seinen erlaubten Genüssen zusprechenden Vatergestalt «Emilio», der von Beruf Chefredaktor einer zwar kleinen, aber für den Kanton Schwyz tonangebenden Zeitung war, rückt unversehens jene Gestalt in das nicht mehr weiter zu hinterfragende Zentrum der zwölf Erzählungen, ohne die das Buch als Ganzes kaum hätte geschrieben werden können. Sie ist, im Rückblick, Ausgangspunkt für so vieles. Auch mit ihm, dem zu früh Verstorbenen, galt es, sich erinnernd zu besprechen. Verabredung vor allem und zuerst hier, nicht erst nachträglich auch hier. Klärung, nicht Verklärung jener Person, die einerseits dem Kind dazu verhalf, das *«heitere Bild des Katholischen zu befestigen»*, es andererseits aber auch durch nie böswillig inszenierte seelische wie körperliche Abwesenheit turbulentesten Beunruhigungen auszusetzen. Alles Gute war möglich. Nichts aber ganz sicher. In seiner seelischen Not bildete sich das Kind sogar einmal ein, das Haus sei während seiner Abwesenheit abgebrannt.

Die sukzessive Aneignung von Bildung in den so reichen Ausdrucksformen von

.....

**Denn dieses
Leben hätte,
aus lauter Liebe
zum Leben,
auch scheitern
können.**

.....

Literatur, Musik, Theater und bildender Kunst war hier, selten genug, keine Luxuszugabe des schulpflichtigen Bürgertums, sondern so unbedingt und lebensnotwendig, wie es nur dort sein kann, wo jemand seelisch überleben will. Es war wieder Emilio, der Vater, der ihr als Kind den Zugang zum *«Gnädigen Herrn in Einsiedeln»* so selbstverständlich erschloss, dass die Grenzen zwischen der geistlichen und profanen Welt genau so selbstverständlich aufgehoben wurden. *«Wenn der Vater von ihm erzählte, von den Gesprächen, von den Weinflaschen, die sich zu reihen begannen, weil der Gnädige Herr immer wieder nachfüllte, um alle Spassgeister aus Emilio herauszulocken, dachte ich an die Barockmeister, welche die Klosterkirche von Einsiedeln so bunt wie einen Teller voll Patisserie ausgemalt hatten, in den gleichen Farben wie die Eclairs und Japonais, die Mokkatörtchen, die Cremeschnitten im Cafe Haug, an denen mein Blick nach dem Sonntagsgottesdienst hängenblieb, wenn Madame Jeanette mit einer silbernen Gabel wie die Königin der Confiseries auftrat.»*

Diese barocke Lebensfreude mit ihrer unverwechselbaren Verwischung der Grenzen zwischen der sakralen und profanen Welt ist ebenso Wirklichkeit wie die Tatsache, *«dass ich mein Alphabet auf dem Friedhof erlernt habe, wo ich den Gräbern entlangschritt und die Namen auf den Grabsteinen, mühsam buchstabierend, dem Totenreich entriss»*. Erst vor diesem Hintergrund wird die unstillbare Lebenssehnsucht der Autorin, ihr Wunsch nach einer erotischen Theologie, ihr Instinkt, die für sie entscheidend wichtigen Personen in der Schweiz, in Österreich, Ungarn, Italien oder Portugal zu finden und sich mit ihnen zu verabreden, ganz verstehbar. So erstehen aus den «Verabredungen» eigentliche Porträts, geschrieben aus dem Lebensgefühl jener nachdenklichen Heiterkeit, die um jenes Leid weiss, das sich hinter jeder Begegnung verbirgt.

Schreiben als Notwendigkeit

Bei genauerem Hinhören spürt man denn auch, wie sich hier jemand gegen eine unsagbare Trauer wehrt und gegen die Bleigewichte einer immer wieder andräuenden Depression anschreibt. Wenn Namen wie Auschwitz fallen, wenn die ge-

zeichneten Gesichter der Geschändeten der Konzentrationslager auftauchen und sich mit dem Schicksal der «verabredeten Männer» vermischen, wenn die Kirche nach ihrem konziliaren Frühling erkaltet oder – ins Persönliche übertragen – die einst so lebensfrohe, umworbene und lebenskluge Mama sich in den unheimlichen Sog des namenlosen Vergessens zurückzieht, zurückziehen muss, dann weiss man, dass hinter diesem Buch nicht einfach ein vages Bedürfnis nach Mitteilung, sondern eine dringende Notwendigkeit steht.

Denn dieses Leben hätte, aus lauter Liebe zum Leben, auch scheitern können. Alle Heiterkeit und Spontaneität, aller Mut, den Leser normalerweise bereits mit dem ersten Satz einer Erzählung zum heimlichen Komplizen zu machen, wollen nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Wissen um Kunst und das Leben in der Kunst allein noch nicht das volle Leben ausmachen. Wie die Figur des «Massimo minimo» dem Schatten der Erzählerin so lange folgt, bis sie in diesem Schatten ihren fehlenden Bruder erkennt, genau so sucht ihr Leben nach jener Sicherheit, die schliesslich erst der Ehemann Vittorio zu garantieren vermag. Mit ihm erst braucht

Beatrice Eichmann-Leutenegger, Verabredungen mit Männern, zwölf Erzählungen, Pendo, Zürich 1994.

sich die Autorin nicht zu verabreden. Er ist in sicherer Präsenz einfach da und schenkt sowohl «Bice-Trice» wie «Lili» jene Balance, von der her die Auf- und Durchbrüche des Lebens neu gesehen werden.

Die zwölf Erzählungen von Beatrice Eichmann-Leutenegger überzeugen in sprachlicher und stilistischer Hinsicht, in den zum Teil dunkel bis verzweifelten, zum Teil witzig und heiter bis spöttisch vorgestellten Irrungen und Wirrungen durch ihren direkten, unvermittelten Einstieg, ihre Geschlossenheit, ihren innern, nie konstruiert wirkenden thematischen Zusammenhang und die heute mit Recht ganz selten attestierte Fähigkeit, «ohne Galaschau der Intelligenz» spannend geschrieben zu sein. Hervorzuheben ist die meisterhafte Beherrschung der Gesprächsführung und das atmosphärische Erfassen von Zimmern, Häusern, Parks, Abteien, Strassenzügen und südlichen Landschaften. Statt einem stilistischen Kalkül zu verfallen, setzt die Autorin die bewährten Formen der Nacherzählung, des Briefs oder des Inneren Monologs ein, um sich im Schutz einer neu gewonnenen Freiheit und Heiterkeit erzählend zu vergewissern, dass das Leben jenen recht gibt, die sich mit ihm und seinen Verbündeten verabreden. ♦

JOSEPH BÄTTIG

GLEICHZEITIGKEIT DER POESIE

«Ein Tag für Impressionisten und andere Gedichte» heisst der neue Gedichtband von Rainer Malkowski, in dem die Zeit und das Nachdenken über die Vergänglichkeit – stärker als in den vorangegangenen Büchern – Gegenstand lyrischer Aufmerksamkeit bilden.

Seit seinem ersten Gedichtband «Was für ein Morgen» (1975) legt der 1939 in Berlin geborene *Rainer Malkowski*, jeweils im Abstand von einigen Jahren, seine Gedichte vor und bestätigt Mal für Mal, dass er zu den wichtigsten deutschen Dichtern gehört. Ein ruhiger, durch nichts zu beirrender Klang ist in diesen Jahren entstanden. Von einer Instanz zu sprechen, verbietet indes die

Rainer Malkowski, Ein Tag für Impressionisten und andere Gedichte, Suhrkamp 1994.

stille Zurückhaltung der Texte. Ihre Präzision erfordert mehr als ein Etikett. Ihre Leichtigkeit verlangt nicht mehr, als sie selber zu geben bereit ist: Momente der Einsicht. Schon allein die äussere Kontinuität ist erstaunlich. Noch mehr aber die innere: Mit dem ersten Gedichtband eine Stimme, die, über knapp zwanzig Jahre hinweg bis heute, die gleiche, unverwechselfähig geblieben ist.

«Ein Tag für Impressionisten und andere Gedichte», der inzwischen siebte Gedichtband, macht da keine Ausnahme und variiert nur leise und im Innern das, was alle bisherigen Bücher dieses Autors auszeichnet. «Einladung ins Freie» heisst die zweite, 1977 erschienene Sammlung, «Vom Rätsel ein Stück» (1980) eine weitere und die folgenden: «Zu Gast» (1983), «Was auch immer geschieht» (1986) und – als bisher vorletzte Publikation – «Das Meer steht auf» (1989). Es sind stille, intensive Gedichte, stets auf der Suche nach der «Nützlichkeit des Unnützen». Malkowskis motivisches Panorama reicht vom Pinselstrich bis zur Verzweiflung, vom Träumen bis zum «Schnee kochen» – wie ein Gedicht im neuen Buch heisst. Liebesgedichte sind es genauso wie Lebensgedichte: allesamt deutliche «Nachrichten über das Wunder unseres Herzschlags». Und immer wieder sind es Hotelfenster, die zu – überraschenden – Einsichten führen; ein Objekt von *Bran-cusi* ebenso wie eine Skulptur von *Giacometti* oder Begegnungen und Betrachtungen im von Malkowski in fast goethischem Sinne stets als befreiend empfundenen Süden. Was immer dieser Dichter schreibt: schlechterdings alles kann zum Anlass werden, um «über die Fülle der Welt» zu staunen. Es ist das heitere Staunen der Er-innerung und Vergewärtigung, das in Rainer Malkowskis Gedichten immer wieder aufs neue seinen poetischen Ort findet, in dem Innen und Aussen sich zwanglos – «ein einziger / flutender Raum» – vereinen.

Impressionistische Sprachtupfer

Das geschieht – die Dinge stets öffnend, nie abschliessend – mit feinsinnigen Sprachtupfern, mit dem Blick des geübten Impressionisten, der sich mit Andeutungen begnügt, weil sie, als Teil des Ganzen, der Phantasie ihren eigenen Raum lassen. Zumal dann, wenn, wie in vielen dieser Gedichte, das Licht eine so prominente Rolle einnimmt. «Das Licht» – so heisst auch, in einem eigenen Kapitel, das letzte Gedicht des neuen Buches. «Es hat mich begleitet, / beinahe jeden Tag.» Es ist nicht nur das Licht der Maler, das Rainer Malkowski aus sprachlicher Verwandtschaft heraus preist, sondern das Licht der Welt: die Sichtbar-

keit und das Erscheinen all dessen, was es gewährleistet. Sein Fehlen wäre mehr als Dunkelheit, es wäre eine Nacht ohne Sein und Wörter. Denn: «Es lehrte mich lesen und schreiben / nach der Natur.»

Fehlte es, und sei es für kurz, so fehlte auch die Sprache. Das Licht, die Helligkeit in allen Schattierungen, durchzieht Rainer Malkowskis Gedichte von Beginn weg. Was denn wäre das Licht ohne den Impressionisten! Was wäre der Impressionist ohne das Licht! Es macht das Zu-Sehende sichtbar, es ist das, was das subjektiv wie objektiv in seiner Abgründigkeit und Fragilität Erscheinende zeigt. «Der Forscher Fabre» sieht es «mit blosser Auge», der Dichter Malkowski ebenso, und mit der Dankbarkeit dessen, der seinen Wert kennt: «Einmal zog es sich zurück, / und ich konnte im Spiegel / meine Augen nicht finden. / Aber dann kehrte es wieder / und ich habe mich / flüsternd bedankt.»

Das Paradies der Zeitlosigkeit

Wie das Licht, so prägt die Zeit viele Gedichte von Rainer Malkowski. Seine Doktorarbeit schreibe er, so der junge Mann im Gedicht mit dem Titel «Auf einer Gesellschaft», über Zeit und Ewigkeit. «Und was machen Sie?» fragt er zurück. «Ich denke gerade an meinen verstorbenen Vater, / sagte ich. // Da lächelte der junge Mann, / verhalten, wie es nur die überlegenen / Geister können.» Ein «überlegener» Geist ist Rainer Malkowski – zumindest im Sinne der Hybris, der Übersteigerung, Verabsolutierung von Wissen – nie gewesen. Die Zeit erscheint bei ihm als Sündenfall der Vergänglichkeit, aber auch als grosse Unbekannte, als Existenzial im *Heideggerschen* Sinne. Die Variationen sind mannigfaltig: Zeit einmal als Zeit des Wartens («Er konnte noch auf dem Totenbett sagen, / wie lange es dauert, / bis ein Glas Wasser verdunstet ist»); Zeit dann auch als meteorologisches, mithin als kosmisches Taktmass («Wunschlos, weil die Sonne / pünktlich über die Berge steigt, / schlafe ich ein»); und schliesslich Zeit als dargestellte, visualisierte Zeit im Gedicht mit dem Titel «Kinetische Plastik», wo es heisst: «Vier stählerne Zeiger, / die langsam / und in überraschende Richtungen / ihre Stellung verändern.» Im Gedicht «Uhren» schreibt Malkowski: «Als ich die erste

.....

**Das Paradies:
das Unwissen
darüber, dass
jede Beständig-
keit eine Illusion
und auch sie
nicht beständig
ist.**

.....

eigene Uhr bekam, / war ich einen Tag lang stolz. / Dann trug ich sie nicht mehr. / So wehrte ich mich instinktiv / gegen die Vertreibung aus dem Paradies.» Das Paradies wäre demnach die Zeitlosigkeit, nicht etwa das Anhalten der Zeit. Das Paradies: das Unwissen darüber, dass jede Beständigkeit eine Illusion und auch sie nicht beständig ist.

Doch damit nicht genug. Neben der reflektierten findet sich in vielen Gedichten, was man als materialisierte Zeit bezeichnen könnte: als vergegenwärtigter Augenblick. Als poetischer Moment, der alles andere suspendiert. So in Gedichten wie «Selbstbegegnung» oder «Menschenbild». «*Vom groben / Fleiss der Seele*» – wie in diesem Gedicht, «Menschenbild» – erzählt diese materialisierte Zeit: von einer leicht getragenen Askese und einer «*gottfernen Freude*». Aber auch: von der «*Treue zu Bäumen, / die nicht in den Himmel wachsen*». Kurzum: Sie gibt Bilder wieder, klar, kühl und hell, die wie ein Stein ins Wasser oder wie jener eindrückliche Stern im Gedicht «Liebe» in den schwarzen Fluss fallen (im Band «Was auch immer geschieht»).

Was hier nämlich – hier und vielerorts – geschieht: Das Schreiben von Gedichten und ein Darüberhinaussteigen. Der Satz «*Gleichzeitig ist beinahe / schon Poesie*» im Gedicht unter dem Titel «Vermischtes» signalisiert diese doppelte Vergegenwärtigung: indem er auf Malkowskis Schreibweise verweist, eine programmatische, und indem er, als zweizeiliger Vers, Gedicht oder Teil eines Gedichts ist, eine poetische. Ein Vorgehen, das Tradition hat, bei Malkowski aber eine Kunst erreicht, die man in solcher Klarheit selten findet.

Gespräche mit Heraklit

Da liegt es nahe, das Gespräch mit einer frühgriechischen Autorität in Sachen Zeit aufzunehmen: dem Philosophen Heraklit. «*Wer in denselben Fluss steigt*», liest man in einem seiner Fragmente, «*dem fließt anderes und wieder anderes Wasser zu.*» Rainer Malkowski hat dieses Gespräch bereits früher aufgenommen (vor allem auch in der von ihm herausgegebenen Anthologie «Vom Meer, von Flüssen und Seen» [1990]) und führt es weiter. Ein Gedicht trägt denn auch – mit der Ausdrücklichkeit des Hinweises – den Titel «Der Fluss». «*Seine Gegenwart / ist ein Ver-*

schwinden», formuliert Malkowski, und: «*Sein muskulöser Körper / ist eine Auflösungserscheinung.*» Was einst Kraft war, Strom und Element, ist geschwächt, ausgemergelt, weniger von der Zeit als vom Tun des Menschen. Deshalb möchte er, wie es im Gedicht weiter heisst, an seinem Ufer nicht leben. «*Ich könnte keiner Frau mehr / eine Liebeserklärung machen.*» Das Band mit der Natur, dem – auch in bezug auf die Zeitlichkeit – wesentlichen Dasein, ist zerrissen, und ihm, dem Autor, bliebe auch schreibend keine Zeit mehr: «*... meinen Bleistift, / einsichtig vor der Zeit, / schleuderte ich aus einem / der hoch gelegenen Fenster*». Nur fernab vom Fluss, fernab des Vergehens, so liesse sich das Gedicht weiterdenken, bleibt, mindestens halbwegs und vielleicht doch als Chimäre, intakt, was Vergängnis bewirkt. Ein Leben am Fluss wäre, so gesehen, ein Leben am Fluss der Unvergänglichkeit, und damit der Unnatur.

(Selbst-)Genügsamkeit des
Forschers Fabre

Rainer Malkowskis Gedichte weisen nicht über sich hinaus. Sie sind sich – oft – Referenz genug. Ruhe und Gelassenheit, mitunter gar Heiterkeit – und, um ein Wort aus einem früheren Gedichtband aufzunehmen: «*Blechschatzfröhlichkeit*» – machen sie aus. «*Die Beständigkeit der Unruhe / äussert sich als Ruhe*», heisst es im bereits erwähnten Gedicht «Kinetische Plastik». Diese Ruhe, auch: dieses Sich-Vertiefen in kurze Zeit, kennzeichnet ein anderes, das Eingangsgedicht der Sammlung über den «Forscher Fabre». Er ist zweifellos ein kluger Mann, dieser Forscher Fabre: «*Auch Fabre wusste nicht, / was das ist: die Zeit. / Aber er ertrug es vielleicht / besser, / weil er so wenig / für sich selber brauchte*». Fabres Genügsamkeit zeigt sich nicht nur im Umgang mit der Zeit. Ganz grundsätzlich: «*Was die Mühe lohnt, / konnte er / mit blosser Auge erkennen*». Lebens-Ökonomie ist das, umgesetzt in die Sparsamkeit von Notaten, die über ihre Zeilen hinaus nicht enden.

«Biografie-Gedichte» wie dieses finden sich übrigens etliche in Malkowskis Œuvre. Gedichte zum Beispiel über Kapitän Cook, über Franz Beckmann, Giuseppe Verdi, über Maler und Bildhauer

.....

**Was einst Kraft
war, Strom und
Element,
ist geschwächt,
ausgemergelt,
weniger von der
Zeit als vom Tun
des Menschen.**

.....

ohne Namen und – zuletzt nun – über den Forscher Fabre. Allen verleiht der lyrische Biograph jene pointierte Gewissheit aus Vorläufigkeit und Apodiktion, die den Leser, die Leserin immer wieder verblüfft. Erst danach stellt man fest: die Gedichte prägen sich ein wie ganze Bücher. Als hätte man nicht zehn Zeilen, sondern ein «Grosses Buch» – auch dies der Titel eines Gedichts – gelesen, nach dem es nichts mehr zu sagen gibt: «*Es ist alles gesagt.*» Wo jemand wie Rainer Malkowski dies konstatiert, wird sofort klar: Es ist – selbstverständlich – nichts gesagt, noch viel weniger. Das so Gesagte, Gedicht gewordene, ist nichts mehr – und nichts weniger! – als die verdichtete Peripherie einer skeptischen Erkenntnis. So kehren Malkowskis Gedichte immer wieder zu sich zurück: Indem sie nichts sagen oder nichts zu sagen vorgeben, formulieren sie nur um so genauer, was sie sagen wollen – und schliesslich sagen. Darauf kommt es an; das ist das Zentrum.

Gedichte ohne Extrem

Nachdenken über die Zeit und ihr Vergehen heisst im Fall von «Ein Tag für Impressionisten ...»: sieben Bücher mit Gedichten und – knapp – zwanzig Jahre Arbeit mit Wörtern. Das wirft aber auch die Frage auf, wie sich Malkowskis Gedichte in ihrem Umfeld ausnehmen. Er-innerung ist das eine, das andere die «gesellschaftlich konstruierte Wirklichkeit» und ihre Verwirklichungen. Zum Beispiel findet man kein Wort vom Fall der Berliner Mauer in Malkowskis Gedichten. Da ist keine Rede von Stasi-Abrechnung oder Wiedervereinigungsgerangel. Bis auf wenige Gedichte – über die Dummlichmachung der Television – findet sich auch keinerlei aktueller, sei es politischer, sei es gesellschaftlicher Bezug. Das ist, im Fall von Rainer Malkowski, natürlich mehr als zu verschmerzen – darf aber als Frage stehenbleiben. Immerhin: aktuelle Neuerscheinungen von – zumeist jüngeren – Lyrikern wie *Durs Grünbein* oder *Thomas Kling* gehen, nicht immer mit gleicher formaler Konsequenz, forsch andere Wege. Malkowskis Gedichte sind jeder Novitätssucht abhold, setzen auf Konvention, wirken im Innern. Es sind

Gedichte ohne Extrem, Gedichte der Mitte. Nicht künstliche Lyrizismen kennzeichnen sie, sondern Themata und Variationen, Formbewusstsein, Klang. Was vordergründig als Zeit- und Gegenwartsferne erscheinen möchte, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als unverzichtbare «*Geschichte am eigenen Ich*». Oder, anders und mit Malkowski beim Anblick einer Krähe, die auf ihr Spiegelbild einhackt, lapidar wie versöhnlich formuliert: «*Er schliesst daraus, / das Rivalität / ein Irrtum ist.*» «Friedensknecht» heisst, deutlich genug, der Titel dieses Gedichts. Mit der ihm eigenen Zurückhaltung schafft es den Bezug – ohne die schrille Überanstrengung zertrümmerter Formen oder Ideologien.

Fragmente aus dem Spiegel des Lebens

«*Von der Bestürzung / über die Einfachheit meiner Natur / machen Sie sich keinen Begriff*» lautet ein Satz im Gedicht «Kurzer Text». Das ist wahr und falsch zugleich, weil sich im Einfachen das Schwierige zeigt (und vielleicht im Schwierigen das Einfache): der Boden ist ein doppelter, durch den man schon beim nächsten Wort tritt, und erst recht beim nächsten Satz. Einfach heisst ja nicht immer: schon verstanden. «*Seine aufmerksamen Augen / verraten nichts als Aufmerksamkeit*» endet das Gedicht «Ein Körper, ein Geist». Einfachheit und Aufmerksamkeit – jedes Gedicht von Rainer Malkowski führt sie vor. Und auch dies: «*Kein Wort wiederholbar / am andern Tag.*» Wie es Rainer Malkowski seit knapp zwanzig Jahren gelingt, das Unwiederholbare stets neu und dennoch sparsam zu wiederholen – diese Zurückhaltung der Mittel, diese Luftigkeit der Präzision –; das macht den Leser, die Leserin zum besseren Leser, zur besseren Leserin. Vielleicht sogar zum besseren Menschen.

«*Kleine Fragmente aus dem Spiegel des gesamten Lebens*» nannte der Kritiker *Philipp Burty* im Jahre 1875 die impressionistischen Gemälde von *Monet*, *Sisley* und *Pissarro* und schrieb dazu: «*Die flüchtigen und farbigen, subtilen und bezaubernden Dinge, die sie zurückwerfen, verdienen es wohl, dass man sich mit ihnen beschäftigt und sie preist.*» ♦

CLEMENS UMBRIGHT

**Einfach
heisst ja nicht
immer: schon
verstanden.**