

Kultur

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **77 (1997)**

Heft 6

PDF erstellt am: **17.09.2024**

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.

Karl S. Guthke,

Kuno Francke Professor of German and Culture an der Harvard University, lebt seit über vierzig Jahren in den Vereinigten Staaten. Corresponding Fellow des British Institute of Germanic Studies sowie ehem. Fellow des Centre for Advanced Studies in Edinburgh, des Humanities Research Centre in Canberra, Australien, des Sidney Sussex College, Cambridge und des Forschungszentrums Wolfenbüttel. Verfasser mehrerer Bücher, auf deutsch und auf englisch, über Fragen der Kulturgeschichte Europas (u.a. «Die Mythologie der entgötterten Welt», «Das Abenteuer der Literatur», «Der Mythos der Neuzeit», «Letzte Worte», «Die Entdeckung des Ich»).

IST DER TOD EINE FRAU?

Todespersonifikationen in Kunst und Literatur

Der Tod ist in («Death is in») – so wurde vor kurzem in «Newsweek» der Chef eines florierenden Autopsie-Unternehmens zitiert. «In» ist der Tod vor allem auch schriftstellerisch. Wie sich eine Kultur, eine Epoche den Tod vorstellt, in welchen Personifikationen er auftritt, wirft ein bezeichnendes Licht auf ihr Selbstverständnis.

Einem gediegenen Höhepunkt erreicht diese Faszination der Gegenwart vom leibhaftig vorgestellten Tod in Gert Kaisers reich illustriertem Buch «Der Tod und die schönen Frauen» (Campus Verlag 1995). Seinen vielversprechenden Untertitel «Ein elementares Motiv in der europäischen Kultur» trägt es mit Recht. Denn in seinen 36 Kurzkapiteln, die fast alle der Interpretation eines Werks oder einer Werkgruppe aus Literatur oder bildender Kunst gewidmet sind, geht es weniger um die Epochenspezifität der jeweiligen Gestaltung des Motivs, das wir unter dem Claudius-Schubertschen Stichwort «Der Tod und das Mädchen» kennen, als vielmehr darum, die Kontinuitäten kenntlich zu machen, die das Motiv vom Mittelalter bis in die unmittelbare Gegenwart bewahrt. So stellt sich heraus: Das Motiv ist eines jener «bio-kulturellen Motive, die zu unserer Innenaustattung gehören». Das heisst indessen in der Praxis der Interpretationen nicht, dass spezielle Aspekte, wie sie etwa Feminismus oder Psychoanalyse bevorzugt verfolgen, untergingen in der Verschwommenheit einer Sicht, die auf das Immergleiche versessen wäre; nur wird gerade durch Kaisers souveränen Connaisseur-Blick deutlich, dass solche *special interest*-Zugänge zu künstlerischen Werken vieles auch wieder gar nicht erst erfassen. Und dazu gehört in erster Linie die «unterirdische» Verbundenheit von motivähnlichen Werken über die Jahrhunderte hinweg. Mit bewundernswerter Kunst des Sehens und Lesens, des Aufspürens und Andeutens bringt Kaiser

so verschiedene Werke wie Hartmanns «Erec», «Don Quixote», Bürgers «Lenore», Wildes «Salome», den «Zauberberg» und noch Horst Janssens und Tomi Ungerers Graphiken (um nur diese zu nennen) zum Sprechen. Er zeigt in ebenso behutsamen wie eindringlichen Interpretationen das Fortwirken jener *Tod und Mädchen*-Konstellationen auch da, wo man sie auf den ersten Blick nicht vermutet. Der Brückenschlag von spätmittelalterlichen Totentänzen nicht nur zum «Zauberberg» und Slevogts «Totentanz», sondern auch, *prima facie* unwahrscheinlicher, zu Jean Tinguelys «Mengele» und noch Coppolas Dracula-Film und Ariel Dorfmans Dramatisierung des argentinischen politischen Horrors gelingt hier mit einer kritischen und darstellerischen Eleganz, die wie aus dem Ärmel geschüttelt wirkt. Hier oder da mag man versucht sein, die Augenbrauen hochzuziehen. Doch bleibt der Eindruck, dass Kultur Gedächtnis ist, nämlich diskrete Tradierung und Aufbewahrung des nur scheinbar Vergangenen, das ist selten so augenöffnend deutlich geworden wie hier.

Tödliche Frauen

In dem erotisch besetzten Motiv «Der Tod und das Mädchen» ist der Tod situationsgerecht ein Mann, und auch ausserhalb dieses Motivs wird er in der Regel, so will es auf den ersten Blick scheinen, männlich vorgestellt: der Knochenmann, der Schmitter oder Bogenschütze, «König Tod» im Mittelalter, der apokalyptische Reiter bei Dürer, der Bräutigam (z.B. in Bürgers

Es handelt sich beim vorliegenden Text um einen Auszug aus Karl S. Guthkes Ende Mai 1997 erschienenem Buch *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*, C. H. Beck, München 1997.

«Lenore»), Gevatter Tod im *Grimmschen* Märchen, Freund Hein, de magere Hein, the Grim Reaper, Mister Death (in *e.e. cummings'* Gedicht «Buffalo Bill's Defunct») – gewalttätig oder freundlich, erschreckend oder verheissungsvoll. Doch wie, wenn der Tod durch Attribut oder Anatomie in weiblicher Gestalt erscheint, sei sie schön oder hässlich, alt oder jung, verführerisch oder gefährlich? An die Frau mit Sense in *Félicien Rops'* «Mors syphilitica» oder schon auf dem Wandgemälde des Campo Santo in Pisa («Trionfo della morte») wäre zu denken, an «Madame» in *Cocteau's* und *Philip Glass'* «Orphée» oder an *Baudelaires* «magere Kokette» in dem Gedicht «Danse macabre» in den «Fleurs du Mal» oder auch an die «Tante» oder Doña Sebastiana in der Bildungsfolklore Mexikos, wovon sich dort am Allerseelentag jeder Tourist überzeugen kann. Und selbst im Deutschen gilt nicht immer «*Es ist ein Schnitter, der heisst Tod*» – es kann auch, wie zum Beispiel in *Sacher-Masochs* Erzählung «Der Judenraphael», eine berückend verführerische Schnitterin sein, und bei *Rilke* in der fünften Elegie ist es bekanntlich «*Madame Lamort*», die die «*billigen Winterhüte des Schicksals*» verhöckert.



«La Note!», ca. 1944, Farblithographie, Graphik-Sammlung «Mensch und Tod» der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Wie der
Teufel in der
volkstümlichen
und künstlerischen
Phantasie
bald männliche,
bald weibliche
Gestalt annehmen
kann, so auch
der Tod.

Sind dies erratische, störrische Ausnahmen? Jede Kultur, hat *André Malraux* in seinen «Antimémoires» bemerkt, sei geradezu verfolgt von ihrer Vorstellung vom Tod. «*La morte c'est encore elle seule, qu'il faut consulter sur la vie*», heisst es – von *Maeterlinck* als Auftakt zu seinem Buch «La Mort» denkwürdig zitiert – in *Marie Lenéus* Drama «Les Affranchis». Wie ist es dann aber zu verstehen, dass es nicht nur von Kultur zu Kultur, sondern sogar innerhalb einer kulturellen Gemeinschaft derart krasse Differenzen in einer nicht eben gleichgültigen, vielmehr den Menschen gerade zu definierenden Frage gibt: der Tod als Mann, der Tod als Frau?

Gert Kaiser streift dieses Widerspiel von männlicher und weiblicher Todes-Persona in «Der Tod und die schönen Frauen» im Zusammenhang der Beobachtung, dass in den deutschen Totentänzen des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit – sehr selten – der Tod auch als Frau erscheint, wie zum Beispiel in *Holbeins* Totentanz in der Konfrontation mit der Nonne und der Kaiserin. *Kaiser* deutet diesen weiblichen Tod als «*Spottfigur*», als «*höhnische Maske*», vergleichbar der Narrenkappe oder der Abtsmitra, die der Tod in den Totentänzen gelegentlich trägt: Sie bezeuge die Fähigkeit der Todes-Gestalt zu «*angemessener Verwandlung*» in dem Sinne, dass sie sich ihrem Opfer visuell anpasse. Das ist ein attraktiver Gedanke am äussersten Rande einer dem männlichen Tod, eben dem Motiv «Der Tod und das Mädchen» gewidmeten Studie. Doch machen Totentänze nur ein Kapitel unter vielen aus in der Historie des Todes. Und selbst in den Totentänzen stellt sich der Tod ja bei weitem nicht immer als eine Art Spiegelbild seines Opfers dar. Längst nicht allen Rittern naht er sich als Ritter, nicht allen Narren als Narr, nicht allen Frauen als Frau, und als Frau nicht nur Frauen, vielmehr auch Männern – erscheint der Tod doch zum Beispiel in *Niklaus Manuels* Berner Totentanz ausgerechnet dem Chorherrn als Frau. Hinzu kommt: Auch ausserhalb der Totentänze (im weitesten Wortverstand), wo also der Tod niemanden konfrontiert und aus dem Leben abrufte, also Anpassung an ein Opfer nicht in Frage kommt, kann er als Frau auftreten – in *Thomas Cooper Gotch'* berühmtem *fin de siècle*-Gemälde «Death

die Bride» etwa oder in in *Gauguins* «Madame La Mort» oder *A. Paul Webers* «Tod und Teufel» wie auch in einigen der bereits genannten «Fälle» (*Rops, Rilke, Baudelaire*). Es dürften, so muss man folgern, bei der Wahl einer weiblichen Todespersonifikation sicher noch andere Faktoren als die «angemessene Maske» der Weiblichkeit eine Rolle spielen. Aber welche?

Grammatischer Irrtum

Die instinktive und oft kanonisierte Erklärung: Ob der Tod als Mann oder als Frau vorgestellt werde, das bestimme das grammatische Geschlecht der Sprache des jeweiligen Kulturraums (auch die englische Sprache besass einmal grammatisches Geschlecht), hebt sich rasch aus den Angeln. Die «Ausnahmen» sind allzu zahlreich: der Tod als Edelmann in einem Fronleichnamsspiel von *Calderón* («La Cena de Rey Baltasar») oder *Dalís* berittener Kavalier «La Muerte» in der Farbradiierung «Der Tod und das Mädchen», *Baudelaire's* «capitaine» in den «Fleurs du Mal», *Anouilh's* «Monsieur Henry» in «Eurydice» und der männliche Tod in *Ionesco's* «Jeux de massacre» – trotz des im Spanischen und Französischen grammatisch weiblichen Todes; andererseits ausser, wie erwähnt, *Rilkes* «Madame Lamort» und der verführerischen Schnitterin bei *Sacher-Masoch* auch «die Tödin» in *Celans* «Fadensonnen», «Frau Tod» in *George Taboris* «Mein Kampf», *Kubins* fraulich betonte Todesfigur in «Der beste Arzt» (im Abendkleid!). In *Holbeins* genanntem «Grossem Totentanz» ist «der Tod» zwar vis-à-vis der Nonne und der Kaiserin mit unübersehbaren Hängebrüsten ausgestattet, gegenüber anderen Frauen (und Männern) aber tritt er als Mann auf. Die gleiche Doppelheit findet sich im «Don Quixote», in *Jean Grandvilles* spätem «Totentanz» «Voyage pour Eternité» (1830) und auch in den beiden erwähnten *Baudelaire*-Stellen (die Kokette, der Kapitän). *Gustave Moreaus* Gemälde «Le jeune Homme et la Mort» stellt den Tod als romantisch verträumte junge Frau dar – doch in zwei vorbereitenden Skizzen als geflügelten Graubart. Schon das französische Mittelalter kannte den Tod in solcher zweifachen Gestalt: als den siegesgewiss auf weissem Ross einherspringenden Ritter im Stundenbuch des Herzogs *Jean*

Der Tod
als ebenso
gefährliche wie
unwiderstehliche
Verführerin im
Reiz ihrer
Sexualität,
ob nun der
anrühigen des
Tingeltangels
oder der
hehren des
Religiösen.



Louis Legrand «Umarmung», ca. 1914, Radierung, Graphik-Sammlung «Mensch und Tod» der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

de Berry (15. Jh.) und als die durch Haarpracht und Busen betont frauliche Reiterin am Weltgerichtsportal von Notre Dame de Paris und der Kathedrale von Amiens. Schliesslich ist zu erinnern an den über viele Kulturen verbreiteten Mutter-Tod (die Magna Mater als Zerstörerin), wie sie noch in Gedichten *Walt Whitmans* und in Gemälden *George Frederick Watts'* am *fin de siècle* ihre Nachspiele hat. Selbst bei *Heiner Müller*, in «Herzstück», liest man im Hinblick auf das mütterliche Prinzip: «Der Tod ist eine Frau.»

Diese absichtlich etwas verwirrend-verblüffend ausgewählten Fälle zeigen: Anderes als das grammatische Geschlecht dürfte mitspielen bei solchem Bildmachen in Kunst und Literatur. *Karl Krolows* Gedichtzeilen «Der Tod ist im Deutschen/männlichen Geschlechts» sagen nicht die ganze Wahrheit. Belehrt uns doch auch die Linguistik immer wieder, dass das grammatische «Geschlecht» eines Wortes das damit verbundene Vorstellungsbild keineswegs immer oder auch nur in der Regel in seiner sexuell-geschlechtlichen Identität determiniert (ganz davon abgesehen, dass es Sprachen gibt, die, wie das Finnische, überhaupt kein grammatisches Geschlecht kennen oder kannten). So etwa ist das alt-nordische Wort für den tapferen Mann ein grammatisches Femininum (*hetja*), und der Seemann ist im Lateinischen grammatisch feminin (*nauta*). Entsprechendes gilt vom Tod. In den germanischen Sprachen

Skandinaviens, der Heimat weiblicher mythischer Todesgestalten, war der Tod grammatisch maskulin. Den Deutschsprachigen in der Slowakei ging «der» Tod als Weisse Frau um. Die deutsche Folklore kennt neben dem Tod auch «die Tödin» (in einem Gedicht von *Adolf von Tschabuschnigg* sind sie verheiratet). Häufig, aber nicht immer ist «der» Todesengel (*angelus* und seine grammatisch männlichen Derivate in den romanischen Sprachen) weiblich personifiziert in Kunst und Literatur der Neuzeit, in west- und osteuropäischen Sprachbereichen. Schon *Jakob Grimm* fiel es auf, ob zu Recht oder nicht, dass die römische Kunst die *mors* «nie» als Frau darstelle, statt dessen als den *mors imperator*. Im Mittelenglischen hingegen konnte der Tod, als das grammatische Geschlecht des Altenglischen verschwand, in der Dichtung sowohl weiblich wie auch männlich personifiziert werden.

Tod als Tradition

Warum eine Polarität, die, wie die Beispiele bezeugen, Kulturkreise und Geschichtsperioden miteinander vereint, die sonst nichts miteinander gemein haben, andererseits aber auch sonst homogene sprachliche oder kulturelle Einheiten aufspaltet?

Eine Antwort¹ führt den Gegensatz zurück auf den Gegensatz von ursprünglich matriarchalischen, in der Regel agrarischen, und patriarchalischen, in der Regel jagenden oder kriegführenden Gemeinschaften. Das setzt jedoch nicht nur ein bis in die Gegenwart andauerndes Nachwirken urzeitlicher Vorstellungsformen voraus – in Gesellschaften, die so komplex sind, dass von vornherein nicht mehr mit *einem* für alle verpflichtenden Todesbild zu rechnen ist; die Erklärung passt auch nicht zu dem Tod in Frauengestalt mit tötenden Waffen wie Speer und Sense, etwa dem Tod des Pisaner Campo Santo, der nach solchem Denken eher maskuliner Gewalttätigkeit zuzuordnen wäre.

Einen anderen Weg zum Verständnis der jeweiligen Anthropomorphisierung des Todes weist die Literaturwissenschaft. «Die Ursprünge der Personifikation liegen tief in der Vergangenheit und sind mit primitivem Animismus verwandt», schreibt *Morton W. Bloomfield* in einer vielzitierten Studie². Auf dieser Spur dürfte man

.....

Man darf
vermuten, dass
archaische,
quasi-mythische,
auch folklorische
Vorstellungen,
die in einem
jeweiligen
Kulturkreis
beheimatet sind,
auch in der
Todespersonifi-
kation
gestaltgebend
nachwirken.

.....

vermuten, dass archaische, quasi-mythische, auch folklorische Vorstellungen, die in einem jeweiligen Kulturkreis beheimatet sind, auch in der *Todespersonifikation* gestaltgebend nachwirken (das grammatische Geschlecht bestätigend, wenn nicht gar determinierend, oder aber unterlaufend). Solche Vorstellungen würden also die Realitätsperzeption, die kreativ-imaginative Weltbegegnung eines Künstlers bestimmen oder doch beeinflussen.

In der westlichen Kunst und Literatur ist von vornherein zu erwarten, dass antike und biblische anthropomorphe Todes-Bilder nachwirken. Die griechische Personifikation des *Thanatos* als eines schönen, sanftmütigen Jünglings mit zur Erde gekehrter Fackel als gelöschtem Lebenslicht hat, wie man weiss und noch auf heutigen Friedhöfen sieht, im Anschluss an *Lessings* Wiederentdeckung ein intensives Nachleben in der europäischen Kunst- und Literaturgeschichte entfaltet. Dieser *Thanatos* kam vor allem der aufklärerischen Geistigkeit entgegen oder doch ihrer christentumkritischen Animosität gegen das im Skelett allegorisierte Horrorbild des menschlichen Endes. *Schillers* Pointierung dieses Gegensatzes in «Kabale und Liebe» lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: «Nur ein heulender Sünder konnte den Tod ein Gerippe schelten; es ist ein holder niedlicher Knabe, blühend, wie sie den Liebesgott malen, aber so tückisch nicht – ein stiller dienstbarer Genius, der der erschöpften Pilgerin Seele den Arm bietet über den Graben der Zeit, das Feenschloss der ewigen Herrlichkeit aufschliesst, freundlich nickt und verschwindet.» Dass es neben diesem *Thanatos* unter anderen männlichen Todesbildern auch eine eher volkstümliche Vorstellung vom Tod als schreckenerregendem (männlichem) Dämon gegeben hat, betont die klassische Philologie seither in mehr oder weniger ausgesprochener Polemik gegen *Lessings* einflussreiche Ansicht.

Den männlichen stehen im Pantheon der antiken Mythologie jedoch weibliche Personifikationen zur Seite, die ihrerseits in verschiedener, manchmal sich überschneidender Weise, aber prinzipiell bedeutungsmässig differenziert, über die Jahrhunderte griechisch-römischer Kultur hin mit dem Tod assoziiert werden: die *Keren* als Hades' blutrünstige Dienerinnen

¹ Vgl. *R. Aisenberg und R. Kastenbaum, The Psychology of Death, Springer, New York, 1972, S. 167.*

² In *Bloomfield, Essays and Explorations, Harvard Cambridge, University Press, 1970, S. 245.*

(noch in *Hauptmanns* «Atridentetralogie»); die *Moiren* Klotho, Lachesis und Atropos, die den Lebensfaden spinnen und abschneiden und so, besonders in der griechischen Frühzeit, mit dem Tod synonym sind. (Atropos erscheint als Todesallegorie z.B. noch in französischen Stundenbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts und in *trionfo della morte*-Darstellungen. Aber auch der im christlichen Bereich geläufige Knochenmann kann seinerseits mit der Schere in der Hand dargestellt werden, mit der er der Spinnerin den Faden abschneidet, wie in der *Sebastian Furck* zugeschriebenen Radierung «Dordrecht in Holland» von 1625³; ferner die *Erinnyen*, denen im römischen Bereich die *Furien* entsprechen – noch erkennbar in der Darstellung des Todes als sensenschwingender Frau in dem erwähnten Fresko im Campo Santo von Pisa, wenn diese nicht dem klassischen Urbild der *Harpyie* ähnlicher ist.

Die Bibel steuert weitere Todesbilder bei, vor allem die männlichen des Alten Testaments: den Todesengel als Diener Jahwes (1. Mose 19, 2; 2. Sam. 24, 15–16 usw.; der weibliche Todesengel ist ein viel späteres Phänomen), den Jäger Tod (2. Sam. 22, 6), den Schäfer (Ps. 49, 15) und den Schnitter (Jer. 9, 21).

Tod und Eros

Das Mittelalter beschäftigt die Frage: Wenn der Tod durch den Sündenfall in die Welt kam, war es dann Adams Sünde oder Evas? Je nach der Antwort wird der Sünder oder die Sünderin in Kunst und Literatur mit der Gestalt des Todes identifiziert, mit weitreichenden Konsequenzen. Renaissance und Barock hingegen sehen betonter den Tod und den Teufel ineins. Dahinter steht die Vorstellung, dass – nach dem Buch der Weisheit (2, 24) – der Teufel (und nicht Adam oder Eva) den Tod in die Welt gebracht habe. Und wie der Teufel in der volkstümlichen und künstlerischen Phantasie bald männliche, bald weibliche Gestalt annehmen kann, so auch der Tod. Pointiert kommt im 16./17. Jh. damit aber hinzu, dass dieser Tod *erotisiert* wird zum Verführer oder zur Braut, wodurch er in ganz neue, spannungsreiche Konstellationen zu den Lebenden tritt – *Dürer*, *Baldung Grien*, *Niklaus Manuel*, auch *Shakespeare* (der Tod als Antonys Braut) bieten

3 Vgl. *Mensch und Tod*, hg. v. Eva Schuster, Triltsch, Düsseldorf, 1989, Nr. 1160.

Reichhaltiges Material zu diesem Thema bietet auch Rainer Stöcklis Sichtung von Weiterentwicklungen der Totentanztradition in Belletristik und Bildender Kunst: Stöckli, Rainer, Zeitlos tanzt der Tod – Das Fortleben, Fortschreiben, Fortzeichnen der Totentanztradition im 20. Jahrhundert. Mit 91 Abbildungen, Universitätsverlag Konstanz (Kulturgeschichtliche Skizzen, Bd. 3), Konstanz 1996.

Die von Eva Schuster betreute Todesbilder-Sammlung der medizinischen Abteilung der Universität Düsseldorf hat in den letzten Jahren das Material für zahlreiche Ausstellungen in ganz Europa geliefert, die in imposant bebilderten Katalogen ihre Spuren hinterlassen haben. Eine Präsentation der Glanzstücke der Sammlung, 1992 im Verlag Bongers in Recklinghausen erschienen, nennt sich nicht zufällig «Das Bild vom Tod».

Beispiele. Aufklärung, Klassik und Romantik greifen dann statt eines christlich vermittelten Todesbildes den antiken Thanatos wieder auf und geben damit eine grundsätzlich gewandelte Todesauffassung oder vielmehr Lebensauffassung zu erkennen. Parallel wird damals aus verwandter Auffassung heraus Thanatos auch als «Freund Hein» (*Matthias Claudius*) eingebürgert, aber auch metamorphosiert als Bräutigam Tod (und zwar nicht ohne säkularisierenden Rückverweis auf den Seelenbräutigam *Jesus Christus* wie in *Bürgers* «Lenore»). Ihm entspricht, seltener, der Tod als Braut (noch *Th. C. Gotch*: «Death the Bride») – heiss ersehnt der eine wie die andere. Eine weitere, von daher nicht unverständliche Facette des Erotischen bringt sich in der Folgezeit, mit Ausläufern bis in die Gegenwart, in einer neuen, in Kunst und Literatur verbreiteten Todespersonifikation zur Geltung: der Tod als ebenso gefährliche wie unwiderstehliche *Verführerin* im Reiz ihrer Sexualität, ob nun der anrühigen des Tingeltangels (*Baudelaire*, *Rops*) oder der hehren des Religiösen (*Malcewski*, *Carlos Schwabe*). Der Verführerin (die in allen europäischen Sprach- und Kulturbereichen der Zeit vorkommt) «antwortet» in der Verbildlichung des Bildlosen jedoch gleichzeitig der Verführer auf dem Maskenball des Lebens. Das historische Stichwort «Dekadenz» mit ihrer Angst vor und Faszination von allem Weiblichen ist hier zur Bezeichnung des geistesgeschichtlichen Kontexts kaum zu vermeiden.

Sehr verschiedene Bilder also – epochentypisch oder individuell abgewandelt, wenn nicht gar konterkariert. Diese Bilder mögen oder mögen auch nicht etwas veraten über die «Natur» oder das «Wesen» des Todes (mit dem sich die Populartheologie heute so nachdrücklich beschäftigt); sie mögen oder mögen auch nicht etwas beitragen zu den Ideologien des Feminismus und seines Widerparts – oder zu deren Auflockerung. Sicherlich aber öffnen sie die Augen für die «gedeutete Welt»: für den Menschen, der sich in seiner Welt orientiert, indem er sich Bilder macht und durch sein Bildmachen sich selbst definiert. Es müsste möglich sein, die Geschichte solcher Bilder in Literatur und Kunst zu schreiben. Eine Variation der Kulturgeschichte des Westens dürfte sich da ergeben, die nur auf den ersten Blick exzentrisch ist. ♦

Heinz F. Schafroth, geboren 1932, studierte in Bern, Wien und Rom. Seit 1978 Lehrbeauftragter in Neuerer Deutscher Literatur und zeitweise Gastprofessor an der ETH Zürich, ab Herbst 1997 zudem Mitarbeiter am Collegium Helveticum in der Sempeter-Sternwarte. Literaturkritiker bei «Frankfurter Rundschau», «Basler Zeitung», «Weltwoche». 1997 Johann-Heinrich-Merck-Preis für Literarische Kritik und Essay von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt. Lebt in Alfermée bei Biel.

DIE GRÖSSE DES UNSCHEINBAREN – DAS PATHOS DES GEWÖHNLICHEN

Über Gerhard Meier

Es ist dies die Dichtung des Plunders, jene traurig-sanfte Dichtung, welche bloss die Spuren der Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit prägt, aber in diesen Spuren unser Herz oft mehr erschüttert als in anderen, weil wir auf ihnen am deutlichsten den Schatten der Verblichenen fortgehen sehen und unsern eignen mit, der jenem folgt.

(STIFTER, DIE MAPPE MEINES URGROSSVATERS)

Die Rezeption eines grossen literarischen Werks kommt nie ohne definitorische Sündenfälle aus. Aber dasjenige *Gerhard Meiers* widersetzt und entzieht sich ihnen in besonderem Ausmass. Denn sie treffen in seinem Fall auf eine Literatur, die mit unbeirrbarer Gelassenheit allmählich die Grenzen, das *Definierende*, aufzuheben wusste – alle Grenzen zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen (dem «Spirituellen», wie letzteres in *Meiers* Diktion seit langem heisst). «Licht», «Klang», «Wind» lauten die Chiffren für das Immaterielle; vielleicht sind das, nicht statistisch, aber vom poetischen Gewicht her, die bestimmenden Wörter in *Meiers* Werk; und es sind auch wiederkehrende Begriffe in den «Amrainer Gesprächen» mit *Werner Morlang*.

«Eine dritte Welt gewissermassen»

Den Traum im poetischen Werk zu realisieren, ist jedoch eine Gratwanderung: zwischen einem materialistischen, mechanistischen, utilitaristischen Weltbild und Weltgefühl einerseits und andererseits einer Spiritualität, die sich nicht abzusetzen vermag von blutleerer Abstraktion, Intellektualität, Rationalität, Un-Dinglichkeit und Unsinnlichkeit. Die «wechselseitige Durchdringung und Entflechtung» der beiden Welten, das hat *Meier* früh erkannt, ist der Vorgang, bei dem Kunst entsteht, als eine neue, «eine dritte Welt gewissermassen». Es ist eine Welt, die fast nur aus *Schwingungen*, «*Gestimmtheiten*», aus Klängen und Schattierungen besteht.

Wo es aber so wenig anzufassen gibt, wird auch das Erfassen schwierig. Vollends seit Erscheinen der schönen, der *fatal* schönen «Amrainer Gespräche» zwischen *Gerhard Meier* und *Werner Morlang*.¹ Ihre Schön-

heit gründet in der staunenswerten Vertrautheit mit einem grossen literarischen Lebenswerk, die aus ihnen spricht, und in der innigen Nähe dazu. Ihre Fatalität jedoch rührt daher, dass sie, die Gespräche, eine einzige sanftmütige Konspiration zur richtigen Lesart von *Meiers* Leben und Werk sind. Gegen die Sanftmut ist schwer anzukommen. Und so wird eine kritische *Meier*-Lektüre vermutlich nächsten Generationen aufgetragen sein. Und bleibt der unsrigen die Lesart der Verzauberung. Die kann sich bestenfalls vornehmen, den Widersprüchen in diesem Leben und Werk auf der Spur zu bleiben.

Die durchs Netz gefallenen Bagatellen

Die Kunst, die Schriftstellerei, so *Meier* in den «Amrainer Gesprächen», sei das Netz, das etwas von den «*pathetischen Lappalien*» (die «*grandiosen*», die «*herrlichen*» heissen sie auch), aus denen sich das Leben zusammensetzt, aufzufangen und «*festzuhalten*» vermöge, «*damit es nicht zerrinnt in einen fernen, unbekanntem Ozean*».

Aber mit dieser Vorstellung vom Festhalten verbindet sich unweigerlich die gegenteilige: diejenige vom Durchfallen, von der Durchlässigkeit. «*Ich bin wahnsinnig glücklich darüber, dass ich sozusagen als Netz dienen (...) konnte*», sagt *Meier*, wenn er metaphorisch die Möglichkeiten des Schreibens formuliert. Infolge der Netz-Metapher gehören jene Bagatellen des Lebens, die durchs Netz gefallen und zerronnen sind, genau so zu *Meiers* poetischem Stoff wie die aufgefingenen, festgehaltenen. Denn die einen verhalten sich zu den anderen wie die in *den Wind* geschriebenen Bücher zu den *geschriebenen*.

Die Utopie von den *in den Wind geschriebenen Büchern* begleitet fast lebens-

¹ Besprechung in: Schweizer Monatshefte 10, (1995) durch Elsbeth Pulver.

lang den Dichter *Gerhard Meier* und das Gespräch seiner literarischen Helden. Dabei bleibt die Utopie nicht eine theoretische, eine poetologische, sondern findet Eingang in die Praxis von *Meiers* Schreiben. In das Beschwörende, Verklärende, Glanzerfüllte der *geschriebenen* Bücher, das dort, immer stärker in *Meiers* Werk und endgültig in den vier «Baur und Bindschädler»-Romanen, der poetische Zaubertrick ist, die Erinnerung an die *in den Wind* geschriebenen Bücher wachzuhalten.

Folgerichtigkeit mit Brüchen

Wer Leben und Werk dieses Autors betrachtet, wird zunächst unauslöschlich beeindruckt sein von der Folgerichtigkeit des einen wie des anderen. Doch das dürfte den Blick für die Widersprüche und Brüche in beidem nicht trüben. Gewiss, es erübrigt sich, sie als dramatische Wendungen und als tragische Zerrissenheit auszuweisen. Aber diese erscheinen oft genug als nur mit Glück und Gottes Hilfe vermiedene Möglichkeiten der Schriftstellerbiographie. Die «Amrainer Gespräche» verwischen trotz ihres konspirativen Charakters die Brüche und Widersprüche nicht, auch wenn es die Auseinandersetzung damit lieber bei Ansätzen und Andeutungen belässt. Alles andere wäre zu laut und zu aufdringlich in diesem Buch, das seine *Red-Seligkeit* (getrennt geschrieben, damit die Seligkeit zu ihrem eigenen Recht kommt!) schliesslich in den Dienst der Stille und des Schweigens gestellt wissen will. Der Interpret darf da etwas lauter auf die Ungereimtheiten hinweisen, mit denen die Beschäftigung mit *Meiers* Biographie sich konfrontiert sieht.

Schon «als Kind habe er sich als Literat gefühlt», erzählt *Meier*. Aber das Kind ist aufgewachsen in einem Elternhaus ohne Bücher (nicht einmal eine Bibel gab es) und mit der «*grauslichen*», «*grammatikalisch fürchterlichen*» Sprache einer deutschen Mutter, die probierte, «*Schweizerdeutsch zu reden, und es in vierzig Jahren nicht schaffte*». Erst Jahrzehnte später, während eines halbjährigen Sanatoriumsaufenthalts, erarbeitet sich *Meier*, anhand einer Sekundarschulgrammatik, im Selbststudium die richtige Syntax.

Doch hat er in der Tat schon als Kind und als Jugendlicher Gedichte geschrieben



Porträt zur Zeit des Aktivdienstes, gezeichnet von Gottfried Meier.

– und dann, als Zwanzigjähriger, den radikalen Verzicht auf jegliche literarische Existenz beschlossen, auch auf diejenige eines Lesers. Damals hat er geheiratet, die Ausbildung am Technikum abgebrochen und in einer Lampenfabrik zu arbeiten begonnen. «*Er verrichtet*» heisst es in *Morlang's Meier-Lebenslauf*, «*anfänglich Spritz- und Schweissarbeiten. Später entwirft er neue Lampenmodelle und beteiligt sich an der Leitung des Betriebs.*» Die Sätze umfassen einen Zeitraum von mehr als dreissig Jahren. Zwanzig davon, wie gesagt, vergehen völlig ohne Literatur. Die Beschäftigung mit ihr setzt erst während des erwähnten Sanatoriumsaufenthalts des Vierzigjährigen wieder ein. Und sieben Jahre später erscheint der erste Gedichtband, nochmals sieben dauert es bis zu dem von *Dorli Meier* entscheidend mitgetragenen Entschluss, fortan das Schreiben zum Beruf zu machen.

Er habe schon als Kind versucht, «*aus dem Gerhard einen Hansli oder Fritzli werden zu lassen*», erwähnt *Meier* und meint damit, dass er sich gegen den inneren Ruf zu einer literarischen Existenzweise aufgelehnt habe. Immerhin zwanzig Jahre lang mit verblüffender Konsequenz, die zumindest erahnen lässt, dass die Folgerichtigkeit in der *Meier*-Biographie leicht eine andersgeartete hätte sein können: diejenige eines gesellschaftskonformen bürgerlichen Aufstiegs. Diese andersgeartete Folgerichtigkeit verleiht der, womit *Meier*

dann doch zum Schriftsteller geworden ist, den Glanz des Aussergewöhnlichen.

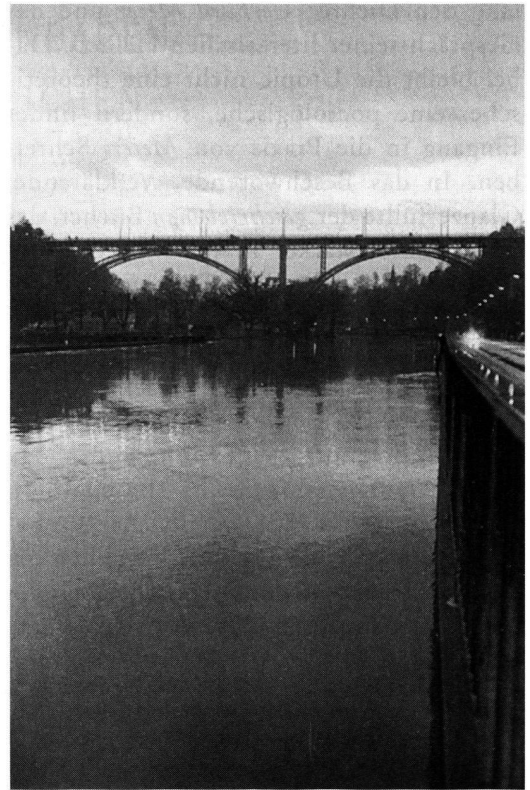
Er mag auch gleich eine nächste Entscheidung ins rechte Licht rücken. Ihre Folgerichtigkeit muss ebenfalls paradox erscheinen. Gemeint ist *Meiers* Entscheidung, die Arbeitswelt, die dreiunddreissig Jahre seines Lebens bestimmte, nur «zwischen den Zeilen» in sein Werk Eingang finden zu lassen. Obwohl sie ihn, nach eigenem Zeugnis, «so existentiell getroffen» habe, dass es ihm «buchstäblich die Sprache verschlug.» Und dass die poetische Rede, wenn sie sich realisieren will, gerade nicht den Ort aussucht, wo es dem Poeten die Sprache verschlagen hat, ist nur ein weiterer Gesichtspunkt der paradoxen Folgerichtigkeit.

Meier hat für sie ein unvergessliches Bild gefunden. Am Anfang des Romans «Der schnurgerade Kanal»:

«Man hat von einem Kumpel gehört, der als Rentner ins Malen kam. Dieser Kumpel malte nicht etwa Kohlehalden, Kumpel, Rollwagen oder gar die Zeche als Ganzes, sondern ganz anderes: Dahlien zum Beispiel, überhaupt kleine Gärten, Weiden einem schnurgeraden Kanal entlang, Häuser, Mädchen, Wolken und Luft.»

Was für eine Kunst der poetischen Verstellung in diesem Romanbeginn am Werk ist! So dass die zweifache autobiographische Realität, von der er spricht – *Meier* ist der Erzähler und gleichzeitig der Kumpel –, wie aus den Sätzen weggefiltert scheint. Nicht ein «ich» erzählt, sondern ein «man»; und ein Kumpel, der ins Malen kam, vertritt den leitenden Angestellten, der sich zum Schriftsteller wandelt. In ihrer Entscheidung für das Nicht-Gegebene, das Unerwartete, fast Irreguläre als den Stoff ihrer Kunst sind sie identisch. Aber dass es dabei um seine Sache geht, um die eigene (subjektive autobiographische) folgenschwere Entscheidung, das versteckt *Meier* in den bedeutungslosesten Wörtern der Textstelle: «etwa», «gar», «ganz». Nicht Kohlehalden oder die Zeche als Ganzes hat der Kumpel gemalt, sondern anderes, lautet die Aussage. Die Spannungsfelder darin und dahinter lassen erst die inhaltlich bedeutungslosen Zutatenwörter ahnen: Nicht etwa Kohlehalden oder gar die Zeche als Ganzes, sondern ganz anderes hat der Kumpel gemalt.

Der «schnurgerade Kanal»: die Aare bei Bern mit Kirchenfeld-Brücke, von der sich Isidor in den Tod hinunterstürzt.



Es ist nicht zu überhören, wie affektiert die richtige Betonung klingt und wie bedeutungslose Wörter sich in bedeutungsschwangere verwandeln. Bedeutung, Akzent sind bei *Meier* etwas, was dem Text von aussen eine poesieferne sprachliche Hierarchie, Pathos und Dramatik aufsetzt. Die sind zwar vorhanden, aber im Inneren, in der Tiefe der Sätze, als etwas, was sie andauernd unterminiert – als ein poetisches, sicher auch existentielles, jedenfalls immer heimliches, subversives Programm des Beiläufigen, Unscheinbaren, des Sichkleinmachens.

Zu den Ungereimtheiten in der *Meier*-Vita und im *Meier*-Psychogramm gehört auch, dass er ein Dorfbewohner ist, wie er im Buche steht –, dass er aber sein Dorf nicht nur in der Poesie zur spirituellen Metropole macht, sondern auch in der Realität ein hingerissener Besucher der Städte ist: «Meine besten Texte wurden in die Stadtwinde hinausgedacht oder -geschrieben», sagt er. Mit ein und demselben Stolz ist er zugleich Provinzler und Weltbürger. Das Problem, wie aus dem einen der andere wird, hat er für sich selber bestechend gelöst: «Man muss den Dienstweg einhalten.»

Den Glauben an den Dienstweg hat *Meier* in seiner Aktivdienstzeit abbekommen. Diese gehört zu den erstaunlichsten

Motiven in seinem Leben und Werk. *«Alles andere als ein geborener Soldat»* sei er, lesen wir, aber *«das Leben inmitten des Archaischen und Abstrusen»* der Soldatexistenz könne *«eine unvergleichliche Intensität annehmen»*, und er möchte diese drei vollen Jahre Aktivdienst auf keinen Fall missen.

Das Grausen über solche Sätze schlägt, schneller als ihm lieb ist, in Entzücken um, wenn Meier den Stoff in Literatur verwandelt. *«Borodino»* zum Beispiel beginnt mit dem Bericht von einem Veteranentreffen in Burgdorf. Und da tritt an die Stelle des realistischen Erzählens, das, wenn es in der Schweiz ums Militär geht, sonst immer auch ein *folkloristisches* ist, eine Prosa, die Satz für Satz ins Flackern und Flirren, zu einem meisterlichen Wechselspiel gerät: von Anwesenheit und Abwesenheit, Nähe und Distanz, Enge und Weite, Vertrautheit und Fremdheit, Emotion und Ironie.

Verklärung, nicht Verharmlosung

Noch abenteuerlicher erscheint die poetische Umsetzung in Meiers Nacherzählung der Schlacht von Borodino. Auf Morlangs Frage, ob er da nicht einer unzulässigen Ästhetisierung der grausamen Wirklichkeit Krieg bezichtigt werden könnte, antwortet Meier, dafür sei er *«viel zu harmlos und viel zu einfältig»*. So etwas käme ihm *«nicht im entferntesten in den Sinn»*. Seine Begründung aber ist so, dass sie die Ästhetisierung, die sie widerlegen soll, in Wirklichkeit vollumfänglich bestätigt. Das Wort *«Borodino»*, sagt Meier, sei für ihn *«vom Klang her faszinierend»*. Er gibt zwar zu, dass die Bedeutung des Wortes *«Borodino»* über den Klang hinausgehe, aber das habe mit Ästhetisierung *«nichts zu tun.»*

Doch genau das ist natürlich nichts anderes als Ästhetisierung, die Bedeutung eines Wortes auszuklammern und sich von seinem Klang betören zu lassen. Und Meier hat auch schon, lange bevor die Rede in den *«Amrainer Gesprächen»* auf *«Borodino»* kommt, auf Claude Simon verweisend, daran festgehalten, dass der Krieg auch seine *«ästhetischen, seine menschlichen, seine künstlerischen Seiten»* habe. So ähnlich könnte es auch der Herrendichter Ernst Jünger sagen. Wenn es aus Meiers Mund tatsächlich unverdächtiger klingt, dann nicht, weil er, wie er uns weismachen

.....

Als Dichter
ebenso hell-
sichtig wie
als Beobachter,
verbietet Meier
sich die
literarische
Verwertung der
Beobachtung.

.....

will, der harmlosere und einfältigere Zeitgenosse, sondern weil er der bessere Autor ist. Einer, der Krieg, Leiden, die Gewalt und den Schrecken, das Sterben, den Tod nicht verharmlost, sondern verklärt – und *verklären* bedeutet, der Vorsilbe zum Trotz, auch ein gesteigertes *klären, klarmachen, erklären*. In Handkes dramatischem Gedicht *«Über die Dörfer»* fällt der Satz: *«Du hast nicht die Schwäche, zu verharmlosen, sondern die Kraft, zu verklären.»* Und es ist wahr, Verklärung kann eine Kraft sein und eine Erscheinungsform der Ästhetisierung. Es gibt allerdings wenige Autoren, die sie sich zutrauen dürfen. Und vielleicht müsste man auch gegenüber Meiers Verklärung von Krieg und Soldatenleben misstrauisch bleiben, wenn er nicht im Gespräch mit Morlang zu einem der Veteranentreffen anmerken würde: *«Das erste Mal, als ich ging, fiel mir grausam auf, wie diese Erdknechte, Fabrikarbeiter gealtert waren, und wie diese Offiziere wie aus dem Vitriolbad immer noch frisch und ewiggleich dasassen.»* Wohl gemerkt, es ist nicht etwa die frappante ideologische Richtigkeit der Beobachtung, die das Misstrauen von eben sogleich schwinden lässt, sondern der Umstand, dass Meier sie in *«Borodino»* seinem Erzähler Kaspar Baur vorenthält. In dessen Bericht über das Veteranentreffen ist die Beobachtung von den gealterten Proletariern und den jung gebliebenen Offizieren nicht aufgenommen. Als Dichter ebenso hell-sichtig wie als Beobachter, verbietet Meier sich die literarische Verwertung der Beobachtung. Weil sie klassenkämpferisch ist und eine klare Parteinahme beinhaltet. Natürlich trifft sie ins Schwarze – aber nicht ins Schwarze der Poesie: dort darf es nicht so einfach, so unanfechtbar, parteiisch zugehen, Poesie soll gerade nicht treffend, nicht so leicht auswertbar sein.

Der Verzicht auf eine bezüglich des Standpunktes doch klärende Pointe ist Beleg nicht nur für Meiers Wissen um die Bedingungen des Poetischen, sondern auch für sein Selbstbewusstsein als Autor. Es äussert sich immer gewunden, darum bemüht, sein Licht unter den Scheffel zu stellen und sogar womöglich als sein Gegenteil zu erscheinen. Er sei mit seiner *«Schreibe in unserem Raum etwas daneben»*, heisst es dann, und dass sie *«mit allen Vor- und Nachteilen etwas unüblich»* und er, der Autor, *«nicht ganz auf dem rechten Zug»* sei.

Inhaltlich ist *Meiers* Absatzbewegung von der restlichen deutschsprachigen oder Deutschschweizer Gegenwartsliteratur nicht von Interesse. Was aber darin fasziniert (und betört!), ist der einzigartige, der *Meiersche* Tonfall der Gegenläufigkeit von Selbstverkleinerung und Selbstüberhebung. *Etwas* daneben, *etwas* unüblich, *nicht ganz* auf dem rechten Zug, heisst es. Lauter Einschränkungen scheinbar. Dabei sucht *Meier* in seinem literarischen Werk kaum zufällig ausschliesslich die Gesellschaft der Grössten: *Claude Simons, Robert Walsers, Tolstojs, William Carlos Williams*; oder, mit Reserven: *Stifters, Joyces, Pessoa, Becketts*.

Den Meier-Ton zurückverfolgen

Ist es denkbar, dass sich *Meiers* Selbstbewusstsein als Autor herangebildet hat in den zwanzig Jahren, in denen er radikal kein Autor war?

Auffallend ist nämlich, dass es *Meiers* Poesie von den ersten Gedichten an trägt und in der Folge ein Vierteljahrhundert lang seine literarische Entwicklung und ihre Wandlungen begleitet.

Von aussen betrachtet, stellt die Entwicklung sich als konsequente formale und kompositorische Ausweitung dar: von der Lyrik zur Kurzprosa (den beiden Bänden mit «Skizzen», 1969 und 1971), von der Kurzprosa zum längeren «Prosastück» («Der andere Tag», 1974), dann zum Roman («Der Besuch», 1976; «Der schnurgerade Kanal», 1977) und schliesslich zur «Baur und Bindschädler»-Roman-Tetralogie, die nie als solche angelegt war, aber sich wie von selbst zu einer zusammenfügte (zwischen 1979 und 1990). Bemerkenswert ist, dass zu keiner Zeit der Schritt zu einer nächsten Form als tastender Versuch erscheint. Jeder ist ohne Zögern getan, im Bewusstsein für die Möglichkeiten und Grenzen der jeweils gewählten Form beziehungsweise Gattung.

Es hat sich eingebürgert und ist auch einleuchtend, den unverwechselbaren *Meier*-Ton in der Tetralogie, allenfalls schon in «Der schnurgerade Kanal» zu bewundern; denn in den letzten Romanen ist er zweifellos vollkommen zum Erklingen gebracht. Angestimmt aber ist er lange vorher. Und es ist ein Glück, dass sowohl die dreibändige *Meier*-Ausgabe des Zytglogge Verlags wie nun auch die «Amrainer

Gespräche» es erlauben, ihn zurückzuverfolgen. Nachsicht ist dabei keineswegs von Nöten. Im Gegenteil, der Rückblick kann auch auf Verluste und Verzichte stossen, die der Weg zur literarischen Meisterschaft bedingt hat. «19. November 1963» ist der Titel eines der frühesten Gedichte:

*Ich sah den Totengräber / aus der Grube /
nach den Beinen / eines Mädchens starren /
heute / und um halb vier Uhr / machten alle
Autos / Licht / Ein Tag mit Regen*

Das zum Beispiel gibt es in den grossen Romanen weit seltener: solche Momentaufnahmen wie aus dem Stegreif, dieses lakonische, absichts- und kommentarlose, ein wenig augenzwinkernde Wahrnehmen, diese nüchterne Melancholie.

Die Wiederholung des Ereignislosen

Natürlich hat *Meier*, der unbegreiflicherweise nie mehr Gedichte geschrieben hat, viele Möglichkeiten des Lyrischen in seine Prosa übertragen. Und auch da ist es «die Grösse des Unscheinbaren, das Pathos des Gewöhnlichen», das sein Schreiben motiviert. Aber die Grösse und das Pathos bekommen mehr Raum, grösseren Auslauf. Der gewöhnliche Augenblick kann die Ganzheit der vergangenen, unablässig erinnerten Zeit enthalten. Man muss die ersten Seiten der «Toteninsel» daraufhin lesen. Sie sind vollgestopft mit dem, was in dem vorangestellten *Stifter*-Motto «Plunder» heisst. Auch bei *Meier* vertritt er ein ganzes gelebtes Leben, und die daraus gewonnene Lebensweisheit gestattet es, den Blick fortwährend in die räumliche und zeitliche Ferne schweifen zu lassen: zum letzten Mohikaner in seinem Kanu zum Beispiel, oder zu den alten Germanen, die die Eichen verehrten.

Eine neue Qualität gewinnen die Grösse des Unscheinbaren und das Pathos des Gewöhnlichen in den «Baur und Bindschädler»-Romanen deshalb, weil *Meier* in ihnen von Anfang an radikal auf die Strukturen der Wiederholung setzt. «Wiederholen (gut wiederholen) kann ich nur das Ereignislose», schreibt *Handke*. *Meier* hält es genau so. (Das Ereignislose ist ja eine Spielart des Unscheinbaren und des Gewöhnlichen.) Die *Wiederholung*, nicht was wiederholt wird, ist das poetische Ereignis, ist das Un-

Natürlich hat
Meier, der
unbegreiflicher-
weise nie mehr
Gedichte ge-
schrieben hat,
viele Möglich-
keiten des
Lyrischen in
seine Prosa
übertragen.

gewöhnliche. Sie ist nie der Versuch, nachdrücklicher zu werden, sondern die Möglichkeit, noch mehr Gewicht wegzunehmen, im richtigen Sinne *flüchtiger* zu werden.

In *Meiers* letztem Roman, «Land der Winde», spricht zu Beginn der verstorbene Kaspar Baur aus einem Winterasternstrauss auf dem Grab zu seinem Freund Bindschädler, der das Grab besucht. Was er sagt, ist selber schon lauter Wiederholung aus den drei vorangehenden Romanen, und es wird später nochmals wiederholt, als indirekte Rede, im Haus von Baur Witwe Katharina, die Bindschädler in der Folge aufsucht. Im Gespräch der beiden, das nun also erstmals nicht mehr eines von Mann zu Mann, sondern zwischen Mann und Frau ist, findet sich eine weitere grosse Wiederholungssequenz. Es ist diesmal nicht eine im üblichen Sinne, dass der Stoff schon bei *Meier* vorgekommen ist. Katharina *wiederholt* eine Fernsehaufführung von *Tschechows* traurigstem Theaterstück, «Onkel Wanja».

Es wird in Katharinas *Wiederholung* nicht verfälscht. Nur die Akzente sind verschoben. Nicht durch den schüchternen Kommentar, die behutsame Auswertung Katharinas: Im «Onkel Wanja», findet sie, «*stelle sich das Leben dar, nicht nur der Leute des schwermütigen Landes, sondern der Leute schlechthin.*» Die Akzentverschiebungen ergeben sich fast ausschliesslich durch den Umstand, dass das *Tschechow*-Stück hier nacherzählt, erinnert, *wiederholt* ist. «*Und es passiere praktisch nichts, das heisst, Leute verliessen das Zimmer, andere kämen wieder herein. Die Stühle würden gewechselt, gerückt.*» So rekapituliert Katharina die Handlung des «Wanja». Und dergestalt zusammengezogen zu zwei Sätzen, bekommt der tragische Leerlauf im «Wanja» (die *Tschechow*-Menschen leiden ja darunter, dass ein Leben lang nichts passiert) eine fast clowneske, absurde Färbung. Und was noch entscheidender ist: Die Nacherzählung, Zusammenfassung eines Theaterstücks (und vor allem eines so handlungsarmen), ist notgedrungen *behelfsmässig*. Genau diese Behelfsmässigkeit aber gehört mit zum poetischen Zauber der «Wanja»-Passage. Und es ist gewiss nicht abwegig anzunehmen, *Louis Malle* habe sie ebenfalls im Sinn gehabt, als er für seine Verfilmung des «Onkel

.....

Das Stolpern ist
Beleg für jenen
«Abstand» aus
«Anstand», den
Meier gegenüber
den Dingen,
«dem Leben
schlechthin» für
unumgänglich
erachtet.

.....

Gekürzte Fassung eines Vortrags innerhalb des Rahmenprogramms zur Aufführung von Gerhard Meiers «Toteninsel» durch die Zürcher Theatertruppe «Les Sauternes», im Februar 1996.

Wanja» («Wanja von der 42-sten Strasse») den Rahmen einer Theaterhauptprobe erfand. Natürlich ist in beiden Fällen die Behelfsmässigkeit eine ernste Metapher für das Leben und das allseitige Scheitern daran.

Jeder Versuch, mit diesen Ausführungen an ein Ende zu kommen, steuerte unweigerlich in den Satz: «*Baur stolperte.*» Er unterbricht nach ein paar Zeilen die grosse Erinnerungssequenz zu Beginn der «Toteninsel» – und damit zu Beginn der «Baur und Bindschädler»-Tetralogie. In seiner Unscheinbarkeit und inhaltlichen Überflüssigkeit *kippt* für einen Augenblick, zwei Worte lang, der umfassende, von Nachdenklichkeit und Pathos leuchtende Rückblick auf ein ganzes erfülltes Leben. Das Stolpern ist, diesmal, nun gewiss nicht als Metapher für Leben und Scheitern zu verstehen. Sondern als Beleg für jenen «Abstand» aus «Anstand», den *Meier* gegenüber den Dingen, «dem Leben schlechthin» für unumgänglich erachtet: «*Man sollte immer etwas beiseite treten, sich selber über die Schultern zuschauen können*», sagt er zu *Morlang*.

Wir, seine «*Kundschaft*» (so nennt er uns nun einmal), lesen gerne über die unauffälligen Einsprengsel einer Kunst des Abstandnehmens in *Meiers* «*Schreibe*» hinweg. Diese sei, stellen wir uns vor, nur zu begreifen als ein einziger Strom der Erinnerung und der Wiederholung, der wie von selbst fliesse, gegenläufig zum Strom des Vergehens, uns mit- und davontragend: hinweg über die Beschränktheit der Existenz, über die eigene Vergänglichkeit und die alles Irdischen hinweg.

Von daher also rührt die Verzauberung durch die *Meier*-Lektüre! An der Verzauberung ist nichts Falsches. Aber sie genügt nicht ganz. «*Baur stolperte*» – das ist wie eine Schrecksekunde der Erkenntnis, dass bei *Meier* die Poesie des Erinnerens und des Sicherinnerns nicht die Unanfechtbarkeit einer Heilsbotschaft annehmen will. Dass an ihrem Ende vielmehr die Frage stehen und unbeantwortet bleiben muss, die sich die Heldin eines *Woody Allen*-Films zuletzt stellt: «*(...) und ich fragte mich, ob eine Erinnerung etwas ist, was man besitzt, oder etwas, was man verloren hat.*» –

Soviel zum stolpernden Baur, soviel zur *Meierschen* Poesie. ♦

Alexandra M. Kedves

VERDREHTES PALIMPSEST

Silvio Huonders Erstlingsroman «Adalina»

Kein Deutschschweizer Romandébut ist in diesem Bücherfrühling mit so einhelligem Beifall im helvetischen Blätterwald begrüsst worden wie die Heimkehrergeschichte «Adalina» des dreiundvierzigjährigen Bündners Silvio Huonder.

Ob «Heidi» oder «Der grüne Heinrich»: Heimkehrergeschichten haben in der Schweiz auf jedem Niveau Tradition. In diesem Buchjahr entführen zwei Erstlinge auf völlig verschiedene Weise in die bergige Heimat, die nicht erst seit dem jüngsten Blick auf die «Schatten des Zweiten Weltkriegs» ambivalente Empfindungen auslöst: «Landsicht und Landnahme», der Geschichtenband des Glarner *Fridolin Jakober*, verknüpft, aus der Sicht des Heimkehrers, den folkloristischen Zweifel an Rationalität mit rotzfrechem erzählerischem Realismus zur intelligent frotzelnden modernen Volksdichtung¹. *Silvio Huonder* hingegen legt mit «Adalina» einen Roman vor, der, so der in Berlin lebende Churer Autor, auch «Romeo und Julia aus dem Rheinquartier» heissen könnte². Kein Schabernack bricht hier die beklemmenden Gesellschaftsstrukturen auf – sondern sie brechen ihrerseits die Menschen, die in ihnen gross werden: In «Schneller Wohnen», seinem letzten Theaterstück, hatte der Schriftsteller mit Bühnenbilddiplom und Ausbildung in «Szenischem Schreiben» (bei *Heiner Müller*) die arrivierte Ex-68er-Generation auf die Schippe genommen. Nun schildert er die Paralyse der Post-68er: Diese nehmen die Missstände in der Gesellschaft nur noch passiv oder verzweifelt zur Kenntnis.

Epitaph

Johannes Maculin, Jahrgang 1958, Zeichner und Illustrator in Berlin – der Protagonist in *Huonders* Erstling ist einer, der es geschafft hat in der Fremde. Vor zwanzig Jahren, mit 18, floh Johannes aus seinem heimatlichen Provinznest Chur: Nie aber ist ihm ein echter, belebender Befreiungsschlag geglückt. Ein toter Allerseelen-Samstag in Berlin lässt ihn dies so richtig spüren: Serbelnde Affaire, versifft Wohnung, in der die Zeichnungen zum Thema «Eifersucht» einfach nicht gelingen wollen; sabbelnde Kollegen in einer Kneipe,

die sinnigerweise «Koma» heisst; und auch aus dem – schon bezahlten – Liebestrost wird nichts. Da sieht er sich auf einmal in den Zug Richtung Schweiz einsteigen, mit neuen, eben erstandenen Schuhen (zu hell, zu hart, zu spitz), aber ohne Gepäck. Wer hier Symbolisches, vielleicht gar Tiefenpsychologisches vermutet, vermutet richtig: Die Reise an Johannes' Geburtsort, in dem er gehen lernte, nicht aber den aufrechten Gang, ist eine Reise zum Anfang und zum Ende. Nach einem langen Sonntag in Chur, einer Bündner «long day's journey into night» voller Rückblicke, Rauschmittel und Übermüdung in jedem Sinne, wird Johannes selbst seinen Pass, seine Papier-Identität, verbrennen und sich in den neuen Schuhen auf den Weg in den Tod machen.

«Die glatten Sohlen seiner Schuhe werden (...) ins Rutschen geraten, (...) die Beine werden hochschleudern, als würde ihm jemand den Boden unter den Füßen weggreissen»: Der Prolog des Romans nimmt nicht nur das Ende vorweg, sondern ist Epitaph über Johannes' nie wirklich gelebtes Leben. Schwankend, schwindelnd, ohne Boden unter den Füßen, hat er sich durch Kindheit, Jugend und Yuppie-Zeit gewurstelt. Und nun, am Wochenende der Seelenerlösung, schlägt das vielzitierte Verdrängte zurück: die Klaustrophobie und Fremdenfeindlichkeit im proletarischen Rheinquartier; die traumatisierenden Quälereien der Klassenkameraden; die friedvolle, aber aussterbende ländliche Welt, repräsentiert durch den Grossvater, der noch Rätoromanisch spricht; der bedrohliche Vater, Paradebeispiel für das *Lacansche* Modell vom *nom du père*; die verklemmte Mutter, die ihren Sohn aus verhöhlener Eifersucht und Angst vor den Nachbarn unter einer Glasglocke halten will; Johannes' verstecktes, aber um so mystifizierteres Leiden an seiner Vorhautverengung, die erst spät – zu spät – behandelt wird; endlich Adalina: seine zwei Jahre jüngere Cousine, die kratzbürstige Göre mit den abstehenden Ohren, die sich zur rebell-

1 *Fridolin Jakober, Landsicht und Landnahme. Geschichten aus den Voralpen, Im Waldgut, Frauenfeld 1996.*

2 *Silvio Huonder, Adalina. Roman, Arche, Zürich und Hamburg 1997.*

schen, schrägäugigen Schönheit mausert – und mit 16 Jahren tödlich verunfallt.

Der grosse Knall

Langsam tastet sich Johannes – und mit ihm der Leser – an diesen Tod, den Tod seiner Kindheitsgespielin, seiner ersten, schüchternen und verbotenen Liebe, heran. *Huonder* verzögert die «Auflösung des Falles», ähnlich wie *Urs Richte* in seiner subtilen dörflichen Milieustudie³ kunstfertig, jedoch ohne den Textfluss zu stören: In drei Formen muss der Heimkehrer sein Fegefeuer erleben. Zum einen taumelt Johannes durch das vertraute und doch so fremde Chur der 90er, wo er gealterte Freunde trifft, die keine (mehr) sind. Zum anderen lassen ihn seine empordrängenden Erinnerungen noch einmal heranwachsen, die Schrecken jener Jahre noch einmal durchmachen. Zu diesen Schrecken gehören die Predigten, die apokalyptischen Pin-Ups des Vikars, die sich, verbunden mit Fragmenten aus dem Geschichts- und Deutschunterricht, in Johannes' jugendlicher Phantasie verselbständigen und zum privaten Zukunftstraum zusammenschliessen: «Menschen rennen um ihr Leben, (...) werden aufgespießt, erschossen, geköpft, gevierteilt. Die ganze Stadt brennt nieder. Ultima rætia, so heisst seine Utopie.» Den «Tag danach» genossen er und Adalina als die einzigen Überlebenden, als unfreiwillig-freiwillige Aussteiger aus einer zerstörerischen Zivilisation. Durch spannungsreiche Zäsuren und filmisches Überblenden lockert *Huonder* den nicht sehr originellen, etwas schematischen Wechsel zwischen diesen Bewusstseinssebenen auf: «Das Regenwasser bricht die Neonbuchstaben in kleine Splitter und spült sie durch das Abflussgitter in die Kanalisation –/An diesem Tage brachen alle Brunnen der grossen Urflut auf, liest Vikar Deflurin.»

Nicht nur das Leitmotiv des Wassers (das durch das ganze Werk fliesst) verzahnt an dieser Stelle Gegenwart und Vergangenheit: Deflurins unterweltliche Urflut ist tatsächlich ausgebrochen und verschlingt die artifizielle Neonzeit, spült sie in den Ausguss, in dem Johannes – kurz vor der Flucht aus seiner Berliner Wohnung – eine *Glasscherbe* fand. Die ihn damals wiederum an seinen blutigen Selbstversuch mit der verengten Vorhaut erinnerte – es gibt in diesem Roman keine Zufälle. Ein dichtes, poetisches Netz von Verweisen, Motiven, Zitaten und metonymischen Referenzen fängt die flüchtigen Momente von fast vier Jahrzehnten ein und prä-



Ernst Ludwig Kirchner, Rheinbrücke, 1912–1914, Berlin, Nationalgalerie.

3 Urs Richte, *Das Loch in der Decke der Stube*, Gatzka, Berlin 1992. Vgl. das Richte-Portrait in den «Schweizer Monatsheften» Juni 1996, Jg. 76, Heft 6.

sentierte sie als einen langen Augenblick der Pein: Meist dezent malt der Autor ein detailreiches Panorama der Sechziger und Siebziger in der helvetischen Provinz, mit Mondlandung und «Macht kaputt, was euch kaputt macht» (als Graffiti, wohlgemerkt, nicht als Demoparole), mit Kuba-Krise und Janis-Joplin-Jeans, mit Hunger in Biafra und «Bravo» unter der Schulbank; und im Sittengemälde von einst scheinen die Neunziger durch – ein umgekehrtes Palimpsest: Die resignierte Hilflosigkeit in einer Gesellschaft, die das Ungewöhnliche sanktioniert, geht über in die resignierte Hilflosigkeit einer Zeit, in der alles erlaubt ist. «Alle sitzen sie da, in dieser kleinen Stadt, in diesem kleinen reichen Land (...) und warten, warten auf den grossen Knall, der kommen muss und kommen wird», erklärt ein ehemaliger Klassenkamerad die gegenwärtige Erstarrung. Erlöst wird niemand: «Eine Figur, die aus dem Nichts der Nach-68er-Generation kommt, muss früher oder später scheitern», meint *Huonder*. Johannes' Scheitern bedeutet nicht nur ein Eingeständnis seiner Schuld, seiner kleinlichen Eifersucht (nun wissen wir, warum er sie nicht zeichnen kann), die Adalina das Leben gekostet hat. Es ist auch eine Diagnose schweizerischer Existenz: Waren die aufrührerischen Aussenseiter in *Huonders* Drama «Die Holzfresser» um der bürgerlich-biedermeierlichen Ruhe willen rasch liquidiert worden, so liquidieren sich die ruhelosen Kinder jenes (Klein-)Bürgertums in «Adalina» gleich selbst.

Aufbrüche

Schwer *mütig* ist er schon, dieser Erstling. Der suggestive Erzählstil aber, die vielen kleinen, auch heiteren Geschichten am Rande, das Absurde und Groteske lassen den Text selten schwerfällig wirken. Und sind selbst die minimalsten Marginalia mit Bedeutung aufgeladen – überladen sind nur wenige. Dass schliesslich die ausdrucksstark poetischen Passagen gelegentlich in Kitsch abkippen, kann dem Reiz dieses Buches ebensowenig anhaben wie gewisse penetrante Manierismen. Einzig vielleicht die Eindeutigkeiten der Erzählung, das Ekelpaket mit Namen Vater beispielsweise oder ganz allgemein die Fixierung auf *Freudianische* Erklärungsmuster, irritieren hin und wieder. Mit *Huonder* kann man nicht nur mit neuen Augen heimkehren, sondern man darf auf Aufbrüche hoffen: Aufbrüche in der Schweizer Literatur. ♦

Elise Guignard,

geb. 1926, lebt in Rombach AG. 1946 bis 1948

Studium der Kunstgeschichte und Archäologie. 1974 bis 1980

Studium der Romanistik und Literaturkritik.

Übersetzungen: Marco

Polo. *Il Milione*. Übersetzung aus dem Urtext und Nachwort. Manesse Verlag, Zürich 1983.

Eugène, Delacroix, Briefe und Tagebücher.

Ausgewählt, übersetzt und kommentiert. Deutscher Kunstverlag, München 1990.

«...SO DASS DU NUR NOCH EIN STÜCK HOLZ MIT DEM WEISSEN SCHIMMER EINES KNOCHENS BIST.»

Der scharfe Blick des Exildichters Yang Lian für die unterschiedlichen Realitäten Chinas

Die Gedichte des 42jährigen Yang Lian sind fremd, doch nicht exotisch in ihrer Bildhaftigkeit und überraschend in der stellenweise direkten, universell verständlichen Aussage. Seit 1989 lebt der Autor im Exil. Auckland, Berlin, New York sind die Stationen. Aufgewachsen ist er in Peking während der Kulturrevolution; die Studienzeit wird unterbrochen durch die übliche Verschickung aufs Land. Ab 1977 arbeitet er als Programmgestalter beim Rundfunk und beginnt, zuerst im Untergrund, dann in offiziellen Zeitschriften, seine Gedichte zu veröffentlichen. In den frühen achtziger Jahren gelten seine Gedichte als hermetisch und geraten bei den staatshörigen Kritikern in Misskredit.

Seit sieben Jahren ist Yang Lian ein weltgewandter Auslandchinese, dessen Texte in Englisch, Französisch und Deutsch übersetzt werden und der zu Lesungen und Dichtertreffen geladen wird: Erfolg in der Fremde. Ja, gewiss. – Aber wie empfindet Yang Lian sein Leben in der Fremde? Dazu eine Stelle aus einem Brief vom 8. Juli 1993: «*Man sollte mich gegenwärtig eher ‹Dichter ohne Eigenschaften› nennen: kein Chinese, kein Ausländer, kein Auslandchinese, nicht einmal sich selbst Person!*»¹ Und sein Essayband «*Geisterreden*»² fängt an mit: «*Wie lange ist es nun schon her, dass du das Wort ‹zu Hause› nicht mehr gebraucht hast?*» Im nächsten Abschnitt dann: «*Mit ihren kleinen Sägen haben sie dir zuerst die Äste und dann die Blätter abgesägt, so dass du nur noch ein Stück Holz mit dem weissen Schimmer eines Knochens bist.*» – Dem Exilierten wird seine Identität zum Problem. In unserer Leserperspektive hingegen erscheint er als ein genuin schöpferischer Mensch. Für uns sind seine Werke zweifellos kräftige Zeugen seiner kulturellen Herkunft.

Es wird uns kaum möglich sein, die vielen Bezüge zu entschlüsseln, wenn seine Lyrik und die Prosa selbst in China, zwar nicht in Literatenkreisen, so doch in einer breiten Leserschicht als verwirrend und nicht erklärbar gelten. Unsere Lektüre gleicht daher einer Reise in eine andere Welt, in einen erweiterten Zeit- und Raumhorizont, wo wir uns eigentümli-

cherweise trotz aller Hindernisse irgendwie zurechtfinden. Instinktiv suchen wir nach Wegmarken, und jede Wegmarke ist ein Ausgangspunkt für die nächste. Das Lesen wird zusehends spannender; denn wir unterlegen den Texten nach und nach ein subjektives Verstehensnetz. Aus dem Vorwort zum Essayband halten wir als ersten Merksatz fest: «*Man muss jedes einzelne Schriftzeichen genau so wie ein einsames Segel auf dem Meer betrachten.*» Yang Lian erinnert sich an einen steil gegen das Meer ansteigenden Felsen in Sydney, der von allen Seiten in ein strahlendes Blau gefangen war. Möwen liessen sich im Winde treiben, «*sie sahen aus wie eine Schar Gespenster, die sich gerade einen Schritt über die Zeit gewagt hatten*». Jedes Schriftzeichen ist solch einem Felsen gleich und lädt den Dichter ein, auf ihm Platz zu nehmen. Von da aus nimmt er die Stimme wahr aus der Geisterwelt.

Geistiges Erbe

Das Geisterreich aber ist das Reich der Ahnen und darum ganz nahe dem Zeit-Raum, wo die Menschen hausen. Der Dichter, von seinem Platz aus, «*liest sich immer weiter vor in eine Vergangenheit, die er selbst nie erlebt hat.*» Konkret für das Schaffen von Yang Lian heisst das: Der spezifisch chinesische Ahnenkult ist in seinem Denken, in seiner Vorstellungswelt lebendig geblieben. Einer der Essays be-

¹ Aus: Nachwort zu Masken und Krokodile. In: Yang Lian, Masken und Krokodile. Gedichte. Aus dem Chinesischen und mit einem Nachwort von Wolfgang Kubin, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1994.

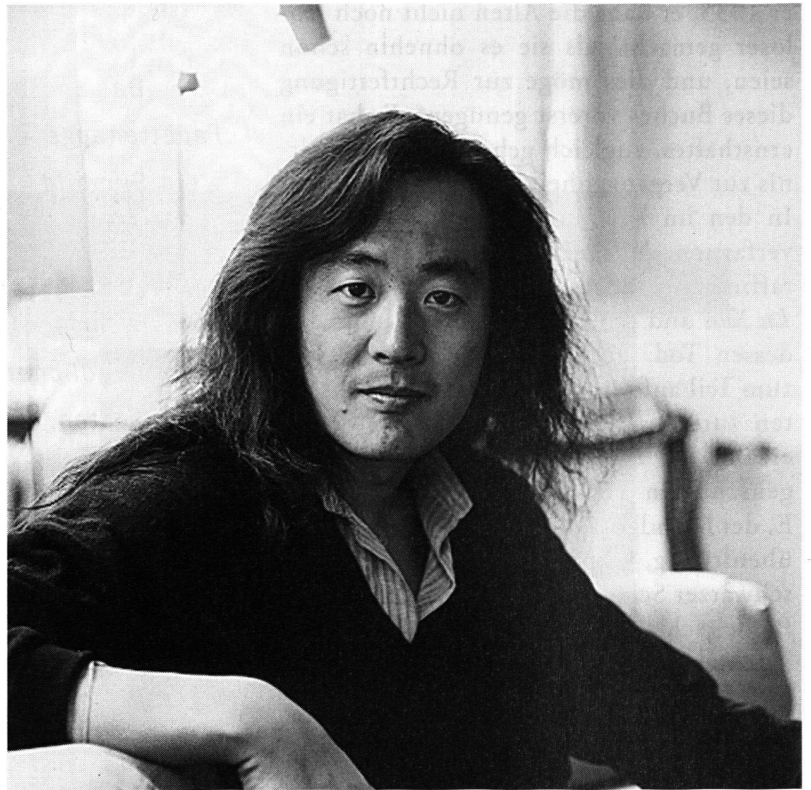
² Yang Lian, Geisterreden. Essays aus Auckland, Berlin, New York. Aus dem Chinesischen von Mark Renné, Ammann-Verlag, Zürich 1995.

Yang Lian, Gedichte. Drei Zyklen. Aus dem Chinesischen mit Hilfe von Huang Yi und mit einem Nachwort versehen von Albrecht Conze, Ammann-Verlag, Zürich 1993.

ginnt denn auch wie folgt: *«Ich schreibe auf Chinesisch viereckige Schriftzeichen, die sich wie Blutsverwandte bei mir eingenistet haben.»* Und einige Zeilen weiter: *«Schliesslich muss sich im Angesicht der uns umgebenden Leere jeder von uns seine eigene Geschichte und Kultur und sogar seine eigene Erde erschreiben.»* Ist das eine Flucht aus einer sinnentleert scheinenden Gegenwart? Eine flüchtige Lektüre der Essays wie der Gedichte könnte diese Frage bejahen. Nachdenken und Wiederlesen offenbaren uns allmählich das sich Ineinanderschlingen von Tradition und gelebter Gegenwart. Beides kommt zur Sprache; im Bereich des Heute orientieren auch wir uns, finden wir Anknüpfungs- und Vergleichspunkte. Was aber bedeutet uns Tradition? Begreifen wir darunter dasselbe wie der zeitgenössische chinesische Dichter?

«Für Yang Lian bedeutet die Suche nach der Tradition – deren Ausgrabung – eigentliche Mission, wenn nicht gar notwendige Erfahrung eines Dichters», gibt der Sinologe Karl-Heinz Pohl zu bedenken. – «Das Werk eines jeden Künstlers – seine individuelle Ausformung – ist mehr oder weniger stark durchdrungen von immanenten Faktoren der Tradition. – Zu diesen Überlegungen kommt Yang Lian nach der Beschäftigung mit einem Dichter des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung, mit Qu Yuan; auch dieser hat sich einen Raum der Imagination geschaffen aus objektiver Welt, Geschichte, Mythen und Kosmologie³.» Ausser Yang Lian berufen sich ebenfalls andere moderne Autoren auf Qu Yuan, dessen Schicksal dem ihren nicht unähnlich ist. Qu Yuan war Beamter und Dichter am Königshof, fiel aus politischen Gründen in Ungnade. Als verkannter Fürstendiener lebte er im Exil und fand, nach der Legende, den Tod im Fluss.

Einer der Gedichtzyklen von Yang Lian trägt – auch die traditionelle Architektur wird eingebunden – den Titel «Grosse Wildganspagode». Das aus dem dritten vorchristlichen Jahrhundert stammende Gebäude ist noch heute beeindruckend. Holzschnittartige, markante Verse zeichnen es vor unsern Augen nach: *«Ich stehe hier fest gebaut seit tausend Jahren/(...) Ich stehe hier wie ein Mann, /Erhobenen Hauptes, mit starken Schultern/(...) Mit offenem schwarzem Mund/Rufe ich lautlos zur Sonne, /vielleicht sollte ich so/den Kindern*



Yang Lian
Photo: Ekko von
Schwchow, Berlin.

Geschichten erzählen.» – Doch was für Geschichten wären zu erzählen?

Im Gedicht «Der Denker» expliziert Yang Lian seine Vision und seinen Auftrag: *«Ich schäme mich, wenn mich die Ahnen/Durch die Graswurzeln auf ihren Gräbern/Schwermütig betrachten./Eine Reihe Geschichten, aus deren Blut/Ich Ruhm gezogen, starren mich an.»* Dieser Autor der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts fühlt sich dem geistigen Erbe verpflichtet, doch nicht in dem Sinne, dass er traditionelle Formen übernimmt, alte bekannte Stoffe mit einer neuen Variante bereichert. Er versucht in grössere Tiefe einzudringen, der Geschichte vorurteilsfrei gegenüberzustehen. Zu solcher Freiheit konnte er nur gelangen, weil die Vätergeneration, die kurz vor und die nach der Jahrhundertwende Geborenen, die Auseinandersetzung zwischen Tradition und Moderne seit den zwanziger Jahren offen ausgetragen hatten.

Aspektreich ist die grosse Spannweite zwischen der Ablehnung alles Hergebrachten und der Neuinterpretation, der Neuverwertung sozusagen. Da gibt es etwa «Altes, frisch verpackt» von Lu Xun, dem massgeblichen Autor der modernen chinesischen Literaturgeschichte. In der Vorrede zu dieser Sammlung neu erzählter Schöpfungsmythen und Legenden schreibt

³ Zusammenfassend zitiert aus: Karl-Heinz Pohl, *Dichtung, Philosophie, Politik – Qu Yuan in den achtziger Jahren*. In: *Chinesische Intellektuelle im 20. Jahrhundert: Zwischen Tradition und Moderne*. Institut für Asienkunde, Hamburg 1993.

er 1935, er habe die Alten nicht noch lebloser gemacht, als sie es ohnehin schon seien, und dies möge zur Rechtfertigung dieses Buches vorerst genügen⁴. Er hat ein ernsthaftes, zugleich gebrochenes Verhältnis zur Vergangenheit und zur Gegenwart. In den im Zeitraum von 1922 bis 1935 verfassten «Nacherzählungen» finden sich raffiniert verdeckte aktuelle Einsprengsel. *Lu Xun* und der 1955, zwanzig Jahre nach dessen Tod, geborene *Yang Lian* greifen zum Teil auf dieselben mythischen Gestalten zurück. In «Die Flucht zum Mond» erzählt der Ältere vom heldenhaften Bogenschützen Yi und seiner Gattin Chang E, der Mondgöttin, die, nach Jahren seiner überdrüssig, am frühen Abend als schwarzer Schatten zum Mond fliegt. Drei Pfeile schickt ihr Yi nach. Der Mond leuchtet noch heller, und dem Verlassenen bleibt nur die Hoffnung, der Göttin nachfolgen zu können.

Der Jüngere verweist viel verschlüsselter auf das gleiche Thema. Im zwölfstrophigen Langgedicht «Mythos», das beginnt mit «Abendsonne der Ahnen», lesen wir unter anderen angedeuteten Sagen bloss die vier Verse: «Eine Frau kann nur/Für sich allein zum Mond emporsteigen./Sie lebt in anderem Licht,/Sie denkt an Vergangenes.» – *Yang Lian* lebt «in anderem Licht» – so scheint es uns. Er hört die Rede der Geister, übernimmt sie als Botschaft für seine eigene Existenz, möchte sie weitergeben an seine Zeitgenossen. Was enthält die Botschaft? Sie enthält die Aufforderung, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ungeschieden in einem einzigen Zeitraum zu

.....

Das
Facettenauge –
ein Sinnbild
für das
gleichzeitige
Wahrnehmen
unterschiedlicher
Realitäten.

.....

4 *Lu Xun, Werke in sechs Bänden, herausgegeben und kommentiert von Wolfgang Kubin, Unionsverlag Zürich 1994. Band IV.*

5 *Lu Xun, Gesammelte Gedichte. Aus dem Chinesischen von Egbert Braqué und Jürgen Theobaldy, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1983.*

erfassen. Leben und Tod als lebendige, fortdauernde Einheit zu empfinden.

Das Auge der Fliege

Diese Denkvorstellung versinnlicht im Essay «Abstrakte Reisebeschreibung» die Fliegenmetapher. Da wird gefragt: «*Ob sich wohl mit den Facettenaugen einer Fliege eintausend verschiedene Parks auf einen einzigen Park reduzieren lassen? Verschmelzen in ihrem Blick die verschiedenen Tage zu einem einzigen Tag? Und wirst dann vielleicht auch du aufirgendeine Geschichte reduziert, in der du gar nicht mehr vorkommst?*» – Das Facettenauge: ein Sinnbild für das hypothetisch gleichzeitige Wahrnehmen unterschiedlicher Realitäten und ihre Synthese. Banal ausgedrückt: ein umfassender Blick oder genauer, ein erweitertes Gesichts- und Gehörfeld. Ein Feld, wo die Toten und die Lebenden miteinander reden. Eine Weltanschauung, aus der heraus *Lu Xun* im November 1933 dem verbannten höfischen Dichter des Altertums einen Achtzeiler widmet. Die Schlussverse könnten für den exilierten modernen Nachfahren *Yang Lian* gelten: «*Nun haben sie dich doch verbannt,/Gelieben ist Gestrüpp;/So wirst du bald ein fremdes Land/mit deinem Duft beglücken*⁵.»

Ob und wie uns westliche Leser die Texte von *Yang Lian* beglücken, hängt von unserer Bereitschaft ab, neue geistige Horizonte zu erkunden, vom Drang, die eigene, aus unserer Tradition gewachsene Vorstellungswelt mit einer fremden zu beleben, zu bereichern. ♦

SPLITTER

In Quinsai werden viele Güter hergestellt und in die Provinzstädte verschickt. Beachtet aber auch dies: der ehemalige König hatte verordnet, jeder Sohn müsse den Beruf seines Vaters ausüben; sogar mit einem Vermögen von hunderttausend Byzantinern war er dazu verpflichtet.

Aus: *MARCO POLO, Il Milione. Die Wunder der Welt. Nachwort von Elise Guignard, Manesse Verlag, Zürich 1989.*

Michael Wirth

WER MIT DEM TEUFEL ESSEN WILL...

Henry A. Turners Buch über Hitlers Weg zur Macht

Die Anhänger der bedrohten Weimarer Republik atmeten in den ersten Januartagen des Jahres 1933 erleichtert auf. Die seit drei Jahren andauernden Angriffe der antidemokratischen Kräfte, allen voran der nationalsozialistischen, auf den jungen Staat, schienen endlich abgewehrt. Über zwei Millionen Wählerstimmen hatte die NSDAP bei den Reichstagswahlen im November 1932 verloren, die Partei befand sich in der grössten Finanzkrise seit ihrer Gründung, und ihr rechter und linker Flügel schienen zerstritten.

In ihrer Neujahrsausgabe 1933 titelte die angesehene «Frankfurter Zeitung»: «Der gewaltige nationalsozialistische Angriff auf den demokratischen Staat ist abgeschlagen», und ein Redaktor der «Vossischen Zeitung» in Berlin frohlockte: «Die Republik ist (...) gerettet worden». Ein Journalist des «Berliner Tageblatts» überlegte, wie er künftigen Enkeln seine Zeit schildern sollte, und schlug vor: «Überall, in der ganzen Welt, sprachen die Leute von (...) wie hiess er doch schon mit Vornamen: Adalbert Hitler. Später? Verschollen!» Nur vier Wochen später, am 30. Januar 1933, geschieht das für die Linke und das liberale Bürgertum in Deutschland Unfassbare: Reichspräsident Paul von Hindenburg ernennt Adolf Hitler zum Reichskanzler, und die deutsche Geschichte nimmt eine Wende, die Tod, Verfolgung und Zerstörung über Millionen von Menschen in ganz Europa bringt. Wie konnte es in so kurzer Zeit zu einer Umkehrung der politischen Schubkraft kommen, welche die Wahl vom 6. November 1932 doch augenscheinlich eingeleitet hatte: Welche Personen waren die Hauptakteure dieser dramatischen Wende? Fragen, auf die der in Yale lehrende Historiker Henry A. Turner in seiner spannend – aber auch im Bewusstsein, einer in der Weltgeschichte ihresgleichen suchenden tragischen Entwicklung – geschriebenen Studie «Hitlers Weg zur Macht» Antworten gibt. Turner rückt Missverständnisse und Mythen über Hitlers «Machtergreifung» zurecht und arbeitet überzeugend die häufig unterschätzte

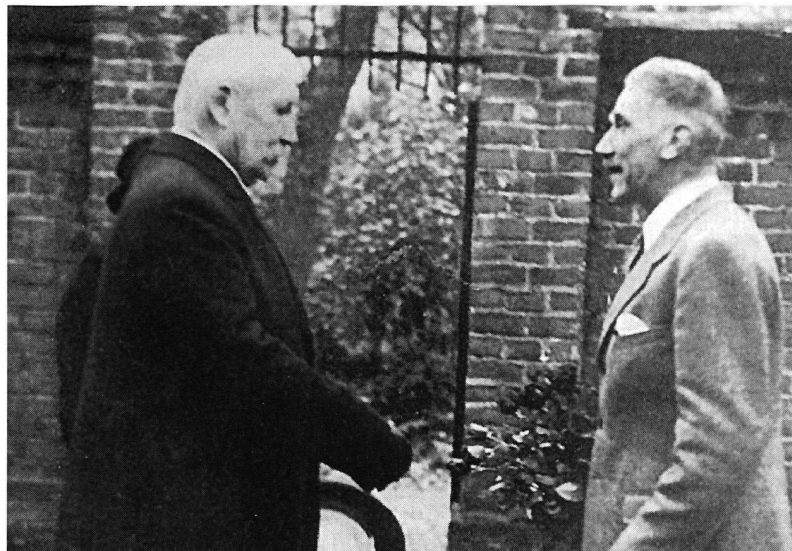
Rolle und Verantwortung einzelner Politiker in der Geschichte heraus. Der Autor wertet eine in einem Moskauer Archiv gefundene Aufzeichnung eines Journalisten über ein vertrauliches Gespräch des Reichskanzlers von Schleicher mit Pressevertretern am 13. Januar 1933 aus und widerlegt die alte Mär, Schleicher habe die Absichten seiner grössten Widersacher gekannt, ihn auszubooten, habe es aber versäumt, angemessen zu reagieren. Mitnichten. Schleichers Einschätzung der Möglichkeiten Hitlers und der NSDAP sowie der Rolle, die Hindenburg und von Papen in den kommenden Wochen spielen sollten, vertrat eine vollkommene Uninformiertheit, ja eine beunruhigende Naivität des Kabinettschefs: Hitler könne von der demokratischen Rechten unter Kontrolle gehalten werden.

Hitlers Salonfähigkeit

Dass Hitler am 30. Januar 1933 Reichskanzler werden konnte, ist – das hat die deutsche und internationale Geschichtsschreibung schon in den fünfziger Jahren erkannt (Karl Dietrich Bracher, Die Auflösung der Weimarer Republik, Stuttgart, Düsseldorf 1957) – unzweifelhaft das Ergebnis von Intrigen und Machtspielen, die hinter dem Rücken des amtierenden Reichskanzlers von Schleicher während des ganzen Monats Januar stattfanden. Dass Schleicher von ihnen nichts wusste, wie Turner nun nachweisen kann, lässt den «sozialen General», wie er sich selbst gerne

nannte, moralisch ein wenig besser dastehen, erspart ihm aber nicht den Vorwurf, versagt zu haben. Was *Turners* Buch substantiell und unentbehrlich macht, ist, dass der Historiker vom 4. Januar 1933 an, dem Tag des Treffens zwischen *Hitler* und *von Papen* im Hause des Kölner Bankiers *von Schröder*, bei dem *von Papen* sondiert, ob eine Regierung mit einem von den Konservativen überwachten *Hitler* möglich sei, die Mechanismen dieser Intrige minutiös nachzeichnet. Gleichsam mosaikartig setzt *Turner* alle zur Kanzlerschaft *Hitlers* führenden Begegnungen, Telefonate und Brief- und Schriftstückwechsel zwischen den einflussreichsten Politikern der deutschen Rechten zusammen. *Turner* macht mithin in beeindruckender Arbeit am Detail, und nicht zuletzt unter Zuhilfenahme jenes neuen Dokumentes aus Moskauer Archiven, das den Atem verschlagende Ausmass des Versagens der folgenden Politiker und Funktionsträger transparent: des Reichskanzlers *von Schleicher*, des deutschnationalen Parteiführers *Alfred Hugenberg*, des Staatssekretärs beim Reichspräsidenten, *Otto Meissner*, des vielzitierten «in der Verfassung nicht vorgesehenen Sohnes des Reichspräsidenten» *Oskar von Hindenburg*, des ehemaligen Reichskanzlers *von Papen* und *Paul von Hindenburgs*. Wer von Versagen spricht, setzt voraus, – und *Turner* beweist dies –, dass die Genannten anders hätten handeln können, es aber trotz ihrer vorgegebenen oder tatsächlichen Aversion gegenüber dem «österreichischen Gefreiten» nicht taten. Am krassesten tritt eine Fehleinschätzung des Kanzlers *von Schleicher* hervor. Statt sich, wie von Staatsrechtlern empfohlen, über das zu erwartende Misstrauensvotum im Reichstag mit der Begründung hinwegzusetzen, das uneinige Parlament sei zu einer positiven Willensbildung gar nicht in der Lage, und geschäftsführend im Amt zu bleiben, entscheidet sich *Schleicher* aus Furcht vor einer Niederlage im Parlament für dessen Auflösung und den Aufschub von Neuwahlen über die verfassungsmässig einzuhaltende Frist von sechzig Tagen hinaus. Hatte *Hindenburg* einen solchen verfassungswidrigen Aufschub bereits zweimal im August und November 1932 im Sinne einer Proklamation des übergesetzlichen Notstandes akzeptiert, verweigerte er sich

dieses Mal. Der Reichspräsident und der Kanzler hatten sich bereits einander entfremdet. *Hindenburg* fehlte das Verständnis dafür, dass *Schleicher* mit den Gewerkschaften eine Art zweiten «Burgfrieden» suchte. Zudem glaubte der greise Präsident, dass *von Papen* mit seiner Strategie, die *Hitler*-Bewegung zwar in die Regierung einzubinden, sie aber gerade dadurch zu isolieren, und selbst von *Hitlers* Vizekanzler wieder zum Reichskanzler aufzusteigen, Erfolg haben könnte und



Reichspräsident von Hindenburg und Franz von Papen an der Tür einer der Mauern, die die Gärten hinter den Amtsgebäuden an der Wilhelmstrasse trennten. Durch Türen wie diese konnte Papen, der nach seinem Sturz als Reichskanzler in einer Wohnung im Reichsinnenministerium wohnte, im Januar 1933 den Präsidenten aufsuchen, ohne dass Öffentlichkeit oder Presse davon erfuhren. (F.A. Herbig, Verlagsbuchhandlung München)

ermächtigte ihn heimlich ausdrücklich, entsprechende Sondierungen vorzunehmen. «In zwei Monaten haben wir Hitler in die Ecke gedrückt, dass er quietscht», sollte *von Papen* noch am 30. Januar seinen Warnern erklären.

Hitler profitierte insofern von seiner Wahlniederlage im November 1932, als diese ein unerwartet grosses Anwachsen der Zahl kommunistischer Sitze im Reichstag brachte, was Schwerindustrie und ostelbische Grossgrundbesitzer gleichermaßen in Angst und Schrecken versetzte. Dem Einfluss dieser Wahl auf die veränderte Haltung der diversen Interessenverbände gegenüber *Hitler* misst *Turner* kaum Bedeutung zu. Das mag damit zusammenhängen, dass er dazu neigt, das soziale Gefüge, aus dem die einzelnen Akteure kommen, zu wenig in Erwägung zu ziehen. So sind der Einfluss des Gross-

grundbesitzes in Ostpreussen auf *Hindenburg* oder auch die Verwurzelung von *Papens* in der Grossindustrie ein nicht zu unterschätzender Faktor in den Wochen, die dem 30. Januar vorausgehen. Zum ersten Mal nämlich in der Geschichte der Weimarer Republik zogen beide Gruppierungen an einem Strang in der Entschlossenheit, *Hitler* eine von ihnen kontrollierte Kanzlerschaft anzutragen – und beschleunigten so den Untergang der Republik.

Turner, Henry A., *Hitlers Weg zur Macht. Der Januar 1933; aus dem Amerikanischen von Enrico Heinemann und Thomas Pfeiffer*, Luchterhand Literaturverlag, München 1997.

Alternativen zu Hitler

Wenn *Turner* davon spricht, dass es Alternativen zu *Hindenburgs* und *von Papens* Optionen, zu *Hitlers* Kanzlerschaft mit-

hin, gegeben habe, so bleibt er sie auch nicht schuldig: eine Militärdiktatur von *Schleichers* Gnaden, auf welche die Grossindustrie schon seit langem hoffte. Sie hätte sich, darin mag man dem Autor recht geben, von *Hitlers* totalitärem Regime in der Tat unterschieden. Die Vernichtung der Juden und der Sowjetunion wäre nicht ihr Ziel gewesen. Beizupflichten ist *Turner* auch in seiner Vermutung, dass sich Deutschland von einer Militärregierung über kurz oder lang in einen Krieg gegen Polen hätte führen lassen, um den «polnischen Korridor» zurückzugewinnen. Ob England oder Frankreich Deutschland diesem Krieg ohne einzugreifen zugeschaut hätten, wie *Turner* glaubt, muss allerdings bezweifelt werden. ♦

DER GLAUBE AN DIE MACHT DES WORTES

Hitler in den Medien

Carsten Schulz

wurde 1975 in Meerane (DDR) geboren. Seit 1995 studiert er Germanistik, Geschichte und Politik an der Philosophischen Fakultät der Technischen Universität Chemnitz-Zwickau.

Heiko Harald Döschers Studie «Hitlers Marsch in das Bewusstsein des Wählers» fragt nach der Rolle der Zeitungen beim Aufstieg Hitlers zur Macht. Eine wissenschaftliche Gratwanderung.

Hat der Leser die Felsspitze des 32seitigen Inhaltsverzeichnisses erklimmen, so folgt unmittelbar der Sprung ins kalte Wasser: «Die These lautet: Im Jahre 1932/1933 konnte ein kritischer Zeitungsleser, der ja in der Regel zugleich (potentieller) Wähler war, alle wesentlichen politischen Probleme, Zusammenhänge, Veränderungen und Tendenzen sowohl auf lokaler als auch regionaler, nationaler und internationaler Ebene ohne Kenntnis der (geheimen) Akten mit Hilfe systematisch vergleichender Lektüre ermitteln und beurteilen.» Wenn das so einfach gewesen wäre! Die Voraussetzungen seien dabei zeitungskundliche Erkenntnisse gewesen. Doch wer hatte die schon? Durch eine «historisch-publizistisch-philologische Rekonstruktionsanalyse» will der Autor herausfinden, wie sich die «tendenziöse Präsentation» von Nachrichten mit Hilfe stilistischer und typographischer Mittel auf die Urteilsbildung auswirkte. Aber selbst wenn *Döschers* die poli-

tische Färbung einer Zeitung feststellt, wie will er daraus ex post auf deren Wirkung schliessen? Dazu ist kein empirisches Material mehr zu gewinnen.

Döschers folgt der Tendenz der Geschichtswissenschaft, durch regional begrenzte Studien ein tieferes Verständnis der Epoche zu erlangen. Anhand von Zeitungsmaterial der Region Westfalen («Allgemeiner Anzeiger» und «Halversche Zeitung») unternimmt er in vier vergleichenden Fallstudien – Reichspräsidentenwahl 1932, Erklärung der Reichsregierung von Papen vom 4. Juni 1932, Staatsstreich gegen Preussen 1932 und Staatsnotstandsdiskussion im Januar 1933 – eine detaillierte Analyse.

«Der Zeitspiegel», eine pluralistische Zeitschrift zur politischen Bildung, die auch zeitungskundliches Wissen vermittelte, oder die Publikationen führender Zeitungswissenschaftler wie *Emil Dovifat* hätten laut *Döschers* dem Leser «gediegenes

Wissen» vermittelt. Freilich, welcher «normale» Zeitungsleser konnte darauf zurückgreifen? In Reaktion auf die zeitgenössischen Ansichten über Propaganda wollte diese Publikation durch die Vermittlung von Fachwissen zur kritischen Lektüre befähigen. Der Glaube an die Macht des Wortes war inspiriert durch die populäre Massenpsychologie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts.

Döscher versucht, seine Erkenntnisse aus der vergleichenden Analyse der Schriften der Zeitungswissenschaftler in mögliches Wissen des zeitgenössischen Lesers umzumünzen, das vor Beeinflussung geschützt hätte. Ewig wiederkehrend wie bei einer alten Grammophonplatte mit Sprung ist der Konjunktiv: «Dank vielfältig geschärften Bewusstseins müsste ein um die Problematik wissender Zeitgenosse richtige Schlussfolgerungen gezogen haben können».

Leider bleibt der Autor in seiner Beurteilung der Wirkungsmöglichkeiten und der tatsächlichen Wirkung des Massenmediums Zeitung in den Vorstellungen der dreissiger Jahre stehen: «Titel und Texte beider Zeitungen sind reich an Assoziationen, Suggestion und Manipulation. Das gilt für Wortschatz und Syntax gleichermassen. Eine solche Berichterstattung droht den Leser ebenso irrationaler Urteilsbildung auszuliefern wie der beliebte Verzicht auf die Trennung von Nachricht und Kommentar». Alle publizistischen Mittel wie Umbruch, Spationierung und Fettsatz ständen im Dienste der Meinungsbildung. Hinter fast jedem Komma oder Punkt wird Allergrösstes vermutet: Manipulation. «Der AA (Allgemeiner Anzeiger) malt schwarz, um den Leser zu veranlassen, braun zu wählen.» Hingegen versuche die «Halversche Zeitung» das «Vertrauen des Staatsbürgers in die Verfassung zu stärken».

Mit der Inszenierung des Inhalts intendierten die Zeitungsmacher bestimmte Wirkungen. Den Erfolg dieser Versuche begründet Döscher mit dem Aufwärtstrend der NSDAP bis 1933. Aber, auf ein ak-

.....
 Kommunikationsforscher aus den USA stellten schon in den sechziger Jahren fest, dass die Überredungskraft der Medien gering sei.

tuelles Beispiel verwiesen: Der hohe Anteil an «Neues Deutschland»-Lesern in Berlin ist nicht die Ursache für die Wahlerfolge der PDS. Kommunikationsforscher wie *Ithiel de Sola Pool* aus den USA stellten schon in den sechziger Jahren fest, dass die Überredungskraft der Medien gering sei. Der Frage nachgehend, ob es auf den Ausgang einer Wahl grossen Einfluss hat, wenn Tageszeitungen einer bestimmten Partei das Wort redeten, gelangten sie zu der Einsicht, dass die Menschen in selektiver Wahrnehmung ohnehin die Medien wählen, deren politische Ansichten sie von vornherein teilen. Eine viel grössere Rolle für das Wahlverhalten spielt dagegen das soziale Umfeld.

Die Bibliographie der Dissertation verschafft Klarheit. Leider beachtet Döscher diese Forschungen nicht. Auch ein Blick in die moderne pragmatische Sprachwissenschaft, z. B. die Textlinguistik, hätte sich für die Arbeit bezahlt gemacht, bindet sich der Autor doch mit dem Anspruch, «fachübergreifend» zu arbeiten. Die traditionell-grammatische Erklärung von Sprachphänomenen ist möglich, aber für Döschers Fragestellungen nicht sonderlich fruchtbar. Hat der Autor schon erkannt, dass vieles Doppelbödiges «zwischen den Zeilen» steht, so wäre ihm *Peter von Polenz'* «Deutsche Satzsemantik» von Nutzen gewesen.

Auch der Forschungsstand der Politik- und Geschichtswissenschaft ist nicht verarbeitet worden, etwa wenn Döscher die Wahlerfolge der NSDAP allein aus der Mittelstandstheorie erklärt. *Jürgen W. Falter's* Studie über «Hitlers Wähler» findet sich zwar im Literaturverzeichnis, aber nicht in der Argumentation. Oder wenn er sich mit antidemokratischem Denken beschäftigt, so fehlen wichtige Arbeiten zur politischen Kultur der Weimarer Zeit (*Kurt Sontheimer*). Er stützt seine Argumentation vorwiegend auf ältere Publikationen politischer Bildungseinrichtungen und auf Materialien für Unterricht und Lehrerweiterbildung! ♦

Döscher Heiko Harald, *Hitlers Marsch in das Bewusstsein des Wählers. Die Rolle der Zeitung (1932/33)*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1996. 2 Bde, insges. 1184 Seiten.