

Zeitschrift: Jahrbuch Oberaargau : Menschen, Orte, Geschichten im Berner Mittelland
Herausgeber: Jahrbuch Oberaargau
Band: 26 (1983)

Artikel: Ein Teppich mit Motiven, zerbrechlich wie Glas : zu Gerhard Meiers Roman "Toteninsel"
Autor: Rettenmund, Jürg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1071837>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

EIN TEPPICH MIT MOTIVEN, ZERBRECHLICH WIE GLAS

Zu Gerhard Meiers Roman «Toteninsel»

JÜRG RETTENMUND

1981 wurde der Grosse Literaturpreis des Kantons Bern dem in Niederbipp lebenden Schriftsteller Gerhard Meier verliehen. Damit ist ein Autor ausgezeichnet worden, der sein bisheriges Werk – anfänglich Gedichte, denen später auch Prosastücke und bis heute drei Romane folgten – in aller Stille, fast unbeachtet von einer breiteren Öffentlichkeit, geschaffen hat.

Die Bücher von Gerhard Meier sind gewiss nicht leicht zugänglich. Mit diesem Aufsatz möchte ich versuchen, am Beispiel der Thematik «Schreiben – Leben – Tod » im bisher letzten Roman, «Toteninsel», einen möglichen Zugang zu diesem Autor aufzuzeigen und etwas von der Faszination aufzudecken, die seine Werke für den Leser bereithalten. Zu diesem Zweck ziehe ich auch einige Stellen aus dem vorletzten Roman, «Der schnurgerade Kanal», bei.

Übers Schreiben

11. November 1977. Bindschädler und Baur, alte Dienstkameraden, machen einen Rundgang in Olten. Ungefähr in der Hälfte der Wegstrecke sagt Baur zu Bindschädler: «Obne dich nun mit meinem Literaturverständnis quälen zu wollen, muss ich doch sagen, dass für mich der Roman einem Teppich vergleichbar ist, einem handgewobenen, bei dessen Herstellung besonders auf die Farben, Motive achtgegeben wird, die sich wiederholen, abgewandelt natürlich, eben handwerklich gefertigt, beinahe mit einer gewissen Schwerfälligkeit behaftet, und der einen an ein Mädchen aus der Schulzeit erinnert und an eine Blumenmatte mit Kirschbäumen darauf, die gerade blühen; wobei man über diese Blumenmatte schreiten möchte, zumindest noch einmal und natürlich nicht allein.» Am Schluss beginnt es zu schneien.¹

Das im Klapptext verwendete Zitat aus dem Roman selbst wird an einer anderen Stelle noch verdeutlicht:

*Bindschädler, Amrain ist ein Teppich, wenn auch kein Perser, so doch einer mit Motiven. Die Motive sind die Geschlechter, die Sippen. Der Zettel sind der Landstrich, die Zeit. Einige der Motive sind frisch und leuchtend, andere erscheinen etwas abgetreten, wieder andere geben sich fadenscheinig, ferner gibt es Stellen, wo nur noch der Zettel ersichtlich ist.*²

Im «Schnurgeraden Kanal» führt Gerhard Meier einen Kumpel ein, der als Rentner ins Malen kam, aber nichts aus seiner bisherigen Arbeitswelt malte, «sondern Dahlien zum Beispiel, überhaupt kleine Gärten, Weiden an einem schnurgeraden Kanal entlang, Häuser, Mädchen, Wolken und Luft.»³

Diese Ausschnitte deuten eher auf ein beschönigendes Schreiben hin, ein Schreiben, das das wirkliche Leben auf der Seite lässt, das sich statt dessen der Farbigkeit eines Motivteppichs widmet, ja die Wirklichkeit mit diesem Teppich gerne überdecken möchte.

Ganz am Schluss der «Toteninsel» stellt sich diesen Äusserungen aber ein Picasso-Zitat entgegen, das von einem ganz anderen Kunst-Verständnis ausgeht:

*Picasso soll einmal zu Malraux gesagt haben, man müsse die heute aus dem Schlaf reissen, ihre Art, die Dinge zu identifizieren, unkrempleln. Man müsse unannehmbare Bilder schaffen, damit sie schäumten. Man müsse sie zwingen, einzusehen, dass sie in einer verrückten Welt lebten. Einer Welt ohne Sicherheit, die nicht so sei, wie sie glaubten», sagte Baur.*⁴

Diese Textstelle stellt sich nicht nur den bisher genannten Stellungnahmen entgegen, sie dürfte auch bei vielen Lesern die Eindrücke der ersten Lektüre des Buches in Frage stellen, denn sie wirft natürlich die Frage nach dem Sinn der äusserst bildhaften, von Stimmungen geprägten Sprache, Erzählweise und Motivwelt des ganzen Romans auf.

Ein weiterer Widerspruch scheint sich zu ergeben, wenn man das dem Roman vorangestellte Zitat von Gustave Flaubert betrachtet: «Was mir schön erscheint und was ich machen möchte, ist ein Buch über nichts.»⁵ Es wird ergänzt durch eine Bemerkung Bours, der sich äussert, es sei vielleicht eine Anmassung zu schreiben, «man sollte es halten wie die Winterastern», «anspielend auf ihr Schweigen in Schönheit.»⁶

Diese Widersprüche will ich nun vorerst als solche stehen lassen und versuchen, ihnen auf die Spur zu kommen, indem ich mich der Thematik des Buches zuwende. Dabei möchte ich vom Motiv der Schmeissfliege ausgehen, für mich eines der eindrucklichsten des Buches.

*Die Schmeissfliege*⁷

Eingebettet in die Gedanken Bours über einen beabsichtigten Gang durch Amrain, erscheint jene Schmeissfliege, die in der Laube ins Netz einer Spinne gerät, sich zweimal befreien kann, um schliesslich im Netz einer grösseren Spinne doch noch zu erliegen. Ein Grund für den nachhaltigen Eindruck, den dieses Motiv hinterlässt, dürfte in der raffinierten Regie des Bildmaterials zu finden sein: In den Todeskampf der Fliege mischen sich plötzlich das Licht, die Wolken und die Blätter. Licht und Umwelt spielen aber im ganzen Roman immer wieder eine ähnliche Rolle, und erst aus diesen immer neuen Wiederholungen und Variationen, aus dem Zusammenwirken der zahlreichen Bilder, entsteht die Bedeutung des Schmeissfliegen-Motivs. Dies zu illustrieren, dienen die nun folgenden Abschnitte über das Licht und den November.

Das Licht

Die drei Schwestern Julia, Gisela und Johanna, die nach einem Besuch auf dem Friedhof ihren Bruder Baur aufsuchen, tauchen in einer ähnlichen Staffage auf. Sie sprechen von einem Land nach dem Tod, «wo keine Schatten sind, kein Winter», das einen an Reproduktionen der Toteninsel gemahne.⁸

Nach der Schilderung der stürmischen Seefahrt auf die Insel bei Kos, während der das Schiff mehrmals fast kenterte, bevor man in einen friedlichen Hafen einfuhr, erklärt Baur, es sei hart, es sei «eine harte Sache, wenn der Tod Katz und Maus spielt mit einem.»

*Ich glaube, wenn er zugeschlagen hat, dann wird es anders. Man hat von Leuten gehört, die schon weg waren, die aber irgendwie zurückgeholt wurden – von diesen Leuten hat man gehört, dass der Tod dann als geradezu wünschenswert empfunden werde. Und viel Licht sei mit dabei.*⁹

Deshalb erscheinen Baur die Bewohner der Insel nach jener Schifffahrt «quasi als Kinder des Lichts.»¹⁰ Es ist aber überhaupt dieses Licht über den Ruinenfeldern der Aegäis, das sich am Abend auf den Kuppeln griechisch-orthodoxer Kapellen zu Partituren vereinigt und zusammen mit dem Gezirpe der Zikaden und dem Gemurmel alter Frauen jenen Jahrtausend-Raum öffnet, der dann Odysseus, Ithaka oder Böcklins «Toteninsel» in Erinnerung ruft;¹¹ dieses Licht der Antike erscheint auch in den Schilderungen über Am-

rain immer wieder.¹² Doch das Licht gehört nicht nur zum Tod und zum Jenseits, es gehört auch zur Liebe, denn die Liebe, die neues Leben zeitigt, ist «ein Brand mit viel Licht darumherum.»¹³

Der November

Die Todesnähe, die durch diese Rolle des Lichts in den Bildern immer wieder durchbricht, wird noch dadurch verstärkt, dass der Roman im November spielt: Der November ist die Zeit der Toten, am 1. und 2. dieses Monats sucht man die Gräber auf, um der Verstorbenen zu gedenken.¹⁴

Der November ist weiter die Zeit der Sturmnächte, in denen man sich fürchtet, dass einem das Dach über dem Kopf zusammenfällt; nach solchen Nächten kommt dann auch ein Licht auf, «das einen an das andere mahnt.»¹⁵ Dieses Licht, das Licht der Novembersonne, deren Lichtkegel die Bäume phosphoreszieren oder einen Hang ergrünen lässt, ist es, was Baur glauben macht, «der November sei eigentlich alles, sozusagen der Gipfel des Jahres, er übertreffe den Frühling, den Sommer, den gleissenden Winter – alles.»¹⁶ So wird klar, warum der November der intensivste Monat ist, «in bezug auf Farben zumindest, Bewegung, Licht; in bezug aber auch auf Verzweiflung, Verzückung»,¹⁷ und dies erklärt, warum Baur das Novemberbild «Drei Frauen mit Winterastern» in seiner Seele aufhängt. Das besondere Grün des Novembers wird durch den ersten Schnee nur noch hervorgehoben. Dieses Grün der Gräser unter den Bäumen stellt aber auch bereits die Verbindung wieder her zu den Schneeglöckchen und Märzenglöckchen; die Knospen des Martinisommers sind die Voraussetzung für den nächsten Frühling.¹⁸

Rückblick auf die Schmeissfliege

Nach diesen Betrachtungen erscheint das Schicksal der Schmeissfliege plötzlich in einem anderen Licht: Das Aufleuchten der Bäume, das Ergrünen der Landschaft (durch kursive Schrift noch hervorgehoben) sind nicht als die konventionellen Zeichen des Frühlings eingesetzt, Gerhard Meier verwendet sie als Symbole des Herbstes, als Symbol des nahen, bereits unabwendbaren Todes. Deshalb ist das Schicksal der Schmeissfliege bereits besiegelt, als Baur in die Laube tritt und das Licht hereinlässt. Alle Anstrengungen, sich aus den

Fäden der Spinne zu befreien, erweisen sich als vergeblich. Die Lichtkegel, das abrollende Wolkengemälde, das Zittern der Bäume sind also nicht bloss Staffage zum Todeskampf der Fliege, sondern bestimmen diesen geradezu. Mitten in den Alltag Baur (er will gerade einkaufen gehen) bricht unvermittelt und unabwendbar der Tod herein.

Nun wird auch deutlich, warum sich plötzlich das Geschick des Meretleins aus Gottfried Kellers «Grünem Heinrich» und die letzten paar Minuten der Schmeissfliege zusammentun. Wie die Fliege sträubt sich auch das Meretlein gegen den Tod, doch dass dieser siegen wird, dass Meretleins Wesen immer mehr abgetötet wird, bis es noch das letzte Stück Leben aushaucht, ist dort durch seine Umgebung, die «adelige, stolze und höchst orthodoxe Familie» und den «wegen seiner Frömmigkeit und Strenggläubigkeit berühmten Pfarrherrn»¹⁹ vorausbestimmt. Dass es noch einmal seinem Sörglein entflieht, versetzt zwar Familie und Bevölkerung in Schrecken und Entsetzen, ist aber genauso vergebliche Mühe wie die Anstrengungen der Fliege im Netz der Spinne. Ähnliche Figuren sind Baur Cousinen, die dieser als Hiobsfiguren bezeichnet und Anna, die ihren Fängern entwich, aber «nicht für lange natürlich.»²⁰

In den gleichen Rahmen passt auch die Schifffahrt auf die Insel bei Kos. Das vergebliche Gewichtsausgleichen der Passagiere auf den Wogen der sturmgepeitschten See gemahnt stark an die Figuren von Brants Narrenschiff, die Einfahrt in den friedlichen Hafen auf der Insel der «Kinder des Lichts» erscheint wie eine Vorwegnahme des Todes, dem man noch einmal entwichen ist, ohne zu wissen, für wie lange.²¹ Doch auch der ganze Roman lehnt sich bei genauem Hinsehen ans Motiv der Schmeissfliege an: Das Gerüst des Romans bildet ein gemeinsamer Spaziergang von Baur und Bindschädler, in den die Gespräche und Gedanken der beiden eingeflochten sind. Die Gegend, durch die die beiden ziehen, ist eigentlich die Altstadt von Olten und deren Umgebung. Doch diese ist lediglich an den Ortsnamen und den beschriebenen Gebäuden erkennbar, sonst ist sie total verfremdet, eine eigentliche Toteninsel. Strassen und Geschäfte erscheinen wie von allen Menschen entleert, lediglich Autos, Eisenbahnen und Vögel bewegen sich vor der gespenstischen Staffage, die Licht und Wolken bilden. Menschen erscheinen in dieser Welt nur noch als Fratzen, und als endlich zwei andere Menschen auftauchen, entpuppen sie sich als Spiegelungen der beiden Spaziergänger in einem Schaufenster.²² Zwar verspricht die durchbrechende Sonne noch einen Martinisommer (es ist Martinstag,

der 11. November), doch am Schluss des Romans beginnt es zu schneien.²³ Auch dies erwies sich als ein vergebliches Hoffen auf ein Entkommen von dieser Toteninsel.

Tod und Leben

Jedesmal, wenn Baur Böcklins «Toteninsel» im Kunstmuseum Basel aufsuchen wollte, stand dort bereits einer in einer schwarzen Pellerine.²⁴ Diese überall spürbare Allgegenwart des Todes führt jedoch nicht zu einer Resignation, sondern ermöglicht eine andere, neue Sicht des Lebens, denn es gibt eigentliche Verbindungsstellen zwischen dem Tod und neuem Leben, wie wir bereits bei früherer Gelegenheit gesehen haben: Das Licht erscheint uns als Zeichen des Todes und der Liebes-Brände; der November als Zeit der Toten ist die Voraussetzung für das Keimen und Blühen im Frühling. Auch die todbringende Spinne erhält plötzlich eine andere Rolle: sie zieht verbindende Fäden zu den Dingen und wird dadurch vergleichbar mit der Poesie.²⁵

Aus diesem dauernden Spannungsverhältnis zwischen der konventionellen, das Leben betonenden Bedeutung, die auch im Text wieder aufgenommen wird, und der neuen, durch die Todesstimmung des Romans geprägten, erhalten die Symbole ihre schillernde Faszination, die ihren tief nachwirkenden Eindruck erzeugt.

Die angetönte neue Lebensauffassung ordnet den Menschen wieder in die natürlichen Kreisläufe ein. Der Mensch und seine Umwelt beeinflussen sich im ganzen Roman gegenseitig und hängen gegenseitig voneinander ab. Auch bei andern Motiven als der Schmeissfliege «erlebt» die Umgebung – die Bäume, die Landschaft, der Himmel – das Schicksal des Einzelnen mit. Ähnliches geschieht mit der Liegenschaft eines Turners:

Ähnliches geschieht mit den Häusern, was stellt die Zeit nicht alles an mit diesen? Dabei liegt mir gerade die Liegenschaft eines Turners im Sinn, der sein Leben als selbstständiger Velomechaniker fristete, bei dem ich mein Velo seinerzeit nicht kaufte. Diese Liegenschaft weist einen groben Verputz (Besenwurf) auf, der ursprünglich in einem hellen Rot gestrichen war, eine Holzlaube, ebenfalls ein beinahe barockes Schmiedeisen-gitter vor dem Fenster der Kellerwerkstatt. Bindschädler, wie dann das Rot eindunkelte, die Laube die Farbe liess, wie die Liegenschaft eben alterte mit dem Altern des Turners, um dann, als er tot war, rapid zu verkommen, obschon sie weiter bewohnt wurde, (...) war geradezu bewegend.²⁶

Die Winterastern erscheinen wie Täuflinge in den Armen der drei Schwestern, haben aber einen Geruch, «den Leichname auszuströmen pflegen.»²⁷ Auch die Fäkalien des Menschen und seine sterblichen Überreste sind Teil in einem grossen Kreislauf, wie überhaupt das irdische Leben nur ein Punkt in den Bewegungen des Universums ist. Die Gespräche über die Toten bleiben nicht einseitig beschränkt, denn auch die Toten sprechen zu den Lebenden, wie etwa Ferdinand angesichts der Kirschbäume.²⁸

*Oder es konnte sich geben, Bindschädler, dass man Joachim Schwarz antraf, wie er auf der Brücke stand, das Defilee der heimkehrenden Jauchekutscher abnehmend, vier oder fünf an der Zahl, indes ein Taubenschwarm aufbrach, um über den Geböften eine liegende Acht zu fliegen, dabei auch das Haus des Uhrmachers Albert Baur mit einbeziehend.*²⁹

Diese liegende Acht, das Zeichen für die Unendlichkeit, fasst alle diese Zusammenhänge, die Amrain im ganzen Universum einbetten, in einem einzigen Sinnbild zusammen. Nun wird auch die Faszination erklärbar, die für Baur und Bindschädler vom Jugendstil ausgeht, dessen Feier des Lebens sich in «heimlich-unheimlicher Nachbarschaft zur Sympathie mit dem Tod» halte.³⁰

Die künstlichen Blumen

Den Gegensatz zu diesen natürlichen und kosmischen Kreisläufen bilden die künstlichen Plastik-Blumen, die auf den Gräbern immer häufiger auftreten. Sie sind das Symbol einer Epoche, in der die Menschen auf linkisch-schmerzliche Weise in Konkurrenz zur Natur zu treten versuchen und immer weniger bereit sind, Verflissenes, Dahingegangenes, Unwiederbringliches in die Gräber hineinzunehmen. Die gleiche Mentalität zeigen die drei Schwestern, wenn sie Baur auffordern, den Grabstein der Mutter einmal zu waschen, um die Flechten und Moose, Spuren der Vergänglichkeit, zu entfernen.³¹ Die künstlichen Blumen aber sind nichts als Machwerke, Werke jener Macher, denen Gerhard Meier die letzten Seiten im «Schnurgeraden Kanal» widmet, weil sie, die an die totale Machbarkeit glauben, auf eine Reduzierung, «Reduzierung des Menschen vor allem», hinwirken, und dabei das Gespür für Zusammenhänge und Prioritäten verloren haben.³² Dies hat zwar zu einer Verelendung und zu Verblödungserscheinungen geführt, doch immerhin sind die Machwerke so raffiniert, dass sie ihre natürlichen Vorbilder überdauern und dass sogar die natürlichen Blumen dem künstlichen Licht einer

Strassenlampe entgegenwachsen und länger grün bleiben als die am Licht der natürlichen Sonne.³³

In diesem Zusammenhang ist auch die Umdeutung des Meretleins Schicksals von Gewicht: Sind es bei Gottfried Keller Gesellschaft und Familie, die Ursache und Rahmen bilden für den ausweglosen Lebenslauf des Mädchens, so verschwinden diese Faktoren bei Gerhard Meier zwar überhaupt nicht, man denke nur an die zahlreichen tragischen Einzelschicksale in der «Toteninsel», sie werden aber in einen Zusammenhang gestellt, der über den menschlichen Einflussbereich hinausgeht. Das Licht, die Farben des Himmels, die Bewegungen der Landschaft werden von einer aussermenschlichen, göttlichen Kraft bestimmt und gelenkt. Der Mensch kann hier höchstens, wie die Einzelschicksale zeigen, eigene Gefahren hinzufügen, nie aber den Gang der Bestimmung aufhalten.

Wieder von den Bäumen sprechen

Mit dieser Forderung, sich wieder in die Ordnung der Natur einzureihen, nach ihren Gesetzen zu leben, und die linkischen Versuche aufzugeben, sie zu übertreffen oder auszuschalten, steht Gerhard Meier in einer breiten Tradition der neuesten deutschen und schweizerischen Literatur. Ich denke hier etwa an E. Y. Meyers «In Trubschachen» und «Die Rückfahrt», Max Frischs «Der Mensch erscheint im Holozän» oder Allain Tanners Film «Light Years Away».

Daraus wird aber auch die Provokation, die in Gerhard Meiers Schreiben steckt, sichtbar: Die Literatur soll die linkischen Versuche des täglichen Lebens aufzeigen, sich den Kreisläufen der Natur, den Kreisläufen von Leben und Tod, von Entstehen und Vergehen, zu entziehen; sie soll von den oberflächlichen Problemen den Blick zurück zu den grundlegenden Fragen der menschlichen Existenz lenken. Das Schweigen in Schönheit erscheint als Alternative zum allzu vordergründig-agitatorischen Schreiben. Im «Schnurgeraden Kanal» fordert Gerhard Meier in einem abgewandelten Brecht-Zitat, man sollte wieder, «vermutlich nur noch von den Bäumen sprechen.»³⁴ Statt von all den Dingen unserer Wohlstands- und Konsumgesellschaft zu schreiben, möchte Gerhard Meier diese Dinge einmal beiseite schieben, um sich den Fragen des Lebens zuzuwenden, die wohl jenes von allen materiellen Dingen entblösste «nichts» im Zitat von Gustave Flaubert bedeuten können,

für den, der sich damit beschäftigt aber jenes «alles» sind, um das der Dialog zwischen Bindschädler und Baur kreist.

Apropos Wind: Erst seit ich «Blow up» gesehen habe, Antoninis Film, weiss ich, dass dieser durch die Gräser streicht, durch die Bäume. Und erst seit ich «Blow up» gesehen habe, weiss ich richtig, dass die Bäume grün sind und auch die Gräser.

Eine ähnliche Funktion, wie sie Gerhard Meier hier, im «Schnurgeraden Kanal», Antoninis Film zuschreibt, erhofft er sich wohl auch für seine Werke: Wie dort hinter der idyllischen Fassade einer Liebesszene durch das Vergrössern der Fotografie ein Mord zum Vorschein kommt, versteckt sich hinter den stimmungsgeladenen Bildern von Gerhard Meiers Sprache eine Welt, die gar nicht so heil ist, in der Tod und Bedrohung das Leben der Menschen prägen und es in grössere Zusammenhänge stellen, in denen aber auch diese gerne verdrängten Dinge einen Sinn bekommen. So werden Grenzen sichtbar, die der Mensch nicht überschreiten kann, wo jedes Anrennen mit noch so raffinierten Machwerken ohne Erfolg bleiben muss.

Der Motiv-Teppich, den Gerhard Meier in seinem Roman «Toteninsel» wob, ist also nicht, wie auf den ersten Blick vermutet, eine wohlgeordnete Decke über eine verdorbene Wirklichkeit. Im Verlauf der Lektüre schimmert die Wirklichkeit immer wieder und immer bedrohlicher durch. Die Motive des Teppichs sind zerbrechlich wie Glas, ihr erster Eindruck vermittelt eine trügerische Sicherheit. Darunter aber wird eine Welt sichtbar, wie sie Picasso beschrieb, aus der unsere Welt, eine Scheinwelt, ver-rückt worden ist. Erst wenn dieser Hintergrund durch die Motive durchzubrechen beginnt, dürfte es aber möglich sein, dem «Landstrich Leben» beizukommen, ohne zu mögeln und weisse Flächen nach der Fantasie auszufüllen, wie es in der älteren Literatur vorkommt. Indem man sich gelegentlich mit «weissen, zumindest monochromen Flächen» abfindet,³⁶ verwirft man zwar den Glauben an die totale Machbarkeit, erkennt aber hinter den Motiven eine Wirklichkeit, die sich zwar der Beeinflussung durch den Menschen entzieht, aber auch ohne dessen Vereinfachungen auskommt. Erst wenn man den Blick ausweitert auf diese Wirklichkeit und die Grenzen der Machbarkeit zu erkennen beginnt, dürfte eine neue Sicherheit erreichbar werden, die ohne trügerische Vereinfachungen auskommt. Dies ist die Hoffnung, die uns aus Gerhard Meiers «Toteninsel» entgegenspricht.

Anmerkungen

- ¹ Toteninsel, a.a.O., Text der vordem Umschlagklappe, das Zitat stammt von S. 77.
² Ebda. S. 111.
³ Der schnurgerade Kanal, a.a.O., S. 5.
⁴ Toteninsel, a.a.O., S. 141.
⁵ Ebda. S. 5.
⁶ Ebda. S. 41.
⁷ vgl. ebda. S. 22–25.
⁸ vgl. ebda. S. 13.
⁹ Ebda. S. 68.
¹⁰ Ebda. S. 86.
¹¹ vgl. ebda. S. 123/24.
¹² vgl. etwa ebda. S. 108, 126, 135.
¹³ Ebda. S. 68, 70.
¹⁴ vgl. ebda. S. 16.
¹⁵ Ebda. S. 69.
¹⁶ Ebda. S. 90.
¹⁷ Ebda. S. 33.
¹⁸ vgl. ebda. S. 97.
¹⁹ Der Grüne Heinrich, a.a.O., S. 77.
²⁰ vgl. Toteninsel, a.a.O., S. 140, 58.
²¹ vgl. ebda. S. 66.
²² vgl. ebda. S. 17, 88.
²³ vgl. ebda. S. 94, 142.
²⁴ vgl. ebda. S. 128.
²⁵ vgl. ebda. S. 35.
²⁶ Ebda. S. 115.
²⁷ Ebda. S. 28.
²⁸ vgl. ebda. S. 17, 11, 9, 51, 16.
²⁹ Ebda. S. 62.
³⁰ vgl. ebda. S. 135.
³¹ vgl. ebda. S. 18, 13.
³² vgl. Der schnurgerade Kanal, a.a.O.
³³ vgl. Toteninsel, a.a.O., S. 159, S. 108.
³⁴ Der schnurgerade Kanal, a.a.O., S. 36. Bertolt Brecht hatte im 1938 entstandenen Gedicht «An die Nachgeborenen» ausgerufen:
*Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschliesst!*
(Bertolt Brecht: *Gedichte W*, Frankfurt 1961)
³⁵ Ebda. S. 155.
³⁶ vgl. Toteninsel, a.a.O., S. 25/26.

Literaturverzeichnis

- Gerhard Meier: Toteninsel, Bern 1979.
Gerhard Meier: Der schnurgerade Kanal, Bern 1977.
Gottfried Keller: Der grüne Heinrich (Erste Fassung), München 1978 (dtv Tb. 2034).
Bertold Brecht: Gedichte IV, 1934–1941, Frankfurt a.M. 1961.
Max Frisch: Der Mensch erscheint im Holozän, Frankfurt a.M. 1979.
E. Y. Meyer: In Trubschachen, Frankfurt a.M. 1979 (Suhrkamp Tb. 501).
E. Y. Meier: Die Rückfahrt, Frankfurt a.M. 1980 (Suhrkamp Tb. 578).
Beatrice von Matt: Fahrten zurück, Anzeichen eines Umdenkens in der Literatur, NZZ Nr. 43, 21./22.2.1981, S. 67.
Gerda Zeltner: Das Ich ohne Gewähr, Gegenwartsautoren aus der Schweiz, Frankfurt a.M. 1980.
Die vorliegende Arbeit wurde von Jürg Rettenmund 1981 als Proseminararbeit bei Frau Dr. B. von Matt abgelegt.
1982 ist von Gerhard Meier der Roman «Borodino» erschienen.