Zeitschrift: Jahrbuch Oberaargau : Menschen, Orte, Geschichten im Berner Mitteland

Herausgeber: Jahrbuch Oberaargau

Band: 40 (1997)

Artikel: Gerhard Meier und die bildende Kunst : nach einem Vortrag im Kunsthaus Langenthal

Autor: Vögele, Christoph

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1071360

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: 17.01.2026

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

Gerhard Meier und die bildende Kunst

Nach einem Vortrag im Kunsthaus Langenthal

Christoph Vögele

«Paradies» heisst der Titel des Sommerprogramms im Kunsthaus Langenthal. Aus dem nahen Niederbipp kommt der Schriftsteller Gerhard Meier. In ein Programm – im übertragenen Sinne – passt der differenzierte und feine Menschenfreund Gerhard Meier eigentlich nicht, aber im Programm «Paradies» kann ich ihn mir gut vorstellen. Gerade er hat sich in seinen Gedichten und Romanen, in seinen Sprachbildern immer wieder nach dem Paradiesischen gesehnt. Nicht als Phantast oder Schöngeist aber, sondern mit festem Boden unter den Füssen, dem Boden von Amrain, sprich Niederbipp, von Herkunft und Geschichte. Das Vorausschauen ins «weite Land» des Paradiesischen ist niemals losgelöst vom wachen Hinschauen, das auch das Unmenschliche bemerkt, und vom relativierenden Zurückschauen. Gerhard Meiers Sehnsucht kennt drei Richtungen: nicht nur nach vorne ins «weite Land» und zurück zu den Toten, sondern auch zur Seite hin, zu den Menschen, die ihn begleiten. Immer geht es um die Aufhebung von Grenzen, um die Verbindung zur ersehnten Ganzheit. Zwischen gestern, heute und morgen, Leben und Tod, Welt und Paradies herrscht bei Gerhard Meier reger Grenzverkehr.

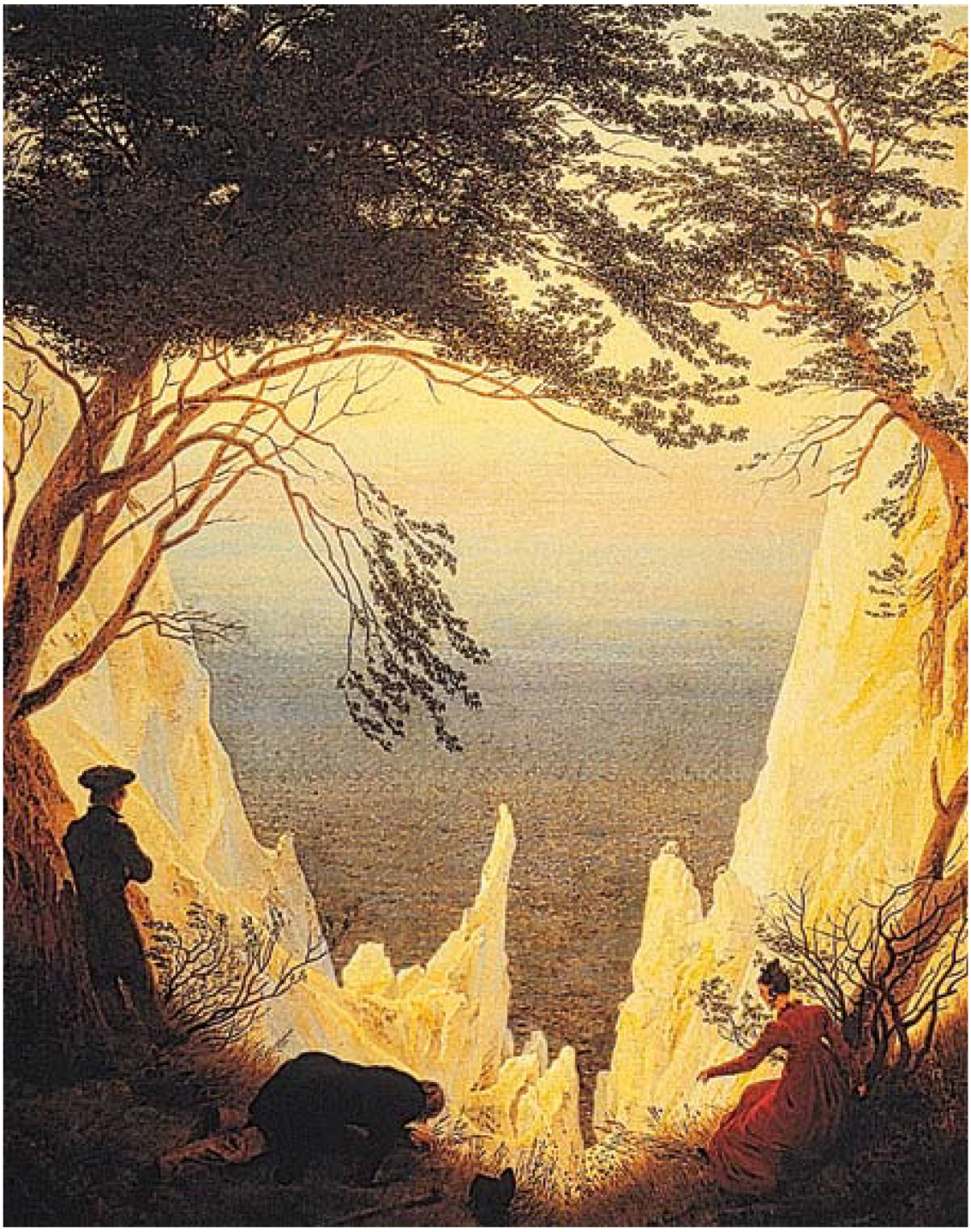
Ebenso durchlässig ist die Grenze zwischen Bild und Realität. Wenn er sich mit den gemalten Bildern seiner Lieblingsmaler das Paradies ausmalt, so sind diese gemalten Bilder für ihn ebenso wirklich wie die sogenannte Wirklichkeit. Bilder finden sich bei Gerhard Meier allerorten, aller Gattung. «Das Leben in Bildern», so sagt er in seinen *Amrainer Gesprächen* mit Werner Morlang, «das Denken in Bildern ist eine Angelegenheit, die mit unserem Überleben zu tun hat. (...) Dort, wo wir nicht mehr fähig sind, uns in Wörtern auszudrücken, sind wir auf das Bild angewiesen: auf das Sprachbild, auf das Traumbild, auf das Farbbild. Solche Bilder sind lebenswichtig.»

Unter den Bildern sind ihm die gemalten besonders lieb. An seinen soge-

nannten «Stadttagen» ist der Gang ins Museum eine Lieblingsbeschäftigung. Gewisse Bilder, die er auf Ausflügen und Reisen oder in Kunstbüchern kennengelernt hat, befinden sich seit Jahrzehnten in seinem «musée imaginaire» oder – im Sprachbild Gerhard Meiers – «an den Wänden seiner Seele». Seit den frühen Gedichten ist die bildende Kunst in seinem Werk präsent, in aller Klarheit ist die Rede von ganz bestimmten Malern und Bildern.
Ich möchte Ihnen Gerhard Meiers «Galerie» *gemalter* Bilder vorstellen, eine Auswahl von Werken, die in seinen Büchern vorkommen. Plastische Werke, die in seinen Texten etwa durch Wiggli, Luginbühl oder Tinguely vertreten sind, werden bewusst weggelassen. Das Gemälde kommt dem immateriellen Erinnerungsbild, das für Meier so wichtig ist, näher als die raumgreifende Plastik.
Die Bildfolge beginnt mit seinem Lieblingsmaler Caspar David Friedrich, führt bis zur ungegenständlichen Malerei von Mark Rothko und endet mit Werken der Naiven Kunst und der «art brut».

Friedrich: Kreidefelsen auf Rügen

Der Bilder-Reigen beginnt mit dem deutschen Romantiker Caspar David Friedrich (Greifswald 1774–1840 Dresden). Mit Friedrich verbindet Gerhard Meier der biographische Bezug zur Insel Rügen. Von hier stammt Meiers Mutter Karoline Kasten, die als Schäferstochter auf der Ostsee-Insel aufgewachsen ist. Friedrich hat zu verschiedenen Zeiten Rügen besucht, erstmals 1801. Hier wird er zum selbständigen reifen Landschaftsmaler, und hierhin führt ihn viele Jahre später, 1818, auch seine Hochzeitsreise, von der das hier besprochene Bild *Kreidefelsen auf Rügen* stammt (Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur).
Für Gerhard Meier ist Rügen, im speziellen die Halbinsel Wittow, das «Land der Winde», das seinem jüngsten Roman den Titel lieh, eine Seelen-Landschaft, fast schon ein Bild vom «Sneewittchenland», das sich «in unserer Seele befinde, die auch schon das *weite Land* geheissen worden ist» (*Land der Winde,* S. 89). In Friedrichs weiten lichterfüllten Landschaften fühlt sich der Autor heimisch – und fast zärtlich spricht er von den «Bildern meines Lieblings» (*Baur und Bindschädler,* S. 260). Sein Mutterland Rügen besucht Gerhard Meier mehrmals, gleichsam in zweifacher



Caspar David Friedrich: Kreidefelsen auf Rügen. 1818.

«Mission», auf den Spuren seiner Mutter und der Motivwelt Friedrichs. Im Film *Die Ballade vom Schreiben,* einem einfühlsamen Künstlerporträt, das Friedrich Kappeler 1994 dem Autor gewidmet hat, sind die Szenen einer gemeinsamen Rügen-Reise besonders berührend. Die filmischen Bilder aus dem Mutterland zeigen den Wanderer Gerhard Meier als einen Ankommenden – und machen zugleich deutlich, dass die Motivsuche nach Friedrichs gemalten Bildern letztlich erfolglos bleiben muss. Meiers Hingabe an Friedrichs Landschaften gilt in zweifacher Hinsicht der Heimat, verbindet die Suche nach seiner biographischen Herkunft mit der Sehnsucht nach einer spirituellen Ankunft. Die Insel Rügen wird solcherart zum Schnittpunkt zweier Welten, einer irdischen und einer paradiesischen, einer vergangenen und einer ersehnten.

Gerhard Meiers Vorliebe für Friedrichs Bilder gründet in einer tiefen Wesensverwandtschaft. Beider Schaffen reflektiert eine ethisch-religiöse Grundhaltung, welche sich mit der Sehnsucht nach dem Transzendenten verbindet. Bereits zu Friedrichs Zeiten wuchsen diese Gefühle gerade vor dem Hintergrund zunehmender Gotteszweifel. Sprechend ist hierzu eine Passage aus der *Toteninsel*: «Ich sagte ferner, Otto Julius Bierbaum habe gesagt, dem Menschen sei das Paradies genommen worden, und er habe sich die Kunst dafür gegeben. Und (...) die Kunst sei wiedergewonnenes Paradies. (...). Der Erlösungsgedanke habe das 19. Jahrhundert durchzogen, im Fin de siècle und im Jugendstil eine Steigerung bis zur Zwangsvorstellung erfahren. Vom Erlösungsdrang sei auch unsere Zeit besessen, und der Reiz, der vom Fin de siècle auf sie ausgehe, habe hier eines seiner Motive» (*Baur und Bindschädler,* S.143 f.).

Im *Land der Winde* wird die Verbindung zwischen Kunst und Transzedenz noch deutlicher: Bindschädler sagt zu Katharina, Kunst sei «vielleicht ein Klang (...), der sich gewissermassen aus dem grossen Klang herausgelöst habe, als ein Nebenklang des grossen Klanges». Damit berühren die Künste, allen voran die Musik, aber auch die Malerei mit ihren Farbtönen, einen sphärisch-himmlischen Bereich.

Friedrich: Auf dem Segler

Gerhard Meier, der romantisches Ganzheitsdenken in unsere Tage weiterträgt, verbindet in seinen Werken verschiedene Künste und Sinne. Ein

Caspar David Friedrich: Auf dem Segler. Um 1818.

Beispiel hierfür ist eine Passage aus dem Roman *Der Besuch*. Der Mann auf Zimmer 212 in der Psychiatrischen Klinik St. Urban wartet auf Besuch. Dabei fällt sein Blick auf einen Segler, ein gemaltes Segelschiff wohl, das sich aufgrund der Beschreibung auf eine Reproduktion von Friedrichs Bild *Auf dem Segle**r*** (Eremitage, St. Petersburg, um 1818) bezieht.
«...und auf dem Meer .... segelt .... ein Segler. Das Schwarz des Schiffsrumpfes, zum Teil auch das Schwarz des Meeres geben sich aufgefächert in mehrere Schwarz, in Violett auch, Oliv, Gelb und so weiter (aber ohne Rottöne), während das Weiss der Segel opal-, ja alabasterfarbene, das Weiss des Himmels geradezu marmorne Töne (inklusive Änderung, natürlich) und alle diese Töne zusammen zusätzlich noch wirkliche oder eben tonale Töne annehmen, so dass es sich schliesslich oder schlechthin um ein musikalisches Bild oder um bildhafte Musik zu handeln scheint» (*Der Besuch,* S. 107). Das Bild bezieht sich abermals auf Friedrichs Hochzeitsreise. Auf dem Boot befindet sich ein Paar, das einer Hafenstadt – wohl Stralsund – entgegensegelt. Indes verschränkt sich auch hier eine abbildliche mit einer sinnbildlichen Ebene. Die Überfahrt kann als die gemeinsame Lebensfahrt des Paares interpretiert werden; mit der Hafenstadt verbinden sich Jenseitsvisionen, das Schiff ist auf Todeskurs. Meiers Roman endet denn auch mit den Sätzen: «Nachdem sich ihre Blicke getroffen haben [des Mannes auf Zimmer 212 und der Krankenschwester], entfernt sich ein Segler, unter einer Musik, die immer stärker wird» (*Der Besuch,* S. 202).

Friedrich: Der Abendstern

In Meiers späteren Romanen werden Friedrichs Werke bei ihren Titeln genannt, so etwa das Bild *Der Abendstern* (um 1825, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main). Im Roman *Der schnurgerade Kanal* wird dem Werk nachgesagt, «kaum je habe Caspar David Friedrich die Chiffren des Todes zarter und tröstlicher ins Bild gesetzt» (*Der schnurgerade Kanal,* S. 309). Während eines Besuches der Romanheldin Helene W. am Untersee, geht die gesehene Wirklichkeit der Seelandschaft in die erinnerte Wirklichkeit eines Musikstückes und des besagten Bildes *Der Abendstern* über. Musik, gesehene und gemalte Landschaft verbinden sich zu einem einzigen Stimmungsbild.

Caspar David Friedrich: Der Abendstern. Um 1825.

Caspar David Friedrich: Böhmische Landschaft mit dem Milleschauer. Um 1810/11.

Das Wesen von Friedrichs *Abendstern* tritt in Meiers einfühlsamer Beschreibung klar hervor: «Über Dresden hing ein gelbes Wolkenband, nach rechts hin sich verjüngend. Ein beinahe ebenso breites, nach rechts sich verjüngendes Band freien Himmels erstreckte sich darüber. Den übrigen Himmel bedeckte ein Wolkenfeld, kompakt, etwas weniger gelb. Auf dem höchsten Punkt der dunklen Kuppe im Vordergrund breitete ein Knabe seine Arme aus, während die Stellung der Beine auf ein baldiges Abstossen schliessen liess. Von den Turmenden dreier Kathedralen flankiert, berühren Kopf und rechte Hand das Wolkenband. Zwei Pappelkolonnen standen vor Dresden, die eine von links, die andere von rechts. Eine Frau und ein Mädchen, im Rücken des Knaben, behielten diesen im Auge.
Dr. Helene W. fragte sich wo denn auf dem Bild *Der Abendstern* der Abendstern sei. Sie verspürte den Sog dieses Bildes» (*Der schnurgerade Kanal,* S. 309 f.).
Der besagte Sog führt nach rechts, aus dem Bildgeviert hinaus, wo unsichtbar, in unserer Imagination, der Abendstern leuchtet. Der Knabe sieht ihm entgegen, vielleicht als einem Zeichen seines kommenden frühen Todes. Es ist ihm jedoch nicht bang; auf dem höchsten Punkt der Kuppe angelangt, geniesst er die abendlichen Winde, die ihn hier oben umgeben – und träumt vom Fliegen. Der Wind hat es auch Gerhard Meier angetan – nicht erst in seinem *Land der Winde*. Der Wind ist Lebenshauch und zugleich Verbindung zwischen Himmel und Erde. Von Friedrich heisst es im *Schnurgeraden Kanal*: «Apropos Luft: Von Caspar David Friedrich weiss man, dass dieser, wenn er Luft malte, kein Gerede vertrug» (*Der schnurgerade Kanal,* S. 207).

Friedrich: Böhmische Landschaften

Gerhard Meiers Vorliebe für die Landschafts-Malerei – andere Gattungen wie Porträt oder Stilleben kommen in seinen Texten eher selten vor – gründet wohl im Interesse für das Elementare von Licht und Luft, welche sich im freien Landschafts- und Himmelsraum entfalten können. Zu seinen Lieblingsbildern gehören Friedrichs *Böhmische Landschaften,* von denen er im *Schnurgeraden Kanal* schreibt: «Den böhmischen Landschaften von Caspar David Friedrich wird nachgesagt, sie gehörten zu den sanftesten, menschlichsten, die Friedrich gemalt habe, obwohl auf diesen Bil-

Caspar David Friedrich: Böhmische Landschaft. Um 1810/11.

Caspar David Friedrich: Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang. 1816/17.

dern kein Mensch zu sehen sei, auch nicht auf den Wegen, kein Hirte, kein Wanderer. (...) Man könne die böhmischen Landschaften Caspar David Friedrichs übrigens nicht betrachten, ohne über deren Himmel zu reden. Kaum je seien bei Friedrich stillere, unbewegtere ins Bild gekommen. Das Firmament, das sich über die Landschaft in der Abenddämmerung spanne, sei ebenso friedlich wie jenes zur Zeit der Morgendämmerung. Ein Tag sei vergangen – und nichts sei zerstört.» (*Der schnurgerade Kanal,* S. 343 f.). Für Gerhard Meier sind Friedrichs *Böhmische Landschaften* Bilder des ersehnten Pardieses des *Sneewittchenlandes,* jener «Gemarkung, die etwas an sich hatte von Caspar David Friedrichs Böhmischer Landschaft, mit einem Klang darüber, der an ein Weinglas denken liess, dessen Rand mit feuchtem Finger bestrichen wird» (*Land der Winde,* S. 14). Die Menschlichkeit, die in Friedrichs *Böhmischen Landschaften* beschrieben wird, finden wir im Roman *Der Besuch* als das eigentliche Ziel der Kunst erkannt: «Zur Funktion der Kunst wäre vielleicht zu sagen: Kunst könne einen nicht heiler machen. Kunst könne einen nicht einfacher und somit nicht tüchtiger machen. Kunst könne einen höchstens für Augenblicke glücklich und vor allem *menschlicher* machen, was aber keine Kleinigkeit sei, denn das Gegenteil von menschlich sei eben unmenschlich. Wobei es sich erübrige, näher einzugehen auf die Unmenschlichkeit.» (*Der Besuch,* S. 167).

Friedrich: Zwei Männer in Betrachtung des Mondes

Die Werte von Liebe und Freundschaft sind Ausdruck der Menschlichkeit, das Absehen von sich selbst eine Relativierung angesichts der Grösse von Geschichte, Natur und Kosmos. Als Beispiel dafür steht in Friedrichs Schaffen das Bild *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes (1819,* Staatliche Kunstsammlungen Dresden). Es kommt in Gerhard Meiers Romanen *Baur und Bindschädler* und *Land der Winde* vor. Die beiden Freunde erleben sich in der nächtlichen Betrachtung des Mondes über dem Jura gleichsam als Teil eines zufälligen «Tableau vivant»: «Die Mondsichel hatte sich indessen um ein beträchtliches Stück nach Westen verschoben und berührte nun beinahe den Güggel. (...) «Zwei Männer in Betrachtung des Mondes», sagte Baur, nachdem man eine Zeitlang dagestanden hatte, nach der Mondsichel starrend, die im Filigran der Holunderkrone verfan-

Caspar David Friedrich: Zwei Männer in Betrachtung des Mondes. 1819.

Caspar David Friedrich: Brüder. Nach 1830.

gen schien.» (Baur und Bindschädler, 220 f.). Der belesene Baur führt erklärend aus, «Caspar David Friedrich soll *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* um 1819 gemalt haben. Schon Jahre zuvor beginne man in seinen Bildern einem Figurenpaar zu begegnen, das in der Betrachtung der Landschaft versunken sei. (...) *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* gehört in die Reihe dieser Landschaften. Die silberne Sichel lässt die volle Scheibe bereits ahnen. Brüderlich legt der jüngere Mann seinen Arm auf die Schulter des Freundes. Gemeinsam betrachten sie das Gestirn. Man habe darin die *bündnisstiftende Kraft der Natur,* den Freundschaftskult der Zeit erkannt, angesichts des Göttlichen als einer unbegreiflichen, zugleich Vertrauen und Schauer erweckenden Macht. Der Blick zum Mond sei zugleich ein Blick nach innen.» (*Baur und Bindschädler,* S. 221 f.).
Gerhard Meier ist wie seine Figur Baur, der von sich einmal sagt, er sei «ein Augenmensch» (*Baur und Bindschädler,* S. 10), stark visuell ausgerichtet. Im Roman *Der schnurgerade Kanal* findet sich ein ganzer Exkurs über das Sehen, in dem es unter anderem heisst: «Nahezu neunzig Prozent aller Sinneseindrücke gehen über die Augen. Sehend erfasst man zwanzigmal mehr Informationen als hörend.» (*Der schnurgerade Kanal,* S. 246). In Meiers Texten wird die Welt denn auch sinnlich, in Farben und Formen beschrieben, der Alltag wird zum klingenden Gemälde, immer wieder werden gemalte Bilder zur Schilderung herangezogen. Auch Meiers Figuren Baur und Bindschädler sind ganz der Bildwelt zugetan. Katharina sagt über Baur, ihren verstorbenen Mann, er habe ganz «in Bildern gelebt» (*Land der Winde,* S. 108). Sowohl Baur wie Bindschädler treffen wir wiederholt beim Betrachten von Kunst- und Bildbänden an: «Ich stand auf, griff nach dem Bildband *Caspar David Friedrich,* schlug das Bild *Die Lebensstufen* auf, das quasi eine Toteninsel darstellt mit Ausblick ins Leben.» (*Baur und Bindschädler,* S. 274).

Friedrich: Die Lebensstufen

Das Bild *Die Lebensstufen* (1830/35, Museum der bildenden Künste Leipzig) verbindet die Themen von Familie, von Zeit und Zeitlichkeit, die auch in Meiers Büchern zentral sind. Bei der älteren Rückenfigur handelt es sich wohl um Friedrich selber, bei den sitzenden Figuren um die Kinder des Künstlers, beim Mann mit dem Zylinder um einen Neffen. Die aus- und

Caspar David Friedrich: Die Lebensstufen. 1830/35.

Caspar David Friedrich: Das grosse Gehege. Um 1832.

einlaufenden Schiffe sind den fünf Personen am Strand zugeordnet. Das grosse Schiff in der Mitte, das zurückkehrt und dessen Segel bereits gerafft werden, bezieht sich auf den alten Friedrich, dessen Lebensreise bald beendet ist. Auch Gerhard Meier folgt der Interpretation des Lebenslaufes, wenn er von einer «Toteninsel mit Ausblick ins Leben» spricht.

Friedrich: Das Grosse Gehege

Beim weiteren Blättern im Bildband über Friedrich stösst Bindschädler auch auf das *Grosse Gehege* (um 1832, Staatliche Kunstsammlung Dresden), das «einen Augenblick des Übergangs darstelle, des Übergangs vom Sommer zum Herbst, vom Abend zur Nacht, vom Leben zum Tod» (*Baur und Bindschädler,* S. 274 f.). Dargestellt ist eine von Alleen durchzogene Aue ausserhalb von Dresden. Einmal mehr verbindet sich eine abbildliche mit einer sinnbildlichen Ebene. Der Wasserlauf ist wie durch einen Hohlspiegel gesehen. Leicht gekrümmt mutet das fleckenhafte Gebilde von Wasser und Land wie ein Teil des Erdballes an; thematisiert sind Erde und Himmel schlechthin und ihre gegenseitige Annäherung. Der Flusslauf wird zum Lebenslauf, das Schiff treibt seinem Ziel entgegen.

Friedrich: Eiche im Schnee

Um Übergang und Tod geht es auch in Friedrichs Bild *Eiche im Schnee* (um 1828, Wallraf-Richartz-Museum Köln). Als Reproduktion hängt das Bild im Spitalzimmer des sterbenden Baur. Bindschädler wacht am Bett des Sterbenden und betrachtet Friedrichs Bild: «Ich betrachtete Caspar David Friedrichs *Eiche im Schnee* mit dem Tümpel davor und bekam jene Steingrube vor Augen, wo wir im Aktivdienst Einzelausbildung zu betreiben hatten. Diese Grube war umstanden von Eichen. (...) Baur erwachte, schaute sich um, streifte dabei Friedrichs Eiche am Tümpel, deren Zweige leicht bedeckt waren von Schnee.» (*Baur und Bindschädler,* S. 298). Später, nach Baurs Tod, wird auch eine Reproduktion des Bildes bei Baurs Witwe Katharina hängen, «vermutlich zur Erinnerung an Kaspar Baurs Aufenthalt im Spital zu Amrain» (*Land der Winde,* S. 64). Und Bindschädler erinnert sich, «wie Baur in seiner letzten Nacht, während unseres Ge-

Caspar David Friedrich: Eiche im Schnee. Um 1828.

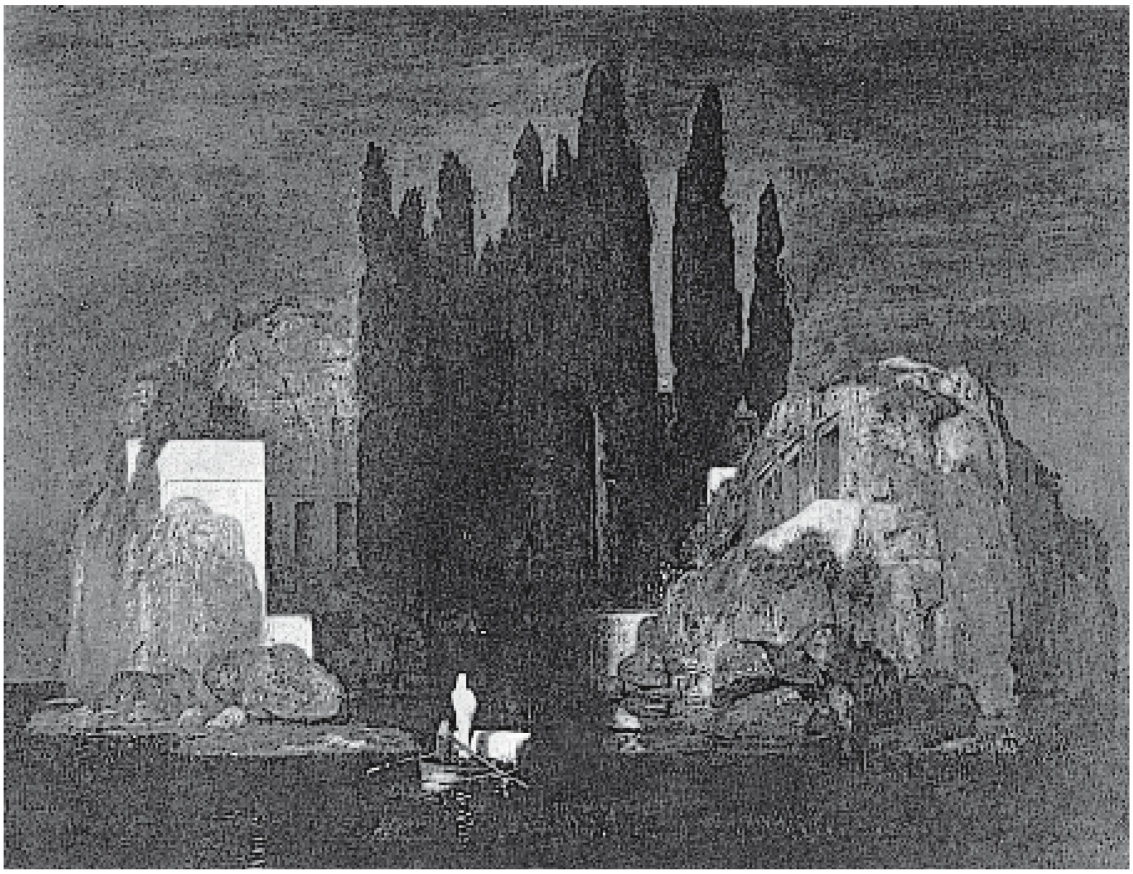
sprächs und auch sonst, immer wieder zu dieser Eiche geschaut hatte, der Eiche, die so etwas wie einen Totenbaum darstelle.» (*Land der Winde,* S. 64). Auch Friedrich versteht das Motiv als existentielle Metapher von Leben, Geworfenheit und Tod. Die Äste vor dem Tümpel liegen im Schnee wie Gefallene.

Unter dem Einfluss des befreundeten Theologen Gotthard Ludwig Kosegarten (1758–1818) sieht Friedrich die Natur als eine Offenbarung Gottes. Gerhard Meier wird ihm als überzeugter Christ darin folgen. Wie Friedrich vertraut er der Intuition: «Schliesse dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild», lautet Friedrichs vielzitierte Empfehlung. In Friedrich hat Meier einen Freund und Begleiter gefunden; auf den letzten Seiten von *Land der Winde* heisst es, in Dresden habe man auf Caspar David Friedrichs Grabplatte einen Frühlingsstrauss gelegt.

Die grosse Bedeutung von Friedrichs Bildern zeigt sich auch daran, dass manche in den festen Erinnerungsschatz von Meiers Figuren eingegangen sind. Eine Passage aus *Land der Winde* lautet: «Ich döste vor mich hin, während Katharina für Momente die Augen geschlossen hielt, (...) um ungestört durch jene Galerie flanieren zu können, wo die Bilder an der Ost-, West-, Süd- und Nordwand der Seele hängen, wie bei Kaspar die *Drei Frauen mit Winterastern,* das *Feld voller Gebeine, Base Elise am Ofen stehend, Die Lebensstufen,* Bilder, von denen er etwa geredet hatte.» (*Land der Winde,* S. 106). Nur das letzte der erwähnten Bilder, Friedrichs *Lebensstufen,* aber ist ein eigentliches Gemälde, bei den andern handelt es sich um Erinnerungsbilder an Menschen und Orte, aufbewahrt im Gedächtnis oder in Familien-Fotos. Erinnertes Bild und Erinnerungsbilder, alle sind im Roman in kursiven Lettern betitelt, ganz so als wäre etwa auch die Erinnerung an die Base Elise ein Kunstwerk. Sie ist es, dem inneren Werte nach. Die Grenze zwischen Kunst und Leben ist aufgehoben, beides ist für Gerhard Meier ebenso wirklich.

Böcklin: Die Toteninsel

Über Friedrichs *Lebensstufen,* die Gerhard Meier als die eigentliche Toteninsel beschrieben hat, kommen wir in Meiers Kunstgeschichte zu Arnold Böcklins *Toteninsel,* die dem ersten Teil der *Baur und Bindschäler*-Tri-



Arnold Böcklin: Die Toteninsel. 1880.

logie den Namen gegeben hat. Das Bild ist 1880 entstanden – die erste von insgesamt fünf Fassungen – und befindet sich im Kunstmuseum Basel, wo es Meier gesehen hat. Böcklin gilt ein längerer, wie so oft vor allem von Baur gespeister Diskurs: «Bindschädler, Böcklin hat fünf Versionen der *Toteninsel* gemalt. Und es gibt so etwas wie fünf Kontinente. (...) Im Werkverzeichnis wurden diese fünf Versionen unter einer einzigen Nummer aufgeführt, so dass es sich um eine einzige *Toteninsel* zu handeln schien. Ich bin übrigens kürzlich im Kunstmuseum Basel gewesen und habe Böcklins *Toteninsel* aufgesucht. Es stand bereits einer da in schwarzer Pelerine. Ich ging weg. Kam später zurück. Der Mann war immer noch da. Ich ging erneut weg. Kam erneut zurück. Die Lage hatte sich nicht verändert. Ich gab auf.» (*Baur und Bindschädler,* S. 135 f.).

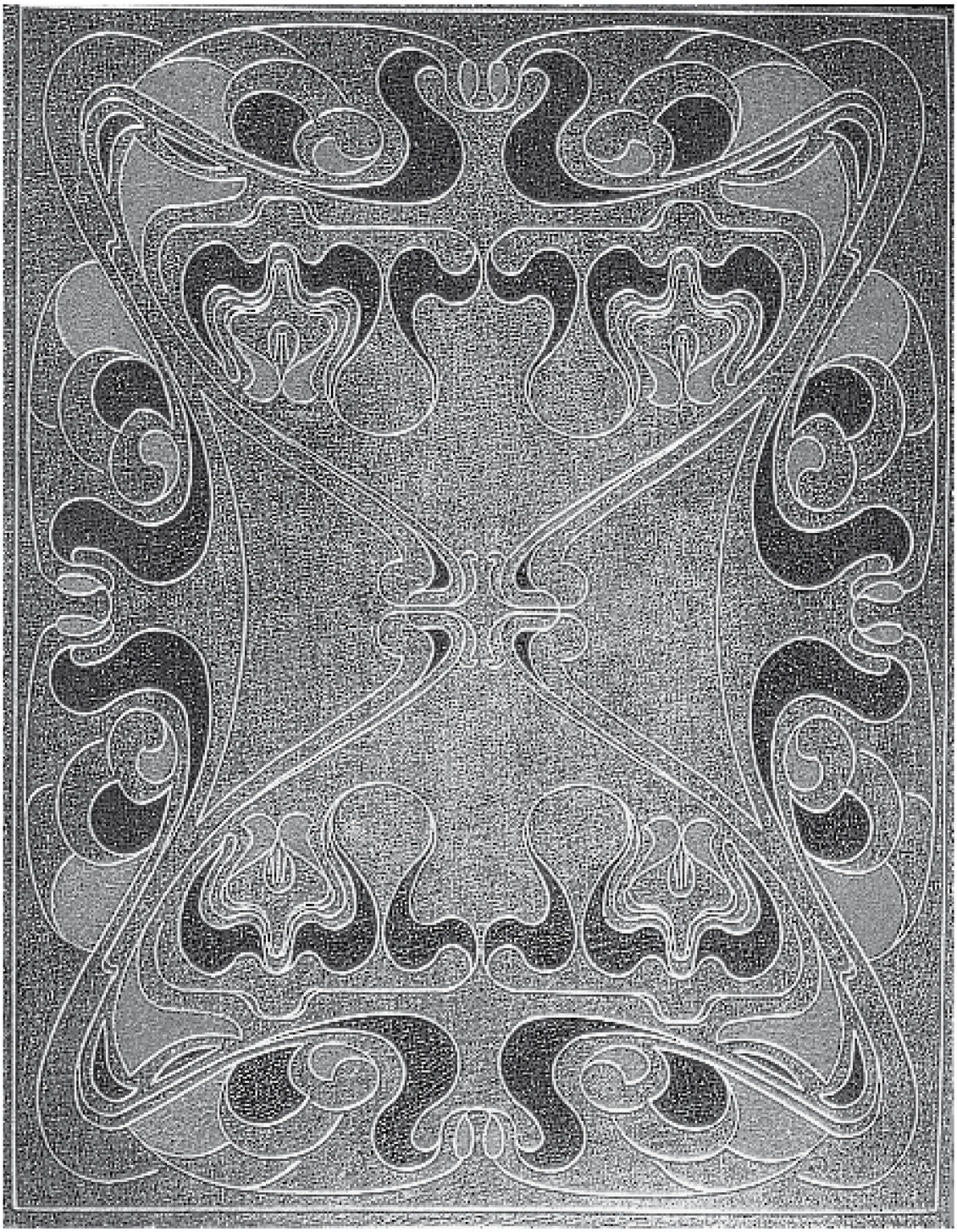
Mit der Betonung der fünf Fassungen – verglichen mit den fünf Kontinenten – unter derselben Katalognummer scheint erneut das romantische

Moment des Ganzen und Gemeinsamen, des Allgemeinen auf. Beim The£ma der Toteninsel geht es um die Gewissheit des allgemeinen Todes. Auf dem Schiff wird ein Sarg zur Gräber-Insel gefahren. Wie bei Friedrich verbindet es die Welt von Leben und Tod. Die Auftraggeberin der *Toteninsel,* eine junge Witwe, hatte das Werk als «ein Bild zum Träumen» in Auftrag gegeben. Und Böcklin schrieb ihr in einem Begleitbrief zum vollendeten Bild: «Sie werden sich hineinträumen können in die dunkle Welt der Schatten, bis Sie den leisen lauen Hauch zu fühlen glauben, der das Meer kräuselt, bis Sie Scheu haben, die feierliche Stille durch ein lautes Wort zu stören.» Böcklins *Toteninsel* begegnet uns bezeichnenderweise ein letztes Mal im Krankenzimmer des sterbenden Baur, bei dem sein Freund Bindschädler wacht: «Baur und ich mussten über längere Zeit geschlafen haben. Mich fröstelte. Ich stand auf, verwarf die Beine, die Arme, (...) knöpfte den Mantel zu und setzte mich wieder hin. «Bindschädler, im Mantel gemahnst du mich an den Mann vor der *Toteninsel* im Museum zu Basel», sagte Baur, lächelnd.» Der Freund Bindschädler wird für Baur zur freundlichen Figur des Todes; es ist ihm nicht bang, er lächelt.

Gerhard Meier kommt in seinem Schreiben assoziativ von einem Bild zum andern, im poetischen Strom fliessen die Bilder zusammen oder fügen sich aneinander wie auf einer Collage von Schwitters. Letztlich geht es um einen simultanen Zusammenklang, wie er in der Musik und der Malerei möglich ist. Gerhard Meiers gesamtes Schaffen – von den frühen Gedichten bis hin zum *Land der Winde* scheint wie *ein* Klang, *ein* Gedicht oder – wie es bei Meier über das Wesen des Romans heisst – wie ein *Teppich,* dessen musterartige Wiederholungen auch im sukzessiven Schreiben simultane Ganzheit erahnen, erinnern lassen.

Van de Velde: Bucheinband

Das Wiederkehren gleicher Ornamente – oder bei Meier: gleicher Satzwendungen – erinnert an den Jugendstil, auf den in den Romanen immer wieder hingewiesen wird. Als Beispiel sei ein Bucheinband des belgischen Jugendstilkünstlers Henry Van de Velde erwähnt. Im Roman *Der Besuch* findet sich folgender Vergleich zwischen Redefigur und Ornament: «Wobei ihn dieses Gerede gewissermassen an Redefiguren, an



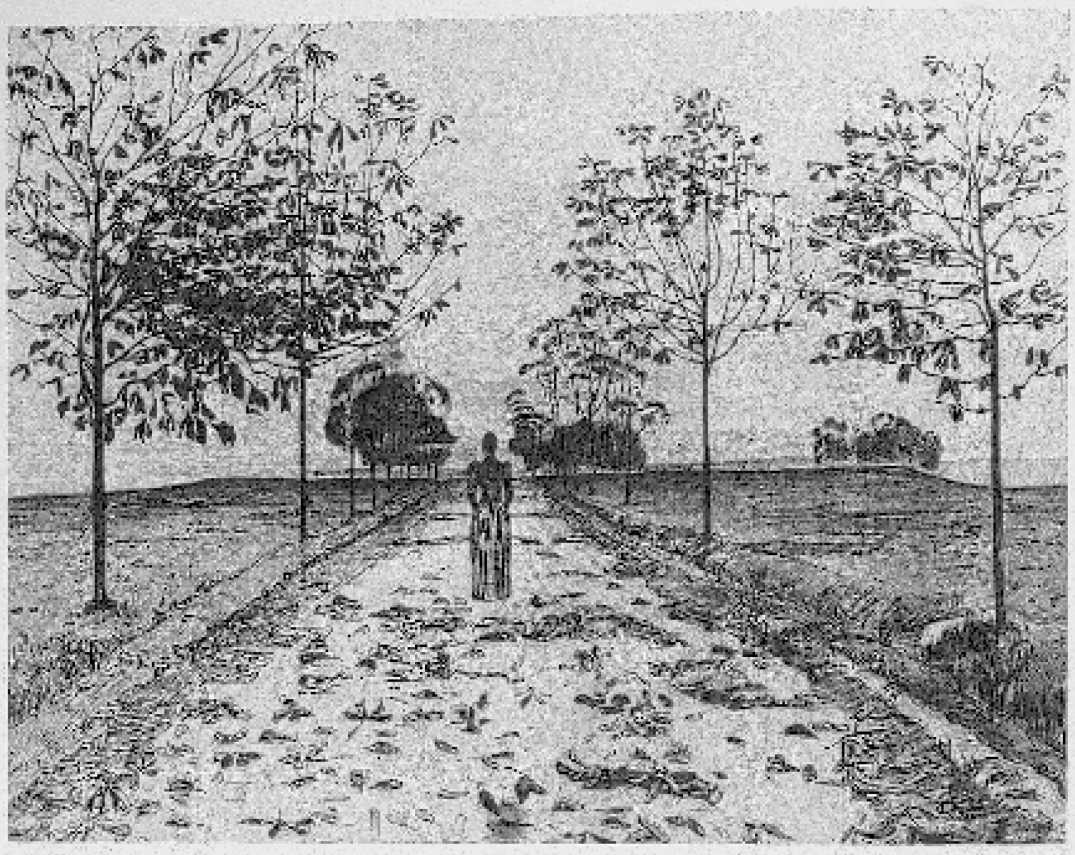
Henry Van de Velde: Bucheinband 1895.

Ferdinand Hodler: Herbstabend. 1892.

Sprachfiguren gemahne. Sprachfiguren, welche einem mitunter als Ranken erschienen, als Arabesken, arabeskale Ranken auf einem Cheminée zum Beispiel, einem Jugendstil-Cheminée gleichsam.» (*Der Besuch,* S. 34-f.). Und etwas später wird noch angefügt: «Einer der grossen, vielleicht der grösste Spracharabeskler – Robert Walser – sei ja nun tatsächlich (oder historisch eben) im Jugendstil anzusiedeln.» (*Der Besuch,* S. 35). Die ornamentale Wiederholung erinnert Gerhard Meier an die Verwobenheit aller Dinge, an die Wiederholung von Tages- und Jahreszeiten, an das Werden und Vergehen der Natur.
Der Schweizer Hauptvertreter des Jugendstils ist Ferdinand Hodler, der bei Meier mit dem Bild *Herbstabend* erwähnt wird.

Hodler: Herbstabend

Das Bild *Herbstabend* (1892, Musée des Beaux Arts Neuenburg) wird im Roman *Der schnurgerade Kanal* als Schluss-Einstellung für einen Roman



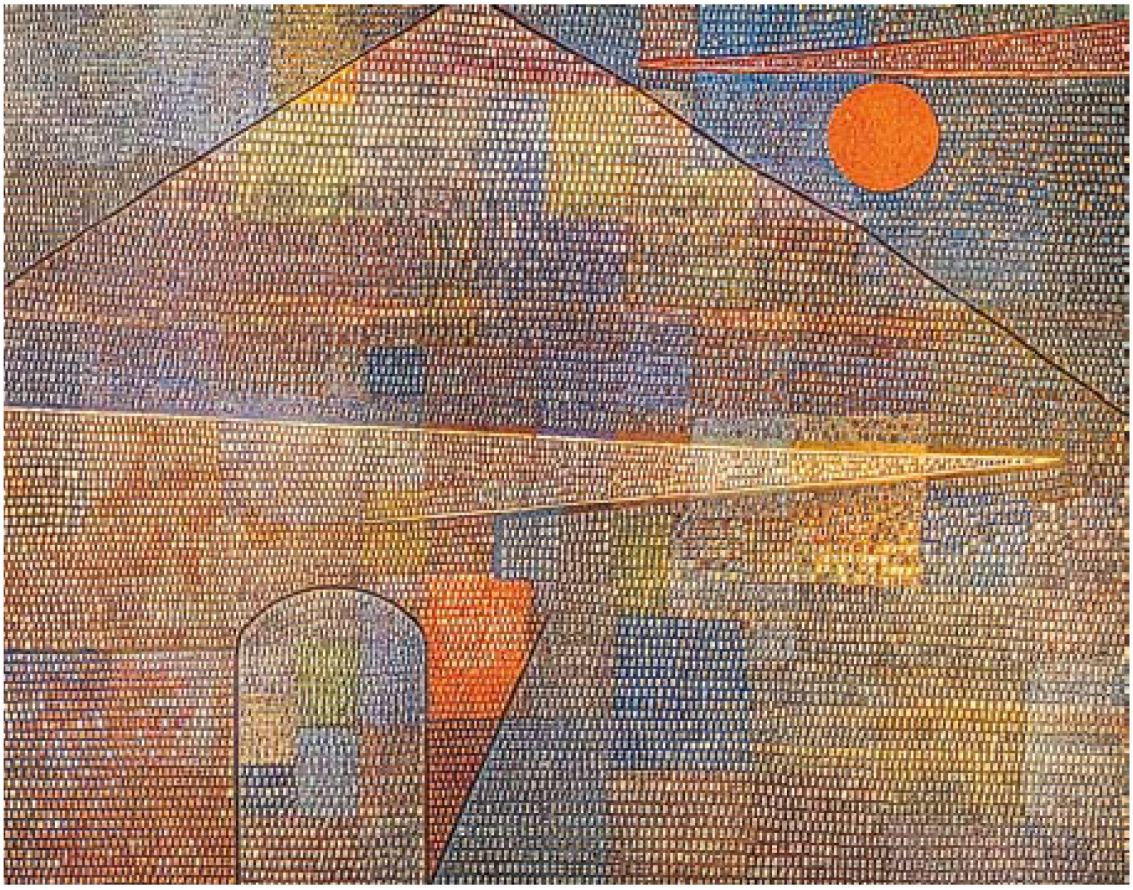
44

Hodler und Friedrich: Vergleich.

gesehen: «Belletristische Bücher sollten mit einer Strasse enden, das heisst, belletristische Helden sollten sich auf der Strasse davonmachen, eventuell parallel zu einem schnurgeraden Kanal, dabei gleichsam in einem hodlerschen Abend aufgehend, wobei auch Bäume mit dabei sein müssten, in diesem Fall Kastanienbäume, hodlersche eben, also diese gar nicht stämmigen, eher grazilen, vielleicht angekränkelten, transparenten oder herbstlichen, hodlerschen Kastanienbäume. Und man hätte diese belletristischen Helden zu verfolgen, bis sie punktklein in einem Himmel verschwinden würden, der sich perlmuttern über eine Gegend wölbt (...).» (*Der schnurgerade Kanal,* S. 240 f.). Zwei von Meiers Hauptmotiven, Baum und Strasse, sind in Hodlers Bild miteinander verbunden. Der Baum ist für Hodler – wohl auch für Meier – eine Metapher des Menschen, in seiner Stärke und seiner Hinfälligkeit. Die Strasse ist ein Sinnbild des Lebensweges. Damit folgt Hodler ganz der romantischen Tradition. Interessant ist ein Vergleich zwischen einer Skizze zu Hodlers *Herbstabend* und Friedrichs *Frau vor der untergehenden Sonne.* Mit Vorliebe wendet sich Gerhard Meier der romantisch-nordischen Tradition der Malerei zu. Hierzu können auch Vertreter der Moderne wie Paul Klee oder der Amerikaner Mark Rothko zählen.

Klee: Ad Parnassum

Auf dem Bild *Ad Parnassum* (1932, Kunstmuseum Bern) leuchtet der göttliche Berg Parnass, lädt ein, bestiegen zu werden. Meiers Bildbezug ist assoziativ, beim Anblick alter Dächer erinnert sich sein Held im Roman *Der Besuch* an Klees Bild. «Was diese Dächer (...) besonders auszeichne, sei deren Patina gleichsam, welche von Flechten und Moosen herrühre und sich in den Tönen Grün, Orange, Grau und so weiter bewege, wobei auch noch die unterschiedliche, mannigfaltige Tönung der Ziegel dazukäme, dieses Farbenspiel zu bereichern eben. (...) Und es gebe Dächer, eben Nasen- und Biberschwanzdächer, die einen unvermittelt an Klee, Paul Klee, erinnerten, auch wenn man kein hässlicher Schöngeist sei.» (*Der Besuch,* S. 113 f.). Sprechend ist – rund 15 Seiten später – eine minuziöse Beschreibung von Klees Grab und seiner Umgebung. Erfasst werden vorerst die Gräber zur Rechten und zur Linken, von sog. «gewöhnlichen» Frauen und Männern, welche in der langen Kette des

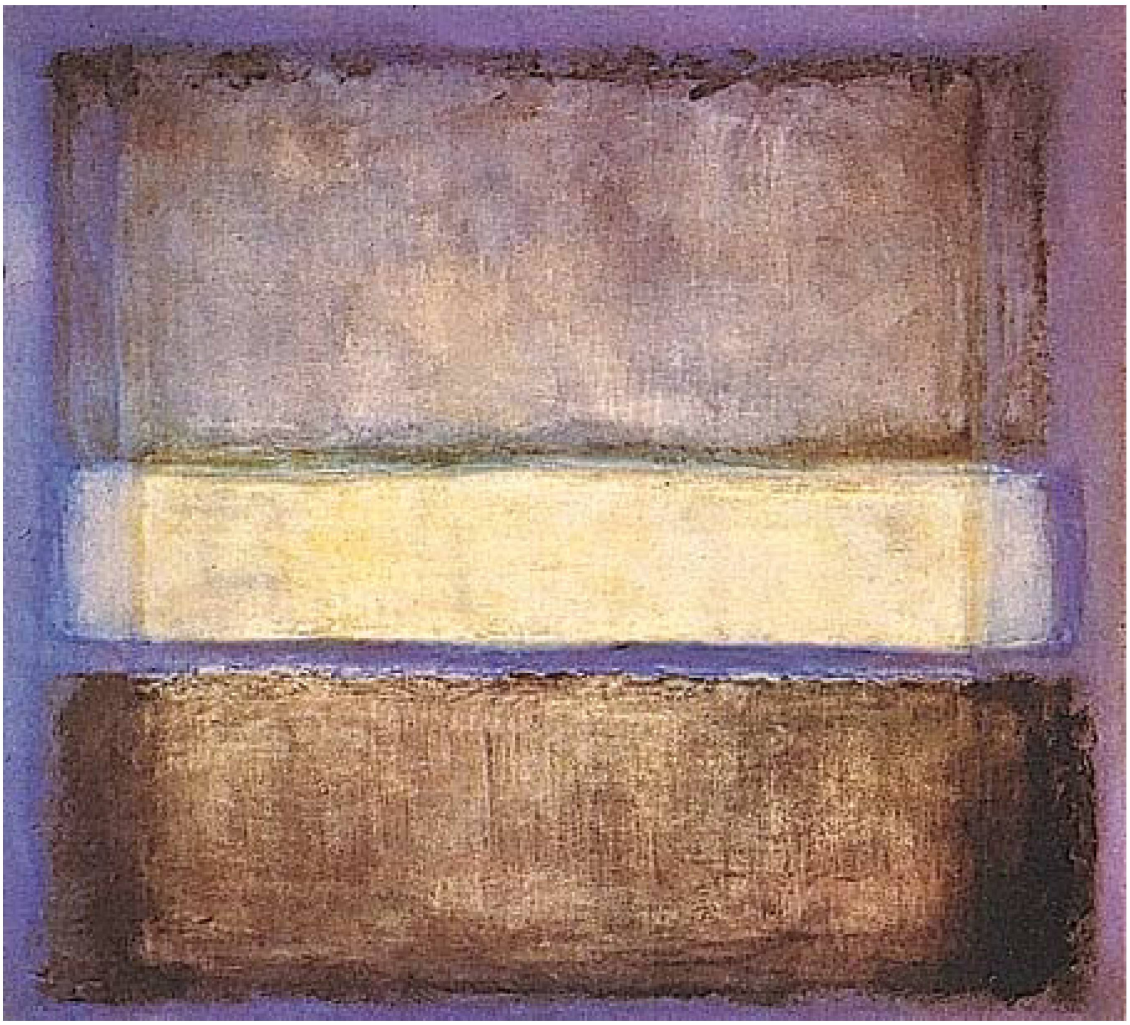


Paul Klee: Ad Parnassum. 1932.

Sterbens kurz vor oder kurz nach dem Künstler-Genie starben und nur darum an seine Seite zu liegen kamen. Der Tod nun aber macht sie alle gleich. Klees Grabinschrift wird erst ganz am Schluss, gleichsam als Höhepunkt, erwähnt. Sie lautet: «Diesseitig bin ich gar nicht fassbar, denn ich wohne grad so gut bei den Toten wie bei den Ungeborenen, etwas näher dem Herzen der Schöpfung und noch lange nicht nahe genug.» (*Der Besuch,* S. 132).

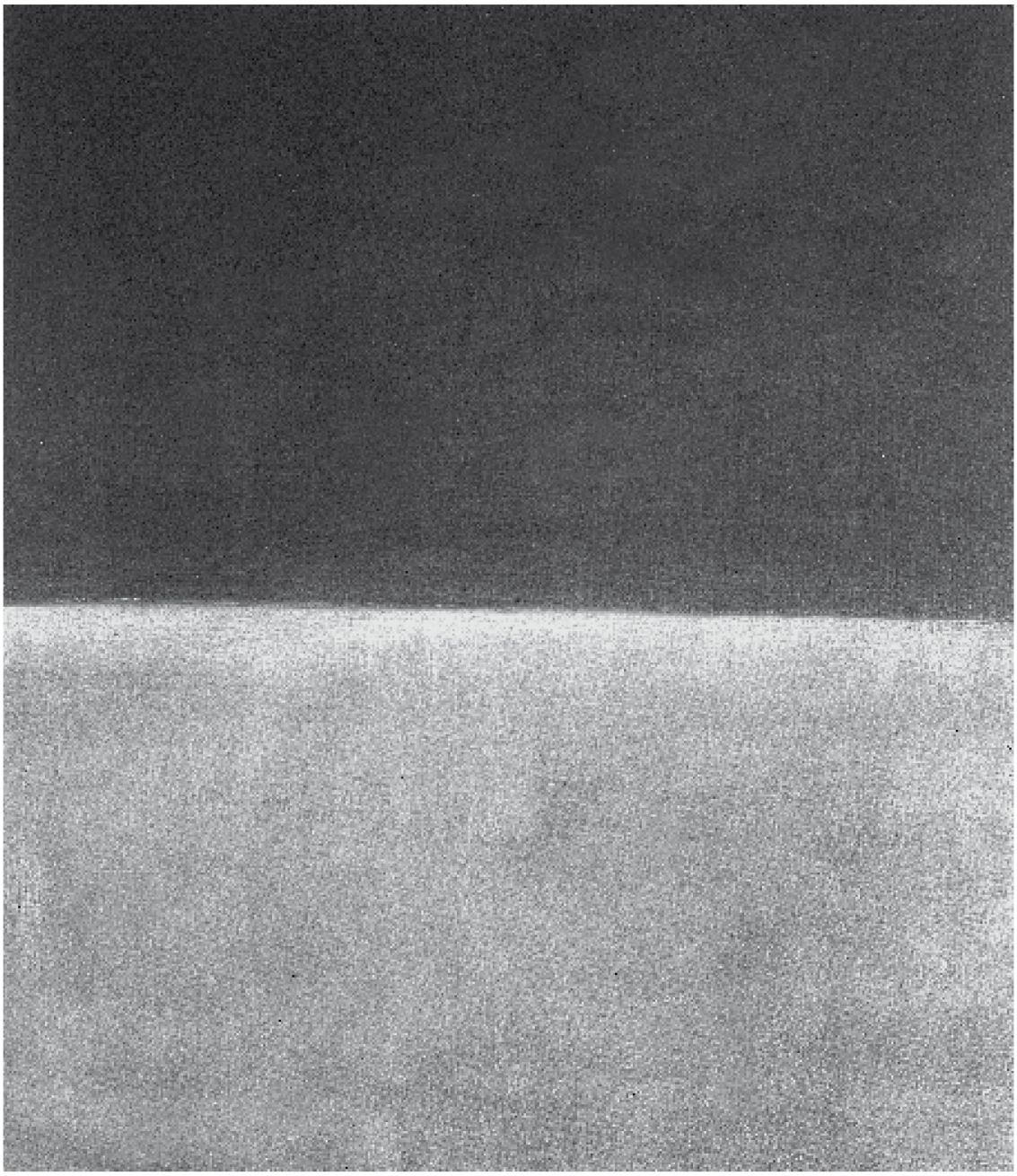
Rothko: White band

Der amerikanische Maler Mark Rothko (1903, in Russland – 1970 New York) ist neben Friedrich wohl derjenige Künstler, der Gerhard Meier am meisten beeindruckt hat. Entdeckt hat er ihn in einer Ausstellung im



Mark Rothko: White band (Number 27). 1954.

Kunsthaus Zürich; das Plakat, das er damals für teures Geld erstanden hat, hängt bis heute neben seinem Schreibtisch. Im Roman *Der schnurgerade Kanal* bezieht er die beiden Künstler im gleichen Satz aufeinander; beschrieben wird der Anblick eines Spiräen-Strauches: «Leicht verfärbt, der Jahreszeit gemäss, bietet der Strauch einen Anblick, der etwas Evozierendes an sich hat: Tableaus, Landschaften von Caspar David Friedrich, gleichsam rothkoeske Bilder stellen sich ein in dessen Anblick.» (*Der schnurgerade Kanal,* S. 257 f.).



Mark Rothko: Black on Grey. 1970.

Im gleichen Roman weist Meier nochmals auf Rothko hin; der Erzähler betrachtet in einem Fotoband über Russland den blaugrünen Winterpalast in St. Petersburg und erinnert sich an Rothkos Bilder: «Dieses Blaugrün,

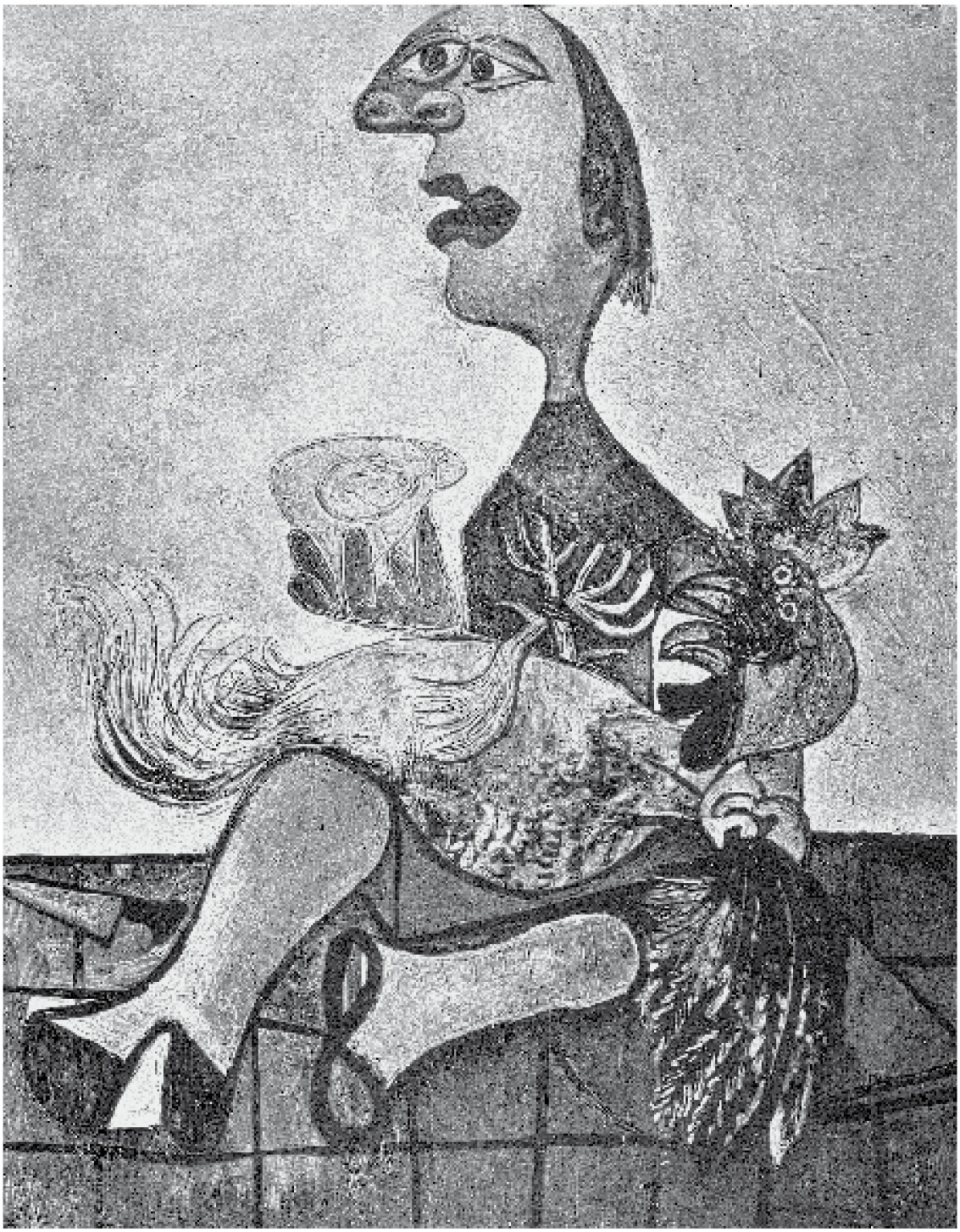
ursprünglich monochrom, ist ein Beispiel dafür, wie die Zeit aus dem Monochromen etwas Strukturiertes macht. (...) Man ist geneigt, daraus gewissermassen eine Gesetzlichkeit abzuleiten: Vom Monochromen gibt es eine Bewegung hin zum Strukturierten, Verwaschenen, Gebleichten, zum Mit-geheimnisvollen-Schattierungen-Durchwirkten, was (...) von einer berückenden Eindrücklichkeit sein kann, wenn man gewillt ist, sich der sanften Dominanz dieser Erscheinung zu beugen, wobei ein Sich-Sträuben Ignoranz bedeutete. Dabei ist diese Bewegung paradoxerweise nicht eine Bewegung hin zum Verlöschen allein, sondern eine Bewegung hin zur Intensität, zur Spiritualität, was den Bildern Mark Rothkos diese zeitlose Aktualität verleihen mag.» (*Der schnurgerade Kanal,* S. 291 f.).

Picasso: Frau mit Hahn

Friedrich und Rothko wurden als Marksteine in Gerhard Meiers privater Kunstgeschichte erwähnt, als dritter kommt Pablo Picasso dazu, der von der romantisch-nordischen Linie abweicht, mit seinem Bild *Frau mit Hahn* aber die gleiche existentielle Richtung verfolgt, die auch Gerhard Meier interessiert.

Das Bild aus dem Kunsthaus Zürich ist im Prosastück *Der andere Tag* beschrieben: «Direkt über dem Zürcher Kunsthaus und in grosser Höhe könnte eine grössere Anzahl Mauersegler im Aufwind genächtigt haben, dieweil im Kunsthaus, auf Picassos *Frau mit Hahn* – ein Bild aus dem Jahre 1938 – der Hahn (rücklings auf dem Schoss der Frau, die Beine zusammengebunden, seine Flügel von der linken Hand der Frau umklammert, in Griffnähe der rechten Hand der Frau ein Messer) dem Morgengrauen entgegengestarrt habe, ohne zu krähen; was sich, soll Kaspar zu Katharina gesagt haben, das mit dem Hahn, jeden Morgen jeweils wiederhole.» (*Der andere Tag,* S. 217).

Der Hahn wird zum Stellvertreter des Kreatürlichen schlechthin, sein Schicksal, gefangen zu sein und bald geschlachtet zu werden, während im Freien die Mauersegler im Aufwind treiben, erinnert an das allgegenwärtige Leiden und Sterben. Mauersegler und Hahn stehen nicht nur für die Dialektik von Freiheit und Gefangenschaft; mit den Vögeln am Himmel, Symbolen der ausfliegenden Seele, wird dem alltäglichen Tod zugleich ein neues Leben entgegengehalten. Für Baur ist *Frau mit Hahn* «Pi-



Pablo Picasso: Frau mit Hahn. 1938.

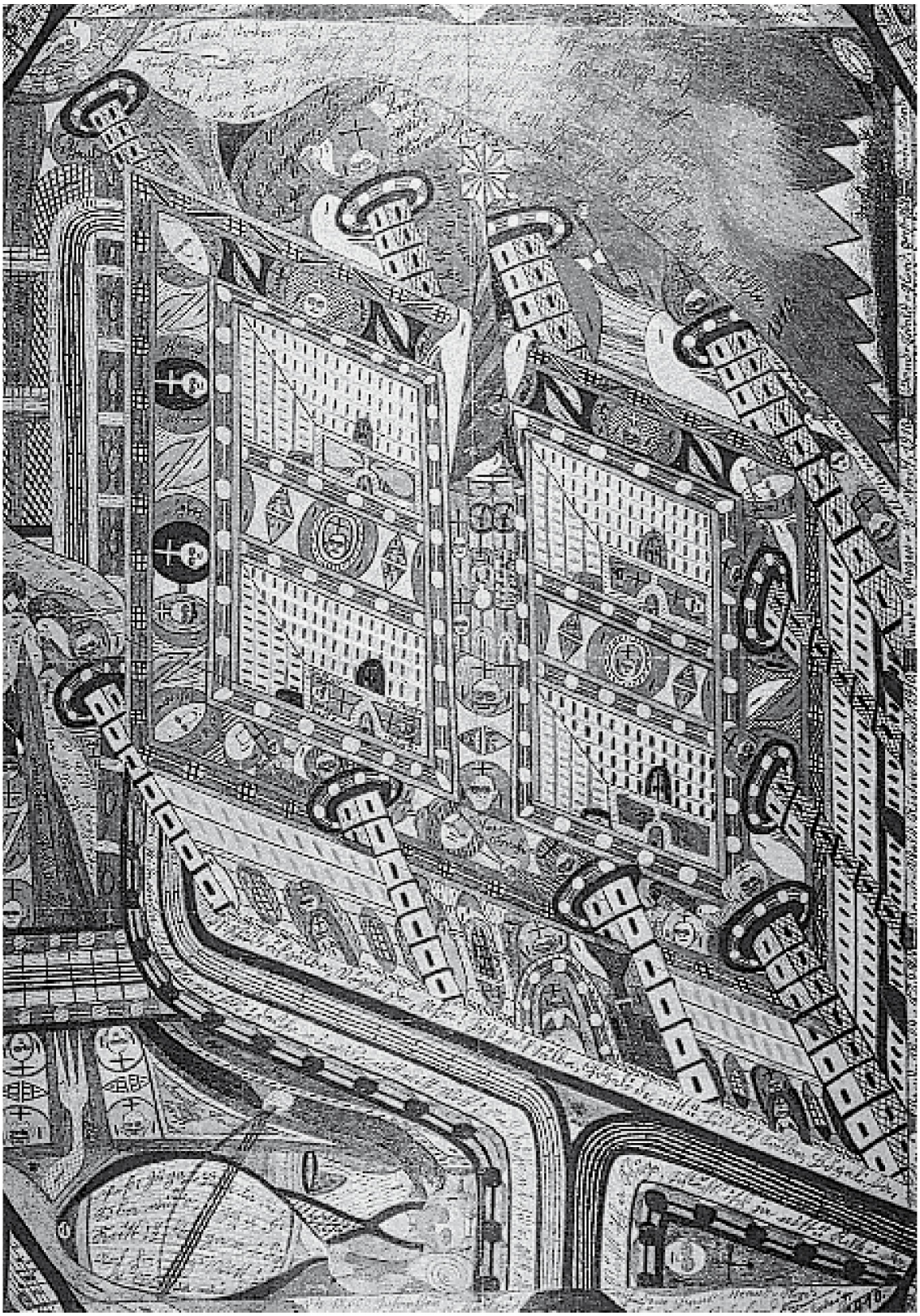
cassos schönstes Bild» (*Baur und Bindschädler,* S. 11), der Künstler ist ihm ein Vorbild: «Picasso soll einmal zu Malraux gesagt haben, man müsse die Leute aus dem Schlaf reissen, ihre Art, die Dinge zu identifizieren, umkrempeln. Man müsse unannehmbare Bilder schaffen, damit sie schäumten. Man müsse sie zwingen einzusehen, dass sie in einer verrückten Welt lebten. Einer Welt ohne Sicherheit, die nicht so sei, wie sie glaubten, (...). Bindschädler, sollte ich jemals zum Schreiben kommen, will ich es tun im Sinne Picassos.» (*Baur und Bindschädler,* S. 149).

Ziegelmüller: Vikna

Gerhard Meier hat sich nicht nur für die Kunstgeschichte und die Künstler der internationalen Moderne interessiert, sondern auch für die zeitgenössische Kunst seiner Umgebung. Sein eigener Sohn, Pedro Meier, ist Maler, und auch einige seiner Bekannten und Freunde sind bildende Künstler. Stellvertretend sei hier auf das Schaffen von Martin Ziegelmüller hingewiesen, das Gerhard Meier seit langer Zeit kennt und schätzt. Ziegelmüllers Aquarell *Vikna* von 1985 stellt eine norwegische Küstenlandschaft dar. Gerhard Meier hat sich 1987 im Gespräch mit Tina Grütter zu dem Werk geäussert:
«Ziegelmüllers Aquarelle stehen mir besonders nahe. Ich mag Aquarelle ohnehin, vor allem jene von Turner. Vielleicht ist es das Schwerelose, das Duftige, Hingehauchte, Rasche, Spontane, das mich trifft (...) Man spürt den schwarzen Granit, riecht das Wasser, das als Folge der vorgelagerten Inseln ruhig daliegt, als Spiegel des Himmels und der Erde. Was mir in der Literatur, im Leben schlechthin wichtig ist: die Musikalität – hier kommt sie ins Spiel, in hingehauchten Tönen sozusagen, in Blau-, Violett-, Schwarz- und Beigetönen. (...) Es freut mich, dass es bis auf den heutigen Tag Maler gibt, die sich der Landschaft aussetzen können; Maler die einem das Gefühl vermitteln, sie lebten mit ihrem Landstrich. (...) Martin Ziegelmüller wusste und weiss, dass man der Kontinuität nicht so ohne weiteres entkommen kann, dass Gags und Minimalismus nicht weiterführen, und dass die Landschaft oder die Umwelt eben mehr als nur Staffage ist. Und in dieser Landschaft steckt ja immer auch jener Stoff, nach dem wir heimlich unterwegs sind: Stille. Mit «Vikna» macht uns Martin Ziegelmüller diese Stille sichtbar, ja geradezu hörbar.»

Martin Ziegelmüller: Vikna. 1985.

Martin Ziegelmüller: Schatten. 1995.



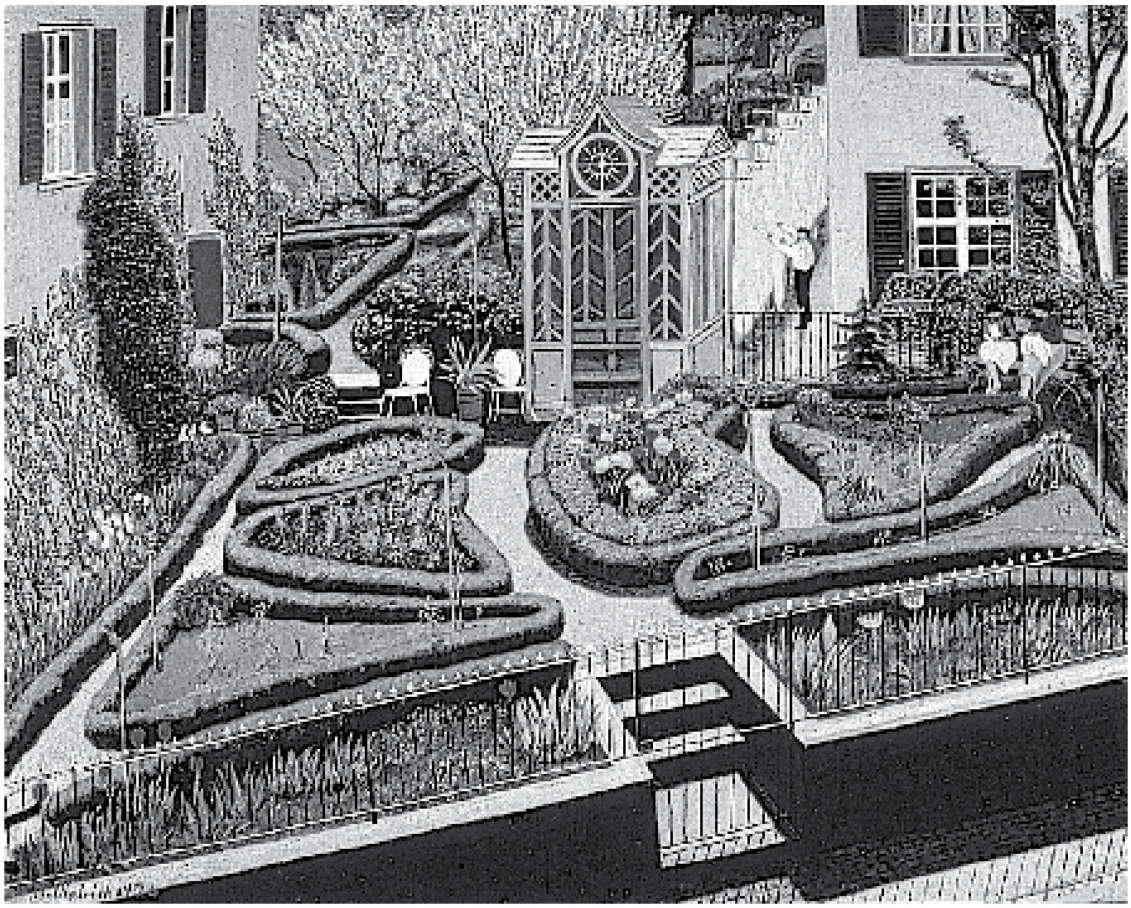
Adolf Wöfli: Irren-Anstalt Band-Hain. 1910.

Wölfli: Irren-Anstalt Band-Hain

In Gerhard Meiers «Kunstgeschichte» sind wir bislang der Hauptstrasse gefolgt, von der deutschen Romantik über den Jugendstil zur internationalen Moderne gekommen. Im letzten Teil gehen wir auf Nebenwegen, die Gerhard Meier ebenso lieb sind. Gemeint ist die Kunst der Geisteskranken, die sogenannte *art brut,* die Kunst der Naiven und Volkskünstler. Meiers Interesse für die *art brut* ist – wie das für Friedrich – mit seiner Biographie verbunden. Sein Vater sowie zwei seiner Schwestern haben als Pfleger und Pflegerinnen in der psychiatrischen Klinik *Burghölzli* gearbeitet. Gerhard Meier hat seit jeher mit den Fragilen und Randständigen sympathisiert, mit denen, die wie Robert Walser oder Max Gubler am Leben zerbrochen sind. Im *Land der Winde* heisst es von Baur: «Verfallen sei er von jeher der Hinfälligkeit gewesen, dem zerbrechlichen Menschen, dem Klang, der die Welt ausmache.» (*Land der Winde,* S. 70).

Wölfli ist 1864 im Emmental geboren und in bitterster Armut aufgewachsen, früh verlässt der Vater die kinderreiche Familie, und früh stirbt die Mutter. Schon in Kinderjahren wird Wölfli als Knecht auf Bauernhöfe verdingt. Mit 26 Jahren wird er erstmals wegen sexuellen Missbrauchs zweier Mädchen zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt. Als sich einige Jahre später dasselbe Vergehen wiederholt, wird er für immer in die psychiatrische Klinik Waldau eingewiesen. Hier beginnt er mit seinen Zeichnungen und Kompositionen, denen er sich in manischer Weise bis zu seinem Tod 1930 verschreibt. Eindrücklich ist darin Wölflis Bemühen, seine verworrene Welt in Systemen zu ordnen, um daran Ruhe und Halt zu finden.

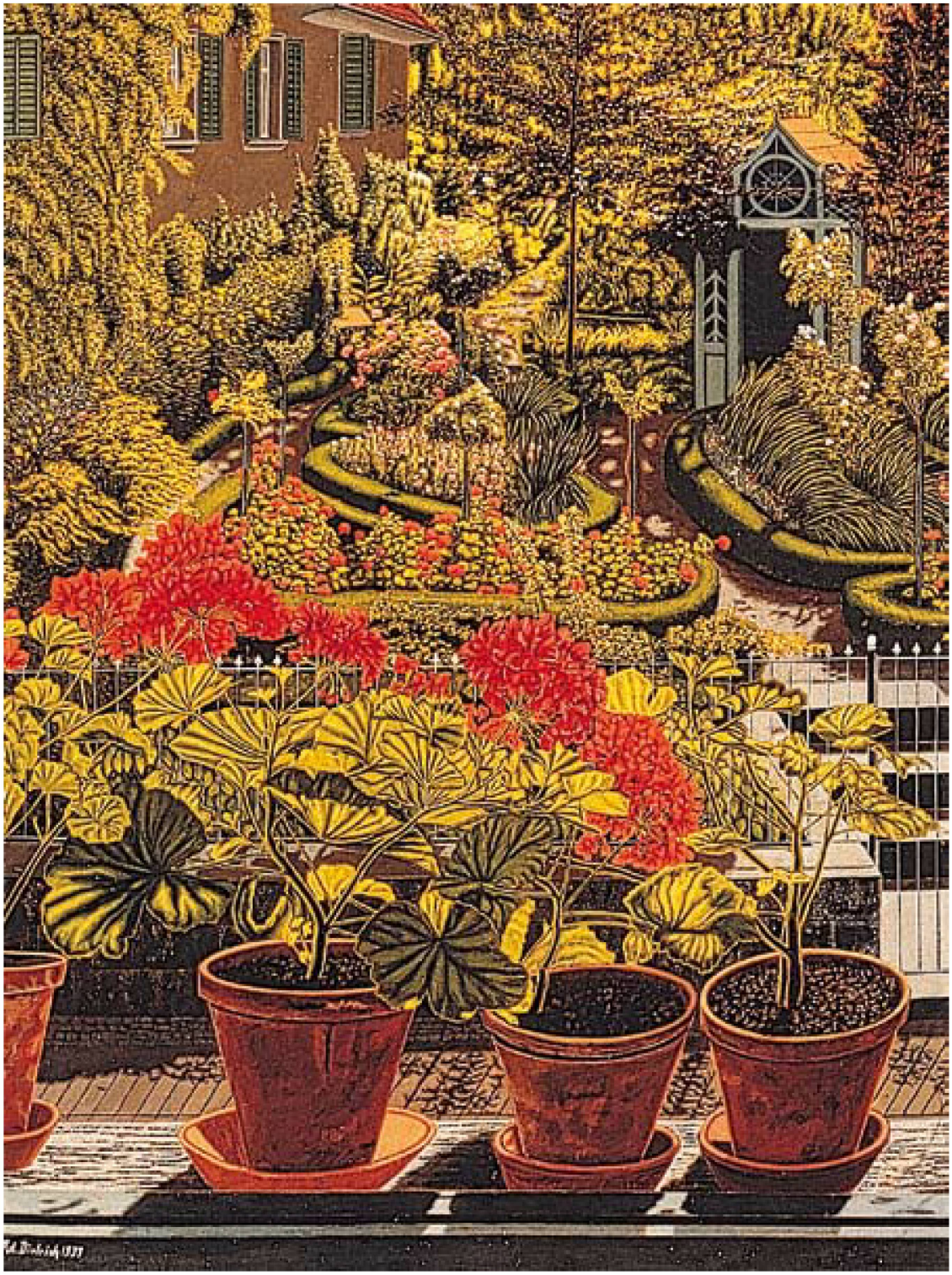
Gerhard Meier bezieht das Schicksal von Robert Walser und Adolf Wölfli aufeinander. In der *Ballade vom Schneien,* welche mit dem Erlebnis des Walser-Textes *Winter* beginnt, wird ausgeführt: «Im Januar (...) zog er [Walser] von der Luisenstrasse 14/III in die Waldau um, wo bereits der Adolf Wölfli war. (...) Ungefähr ein Jahr lang waren sie gemeinsam Insassen dieser Liegenschaft, vermutlich ohne voneinander gewusst zu haben.» In gewisser Weise gleicht das überexakte, umständliche, aber gewissenhaft genaue Schreiben des Sprach-Arabesklers Robert Walser der manischen Durchführung von Wölflis vielteiligen Kompositionen.



Adolf Dietrich: Frühlingsgarten. 1926.

Dietrich: Frühlingsgarten

Das gewissenhafte Durchgestalten bis hin zum Kleinsten ist auch Adolf Dietrichs «Sache» – und es ist, als wollte der oftmals übersehene Taglöhner und Kleinbauer vom Untersee uns jene differenzierte Wahrnehmung vormachen, die er selber von seinen Nachbarn vermissen musste. Im benachbarten Frühlingsgarten hält er jedes Gräslein fest. Die Bilder des schönen Gartens, den er immer nur von aussen betrachten, aber nie betreten durfte, sind Bilder vom Paradiesgärtlein. Meistens hält Dietrich Gartenmauer und Zaun in aller Klarheit fest: Das Paradies ist in dieser Welt den Gutsituierten, in der andern Welt den Seligen vorbehalten. Das Paradies ist ein abgeschlossener Garten, ein hortus conclusus.



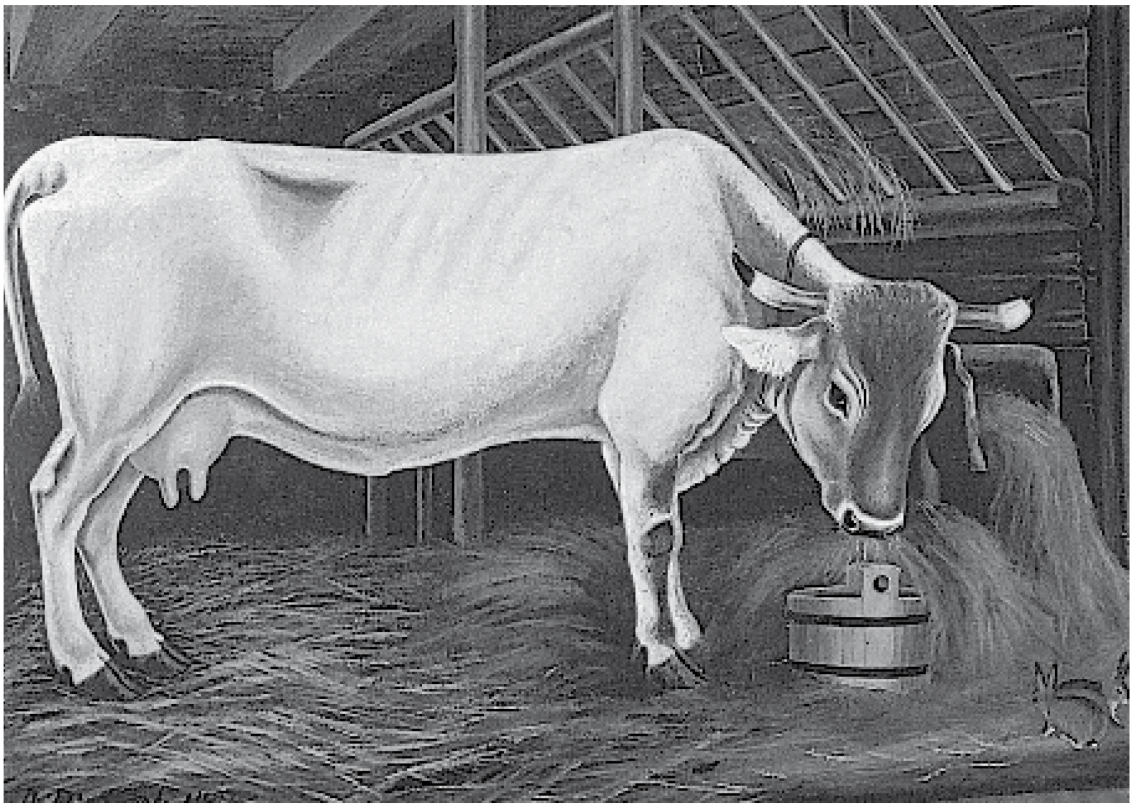
Adolf Dietrich: Garten mit Geranien am Fenster. 1933.

Dietrich: Garten mit Geranien am Fenster

Nur einmal, im Bild *Garten mit Geranien,* sind die Grenzen fast ganz aufgehoben. Das Paradies ist sowohl hier wie dort, alles verwebt sich zum tausendblütigen Teppich – als wärs ein Roman von Gerhard Meier.
Gerhard Meier, der Berlingen von einem Ferienbesuch kennt, hat Dietrich in seinen Büchern verschiedentlich erwähnt. Im Roman *Der schnurgerade Kanal,* der von einem Ferienaufenthalt von Dr. Helene W. in Berlingen berichtet, wird Dietrichs Nachbargarten beschrieben: «Das Gartenhaus in Laubsägestil vis-à-vis des Hauses des Adolf Dietrich hoffte, gemalt und gemalt und gemalt zu werden.» (*Der schnurgerade Kanal,* S. 239).
Dietrich hat den Nachbargarten tatsächlich in weit über dreissig Bildern festgehalten, zu allen Jahreszeiten. Was für Meier Niederbipp, ist für Dietrich Berlingen. Beide schöpfen gerade aus der örtlichen Beschränkung einen enormen Reichtum an Farben und Formen, Stimmungen und Gefühlen.

Dietrich: Die Kuh

Unter dem Titel *Auf einen Sonntagsmaler* bezieht sich Meier bereits 1976, in den Prosaskizzen *Papierrosen,* auf Dietrich und das Bild *Die Kuh* (1920, Kunstmuseum Basel): «Apropos Kühe: Ich habe kürzlich Adolf Dietrichs weisse Kuh gesehen, anlässlich der Ausstellung «Der Bauer in der Malerei» in Trubschachen, der Gegend der Kalvarienberge. Und ich muss sagen, dass diese Kuh mit dieser Welt und jener viel zu schaffen hat.» (*Papierrosen,* S. 98).
Wie bei Picassos *Frau mit Hahn* interessiert sich Gerhard Meier auch hier nicht für das Sujet an sich, sondern für den existentiellen Gehalt des Bildes. Die Kuh steht in ihrem Stall und frisst vom frischen Gras, Dietrich hat sein Tier in feinen, fast zärtlichen Pinselstrichen dargestellt: ein Bild von Wärme und Geborgenheit. Und doch schaut die Kuh trüb und dumpf, ergeben, als wüsste sie von ihrer kommenden Schlachtung.
Gerhard Meiers Hinwendung zur *art brut* und den naiven Malern – er selbst wurde von Werner Weber einmal als *peintre naif* bezeichnet – ist eine Frage des Vertrauens. Kandinskys Wort von der «inneren Notwendigkeit» des künstlerischen Schaffens, bewahrheitet sich oft gerade bei naiven und geisteskranken Künstlern. Der Mythos von künstlerischer Not-



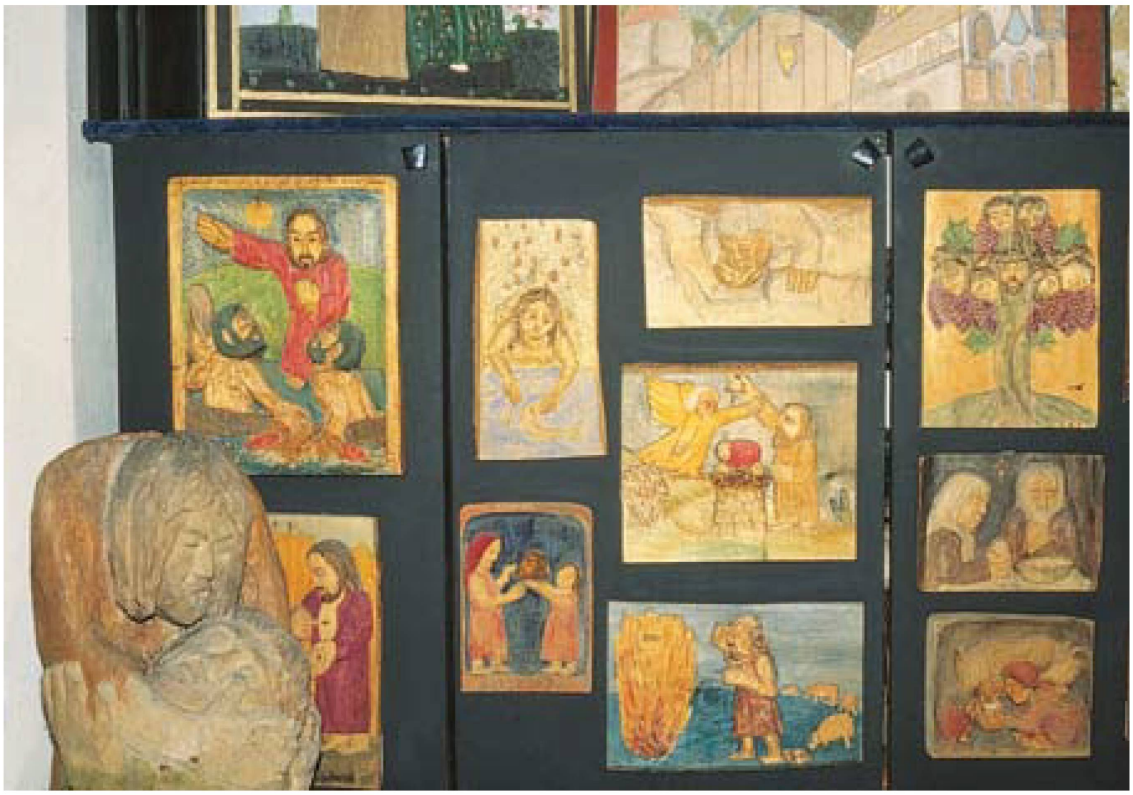
Adolf Dietrich: Die Kuh. 1920.

wendigkeit und Lauterkeit war seit jeher Ausdruck der Sehnsucht nach einer wahrhaftigen Kunst in einem eher zweifelhaften Kunstbetrieb. Gerhard Meier hält auch in postmodernen Zeiten am ethischen Postulat des Künstler-Daseins fest.

Den Schluss unseres Bilder-Reigens macht die ungewöhnliche Sammlung Zimmerer in Warschau, welche polnische Volkskunst zeigt, rund 7000 Objekte in einem kleinen Haus an der Ulica Dabrowiecka.
Gerhard Meier hat die Sammlung wohl über eine Fotoreportage in einem Magazin kennengelernt, die in der *Toteninsel* erwähnt wird: «Ich sagte zu Baur, dass die Seele vielleicht jenem kleinen Haus an der Ulica Dabrowiecka zu Warschau gleiche, das eine Sammlung von ungefähr siebentausend Bildwerken umfasse, die von Ludwig Zimmerer, dem Hausherrn,

Haus Ludwig Zimmerer, Warschau: Haus.

Haus Ludwig Zimmerer, Warschau: Innenraum mit Decke.



Haus Ludwig Zimmerer, Warschau: Innenraum mit Seitenwand.

als *paradiesischer Käfig* deklariert werde. Der ständige Zustrom neuer Bildwerke erzwinge immer neue, technisch ausgeklügeltere platzsuchende Präsentation. (...) Durch eine Reportage seien übrigens Fotos aus dem *paradiesischen Käfig* in Umlauf gekommen. Eine davon zeige den Wandausschnitt über der Treppenwange, wo unter dem Radiator Lenin, Abendmahl und Heilige Familie koexistierten, holzgeschnitzt. Ein weiteres Foto lasse in die Wohnstube blicken, deren Wände und Decke lückenlos bebildert seien.»

Über die Eigenart und ein einzelnes Stück der Sammlung heisst es weiter: «Die Intensität der Bildwerke, denen man mit der Kennzeichnung «naiv» nicht gerecht werde, lasse einen tief und unmittelbar in fremdartige mitmenschliche Innenwelten blicken. Da gebe es zum Beispiel von Jozef Lurka, der in Holz die Frohbotschaft verkünde, dabei in schlichter Frömmigkeit theologische Kühnheiten hervorbringend, eine «Eva mit Forelle im Paradies», womit Lurka aber nicht auf das altchristliche Fischsymbol für Christus habe hinweisen wollen, sondern ihm sei es darum gegangen, das Paradiesische des Paradieses anschaulich zu machen: Wenn sich ein Löwe

streicheln lasse, das sei noch nichts, aber eine Forelle – wo je, seit dem Sündenfall, habe eine Forelle sich streicheln lassen?» Gerhard Meiers jüngster Roman *Land der Winde* endet mit der Erinnerung an dieses kleine Haus an der Ulica Dabrowiecka und seine siebentausend Bildwerke, die Bindschädler einstmals mit der Seele verglichen hatte.

Die Seele als Haus voller Bilder; gemalten, erinnerten. Die Führung durch Gerhard Meiers «Musée imaginaire» ist abgeschlossen, wenn auch lange nicht vollständig. Was nachzufügen bleibt, ist der Hinweis auf Gerhard Meiers Sprachbilder, auch auf jene, die sich nicht auf gemalte Bilder beziehen. Manche dieser Sprachbilder stehen mir so lebendig vor Augen, als hätte ich sie als gemalte Bilder in einem Museum gesehen. Einige davon hängen an meinen Seelenwänden.

Vortrag, gehalten am 4. Juni 1996 im Kunsthaus Langenthal. Die Form des Referats wurde beibehalten, einzig einige vortragsmässige Stellen, so Überleitungen, wurden der vorliegenden Form des geschriebenene Artikels angepasst. (Red.)

Die Seitenzahlen nach den Zitaten beziehen sich auf folgende Ausgaben von Gerhard Meiers Schaffen:
Gerhard Meier. *Werke.* Bern: Zytglogge, 1987.
Erster Band: Einige Häuser nebenan. Papierrosen. Der andere Tag.
Zweiter Band: Der Besuch. Der schnurgerade Kanal. Romane.
Dritter Band: Baur und Bindschädler (Toteninsel, Borodino, Die Ballade vom Schneien). Roman.
Gerhard Meier. *Land der Winde.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
Gerhard Meier/Werner Morlang. *Das dunkle Fest des Lebens.* Köln, Basel: Bruckner & Thünker, 1995.

Hinweis betr. Illustrationen: Copyright ProLitteris, 1997, 8033 Zürich. Bilder Seiten 48 und 49: Christoph Keller, 8038 Zürich.