Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 75 (1995)
Heft: 9

Rubrik: Kultur

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: 11.12.2025

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

Urs Bugmann,
geboren 1951, studierte an der Universität Zürich Germanistik, Publizistik und Literaturkritik. 1981 Promotion mit einer Arbeit über Thomas Bernhards autobiographische Schriften. Arbeitete als Lektor, Literatur- und Theaterkritiker und leitet heute die Kulturredaktion der Luzerner Neusten Nachrichten.

Im Gedicht findet die Sprache zu sich selbst

Neue Gedichte von Klaus Merz, Günter Ullmann und Clemens Umbricht

Mehr denn je lässt sich in der neuesten deutschsprachigen Lyrik die Probe auf Adornos und Foucaults Lyrik- und Literaturtheorie machen: das Gedicht, lyrisches Sprechen, ist dem Aussen zugewandt. Die Innerlichkeit, der die Lyrik nach aller Konvention zugehört, steht in einer doppelten Spannung zu diesem Aussen, dem das Gedicht seinen Stoff entnimmt und in dem es sein Gegenüber hat.

Michel Foucault hat die Sprache, wie sie in der Literatur Gestalt annimmt, dem Aussen zugeordnet: *«Man glaubt gewöhnlich, dass die moderne Literatur durch eine Verdoppelung gekennzeichnet ist, in der sie sich selbst bezeichnen kann; in dieser Selbstreferenz soll sie die Möglichkeit gefunden haben, sich extrem zu verinnerlichen (und nur mehr die Aussage ihrer selbst zu sein) und sich zugleich im funkelnden Zeichen ihrer fernen Existenz zu manifestieren. In Wirklichkeit ist das Ereignis, welches die ‹Literatur› im strengen Sinn des Wortes hat entstehen lassen, nur für einen oberflächlichen Blick ein Phänomen der Verinnerlichung; es handelt sich eher um einen Übergang ins ‹Aussen›: Die Sprache entrinnt der Seinsweise des Diskurses, d. h. der Herrschaft der Repräsentation, und das literarische Sprechen entwickelt sich aus sich selbst, indem es ein Netz bildet, worin alle Punkte voneinander abgehoben und in einem Raum, der sie zugleich umfasst und trennt, einander zugeordnet sind.*[1]» Die Sprache, sagt Foucault, findet in der Literatur zu sich selbst, doch anders als das *«ich denke»* dem Denken zur Selbstbewusstheit verhilft, öffnet das *«ich spreche»* eine Leere: *«Wir stehen vor einem Abgrund, der uns lange Zeit unsichtbar blieb: das Sein der Sprache kommt für sich selbst nur im Verschwinden des Subjekts zur Erscheinung.»* (Michel Foucault, Von der Subversion des Wissens, Frankfurt am Main, S. 47.)

Das Verschwinden des Subjekts, sein Verschweigen zunächst, hat schon *Theodor W. Adorno* in seiner «Rede über Lyrik und Gesellschaft» proklamiert: *«Das Subjekt muss aus sich heraustreten, indem es sich verschweigt. Es muss sich gleichsam zum Gefäss machen für die Idee einer reinen Sprache.*[2]*»* Für Adorno bedeutet das nicht die Aufgabe des Subjekts, wie sie Foucault vorschweben mochte, wenn er vom *«Denken des Aussen»* sprach: *«Dieses Denken hält sich ausser dem jeder Subjektivität, um ihre Grenzen wie von aussen hervortreten zu lassen, um ihr Ende zu verkünden, ihre Zerstreuung aufsprühen zu lassen und ihre endgültige Abwesenheit festzustellen.»* (Foucault, S. 49.) Für Adorno spricht die reine Sprache frei vom Subjekt unentfremdet, als dessen eigene Stimme: *«Der Augenblick der Selbstvergessenheit, in dem das Subjekt in der Sprache untertaucht, ist nicht dessen Opfer ans Sein. Er ist keiner der Gewalt, auch nicht der Gewalt gegen das Subjekt, sondern einer von Versöhnung: erst dann redet die Sprache selbst, wenn sie nicht länger als ein dem Subjekt Fremdes redet, sondern als dessen eigene Stimme. Wo das Ich in der Sprache sich vergisst, ist es doch ganz gegenwärtig; sonst verfiele die Sprache, als geweihtes Abrakadabra, ebenso der Verdinglichung wie in der kommunikativen Rede.»* (Adorno, Noten zur Literatur, Frankfurt am Main, 1981, S. 57.) In der Lyrik sieht Adorno die *«ästhetische Probe auf jenes dialektische Philosophem»*, dass *«Subjekt*

1 *Michel Foucault: «Das Denken des Aussen». In: ders.: «Von der Subversion des Wissens», Frankfurt am Main 1987, S. 47.*

2 *Theodor W. Adorno: «Rede über Lyrik und Gesellschaft». In: ders.: «Noten zur Literatur», Frankfurt am Main 1981, S. 66.*

Flauberts Enkel

Über die Baulücken zieht blauer Himmel, die Schönheit
der Brandmauern tritt schonungslos hervor.
Eine Jakobinerin mit Einkaufstasche und Schäferhund
erobert die Ladenstrasse, der Marktfahrer singt
sein Auberginenlied.
An der Ecke bleibt der Dreijährige stehen, er notiert alles, was er
hört und sieht, in sein gelbes Heft, die Mutter wartet. Sie weiss,
die Wirklichkeit lässt sich nicht begreifen.
Ausser vielleicht mit einem Bleistift in der Hand.

KLAUS MERZ

und Objekt keine starren und isolierten Pole» sind, das Einzelner und Gesellschaft in gegenseitiger Abhängigkeit voneinander existieren. *«Im lyrischen Gedicht negiert, durch Identifikation mit der Sprache, das Subjekt ebenso seinen blossen monadologischen Widerspruch zur Gesellschaft, wie sein blosses Funktionieren innerhalb der vergesellschafteten Gesellschaft.»* (Adorno, S. 57.)

Im *«Denken des Aussen»*, in der Entäusserung des Subjekts sieht auch Foucault die dialektische Gegenbewegung: *«Handelt es sich in einer solchen Erfahrung auch darum, ‹aus sich heraus› zu gelangen, so doch mit dem Ziel, sich schliesslich wiederzufinden und sich in der blendenden Innerlichkeit eines Denkens zu sammeln, das mit vollem Recht Sein und Wort ist, also Diskurs, auch wenn jenseits allen Sprechens Schweigen und jenseits allen Seins Nichts ist.»* (Foucault. S. 49.) Vielleicht erreicht einmal das Gedicht dieses Zugleich von Sein und Wort, wird ihm Sprechen Denken und Sprache eins und werden beide aufgehoben im Sein. Doch noch schlagen seine Bewegungen nach dem einen oder anderen Pol aus, kennt zum Beispiel der Lyriker *Kurt Drawert* das Gefühl, *«sich selbst nur unzureichend oder gar nicht zu vertreten, wenn man spricht, und hinter der Mitteilungsabsicht beständig zurückzubleiben, die Mitteilung immer nur als Ahnung zu empfangen und als dunkles, fremdes Wortgebilde weiterzugeben.*[3]*»*

Das Gedicht, so nahe es der reinen Sprache ist, bleibt Mitteilung – eine Sprache, die sich nicht mitteilt, zum Verstehen, zur Deutung nicht einlädt, bleibt sinnleer –, es richtet sich vom Subjekt weg ins Aussen, vom Ich zum Du. In *Paul Celans* Büchner-Preis-Rede heisst es: *«Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.*[4]*»*

Gegenstand wie Gesprächspartner werden dem Gedicht zum Gegenüber, die Wirklichkeit, der es seine Stoffe entnimmt, ebenso wie die Gesellschaft, zu der das Du gehört, an das es sich richtet, von dem es gehört werden will.

Leerstellen, Denken und lyrisches Wort

Das Du ist in allen hier vorgestellten Gedichten gegenwärtig, es fehlt nur in jenem, das der Prosa am nächsten steht: in «Flauberts Enkel» des Aargauers *Klaus Merz*. Es ist die Beschreibung einer Szene, beobachtet aus einer zunächst scheinbar unbeteiligten und neutralen Perspektive, doch mit dem Satz *«Sie weiss, die Wirklichkeit lässt sich nicht begreifen»* wechselt die Sicht, macht sich ein Ich bemerkbar, ein Bewusstsein, das nur aus dem Inneren erkannt werden kann. Mit diesem Wechsel deutlicher noch als mit den empfindenden und urteilenden Benennungen – die schonungslose Schönheit der Brandmauern, die Jakobinerin, das Auberginenlied –, die nicht mehr Mitteilung, blosse Nachricht sind, sondern schon Deutung, Interpretation und damit bereits Verwandlung des Vorgefundenen, erhält das Gedicht seine lyrische Aura zurück. Die Sprache, die sich hier ausspricht, ist dem Verwertungszwang enthoben, ist eingebunden in die streng erwogene Form, die ihr Material, den Klang der Worte und ihren Rhythmus aufs Mindeste reduziert, um das reine Sprechen zu erreichen, die Öffnung auf eine Bedeutung hin, die nur angelegt, nicht ausgesprochen ist.

Dies nicht Ausgesprochene ist die Leerstelle, aus der sich das Subjekt zurückgezogen hat. Dahinein richtet sich die Frage des angesprochenen Du, hier ist verwahrt, was das Gedicht aus dem Wirklichen auswählt, um es in Sprache zu fassen, darin zu bewahren und anzureichern. *Durs Grünbein* hat den Prozess des Gedichtwerdens so beschrieben: *«Etwas wird dem Strom der Dinge entrissen, kühlt sich ab und wird unter Luftabschluss versiegelt. Obsolet geworden, lädt es sich mit eben der Zeit*

3 Kurt Drawert: «... Die Tür ist zu, das ist alles». Robert Stauffer im Gespräch mit Kurt Drawert. Leipzig, am 19. Dezember 1988. In: «Kurt Drawert, Fraktur», Leipzig 1994, S. 235.

4 Paul Celan: «Der Meridian». Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960. In: ders.: «Gesammelte Werke, Dritter Band», Frankfurt am Main 1986, S. 198.

Für Magritte

Genauso, wie du denkst.
Einmal ein Wort für Pferd
und ein anderes für Wolken.
Dazwischen wächst du
bei jedem Gedanken
über dich hinaus und malst
eine Pfeife, die keine ist –
und noch eine, und noch eine –
bis du sie nicht mehr zu
benennen brauchst, weil sie
ist, wonach du fragst.
Um jedes Ding herum
und wieder zurück, bis du
dich erkennst mit rauschendem
Kopf.

CLEMENS UMBRICHT

auf, die der Gegenwart, von der es sich abschied, fortwährend fehlt. Sprengt man den Einschluss auf, werden Laute zu Artefakten, Verszeilen erweisen sich als Kapseln, aus denen die Denkbilder fallen.[5]»

Die Denkbilder sind bei dem jungen St. Galler Lyriker *Clemens Umbricht* («Für Magritte») bildstarkes Erinnern, der Verweis auf die Kunstgeschichts-Ikonen illustriert nicht einen Gedanken, sondern formt die Bewegung des Denkens nach, lässt das Ich sich verlieren in den Dingen und führt es zurück zur Selbstbewusstheit – *«mit rauschendem Kopf»*: das Denken hat sich selber erfahren, ist in einem Gedicht lyrisches Wort geworden.

Verkürzte Niederschrift und überindividueller Sinn

Bilder zeigt auch der Ostdeutsche *Günter Ullmann,* wenn er an «Deutschland» denkt: *«blaue strasse»*. Das Bild öffnet weite Räume, aus der die blaue Blume der Romantik antwortet, der freie, grenzenlose Himmel. Die letzten zwei Zeilen mit ihrem *«immer von uns / weg»* sind schon angelegt in der *«blauen strasse»* des Anfangs, ihrem kühlen Sog.

Was das Gedicht nennt, erweist sich als die verkürzte Niederschrift. Doch in der Reduktion erweitert sich die Bedeutung – auch hier sind es Leerstellen, die den Sinn nicht einschränken, sondern öffnen. In Günter Ullmanns «Das Meer» wird mit einer einzigen Bewegung die ganze Welt, der Kreislauf des Wassers umschlossen und am Ende wieder zusammengezogen auf den einen Punkt, *«die tränen / deiner augen»*. Erst im Du, in seinem erkennenden Bewusstsein wird Welt und Natur zum Wirklichen, erst im Gedicht genannt, einem Gegenüber mitgeteilt, erfüllt sich, was als Sinn über die Materie hinausweist. Das Gedicht ist ein Bild für sich selbst, für das lyrische Sprechen, das sich erst im Gehört-, im Empfunden- und Nachgedacht-, also Interpretiert-Werden einlöst.

DEUTSCHLAND

blaue strasse
wohin führst du
uns?

in die mauern der kaufhäuser
ins ritual der ellenbögen
in das reich des vergessens

und immer von uns
weg

GÜNTER ULLMANN

DAS MEER

ist eins
mit wolke regen und see
quelle bach und fluss

ist auch der tropfen
der im sand
verrinnt

könnte ohne die tränen
deiner augen
nicht sein

GÜNTER ULLMANN

ALLES SPRICHT
der mensch das tier
die pflanze
selbst der stein lächelt
wenn du ihn sanft berührst

alles spricht
der himmel die erde
das wasser das feuer
nur wir sind blind und
taub
und verstehen uns
nicht

GÜNTER ULLMANN

5 Durs Grünbein: «Etwas wird dem Strom der Dinge entrissen. Der Vesuv und der Müllberg von Dresden: Woraus Gedichte entstehen und warum sie dauern», Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. Mai 1994.

«Alles spricht» enthält neben dem unmittelbaren Sinn, der sich auf ein Ich und ein Du bezieht, dieselbe allgemeine Deutung. Die Irritation, die das scheinbar unpassende *«blind»* auslöst, wenn es um das Verstehen geht, weist auf eben diesen überindividuellen Sinn. Es sind die Bilder, die nicht gesehen und also nicht verstanden und gedeutet werden. Diese Bilder stehen für das Herausheben des Faktischen aus seinem Wirklichkeitszusammenhang, das nun gerade nicht Realitätsverlust, sondern einen Zugewinn bedeutet. *Kurt Drawert* umschrieb es 1988 in einem Gespräch: *«Ich kann den Text, der sich in mir herstellt und der oft ein lyrischer Text ist, nicht von dem Leben trennen, das ich gerade lebe. Und er ist Leben, wie Leben auch ein Gedicht sein kann, ohne dass es auf einem Blatt steht.»* (Kurt Drawert, Fraktur, Leipzig 1994, S. 233.) Radikaler noch liest sich das bei *Maurice Blanchot*: *«Im Gedicht ist es nicht ein bestimmtes Individuum allein, das sich aufs Spiel setzt, eine bestimmte Vernunft, die sich der finsteren Gefährdung und der Brandwunde aussetzt. Das Wagnis ist wesentlicher; es ist die Gefahr der Gefahren, durch die das Wesen der Sprache jedesmal radikal in Frage gestellt wird. Die Sprache wagen, das ist eine der Formen dieses Wagnisses. Das Sein wagen, dieses Wort der Abwesenheit, das das Werk jedesmal ausspricht, wenn es das Wort Beginn ausspricht, das ist die andere Form dieses Wagnisses. Im Kunstwerk setzt sich das Sein aufs Spiel, denn während es in der Welt, in der die Menschen es zurückdrängen, um zu sein, immer verborgen, verneint und verleugnet wird (in diesem Sinne auch geschützt), zielt dagegen da, wo die Verschleierung herrscht, das, was sich verbirgt, darauf ab, in der Tiefe der Erscheinung zum Vorschein zu kommen, das, was verneint wird, wird der Überschuss der Bejahung – eine Erscheinung aber, die dennoch nichts ans Licht bringt, eine Bejahung, in der nichts sich bestätigt, die lediglich die unsichere Stellung ist, von der aus, wenn das Werk das Glück hat, sie zu enthalten, das Wahre wird stattfinden können.*[6]»

Jede Zeile weiter

Wie ich mich lese,
wie ich mich schreibe.

Ich mit meinen
Wörtern, jede Zeile
weiter.

Immer vor mir nach
mir jeder Satz,
voraus und hinterher.

Mit jedem Satz
voraus und hinterher.

CLEMENS UMBRICHT

Damals

Als wir uns noch kannten,
gab es viel zu sagen.
Es war ein anderes Jahrhundert.
Täglich wechselten wir
Briefe ohne Papier
und sammelten Möwenfedern
vom Anfang der Welt.
Unsere Begierde war eine Melodie.
Wir lebten ohne Wände,
soweit sich das einrichten liess.
Am Horizont fotografierten wir
die Luft und zwischen
den Meeren schaukelten
Fregatten auf einem lächerlich
langen Weg nach Indien.
Viel hatten wir uns zu sagen,
aber die Zeit war knapp, wie immer,
wenn sie vorbei ist.

CLEMENS UMBRICHT

6 *Maurice Blanchot: «Die Literatur und die ursprüngliche Erfahrung». In: ders.: «Das Unzerstörbare», München 1991, S. 66 f.*

Wahrnehmen und Wahrmachen – ein Zeitproblem

Clemens Umbricht kreist in «Jede Zeile weiter» um genau dieses Sein, das sich im Wort aufs Spiel setzt und sich anders nicht erfahren kann als in der Verschleierung, dem Erscheinen. Und in «Damals» sind es nicht die Sehnsuchtsrufe nach einer nostalgisch verklärten Vergangenheit, sondern es ist die Vergegenwärtigung des die Zeiten übergreifenden Wahrmachens, von dem das Wahrnehmen erst der kümmerliche Anfang ist. Wenn dieses Gedicht den Zeiten, die vorbei sind, nachtrauert, dann allein deshalb, weil in ihnen das Wirkliche überschaubarer schien, fassbarer noch und leichter in Gedichten und Kunstwerken zu verwirklichen als unter der Ding- und Ereignisflut weltumspannender Datenvernetzung. Was dieses Gedicht anklingen lässt und aus der Geschichte heraushebt, blendet das weisse Rauschen der Gegen-

wart aus, um im Gegenbild der Vergangenheit nicht die vergangenen Dinge zu feiern, sondern das Gegenwärtige aufs Spiel zu setzen. Das Vergangene wird wahrgemacht, damit die Gegenwart wahrgenommen werde.

Eine ähnliche Zeitüberschreitung wagt Klaus Merz in «8. Dezember». Die Reminiszenz bedient sich augenscheinlicher Auslösemomente – Schneeflocken vorm Fenster, das Lied aus einem Lautsprecher –, um ins Surreale auszuschweifen, ein Traumbild zu inszenieren. Vom aristotelischen Grund der Poesie (dem Nachahmen) nimmt dieses Gedicht Abschied, um sich der Imagination zu überlassen. Die Sprache öffnet Leerräume, um sie sogleich mit den eigenen Bildworten und Wortbildern wieder zu füllen: Die Bilder verdanken sich der Erinnerung, aber sie weisen in ein Künftiges. Die Wirklichkeit wird wahr, weil sie alle Beschränkungen von Raum und Zeit hinter sich zurücklässt – im Schein des Worts.

Sprache, die sich im Wort kristallisiert, findet sich im dritten hier ausgewählten Gedicht von Klaus Merz: «Nebenschauplatz» beschreibt zuerst realistisch den von Schneckenspuren beschrifteten Stein. Erst die Zuversicht, die das Subjekt des Gedichts aus dem Zeichen liest, verlässt das nur Realistische. Die Aufforderung ans Du, *«komm, / leck mir das Salz / von der Hand!»* macht das Gedicht vollends vieldeutig. Ist es Salz, das die Schnecken töten sollte, dürfen sie, um ihrer Zuversicht willen, weiterleben? Ist es das Hautsalz, das die Anstrengung ausgeschieden hat, diese Zuversicht zu glauben, sich daran festzukrampfen, weil das Friedenswort so verlogen glitzert? Beim Lesen dieses Gedichts erst wird die Schleimspur der Schnecken aus dem Belanglosen herausgehoben. Sie hat keine Wirklichkeit ohne die Beobachtung dessen, der das Gedicht notierte, sie bliebe wirkungslos ohne das fragende und deutende Vergegenwärtigen des Lesers. Das Gedicht, lyrisches Sprechen, ist dem Aussen zugewandt. Die Innerlichkeit, der die Lyrik nach aller Konvention zugehört, steht in einer doppelten Spannung zu diesem Aussen, dem das Gedicht seinen Stoff entnimmt und in dem es sein Gegenüber hat. Aber nur im Innern der Sprache kann das Subjekt aus sich heraustreten, findet das Sprechen zu sich selbst und erreicht jene Aussenränder, an denen das Wirkliche zu Wirklichkeit wird: sich mit Sinn und Bedeutung anreichern kann – die ihm nicht anders als von aussen zukommen können.

In der Lyrik findet die Sprache ihren wahren Bezug zu den Dingen und den Menschen. Deshalb konnte *Günter Eich* in seiner Rede auf dem Schriftstellertreffen in Vézelay 1956 sagen: *«Ich schreibe Gedichte, um mich in der Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekannten Fläche den Kurs markieren. Erst durch das Schreiben erlangen für mich die Dinge Wirklichkeit. Sie ist nicht meine Voraussetzung, sondern mein Ziel. Ich muss sie erst herstellen.*[7]*»* ✦

Die Gedichte von Klaus Merz werden in diesem Herbst in dem Band «Kurze Durchsage» beim Verlag Haymon, Innsbruck, erscheinen.

8. Dezember
(für Tochter und Sohn)

On the sunnyside of the street,
die Schneeflocken vorm Fenster schmelzen
über dem heiseren Lied.
Auch Vater würde es in meiner Ecke
gefallen, vielleicht sitzt er oben
neben dem schwarzen Trompeter
und hört mit. Sein Cousin
zeigt die goldenen Zähne, er ruft
Josephine Baker an seinen Tisch.
Hello Bluebird! sagt sie.
In einem Achtmetersprung setzt
Jesse Owens über den himmlischen Tresen,
die Medaillen von 1936 baumeln
wie Christbaumkugeln um seinen Hals.
Josephine lacht, denn die Väter
erzählen jetzt von ihren Söhnen.
Mit dem unbefleckten
Augenlid zwinkert Gott
seiner Kundschaft zu.

KLAUS MERZ

Nebenschauplatz

Schnecken haben
die Steine beschriftet: PAX
steht in fahrigen Zeichen
am Gartenrand, die Buchstaben
glitzern; nirgendwo
war seit langem so viel
Zuversicht lesbar; komm,
leck mir das Salz
von der Hand!

KLAUS MERZ

7 *Günter Eich: «Der Schriftsteller vor der Realität». Zitiert nach Wolfgang Hildesheimer: Frankfurter Poetik-Vorlesungen. In: «Wolfgang Hildesheimer, Gesammelte Werke, Band VII», Frankfurt am Main 1991, S. 48.*

Alexandra Weber
schreibt nach dem Studium der Geographie, der Kunstgeschichte und der französischen Literatur zurzeit ihre Lizentiatsarbeit über Monique Saint-Hélier bei Doris Jakubec (Lehrstuhl für die Literatur der Romandie an der Universität Lausanne).

Die Ursache der Erinnerung

Die grosse Westschweizer Autorin Monique Saint-Hélier wurde vor hundert Jahren, am 2. September 1895, in La Chaux-de-Fonds geboren

Monique Saint-Hélier entwickelte sich in den zwanziger Jahren zu einer Dichterin, die in ihrem schriftstellerischen Werk eine neue Ästhetik fordert. Den Spuren Virginia Woolfs folgend prägt sie eine geistige Welt und drückt eine durch und durch persönliche Weise des Sehens und Schreibens aus.

Nach Art anderer Prosadichterinnen der Romandie – wie *Catherine Colomb, Alice Rivaz* oder *Corinna Bille* – verwirft Monique Saint-Hélier die Allwissenheit des Erzählers und vermittelt uns die Manier jeder ihrer Romangestalten, die Welt wahrzunehmen. Kühn im Ausdruck, findet ihr Werk in der Vergangenheit nicht seinesgleichen. Monique Saint-Hélier ist in der Tat die Begründerin einer Ästhetik, die, vom Realismus ausgehend, diesen überschreitet und uns eine eigentümliche, neue Stimme vernehmen lässt. Da sie in Paris schrieb und veröffentlichte, hatte sie nur sehr wenig direkte Verbindungen mit der literarischen Welt der welschen Schweiz. Dafür stand sie *Rainer Maria Rilke* nahe, der in den dreissiger Jahren für viele ein Denker und Bezugspunkt war und dem sie viel verdankt. Von ihm sagte sie, er habe *«cette magie d'ouvrir le monde, de vous emmener de l'autre côté du mur, sans route, sans chemin – des orphelins de l'Eternité».*

Heute ist das Werk von Monique Saint-Hélier noch weitgehend verkannt. Von acht Publikationen sind vier Bände dem Zyklus der «Aléracs» gewidmet, dem Kernstück ihres Werkes, mit dem sich auch dieser Aufsatz befasst. Seit ihrem fünfundzwanzigsten Lebensjahr wandte sich Monique Saint-Hélier ihrer Vergangenheit zu. Während einer sehr langen Krankheit erschuf sie das Universum neu, in dem sie bis zur Adoleszenz eingetaucht war, wobei sie Gesichter, Orte und in La Chaux-de-Fonds Erlebtes wieder aufgriff. Sie konnte nie mehr zu den Orten ihrer Erinnerung zurückkehren, da sie wegen ihrer Krankheit, dann infolge des Krieges dazu verurteilt war, in ihrer Wohnung in Paris und in Chambines zu bleiben, wo sie 1955 starb. Die Orte und die Persönlichkeiten ihrer Kindheit sind magisch, bezaubernd und dabei sehr präzise geworden, erscheinen wie errettet. Monique Saint-Hélier erzählt davon *Lucien Schwob*, einem Collège-Freund: *«...vous êtes tous restés vivants pour moi collés à mon souvenir – un geste, une parole, la manière de froncer les sourcils et tout un pan du monde se dresse et m'envahit.»* Alle ihre Romane sind ihren Erinnerungen entsprungen, zuallererst «La Cage aux rêves» (dt. «Traumkäfig»), erster autobiographischer Roman, dann die vier des Alérac-Zyklus. *«Le miracle»*, wie dies ihr Gatte, Blaise Briod, in der Nachschrift zu «Bois-Mort» (dt. «Morsches Holz») so treffend sagt, *«est que ce passé, au lieu de se faner avec les jours, semble au contraire trouver je ne sais quelle sève, quel éclat, quelle proximité tangible et animée, au fur et à mesure que le calendrier s'effeuille».*

Wie wir sehen werden, stützt ein Erinnerungsprozess das ganze Romanwerk der Aléracs. Die Themen des Alérac-Zyklus sind jedoch schon in diesem ersten Roman gegenwärtig: Vergangenheit aufgefasst als ein Schatz, das Gefühl eines Mangels, die Suche nach einer Identität und nach dem verlorenen Ursprung, der Schmerz, ohne Erwiderung zu lieben und die im Tod und Glauben gesuchte Rettung.

Die Religion nimmt in der Tat eine hervorragende Stellung in ihrem Werk ein, die dem tiefen Glauben der Monique Saint-Hélier entspricht. Sie drückt dies auf bewundernswürdige Weise aus in einem Brief an Lucien Schwob: *«Nous appartenons à Quelqu'un ou à Quelque chose. C'est de tout cela que je fais un bouquet en*

Übersetzt aus dem Französischen von Béatrice Bissoli.

ce moment. C'est ma façon de dire merci à Dieu.»

Letzte Welten fein verteilt

Der erste Roman von Monique Saint-Hélier, «Bois-Mort», ist 1934 erschienen, gefolgt vom «Cavalier de Paille» im Jahre 1936. Sie bilden ein Ensemble, in dem uns alle Elemente des Alérac-Zyklus enthüllt werden. Guillaume und Carolle, letzte Repräsentanten der Aléracs, adeliger Herkunft, geachtet, aber im Laufe der Jahre verarmt, versuchen, ihre letzten Güter zu retten. Jonathan Graew setzt alles daran, sie aus dem Landbesitz zu vertreiben. Carolle, Enkelin von Guillaume, geboren aus einer unrechtmässigen Liebschaft ihrer Mutter mit einem Fremden, muss, um den Rest des Vermögens der Aléracs zu retten, anlässlich des nächsten Balles einen reichen Mann finden. Catherine, Waise und Adoptivkind von Abel, teilt mit Carolle eine schwierige, auf Hass und Komplizenschaft aufgebaute Beziehung. Auf der Suche nach ihrer Identität strebt sie mit ihrem ganzen Wesen nach allem, was Carolle besitzt und darstellt. Im Laufe der Erzählung wird sie sich mit Jonathan Graew verloben, der ihr das Haus der Aléracs als Hochtzeitsgeschenk verspricht.

Wird in «Bois-Mort» das Rohwerk entworfen, so bringt uns «Cavalier de Paille» die für das Schicksal aller Figuren entscheidenden Ereignisse. Im Laufe der Ballnacht weiss Carolle, von vielen Anwärtern umworben, nicht mehr, welchen sie wählen soll; Catherine gibt sich gegenüber Balagny als Carolle aus und bietet sich ihm an; Mademoiselle Huguenin und Sissy de la Tour gehen, ohne gegenseitiges Wissen, zu Jonathan Graew; zwei Nebenfiguren, Alice Nicolet und Macha, sterben, und schliesslich hilft Lopez im Morgengrauen Jonathan, sein in der Nacht verstorbenes Füllen in einer Waldlichtung zu beerdigen.

«Le Martin-Pêcheur» (dt. «Der Eisvogel») erscheint siebzehn Jahre später, 1953. Darin wird die Erzählung nicht fortgesetzt, doch werden die Ereignisse der Ballnacht wieder aufgenommen und von den unterschiedlichen Standpunkten aus erzählt (jenem von Balagny, dann dem von Catherine). Die Einführung der – wenn auch untergeordneten – Figur Taby und seiner Knechte bereichert den Erzählstoff.

«L'Arrosoir Rouge», zwei Jahre später veröffentlicht – kurz vor dem Tod der Autorin –, spielt nicht mehr im Aktionsfeld der ersten drei Bände. Dieser handlungsarme Roman läuft Jahre früher ab, als Catherine und Carolle noch Kinder waren, und besteht hauptsächlich aus Erinnerungen der Romanfiguren.

Das Erzählte scheint den Ränkezügen des Gedächtnisses und des Denkens zu folgen.

«Eclairages» – Beleuchtungen

Die Auffassung der Zeit und ihres Verlaufes in den Romanen vermittelt uns viel über das Werk im allgemeinen und über die Erzählweise der Monique Saint-Hélier im besonderen. Der Verlauf der Zeit ist in der Erzählung nicht linear, und die Erzählung scheint den Ränkezügen des Gedächtnisses und des Denkens zu folgen. In den beiden ersten Bänden, «Bois-Mort» und «Cavalier de Paille», wird die Chronologie mehr oder weniger respektiert, und die Intrigen des ganzen Zyklus werden uns preisgegeben. Doch selbst in diesen beiden Romanen bestimmen die den Handlungen und Wahrnehmungen entspringenden Gedanken und Erinnerungen der Figuren die Erzählung stärker als die Handlungen. Monique Saint-Hélier selbst spricht von *«éclairage»*: Während einer bestimmten Zeitspanne – wie im ersten Teil des «Bois-Mort» – werden hier Guillaume, Carolle, Mademoiselle Huguenin und Gottlieb erfasst. Der Leser taucht in ihre Vergangenheit, ihre Wahrnehmungen und ihre intimen Gedanken ein, während auf der Handlungsebene sich nichts Entscheidendes ereignet (sie sind beim Abendessen). Am Ende des Abends wechselt die Autorin die Ausstattung, wie im Theater oder im Kino, und bietet uns eine andere *«Beleuchtung»*. Der zweite Teil von «Bois-Mort» – ohne der Linearität der Erzählung Rechnung zu tragen – ist eine Rückkehr zum Beginn des Abends und konzentriert sich auf die Gedanken von Jonathan Graew im Augenblick, da dieser den Weg von Mademoiselle Huguenin und Carolle kreuzt, die unterwegs zu den Aléracs sind.

Das Wissen um eine flexible und nicht lineare Zeit ist Bestandteil der Texte von Monique Saint-Hélier, denn sie findet sich auf allen Ebenen der Erzählung wie-

der, im Aufbau der Romanfolgen, in allen Teilen jedes Romans sowie den Kapiteln und Paragraphen. Die Schreibkunst der Monique Saint-Hélier führt uns im Grunde in die phantastische und mysteriöse Welt des geistigen Lebens ihrer Romanfiguren ein. Die Erzählung folgt der schwankenden Flut der Gedanken und der Erinnerung. Über die freie, indirekte Rede nimmt der Leser die Gefühle der Personen, ihre Ideen und Gedanken-Assoziationen, ihre Wortspiele, Abschweifungen und bildlichen Vorstellungen wahr. Die vier Romane enthalten nur wenig romaneske Handlungen und verteilen sich auf ganze vier Tage. «Bois-Mort», dessen Handlung vor dem Ball spielt, erstreckt sich über anderthalb Tage; «Cavalier de Paille» konzentriert sich auf die Ballnacht (von Mittwoch auf Donnerstag), «Le Martin-Pêcheur» greift diese Nacht wieder auf, mit einem kleinen Aperçu zum Mittwoch (dem Morgen und dem Abend) und schliesslich entfaltet sich «L'Arrosoir Rouge», unabhängig, über einige Stunden eines Juni-Abends. Indem die Autorin uns die Gedanken ihrer Personen enthüllt, öffnet sie sich unendliche Perspektiven, die es ihr ermöglichen, die gleiche Episode endlos zu erzählen.

Aus den Tiefen des geistigen Lebens

Zudem wird die Verschiedenheit der Standpunkte zu den Handlungen und Personen durch die Hilfsquellen der Erinnerung, der Vergangenheit genährt. Jede Person hat neben ihren Wahrnehmungen, ihren Urteilen, ihren gegenwärtigen Gefühlen auch ihre eigene Vergangenheit, die aus den Tiefen ihres geistigen Lebens auftaucht, um sich mit den gegenwärtigen Gedanken zu vermischen. Eine genaue Grenze zwischen der Welt der Vergangenheit und der Gegenwart besteht bei Saint-Hélier eigentlich nicht. Die Personen beziehen sich immer auf gegenwärtige und vergangene Situationen, die sie miteinander vergleichen. Diese Erinnerungsfetzen, die blitzartig in der Gedankenwelt der Figuren aufscheinen, bekommen einen besonderen Wert, wie wenn das über das Gedächtnis wiedererweckte Erlebnis noch intensiver wäre.

Der Macht der Erinnerung oder des Gedankens gelingt es, sich der vergänglichen Zeit zu widersetzen, was ermöglicht, ein Ereignis der Vergangenheit in der Gegenwart neu zu erleben. In dieser Gedankenordnung wird auch die Grenze zwischen dem Leben und dem Tod verwischt. Die Toten können mit den Lebenden kommunizieren und ihnen so ihre eigenen Wünsche auftragen. Jonathan Graew empfindet dies sehr stark: *«... Bizarre à quel point sa mère lui donnait toujours la solution de tout.»*

Indem die Autorin uns die Gedanken ihrer Personen enthüllt, eröffnet sie sich unendliche Perspektiven, die es ihr ermöglichen, die gleiche Episode endlos zu erzählen.

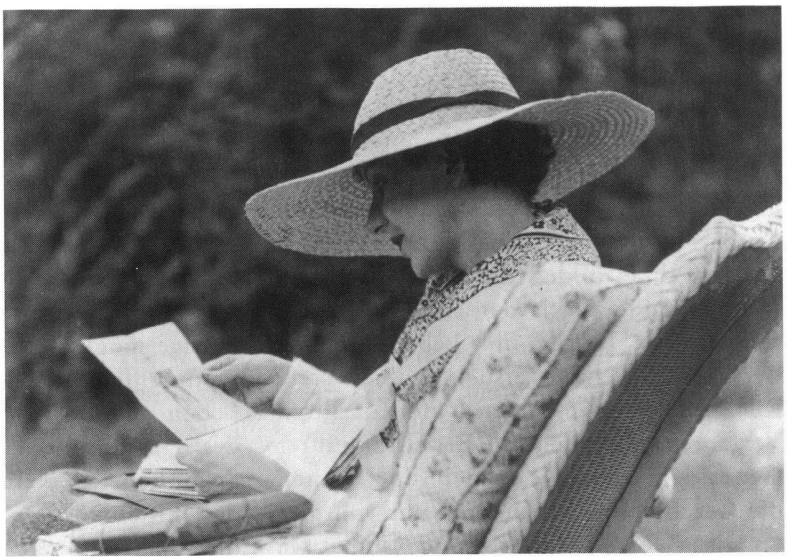
Die Vergangenheit ist für die Gegenwart der Personen ebenso entscheidend wie die Gegenwart, so wie ihre Gedanken in der Erzählung ebenso bedeutend sind wie ihre Handlungen. So wie die Vergangenheit sich durch die Erinnerung in die Gegenwart einfügte, schienen sich die vergangenen Handlungen in der Gegenwart der Erzählung zu erneuern. Als Guillaume die zufällige Wiederbegegnung von Bertrand und Carolle im Landauer miterlebt, denkt er an seine Tochter Alexandrine, an den Morgen ihrer Verlobung mit dem gleichen Mann. Die beiden Männer sind sich dieser Wiederholungen bewusst und stellen sich zweimal die gleiche Frage in «Bois-Mort»: *«Allons! Tout recommençait donc toujours de la même manière en ce monde?...» (...) «Il est donc dans la loi de l'homme d'être ramené à vivre toujours les mêmes choses?»* Manchmal nimmt nur der Leser die Ähnlichkeiten der Situationen wahr, wie wenn die Personen vergangene Situationen wiederherstellten, ohne es zu merken. In «Le Martin-Pêcheur» befinden sich Elisabeth de Chozens, Esther Sullivan und Guillaume Alérac in einer sozusagen identischen Situation wie Carolle, Catherine und Balagny. Die Elisabeth zugedachten Sätze könnten von Carolle stammen: *«La beauté d'Elisabeth la bouleversait, elle aurait voulu la tuer» (...) «on ne tue pas une branche de lilas en fleur; on ne tue pas une tulipe blanche, on ne tue pas le givre sur les haies du matin.»* Diese Anspielung auf den blühenden Fliederzweig (den Carolle beim Ball am Gürtel trägt) verleitet den Leser dazu, Carolle Elisabeth anzunähern. Dreihundert Seiten weiter übernimmt Catherine, die dabei an Carolle denkt, fast Wort um Wort den Gedanken von Esther: *«Elle était hallucinante, inoubliable. Elle la haïssait comme elle n'avait jamais rien haï en ce monde, mais sa beauté la bouleversait.»* Diese Ähnlichkeiten durchziehen

das ganz Werk, auf allen Ebenen; beispielsweise am gleichen mythischen Ort, in Les Carrières, haben sich die ehebrecherisch Liebenden getroffen, Guillaume mit La Romanichelle, Ishbal Alérac mit Jasper und Alexandrine mit dem Spanier.

Zu dechiffrierende Urbilder

Dieses Hin- und Herwandern zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Lebenden und Toten, schafft eine besondere, beinahe phantastische Stimmung. Alles wird empfänglich, empfindsam; die Natur zum Beispiel nimmt an der Handlung teil, der Wind, der Schnee, der Rauhreif personifizieren und begleiten die Gefühle der Personen. Es gibt fast keine Beschreibung, jeder Gegenstand trägt Leben in sich; Monique Saint-Hélier hebt die Grenzen zwischen Belebtem und Unbelebtem auf, indem sie die ganze Welt am geistigen Leben der Personen teilnehmen lässt. In «Le Martin-Pêcheur» kann man sogar an einer Unterhaltung zwischen den Möbeln des Salons von Balagny und den Gedanken der Nacht partizipieren. Das romaneske Universum ist ganz homogen, alles zirkuliert frei und ohne Zwang. Auch die Tiere spielen eine besondere, beinahe magische Rolle. Träger einer grossen Weisheit, können sie – als ob sie mit dem Göttlichen verbunden wären – die Menschen schützen und sie zu einer besseren Welt hinführen. Der wundersame Eisvogel («Martin-Pêcheur»), der Abel vor dem Suizid bewahrt, ist eine göttliche Inkarnation. Indem er auf den Ruf des kleinen Mädchens aus dem Waisenhaus antwortet, erfüllt er gleichzeitig den kostbarsten Traum Abels dadurch, dass er ihn zu Catherine hinführt. Ebenso bildhaft symbolisiert der Tod des Füllens, in welches Jonathan Graew alle seine Hoffnungen gesetzt hatte, die sterile Zukunft der Ehe Graews mit Catherine. Leicht trösten und unterstützen die Tiere Menschen, die, in ihrer Unfähigkeit zu kommunizieren, die Erwartungen der andern nicht wahrnehmen. Jonathan zum Beispiel, von allen gefürchtet und respektiert, lässt sich von einem Kalb trösten.

Hinter dem sinnlich Wahrnehmbaren, dem Konkreten, scheinen sich göttliche Kräfte zu bewegen. Häufig kommen in der Erzählung Anspielungen auf Engel vor:



Monique Saint-Hélier, 1895–1955.

Das romaneske Universum ist ganz homogen, alles zirkuliert frei und ohne Zwang.

Der wohltätige Engel, der die Wünsche der Menschen erfüllt, aber auch der Engel der Finsternis, der mit Vergnügen die Protagonisten lächerlich macht und Missverständnisse zwischen ihnen schafft. Die Episode mit den Schneebällen ist aussergewöhnlich: Jérôme Balagny, der seine Schlüssel mit jenen seiner Dienerin verwechselt hat, versucht, seine Geliebte zu wecken, indem er Schneebälle auf ihre Fensterscheibe wirft. Catherine, welche die Szene miterlebt, wünscht mit aller Kraft, das Fenster möge sich nicht öffnen. Marie-Claire, die Geliebte, schickt sich nach langem Zögern an, ihrem Liebhaber zu antworten, als sie von einem Unwohlsein erfasst wird, als ob etwas Unsichtbares sie daran hinderte, sich dem Fenster zu nähern: *«Dès qu'elle s'approchait de cette crémone, cette même sensation d'impuissance, pire: d'obéissance et d'impuissance, la saisissait.»*

Die göttliche Erscheinung wirkt wie ein Zeichen des tiefen Glaubens der Monique Saint-Hélier. Die Bibel hätte sogar dem Alérac-Zyklus als Modell dienen können. In erster Linie gleicht sich der zeitliche Verlauf der Erzählung mit ihrer linearen Chronologie der biblischen Zeit an: zyklisch ist sie jedoch wegen der Prophezeiungen, Erfüllungen und Wiederholungen. Zudem leben alle Personen mit dem Wort Gottes und stecken in einer Welt, wo jedes Ding, selbst das banalste, seinen Wert, seine Seele hat. Die Religion wäre die dem Werk unterliegende Einheit, ein Kollektivgedächtnis, in welchem jede der Romanfiguren schöpft, um zu versuchen,

ihre Vergangenheit und Gegenwart zu begreifen.

Vertane Chancen

Alle persönlichen Gedanken, von der unbedeutendsten Figur bis zu den Protagonisten, haben eine Verbindung zu den Aléracs; diese bilden die Ankerstelle, die Modellfamilie, nach der alle, sogar ihre schlimmsten Feinde, ihr Leben und ihr Betragen zu richten versuchen. Diese stete Rückkehr zu den Aléracs und zu ihren Vorfahren ermöglicht die Errichtung ihrer Genealogie und, wie in der Bibel, gehen die Geschichten der anderen nur von dieser aus. Obwohl Carolle und Guillaume wie Götter betrachtet werden, scheinen sie eher die Opfer einer griechischen Tragödie zu sein. Edler Herkunft, mit einer Schuld belastet, können sie ihr Schicksal, das sie in den Tod geleitet, nicht aufhalten. Diese Schuld wird im Roman durch die Liebe von Alexandrine zum Spanier symbolisiert. Sie wird durch die vielfältigen Leidenschaften und Verrate der Vorfahren der Aléracs verstärkt, die keine Treue zeigten und bestraft wurden. Diese Leidenschaft ist das auslösende Element für das Unglück der Lebenden. Alexandrine wird bei der Geburt von Carolle sterben, Guillaume wird, nachdem er seine Tochter verdammt hat, die Ankunft der Graews erleben, die ihn nach und nach in den Ruin treiben; Carolle wird aus Liebe zu ihrem Grossvater und aus Stolz nicht heiraten und so die einzige Chance vertun, ihr Vermögen zu retten. Zudem sind alle Romanfiguren an diesem Unglück beteiligt und scheinen für eine Ursünde bezahlen zu müssen. Alle suchen, was sie nicht finden oder erwerben können und, indem sie ihren höchsten Wunsch zu erreichen glauben, versinken sie noch mehr im Nichts. Die Liebe ist die Ursache ihres gemeinsamen Unglücks, und sie bestrafen sich selbst, indem sie die Person lieben, die sie nicht liebt. Wenn der Tod manchmal die einzige mögliche Erlösung aus dieser Liebesunfähigkeit scheint, macht sich das Leben geltend; die Gefühle der Freude, des Hasses; die Farben, die Düfte, die Schönheit der Natur und der Nacht werden mit einer Intensität erlebt, der sie sich die Personen nicht entziehen können. Dieses Paradox und dieser Zwiespalt zwischen der Notwendigkeit zu leben und dem Wunsch, zu sterben, machen den Reichtum der Personen und ihrer Gedanken aus.

Monique Saint-Héliers Werk bietet uns eine neue Sicht der Welt und verändert unseren Blick auf das Wesentliche und Unwichtige. Die Autorin vereinigt in ihren Romanen zwei gegensätzliche Welten, die kosmische und die familiäre, indem sie diese in ihren zahlreichen Vergleichen assoziiert. So schafft sie ungewohnte Bilder, wo das Grosse, dem Kleinen zur Verfügung gestellt, diesem ermöglicht, über sich hinauszuwachsen. Wie *Gabriel Marcel* 1934 sagte, ihr Werk *«restitue à l'esprit du lecteur le sentiment de la virginité du réel, l'impression soudaine que rien n'a été encore dit, et que l'expérience quotidienne demeure une mine inépuisable».* ✦

In La Chaux-de-Fonds sind vom 30. September bis 26. November 1995 zwei Ausstellungen zum hundertsten Geburtstag von Monique Saint-Hélier zu sehen: im Musée des beaux-arts «Monique Saint-Hélier, peintures» und in der Stadtbibliothek «Lucien Schwob et Monique Saint-Hélier, une correspondance élective». Im einzelnen sind die folgenden Veranstaltungen vorgesehen: Samstag, 30. September, 14.30 Uhr, Busabfahrt am Place de l'Hôtel-de-Ville zu einer Lesung und Besichtigung einiger Orte des Geschehens im Alérac-Zyklus. – Mittwoch, 4. und 25. Oktober, 20 Uhr, Musée des beaux-arts: Führung durch die Ausstellung. – Sonntag, 29. Oktober, 16 Uhr, Musée des beaux-arts: Lesungen aus «Bois-Mort» und «Cavalier de paille». – Dienstag, 31. Oktober, 20 Uhr, Stadtbibliothek: Führung durch die Ausstellung, und Vorführung des Films von Pepito Del Coso: «Lucien Schwob, peinture écriture. Ma vie en raccourci» (1983). – Samstag, 11. November, 16 Uhr, cour de l'Ancien manège: Lesung aus «Le Martin-pêcheur» und «L'Arrosoir rouge». Die Ausstellungen werden vom «Comité des manifestation du centenaire de la naissance de Monique Saint-Hélier» organisiert.

Anton Krättli

Die Treue der Bilder

Erika Burkart erzählt Jugendmythen

«Das Schimmern der Flügel» ist 1994 erschienen. Das kleine Buch hier in Erinnerung zu rufen, scheint berechtigt und sinnvoll, weil es der raschlebigen Zeit Widerstand leistet und in seinen besten Partien «einen nie ganz verstandenen Anruf in menschliche Sprache umsetzt», – wie es einmal in Erika Burkarts früherem Roman «Der Weg zu den Schafen» heisst.

«Das Schimmern der Flügel», ausdrücklich kein Roman, wird im Zusatz zum Titel gattungsmässig mit «Jugendmythen» definiert. *Erika Burkart* sagt, sie habe versucht, in Bildern, die wie Inseln aus dem Meer des Vergessens auftauchen, der Wahrheit nachzuspüren, die sie als Kind vielleicht erfahren hatte. Wer ihr bisheriges Schaffen kennt, wird sagen, nichts anderes habe sie seit je angestrebt, in ihrer Lyrik sowohl wie in ihren Erzähltexten. Was diese selbst betrifft, könnte man mühelos Parallelen und Analogien feststellen, den Schauplatz und die Hauptfigur, das *«traurige Kind»*, das bei der stummen Kreatur, bei den Blumen und Sträuchern Schutz und Geborgenheit sucht, weil es sie im schwierigen Beziehungsgeflecht der Familie oft nicht findet. Auch «Das Schimmern der Flügel» spielt – der Ausdruck ist vorläufig zu dulden, er wird später zurückgenommen – im Haus «Kapf» und in seiner Umgebung, in der Wirtschaft, die der Vater betreibt, in der Jägerstube mit den Trophäen aus Südamerika, in der Küche, aber auch im Reusstal, im Moor, an all den Orten und Gegenden, die dem Leser beispielsweise aus «Moräne» oder aus «Der Weg zu den Schafen» bekannt sind[1]. Und doch ist hier alles ganz anders, näher eigentlich bei den Gedichten, schon darum, weil nicht eine kontinuierliche Handlung verfolgt, sondern – in immer neuen Anläufen – ein Zugang zur Wahrheit hinter den Erinnerungsbildern gesucht wird. *«Der Treue früher Bilder danken wir»*, sagt Erika Burkart, *«dass wir das Leben hinterfragen lernten, sein Zwielicht und seinen unbegreiflichen Ausgang.» Robert Walser* wird in einem Motto mit der Frage zitiert: *«Wann ging die feine Stäubung dem Schmetterling in mir verloren?»* Das ist auch Erika Burkarts Frage. Und zugleich erscheint darin ein zentrales Motiv des Buches. Denn das junge Mädchen bewundert und liebt eine Sammlung exotischer Falter, die der Vater in Geldnöten Stück für Stück verkauft, auch jenen Morpho, der dem Kind am liebsten ist. Die schimmernden Flügel der Falter, ihre Farben und ihre Zeichnung bergen ein Geheimnis, dem nahe zu sein eine Gnade wäre. Ihr Verlust ist aus der Sicht des Kindes der Verrat der Erwachsenen.

Die Sprache, in der sich die Autorin an Menschen, Begebenheiten und Gegenstände ferner Vergangenheit herantastet, nähert sich manchmal der Tonart der Legende. Im Dunkeln *«nebelt es»* im Treppenhaus, im Freiamt *«geht die Kunde»*, dem Mädchen erscheint nachts *«der Braune Mönch»* am Fenster. Derartige Bilder, die aus Legenden oder Märchen stammen könnten, werden hinterfragt. Stets gegenwärtig ist zum Beispiel die Frage, was denn die Angst oder die Trauer des Kindes bedeute oder warum es zu Schmetterlingen, auch zu toten, eine innige Beziehung aufbaut und ob bei seinem Wunsch, *«eine Wohnung anzulegen, weg von den Menschen im Leib der Erde»*, die Flucht aus bedrohlichen Lebensumständen der alleinige Grund oder eher der Vorwand sei, der die wahre Motivation verdeckt, nämlich die Sehnsucht, sich mit dem *«Innerirdischen»* zu vereinigen, eins zu werden mit der Natur und teilzuhaben an der ungeteilten Schöpfung. Erika Burkart lässt daran keinen Zweifel: *«Zu früh werden den Kindern von den Erwachsenen die Fäden zerschnitten,*

1 *Erika Burkart: «Das Schimmern der Flügel. Jugendmythen». Ammann Verlag, Zürich 1994.*

die Traum und Wirklichkeit verknüpfen. Erst später merkt der eine und andere, dass der Baum, den er liebt, schön ist, weil er schön war, als er ihn zusammen sah mit dem Himmel und den Sternen, dem nach Pilzen duftenden Moos auf der Rinde und den Tautropfen im Gras um den furchigen Stamm.»

Das Kind, dem ihre Aufmerksamkeit gilt, ist etwa elf Jahre alt, steht an der Schwelle zur Reife und erfährt das Leid und den Schauer einer hoffnungslosen Liebe. Einmal hat ein junger Mann das Mädchen angesprochen, als es selbstverloren in der angeschürften Moräne den Steinen und dem Erdinneren nachsinnt. Das Begehren des Burschen ist unverkennbar, sein Augenspiel verrät es, auch der abgebrochene Satz, bei dem er stockt: *«Meitli, wärscht sibemool tuusig Tag alt...»* Das Gespräch ist nur kurz, der junge Mann nennt seinen Namen, sagt, dass das Kind schöne Augen habe und dass er jetzt gehen müsse. Waldo fährt auf seinem Rad davon und lässt eine tief verwirrte kleine Frau zurück. Die Autorin erzählt das in der Ich-Form, als erinnerte Begegnung aus ihrem Leben. Andere Bilder müssen rekonstruiert werden, tauchen erst auf, weil die Mutter einmal davon erzählte. Erika Burkart versucht nicht, als das Kind zu sprechen, das sie einmal war. Aber sie sucht den Weg zurück bis an jene Grenze, an der sie dem Kind begegnet. Das Mädchen steht seinerseits im Übergang von der Kindheit zum Erwachsensein. Für die Liebe zu Waldo ist es noch zu früh, aber Ernst, Trauer und Sehnsucht, die das Kind bewegen, Beobachtungen und Gedanken, denen es sich zuwendet, sind unverkennbare Zeichen des Abschieds von der mythischen Erfahrung von Welt. Wenn der Falter mit seinen schimmernden Flügeln und der feinen Stäubung über leuchtenden Farben sich aus der Puppe wunderbar entfaltet, so wünscht sich die Dichterin aus der Verpuppung der nüchternen Realitäten des Lebens zurück zu den mythischen Wirklichkeiten der Kindheit. Die Liebesgeschichte, die sich nicht entfalten kann, ist nicht als Handlung wichtig. Dass Waldo den vom Kind geliebten Morpho kauft und damit den Hass des Mädchens auf sich zieht, dass er ihn aber vor seiner Abreise ins Welschland als Geschenk zurückgibt und erklärt, er habe ihn nur gekauft, um ihn für das Kind zu retten, reicht nicht für einen Roman, von dem man sagen könnte, er *«spiele»* im Freiamt, in der Landschaft um das Haus «Kapf». Das Buch «Das Schimmern der Flügel» ist eine Kontemplation, die von den Engrammen früher Bilder ausgeht. Alle Bewegung ist von diesen Bildern her auf das gleiche Ziel ausgerichtet. Selbst noch, als das Mädchen, das sich *«Märchen aus 1001 Nacht und einen Kinobesuch in Zürich»* zu Weihnachten wünscht, in verlängertem Mantel und in geliehenen Pumps einen Film mit *Marlene Dietrich* sieht, geht es der Dichterin nicht darum, autobiographische Fakten festzuhalten. Sie möchte dahinterkommen, wie anders, wie ganzheitlich sie die bewegten Bilder auf der Leinwand erlebt hat.

Erika Burkart versucht nicht, als das Kind zu sprechen, das sie einmal war. Aber sie sucht den Weg zurück bis an jene Grenze, an der sie dem Kind begegnet.

Dass Erika Burkart zurückruft und in Sprache aufhebt, was unwiederbringlich verloren ist, macht die Stärke ihres Buches aus. Blumen und Bäume leben darin, die Vögel, die das Moor bevölkern und in den Hecken leben, die schwebenden und taumelnden Falter, Wolken und Wind sind beim Lesen gegenwärtig. Dass die Autorin ganz am Schluss ihrer fesselnden Exkursionen in Grenzräume der Erinnerung plötzlich ins Räsonieren gerät, ist vielleicht ein Schönheitsfehler, fast ein Stilbruch. Industrie und Politik werden bezichtigt, mit List und Lüge zu vertuschen, dass sie die wahren Zerstörer seien. *«Der vom Ungeist der Zeit vertriebene Geist einer Landschaft, eines Landes, eines Volkes, einer Sprache und ihrer Dichtung würde vergessen, trüge niemand Trauer um ihn in Verstecken, wo nicht gelebt, wo, unter tödlichen Bedingungen, im Glücksfall überlebt wird.»* Formulierungen wie die soeben zitierte wirken auf mich wie eine etwas lehrhafte und dramatisierende Nutzanwendung dessen, was das Buch auf subtile und unnachahmliche Weise spürbar macht. Im «imaginären Gespräch», einem Kapitel des Romans «Der Weg zu den Schafen», sagt die Dichterin, von einem skeptischen Kritiker zu einem ihrer Gedichte befragt, sie rede nicht gern über Geheimnisse. Im weiteren Verlauf erläutert sie noch, unter ihren Arbeiten gebe es nur sehr wenige, die etwas Bestimmtes bezwecken. Es seien sicherlich nicht die besten. Und dann steht da noch: *«Das zum Träger einer Absicht degradierte Gedicht rächt sich durch seine Verstimmung.»* Dem ist nichts weiter beizufügen. ✦

Michael Wirth

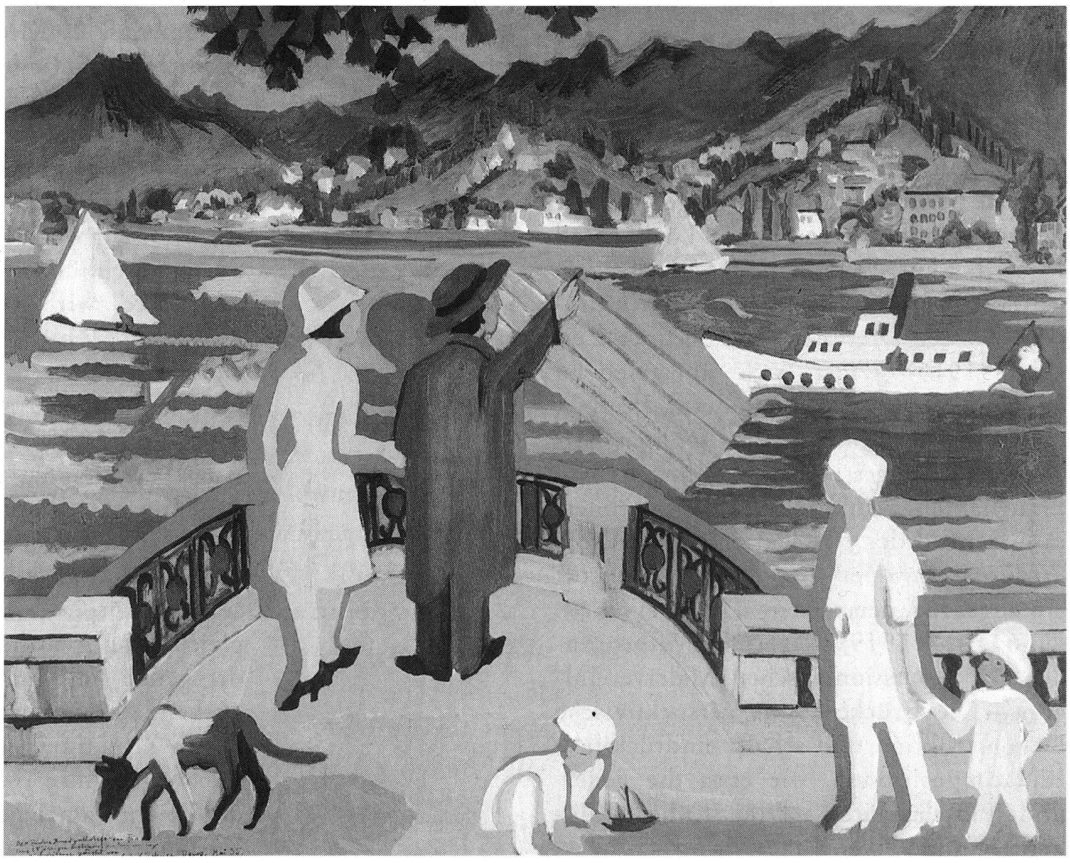
Zuckende Lippen

Zwei beeindruckende Ernst-Ludwig-Kirchner-Austellungen in Chur und Davos

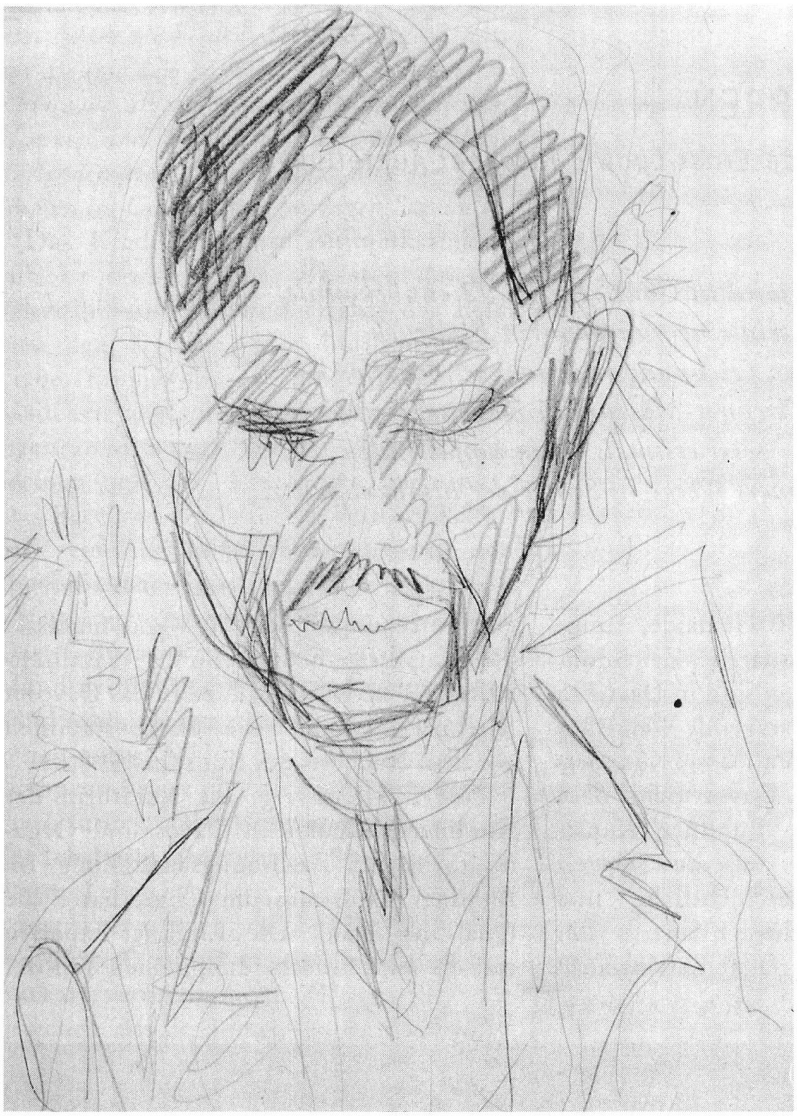
Bislang Niegesehenes wird in Chur gezeigt: 92 «unbekannte Zeichnungen» vermitteln einen ungeahnten Eindruck von der Bedeutung der Zeichnung in Kirchners Schaffen. Die Ausstellung im Kirchner-Museum in Davos «Die Werke in Schweizer Museen» zeigt erstmals einen umfassenden Überblick über Kirchners Werke in Schweizer Museumsbesitz.

Rund 30 Gemälde, einige Skulpturen und 100 Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphiken sind in Davos zu sehen. Nicht nur herausragende Werke aus allen Schaffensperioden des Künstlers werden vorgestellt, in Davos zieht *Beat Stutzer,* Direktor des Bündner Kunstmuseums Chur, eine auf die Schweiz bezogene rezeptionsgeschichtliche und sammlungsgeschichtliche Bilanz. Hier schliesst der von ihm verfasste Katalog auch eine Forschungslücke. 700 Werke umfasste die letztjährige Schenkung der «Familienstiftung Benvenuta Vaduz» an das Davoser Kirchner-Museum. Alle Werke stammen aus dem Nachlass des Künstlers.

Gabriele Lohberg, die Kuratorin des Kirchner-Museums in Davos und Organisatorin der Zeichnungsausstellung im Bündner Kunstmuseum Chur, hatte die Qual der Wahl. Die Kirchner-Expertin traf die gute Entscheidung, einen Teil der



Zürichsee, 1925/1927, Öl auf Leinwand, 103 x 120 cm. Schenkung des Künstlers anlässlich des Jubiläums der Zürcher Kunstgesellschaft, 1935.



Porträt eines Mannes, Bleistift um 1917, auf Chamois-Papier, abgerundete Ecken am rechten Rand, Rotschnitt, 20 x 15 cm.

Zeichnungen dem Publikum so schnell wie möglich zugänglich zu machen, anstatt sie in die Restauration zu geben. Wer nimmt da nicht gerne kleine Löcher und Risse in Kauf, angesichts der Entdeckungen, die es zu machen gilt. Die Zeichnungen aus der Dresdner und Berliner Zeit (1908–1915) zeigen sich überraschend lebendig und (wieder) modern. In E. L. Kirchners bohèmeartigen Wohnateliers entstehen suggestive Darstellungen von Frauenakten, während er in den Sommermonaten auf der Ostseeinsel Fehmarn sein *«irdisches Paradies»* mit dem Zeichenstift einfängt. In den ersten Davoser Jahren dann (1917–1919) steigert der Mitbegründer der expressionistischen Malervereinigung «Die Brücke» seine perspektivische Dekonstruktion und schafft eindrückliche Bildkompositionen, wie etwa die Feder- und Pinselarbeiten «Drei Kühe (Kuhherde)» und «Zwei Kühe».

Zeichnungen waren für Kirchner keine Studien, sondern Selbstzweck, künstlerischer Ausdruck. Bei einigen der in Davos gezeigten Strassenszenen und Stadtbildern allerdings dienen ab Mitte der zwanziger Jahre Zeichnungen als Vorbereitung der Gemälde, so etwa bei dem 1925 begonnenen und 1927 abgeschlossenen Ölbild «Zürichsee», das der Künstler 1935 dem Kunsthaus Zürich schenken sollte. Frühere Strassenszenen, aus Berlin etwa, waren noch spontan, ohne vorbereitende Zeichnung entstanden. Kirchner ändert diese spontane Arbeitsweise bei einer Deutschlandreise, zu der er – durch Zürich fahrend – im Winter 1925/26 aufbricht. Der Grund dafür liegt wohl im durch den internationalen Erfolg des Kubismus aufkommenden Bewusstsein Kirchners, auch für seine Werke eine theoretische Grundlage schaffen zu müssen. Die nächsten sieben, acht Jahre sollten im Zeichen dieses Bestrebens stehen, verschlungener, abstrakter, grossflächiger zu malen und zu zeichnen. Sowohl die ausgestellten Zeichnungen in Chur als auch die Gemälde in Davos machen diese Zäsur deutlich wie auch Kirchners Rückkehr zu einer mehr figürlichen Form in den dreissiger Jahren. Deutlich machen beide Ausstellungen in diesem Zusammenhang auch das Paradoxon, dass es Kirchner nach 1932 wiederum auch gelingt, emotionsloser, kälter zu malen, als trügen seine Bemühungen, abstrakter zu sein, erst in dem Augenblick Früchte, da er sie wieder aufgibt. Auch die Berg- und Bauernwelt, die ihn anfangs doch so sehr wegen der Geborgenheit und der menschlichen Beziehung zu ihr interessierte, wird von der zunehmenden Distanz berührt. Zeichnungen wie die Blumenstilleben und Gemälde wie «Augustfeuer» und «Am Waldrand» zwischen 1933 und 1938 verraten, dass Kirchners Angst vor der nationalsozialistischen Bedrohung nach der Demütigung, die ihm schon 1933 angetan wurde, als seine Kunst für entartet erklärt wurde, eine von seinem Körper beherrschte und deshalb gleichsam nur zurückgehalten nach aussen dringende ist. Wir entdecken nun weder zuckende Lippen wie in der 1917 entstandenen Zeichnung «Portrait eines Mannes» noch verspannte Tuschestriche wie etwa in der Zeichnung «Laufender Hirt», beide im Zustand einer ganz konkreten Furcht vor

einer Kriegsteilnahme im ersten Weltkrieg entstanden, sondern abgeklärtere, ausgewogenere Konturen, Zeichnungen von grosser Transparenz, Bilder wie Postkarten. *«Wie schön sich Bild an Bildchen reiht»,* heisst es im Gedicht «Herbst» des österreichischen Expressionisten *Georg Trakl,* mit dem dieser gegen seine Lebensangst anschrieb. Tatsächlich scheint Kirchner seiner tiefen Verunsicherung angesichts der Machtdemonstrationen der Nazis, die auch Davos erreichten, und der immer stärker werdenden Schmerzen mit einer konventionellen Harmonieästhetik begegnen zu wollen – ein Ausweg nur, ein hoffnungsloses Unterfangen, das von der Realität nur zu bald eingeholt werden sollte. Unheilbar an Darmkrebs erkrankt und völlig verzweifelt über die politische und geistige Entwicklung Deutschlands, erschiesst er sich 1938 in Frauenkirch bei Davos.

Die in Davos gezeigten Werke aus Schweizer Museen geben in sehr konzentrierter Form Aufschlüsse über die Rezeption Kirchners in unserem Land. Wie zögerlich diese war, verdeutlicht die Geschichte des Wandgemäldes «Alpsonntag». Die Kunsthalle Bern konnte es im Zuge der Kirchner-Ausstellung 1933 nur erwerben, weil Kirchner auf die geforderten 16 000 Franken verzichtete und sich mit den 4250 Franken zufrieden gab, die der Berner Auswahlkommission zur Verfügung standen. Kirchner tat dies nicht allein aus Dankbarkeit gegenüber der Kunsthalle, die ihm hervorragende Ausstellungsbedingungen geboten hatte. Vielmehr ergriff er hier die Gelegenheit, endlich mit einem repräsentativen Werk in einem Schweizer Museum vertreten zu sein. Die Ausstellungen in Basel, Zürich, Davos und Winterthur in den zwanziger Jahren, so wichtig sie auch für seine Anerkennung in der Schweiz gewesen sein mögen, hatten einen solchen Erfolg nicht gebracht. – Die Kataloge beider Ausstellungen sind sorgfältig gemacht, mögen auch vereinzelt die Farbwiedergaben zu wünschen übrig lassen. Gabriele Lohberg und Beat Stutzer leisten als Katalogautorin und -autor Pionierarbeit, nicht nur auf dem Gebiet der Kirchner-Forschung, sondern auch in dem Versuch, Kunsthistoriker und ein breites Publikum gleichermassen zu bedienen. ✦

Ausstellung in Chur noch bis zum 16. September 1995; geöffnet: Dienstag bis Sonntag 10 bis 12 Uhr, 14 bis 17 Uhr, Donnerstag 10 bis 12, 14 bis 20 Uhr. Katalog: Gabriele Lohberg, Ernst Ludwig Kirchner – Unbekannte Zeichnungen aus dem Kirchner-Museum Davos, 160 Seiten, 32 Farb- und über 80 SW-Abbildungen, Fr. 42.–.

Ausstellung in Davos noch bis zum 22. Oktober 1995; geöffnet: Dienstag bis Sonntag 10 bis 12, 14 bis 18 Uhr.
Katalog: Beat Stutzer, Ernst Ludwig Kirchner – Die Werke in Schweizer Museen, 230 Seiten, 40 Farb- und über 90 SW-Abbildungen, Fr. 58.–.

Wer übernimmt Patenschaftsabonnemente?

Immer wieder erreichen uns Anfragen von Lesern oder Einrichtungen (zum Beispiel Bibliotheken), welche die Schweizer Monatshefte aus finanziellen Gründen nicht regelmässig beziehen können. Es ist uns nicht möglich, alle Wünsche zu erfüllen. Deshalb sind wir auf Ihre Mithilfe angewiesen. Unser Vorschlag: Übernehmen Sie ein Patenschaftsabonnement der Schweizer Monatshefte für Fr. 84.– (Ausland Fr. 100.–). Rufen Sie uns bitte an. Wir nennen Ihnen gerne Interessenten. Sie können uns auch einfach die diesem Heft beigefügte Geschenk-Abo-Karte mit oder ohne Nennung eines Begünstigten zusenden. Vielen Dank!

Unsere Adresse: Schweizer Monatshefte, Administration, Vogelsangstrasse 52, 8006 Zürich
Telefon 01/361 26 06, Telefax 01/363 70 05