Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 77 (1997)
Heft: 2

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: 10.12.2025

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

Elise Guignard

Schritt für Schritt in die Selbständigkeit

Lebensberichte von drei japanischen Schriftstellerinnen

Die Frauen gehen ganz bewusst ihren eigenen Weg; die beiden älteren mussten sich von den konfuzianisch patriarchalischen Normen lösen; die jüngste lebte in einer scheinbar tabufreien Umwelt.

Die Frau, die im 20. Jahrhundert eine zunehmend grösser werdende Freiheit erringt – aus dieser Perspektive sind die drei Bücher im japanischen Kontext zu betrachten. Die älteste, *Uno Chiyo,* geboren 1897, blickt als Fünfundsiebzigjährige auf die Vergangenheit zurück und wählt den Titel «Die Geschichte einer gewissen Frau». *Ōba Minako,* dreiunddreissig Jahre jünger, veröffentlicht 1985, in der Lebensmitte, ihre Erinnerungen «Tanze, Schneck, tanz». Von *Mori Yôko,* die 1940 geboren wurde und mit dreiundfünfzig an Krebs starb, liegen in einem Band «Sommerliebe», ein früher Kurzroman, und drei spätere «Liebesgeschichten» vor. Es wäre dann auf das erste von der Feministin *Hiratsuka Raichô* 1911 gegründete Frauenmagazin, das Blaustrumpfmagazin, hinzuweisen und zu vergleichen mit den von Uno Chiyo in den dreissiger Jahren herausgegebenen Zeitschriften. Das Blaustrumpfmagazin wurde auf Druck konservativer Kreise 1916 verboten. Uno Chiyos Journale erschienen bis in die ersten Kriegsjahre und konnten bald nach dem Ende des Krieges fortgesetzt werden. An drei weiteren Daten lässt sich der Verlauf der Emanzipation ablesen: 1925 wurden die Frauen zum Medizinstudium zugelassen; 1938 durfte erstmals eine Frau ein Anwaltsbüro eröffnen, und 1945 erhielten auf Verfügung der Amerikaner die Frauen das Stimmrecht.

Den Feministinnen und den ganz allgemein sozialpolitisch engagierten Frauen sind die neuen Strukturen in Familie und Gesellschaft zu verdanken. Es gibt unter ihnen viele Schriftstellerinnen, die in diesem Sinne als militant engagiert gelten, es gibt aber auch welche, die dieses Prädikat vermutlich ablehnen, und dazu gehören sicher Ōba Minako und Mori Yôko. Trotz aller Differenzierung fällt auf, wie stark die Literatur der Frauen dem eigenen, persönlichen Lebenskreis verhaftet ist. In den Protagonistinnen, selbst wenn sie in zwei, drei fiktionale Figuren gespalten sind, sind stets autobiographische Züge zu finden. Episoden der eigenen Lebensgeschichte werden in Varianten noch und noch erzählt, Möglichkeiten durchgespielt und immer wieder wird die Frage gestellt: Ja, war es wirklich so? Täuscht mich die Erinnerung? Lebe ich von Wunschträumen? – Ist dies typisch für japanische Frauenliteratur, oder gibt es Verwandtes in der abendländischen? Bereits *George Sand* gehörte zu den Schriftstellerinnen, die im letzten Jahrhundert politisch-soziales Engagement mit ihrem literarischen Talent zu vereinen wussten.

Kunstvoll verbundene Ungereimtheiten

George Sands Romanthemen sind Projektionen ihres individuellen Schicksals, einer Folge von Liebesgeschichten nach gescheiterter Ehe. Als Dreiundvierzigjährige, ungefähr im gleichen Alter wie Ōba Minako, beginnt sie die «Histoire de ma vie» zu schreiben. Die Koinzidenz soll uns nicht weiter beschäftigen, es interessiert uns hingegen, wie die französische und die drei japanischen Autorinnen den

Stoff verarbeiten, ein Stoff, der so auffallend ähnlich ist. George Sand drückt gleich zu Beginn ihre Absicht aus, *«de faire une étude sincère de ma propre vie et un examen attentif de ma propre existence»*. Nach etlichen Überlegungen kommt sie zum Schluss, die Romanform sei dazu ungeeignet, denn das erinnerte Leben zeige sich in spontan auftauchenden Bildern, und eine eigentliche Ordnung sei da nicht auszumachen, und ausserdem sei die Menschennatur ein dichtes Gewebe aus lauter Inkonsequenzen, und sie schenke niemandem Glauben, der von sich behaupte, er könne sich für alles, was er getan habe, rechtfertigen.

Dieser Passus aus der «Histoire de ma vie» gilt uneingeschränkt auch für Uno Chiyos «Geschichte einer gewissen Frau» und für Ōba Minakos «Erinnerungen». Uno Chiyos Erzählung ist eine Folge kunstvoll verbundener Ungereimtheiten. Die Autorin distanziert sich von ihrem «Ich», gibt dem Alter ego den Namen Kazue. Kazue hat ihre leibliche Mutter nicht gekannt, sie nimmt in der Vorstellung der Tochter abstrakte Form an. Der Vater aber ist noch der Siebzigjährigen gegenwärtig. Der Schluss der Erzählung evoziert eine Szene vom Anfang. Die Autorin reflektiert: *«Hat Kazue nicht immer genau das getan, was ihr der Vater unter Einsatz seines Lebens hatte verbieten wollen? (...) Der Vater selbst hatte nur getan, was er hatte verbieten wollen. Wie unbarmherzig war das Leben.»*

Der Vater, ein zügelloser und trotzdem respektierter Mann, hat seinen Tod kabukihaft inszeniert. Im Wissen darum, dass Blutspucken auf das Ende hindeutet, will er nicht vom Krankenlager aus von dieser Welt, sondern öffentlich, wie ein Schauspieler auf der Bühne. Wahnsinn vortäuschend, draussen vor seinem Haus, spuckt er Blut in den weissen Schnee, fuchtelt mit einem grossen Messer um sich und droht, jeden zu erledigen, der sich ihm nähert. Und plötzlich liegt er bäuchlings tot im Schnee. – Wie eine Klammer, unentrinnbar, wirkt die zweimalige Erwähnung der Sterbeszene. Des Vaters Leben ist getrieben von steter Unruhe, und das der Tochter ist es ebenso. Sie aber ist fähiger, sich selbst zu erkennen. Wege, die sich als Sackgasse erweisen könnten, verlässt sie bedenkenlos, um mit frischem Elan neue einzuschlagen. *«Jeder neue Einfall erscheint Kazue sofort in den leuchtendsten Farben.»* In klaren Farben schildert Uno Chiyo die heiteren und traurigen Episoden. Dieses leidenschaftlich gelebte, geliebte Leben ist das Autoporträt eines bestimmten Frauentyps im 20. Jahrhundert, jedoch nicht generell das der Japanerin unseres Jahrhunderts. Uno Chiyo folgt ihrem starken Naturell, so wie sich George Sand von der *«fatalité de sa nature»* leiten lässt; beide hätten zu allen Zeiten den Kopf aufgeworfen, ihre persönliche Freiheit gesucht und sie gefunden und dabei, wie die Französin sagt, vor Freude ihre Mähne geschüttelt wie ein wildes Tier.

An japanischer Literatur waren die Männer nicht interessiert, hingegen an Übersetzungen von Tolstoi, von Victor Hugo u.a.

«Nirgendwo der schwächliche Typ von Frau...»

In einzigartiger Weise verbinden sich in Uno Chiyo Extrovertiertheit und künstlerische Gestaltungskraft. Sie war neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit auch eine erfolgreiche Kimono-Designerin. Das Leben, das diese Frau gleichsam vor aller Augen führte, war im Grunde so verschieden nicht von dem, was sich verborgen da und dort im engen Kreis entwickelte. Ōba Minako bezeugt es in ihren «Erinnerungen»: *«In meiner familiären Umgebung gab es nirgendwo den unentschlossenen, schwächlichen Typ von Frau, der seinerzeit noch das allgemeine Bild der Frau bestimmte. (...) Die Extrovertierten unter ihnen setzten sich lautstark auseinander, die Schweigsamen behaupteten sich wortlos.»* Als extrovertiert erscheint uns die Autorin nie, wohl aber als eine Persönlichkeit, die sich durchsetzt. Ōba Minako, die die Ehe als Partnerschaft versteht, verbringt mit ihrem Gatten und der Tochter elf Jahre in Alaska. In den sechziger Jahren studiert sie Kunst und Literatur an der University of Wisconsin und an der University of Washington. Sie bereist, später auch von Japan aus, alle Kontinente. Mit fünfzig Jahren, bei der Niederschrift ihres Lebensberichtes, beschwört sie in auffallender Weise die Familienbande. Sie erfindet dazu die Metapher des Obiage, des Kimono-Gürteltuches. *«Das in Goldnessel-Gelb, Schwarzbraun und Zinnoberrot eingefärbte Kimono-Gürteltuch war schon so oft benutzt worden, dass dort, wo es immer in Falten lag, die Farbe verschlissen war.»* Mit diesem Satz

beginnt sie ihren Rückblick unter dem Titel «Tanze, Schneck, tanz». Es ist ein Vers aus einem alten Kinderlied. Die Übersicht über die fünfzig und mehr Jahre schliesst mit dem letzten, kurz vor dem Tode geschriebenen Brief des Vaters an seine Tochter.

Ōba Minako verankert ihre persönlichen Erinnerungen in einer in viele Richtungen erweiterten Familiensaga; eine davon führt in die Bücherwelt. Zu dem, was sie zu ihrem ursprünglichen Verhältnis zur Literatur äussert, findet sich Entsprechendes in George Sands «Histoire de ma vie». Es heisst dort: *«Ich hatte früh den Drang, Personen und alles in meiner Umgebung genau zu beobachten. Längst bevor ich wusste, dass die Schriftstellerei meine Berufung ist, empfand ich die Freuden und Qualen des Künstlerschicksals. Ich wurde hin- und hergerissen zwischen meinen Träumereien und der Realität.»* Und bruchlos lesen wir bei Ōba Minako weiter: *«Ich habe seit der Kindheit nie die Erfahrung gemacht, was es heisst, ohne zu zweifeln, gradlinig eine Idee immer weiter zu verfolgen.»* Die imaginierte und die in geschriebene Form gefasste Welt bereichert von Anfang an ihre Lebenswirklichkeit.

«Vergilbte Seiten» lautet eine der vierzehn Kapitelüberschriften. Da erzählt sie, wie sie daheim als Kind in den alten Zeitschriften blätterte, beispielsweise in *«Neue Strömungen»* oder *«Welt der Literatur»*, Zeitschriften, die von drei Generationen gelesen wurden. Auch Ōba Minakos Mutter und deren Schwester lebten in Büchern; die Ehegatten liessen sie gewähren. An japanischer Literatur waren die Männer nicht interessiert, hingegen an Übersetzungen von *Tolstoi,* von *Victor Hugo* u.a. Die Wurzeln von Ōba Minakos grosser Belesenheit in westlicher und japanischer Tradition liegen in der Bibliothek der Mutter, dieser Frau, die wie sie selbst voller Widerspruch war, *«konservativ wie avantgardistisch, bodenständig wie süchtig nach Dekadenz und plötzlich radikal skeptisch...»* So erscheint sie der erwachsenen Tochter. Trifft das Bild nicht auf beide zu? Die Autorin stellt sich selbst und die eigene Generation ebenso nuanciert plastisch dar wie die vorausgegangene Zeit; sie könnte von sich dieselben Worte gebrauchen, mit denen George Sand ihr Wesen charakterisiert, nämlich, sie sei *«une nature scrutatrice qui me forçait à regarder, à écouter, à ne rien perdre, à ne rien oublier.»* – Ein kritischer Geist gepaart mit poetischem Sinn.

Woman using cosmetics, Japan, c. 1867. Photograph attributed to Felice Antonio Beato. © Fotofolio, Box 661, Canal Sta., NY, NY 10013.

Still und leise, bemerkt Ōba Minako, schreibe sie seit ihrer Mittelschulzeit vor sich hin, und seit sie, verhältnismässig spät, zu publizieren begonnen habe, schöpfe sie aus den angesammelten Manuskripten, und beim Umarbeiten ergebe sich neuer Stoff. Denn, so steht's in einer Kurzgeschichte von 1981: *«Die Zeit bildet Strudel, und in diesen Strudeln drehen sich viele Gesichter und Stimmen nebeneinander im Kreise.»* – Der Strom der Zeit ist kein gleichmässiges Kontinuum; es gibt die Strudel, die Kreisbewegungen wie im Tanz: zwei Schritte vor, einer rückwärts, sich rundum drehen und plötzlich ein Hüpfer dazwischen.

Nur der gelebte Augenblick

Ein völlig anderes Zeitgefühl vermitteln uns der Kurzroman «Sommerliebe» und die drei Liebesgeschichten von Mori Yôko. Anstelle des Begriffs Familie oder gar Familienchronik steht Aktualität. Es zählt nur der intensiv gelebte Augenblick. Bindungen, die nicht im Zeichen der Erotik stehen, denn Erotik ist gleich Leben, werden achtlos preisgegeben. Und falls eine Ehe nicht gelöst wird, dann ist sie *«eine Komplizenschaft, die ohne gegenseitiges Zähnezeigen in künstlichem Gleichmut auskommt.»* – Wie viele solche Komplizenschaften existieren in Japan und nicht nur dort? Für die Partner beiderlei Geschlechts, aber vornehmlich für die

Frauen, erfindet Mori Yôko Geschichten, mit deren Protagonisten sie sich identifizieren können. Reine Erfindungen sind es nicht, denn auch die Autorin lockert ihre Ehe durch Eskapaden auf.

Mori Yôko spielt mit einem Frauenbild, das demjenigen in George Sands «Histoire de ma vie» überraschend ähnlich sieht. Es sei betrüblich, feststellen zu müssen, meint die Französin, dass die meisten Frauen beim Spielen betrügen und gar in ernsthaften Angelegenheiten unehrlich seien. Der Instinkt, ein Doppelspiel zu treiben, sei schon im Mädchenalter zu beobachten. Vielleicht sei die unstete weibliche Natur nichts anderes als der unbändige Wille, nichts dem Zufall zu überlassen. Genau dieser Typ dominiert in Mori Yôkos Prosa; die Protagonistinnen versuchen, das Schicksal nach ihren Lustgefühlen zu lenken, und sei's um den Preis der Lüge. Mit dem Geständnis einer Lüge und mit dem Räsonnieren darüber beginnt «Sommerliebe». Ein unablässiger Wechsel zwischen Aufrichtigkeit und Unaufrichtigkeit durchwirkt alle Texte. Einfallsreiche Täuschungsmanöver, inszeniert in der reizüberfluteten Grossstadt. Am Schluss fatalerweise die Malaise. Dieses Unbehagen, in das die Affairen auslaufen, deutet die Autorin mit einem Achselzucken, mit einer Metapher an. Die Unbeschwertheit in Liebesdingen ist eben doch nur eine scheinbare. Die wahre seelische Not wird virtuos überspielt mit leichtflüssiger Sprache, mit eingestreuten englischen Vokabeln, mit Zitaten westlicher Musik und Literatur.

Mori Yôko bearbeitet, im weitesten Sinn gesehen, den gleichen Stoff wie Uno Chiyo, wie Ōba Minako und wie die 1804 geborene George Sand. Die Französin hat in seltsam paralleler Weise vorgelebt, vorgelitten und literarisch gestaltet, was den Japanerinnen erst ein Jahrhundert später möglich war. Das Rohmaterial von George Sands Œuvre ist ihr eigenes Leben; bei den japanischen Schriftstellerinnen verhält es sich genau so. Im Vorwort zu Sands fiktiven autobiographischen Briefen lesen wir: *«Ich habe nichts anderes getan, als mein Inneres wiedergegeben, die sorglosen und mutwilligen Momente; den Missmut und die Lustlosigkeit und die Augenblicke der Begeisterung und der Jugendlichkeit wieder vergegenwärtigt. Wer unter uns vereinigt nicht in sich, zu jeder Stunde seines Lebens, eine moralische, eine intellektuelle, physische Existenz? (...) Habe ich etwas anderes geschrieben als die Geschichte von jedermann? (...) Ohne Scham lege ich dar, was ich gelitten, was ich genossen habe, wofür ich gekämpft habe. Und allein darum habe ich's getan, weil ich die offenen Wunden meiner Zeitgenossen kenne, weil ich weiss, dass sie das Bedürfnis haben, ihre Individualität zu ergründen, und sich über ihre Instinkte klar werden möchten.»*

Einfallsreiche Täuschungsmanöver, inszeniert in der reizüberfluteten Grossstadt. Am Schluss fatalerweise die Malaise.

Was die Französin in kritischer Distanz zu ihrem Schaffen formuliert, gilt ohne Einschränkung für ihre späten «Verwandten», mit dem einzigen Unterschied, dass den japanischen Schriftstellerinnen das nüchterne Reflektieren eher fremd ist; sie drücken sich aus in einem Gewebe von sinnenhafter Nähe und verschlüsselter Andeutung. ✦

Uno Chiyo: Die Geschichte einer gewissen Frau. Erzählung. Aus dem Japanischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Barbara Yoshida-Krafft. Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig 1994.
Ōba Minako: Tanze, Schneck, tanz. Erinnerungen. Aus dem Japanischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Irmela Hijiya-Kirschnereit. Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig 1995.
Mori Yôko: Sommerliebe. Roman. Liebesgeschichten. Drei Erzählungen. Aus dem Japanischen von Diana Donath. Nachwort von Diana Donath. Edition q, Japan-Edition, Berlin 1995.
George Sand: Histoire de ma vie. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard Paris 1970.

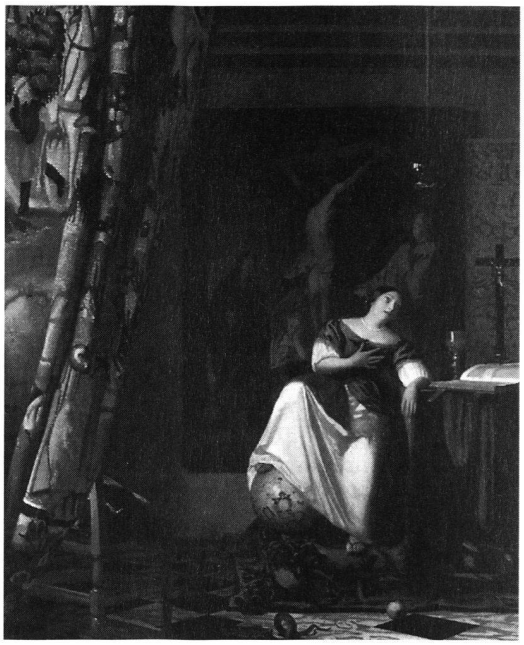
Michael Wirth

Phänomenaler Vermeer

Nur etwa 35 Gemälde können Johannes Vermeer (1632–1675) mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden. Wie konnte die Haager Vermeer-Ausstellung im vergangenen Sommer dennoch zu einem der grössten Publikumserfolge dieses Jahrhunderts werden? Neben den Beiträgen des Ausstellungskatalogs, den Annemarie Monteil auf den folgenden Seiten vorstellt, versucht die nun auf deutsch vorliegende Studie «Vermeers Ambition» des französischen Kunsthistorikers Daniel Arasse Vermeers phänomenale Anziehungskraft zu erklären. Die Ansätze beider Publikationen sind grundverschieden: Während die Autoren des Katalogs nur sehr vorsichtig neueste Erkenntnisse aus den Lebensverhältnissen des Delfter Meisters in ihre Analysen einfliessen lassen und ihre Erkenntnisse lieber immanent, d.h. aus den Gemälden selbst ableiten, erschliesst Arasse aus biographischen und zeitgeschichtlichen Motiven Vermeers eigene Ästhetik.

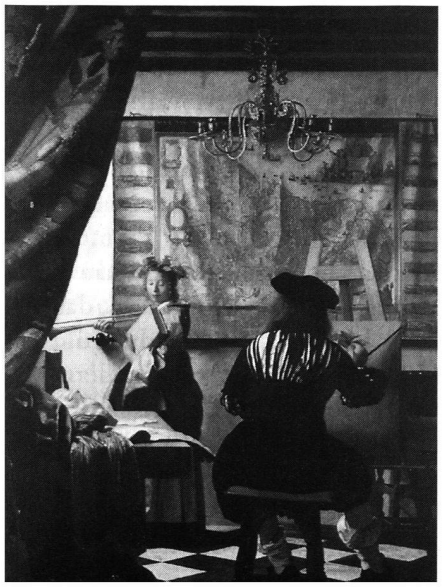
Daniel Arasse: Vermeers Ambition, Verlag der Kunst, Dresden 1996.

In den Besonderheiten im Bildaufbau, im Spiel mit Licht und Schatten, in den Bild-im-Bild-Konstruktionen oder in den Spiegelbildern sieht *Arasse* genuine Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei. Er setzt zwei Schwerpunkte: *Vermeers* Reflexionen über die Malkunst, die in der «Allegorie der Malerei» ihren Niederschlag finden und Vermeers Konversion zum Katholizismus im Alter von zwanzig Jahren, die sich in der «Allegorie des Glaubens» widerspiegelt. Beide Werke machen in exemplarischer Weise jenen Gewinn an Neuem, mit dem Vermeer seine Zeit überrascht, transparent: die rauchartige Auflösung der Konturen, die es zwar bei den Venezianern schon gab, perfektioniert Vermeer; runde, kleinste Lichtpunkte machen Licht sichtbar, eine genau nachvollziehbare Linienführung lässt irritierende Perspektivwechsel offenbar werden, die einen Raum als wirklich erscheinen lassen, der es so eigentlich gar nicht sein kann. Vermeer spielt mit einer Form der Sinnestäuschung, die Kleinstes auf kleinstem Raum – und Vermeers Bilder sind sowohl von ihrer Grösse als auch von der dargestellten Fläche her kleinste Räume – verschwommen erscheinen lassen, ohne dass sich der Eindruck des Undefinierten ergibt. Vermeer will, so folgert Arasse, dem Betrachter keine Gegenstände präsentieren, sondern *«eine Präsenz erzeugen»*, ohne genau zu sagen, zu wem diese gehört. Schliesslich gelingt es Arasse, auch in der «Allegorie des Glaubens» die Präsenz des Künstlers als Spiegelbild in der Glaskugel an der Decke nachzuweisen, die hier nicht, wie gewohnt, das religiöse Symbol des Fensterkreuz' widerspiegelt, sondern den Maler, der durch das Licht beschienen wird, das durch das leicht geöffnete Atelierfenster hineinströmt. Der Maler im Bild – hier wie in der «Allegorie der Malerei» ein ironischer Verweis auf das Werkhafte des Bildes, in dem die «Wahrscheinlichkeit», wie später bei den Romantikern, kein Kriterium mehr ist, um den Wahrheitsgehalt des Vermeerschen Raums, genauer: des Interieurs, zu erfassen. Das Bild selbst wird vielmehr zur Wahrheit. Der Schleier des Zelebrierten liegt so auf Vermeers Bildern, und es ist Arasse Recht zu geben, wenn er dem Niederländer, durchaus als Folge seiner Konversion, eine «Religion der Malerei» unterstellt, welche religiöse Themen obsolet werden liessen. ✦



Vermeer, Allegorie des Glaubens, 1671/74, Format 114,3 x 88,9 cm (aus dem Band).

Vermeer: Die Malkunst (Allegorie der Malerei), 1666/67, Format 120 x 100 cm (aus dem Band).



VERMEERS VERSUNKENHEIT

Der Katalog zur Haager Ausstellung 1996

Klein sind die Formate der Bilder. Und gross war die Besucherzahl in der Ausstellung Johannes Vermeer im Mauritshuis von Den Haag im letzten Sommer. Entsprechend schwierig war es, jene besinnliche Zwiesprache zu halten, die der Intimität Vermeers angemessen wäre. Wer zu gedrängt sehen musste oder wer gar nicht erst hinfuhr, ihnen allen bietet der zum Bildband ausgewachsene Katalog nachträgliche Augenfreude und Belehrung.

Annemarie Monteil ist seit 1960 Kunstkritikerin bei verschiedenen Tages- und Wochenzeitungen, auch bei Kunstzeitschriften im In- und Ausland. Sie lebt seit 1975 in Basel. Dort ist (im GS-Verlag) in der Reihe Basler Journalisten «Über den Tag hinaus» als Band 9 eine Auswahl ihrer Arbeiten erschienen. In den «Schweizer Monatsheften» veröffentlichen wir von Annemarie Monteil regelmässig Kommentare und Aufsätze zum aktuellen Kunstgeschehen.

Zu den Bewunderern *Vermeers* gehörte *Vincent van Gogh*. Allerdings musste er, sonst über alte Maler sehr bewandert, den Landsmann zuerst entdecken, schreibt er doch an den Malerfreund *Emile Bernard:* Für ihn, van Gogh, sei die Vollkommenheit eines Kunstwerks *«ein Augenblick der Unendlichkeit»*. Und als Beispiel: *«So etwa, kennst du einen Maler namens van der Meer... Die Palette dieses seltsamen Malers besteht aus Blau, Zitronengelb, Perlgrau, Schwarz und Weiss.»*

Die Erklärung, warum der Name Vermeer gut zweihundert Jahre nach seinem Tod für interessierte Maler wie van Gogh und Bernard nicht ein selbstverständlicher Begriff war, fand ich im Katalogbuch der Haager Vermeer-Ausstellung. Vermeer war zu seinen Lebzeiten im 17. Jahrhundert sehr bekannt und hochgeschätzt, wurde dann aber – mit Ausnahme eines Kreises von Kennern – weitgehend vergessen und erlangte erst in unserem Jahrhundert *«den Status einer echten Berühmtheit»*. Die Gründe sind zu vermuten: Vermeers Œuvre ist klein, und es war nie im öffentlichen Raum von Kirchen oder Rathäusern präsent. Zudem verlief das Leben des Malers derart unspektakulär, als wolle er sein irdisches Dasein ebenso distanziert halten, wie er in seinen Kompositionen die schönsten Frauengestalten in den Hintergrund rückte. Wir wissen nichts von seiner Ausbildung, nichts von Reisen, wie sie damals nordische Künstler gern in den Süden unternahmen. Es existieren keine theoretischen Schriften, aber auch keine Anekdoten, die eine Künstler-Vita zu schmücken und populär-attraktiv zu machen pflegen.

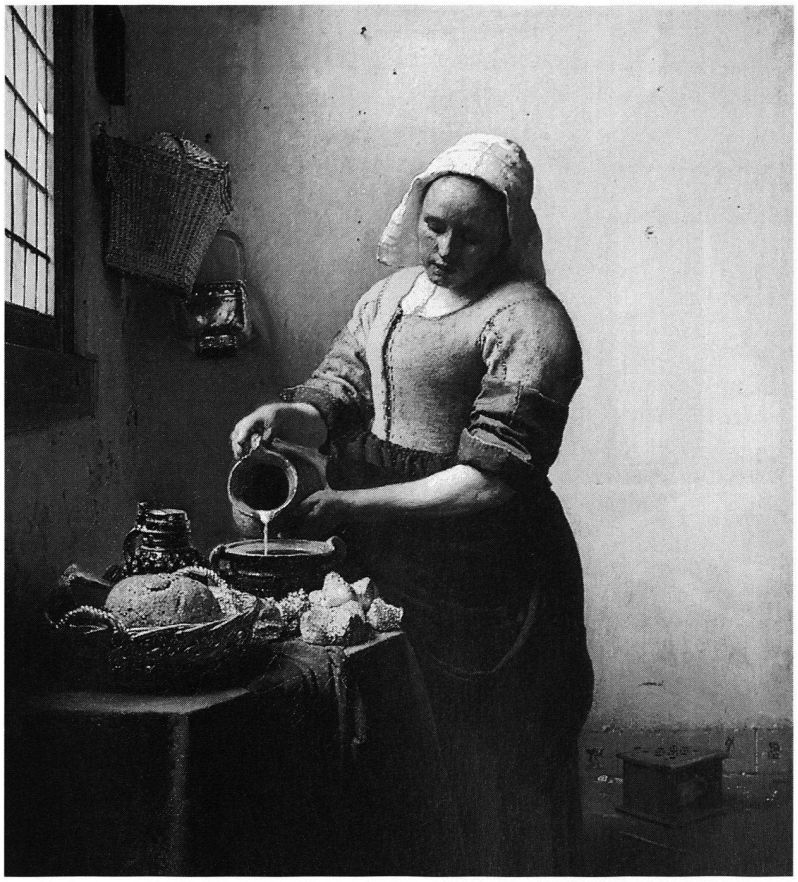
Ben Broos, Arthur K. Wheelock, Jr.: «Vermeer – Das Gesamtwerk», etwa 100 Abb., davon 60 in Farbe, Verlag Belser, Stuttgart und Zürich 1995.

Fakten und Rezeption

Um die Biografie zu rekonstruieren, muss man sich also an jene Fakten halten, die trocken-aktenkundig sind: Am 31. Oktober 1632 wird der Sohn des Seidenwirkers und Kunsthändlers *Reynier Jansz Vos* als *«Joannis in der Nieuwe Kerk in Delft getauft»*. *(Rembrandt* und *Rubens* malen bereits berühmte Bilder.) 1640 unterschreibt er ein Dokument als *«Vermeer»*. Am 20. April 1653 heiratet er *Catharina Bolnes,* fünf Monate später wird er als *«Meistermaler»* in die Lukasgilde eingetragen. Er ist also mit einundzwanzig, was man *«arriviert»* nennen kann. Überliefert sind Bildverkäufe, aber keine Mäzene. Und dann vier Daten – 1660 / 67 / 69 / 73 – mit gleichem Vermerk: *«Kind von Vermeer in der Oude Kerk in Delft beigesetzt.»* Am 16. Dezember 1675 ist es Johannes Vermeer selbst, dessen Sarg in der Oude Kerk steht. Er ist 43 Jahre alt und hinterlässt seiner Frau elf Kinder, davon zehn unmündige, und einen Berg Schulden, blieben doch in den letzten Lebensjahren Verkäufe aus, weil ganz Holland durch die Invasion Frankreichs 1672 in eine verheerende Wirtschaftslage geraten war. 1677 findet eine Versteigerung von Vermeers Gemälden aus dem Nachlass statt.

Damit beginnt die Rezeptionsgeschichte des Werks. Sie verlief für Vermeer wenig glücklich. Sein Name wurde kaum erwähnt in *Arnold Houbokens* Lexikon, das lange Zeit als beste Auskunft über die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts galt. Im ganzen 18. Jahrhundert erschien keine Biografie über Vermeer, er wurde

summarisch der holländischen Genremalerei zugeteilt. Das ist dem allzu pauschalen Urteil von Kunstgelehrten zuzuschreiben, die sich an Themen und nicht an Eigenarten innerhalb des Genres hielten; und junge vornehme Leute, die musizieren, oder Damen bei der Toilette gibt es nicht nur bei Vermeer, sondern ebenso bei *Gerard Terborch, Frans von Mieris, Gabriel Metsu. Arthur K. Wheelock* unterscheidet im einleitenden Kapitel differenziert: In bezug auf Bildthemen sei Vermeer *«kein Erfinder, er liess sich sogar auffallend oft von den stilistischen und thematischen Ideen beeinflussen … aber sein Genie lag in der Fähigkeit, seine Vorbilder durch seine souveräne Kompositionstechnik zu übertreffen»*. Bevor dieses *«Genie»* voll erkannt wurde, gab es rund um Vermeer falsche Zuschreibungen und Fälschungen, es sei nur an den berüchtigten *Hans van Meegeren* erinnert. Der Clou der Geschichte ist bekannt: Das renommierte Boymans Museum Rotterdam erwarb 1938 van Meegerens «Emmausjünger» als einen Vermeer für 100 000 Gulden, den Preis eines echten Vermeers.



Dienstmagd mit Milchkrug, um 1658–1660, Öl auf Leinwand, 45,5 x 40,6 cm (aus dem Katalog).

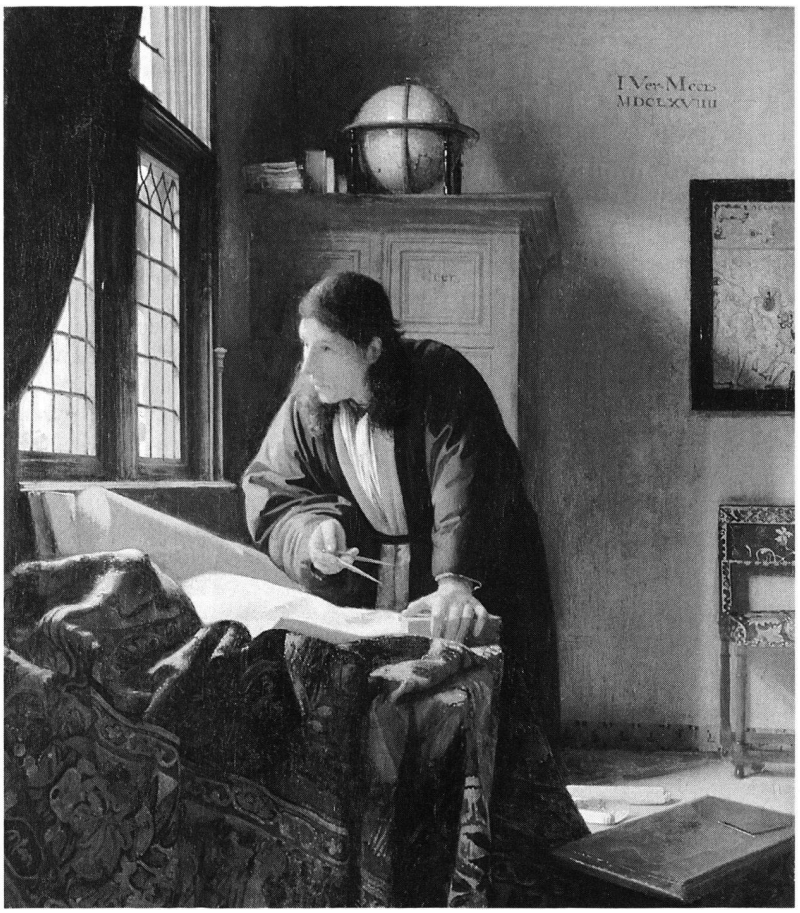
Auskunftsorte: die Bilder

Die Irrtümer um Vermeers Werk machen klar, dass es bei ihm (wie eigentlich bei jedem Kunstwerk) nur eines gibt: sich auf nichts als auf die Bilder verlassen, und dies mit genauem und hingebungsvollem Schauen. Dann sind sie die wundersamsten Auskunftgeber.

Zum Beispiel die «Dienstmagd mit Milchkrug». Schlichter könnte das Motiv nicht sein: Eine junge Frau giesst aus einem irdenen Krug Milch in eine Schale. Das tut sie mit einer derartigen Konzentration, als hätte sie der liebe Gott am siebten Schöpfungstag für dies und nichts anderes erschaffen. Wenn im Katalog darin *«die offensichtliche Hingabe der Dienstmagd bei ihrer Arbeit für andere»* betont wird, scheint mir dies eine verfehlte Erklärung. Die *«Hingabe»* gilt ganz und gar dem eigenen Tun. Wer solche Versunkenheit kennt, dem versinkt auch die Umgebung. Vermeer trug dem in seiner Sprache, der Komposition, Rechnung. Er übermalte nämlich Dinge, die er zuvor ins Interieur gefügt hatte: eine Landkarte an der Wand und einen Wäschekorb am Boden. Das zeigen Röntgenaufnahmen (und hier ist der Katalog hochinformativ). Nichts durfte wohl die Ruhe des angehaltenen Augenblicks stören.

Der «Dienstmagd» folgen andere junge Frauen, zartere und doch im meditativen Insichsein einander verwandt: Briefleserinnen und Klöpplerinnen und die mir liebsten Briefschreiberinnen, die Spielerin am Virginal und die Dame mit dem Perlenhalsband, die gleichsam sich selbst liest – im Spiegel. Immer sind im Buch den ganzseitigen Vermeer-Gemälden kleinere schwarzweisse Vergleichsbilder beigefügt, und das ist ein grosser Gewinn für interessierte Laien. Man erkennt, dass Vermeer zwar von Zeitgenossen Szenen und Figuren übernahm, aber er verzichtete auf die dort vorkommenden genrehaften oder ikonographischen Attribute, die jeweils auf private Erlebnisse hinweisen. Bei Vermeer finden wir keine Hinweise auf Anekdotisches oder Literarisches. Er entrückt seine Frauengestalten durch zauberhafte Lichtführungen in Zonen unangreifbarer Ruhe und Heiterkeit.

Vermeers Poesie und Transzendenz sind immer das Ergebnis des durchaus irdisch Sichtbaren, wobei nicht nur von der Kom-



Der Geograph, um 1668–1669. Signiert auf dem Schrank: Meer, und oberhalb der Wandkarte: I. Ver Meer MI (beide Signaturen nicht original). Öl auf Leinwand, 52 x 45,4 cm (aus dem Katalog).

position, sondern auch von der Farbe zu reden ist, von der haargenauen Dosierung der Töne, die schon van Gogh entzückten (und die in dem Bildband gut reproduziert sind): Blaustufen von Ultramarin zu lichtem Kobalt, Citronengelb und immer wieder der unvergleichliche Perlmuttschimmer. Kein Wunder, dass Perlen zu Vermeers Vokabular gehören, als Halsband, ausgelegt auf Tischen, in Haar und Ohr. Durch Glanzlichter verleiht er ihnen fast Immaterialität, so dass man dabei nicht an materielle Werte denkt wie in Porträts schmucktragender Damen anderer Maler. Vermeers Perlen scheinen nichts anderes zu widerspiegeln als den Glanz der Seele.

Im Lichte Vermeers

Nicht nur die Frauen sinnieren am Tisch oder versenken sich klausurartig in ein Tun. Eine ähnliche Konzentration verleiht Vermeer den (selteneren) männlichen Modellen. Berühmt sind die Gelehrten, «Der Geograph» und «Der Astronom», umgeben von Büchern, Rollen, Globus. (Das 17. Jahrhundert war ja auch die Lebenszeit von *Galilei* und *Newton*.) Allerdings ruht der Blick der Männer nicht wie bei den Frauen in sich selbst, sie schauen fragend ins Weite, und sie sind von viel mehr Gegenständen und Faltenwurf-bewegten Tüchern umgeben. Der Gelehrte will die Welt entdecken, die Frau sich selbst. Das Licht aber umgibt beide mit gleicher Zärtlichkeit.

Immer wieder ist es das Licht; mit gutem Grund hiess schon 1966 eine Ausstellung in Den Haag und Paris «Im Lichte Vermeers» (mit elf Vermeers und anderen Meisterwerken). Diesem Vermeerschen Licht gehen die Autoren des Kataloges in sorgsamen Untersuchungen nach, zeigen den Einfall durchs Fenster (bei der «Dienstmagd» ist ein Glas zerbrochen), untersuchen Licht und Blickwinkel, Perspektive und die (vermutliche) Verwendung der Camera obscura.

Seit der Ausstellung in Den Haag ist Johannes Vermeer offenbar «in» bis zum Marketing. Eine Reklame zeigt seinen «Astronom» vor dem Himmelsglobus, die Werbeleute kopieren ihm ein Mobiltelefon in die Hand und eine Sprechblase vor den Mund mit der Verheissung eines weltumspannenden Handels. So gehen offenbar nicht mehr die Fälschungen, aber die Verfälschungen weiter. Dabei müsste eigentlich gerade unser Buch mit seinen Hinweisen auf die Komplexität des Werks, auf die Transzendenz des Ausdrucks, den Respekt vor dem Genie Vermeer so stärken, dass triviale Werbespot-Zugriffe sich verbieten würden. Vielleicht jedoch verstehen nur jene das vielzitierte «Geheimnis Vermeer», die etwas wissen von all dem, was ausgerechnet NICHT mit Mobiltelefon erreichbar ist: von der glückseligen Nachdenklichkeit des Schreibens am Tisch, von der muschelverschlossenen Intensität des Künstlers beim Schaffen, vom Beisichsein der Frauen und von der heimlichen zweiten Wirklichkeit in Menschen und Dingen. ✦

Roger W. Müller Farguell

Befremdliche Mythen

Markus Winklers Studie zum mythischen Denken wirft ein neues Licht auf Heinrich Heine und die Erfahrung kultureller Fremdheit

Fremd sind sie uns geworden, die Mythen, inmitten unpersönlicher Mächte, die uns verwalten. Die Entzauberung der Welt sei der Preis modernen Denkens und Waltens, so stimmen wir nicht selten mit *Max Weber* überein. Nur die Entzauberung selbst, die Erfahrung des Fremdwerdens, bleibt rätselhaft. Anders fremd will heute mythisches Denken erscheinen als noch zur Zeit der Aufklärung, die den Mythos aus dem Lichtfeld der Vernunft strikt verbannte. Zur Einsicht in die Dialektik der Aufklärung gehört spätestens mit der kritischen Theorie auch das Wissen um eine Wiederkehr des Verdrängten in einer entfremdeten Form. Es scheint, als hätte sich die Moderne mit der Entzauberung der Welt nie ganz abfinden können. Aus dem Vertriebenen, das aus der Fremde heimleuchtet, hat *Sigmund Freud* das Gefühl des «Unheimlichen» zu erklären gesucht. Schon im Zuge der Aufklärung galt dieses heimliche Befremden im Genre der Gothic Novel als literarisches Erfolgsrezept. Allerdings gedeiht das mythische Denken nicht erst im Schatten der Vernunft, sondern besitzt seine eigenen «symbolischen Formen», deren Phänomenologie im Anschluss an *Ernst Cassirer* auch von den Ethnologen *Lucien Lévy-Bruhl* und *Claude Lévi-Strauss* einschlägig untersucht worden sind. In dieser Tradition der modernen Mythenforschung steht *Markus Winklers* Fribourger Habilitationsschrift zum *«mythischen Denken zwischen Romantik und Realismus»*[1]. Mit Blick auf *Heinrich Heines* Werk richtet sich ihr Interesse konsequent auf den Mythos als Form des kulturell Fremdgewordenen, das – so die These – zu einem Medium der Rationalitätskritik werden kann.

Poetische Rationalitätskritik

Im Fluchtpunkt der zeitgenössischen Diskussion um Mythos und Moderne[2] liegt immer wieder das Programm der «Neuen Mythologie», wie es in Frühromantik und Idealismus namentlich von *Friedrich Schlegel* und *Friedrich W. J. Schelling* begründet wurde. Heinrich Heine nimmt in diesem Umfeld insofern eine interessante Stellung ein, als er nicht nur von der neuen, sondern auch von der «Deutschen Mythologie» *Jacob Grimms* entscheidende Impulse erhält. Sie nehmen ihn einerseits für die heidnischen Götter und die Renaissance des Volksglaubens ein, lassen aber auch kritische Reserven aufkommen gegen die ideologische Vereinnahmung deutscher Mythen durch nationalistische «Teutomanen». Als beides zugleich, als ästhetische Rekonstruktion der Mythen und der Weigerung, sie destruktiv zu politisieren, hat Heine seine Götter mit sich ins Exil genommen. In der schmerzlichen Erfahrung kultureller Fremdheit hat er mythisches Denken dem Zugriff religiöser wie politischer Doktrinen zu entziehen gelernt. Er setzt Schellings Programm, die Mythologie als künstlerisches Artefakt vernunftzugänglich zu gestalten, in eine poetische Rationalitätskritik um, die Mythos und Politik im selben Lesespiegel konterkariert. In der künstlerischen Gestaltung der Fremdwerdung von Mythen wird damit auch politische Realität begreifbar als befremdliche.

Versunkene Welten und travestierte Götterdämmerungen

Die von Schlegel geforderte *«poetische Wiederbelebung»* der Mythen löst Heine wiederholt in der Beschreibung versunkener Welten ein, wie er sie in Märchen, biblischen Stoffen und Motiven der antiken, nordischen oder aztekischen Mythologie findet. Wie die versunkene Stadt Vineta, deren Kirchtürme den Seeleuten des Nordens bei klarem Wetter sichtbar werden, scheinen in Heines Werk auch die vom Christentum in den Untergrund verdrängten heidnischen Mythen an die Oberfläche

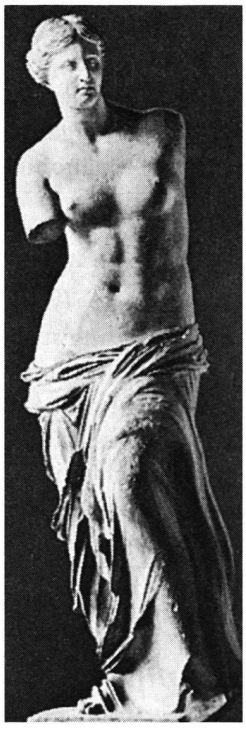
1 Markus Winkler: Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines, Niemeyer Verlag, Tübingen 1995.

2 Karl Heinz Bohrer (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983. Gerhard von Graevenitz: Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit, Metzler, Stuttgart 1987. Christoph Jamme: Gott hat ein Gewand. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991.

zu steigen. Wo er die *«alten Götter»* wieder aufleben lässt, treten sie als rebellische Wiedergänger, Dämonen und Elementargeister aus ihrer unterirdischen Existenz hervor. Nicht im Museum sollen die Statuen der Götter lebendig werden, wie Heine gegen die Goethezeit kokettiert, auch gehen deutsche Mythen nicht in einer *«Nationalerinnerung»* bündig auf, eher wäre eine Anamnesis des Fremden angezeigt: Als Entfremdete finden sich die Götter in der Fremde wieder. So sind die «Götter im Exil», deren tristes Schicksal Heine 1853 im gleichnamigen Buch beschreibt, in alle Weltteile verschlagen, und gedemütigt von der neuen Zeit gehen die Olympier nach Handwerk und Brot. Andere wiederum kehren in ihrem Wiedergängertum das Verdrängte brüskierend zutage. Die weiblichen Revenants wie Diana-Artemis, die Fee Abunde oder die biblische Salome werden in Heines Revuen als Femmes fatales in aller Grausamkeit gezeichnet. Doch gerade diese Travestien mythologischer Gestalten bilden nach Winkler *«die moderne Form ihres Exils»*. Sie dienen trotz unterschiedlichster Herkunft als mythologische Versatzstücke einer Zeitgeschichte sub specie fabularum.

Im Zentrum des *«Konflikts zwischen Mythos und Moderne»* steht das Motiv der *«Götterdämmerung»*, das Heine in aller Regel mit der bürgerlichen Revolution verknüpft. Nicht anders als die Venus im Berg oder die Nixe Ilse im Ilsenstein wartet denn auch der legendäre Kaiser Friedrich Barbarossa im Fels des Kyffhäuser auf seine Wiederkunft – schlummersüchtig wie sein Volk. Heine hat die Wiederbelebung alter Herrschaft stets allegorisiert und an die Freiheit der Dichtung zurückgebunden. An den Travestien und Synkretismen seiner parodistischen Mythen muss sich freilich jede teleologische Deutung brechen. So etwa, wenn er Napoleon in den «Reisebildern» gleich einem Prometheus gefesselt darstellt, um ihn den mythologisierenden Spitzfindigkeiten künftiger Schulmeister auszusetzen. Einem Krakauer Rabbiner hat er überdies die Fabel in den Mund gelegt, der Messias sei mit einer goldenen Kette gebunden, auf dass er nicht im Zorn über sein misshandeltes Volk herabsteige, ehe die Zeit gekommen sei. Heines schier unerschöpfliche Varianten zum Thema der Götterdämmerung stellen sich geflissentlich schräg zu vorgefertigten Utopien aus unvollendeter Vergangenheit. An solchen Deutungswiderständen arbeitet neuere Theorie: Anders als *Markus Küppers* 1994 vorgelegte Studie zu «Heinrich Heines Arbeit am Mythos»[3], die das Motiv der Götterdämmerung zum *«Transportmedium für politische und soziokulturelle Vorstellungen»* erklärt, letztlich gar *«religiösen Bedarf»* anmeldet, macht Winklers Lektüre deutlich, dass die «Arbeit am Mythos» *(Hans Blumenberg)* sich erst gegen den Strich literarischer Lesegewohnheiten bewährt. Denn der Akzent der Darstellung liege hier nicht so sehr auf dem Mythos selbst, sondern auf der erklärungsbedürftigen Verschiebung zur *«‹modernen› Wirklichkeit, aus der er eigentlich verdrängt worden ist»*.

3 Markus Küppers: Heinrich Heines Arbeit am Mythos, Waxmann Verlag, Münster, New York 1994.

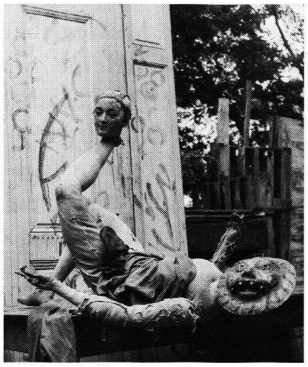


Aphrodite von Melos, um 130/120 v. Chr. (Paris, Louvre).

Resignierende Totentänze – réjouissance

Die Fremdheit der Mythen wird erfahrbar durch die Darstellung ihres Sterbens. Das Leid ihres Untergangs vereint Heine mit der Ungeheuerlichkeit des Verschwindens überhaupt. In seiner lyrischen Replik auf Schillers Elegie rückt Heine im «Nordsee»-Zyklus die «Götter Griechenlands», die *«einst so freudig die Welt beherrschten»*, als Sterbende nochmals in unseren Blick, bevor sie verschwinden: *«Verdrängt und verstorben»* ziehen sie als *«ungeheure Gespenster»* dahin. Ungeheuer sind auch die sogenannten «Willis» aus der Schrift «Elementargeister» (1835), ihres Zeichens Bräute, die vor ihrem Hochzeitstag verstorben sind und nun wiederkehrend junge Menschen zum tödlichen Tanz aufreizen. Nicht weniger geheuer scheint auch der absterbende Tanz jener *«letzten Nymphen, die das Christentum verschont hat»*, wie sie Heines Traumbild am Ende seiner Streitschrift gegen *Ludwig Börne* (1840) dem Eindunkeln des *«Widerspruchsgeistes»* in der Metternichzeit zur Seite stellt. Jene Frauengestalten, die hier abgemagert und *«überfröstelt von kaltem Elend»* einige *«unmögliche Tanzposituren»* aufführen, sind nurmehr ein matter Abglanz hellenischer Bacchantentänze und nächtlicher Waldreigen. In kraftlosen Gesten zeichnen sie ein resignierendes Bild der Mythen in der Moderne. Nur so,

meint Winkler, habe Heine indes den Mythos gerettet, dass er sein Ende *«in Form eines Mythos erzählt»*. Tatsächlich hat sich in der Moderne der Mythos vom Ende der Mythen mit erstaunlicher Beharrlichkeit erhalten. Darauf hat Heine den wohl stossendsten Grabgesang angestimmt. Immerhin hat er seinen eigenen Zusammenbruch im Louvre vom Mai 1848 zum larmoyanten Mythos stilisiert: Unter keiner Geringeren als der Venus von Milo sinkt er zusammen, derweil sie schmerzlich herabgesehen habe, ohne Arme nicht in der Lage, dem Dichter aufzuhelfen. Selten einer hat das Ende der Mythen mit dem eigenen so eng zu verschlingen gewusst. In seinem vielbeachteten Nachwort zum «Romanzero» von 1851 hat Heine sich, der er selbst in seiner «Matratzengruft» bis auf die Knochen abgemagert war, einen frivolen Abgesang auf den *«schönen Markknochen»* geleistet, auf jene *«réjouissance»*, die man der Kraftbrühe beigebe, um wie mit der Unsterblichkeitsprämie aus göttlichen Mythen den schmachtenden Kranken zu stärken. Zweifellos hat Heine die Erfahrung des Fremden gegen das Ende hin zu befremdlichen Mythen pervertiert. Ein Befund, dem Winklers Studie insofern Rechnung trägt, wie sie die *«Zerrissenheit der äusseren und inneren Wirklichkeit»* als Heines *«Weltironie»* kenntlich macht. Mehr noch: Heine hat den sterbenden Mythos ins moderne Wirklichkeitsverständnis nicht zuletzt dadurch reintegriert, dass er ihn als Mythos des Sterbens erzählt – verfremdet zwar am eigenen Leib, aber widerborstig bis zum Ende. ✦



TITELBILD

Zweigesichtige Welt

Bildlegende: ohne Titel, entstanden um 1950 in Paris. Der Nachlass von Henriette Grindat befindet sich bei der Schweizerischen Stiftung für die Photographie, Zürich. 1995 hat die Stiftung zusammen mit dem Musée de l'Elysée, Lausanne, den Bildband «Henriette Grindat. Traum und Entdeckung» herausgegeben. (Benteli Verlag, Bern).

Die Welt ist alt geworden. Zerschlissen und verbraucht, einem unansehnlich gewordenen Spielzeug gleich, liegt sie draussen vor der Tür. Sperrgut. Verstümmelte Arme, zerschundene Haut. Und ihre beiden Gesichter sind zu Masken erstarrt: Oben, auf schwachem Fuss, lächelt still das edlere Antlitz; unten, auf kräftigen Schultern, reisst die bedrohliche Bestie ihr Maul auf. Und doch: Zeugt dieser Körper nicht von einstiger Schönheit? Sieht man den Gliedern nicht an, wie grazil sie sich einmal bewegten?
Die aus Biel stammende *Henriette Grindat* (1923–1986) gehört zweifellos zu den wichtigsten Schweizer Photographinnen unseres Jahrhunderts. Geprägt durch die starke Persönlichkeit ihrer Lehrerin *Gertrude Fehr* fand sie schon am Ende der vierziger Jahren in Paris zu einer Bildsprache, in der sich handwerkliches Können, Experimentierlust und tiefgründige Poesie miteinander verbanden. Über das rein Dokumentarische hinaus suchte sie mit der Kamera nach Zeichen und Metaphern, die das Absurde des menschlichen Daseins ausdrücken. Sie erhielt denn auch das Lob der Surrealisten um *André Breton, Man Ray* und *René Char,* und 1950/52 schrieb sogar *Albert Camus* dreissig Texte zu ihren Bildern («La Postérité du Soleil», veröffentlicht 1985). Mit ihrer Arbeit trotzte sie auch einer starken, durch Kinderlähmung verursachten Gehbehinderung. 1986 nahm sich Henriette Grindat das Leben.
Die abgebildete Aufnahme trägt weder Titel noch genaue Ortsangabe. Sie dürfte um 1950 in Paris entstanden sein. Wie in vielen Grindat-Bildern erscheint darin die Wirklichkeit als fragiles Sinn-Konstrukt, hinter welchem das Absurde lauert. Die rätselhafte Vieldeutigkeit der sichtbaren, materiellen Welt, festgehalten in strengen und wohldurchdachten Kompositionen – das macht die Modernität dieser Bilder aus. ✦

PETER PFRUNDER

Schweizerische Stiftung für die Photographie

Die Schweizerische Stiftung für die Photographie wurde 1971 gegründet und hat seit 1976 ihren Sitz im Kunsthaus Zürich. Unter der Leitung von *Walter Binder* fördert sie das photographische Schaffen in der Schweiz und gibt mit Büchern und Ausstellungen Einblicke in die schweizerische und internationale Photographie. Neben ihrer Sammeltätigkeit widmet sie sich auch den Nachlässen bedeutender Schweizer Photographinnen und Photographen.
In dieser und den folgenden neun Nummern der *«Schweizer Monatshefte»* gibt die Stiftung für die Photographie einen Einblick in die ihr anvertrauten Nachlässe. Da es zur Zeit noch keine nationale Institution gibt, die sich ganz der Photographie widmet, erachtet es die Stiftung als eine ihrer vornehmsten Aufgaben, solche Nachlässe zu betreuen und zu erschliessen. Damit trägt sie zur Sicherung des photographischen Gedächtnisses unseres Landes bei.

Beatrice Eichmann-Leutenegger

Das Haus der Kindheit

Rosemarie Kellers Roman «Die Wirtin»

In der Kunst- und Wunderkammer des Prager Stifts Strachow lässt sich in der geöffneten Schale einer Nuss, raffiniert geschnitzt, die Geburt Christi betrachten. Schon immer hat das Universum auf kleinstem Raum fasziniert. Innerhalb der Literatur entpuppten sich einige Schauplätze als besonders geeignete Szenarien: das Nachtasyl, der Bahnhof, Häuser wie Hotels, Klöster oder Gastpensionen. Die in Baden lebende Autorin *Rosemarie Keller* folgt daher einer Traditionslinie, wenn sie das Geschehen ihres neuen Romans in die Hotel-Pension einer schweizerischen Kleinstadt verlegt. Die Zeiten sind von besonderem Zuschnitt, die Gäste ebenfalls. Mitten im Zweiten Weltkrieg spielt sich in der «Rosenlaube» ein kleines Menschheitstheater ab: Polnische Internierte finden sich hier ein, jüdische Flüchtlinge, Landesverräter und Kleinkriminelle – und nicht zuletzt die Schauspieler des sommerlichen Kurtheaters. Sie spielen in bedrohter Zeit, und diese spielt mit ihnen, mit den Gästen der «Rosenlaube».

Wer im Publikum die Szenen genau beobachtet, ist das Ich dieses Romans: einmal als Kleinkind, dann wieder als heranwachsendes Mädchen, schliesslich auch als die längst erwachsene Frau von heute, welche im Kurpark sitzt und die Erinnerungen an sich vorüberziehen lässt. Die Schreiberin folgt ihnen unangestrengt, unbekümmert um zeitliche Abfolgen. So ergibt sich ein gleichsam aquarellierter Bilderbogen, der weniger den Gesetzen der Gattung «Roman» folgt, als vielmehr dem inneren Strom der Szenen. Anmut und Leichtigkeit, auch Selbstironie und verschmitzter Humor bestimmen dabei die Tonlage, auf die Rosemarie Keller die Klaviatur ihres Textes einstimmt. Ab und zu nur durchbricht eine Stileigentümlichkeit dieser Autorin den legeren Gang: ihre Neigung nämlich, die Sätze mit Einschüben zu befrachten, weil die Erinnerungen derart herandrängen.

Regie indessen führt in diesem kleinen Welttheater die Wirtin Paulina. Sie, die Mutter zweier Töchter, hat den Gatten früh verloren, aber sie stellt «ihre Frau». Nicht nur leitet sie den Gasthof ebenso verständig wie liebevoll-energisch, sondern sie tritt auch nach aussen hin entschieden auf, wenn es gilt, ihre Gäste zu schützen. Natürlich verhält sich hier nicht alles ganz so koscher, zumal wenn *«der Mann aus Aarau»* wieder einmal in der «Rosenlaube» vorbeischaut. Rosemarie Keller ist mit der Figurenzeichnung dieser tapferen Frau, welche darüber niemals ihren Charme eingebüsst hat, ein liebenswertes Porträt gelungen.

Neben dem Gestirn dieser Mutter aber glänzt die ältere Schwester Madeleine. Sie steht ebenso aufrecht im Leben wie Mama, sie beweist Disziplin und gleichzeitig Sensibilität. Ihre Fähigkeiten wird sie viel später noch einmal beispielhaft einsetzen, wenn ihr das Sterben bevorsteht. Rosemarie Keller hat in ihrem ersten Buch «Paulinenspital» (1982) Krankheit und Tod dieser Schwester atmosphärisch dicht nachgezeichnet. In ihrem neuen Buch aber liegt über den beiden Schwestern noch der Glanz der Kindheit. Dennoch funkeln ab und zu Eifersucht und Renommierlust auf, welche Rosemarie Keller mit listigem Realitätssinn nicht verhehlt.

Das Kind Rosemarie indessen, vaterlos aufgewachsen und nur bisweilen von der Trauer heimgesucht, findet in den Angestellten und Gästen der «Rosenlaube» seine grosse Familie, wie sie sich etwa in der Szene der gemeinsamen Weihnachtsfeier kreiert. Und im Theater der Sommerspiele weitet sich die kleine Welt zur grösseren aus. Sie ist Talmi und Schein, betörender Schein allerdings, dem auch das Mädchen erliegt. Doch ein frühes Wissen spielt immer mit. Bisweilen franst diese Geschichte etwas aus, aber den ihr eigenen Zauber behält sie bis zum Schluss. ✦

Rosemarie Keller: Die Wirtin. Roman, pendo-verlag, Zürich 1996.

Alexandra M. Kedveš

GIGANTEN UNTER SICH

Ernst Bloch, Rudi Dutschke – eine Duographie

«Sie lieben uns und umgekehrt», schreibt Rudi Dutschke über das Ehepaar Bloch, das die junge Familie im dänischen, «physisch-politischen Exil» Dutschkes besucht. Jürgen Miermeister hat die Liebesgeschichte der beiden so unterschiedlichen Klassenkämpfer nachgezeichnet.

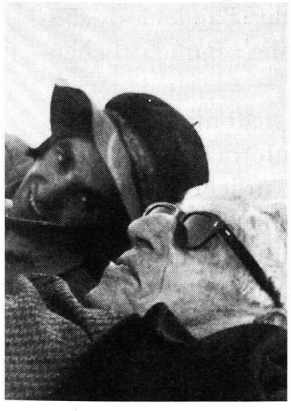
Vor zwei Jahrzehnten, im Todesjahr des Wirtschaftswunder(zieh)vaters *Erhard,* starb auch *Ernst Bloch,* der marxistische Utopist. Schon damals liessen sich aus der Wundertüte keine ökonomischen Zuckerkringel mehr zaubern, und der Aufbau einer gerechteren Gesellschaft war ebenfalls endgültig ad acta gelegt (abgesehen vom beleidigten Flunsch, den manche – auf ihre Bananen keineswegs verzichtenden – «Wessies» noch heute gern ziehen, weil sich ihre ostdeutschen Brüder 1989 nicht zur Fata Morgana des dritten Weges aufgemacht haben). Aber diese beiden Hüter von zweierlei Freiheiten haben die Lebens- und Denkweisen im Nachkriegsdeutschland entscheidend geprägt – und eine Re-Aktion der 68er-Generation herausgefordert.

«Du bist wie so ein Vermächtnis von Ernst», schreibt denn auch Witwe *Karola Bloch* Rudi Dutschke im April 1979 – neun Monate bevor die Folgen des Attentats von 1968 sein Leben fordern. Wie sehr der *«verehrte Professor Bloch»* aus Tübingen neben *Marcuse* Mentor, *«Gott»* und *«Grossgeist»* des Rebells und der Revolte war, weiss *Jürgen Miermeister* in seiner Duographie[1] mit zarten Strichen zu skizzieren. Aus Anekdoten, Erinnerungen, Briefen, Büchern und zwei biographischen Abrissen entsteht ein impressionistisches (nicht analytisch scharfes) Bild der beiden Verkünder des Aufbruchs. Längere Auszüge aus den Protokollen der Tagung «Novus ordo saeculorum oder Das Problem der Revolution in Deutschland» (1968), die in Miermeisters Band erstmals in ungeglätteter Form zu lesen sind, zeigen etwas vom Zusammenklang, aber auch von den Disharmonien zwischen den beiden *«messianischen»* Figuren der Bewegung.

Viele Jahre erschwerten einerseits der Stalinismus, zu dem der Philosoph lange in ambivalentem Verhältnis stand, und andererseits der konjunkturelle Aufschwung, was 1968 möglich scheint: die erneute *«Erstürmung der Bastille».* Doch was kommt nach dem Sturm? *«Eine Schwäche hinsichtlich der studentischen Bewegung (...) ist (...) die geringe Klarheit und Sichtbarkeit oder gar Plastik dessen, wofür und wozu man kämpft»,* kritisiert Bloch, auch wenn er konzediert, dass die nebelhafte gesellschaftliche Wirklichkeit nur nebelhafte Entwürfe zulässt. Undeutlich bleibt die Haltung Dutschkes auch gegenüber Gewaltanwendung: *«Terror gegen die verselbständigte unmenschliche Maschinerie»* sei legitim, *«aber nicht mehr gegen Menschen»* – Tyrannenmord ausgenommen. Allerdings, so Miermeister, *«zu einer Distanzierung von gewaltsamen Aktionen, eben nicht nur gegen Sachen, sondern auch gegen Menschen, Professoren zum Beispiel, kann er sich nicht durchringen».* Dazu ist der Revoluzzer zu sehr Stratege und Manager des Machbaren im Rahmen seiner Führungsrolle beim Sozialistischen Deutschen Studentenbund. Bloch nun hat sich zwar im «Geist der Utopie» gegen das *«schlechte Bestehende»* ein beherztes Auftreten *«als kategorischer Imperativ mit dem Revolver in der Hand»* gewünscht, doch experimentelles Blutvergiessen ist seine Sache noch weniger als die von ihm monierte studentische *«Krafthuberei».*

In Miermeisters Porträts werden dankenswerterweise Widersprüche nicht retouchiert, der Hintergrund aber leider etwas aufdringlich koloriert. Von seinem letzten Besuch bei Bloch etwa schwärmt der Autor: *«Unvergessliche Aura von Nähe und Distanz, Wärmestrom und Kältestrom – und (...) seine Märchen versetzten beinahe in Trance. Schade um jede Minute, in der andere sprachen als Bloch – seine Frau, Rudi Dutschke, ich.»* Tief verneigt sich Miermeister vor den *«Grossen dieser Welt»: «Bundeskanzler Helmut Kohl (!) hat 1982 in seiner Regierungserklärung (...) Bloch zitiert (...). Giganten unter sich.»* Ein ruhigerer Ton und eine übersichtlichere Darstellung hätten diesem an sich reizvollen, materialreichen Essay zum Vorteil gereicht. ✦

1 Jürgen Miermeister: Ernst Bloch, Rudi Dutschke. Hamburg (Europäische Verlagsanstalt) 1996. Mit einer Bibliographie von Jürgen Miermeisters zahlreichen Arbeiten über Rudi Dutschke.



Ernst Bloch (r.) besucht Rudi Dutschke im dänischen «Exil», Sommer 1971. Quelle: der hier besprochene Band.