

Fernand Hoffmann

Das offene Paradies

Zum lyrischen und epischen Schaffen des Schweizer Schriftstellers Gerhard Meier

Wollte man das Schaffen des Schweizer Schriftstellers Gerhard Meier¹ auf eine Kurzformel bringen, so könnte man sagen, es handle sich um „Esoterik des Banalen“ und „Haschen nach Wind“ d. h. um einen Versuch, den trivialen Alltag, das Einerlei des durchschnittlichen Lebens und Erlebens, den engen Bezirk einer kleinbürgerlichen Existenz innerhalb eines dörflich-provinziellen Horizonts, die „scheinbare Idylle“, den „Mikrokosmos des Naiven“ ins Sein hereinzuholen und als „mythisch religiöse Totalität“² spürbar zu machen.

Gerhard Meier ist mit Überzeugung Provinzler. Er kann und will nirgendwo anders leben als in seinem Heimatdorf Niederbipp. Den „Duft der großen, weiten Welt“ schnuppert er einmal wöchentlich, wenn er nach Bern, Zürich oder Basel fährt. Dort holt er sich die großen deutschen Tageszeitungen (hauptsächlich wegen der Literaturbeilage), geht ins Kino, besucht auch mal eine Ausstellung oder sitzt in einem verräucherten Lokal der Berner Altstadt, unweit des Zytglogge-Turms, nach dem Meiers Verlag benannt ist, mit seinem Verleger und literarisch interessierten Freunden zusammen. Ansonsten hat er von der Welt nur Dubrovnik und Siena gesehen. Venedig steht dem Architekturbewunderer noch bevor.

Trotz seiner Liebe zur Provinz ist Gerhard Meier kein Produkt des Provinzialismus und kein provinzieller Heimatschriftsteller, obschon die Heimat in jedem seiner Bücher nachvollziehbar gegenwärtig ist. Ein Heimatschriftsteller im schlechten Sinn reduziert den Seinshorizont auf den beschränkten Umkreis des Dorfkirchhofs. Gerhard Meier aber weitet die dörfliche Enge zur Weite der Welt. „Für ihn ist sie nicht Enge, sondern eine Kleinsteinheit, analog den Kleinsteinheiten im Mikro- und Makrobereich, mit ähnlichen Funktionen auch“, wie er in seinem Roman ‚Der schnurgerade Kanal‘ (1977) geschrieben hat. Dazu gehört, daß hier im kleinsten sichtbar und faßbar wird, was unser Dasein bestimmt: Werden und Vergehen, Leben und Tod. Doch das sind Worte, denen Gerhard Meier mißtraut. Er spricht vom ‚Neuen, das nicht geschieht unter der Sonne‘ und setzt für den ewigen Kreislauf der Natur ein Zeichen in den Kies, die liegende Acht, das Symbol der Unendlichkeit.“³

Das Werk

Als erste Veröffentlichung von Gerhard Meier erschien 1964 der Gedichtband „Das Gras grünt“ (Benteli-Verlag, Bern). 1967 folgt der zweite Band Gedichte „Im Schatten der Sonnenblumen“ (Kandelaber-Verlag, Bern). In den Jahren 1969 und 1971 erfolgt die Hinwendung zur Prosa mit den Prosaskizzen „Kübelpalmen träumen von Oasen“ (Kandelaber-Verlag) und „Es regnet in meinem Dorf“ (Walter-Verlag, Olten). Die Kurzprosa (1976 im Zytglogge-Verlag unter dem Titel „Papierrosen“ in Auswahl neu aufgelegt), die Gedichte (in Auswahl neu aufgelegt bei Zytglogge 1973 unter dem Titel „Einige Häuser nebenan“) und auch das „Prosastück“ „Der andere Tag“ (Zytglogge, 1974) stellen eine schrittweise Annäherung an die Romane dar. Es sind Fingerübungen mit dem Zweck, festzustellen, bis wohin sich die Versprachlichung der Wirklichkeit vortreiben läßt, beharrlich erneuerte Versuche, den Punkt zu finden, wo die Wahrheit des Schreibers mit der Wahrheit der Wirklichkeit zusammentrifft, auf diese Weise die Welt in die Sprache heimholt und so durch die Sprache und in der Sprache Sein und Zeit versöhnt.

Mit dem Roman „Der Besuch“ (1976, Zytglogge) geht Gerhard Meier dann zum ersten Mal aufs Ganze. Ein Roman nach dem Kanon der Literaturwissenschaft ist dies nicht. Es gibt keinen Romanhelden, auch keine eigentlichen Figuren, keine Peripetie, keine Handlungsstränge, die nebeneinanderlaufen, sich kreuzen oder verknüpfen. Es wird im eigentlichen und landläufigen Sinn überhaupt nicht erzählt. Den Inhalt umreißt der Autor selbst folgendermaßen (Klappentext): „Dieser Roman spielt sich ab im Laufe eines Sonntagnachmittags, Ende Februar, wobei es sich um einen jener Tage handelt, die man gleichsam durchsichtig nennen könnte. Der Mann auf Zimmer 212 erwartet Besuch, der aber zu guter Letzt nicht eintrifft. Im Warten erprobt er gewissermaßen ein Gerede, das er eben aufbringen könnte, wenn der Besuch eintreffen würde.“ Was diesem „Roman“ an „Handlung“ abgeht, wird durch Umsetzung von Wirklichkeit in Sprache ersetzt, wobei sich Erlebtes und Erinnertes dauernd vermengen. Als Signal dafür, daß es letzten Endes um innere, um Bewußtseinswirklichkeit geht, dient das konsequent durchgehaltene „Erzählen“ im konjunktivischen Modus.

Auch der nächste Roman „Der schnurgerade Kanal“ (Zytglogge, 1977; Suhrkamp TB 760, 1982) ist, streng genommen, nur ein längeres Prosastück. Gegenüber der bisherigen Prosa Meiers ist es nur insofern ein Roman, als das, was man Welthaltigkeit nennen könnte, zugenommen hat. Das Kernstück des Romans sind die Aufzeichnung, die Onkel Isidor, um den das Buch sich konzentriert, an seinem letzten Tag im Spätherbst 1975, Becketts „Molloy“ und Achternbuschs „Stunde des Todes“ lesend, gemacht hat. Wiedergegeben werden diese Notizen medial durch das Bewußtsein einer älteren Ärztin, Dr. Helene W., die im August 1976 aus Amerika zurückgekehrt ist. Sie war in jungen Jahren mit Isidor befreundet gewesen. In dem Roman „Der schnurgerade Kanal“ ist der Gegensatz zwischen der

realen und der imaginären Welt noch stärker herausgearbeitet als im „Besuch“. Dies hat aber nur den Zweck, die Einheit der beiden Welten in der Wirklichkeit der Sprache noch spürbarer zu machen.

Der Roman „Die Toteninsel“ (Zytglogge, 1980) spielt, wie auch von der Erzählzeit her gesehen „Der schnurgerade Kanal“ und „Der Besuch“, an einem Tag, dem 11. November 1977. Den Rahmen des „Erzählten“ bildet der Spaziergang zweier alter Dienstkameraden Baur und Bindschädler durch Olten. Baur plaudert. Bindschädler geht meist stumm neben ihm her und hört zu. Als die Dämmerung hereinbricht, beginnt es zu schneien. Der Spaziergang ist vorbei und der Roman zu Ende.

In der „Toteninsel“ kommt Gerhard Meier am nächsten an das heran, was ihm als Ideal des Schreibens vorschwebt. Es deckt sich mit demjenigen Flauberts, dessen Ausspruch dem Roman vorangestellt ist, daß das, was ihm schön erscheine und was er machen möchte, „ein Buch über alles und nichts“ sei. Was Flaubert meint und Gerhard Meier anstrebt, ist die Herstellung „einer möglichst umfassenden Gleichzeitigkeit, in der das zeitlich Verschiedene seinen Platz hat, die Vergangenheit ebenso wie die Gegenwart, die Erinnerung ebenso wie der Augenblick; in der auch das geographisch Auseinanderliegende an einem Ort sich findet, die Landschaft der Heimat wie auch die anderer Regionen.“⁴ Soeben ist im Zytglogge-Verlag „Borodino“, ein neuer Roman von Gerhard Meier, erschienen, der an die „Toteninsel“ anknüpft.

Die Lyrik – das Gesamtwerk im Embryo

Auf den ersten Blick wirkt die Lyrik von Gerhard Meier impressionistisch. Keine Ekstasik der Gebärde. Kein schriller Aufschrei. Keine grellen Schlaglichter. Trotz einer geheimen Liebe zu Munch das opalisierende Licht Turners. Die Lichtarchitektur von dessen in sich ruhenden Landschaften und die zarte Abstufung von Watteaus samtenen Farbtönen. Gedichte, die beim ersten Kontakt nicht neu wirken. Gebilde in der Nachfolge von Krolow und Piontek. Aber vor allem auch Gedichte als Konsequenzen von Günter Eichs „Inventur“. Bestandsaufnahmen von dem, was am Ende bleibt. Augenblicke zur Essenz konzentriert.

Aber in Gerhard Meiers Lyrik geht es um mehr als den Proustschen Versuch, den Augenblick festzuhalten, und auch um mehr als um die Haltbarmachung der Außenwirklichkeit, indem ihr Innenwirklichkeit beigemischt wird. Was Meier anstrebt, ist etwas, das über die Wiedergabe von Außenwelt durch den Filter und im Reflex eines hochsensiblen Künstlertemperaments hinausgeht, nämlich die Hereinnahme der Wirklichkeit in den „Sprachinnenraum“, den Vorstoß zum „Sein“ durch einen Akt der totalen Versprachlichung. Und damit ist in der Lyrik das Gesamtwerk schon im Embryo enthalten.

Das Prosawerk – die totale Versprachlichung

In der noch sehr dürftigen und nur aus diversen Rezensionen bestehenden Sekundärliteratur über Gerhard Meier wird immer wieder der Satz aus der „Toteninsel“ (77) zitiert, in dem der Roman mit einem Teppich verglichen wird:

„Ohne dich nun mit meinem Literaturverständnis quälen zu wollen, muß ich doch sagen, daß für mich der Roman mit einem Teppich vergleichbar ist, einem handgewobenen, bei dessen Herstellung besonders auf die Farben, Motive achtgegeben wird, die sich wiederholen, abgewandelt natürlich, eben handwerklich gefertigt, beinahe mit einer gewissen Schwerfälligkeit behaftet, und der einen an ein Mädchen aus der Schulzeit erinnert und an eine Blumenmatte mit Kirschbäumen darauf, die gerade blühen; wobei man über diese Blumenmatte schreiten möchte, zumindest noch einmal und natürlich nicht allein“, sagte Baur.“

Dieser Satz ist gewiß nicht unwichtig und trägt vor allem dazu bei, die formalen Bestrebungen Gerhard Meiers zu verstehen. Aber zum Kern seines Werks stößt er nicht vor. Das Entscheidende in Meiers Œuvre und auch der Grund, weshalb er von der Lyrik zur Prosa überwechselte, liegt in dem resoluten Versuch – radikaler und konsequenter ist er bis dahin noch von keinem deutschsprachigen Schriftsteller unternommen worden –, die gesamte Wirklichkeit in Sprachwirklichkeit zu verwandeln. Wie bei Meier existentielles Erleben und Bildungserlebnis nahtlos ineinander übergehen, so nimmt er jetzt erlebte, erfüllte und gedachte Wirklichkeit in die Sprache hinein, derart, daß es am Ende nur noch eine Wirklichkeit, nämlich Sprachwirklichkeit, gibt.

Dabei muß unterstrichen werden, daß es sich um eine „Hereinnahme“ und nicht um eine „Übersetzung“ der Wirklichkeit in die Sprache handelt. Gerhard Meier macht aus der Wirklichkeit Sprache. Es gibt für ihn als Schreibenden überhaupt keine andere Wirklichkeit als die der Sprache, oder besser: als Sprache. Wirklichkeit ist Sprachwirklichkeit, was etwas anderes ist als Wirklichkeit der Sprache. Es ist Sprache als Wirklichkeit, das heißt, Sprache als Sein.

Das Realismus-Problem, wie es von Aristoteles bis zu Brecht immer wieder aufgeworfen wurde, stellt sich für Gerhard Meier überhaupt nicht. Er bildet weder Wirklichkeit ab, noch schafft er durch die Sprache und in der Sprache eine eigenständige Kunstwirklichkeit. Er verwandelt vielmehr die Wirklichkeit in Sprache.

Auch Peter Handke ist nach diesem Ziel unterwegs, und es scheint sogar, als hätten sich seit der „Langsamen Rückkehr“ (1980) ihre Wege bereits getroffen. Bei der denkwürdigen Sitzung der „Gruppe 47“ 1966 in Princeton hatte Peter Handke seinerzeit seinen Schriftstellerkollegen insgesamt „deskriptive Impotenz“ vorgeworfen. Was er damit gemeint hat, versteht man erst richtig, wenn man „Die Lehre der Sainte Victoire“ (1981) gelesen hat. Was Handke anstrebt, ist auch das Aufheben der Zeit in der Sprache, die „Hereinnahme“ der Wirklichkeit, das heißt des Raum-Zeit-Kontinuums (wobei „Hereinnahme“ sowohl im Sinn Rilkes als

auch in dem dialektischen Verständnis der Hegelschen „Aufhebung“ zu begreifen ist) in die Sprache: Rilkes „Weltinnenraum“ als Sprachinnenraum.

Eine erste Konsequenz dieses Prozesses ist der Abschied vom Erzählen. Wo es keine Zeit gibt, kann auch nicht im herkömmlichen Sinn „erzählt“ werden. Erzählen setzt den Zeitfluß voraus. Ja, Erzählen ist nichts weiter als eine Gliederung des Zeitflusses, dessen Rhythmisierung durch die permanente Veränderung und Variation des Verhältnisses von erzählter Zeit und Erzählzeit. Desgleichen setzt Erzählen auch die Situierung in Raum und Zeit voraus. Keine echte Erzählung ohne Erzähler. Daran ändert die Tatsache nichts, daß der Erzähler literaturhistorisch mal als allwissendes, im Plural der auktorialen Machtfülle perorierendes, gottähnliches Erzähler-Er aus Goethes „Wahlverwandtschaften“ auftritt, mal als ein perspektivisches Er wie bei Kleist oder Kafka, das dem Erzähler in keinem Augenblick auch nur einen Schritt voraus ist. Es kann aber auch das den Figuren wie die Eule Minervas auf den Schultern hockende Erzähler-Er Gustave Flauberts sein, oder gar das völlig reflektierte (oder subjektivierte), in einen oder mehrere Bewußtseinsströme aufgespaltete Erzähler-Er des Bewußtseinsstroms-Romans. Schließlich bedarf es, um zu erzählen, auch eines Erzählerstandpunkts, ob das nun der homerisch-olympische panoramische Rundblick, der „Oberflächenblick“ Flauberts oder das Fazettenauge des „Nouveau Roman“ ist.

Indem Gerhard Meier die Wirklichkeit in den Sprachinnenraum hereinnimmt und in ihm aufhebt, hat für ihn die Frage nach dem Weshalb und Wie des Erzählens aufgehört, eine Frage zu sein. Er kann und will nicht mehr im herkömmlichen Sinn „erzählen“. Was 1922 mit dem „Ulysses“ von James Joyce begonnen hat, führt er konsequent zu Ende. Konsequent, das heißt radikaler als alle Nachfahren des James Joyce und auch als Proust und die Adepten des „Nouveau Roman“. Proust verlegt das Sein in die Zeit und sucht das Bleibende in der Subjektivität des individuellen Erinnerungsvermögens und der verwirklichenden Beschwörungskraft der Sprache – der verewigte Augenblick als sprachliches Petrefakt, das sich im subjektiven Bewußtsein des Lesers wieder auflöst und seinen Geruch verbreitet wie Prousts berühmte Madeleine und duftend die Zeit zum Stehen bringt. Proust findet sich mit dem unaufhaltsamen Zeitfluß, dem „panta rhei“ des Heraklit ab und erlebt das Bleibende in der Fähigkeit des Sich-Erinnerns an konkrete Dinge und Zustände, welche die Sprache medial vermittelt. Für Gerhard Meier hingegen sind Sprache und Sein eins und dasselbe.

Das Wirkliche ist für Meier weder der rote Klatschmohn am Feldrain noch die duftende Rose im Garten und auch nicht die hinter den Erscheinungen wesende Urpflanze. Den Bruch zwischen Physis und Metaphysis, zwischen Wirklichkeit und Ideal kennt er wohl, aber er anerkennt und akzeptiert ihn nicht, das heißt, er bedeutet für ihn kein Entweder-Oder und auch kein Sowohl-Als-auch. Anders gesagt, das Bleibende ist für Meier weder die Erscheinung, die Wirklichkeit, wie er sie mit seinen fünf Sinnen wahrnimmt, noch die Realität, wie sie abgesehen von der

Erfahrung an und für sich ist. Weder die Rose noch die Urpflanze sind „wirklich“. Wirklichkeit besitzt einzig und allein die „Papierrose“⁵: Das Artefakt, die in Sprache verwandelte und damit künstlich gewordene oder besser: verkunstete „Natur“.

Diese Wirklichkeit ist außerhalb der Zeit. In ihr ist alles zugleich und gleichzeitig. Das Vergangene, das Gegenwärtige, das Kommende, Über-Ich, Ich und Es, In-Sich und An-Sich, Für-Sich und Für-Mich, Da-Sein, So-Sein und Sein-Sollen. Und alles hat seinen Platz, seinen Sinn und seinen Wert. Der schnurgerade Kanal und der Hudson, New York und Burgdorf, die Enge Amrains und die Weite der Welt, der Fäkalienfluß und die Jaucheparade des Joachim Schwarz, Böcklins „Toteninsel“, Caspar David Friedrichs „Lebensstufen“, Tolstojs Jasnaja Poljana und die Blau-, Rot- und Lilatöne einer Wand: in das Sein der Sprache gehoben, fügt alles sich zu allem, ruht alles in sich selbst. Nichts geschieht und doch ist alles Ereignis. Hohes und Niederes stehen gleichwertig nebeneinander als in der Sprache Verwirklichtes, Dauerndes. Gerhard Meier macht mit dem Ausspruch Hölderlins, daß die Dichter das Bleibende stiften, radikal Ernst.

Es ist nun an der Zeit, zu fragen, wie nahe Gerhard Meier bei *Gottfried Benn* steht. Die Antwort lautet: Er steht ihm sehr nahe und ist zugleich weit von ihm entfernt. Auch für Meier wird durch das Schreiben dem Nichts ein Stück Bleibendes abgerungen. Aber es ist nicht die Form, die als Schutzwall dient, sondern Meier stößt im Sprachinnenraum zum Sein vor. Mit Benn verbindet ihn ferner auch die Ablehnung der Ideologie und deren Instrumentalisierung zum Zweck irgendwelcher Sinngebungen oder Veränderungen. Aber Gerhard Meier ist kein Nihilist wie Benn. Indem er Wirkliches beschreibt, „erledigt“ er es nicht. Im Gegenteil: er „hebt es auf“ (wie schon gesagt). Anders ausgedrückt: indem er aus der Faktizität Sprache macht, hebt er das Da-Sein auf eine höhere Ebene, er-löst es aus seiner Irreduktibilität und er-hält es im Teppichgewebe des Sprachinnenraums als notwendigen Teil eines Ganzen, ohne den dieses nicht bestehen kann.

Das Motiv des kleinen Hauses an der Ulica Dabrowieckja aus der „Toteninsel“ mit der „Heizungsnische, wo unter dem Radiator Lenin, Abendmahl und Heilige Familie koexistieren, holzgeschnitzt“ (76), hat für das Verständnis dessen, was für Gerhard Meier Schreiben und Literatur bedeuten, mindestens soviel Gewicht und Aussagekraft wie der Vergleich des Romans mit einem Teppich und auch der Hinweis auf Flauberts „Buch über nichts“ (dem Motto der „Toteninsel“). Das wäre ein Buch so recht nach dem Herzen des allzu oft mißverstandenen Ludwig Wittgenstein. Ein Buch, das nur ein Dichter schreiben kann und das dort ansetzt, wo der Philosoph und der Theologe zu schweigen haben. Ein Buch, das nichts weiter wäre als ein einziges und unaufhörliches „Haschen nach Wind“⁶. Man kann in Gerhard Meier auch den dichterischen Vollstrecker der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins sehen, einen Vollstrecker und zugleich einen Vollender.

Gerhard Meier und Peter Handke

Insofern Gerhard Meier Vollstrecker ist, stößt sein poetischer Garten direkt an den Peter Handkes. Wie Handke und wie so mancher vor ihm – denn die poetologische Vererbungslinie führt in direkter Linie bis zu Novalis und dessen Forderung nach einer totalen Poetisierung des Lebens – rettet sich auch Gerhard Meier angesichts der verschlossenen Tore des „Paradieses der Einheit aller Gegensätze“ in einen „Versuch der Neubegründung des poetischen Denkens“, das „gegenüber dem politisch-wissenschaftlichen absolut gesetzt wird“⁷. Nichts anders ist nämlich damit gemeint, wenn er den „Machern“ die „Windhascher“ entgegensetzt⁸.

Und wie Handke vollzieht er formal die Poetisierung des Lebens „über eine detaillierte sinnliche Beschreibung von Innen- und Außenwelt in ihrer Zersplitterung“. Wie Wittgensteins Sprachphilosophie eine Folge von Hofmannsthals Chandos-Brief ist und zugleich einen Versuch darstellt, aus der Lage „eines Menschen, der Wirklichkeit und Sprache verloren hat und diesen Zustand als Krankheit empfindet“, herauszukommen, so steht Peter Handkes Schaffen, ebenso wie dasjenige von Gerhard Meier, im Zeichen des Chandos-Briefs. In beiden Fällen wird desgleichen versucht, die Entfremdung ins Positive zu kehren. Lange war es unmöglich zu sagen, ob das bei Handke nur ästhetisierend geschah: „ein Verzweifelter ohne wirkliche Verzweiflung, der schöne, aber leere Bücher schreibt“⁹, oder eine Neuauflage des subjektiven Idealismus darstellt, der im Sinn Fichtes nur die Bewußtseinsinhalte für wirklich nimmt. Mit Handkes „Lehre der Sainte Victoire“ ist es möglich, in dieser Hinsicht klarer zu sehen. Da gibt es, scheint uns, eine entscheidende Stelle. Der Autor (oder sollten wir besser die in der ersten Person Singular erzählende Person sagen?) sitzt in der „Auberge Thomé“ alias „L'Etoile d'Or“ und „sein Blick ging hinaus zu dem Berg“ (113), auf dem sie gerade gewesen waren. Er sucht eine bestimmte „Bruchstelle“ und findet sie: den „Pas de l'Escalette“ und unterhalb eine kleine, verlassene Hütte, die „Cabane de Cézanne“:

„Etwas verlangsamte sich. Je länger ich meinen Ausschnitt sah, desto sicherer wurde ich – einer Lösung? einer Erkenntnis? einer Entdeckung? eines Schlusses? einer Endgültigkeit? Allmählich stand die Bruchstelle auf dem fernen Kamm und wurde wirksam als Drehpunkt.

Zuerst war das die Todesangst – als würde ich selber gerade zwischen den beiden Gesteinsschichten zerdrückt –; dann war es, wenn je bei mir, die Offenheit: wenn je der Eine Atem (und konnte auch schon wieder vergessen werden). – Das Himmelsblau über der Kuppe wurde warm, und der rote Mergelsand wurde heiß. Daneben auf dem Waldteil dichtauf die Pinienkörner im vielfältigsten aller Grün, die dunklen Schattenbahnen zwischen den Ästen als die Fensterreihen einer weltweiten Hangsiedlung; und jeder Baum des Waldes jetzt einzeln sichtbar, stehend sich drehend, als ewiger Kreisel; mit dem auch der ganze Wald sich drehte und dastand. – Dahinter der bewährte Umriß der Sainte-Victoire und davor D. in ihren Farben, als beruhigende Menschenform (ich sah sie momentlang als ‚Amsel‘).

Niemand geriet außer sich und warf die Arme in die Luft. Aber es war doch viel. So näherte jemand beide Hände langsam einander an und verschränkte sie übermütig zu einer Faust. Ich würde den Coup

wagen und aufs Ganze gehen! – Und ich sah das Reich der Wörter mir offen – mit dem großen Geist der Form; der Hülle der Geborgenheit; der Zwischenzeit der Unverwundbarkeit; für ,die unbestimmte Fortsetzung der Existenz', wie der Philosoph die Dauer definiert hat. An keinen ,Leser' dachte ich da mehr; blickte nur in wilder Dankbarkeit zu Boden... Und ich spürte die Struktur all dieser Dinge in mir, als mein Rüstzeug. Triumph! dachte ich – als sei das Ganze schon glücklich geschrieben. Und ich lachte" (114f.).

Handke greift hier auf die Terminologie Martin Heideggers zurück. So wollen auch wir versuchen, von Heidegger aus zu begreifen, was hier geschehen ist. Die Grundfrage der Philosophie Heideggers ist die Frage nach dem „Wesen des Seins“, das nicht mit dem „Wesen des Seienden“ verwechselt werden darf. Was „Sein“ ist, erfahren wir in uns selbst, denn wir erleben unser Ich nicht in seinem „Was“ (im Gegensatz zu der uns „zuhandenen“ Umwelt der Dinge, die uns zunächst als quantitativ bestimmtes „Was“ entgegentreten). Ein erstes menschliches Grunderlebnis ist das der „Sorge“, was für Heidegger Hingerichtetsein auf die Dinge und Hingewandtheit zu den Dingen bedeutet. Indem wir auf die Dinge gerichtet sind in den Akten der „Sorge“, sind wir durch sie auf uns selbst gerichtet.

Hiermit verbindet sich ein zweites Grunderlebnis, das der „Angst“. Die „Angst“ ist für Heidegger ein Akt, in dem wir unser „vor das Nichts Gestellt-Sein“ oder „in das Nichts Geworfen-Sein“ als „Wesen unserer Seinsweise“, nämlich als ein „Sein zum Tode“ erfahren. Insofern die Frage nach dem „Wesen des Seins“ nichts weiter als die Frage nach dem „Wesen des Menschen“ ist, wird uns in den Akten der Sorge und Angst die Stellung des Menschen als zwischen Sein und Nichts „in das Da geworfen“ offenbar. Das Bewußtsein dieses „Geworfenseins“, das Erlebnis der „Entborgenheit“ und „Unbehaustheit“, d. h. die Erfahrung des „Seins“ als eines jeder Sinngebung höhnnenden, nackten, endlichen Da-Seins in einer „Mit-Welt“ macht dieses Dasein zur Sorge, da ja jede Lebenspraxis „Sorge“ um etwas ist.

Um der „Sorge“ und dem Wissen um sein Sein als Sein zum Tode zu entgehen, flieht der Mensch in das anonyme „Man“. Aber indem er so an die Welt verfällt, wird er sich selber untreu und fällt von sich selbst ab. So west alles Dasein am Abgrund, der es zu verschlingen droht. Diesen Abgrund nennt Heidegger das „Nichts“ und meint damit offensichtlich das unfassbar-chaotische Jenseits des Gestalthaften. Das Gewissen ruft den Menschen aus dem „Man“ zu sich selbst zurück. Es fordert Treue zum eigenen Selbst. Wenn der Mensch dieser Stimme folgt, ist er frei.

Was der Ich-Erzähler im Handke-Text zunächst erfährt, ist die „Todesangst“, das Wesen des Seins als Geworfen- und Entborgen-Sein, als endliches, d. h. unausweichbar auf den Tod hin ausgerichtetes Sein. Aber zugleich wird dieser Augenblick auch als „Drehpunkt“ erlebt, als der „Umschlag“ Rilkes, wie er in der fünften Duineser Elegie beschrieben wird: „Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich/die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig/unbegreiflich verwandelt –, umspringt/in jenes leere Zuviel./Wo die vielstellige Zahl/zahlenlos aufgeht.“ Die Angst schlägt um in „Offenheit“. „Wenn je bei dem Erzähler war,

„der Eine Atem“, dann in diesem Augenblick.“ Ob wir wollen oder nicht, wir werden hier an eine andere Rilke-Stelle aus der achten Duineser Elegie erinnert: „hier ist alles Abstand/und dort wars Atem“.

Bis dahin ist der Erzähler den ihm „zuhandenen“ Dingen im Bewußtsein dieses „Zu-Händen-Seins“ gegenübergetreten in „Sorge“ und sich seines „Seins zum Tode“ voll bewußt. Und damit waren ihm auch die Dinge als etwas völlig Fremdes, Bezugloses gegeben. Er war „Zuschauer, immer überall/dem allen zugewandt und nie hinaus“, und hatte erfahren, was Rilke – Heideggers Denken in einer poetischen Formel vorwegnehmend – in dieser selben achten Elegie von dem aussagt, was den Menschen in seinem Innern bestimmt: „Dieses heißt Schicksal: gegenüber-sein/und nichts als das und immer gegenüber.“

Diese Verse interpretiert O. F. Bollnow¹⁰ wie folgt: „Dies ist die menschliche Situation: zu allem andern sich immer nur in der Weise des Gegenüber-Seins verhalten zu können, denn Gegenüber-Sein heißt: als ein Fremdes einem Fremden entgegengesetzt sein, immer durch eine Kluft getrennt sein und sich nie mit ihm wirklich vereinigen können. Dieses Gegenüber-Sein ist die als Mangel gefaßte Wesensbestimmung des Menschen, nämlich das, was sich in seinem gegenständlichen Bewußtsein ausdrückt: daß der Mensch nicht in der Art der Gefühlsverschmelzung in seinem Gegenstand lebt, sondern diesen als etwas Verschiedenes erfährt.“

Aber das Kind und das Tier sind dem „Offenen“ zugewandt, das im Zentrum der achten Elegie steht, sie haben noch jenen „reinen Raum“ vor sich, von dem es bei Rilke heißt: „Wir haben nie.../den reinen Raum vor uns, in dem die Blumen/unendlich aufgehn. Immer ist es Welt/und niemals Nirgends ohne Nicht.“ Dieser „reine Raum“ ist das, was man bei Rilke meistens als „Weltinnenraum“ bezeichnet, die Welt hingegen ist die gestaltete Welt.

Der „reine“, das heißt nicht veräußerlichte Raum wird vom Blick erfaßt, der nicht nach innen, sondern nach außen gerichtet ist, „sofern dieser eben nicht das Gestaltete, sondern dahinter das Gestaltensmächtige sieht. Es ist dies der Raum, in den hinein die ‚Blumen unendlich aufgehn‘, sofern auch sie das kreatürliche Sein ohne die dem Menschen eigene Verkehrung vollziehen. Dieser Raum ist also das ‚Nirgends ohne Nicht‘. Die doppelte Negation soll besagen: das in diesem Raum Befindliche ist an keiner bestimmten Stelle anzutreffen, ohne daß dies Nirgendwo-sein als Mangel aufzufassen ist. Es ist nicht darum irgendwo, weil ihm das Sein mangelte, sondern umgekehrt darum, weil es als die quellende Möglichkeit jeder bestimmten Lokalisierung schon vorausliegt.“¹¹

Das „Offene“ ist die „Natura naturans“, d. h. das selber noch ungestaltete gestaltende Prinzip. Vom Menschen heißt es in der achten Elegie: „Sein Sein/ist ihm/unendlich, ungefaßt und ohne Blick/auf seinen Zustand.“ Vom Tier aber heißt es: „und wenn es geht, so gehts/in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen.“ Das Tier ist „geheilt“ von der Zeit, weil es im Raum der Ewigkeit geborgen ist. Damit hat das „Offene“ noch eine neue Bestimmung, nämlich die der Ewigkeit gewonnen.

Wenden wir uns wieder dem Handke-Text aus der „Lehre der Sainte-Victoire“ zu. Nun können wir das Erlebnis des Ich-Erzählers nachvollziehen. Er fühlt sich plötzlich, im tiefen Sinn des Wortes ur-plötzlich, aus dem Geworfen-Sein und der Entborgenheit, die eine Folge des Wissens um sein der Zeit Anheimgegeben-Sein,

sein „Sein zum Tode“ ist – Todesangst steht wörtlich im Text –, in die Geborgenheit des Offenen („Offenheit“, „Hülle der Geborgenheit“) gehoben. Und das geschieht, indem der nach innen gewandte und an den Gegebenheiten verhaftete Blick ins „Offene“ geht, durch die zuhandenen Dinge hindurch zu ihrer Struktur.

In einer Art von direkter mystischer Erfahrung versteht sich hier der Dichter als „poeta“ im etymologischen Sinn des Wortes: als gottgleich schaffender Schöpfer aus dem Nichts, als Teil der gestaltenden, wirklichkeitsstiftenden göttlichen Schöpferkraft. Nunmehr steht ihm das „Reich der Wörter“ offen, was nichts anderes bedeutet als Rilkes „Weltinnenraum“ als „Sprachinnenraum“. Die existenzielle Wirklichkeit kann als Sprachwirklichkeit ins Sein heimgeholt werden. Es ist möglich, mit Wörtern das Sein zu fassen. Das ist die Lehre der Sainte-Victoire. Sprachwirklichkeit aber ist nur dadurch möglich, daß im sprachlichen Kunstwerk das „Schweigen“ Wittgensteins das leistet, was der Instrumentalsprache der Wissenschaft versagt bleibt: Zum Unsagbaren hinzugelangen.

Die Verwurzelung im Christentum

Bei Gerhard Meier steht die Kunst nicht dem Nichts gegenüber. Vielmehr ist sie zurückgebunden an das Absolute. Und dieses Absolute ist nicht wie bei Rilke jenes vage Wissen, daß es eine den Menschen übersteigende Bedingung seiner Existenz gibt, es ist nicht die Frage, die „letzte Frage, die menschlicherweise zu stellen ist“¹², es ist die Antwort auf diese Frage, und zwar die Antwort, welche die christliche Offenbarung gibt. Es ist der lebendige Schöpfergott. Gott ist für Gerhard Meier „der oberste aller Poeten“¹³. Und so ist es bei Gerhard Meier nicht die Kunst, die sich dem Nichts entgegenstellt, sondern Gott selbst. Kunst ist nicht bloß eine analoge, sondern eine echte Teilnahme am Schöpfungsakt Gottes.

Hier begreift man, daß die Lyrik Gerhard Meiers tatsächlich im Kern schon das ganze spätere Prosawerk des Dichters enthält. Es handelt sich hier keineswegs um eine aus existentialistischer Metaphysikfeindlichkeit geborene Hinwendung zum intensiv erlebten Augenblick, zum fragmentarischen, zum nackten Da-Sein ohne Fluchtlinien zu einem tragenden Sein. Gerhard Meiers „Impressionismus“ ist nicht das Einsammeln von untereinander bezugslosen Scherben, die nie zu einem ganzen gehört haben. Es handelt sich bei ihm vielmehr um einen „metaphysischen Impressionismus“, um eine Art poetischer Seins-Archäologie, und das in einem sehr materiellen, greifbaren Verständnis als eine Bestandsaufnahme des Hiesig-Bruchstückhaften und als ein Versuch, aus den Teilen das Ganze in der Poesie, das heißt durch das Wort und im Wort, durch die Sprache und in der Sprache, erstehen zu lassen.

Die Welt, die mit Hilfe der Poesie kreierte wird, ist aber nicht die Welt der „Macher“, der existenzblinden Wachstumstheoretiker, „wo man das Tun, das

kollektive vor allem, für fast ohne Grenzen wähnt. Mit andern Worten, wo man an die totale Machbarkeit glaubt.“ Was die Poesie erschafft „aus Rhythmus und Mühsal“, ist „das Haschen nach Wind“. Gerhard Meier gebraucht hier die Worte aus dem Buch Kohelet (1,1–18) in einem doppelten Sinn. Er meint damit, daß alles menschliche Tun und Streben eitel und umsonst ist. Aber das ist für ihn kein Anlaß zu Pessimismus oder gar Nihilismus. Die Frustration ist eine Folge des Glaubens an die uneingeschränkte Machbarkeit und eine Krankheit des „neuen“ Menschen im Sinn Marcuses. Der Christ findet sich mit der Zerbrechlichkeit des Menschen ab. Der Christ darf arm und schwach sein. „Als Christ darf ich wissen“, schreibt Gerhard Meier, „daß ich nicht alles selber machen muß, sondern daß der, der mich gemacht hat und auch Dich und alles um uns herum und noch vieles darüber hinaus, daß der zumindest das eigentliche macht. Und wenn er gelegentlich etwas nicht macht, darf ich bitten, es doch zu machen, es liege da vermutlich ein Versehen vor – und es würde uns freuen.“

So heißt „Haschen nach Wind“ für Gerhard Meier nicht, alles Menschentum als eitel und umsonst abwerten. „Haschen nach Wind“ ist Faustens immer strebendes Bemühen ohne den prometheisch-titanischen Aspekt oder jedenfalls vor dem Hintergrund der abgeklärten Weltweisheit des letzten Aktes des Zweiten Teils von Goethes Faust, es ist Don Quichottes vergeblicher Kampf, es ist die sublimen Lächerlichkeit des Grafen Überlohe-Zabernsee aus Dürrenmatts „Die Ehe des Herrn Mississippi“, es ist das gottgewisse Ja zur Transzendenz in einer Welt, in der scheinbar das Nein zu einer „wissenschaftlichen“ Notwendigkeit geworden ist. In der Poesie besteht dieses Ja darin, daß der Dichter den Dingen einen „seltsamen Glanz“ verleiht, indem er sie ins Wort heimholt.

ANMERKUNGEN

¹ Geb. 1917 in Niederbipp bei Bern, dem Amrain seiner Romane. Wohnt heute noch dort in seinem Vaterhaus, einem vierhundert Jahre alten „Wickelbau“ aus Holz. Hat Niederbipp nur während zehn Jahren verlassen. Trat nach einem aufgegebenen Architekturstudium als Arbeiter in eine Lampenfabrik ein. In diesem kleinen Industriebetrieb, dem einzigen in seinem Heimatort, arbeitete er dreiunddreißig Jahre. Im Alter von 63 Jahren ging er als Chef-Designer vorzeitig in Pension, um sich nur noch dem Schreiben zu widmen und damit dort anzuknüpfen, wo er als Zwanzigjähriger jäh abgebrochen hatte.

² P. Rüedi, in: Die Weltwoche, 15. 5. 1974; G. Meier, Der schnurgerade Kanal, 104.

³ M. Zeidler-Vogt, in: NZZ, 8./9. 9. 1979, 67. ⁴ Ebd.

⁵ „Papierrosen“ hat G. Meier bezeichnenderweise seinen gesammelten Prosaskizzen aus „Kübelpalmen träumen von Oasen“ und „Es regnet in meinem Dorf“ zum Titel gegeben. ⁶ Der schnurgerade Kanal, 108.

⁷ M. Buschmann, Das Paradies ist verriegelt, in: Text + Kritik, Nr. 24 a: Peter Handke, 60.

⁸ Der schnurgerade Kanal, 104. ⁹ M. Buschmann, 60f.

¹⁰ O. F. Bollnow, Rilke (Stuttgart 1951) 180. ¹¹ Ebd. 179.

¹² W. Binder, Das Bild des Menschen in der modernen deutschen Literatur (Zürich 1969) 24.

¹³ Der schnurgerade Kanal, 104. Die folgenden Zitate ebd. 103–105.