

Kulturpreis 2017 des Kantons Appenzell Ausserrhoden

Laudatio für die Preisträgerin Helen Meier von Charles Linsmayer

Am 24. April 2017 erschien in der Neuen Zürcher Zeitung unter dem Titel «Die Klassiker haben ausgedient» ein längerer Essay des Slawisten und Schriftstellers Felix Philipp Ingold, der sich mit den Bedingungen befasste, unter denen literarische Werke heute noch Erfolg haben können. Dass ein Text Bestand habe, hänge, so Ingold, längst nicht mehr von dessen eigenen literarischen Qualitäten, sondern davon ab, wie er besprochen, kommentiert und popularisiert werde. In einer Zeit, in der Andy Warhols Slogan «für 15 Minuten berühmt werden» verbindlich geworden sei, ziele das literarische Wollen darauf ab, «möglichst hohe Ratings, möglichst viele Klicks und Likes, möglichst grosse punktuelle Aufmerksamkeit zu erreichen.» Wo die erfolgreichsten Bücher von Starköchen, Starmodells oder Starfußballern stammten, wo also jeder als Künstler und alles als Kunst taugte, würden individuelle Autorschaft wie auch künstlerisches Vermögen unerheblich. An Stelle von nachhaltiger Kunst sei zeitgemässes Design gefragt, Schablone und Manier statt Eigensinn. «Kein Autor darf in diesen Zeiten noch hoffen, irgendwann in postumer Zeit in die kanonisierte Weltliteratur aufgenommen zu werden – der Shootingstar und vielfache Preisträger von gestern ist morgen wieder vergessen. Aber schon bald wird es wohl auch keinen mehr geben, der als, ‘Klassiker’ dem Schulbuch und der Ewigkeit angehören möchte.»

Sie werden erstaunt sein, dass ich angesichts der Verleihung des Ausserrhodner Kulturpreises an Helen Meier auf diese ernüchternde Bilanz zu sprechen komme, für die ja eine Situation das Anschauungsmaterial liefert, in der den Unkenrufen in Sachen Untergang des Buches zum Trotz Jahr für Jahr mehr literarische Erstlinge denn je vermarktet werden, das Verfassen von in Bern, Zofingen und Burgdorf spielenden Krimis längst das Kreuzworträtsellösen und das Gobelinsticken abgelöst hat und einer Neuerscheinung so rasch zwanzig, dreissig weitere folgen, dass das Buch, das wir in Händen halten, immer schon veraltet ist.

Ich meine, dass das durchaus etwas mit der heutigen Veranstaltung zu tun hat. Indem Sie diesen Preis nicht dem Erstling eines Newcomers, sondern dem Werk der bald neunzigjährigen Helen Meier zusprechen, bringen Sie nämlich, ob bewusst oder unbewusst, etwas ganz Wichtiges zum Ausdruck: dass wir nämlich nicht wie die Schlange auf die Maus immerzu auf die Novität, das Neue, das nie Dagewesene starren sollten, sondern zunächst einmal das, was wir bereits haben, mit Aufmerksamkeit, Geduld, Hingabe und Engagement aufnehmen und bewältigen sollten. Wer bereit ist, einen Text in seiner Vielschichtigkeit, seiner Eigentümlichkeit, seiner sprachlichen Virtuosität, seiner versteckten Schönheit, ja vielleicht sogar in seiner Abgründigkeit oder poetischen Verzauberung zur Kenntnis zu nehmen, statt immer nur nach dem mehr oder weniger spannenden Plot zu fragen, wird sich nicht darum kümmern, auf welchem Rang der Bestsellerliste er erscheint und wie viele Klicks und Likes dafür abgegeben wurden. Er wird auch nicht danach fragen, ob ein Text die Anforderungen von Weltliteratur oder eines künftigen Klassikers erfülle. Aber er wird ihm vielleicht eine Einmaligkeit und künstlerische Geglücktheit attestieren, die nicht nur für uns, sondern auch für kommende Generationen noch etwas Unvergleichliches, immer wieder neu Begeisterndes haben wird.

Ich weiss nicht, ob es vermessen ist, den heutigen Preis so zu verstehen, dass er dazu auffordert, Helen Meiers Werk auf diese Weise neu und sorgfältig zu lesen. Ich jedenfalls sehe das als Herausforderung und erlaube mir, Ihnen, verehrte Damen und Herren, Möglichkeiten aufzuzeigen, wie Helen Meiers Werk so gelesen werden könnte, das seine über den Tag hinaus gültige Qualität und Unverwechselbarkeit spürbar werden.

Helen Meier ist 1929 als Lehrerkind im St.Gallischen Mels geboren, war nach dem Besuch des Seminars Rorschach Lehrerin in Thal, Mels und Schaffhausen, studierte nach einem Englandaufenthalt in Fribourg Pädagogik und Fremdsprachen, arbeitete als Heimerzieherin in der Tibetersiedlung Rikon und kam 1970 nach Heiden, wo sie als Sonderschullehrerin arbeitete. 1998 siedelte sie nach Trogen über, wo ihr heute dieser Preis überreicht wird. Als Schriftstellerin war Helen Meier 1984 mit dem Geschichtenband «Trockenwiese» und einem Preis in Klagenfurt auf einmal da, und jahrzehntelang hinterfragte niemand die Qualifikation «Spätberufene», die man der 55jährigen Neuentdeckung gegeben hatte. Dies, obwohl Helen Meier seit dem Seminar insgeheim immer geschrieben hat und obwohl der 2015 publizierte Band «Agonie des Schmetterlings» anhand ihrer frühen Texte anschaulich zeigt, dass ihr ganzes, seit den Dreissigerjahren entstandenes veröffentlichtes und unveröffentlichtes Werk auf verblüffende Weise aus *einem* Guss ist und frühe wie späte Texte in Sachen Sprache, Thematik und Komposition von der gleichen unverwechselbaren Eigenart und Qualität sind. Es erübrigt sich daher, die zwölf seit 1984 publizierten Bücher – darunter acht Erzählbände und drei Romane – einzeln zu charakterisieren. Was weit spannender und ergiebiger zu sein verspricht, ist der Blick auf das Ganze, auf die Machart der Texte, auf die Sprache und auf die Besonderheit und Eigenständigkeit des Meierschen literarischen Kosmos anhand von zwei, drei Grundthemen und von ein paar Beispielen.

In ihrem persönlichsten Buch, dem Roman «Lebenleben», lässt Helen Meier ihr alter Ego Anna erkennen, dass es «bei jeder Geschichte nur auf die Betrachtungsweise» ankomme, «Namen oder weitere Umstände tun nichts zur Sache». Das ist ein klares Bekenntnis zur Form, und Helen Meiers Betrachtungsweise basiert denn auch zunächst einmal auf ihrer ganz eigenen Sprache. Einer Sprache, die mit einem erfrischend unpräzisen, Altes und Neues gleichermassen umfassenden Wortschatz, einer äusserst agilen, munteren Syntax und einem kühnen, rhythmisch lebendigen Duktus alle ausgeleiteten Pfade verlässt und etwas evoziert, was moderner und unverbraucher wirkt als vieles, was an Lebensjahren weit jüngere Autoren hervorbringen.

Ausser der eigenen Sprache gehört zu dieser Betrachtungsweise aber auch ein Zugriff auf Stoff und Thematik, der das Erzählen ständig mitreflektiert und so alles endgültig Festgelegte, Apodiktische vermeidet. Wobei jene Aura des Rätselhaften, die einer Fülle von Interpretationsmöglichkeiten Raum gibt, wohl nicht zuletzt darin begründet liegt, dass Helen Meier dem Bildhaften, Sinnlichen, Greifbaren, Organischen vor dem Intellektuellen, Theoretischen, Abstrakten den Vorzug gibt.

Sie wollen ein Beispiel dafür hören? Wir könnten irgend eine der vielen Geschichten Helen Meiers in die Hand nehmen, um die Einzigartigkeit ihres Erzählstils, die assoziative Kraft ihrer Komposition, die Bildhaftigkeit ihrer Sprache, ihren hinreissenden Drive herauszuhören. Nehmen wir die ersten 30 Zeilen der Erzählung «Tälchen» aus dem 2015 erschienenen Band «Die Agonie des Schmetterlings»:

«Hören Sie denn nicht, wie es rauscht, rauscht, rauscht; rauschend zieht es vorbei, nicht zu fassen, nicht darzustellen; es ist zu schnell, steht keinen Augenblick still, damit es zu betrachten sei; es rauscht, rauscht, rauscht, manchmal spritzt uns ein kleiner Spritzer entgegen; ich kann ihn abwischen, wenn ich Glück habe, die Feuchtigkeit klebt eine Weile an meiner Hand, mit der ich übers Gesicht fahre, schnell, schnell, ich rieche die Feuchtigkeit, lecke daran, sonst ist sie verdunstet, weg. Also wir zwei, wir zwei sind da auf der Landstrasse gewandert, das schwangere Mädchen und ich, langsam, sie kann nicht mehr schnell gehen, ulkig muss das ja sein, so etwas im Bauch wachsen zu fühlen, ohnmächtig, etwas, was nie mehr loszubringen sein wird, nie mehr; wenn sie es inwendig loskriegt, hängt es ihr aussen an, klebriger Säugling, tapsender schenkelgreifender kleiner Affe, später Jüngling, Mann, ewig nach der Mutter greifend, wenn

nicht laut, so im Geheimen; also man denkt ja schon nicht daran, wenn man, rasend und blind, so einem Wesen die Beine auseinanderdrückt. Wir gehen langsam, über uns ein Himmel, ich betrachte ihn selten, den Himmel, bei einem Typ wie mir geht sonst genug im Kopf herum, ich hab genug zu tun, auf die Strasse zu schauen, doch dieser Himmel da drängt sich einem förmlich auf, gewollt oder ungewollt, wie sexuelle Phantasien, vielleicht auch nur, weil es sonst nichts Bemerkenswertes in dem Tälchen zu sehen gibt, ein Tälchen wie eine grüne Mausefalle, links und rechts kleine Hügel, waldbedeckt, in der Mitte die geteerte Strasse, neuerbaut vom Militär, das am Ende des Tales, dort wo die Falle zuklappt, unterirdische Waffenlager baut, auch Lebensmittel sollen in Stollen gelagert werden; ob jemand noch Lebensmittel braucht, wenn es geknallt hat, ist diesen Idioten gleichgültig, also dieser Himmel mit geheimer Absicht, natürlich nicht unbefleckt, sonnige Himmel interessieren niemanden, mit Vorder und Hintergrund voll von Seltsamkeiten, Wolkengebilden, Drachen, Dämonen, schwärzlichen, grauen, weissen, mit blauen gutmütigen Gestaden, an denen sich diese Gebilde tummeln, angestrahlt von einem Hintergrundlicht, das sie düster zu uns herunterwerfen, und natürlich weht ein Wind, ohne Wind ist ja nichts bemerkenswert, ins Haar greifend, sich still haltend, in den Wald zurückhuschend, wiederkommend, dem Mädchen den Bauch modellierend.»

Erstmals ans Licht der Öffentlichkeit getreten ist Helen Meier wie gesagt mit den Sonderlingen, Ausgegrenzten, körperlich oder geistig Beeinträchtigten des Bandes «Trockenwiese» von 1984. Mit einem ungebärdigen nackten Riesenbaby von Mann, das seine Mutter in der Erzählung «Die Alte» in einer einsamen Schlucht zu verbergen sucht, bis die Behörden eingreifen und den Irren in einer Klinik ruhigstellen. Mit den behinderten Kindern, die eine geistesabwesende Nonne «Ringelreihen» tanzen lässt, und nicht zuletzt mit «Lichtempfindlich», der in Klagenfurt ausgezeichneten Geschichte über einen in seine Lehrerin verliebten Sonderschüler. Helen Meier hat sich auch in anderen Bänden immer wieder Be behinderten und Aussenseitern zugewandt, etwa in der Erzählung «Moas Melodie» im «Nachtbuch» von 1992, wo einer toten Fixerin die Möglichkeiten nachgerufen werden, in denen sie, wenn die Welt anders wäre, als sie ist, mit ihrem Anderssein hätte überleben können. Oder in «Mai» aus «Die Agonie des Schmetterlings» von 2015, wo eine Taubstumme statt im Kino in den Armen eines Landstreichers landet und die Heimschwester ohne die näheren Umstände zu kennen, bei ihrer Rückkehr zum Schluss kommt, man müsse «ihr doch hie und da eine Freude gönnen».

Stoff und Anregung mögen der Arbeit als Sonderschullehrerin geschuldet sein, und doch ist Helen Meier letztlich nicht aus sozialen oder therapeutischen Gründen an der Randständigkeit interessiert, sondern weil sie so an Figuren und Charaktere herankommt, deren elementare Urwüchsigkeit und Drastik sie inspiriert. «Es gibt nicht nur das, was glänzt, und auffällt und von der Masse bevorzugt wird», gab sie noch 2016 zu Protokoll, «es gibt auch das andere, das immer wieder übersehen wird. Die Figuren müssen Kanten und Löcher und Spitzen haben, damit ich sie packen kann. Es gibt Figuren, die entgleiten einem, die sind nichts für mich.»

Längst hat sich allerdings herausgestellt, dass nicht das Thema Randständigkeit, sondern etwas ganz anderes im Zentrum von Helen Meiers literarischem Fühlen, Wollen und Gestalten steht. Es ist die in ihrer Radikalität, Absolutheit, Ekstasik und Explosivität, aber auch in ihrer Gegensätzlichkeit und Irrationalität extreme Auffassung von der Liebe als ebenso lebenserhaltende wie lebenszerstörende Kraft.

«Die Menschen sterben an Liebesmangel», lautet lapidar eine Tagebuchnotiz von 1992, und in «Lebenleben» von 1989 heisst es, «Liebe sei der Versuch, den Wahnsinn in das Gesetz zu bringen, den Traum dauernder Ekstase.» Andererseits lesen wir im gleichen Buch auch, «nichts negiere die Natur des Menschen mehr als die Liebe», und in der Erzählung «Liebe

Stimme» aus der gleichnamigen Sammlung von 2000 heisst es kurz und bündig: «Liebe, und du bist sofort unglücklich.» Näher als in der Erzählung «Lady Curzon» aus dem gleichen Band aber sind die Gegensätze nie aneinandergerückt. Da heisst es nämlich: «Die Liebe ist ein Irrtum, ein lebensnotwendiger, nichtsdestoweniger ein Irrtum, eine Verblendung, derer du leider am meisten bedarfst.»

Geschichten, die unter solch irritierenden Voraussetzungen entstehen, sind die Rätselhaftigkeit, die Mehrdeutigkeit, das Abgründige fast zwangsläufig eingeschrieben. So versuchen die Liebenden, diese Verrückten, in der Erzählung mit dem sprechenden Titel «Das geht nicht gut aus» im Band «Das einzige Objekt in Farbe» von 1985 als Baggerfahrerinnen, auf Eisenbahnreisen und Schifffahrten von dem Übel loszukommen, müssen dann am Ende aber doch eingesperrt werden. Denn: «Liebende sind erbarmungswürdig. Man sollte ihnen weisse Grabsteine setzen mit Inschriften: Den Nachtwandlern. Den Vershobenen. Den Ertrunkenen. Denen mit den wirren Augen.» In «Das Haus am Bahngelände», einer von Helen Meiers berührendsten Geschichten, erstmals veröffentlicht im Band «Das Haus am See» von 1987, schafft es das namenlose wildzigeunerhafte Mädchen mit den zwei verschiedenfarbigen Augen und dem kurzen Verstand erst, den zögernden Florian an sich zu binden, nachdem es aus dem Dachfenster auf die Strasse hinunter gesprungen ist und ein Bein verloren hat. Will man auch den positiven, beglückenden Seiten des Themas Liebe in Helen Meiers Werk gerecht werden, so eignet sich dazu kaum eine andere Figur so gut wie dieser Florian, den die Bahn nur im Schuppen beschäftigen kann, weil er am Schaltpult die Züge aufeinanderprallen lassen würde, der aber das Herz auf dem rechten Fleck hat und das behinderte Mädchen gegen den Rat sämtlicher Wohlmeinender in unbeirrtem Eigenwillen und zärtlicher, fürsorglicher Liebe zum Altar führt.

Ganz anders wiederum der japanische Stipendiat in der Erzählung «Das Geschenk» aus «Das einzige Objekt in Farbe» von 1985. Er ist ein wunderbares Beispiel für dieses «Liebe und du bist sofort unglücklich», verliebt der junge Mann sich doch derart leidenschaftlich und unbedingt in eine Buchhändlerin, die nichts von ihm wissen will, dass er es am Ende hinnimmt, als Verrückter, Krimineller und Unzurechnungsfähiger von der Polizei abgeführt zu werden.

«Der Tod ist der Liebe am nächsten», heisst es in «Lebenleben». Und «Sterben war schön, es war der einzige Trost in der Liebe, die durch nichts geheilt werden konnte.» Aber nicht nur das Lieben, auch der Mangel an Liebe ist tödlich. Im Roman «Schlafwandel» von 2006 ist von jenen die Rede, die «ohne den Wahn der Liebe stürben an der tödlichen Krankheit des Nichtliebens, des Nichtgeliebtseins, die wahnsinnig würden vom Nichtangesehenwerden, vom Nichtberührtwerden ...»

Ob liebend oder nicht liebend, ob den Qualen der Liebe oder den Qualen des Nichtliebenkönnens ausgesetzt: Helen Meiers Figuren sind hin und hergerissen zwischen Leben und Tod, Todesangst und Todessehnsucht, und ein scheinbar nebenbei gesagter Satz in der Erzählung «Aufgerissen» aus «Das einzige Objekt in Farbe», der da lautet: «Ohne dass die Menschen es ahnen, ist ja das Leben nur erträglich, weil es vom Tod erwartet wird», ist für ihr Œuvre von kaum zu überschätzender Aussagekraft.

Die Liebessüchtigen, die Enttäuschten, die ekstatisch Liebenden, die Verzweifelten, die Trauernden, die um die Liebe Geprellten, die allzu schnell vom Alter Eingeholten, die Geächteten, die Leidenden, die von einem Trauma oder einer Verletzung Gezeichneten – fast alle Gestalten und Figuren in Helen Meiers Werk sind Gefährdete, Ausgesetzte, in einem existenziellen Sinn Bedrohte.

Eine Befindlichkeit, die vielleicht am bildkräftigsten umschrieben wird in jenem Satz, den Eli in «Lebenleben» zu Anna sagt: «Wir haben das Torkeln entlang des Fallens zu üben.»

Es drängt sich schon fast eine Studie zum Vorkommen der Wörter «Torkeln», «Fallen», «Stürzen» in Helen Meiers Werk auf, denn zweifellos würde damit bestätigt, was sich an vielerlei konkreten Beispielen zeigen lässt: dass das Gehen entlang eines Abgrunds bzw. das Zögern vor einem Sturz in die Tiefe zentrale Motive ihres Schreibens sind und die Gefahr kaum je von aussen, sondern fast immer von innen, aus den ruhelosen, todessüchtigen, verzweifelten Seelen kommt.

Die Schriftstellerin in «Strahler», einer Geschichte aus «Liebe Stimme» von 2000, gibt, als sie mit dem Gedanken, sich hinunterzustürzen, auf der Brücke vor ihrem Heimatdorf steht, früheren Selbstmördern und deren Todesarten nur den Vortritt, weil die Brücke «zu wenig hoch» ist. «Bellevue» im Band «Letzte Warnung» von 1996 handelt von einer Schriftstellerin, die in ihrem Hotelzimmer alle möglichen Vorkehrungen ergreift, um sich selbst daran zu hindern, zum Fenster hinauszustürzen. Ganz ähnlich auch schon die Erzählung «Das Haus am Fluss» von 1987, die gleichfalls in einem Hotel spielt. Da schläft eine einsame, von ihrem Liebhaber versetzte Frau auf dem Sofa beim Concierge, weil sie sich nicht sicher sein kann, ob sie sich von ihrem Zimmer aus vielleicht doch in den Fluss stürzen würde. Ein ganz konkretes Torkeln entlang des Falls evoziert der kurze Text «Zufriedenheit» aus «Die Agonie des Schmetterlings» von 2015. Da ist einzig geschildert, wie eine namenlose Frau auf einer Brücke eine Schlucht überquert. Dabei benötigt sie ihre ganze Kraft, um die gerade Marschrichtung einzuhalten. «Wenn sie zu rennen anfing – dumpf wusste sie es, wusste es ihr kleines Bewusstsein, zusammengedrängt, umlagert von einem riesigen bedrohlichen Etwas –, geschah Schreckliches. Sie stürzte sich in die Schlucht hinunter, wunderbar musste es sein hinabzufallen, durch den schmalen Spalt auf den Grund, an das äusserste Ende, mit einem Schrei – ein Orgasmus musste es sein, intensiver denn je, ein einziger Zusammenstoss aller Wünsche, die Stillung, der Durchbruch durch die Wand des Schweigens, die Erlösung, die Ausbreitung in der Glückseligkeit.» Die Frau erreicht zwar unverletzt den sicheren Grund am Ende der Brücke, aber in der übermenschlichen Anstrengung die dazu nötig ist, offenbart Helen Meier auf bildstarke Weise das ganze Ausmass der existenziellen Gefährdetheit ihrer Figuren, dieser Gefährdetheit, in der Todesangst und Todessehnsucht zu einer einzigen Emotion zusammenfliessen und auch die Sexualität, die Mann und Frau ihr Leben lang fasziniert, quält und umtreibt, eine entscheidende Rolle spielt.

So sehr wir uns nun an Themen, Bilder und Motive verloren haben: Wir wollen nochmals auf die Frage der Form zurückkommen, die Helen Meier mit dem anfangs zitierten Satz aus «Lebenleben», dass es «bei jeder Geschichte nur auf die Betrachtungsweise» ankomme und «Namen oder weitere Umstände» «nichts zur Sache» täten, auch selbst anspricht. Tatsächlich ist das, was Helen Meier in ihren Texten umsetzt, was sie als eine ganz und gar eigenwillige, höchst erstaunliche, aber in sich grossartig geschlossene, eigene Weltsicht vor uns hinstellt, ihre verquerten und wuchtigen Figuren, ihre Dramen, ihre Schicksale, ihre starken Frauen – ist all das nicht das Elixier, das Zaubermittel, die Verlockung, mit der sie uns in ihren Bann schlägt. Das Geheimnis dieser Texte liegt in der eigentümlichen Weise, wie sie erzählerisch umgesetzt sind, liegt in ihrer unverwechselbar eigenen elementaren Sprache, liegt in der mit keinem anderen Autor, keiner anderen Autorin zu vergleichenden Eigenart von Helen Meiers scheinbar naivem und doch höchst kunstvoll gestaltetem und komponiertem Erzählen.

Ich habe das am Anfang meiner Überlegungen im Detail umschrieben und als Beispiel den Anfang der Erzählung «Tälchen» vorgetragen. Der Text ist einem Stollenarbeiter in den Mund gelegt, der mit einer Schwangeren durch ein einsames Tal geht und vielleicht – wir wissen es nicht – zu ihrem Mörder wird. Womit diese Erzählung formal zu jenen gehört, mit denen Helen Meier zur ganzen Grösse ihres Könnens aufläuft: den Texten in Rollenprosa, in denen eine Figur so unmittelbar direkt und unvermittelt vor uns hintritt, als spräche sie uns von

einer Bühne herab an. Helen Meier bringt diesen Kunstgriff in vielen ihrer packendsten Geschichten zur Anwendung, von denen ich noch zwei weitere erwähnen will: «Schlimme Zeiten», das Kabinettstück von der Hausangestellten, die bei Abwesenheit ihrer Herrschaft in der verlassenen Villa mit enttäuschendem Resultat deren vornehmes Leben nachäfft. Und «Scheiterbeige», die Evokation eines Menschen, der nichts anderes tut, als Schachtel um Schachtel Holzscheiter vom Wald über eine Wiese zum Haus zu tragen und sie zu einer Beige zusammenzufügen, ein Text, wo die Sprache analog zur realen Tätigkeit auf virtuose Weise Phasen der Anstrengung, der Steigerung und der Ermattung spiegelt, bis dann am Ende das trotzigvitale Leben über die in der atemlosen Tätigkeit manifestierte schmerzliche Trauer siegt und der Betroffene weiss, dass er noch einmal davongekommen ist ...

Ich möchte mit dem Blick auf einen Text schliessen, der keine Rollenprosa ist, ja der überhaupt auf alle gängigen Stilmittel verzichtet und in dem eine kaum mehr überbietbare Reduktion und Vereinfachung erreicht ist. Ich meine den bloss eine Seite langen Text, der mehr oder weniger nur aus einer Aufzählung besteht und mit den Worten «Was? Nichts. Ewigkeit» beginnt. Er heisst «Erzählen» und ist 2014 im Band «Kleine Beweise der Freundschaft» erstmals im Druck erschienen.

Was wir da vor uns haben, ist die Schilderung eines Hauses und seines grossen Blumen und Obstgartens in den vier Jahreszeiten, und das Auffallende daran sind die Einleitung und der Schluss. Auf die bereits zitierten drei Worte «Was? Nichts. Ewigkeit» folgt zu Beginn nämlich die Formulierung «Unsere, meine, ihre Ewigkeit», die am Ende des Textes, nach der Aufzählung all der Pflanzen und Farben des Gartens und der grünen Farbe der Fensterläden des Hauses, leicht abgewandelt wiederholt wird. Da lautet die Formel dann: «Unsere, meine, ihre *zerstörte* Ewigkeit». Was jedoch, als sei damit schon zuviel gesagt, gleich zurückgenommen wird mit den in eine letzte, rhythmisch forcierte Aufzählung übergehenden Satzfragmenten: «Nie zerstört, muss sie erzählt sein. Ihnen, mir erzählt. Jedes Wort Erinnerung. Sonne, Duft, Geruch, Erde, Farbe, Wind, Blut, Staub.»

So dass man das wohl so verstehen muss, dass das Haus und der in vielen bunten Details geschilderte Garten mitsamt allen Farben und Gerüchen quasi ins Erzählen hinüber gerettet werden. Was aber soll das in die Auflistung hineingeschmuggelte, eigentlich den Zusammenhang störende Wort «Blut»? Ohne dass der Leser es wissen kann, spielt es auf ein Geheimnis an, mit dem sich der Garten in der Erinnerung der Erzählerin für immer verbunden hat. Es handelt sich bei dem Haus nämlich um Helen Meiers Elternhaus in Mels, und es verbindet sich für sie dieser Garten mit einem tragischen Vorfall, der ihre Erinnerung daran für immer getrübt hat und der auch schuld daran ist, dass das Vaterhaus, obwohl sie es liebte wie kein anderes, unter den dreizehn Häusern des Erzählbandes «Das Haus am See» von 1987 nicht vorkommt. In dem Garten hat sich nämlich 1953 ihr Vater, als er die Wurzeln des Birnenspaliers sprengen wollte, tödliche Verletzungen zugezogen. Auf welchen Umstand, für Aussenstehende nicht erkennbar, das in die Aufzählung hineingeschmuggelte Wort «Blut» verweist. Wer aber diesen tragischen Hintergrund kennt, wird auch den merkwürdigen Worten, mit denen der Text endet, «neue Lust, alte Träne», eine erschütternde Bedeutung zuordnen können.

Für die anderen aber bleibt der Schluss wie überhaupt dieser ganze, das Funktionieren des Erzählens aus dem Bild eines Gartens heraus entwickelnde Text so geheimnisvoll wie vieles im Werk dieser Autorin, die auf hintergründige Weise jenen Eigensinn vertritt, der heute offenbar nicht mehr gefragt ist, von dem man aber vielleicht doch auch dann noch mit Bewunderung sprechen wird, wenn, wie Felix Philipp Ingold wohl richtig prophezeit hat, vieles von dem vergessen ist, was heute lautstark von sich reden macht.

Helen Meier wird uns nun den Text «Erzählen» vortragen.