

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 80 (2000)  
**Heft:** 7-8

**Artikel:** Provokationen des Unsichtbaren : Landschaft im Werk von Erika Burkart, Reto Häny, Catherine Colomb  
**Autor:** Nölle-Hofstetter, Marie Theres  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-166299>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

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

Marie Theres  
Nölle-Hofstetter,  
geboren 1939 in  
Schwyz, Studium der  
Germanistik Zürich,  
Mittelschullehrerin und  
Rezensentin.

## PROVOKATIONEN DES UNSICHTBAREN

*Landschaft im Werk von Erika Burkart, Reto Hännny, Catherine Colomb*

Der Begriff Landschaft schliesst das Auge des Betrachters mit ein; erst der Blick konstituiert einen topologischen Ausschnitt als Naturraum, nimmt dessen Reiz und Eigenart wahr.

Was bei solchem Augenschein vorgeht, ist vieldeutig. Das schlechthin Offene der Landschaft, ihre Sprachlosigkeit und Stille – dieses Dasein in Gelassenheit, das einen Anspruch weder stellt noch vertritt –, eignet sich wie kein anderes zum unbegrenzten Deutungsfeld. Kernstück fast jeden Erzählens, fungiert Landschaft jahrhundertlang als Spiegel oder Massstab, als Zuflucht und Integrationsmöglichkeit, nicht anders, als handle es sich dabei um eine zeitlose Konstante.

Der durch den Fortschritt verursachte Sturz aus dem Paradies treibt den bisherigen Betrachter in die Rolle des Klägers. An die Stelle des Erlebens tritt das bestürzte Gewahrwerden eines Mankos, das langsam einem Bewusstsein der Verantwortung zum Durchbruch verhilft, literarisch in dem Mass aber wieder an Stosskraft verliert, als das Erkennen des Verlusts zu einem allgemeinen und politischen wird.

Fast gleichzeitig vollzieht sich auf verhängliche Weise eine Art Kolonisation der Landschaft unter der Omnipräsenz der Medien. Zerstörte der Fortschritt ihr Gleichgewicht, so raubt ihr der Zugriff der Medien die Autonomie. Eine unabsehbare Bildwelt legt sich über die Wirklichkeit, verspricht Landschaft, wobei der Tourist dieses Versprechen zitiert, abruf und glaubt, während er, in parzelliertem, denaturiertem und vermarktetem Gelände einer Freizeitbeschäftigung unter geregelten Freizeitbedingungen obliegt.

Solchem Zurechtbiegen von Wahrnehmung verweigert sich die Kunst, wittert aber gleichzeitig in der Konservierung des Urtümlichen eine unterschwellige Anfälligkeit für reaktionäre Gesinnung.

Da es lebt, kann das Ursprüngliche kein Unveränderliches sein. Das Verhältnis zur Landschaft ist Teil der Auseinandersetzung mit der Erscheinungswelt und der Realität des Menschen. Der Literatur verdanken wir jenen Blick, dem, wenn auch mit den Merkmalen der Entfremdung und der Unruhe behaftet, Sehkraft aus erreichter Offenheit eignet.

Im Folgenden werden Texte von Erika Burkart, Reto Hännny und Catherine Colomb, dreier Schweizer SchriftstellerInnen der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, betrachtet, wobei die Auswahl nach der Unverwechselbarkeit des gestalterischen Ansatzes erfolgt.

### **Gegenwelt und Resonanzraum**

Zentrale Bedeutung kommt der Landschaft im Werk *Erika Burkarts* zu, und dies in einer Konstanz und Ausschliesslichkeit, die nicht durch stoffliche Wahl, sondern durch eine Haltung bedingt scheint. Was ist es, das diese thematische Beharrlichkeit vor dem Abgleiten ins belanglos Sentimentale bewahrt? – die Eindringlichkeit der Optik, die Autorität ihres Ernsts?

Landschaft wird hier weder instrumentalisiert noch in Symbolik aufgelöst. Sie ist nicht lediglich Zusatz zu Wanderung oder Exploration, nicht Parallelisierung oder blosser Stimmungswert. Landschaften in diesem Werk genügen sich selbst, sind weder einer Idee noch einer Absicht dienstbar, auch nicht jener, den Blick auszuzeichnen, der auf sie fällt. Grundlos tauchen sie im Anruf des Staunens auf, eines Staunens, das nicht ausserhalb bleibt, dem eine wortlose Verbindung vorauszugehen scheint.

Der 1994 erschienene Prosaband «Vom Schimmern der Flügel» deckt die Wurzeln dieses Bezugs in der Kindheit auf, wo das Vermächtnis der Eltern, d. h. das, was von

ihnen an Lebenskraft und Orientierung ausgeht, in keiner Weise den Entdeckungen des Kindes innerhalb der Landschaft standhält. Wohl ist der wuchtige Vater da, in der Gegenwart scheint er unzulänglich verkörpert, inkohärent, festgefahren. Eine Schmetterlingssammlung, die er besitzt, kommt ihm zusehends abhanden – seinen Schatz, wie auch die Liebe weiss er weder zu deuten noch zu halten.

Angesichts solcher Brüchigkeit menschlichen Seins nimmt die nie sich versagende Landschaft in ihrer unerschöpflichen Gestalt- und Erneuerungskraft das Kind ganz für sich ein. Da sie veränderlich und verwundbar ist wie der Mensch, lässt sie Identifikation zu, bleibt jedoch jeglicher Schuld und Zweideutigkeit entzogen. Diese Unbefleckbarkeit scheint ausschlaggebend für die rückhaltlose Bindung des Erzähl-Ichs ans Nicht-Personale, an Orte, die bergen, Dasein erschliessen und das Unergründliche repräsentieren.

Es sind die wenig betretenen, von der allgemeinen Ästhetik ausgegrenzten Zonen: Moos, Kiesgrube, Moor, in denen sich das Erleben intensiviert und Landschaft als unentzifferte Zeichensprache artikuliert, – doch dieses Bild, das nach Aufschlüsselung durch den Sprachmächtigen ruft, entspricht bereits subjektiver Deutung.

Innerhalb der genannten Zonen ballen sich diverse Kräfte zu magischen Zentren. Bei der Begegnung mit dem Geliebten vor einem Findling in der Nähe des Hochmoors ist es die Kraft der Landschaft, nicht der eigene Gefühlsgrund, welche die Tiefe der Leidenschaft weckt und transzendiert. Das Gefühl orientiert sich am Ursprünglichen des Steins, an seiner zeitüberdauernden und unveräuserten Energie, und das Erwachen der Inspiration kommt einem eigentlichen Übertragungsvorgang gleich.

Das Verhältnis dieses Ichs zur wahrgenommenen Natur ist als mythisches zu bezeichnen. In einem sol-

*«Das Uralter des Steins, den wir umgingen, tilgte die uns trennenden Jahre, der Stein liess uns teilhaben an der mythischen Dauer seines Daseins, er nahm uns auf in die Erdzeit.*

*Über dem Gletscher stehen wir auf einem Nunatak.*

*Es ist kalt, aber wir frieren nicht; es dunkelt, wir sehen.*

*Niemand kann uns vertreiben aus dem Paradies von Eis und Sternen.*

*Da stehn wir, ausgesetzt, abgeschrieben, ein Mann und ein Kind, die letzten Menschen, die ersten.»*

chen ist das Gedeutete nicht Objekt. Als Unerkanntes, Unabgegrenztes löst es im Deutenden eine Wirkkraft aus, die ihn an der Erschaffung partizipieren lässt und so der Kontingenz enthebt. Indem das Ich der Landschaft transzendierende Kraft zuschreibt, tritt es in ein Weltverhältnis. Landschaft ist somit bei *Burkart* grundlegende Existenz Erfahrung und gleichzeitig Auslöser der dichterischen Berufung, die sich als Verbindung von Wahrnehmung und Deutung versteht.

Aufschlussreich ist vor allem die Korrespondenz zwischen Wahrnehmung und Gedächtnis. Wenn an verschiedenen Textstellen die Dämmerung als Gewand des Erbkönigs bezeichnet wird, das dieser über die Stoppelfelder schleift, wandelt sich die Landschaft zum Resonanzraum dichterischer Welterklärung. Das Zwielficht wird durch die Metapher in seiner Geheimnishaftigkeit vertieft, aufgrund ihrer Intertextualität aber zugleich aufgehoben, indem der Vorgang das einsame Feld als Figuration in ein Netz von Verweisen und

.....  
 —Aufschluss-  
 reich ist vor  
 allem die  
 Korrespondenz  
 zwischen  
 Wahrnehmung  
 und  
 Gedächtnis.  
 .....



Claire Brunner, Nordische Landschaft, 1966, Acryl 23,5 x 34,5 cm.



Claire Brunner, *An der Aare, siebziger Jahre*, Acryl 21 x 29,5 cm. Die beiden Bilder von Claire Brunner wurden dem kürzlich erschienenen Band von Inga Vatter-Jensen, *Claire Brunner*, Benteli Verlag, Bern 2000, entnommen.

Korrespondenzen versetzt. Ähnliches in den folgenden Versen aus *Heinrich Heines* «Lorelei»:

*«Die Luft ist kühl, und es dunkelt. ... Die eindunkelnden, Erd- und  
Grasaromen verströmenden Matten verziehen sich unter das  
Aschenrieseln der Dämmerung...  
Am jenseitigen Rand des Torfmoors kommt ein Feuer hoch.  
Der brennende Dornbusch.»*

Nichts könnte besser Absenz beschwören als der Beginn dieses Zitats. Inmitten unabsehbarer Leere ist er beinahe nur Klang. Das «*Aschenrieseln*» – die in bewegte Materie verwandelte Dämmerung – erscheint als Leerraum, transitorische Passage mit dem Signum der Todesnähe, als Vorbereitung des mythischen Elements, mit dem sich das Numinose etabliert und gleichzeitig mediale Bedeutung durchsetzt, die den Moorbezirk als sinnhaftig und verbindungs-fähig ausweist.

Die sichtbare Landschaft weckt die Topoi, den Schatz des Gedächtnisses, die Bezüge zur Tradition, die aus dem Unsichtbaren aufsteigen und sich wie ein geistiger Kosmos um die Formen der Landschaft legen oder wie ein Antlitz, das von innen nach aussen hin auftaucht.

### **Ikonoklasmus**

Sinnfindung, synthetisch schöpferische  
Deutung verweigern *Reto Hännys* Texte

.....  
Sinnfindung,  
synthetisch  
schöpferische  
Deutung  
verweigern  
*Reto Hännys*  
Texte  
durchwegs.  
.....

durchwegs. Deutung ist immer ein Konstrukt. Da dieser Autor den Wahrheitsanspruch seines Schreibens als Annäherung eines geschärften, nicht-zensurierenden Bewusstseins an das Wirkliche versteht, verlagert er seinen Ansatz hinter das Konstrukt, hinter die bewusste Linienführung zurück, rekurriert auf die Grundregungen des Bewusstseins und der Erinnerung und räumt der Bewegung ein nahezu unbegrenztes Spielfeld ein.

So obsessiv *Hänny* Realitätsausschnitte evoziert, so vordringlich erscheint ihm der Strom sowohl des Zeitablaufs als des Bewusstseins, welcher Vorgänge und Erkenntnisse transportiert. Sein Sprachimpuls treibt Bilder in die Bewegung sowie Reflexion in verschiedene Richtungen, bietet Widerstrebendem, Eruptivem Raum, so dass sich der Leser einer Reihung von Gedanken oder Sprachschleifen gegenüber sieht, die die Wirrnisse des Realen intensivieren und Kontinuität aufheben wie in «*Flug*» (1985), während die Schattenfärbungen einer verdunkelten Affektivität in «*Ruch*» (1979/84) zusätzlich irritieren.

In der Imagination auch dieses Autors entspricht Landschaft einer grundlegenden Prägung aus der Kindheit: Lebenszusammenhang und überwältigende Erfahrung im kleinbäuerlichen Milieu am Heinzenberg.

Windstille Erinnerungsbilder, beruhigende Ästhetik liefert *Hänny* natürlich nicht. Wo er sich erinnert, zerbricht der Vorgang, in klarer Abgrenzung zur Photographie, in die Folie des Einst, die Schichten zeitlicher Veränderung, die Einblendungen des Affekts und die Verformungen der Ironie.

Gerade Landschaftsdarstellung aber gewährt der Konzentration innerhalb seiner deregulierten Prosa unverhofften Halt, indem die Antriebskräfte an solchen Stellen in gleichbleibender Richtung wirksam sind. Was entsteht, ist eine rhythmisch zwingende Bewegungsfigur von unnachahmlich sinnlicher Elementarkraft. *Hänny* verwandelt Landschaft in Energie. Man könnte auch sagen: Er löscht sie aus.

«Oder wenn's winters um die Gwetten heulte, Schneegestöber wie auf Brueghels Anbetung der Könige im Schnee das Haus einbüllte, Wirbel feiner Körnchen, die den Boden kaum berührten, wenn es für Momente aufwärts zu schneien schien, wirblige Wolken durch die Luft drehten, der Wind Schneefahnen von den Dachfirnen pffiff, sie vor die Haustüre niederwarf, auf Treppen und Wege, ins schwarze Wasser des Brunnens peitschte, Treibschnee die Türe zum Hühnerstall pflästerte, Schnee durch alle Ritzen stob, zwischen den Rundhölzern durch den Heustock stäubte, das Scheithaus in den hintersten Winkel hinein auspuderte – Bis der Wind, so plötzlich wie er gekommen, fällt und es nach kurzer Verschnaufpause, in der die Luft über dem Tal wie leergefegt bewegungslos dazuhängen scheint, erst richtig zu schneien beginnt, Schneekristall auf Schneekristall fällt, mit einem feinen, kaum hörbaren Knistern, Schneeschicht auf Schicht schichtet. Es schneit und schneit; ein Vorhang senkrecht fallender und im Fallen verspielt einander umschlingender Flocken vor die Stubenfenster geschoben, die Aussicht gerastert, schraffiert; ein dichter Schleier über den Tag gestülpt, ein grauer Schleier, einzig um die Mittagsstunden sich etwas hebend, wenn die Sonne, seit Tagen nur noch zu ahnen, so dass man sie zu vergessen anfängt, für ein paar Stunden sich über den Grat schiebt, den Bergrücken lang rollt und den Nebel hellt, bevor der Himmel erneut sich auf die Baumwipfel, die Dächer, die Stauden, die Zäune senkt, Zäune und Runsen und Gräben langsam verschwinden, von Schnee und Dämmer aufgefüllt werden, so, als zögen die Sparren sich lautlos in den Boden, als glättete und entspannte sich das zerfurchte Gesicht der Landschaft.» (Flug)

Der gestalterische Vorgang entspricht *Hännys* grundsätzlichem Verfahren: Er stösst von einem Punkt aus ins Innere einer Erinnerung vor, hält die Intensität oder steigert sie, entfesselt Sprache, lässt die Erinnerung, ohne erläuternden oder vervollständigenden Hintergrund, anschwellen – Schraffur im freien Raum –, bricht ab, wobei die unaufhörlich konvulsivische Bewegung des Schneesturms dem Durchbruch im Schreibakt entspricht.

Landschaft  
ist bei  
Burkart  
grundlegende  
Existenzerfahrung  
und gleichzeitig  
Auslöser der  
dichterischen  
Berufung,  
die sich als  
Verbindung von  
Wahrnehmung  
und Deutung  
versteht.

Landschaft figuriert somit als Objekt einer Verwandlung und wird als Ausgangskulisse nur insoweit sichtbar, als ihr Bild schwindet. Im Einebnen alles Eigenständigen, Gedächtnis-Bewahrenden, in der Tilgung von Farbe und Form erzeugt der Schnee eine neue, amorphe Realität.

Im Erstling «Ruch» sind Landschaften noch kaum zu verzeichnen. Sie sind, wenn wir den Ausführungen des Autors folgen, durch zivilisatorische Eingriffe und unter dem zweckgebundenen, bedürfnisorientierten Blick einer Allgemeinheit, welche Respekt, Beziehungsfähigkeit und Geschmack eingebüsst hat, inexistent geworden. Landschaft wird degradiert und verkleinert, allenfalls als günstiges Skigebiet taxiert oder im niedlichen Wochenendhäuschen mit rustikalem Intérieur als anachronistischer Reiz konsumiert.

Auf eine solche Reduktion zum «geordneten Friedhof» reagiert *Hänny* mit unerbittlicher Verwerfung. Wut wird zum Erkenntnisorgan: «Schärfer werden, unbedingter nicht unbestimmter; Spuren hinterlassen, die Oberfläche durchstechen durchstossen durchbrechen einbrechen und zertrümmern.» (Ruch)

Zwischen dem verzweifelten Schmerz über den Verlust landschaftlicher Souveränität und dem Gestus des Auslöschens besteht durchaus eine Verbindung.

In «Helldunkel» (1994), einer Reaktion auf graphische Arbeiten *Hans Danusers*, treffen wir diesen Gestus erneut. *Danusers* Bilder, die entwürdigende technische Experimente in modernen Labors photographisch festhalten, setzt *Hänny* in Topographien einer zerstörten Landschaft um, die gleichzeitig mit dem eigenen Körper korrespondiert, auf dem sich die Zerstörung vollzieht. In radikaler Konsequenz versetzt sich *Hänny* in die Rolle der geschundenen Natur und wird selbst zum Ort der Auslöschung. Seine destruktive Energie lässt immer befremdlicher werdende Landschaften entstehen, etwas, was den Charakter des Raumhaften zunehmend einbüsst. Das Wissen, die Empfindung, der Schönheitssinn sind hier unbrauchbar. Die aufgelösten Landschaften münden in apokalyptische Visionen endgültiger Zerstörung.

Das Auslöschmanöver will hier vom Autor als Konsequenz einer Zerstörung namens Fortschritt verstanden sein. Doch ist die Ambivalenz dieser Triebkraft un-

verkennbar. Entspricht die Auslöschung einerseits kompromissloser Wut, so ist im selben Gestus ein Drang nach der tabula rasa auszumachen, der alles Vorhandene, alles schon Gewusste und alle Gestalt übersteigt, in labyrinthische Weglosigkeit führt, die jede Illusion von Ordnung und Erkennbarkeit eines Sinns negiert.

Grenzüberschreitend ist der Text auch insofern, als *Hänny* vom Bewusstsein des graphischen Künstlers ausgeht, mit ihm kommuniziert wie auch mit demjenigen diverser Schriftsteller, deren Texte er, ohne klare Abgrenzung, integriert und verändert.

### Durchbruch des Imaginären

Untrennbar gehört die Gegend am Genfersee zu den Romanen *Catherine Colombs* (1892–1965) – eine bevorzugte Gegend; die Gesellschaft, die sie bewohnt, beansprucht Vorzüge auf selbstverständliche Weise und wäre im übrigen durch nichts zu charakterisieren, es sei denn durch die gemeinsame Wohngegend, wobei dieses Verbindende lediglich in den Augen des Lesers aufscheint, dem ja der See, die Rebhänge bekannt sind. Die Augen der Figuren selbst scheinen starblind; sie erkennen weder den Wert ihrer Mitmenschen noch begegnen sie der Landschaft; ihre Kommunikation ist zwanghaft, oberflächlich und abgründig zugleich – verfügbares Material für das surrealistische Erinnerungsspiel der Autorin. Die Augen der Figuren sind somit nicht ihre Augen. Sie selbst bleibt ausserhalb ihrer Erzählwelt.

Bezeichnend ist nun die Veränderung der Landschaftsbehandlung innerhalb jener Trilogie, die den Zusammenbruch der dekadenten Gesellschaft schildert, wobei Landschaft als Indikator des Wirklichkeitsbezugs der Figuren dient.

So treffen wir landschaftliche Versatzstücke im ersten Band («Spiel der Erinnerung», 1945) lediglich in der Rolle des Hintergrunds. Sie bilden als angenehmes Dekor Teil einer Lebenskultur. Der Blick, der sie schildert, ist distanziert, das Gesehene gleichbleibend, flach, verkleinert und unbewegt, auf das Optische reduziert, nicht viel anders als die Stickereimotive der Damen.

Schon zu Beginn des zweiten Bandes («Tagundnachtgleiche», 1953) verliert die Landschaft den äusseren Umriss und die

.....  
Landschaft  
wird zur  
Projektions-  
fläche der  
Unheilsahnung  
und der  
daraus  
entspringenden  
Aggression.  
.....

.....  
Der  
Durchbruch  
des Imaginären  
bezeugt den  
Aufbruch des  
Innern.  
.....

Verbindlichkeit, wechselt die Wahrnehmung von der Optik zur Akustik: ein unentwegtes Rauschen ist vernehmbar, Dunkel herrscht, die Welt droht einzustürzen. Dieser Wandel signalisiert innerhalb des schwer durchschaubaren Experiments der Einbildungskraft am eindeutigsten die Veränderung der Gesellschaft, deren Verankerung in Einrichtungen und Anschauungen sich zu lockern beginnt. Landschaft wird zur Projektionsfläche der Unheilsahnung und der daraus entspringenden Aggression. Konnten die gefühlsarmen Statisten im ersten Band nicht erkennen, weil ihr versnobter Blick in keine Tiefe drang, so traut sich das Auge, von inneren Ängsten überflutet, die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit im zweiten Band gar nicht zu.

Im letzten Band («Zeit der Engel», 1962) hat ein surrealistisches Prinzip die Realität völlig verschluckt. Im Gegensatz zur Verkleinerung (I) erfolgt hier Zerdehnung: alles verwandelt sich in Wasser, Morast oder Wüste. Die wahnhaftige Bildproduktion nimmt überhand. Es ist nicht mehr von einem See die Rede, sondern von der Sintflut. Das Rauschen bei der Mole ist schon im ersten Satz ein Rauschen von Flügeln, bald sind es die Flügel der Ozeane, bald diejenigen unermesslicher Engel. Wolken auf schwarzem Himmel sind gleichzeitig weisse Schwäne auf schwarzem Wasser, die Schwäne wiederum Flüchtlinge, die im Hafen Aufnahme suchen, kriegsversehrte Kinder, die man in ihrem Schiff an der Landung hindert, zusammengepferchte Juden – das Packeis zu Archangelsk breitet sich sofort zu einer Eismauer aus, die Möwen bleiben darin stecken. Der Durchbruch des Imaginären bezeugt den Aufbruch des Innern.

*Catherine Colomb* besetzt nicht nur das Sichtbare mit den sich überlagernden Traumbildern, sie lockert auch das Unbewusste der Figuren, ordnet ihre Handlungen nach den Impulsen eines somnambulen Bewusstseins.

Strukturbildend sind an diesem surrealistischen Vorgehen die Destabilisierung von Bedeutungen (das Rauschen der Flügel ist auch das Knarren bedrohlicher Maschinen) wie auch die Behandlung des Raums, der keine anerkannte Grösse mehr ist: Der Mensch taucht unter, Fische fliegen vorbei, und in der Tiefe flattern Vögel. ♦