

**DOROTA SOŚNICKA**

Uniwersytet Szczeciński

## **DIALOGISCHES ERZÄHLEN**

### **Gerhard Meiers Roman-Tetralogie *Baur und Bindschädler***

In der Literatur der Gegenwart ist das Verfahren, mündliches Erzählen nachzuahmen, durchaus charakteristisch. Zahlreiche Autoren sind bestrebt, den mündlichen Darbietungsmodus zu fingieren, weil sie sich „der genetischen Herkunft allen Erzählens aus diesem Urgrund zunehmend bewußt werden“ (Füger 190). Sie ahmen nicht nur typische Gehalte, Strukturen und Präsentationsweisen des mündlichen Erzählens nach und rücken einen anscheinend spontan redenden Ich-Erzähler in den Mittelpunkt ihrer Texte, sondern sie versuchen auch den Gesamtkomplex mündlicher Narration auszuleuchten, indem sie zusätzlich die Ausgangssituationen und Rahmenbedingungen als mündliches und nicht schriftliches Erzählen mitthematisieren. Das Mündliche und das Gespräch als das „Dialogische“ oder das „Mitsein“ der Menschen spielt eine immer wichtigere Rolle auch in der Philosophie des 20. Jahrhunderts. Es haben sich also einerseits mehrere philosophische Richtungen herausgebildet, die sich selbst als „dialogisch“ bezeichnen, andererseits hat das „Dialogische“ auch in der Fundamentalontologie oder der Phänomenologie seinen festen Platz<sup>1</sup>.

Den Ausgangspunkt der Philosophie des Miteinander, die ihre Grundlage im Neuen und Alten Testament, in der Philosophie Feuerbachs, Jacobis u.a. findet, bildet die Annahme, „daß das Ich durch das Du modifiziert oder überhaupt erst konstituiert wird“ (Bauer 1). Die Philosophen des „Dialogischen“ betonen, daß

---

<sup>1</sup> Zu den Philosophen des Miteinander gehören u.a. M. Buber (*Ich und Du*, 1923; *Die Schriften über das dialogische Prinzip*, 1954, später als *Das dialogische Prinzip*, 1962 u.a.) und K. Löwith (u.a. *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen*, 1928). Im Rahmen der Phänomenologie ist vor allem M. Heidegger zu nennen, der über die dialogische Komponente der Sprache u.a. in seinen *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 1951, oder in *Unterwegs zur Sprache*, 1959, schrieb. Zu den Philosophen des Dialogs siehe: G. Theunissen: *Der Andere. Studien zur Sozialontologie der Gegenwart*, 1965, S. 1-3 oder Bauer 1f.

der Andere, das Du, nicht als ein Objekt für das Ich-Subjekt zu verstehen ist, sondern immer als Teilhaber an einem primären „Wir“:

Es gibt kein Ich an sich, sondern nur das Ich des Grundworts Ich-Du und das Ich des Grundworts Ich-Es.

Wenn der Mensch Ich spricht, meint er eins von beiden. Das Ich, das er meint, dieses ist da, wenn er Ich spricht. Auch wenn er Du oder Es spricht, ist das Ich des einen oder des andern Grundworts da. [...]

Wer Du spricht, hat kein Etwas, hat nichts. Aber er steht in der Beziehung. (Buber 8)

Das dialogische Prinzip des Lebens, das das menschliche Vermögen meint, Zweisprache zu halten (Ich bin, da mir ein Du begegnet), wird von den Philosophen des Miteinander als der Grundsinn der menschlichen Existenz gedeutet, wobei die Sprache eine wichtige Rolle spielt. Sie wird nicht mehr als ein Instrument der Verständigung aufgefaßt, das dem Menschen zur Verfügung steht, denn die Sprache „steckt [...] nicht im Menschen, sondern der Mensch steht in der Sprache und redet aus ihr“ (Buber 41), und nur durch sie hat er „seine Welt“ oder stellt sich in die Beziehung zu seinen Mitmenschen. Diese Beziehung, das Verhältnis zwischen Ich und Du, hat auch in der Philosophie des Miteinander den Vorrang vor einseitigen Initiativen.

Auf der Grundlage Humboldts hat die neuere deutsche Sprachphilosophie die dialogische Komponente der Sprache herausgearbeitet, d.h., sie betont, daß das Sprechen immer auf einen Partner zielt und „überhaupt aus der 'Anrede' hervorgegangen“ (Bauer 1) ist. Die Sprache hat also eine Gemeinschaftsfunktion, und zwar insofern, als sie dem Menschen und allen seinen Akten vorgegeben ist. Durch Sprache können Beziehungen geschaffen werden, und dies bedeutet, daß das Sprechen selbst zur Handlung wird. Denn im Dialog entsteht zwischen Ich und Du ein Verhältnis, das beide Partner zu Initiativen anregt, ihnen erlaubt, einander näherzukommen, und sie auch vielfältig beeinflusst:

Das Ich wird im Gespräch eine Funktion des Du, geht aber darin nicht auf, und das Du wird versuchsweise vom Ich aus, als ein Teil des in dieser Situation erlebten „wir“, entworfen und behauptet doch seine Selbständigkeit gegenüber diesem Einfluß. (28)

Vereinfachend gesagt: das Ich bildet oder verändert seine Ansichten im Hinblick auf den anderen, und zwar so, wie es glaubt, daß der andere das erwartet. Das Du dagegen eignet sich die Worte des anderen an, d.h., es übersetzt sie in seinem Inneren entsprechend den eigenen Ansichten. Eine solche Betrachtungsweise des Gesprächs ließ Gerhard Bauer feststellen, daß man – auch in der Literaturwissenschaft bei der Analyse gedichteter Gespräche – „die Rede auf einen anderen zu eher vom Hörer als vom Sprecher und vom Besprochenen aus zu begreifen“ (4) hat.

In der Roman-Tetralogie *Baur und Bindschädler* des Schweizer Schriftstellers Gerhard Meier (geb.1917) wird geradezu mustergültig gezeigt, wie sich das

Gespräch von dem Zuhörenden aus zu präsentieren vermag. Meier hat nämlich in seinen Romanen *Toteninsel* (1979), *Borodino* (1982), *Die Ballade vom Schneien* (1985) und *Land der Winde* (1990), aus denen sich die Tetralogie zusammensetzt, eine neue Art des Erzählens verwendet, die von der Literaturkritik als dialogisches Erzählen bezeichnet wurde. Besonders charakteristisch ist für diesen Romanzyklus, daß er fast ohne Geschichte, ohne Handlung auskommt. Seinen eigentlichen „Inhalt“ bilden nämlich Erinnerungen, Vorstellungen, Reflexionen und literarische Neigungen der Titelfiguren; es ist ein Erzählen, das nicht auf ein Ziel zuläuft, sondern in sich selbst kreist, das früher Gesagte ständig wiederholt und gleichzeitig immer neue Bilder und Motive einsetzt. Vorgetragen werden diese Erinnerungen und Reflexionen in den seltsamen Gesprächen der Protagonisten der Tetralogie, zweier Freunde, die sich dann und wann treffen, um sich gemeinsam an Verschiedenes zu erinnern oder über unterschiedliche Aspekte des Lebens, des Todes und der Kunst nachzusinnen. Sie gehen oft spazieren, und die Route des Spaziergangs liefert ihnen Orientierungspunkte für das Gespräch<sup>2</sup>, d.h., die im Gehen eingefangenen Eindrücke lösen bei den Sprechenden immer neue Erinnerungen und Reflexionen aus. Somit bedeutet der Spaziergang der Titelfiguren durch einen Ort eigentlich eine Bewegung außerhalb der Raum- und Zeitgrenzen, weil das, was wirklich durchwandert wird, in allen vier Romanen ihr Bewußtsein ist.

Die Grundsituation, die den Anlaß und den Rahmen zu diesen eigenartigen Gesprächen der beiden Freunde gibt, läßt sich in allen vier Romanen leicht überblicken: In *Toteninsel* gehen Baur und Bindschädler durch das novemberliche Olten spazieren; während des Spaziergangs erzählt Baur von seiner Familie und seinem Heimatdorf Amrain, von dessen Einwohnern, dessen Häusern und Landschaften. In *Borodino* besucht Bindschädler nach zweieinviertel Jahren seinen Freund in Amrain, wo er jetzt mit eigenen Augen das sehen kann, wovon ihm Baur in Olten erzählte. Der Roman *Die Ballade vom Schneien* beschreibt Baur's letzte Nacht und seinen Tod: in einem Spital zu Amrain auf dem Sterbebett liegend, erzählt Baur seinem Freund noch einmal von seinem Dorf und seinen Reisen. Dieser hört ihm zu, doch gleichzeitig erinnert er sich an ihre früheren Treffen. Als es am Morgen aufhört zu schneien, stirbt Baur. Im abschließenden Teil des

<sup>2</sup> Nicht zu übersehen sind bei der Gestaltung der „Gedanken-Spaziergänge“ in den Romanen Meiers die Übereinstimmungen zu Robert Walser, auf den sich Meier selbst mehrmals beruft. Wie bei Walser scheint auch bei ihm das Gehen fast identisch mit dem Sprechen zu sein. Der Dynamik des Gangs entspricht bei beiden Autoren die Wahrnehmung der Welt, so daß die assoziative Verkettung geschilderter Impressionen und Reflexionen den Dichtern ermöglicht, auf die Gestaltung zusammenhängender Geschichten ganz zu verzichten. Zugleich wird Disparates, scheinbar Unvereinbares nebeneinander gerückt, wobei die assoziative Verkettung der Gedanken durch sehr lange, „arabeske“ Sätze verdeutlicht wird. Der Unterschied in der Erzählweise der beiden Schweizer Schriftsteller zeigt sich allein darin, daß es sich bei Robert Walser immer um einsame Spaziergänge handelte, während es bei Meier immer ein „Gehen zu zweit“ (Pulver 68) und auch ein Reden zu zweit ist.

Romanzyklus, *Land der Winde*, kommt Bindschädler wiederum nach Amrain, um Baur's Grab und die Witwe Katharina zu besuchen. Als er aber durch das Dorf geht, erblickt er alles charakteristischerweise mit den Augen des verstorbenen Freundes und parallel dazu erinnert er sich an dessen frühere Erzählungen.

Die Tetralogie kommt somit mit einem Minimum an Stoff aus und sie wirkt sogar von Roman zu Roman statischer: während also dem Erzählen im ersten Teil noch ein Spaziergang zugrunde liegt, verlagert sich im zweiten das Geschehen immer mehr in das Haus von Baur. Im dritten Teil spielt sich alles nur noch in einem Krankenzimmer ab: die einzige Bewegung im Raum ist hier das Auf- und Abgehen Bindschädlers im Zimmer oder auf dem Balkon. Im letzten Teil gibt es zwar wieder einen Spaziergang durch einen Ort, doch diesmal nicht mehr zu zweit, sondern einen einsamen. Aber auch in diesem letzten Teil der Tetralogie ist Baur anwesend, wenn auch nur in den Gedanken seines Freundes. Noch deutlicher bietet sich jetzt also dem Leser die dialogische Struktur dieses Romanzyklus dar, die Jürgen Manthey folgendermaßen beschrieben hat:

Die Stimme Baur's im Kopf Bindschädler's, die Erinnerungen des einen als die Erzählungen des anderen, das ist die literarische Struktur dieses Romans. (Manthey 50)

Das dialogische Erzählen, für welches es in der Literatur – wie Elsbeth Pulver feststellt – „weder Parallelen noch Vorläufer gibt“ (Pulver 68), wird in Form eines kunstvollen Geflechts aus direkter und indirekter Rede realisiert. Als Vermittler zwischen Baur und dem Leser fungiert hier offensichtlich Bindschädler, der dem „Gerede“ seines Freundes zuhört und es an den Leser weitergibt. Gleichzeitig hängt er aber auch seinen eigenen Gedanken nach, die er ebenfalls dem Leser vermittelt. In diesem dialogischen Erzählen kommen somit – so paradox das auch klingen mag – eigentlich keine Dialoge vor. Man sollte hier eher von zwei parallel verlaufenden Monologen sprechen, oder aber von einem „Monolog [...] mit verteilten Rollen und also [doch vom] virtuos gehandhabte[n] dialogische[n] Erzählen“ (Schertenleib 31). Denn dieses Erzählen wird von beiden Partnern realisiert, und gäbe es einen von ihnen nicht, so könnte auch keiner der Romane niedergeschrieben werden. Derjenige, der erzählt, ist Kaspar Baur – seine Erinnerungen, Eindrücke und Reflexionen vertraut er dem Freund Bindschädler an, der erst das von Baur Erzählte aus eigener Perspektive an den Leser weitergibt und somit im Textganzen die Rolle eines personalen Ich-Erzählers übernimmt. Doch ist Bindschädler nicht nur der Zuhörer von Baur's laut vorgetragenen Monologen, sondern er bereichert sie gleichzeitig um viele neue Aspekte, indem er ihnen grüblerisch oder verträumt nachsinnt, sie in seinem Kopf immer wieder rekapituliert oder parallel zu ihnen seine eigenen Reflexionen nachträgt. Wenn sich hier also lediglich zwei parallel verlaufende Monologe feststellen lassen – ein innerer und ein laut gesprochener -, in denen die beiden älteren Männer anscheinend aneinander vorbeireden oder -denken und auf das vom Partner Geäußerte kaum reagieren

oder erst viel später darauf eingehen, so ergänzen sich doch eigentümlicherweise diese beiden Monologe gegenseitig und erweitern in ihrem ungewöhnlichen Zusammenspiel das Spektrum der Themen. Was die beiden monologisierenden Figuren verbindet, ist eine ähnliche Stimmungslage und eine ähnliche Art der Gedankengänge; was sie voneinander unterscheidet, ist die Beschäftigung mit anderen Aspekten des Lebens und eine andere Art der Teilnahme am Gespräch: Während also Baur vorwiegend vom Vergangenen erzählt, fügt Bindschädler dessen Erzählungen die wahrgenommene Gegenwart bei; während sich Baur hauptsächlich an Erlebtes erinnert, reflektiert Bindschädler über Gelesenes; und während Baur Mund geradezu überfließt, schweigt Bindschädler meistens und hört seinem Freund zu oder hängt seinen Gedanken nach. Dennoch ist sein Schweigen genauso wichtig wie das Reden Baur. Denn erst bei einer solchen Rollenteilung kann es zu einem echten Dialog kommen, der beides umfaßt: das Sprechen- und das Zuhören-Können<sup>3</sup>. Erst diese Rollenteilung erzeugt eine Einheit, in der beide Figuren das Erzählen realisieren. Somit kann man durchaus von einer dialogischen Erzählstruktur der Tetralogie sprechen, die sich aber weniger auf wirklich stattgefundenen Dialoge stützt, sondern vor allem das Aufeinander-Angewiesensein der beiden Figuren und die wunderbare Art der Verflechtung ihrer Monologe meint.

Das dialogische Erzählen wird in den einzelnen Romanen so verwirklicht, daß Bindschädler die Worte des fast ununterbrochen redenden Baur oder die eigenen Worte immer möglichst getreu wiedergibt, und sei es in Form der direkten Rede und in Anführungsstrichen, oder sei es in Form der indirekten Rede, aber immer so, daß auch der Urheber der Worte genannt wird. Die Erzählungen Baur ergänzt er um die Beschreibung der jeweiligen Situation, in der sie sich gerade befinden, und um eigene Reflexionen, die er aber nicht unbedingt von dem von Baur Gesagten ableitet. Sehr oft ist es so, daß das „Gerede“ Baur und die Gedanken Bindschädlers thematisch auseinander klaffen. Meistens schweigt Bindschädler auch, nur selten erzählt er seinem Freund etwas, der von ihm vermutlich auch keine Antworten erwartet, obwohl er ihn ständig anredet, d.h., fast jede Äußerung mit der Anredeform „Bindschädler, ...“ beginnt. Die Worte Baur führt Bindschädler ohne irgendeinen Kommentar an, er erinnert sich auch wiederholt an sie, rekapituliert sie in immer neuen Zusammenhängen, was im Text etwa folgendermaßen geschieht:

---

<sup>3</sup> Das Schweigen ist nämlich eine äußerst wichtige Komponente des Gesprächs. So schrieb Martin Buber über ein „echtes“ Gespräch: „Selbstverständlich brauchen nicht alle zu einem echten Gespräch Vereinten selber zu sprechen; schweigsam Bleibende können mitunter besonders wichtig werden. Jeder aber muß entschlossen sein, sich nicht zu entziehen, wenn es etwa dem Gang des Gesprächs nach an ihm sein wird zu sagen, was eben er zu sagen hat“. (Buber 296)

Dabei erinnerte ich mich Baur's Äußerung, er habe ein Leben lang daran gedacht, zu schreiben. Und ich bekam ihn vor Augen, wie er danach und an Ort und Stelle die Ferse des rechten Fußes langsam abhob, aufsetzte, abhob und so weiter, mit einer Miene, als horchte er hin. (Ti 88f.; Herv. D.S.)<sup>4</sup>

Ich rekapitulierte Baur's Gerede von den Bäumen des Parks zu Versailles und versuchte, mir den Gehirnwald deutlich zu machen, zumindest die Vergrößerung einer Gehirnzelle, die aussehe wie ein Baum vor abendlichem Novemberhimmel bei Wind (BvSch 335f.; Herv. D.S.)

Und ich dachte daran, wie mir Kaspar Baur erzählt hatte, wie er mit der Gisela und der Johanna und der Nichte nach Werdenburg gefahren sei, per Auto, in das Haus der Gisela, das schon seit Jahren leer stehe, weil sie, die Gisela, bei einem ihrer Söhne, dem Ebenbild ihres Mannes, des Ferdinand, lebe. Dort hätten sie im Garten die letzten Johannisbeeren gepflückt. (LdW 50; Herv. D.S.)

Darüber hinaus liefert uns Bindschädler durch seine Erinnerungen Informationen über die Vorgeschichte, d.h. über die Anfänge seiner Freundschaft mit Baur aus dem Zweiten Weltkrieg, oder aber er gibt Tatsachen aus Baur's Lebenslauf an (vgl. BvSch 391-394; LdW 76, 118-120 u.a.). Interessanterweise erinnert er sich jedoch nie an seine eigene Vergangenheit; sein Blick ist immer nur auf Baur gerichtet. Außer seinem Namen und seinem Beruf – er ist pensionierter Eisenbahner (diese Information liefert uns diesmal Baur; vgl. Ti 30) – wissen wir also nichts über ihn; er ist sozusagen ein Mann aus dem Nichts, einer ohne Biographie, ohne Familiengeschichte und ohne persönliche Erinnerungen. Dennoch ist sein Charakter, seine individuelle geistige Beschaffenheit, an seinem Namen abzulesen, ebenso wie der des Kaspar Baur. Denn nicht ohne gründliche Überlegung hat Meier seine beiden Protagonisten Baur und Bindschädler benannt. Eine Erklärung zu den Figurennamen sowie zur inneren Struktur des dialogischen Erzählens liefert der Schriftsteller in seinem Gespräch mit Werner Morlang:

Baur und Bindschädler, diese Namen sagen mir vom Klang her sehr zu, und ich habe tatsächlich [...] lange nach ihnen gesucht. Bei Baur, auch wenn kein «e» drin steckt, klingt doch Bauer, Landwirt an, und Bindschädler ist einer, der im Schädel vielleicht die Dinge etwas mehr verbindet als Baur. Baur ist folglich der Ursprünglichere, der Erdverhaftete, der Mann, der um Regen, Wind, Schneetreiben und Hitze weiß, um Säen und Ernten, und der andere ist jener, der als Eisenbahner wiederum die technische Welt, die Verstandeswelt eher kennt und praktiziert. Den einen, den Baur, hab ich dann reden lassen. Soviel ich weiß [...], gibt es keine Stelle, wo darüber spekuliert wird, was Baur jetzt denkt, sondern der redet einfach. Man lernt ihn kennen über sein Gerede. Der andere, der Bindschädler, schreibt in der

<sup>4</sup> Zu den Siglen siehe das Literaturverzeichnis.

Ich-Form und kann natürlich seine Regungen und alles, was sich inwendig bei ihm abspielt, auch zeigen. Es tritt also kein Allerweltsautor auf, der gottähnliche Züge hat, indem er immer weiß, was Hansli und Fritzli denken oder im Moment gerade tun. Es spielt eine gewisse Redlichkeit mit, ich mag Mogeleyen nicht. (FdL 278f.)

Wie der Autor selbst die Erzählstruktur der Tetralogie beschreibt, erzählt darin ein personaler Ich-Erzähler, dessen Wissen beschränkt ist und der imstande ist, nur seine eigenen Gedanken und Wahrnehmungen zu beschreiben, während er über die Gedanken und Wahrnehmungen seines Freundes nur mutmaßen kann, was er aber nur selten tut. Einleuchtend ist in diesem Zusammenhang eine Stelle in *Toteninsel*, an der sich der in seine Gedanken an Adalbert Stifter vertiefte Bindschädler die Frage stellt, „Ob er [Baur; D.S.] wohl Stifter gelesen hat?“ (Ti 67). Hiermit wird nämlich das personale Verhalten des erzählenden Bindschädler betont und ein allwissender Erzähler völlig ausgeschlossen.

Baur und Bindschädler stellen jedoch weniger zwei verschiedene Menschentypen dar – was an ihren Namen abzulesen ist –, als vielmehr zwei verschiedene, sich aber gegenseitig ergänzende Aspekte eines Menschenlebens. Die Redseligkeit und die beinahe kindliche Spontaneität Baur verbinden sich so sehr mit Bindschädlers Schweigsamkeit und seiner ordnenden Besonnenheit, daß die beiden Figuren dem Leser immer mehr als zwei Möglichkeiten einer Existenz, als zwei Seelen in einer Brust erscheinen. Man könnte auch sagen, daß Gerhard Meier sich selbst in diese zwei Figuren aufgeteilt hat, daß er in Baur die eigene Spontaneität und das Schöpferische untergebracht hat, während er Bindschädler mit Vernunft und mit einem ordnenden Sinn ausstattete und ihn Baur gegenüber eine leicht (selbst)ironische Haltung annehmen ließ. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang das Verhältnis dieser zwei Figuren zum Schreiben. Denn es ist Baur, der wiederholt von seiner Absicht oder eher von seinem größten Traum spricht, Schriftsteller zu werden:

«Bindschädler, ob ich es schaffe - zu schreiben? [...]» (Ti 43)

«Bindschädler, ich habe mein Leben lang daran gedacht, zu schreiben»[...].

(Ti 81)

Während er aber von seiner Absicht zu schreiben nur spricht, ist es interessanterweise Bindschädler, der in der Tetralogie als Ich-Erzähler fungiert, d.h., die Gespräche mit Baur wahrscheinlich niederschreibt, obwohl er nie die Absicht geäußert hat, sich mit der Literatur zu beschäftigen, und obwohl ihn der Leser kein einziges Mal am Schreibtisch zu sehen bekommt. Daher könnte man diese Situation auch so beschreiben, daß Bindschädler als das *Alter ego* des Autors erscheint, während Baur das *Alter ego* Bindschädlers ist.

Zusammen mit dem Fortschreiten des Erzählens kommt es in der Tetralogie immer mehr zur Aneignung der Erinnerungen Baur durch Bindschädler, zu einer

gewissen Verschmelzung der Figuren, was die Annahme bestätigt, daß die beiden zwei Möglichkeiten oder zwei Ich einer Menschenexistenz darstellen. Zunächst sind in Baur und Bindschädler noch deutlich zwei verschiedene Menschen zu erkennen, wobei sich aber Bindschädler mehr im Hintergrund hält und als Ich-Erzähler ziemlich verunsichert wirkt. Je häufiger er aber in seinem Kopf die Erzählungen Baur's rekapituliert, um so mehr wird die Erinnerung des Freundes zu seiner eigenen Erinnerung und um so sicherer ergreift er das Wort. Die Identifikation Bindschädlers mit Baur geht schließlich so weit, daß dieser sogar eine Vision hat, in der er sich selbst „in Baur verwandelt“ (B 229) erblickt. Nun passiert auch immer häufiger, daß sich Bindschädler nicht mehr der Umschreibung bedient „ich dachte daran, wie mir Kaspar Baur erzählt hatte, wie...“, sondern daß er sich die Situationen, von denen ihm Baur erzählte, direkt zu vergegenwärtigen versucht, daß er sich also in Baur's Lage versetzt (vgl. etwa B 249) und dabei nicht selten die Bewegungen seines Freundes nachahmt (vgl. B 275f., 153-155, 161-163 u.a.). In Baur's Sterbezimmer im Roman *Die Ballade vom Schneien* übernimmt Bindschädler wiederum – jetzt sogar in verstärktem Maße – unwillkürlich dessen Gestik (vgl. BvSch 317 u.a.) und dessen Erinnerungen, so daß der Leser gegen Ende dieses Romans die Überzeugung gewinnt, nach dem Tod lebe Baur weiter, und zwar in seinem Freund Bindschädler. Diese Annahme wird auch durch den nächsten Teil der Tetralogie, *Land der Winde*, bestätigt, der mit Baur's Grabrede ansetzt. Die Identifikation Bindschädlers mit Baur ist in diesem Roman schon so vollkommen, daß man nicht mehr unterscheiden kann, ob Baur tatsächlich aus dem Grabe spricht oder ob Bindschädler sich diese Grabrede nur vorstellt. Baur's Witwe Katharina lächelt allerdings über die spätere genaue Wiedergabe der Worte Baur's durch Bindschädler und sagt, „es sei schon verwunderlich, daß Kaspar diese Rede aus dem Grabe gehalten habe“ (LdW 85). An einer anderen Stelle schiebt sie Baur jedoch selbst eine Äußerung Bindschädlers unter, aber auf die Korrektur hin, „daß nicht Kaspar, sondern ich [Bindschädler, D.S.] von den Birken im schwermütigen Land geredet hätte“ (LdW 104), lächelt sie nur. Auch ihr ist also die Identifikation der Freunde nicht entgangen, auch sie selbst kann bisweilen zwischen den beiden Männern nicht mehr unterscheiden.

Die Identifikation Bindschädlers mit Baur, die Verschmelzung der beiden Figuren zu einer, findet ihre symbolische Widerspiegelung in C.D. Friedrich's Bild *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, das in der Mitte des Romans *Borodino* eingehender beschrieben wird. Dort ist auch jene Szene situiert, in der die beiden Freunde dieses berühmte Gemälde Friedrich's nachstellen:

«Zwei Männer in Betrachtung des Mondes», sagte Baur, nachdem man eine Zeitlang dagestanden hatte, nach der Mondsichel starrend, die im Filigran der Holunderkrone gefangen schien. [...] «Caspar David Friedrich soll *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* um 1819 gemalt haben. Schon Jahre zuvor beginne man in seinen Bildern einem Figurenpaar zu begegnen, das

in die Betrachtung der Landschaft versunken sei. [...] *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* gehört in die Reihe dieser Landschaften. Die silberne Sichel läßt die volle Scheibe bereits ahnen. Brüderlich legt der jüngere Mann seinen Arm auf die Schulter des Freundes. Gemeinsam betrachten sie das Gestirn. Man habe darin die *bündnisstiftende Kraft der Natur*, den Freundschaftskult der Zeit erkannt, angesichts des Göttlichen als einer unbegreiflichen, zugleich Vertrauen und Schauer erweckenden Macht. Der Blick zum Mond sei zugleich ein Blick nach innen. [...]» (B 221f.).

So gilt Meier Friedrichs Figurenpar als Vorbild für seine beiden kontemplativen Protagonisten. Das Erzählen ist nämlich in der Tetralogie so strukturiert, daß Baur und Bindschädler die Aufmerksamkeit des Lesers weniger auf sich selbst lenken, als vielmehr in den einzelnen Büchern zum Brennpunkt der vielfältigsten Bilder und Reflexionen werden, die auch im Interessenzentrum des Lesers stehen. Ihr Blick auf die Umgebung bedeutet einen Blick nach innen insofern, als die wahrgenommene äußere Welt immer durch das Prisma der inneren Realität der Figuren präsentiert wird. Bei einer solchen Art des Erzählens wird aber auch der Leser gezwungen, die Blickrichtung der Figuren zu übernehmen und ihren Assoziationen zu folgen. Darüber hinaus kann das Bild von Friedrich mit dem Figurenpar als ein Symbol des dialogischen Prinzips betrachtet werden, dem nach das Ich immer in Begleitung des Anderen gezeigt wird, auf den Anderen zugeht und ihn sogar „als mitwirkende Instanz seiner Einbildungskraft beansprucht“ (FdL 494). Dieser Andere, der übrigens in allen Büchern Meiers<sup>5</sup> zu finden ist, übt in der Tetralogie eine das Erzählen konstituierende Funktion aus. Denn sowohl Baur wie auch Bindschädler brauchen ein Gegenüber, um erzählen zu können. Und wenn Baur nicht mehr lebt, so redet er doch weiter: sei es in seiner vermutlich von Bindschädler eingebildeten Grabrede, sei es in seinem einst geschriebenen Brief, den Bindschädler gegen Ende des Romans *Land der Winde* wortwörtlich anführt (vgl. LdW 126-134). Da aber Baur in diesem letzten Roman des Zyklus nicht mehr leibhaftig anwesend ist, vertritt ihn jetzt seine Frau Katharina, die – abgesehen von einigen kurzen Sätzen, die sie in den drei vorangegangenen Teilen gesprochen hat – zum ersten Mal in einer längeren Sequenz das Wort ergreift. Ganz in Baur's Manier erzählt sie Bindschädler von ihren eigenen Kunsterlebnissen oder ihren Reisen mit Baur, dabei nimmt sie bisweilen sogar Baur's Pose ein, indem sie etwa mit auf dem Rücken verschränkten Händen im Zimmer auf und ab geht (vgl. LdW 102).

Die Anwesenheit des Anderen, eines Gegenübers, mit dem man in ein Gespräch kommen kann oder in dem man wenigstens einen Zuhörer findet, verleiht allen Büchern Meiers eine dialogische Erzählstruktur, die aber erst in der Tetralo-

<sup>5</sup> Gemeint sind hier das Prosastück *Der andere Tag* (1974) und die Romane *Der Besuch* (1976) und *Der schnurgerade Kanal* (1977).

gie *Baur und Bindschädler* ihren Höhepunkt findet. Ein anderes wichtiges Element des dialogischen Erzählens ist das Gespräch, daß bei diesem Schriftsteller jedoch nie direkt zur Darstellung gelangt, sondern immer nur auf dem Umweg eines Bewußtseins, in welchem sich das Gespräch spiegelt, und zwar so, wie es von diesem Bewußtsein wahrgenommen wird. Dieses Verfahren erlaubt dem Autor nicht nur, durch das Gespräch die Handlung zu ersetzen, auf die der heutige Roman immer entschiedener verzichtet, sondern gleichzeitig zu zeigen, wie sich das Gespräch auf das Bewußtsein eines Menschen auswirken kann, wie es dessen Gedankengänge beeinflusst. Um so stärker kommt also durch diese Erzählweise das dialogische Prinzip zum Tragen, das sich nicht allein auf den Austausch von Meinungen beschränkt, sondern insbesondere durch das Beisammensein der Figuren gegeben ist.

Das dialogische Erzählen – die Erfindung Gerhard Meiers, in der das Gespräch und die Figur des Anderen eine zentrale Rolle spielen – hat sich in seinen Büchern allmählich herausgebildet. Als die Urquelle des dialogischen Erzählens ist vor allem das Prosastück *Der andere Tag* zu betrachten, in dessen Zentrum übrigens ebenfalls das später in der Tetralogie anwesende Ehepaar – Kaspar (Baur) und Katharina – steht, auch wenn in diesem Text das eigentlich Dialogische noch sehr vage umrissen bleibt: es erzählt hier nämlich ein auktorialer Erzähler, der aus olympischer Sicht das „Geschehen“ in einem Dorf überblickt und je nach Belieben Verschiedenes schildert. Er bemüht sich dabei um eine weitgehende Objektivität der Erzählung, indem er sich mit seinen Kommentaren zurückhält und dem Leser kaum Einblick in das Innere der Figuren gewährt. Dennoch gibt er sich ab und zu als allwissend aus, was solche, in Klammern angegebenen Bemerkungen markieren wie etwa „was Kaspar nicht wissen kann“ (AT 207). Gleichzeitig schränkt er aber seine Allwissenheit ein, indem er sich beim Anführen von Kaspars Worten stets der umständlichen Formel bedient: „soll Kaspar zu Katharina gesagt haben“ (AT 204), „soll sich Kaspar gedacht haben“ (AT 211) oder „soll sich Kaspar [...] erinnert haben“ (AT 219, 213). Bisweilen klingt diese Formel noch umständlicher, und zwar: „habe er, Kaspar, gesagt, soll Katharina gesagt haben“ (AT 226, 262, 288, 296). Offensichtlich liegt dieser Erzählstruktur die ursprüngliche Form des Erzählens zugrunde, d.h. – Elsbeth Pulver zufolge – die „mündliche Überlieferung“ (Pulver 67), bestehend aus „Reden und Zuhören, Zuhören und Weitersagen“, in der jemandes Worte durch das Weitersagen an einen immer größeren Kreis von Zuhörern gelangen können. Es entsteht in diesem Prosastück noch kein Dialog, denn Katharina bleibt schweigsam – ähnlich wie in der später entstandenen Tetralogie, abgesehen vom Roman *Land der Winde*. Obwohl sie jedoch ihrem redseligen Mann mit keinem einzigen Wort antwortet, ist anzunehmen, daß sie das Gehörte weiter erzählt, was die Formel „soll Katharina gesagt haben“ verdeutlicht. Somit übernimmt sie in diesem Text eine zwischen Kaspar und dem Erzähler vermittelnde Funktion, während Kaspar als die wahrnehmende und sprechende Figur auftritt. Eine ähnliche Erzählsituation herrscht in der Tetralogie, obwohl

sich jetzt die Distanz entscheidend verkürzt: In diesem Romanzyklus erzählt nämlich ein personaler Ich-Erzähler, der das von Kaspar Baur Gesagte direkt an den Leser weitergibt, d.h., sowohl die Rolle der schweigenden und vermittelnden Katharina übernimmt als auch jene des reflektierenden Erzählers. Bereits im Prosastück *Der andere Tag* lassen sich aber Stellen finden, an denen der Er-Erzähler sozusagen zweistimmig oder zweisträngig erzählt, und zwar: er hängt seinen Reflexionen nach oder gibt die Gespräche Kaspars mit Katharina wieder, doch parallel dazu beschreibt er das Dorf, z.B.:

Morphologen übrigens schätzen, daß sich das menschliche Zentralnervensystem aus etwa zehn Billionen Einzelementen aufbaue. (Eben passiert der Trauerzug den Laden an der Hauptstraße.) Ein feines, sehr verzweigtes System von Nervenfortsätzen durchziehe den ganzen Körper und habe eine Gesamtlänge von dreihunderttausend bis vierhunderttausend Kilometern, was der Entfernung Erde-Mond entspreche. (Erneut löst sich eine Blüte aus dem Bund weißer Lilien, zögert, fällt.) [...] (AT 212, vgl. auch 225f. u.a.).

In diesem Verfahren ist die Urquelle der dialogischen Erzählstruktur aus der Tetralogie zu finden. Einerseits kann man nämlich in der zitierten Passage eine reflektierende und nachsinnende Stimme vernehmen, andererseits – in Klammern – eine Stimme, die registriert, was gerade in der Umgebung passiert. Beide Stimmen klaffen thematisch auseinander, ähnlich wie die Stimmen des Figurenpaars Baur und Bindschädler in der Tetralogie. Gleichzeitig ergänzen sie sich aber, indem sie die beiden Aspekte des Lebens erfassen, den äußeren und den inneren, und so fügen sie sich zu einer Einheit, zu einem Ganzen, das ohne eine dieser Stimmen unvollkommen wäre. Charakteristischerweise ist auch bereits in diesem Prosastück die Figur des Anderen vorhanden, denn Kaspar erscheint nie alleine, sondern immer in Begleitung seiner Frau, deren Anwesenheit erst die Weitergabe seiner Worte garantiert.

In den Romanen *Der Besuch* und *Der schnurgerade Kanal* entfernte sich Meier vom Dialogischen. Zwar spielen in diesen Romanen die Figur des Anderen und das Gespräch ebenfalls eine wichtige Rolle, doch überwiegt in ihnen die Stimmung von Einsamkeit und Entfremdung. Dennoch haben auch diese Bücher zur Entstehung der Tetralogie wesentlich beigetragen: in ihnen hat nämlich der Schriftsteller die Möglichkeiten des unpersönlichen Man-Pronomens und des konjunktivischen Modus ausprobiert, die in diesen Romanen das Erzählen strukturieren, gleichzeitig aber dem dialogischen Erzählen in der Tetralogie ein besonderes Gepräge verleihen. In allen Romanen des Zyklus *Baur und Bindschädler* häufen sich nämlich Sätze sowohl in der indirekten Rede wie auch in der unpersönlichen Man-Form, die gleichberechtigt neben Sätzen in der Ich-Form stehen. Zu vermerken wäre allerdings, daß zusammen mit dem Fortschreiten des Erzählens, d.h. in den weiteren Teilen der Tetralogie, immer mehr die Ich-Form überwiegt, was etwa so zu interpretieren ist, daß sich Bindschädler als Ich-Erzähler immer sicherer fühlt.

In allen vier Teilen der Tetralogie sind recht wenige Stellen zu finden, an denen es kurze Dialoge gibt, d.h., an denen den Worten Baur's auch die Worte seines Freundes Bindschädler in Form der direkten Rede folgen (vgl.: Ti 131; B 160 u.a.). Meistens ist es so, daß Bindschädler Baur's Worte in Form der direkten oder indirekten Rede anführt, die eigenen aber fast immer indirekt. Die Anhäufung indirekt angeführter Äußerungen und insbesondere die indirekte Wiedergabe eigener Worte zeigen also, daß der konjunktivische Modus in der Tetralogie nicht einfach zur Abwechslung gebraucht wird, sondern daß dieser Form eine große Bedeutung zukommt. Denn sie erzeugt einerseits den Effekt von Distanzierung und Objektivierung, indem sie die Äußerungen in die Indirektheit des Hörensagens rückt, andererseits beabsichtigt sie jedoch, wie Roland Ris richtig erkennt, die Äußerungen und Gedanken beider Figuren auf einen „gemeinsamen Horizont [...] zurückzuprojizieren“<sup>6</sup>, wodurch die dialogische Struktur des Erzählens und die Abhängigkeit der Titelfiguren voneinander um so stärker betont werden. Gleichzeitig wird in dieser Art des Erzählens die Erzählinstanz in gewissem Sinne verwischt, denn sobald die Worte beider Figuren auf einen gemeinsamen Horizont gebracht werden, wird kein fester Erzähl-Standpunkt mehr faßbar, so daß der Erzählakt letztendlich in den Hintergrund tritt und die erzählte und reflektierte Welt sich beinahe verselbständigt. Darüber hinaus haftet der indirekten Rede eine gewisse Authentizität an, denn Roland Ris zufolge ist „in den Sagen [...] die nicht eingeleitete indirekte Rede geradezu Ausdruck der Authentizität des Erzählten“ (81). Mit dieser Form knüpft also Meier auch in der Tetralogie an die Ursituation des Erzählens, d.h. an die mündliche Überlieferung, an, die in *Der andere Tag* durch die Wiederholung der Formel: „habe er, Kaspar, gesagt, soll Katharina gesagt haben“ noch entscheidender die Erzählsituation bestimmt.

Ein zweites Charakteristikum der Erzählweise in der Tetralogie *Baur und Bindschädler* ist der häufige Gebrauch der unpersönlichen Man-Form, die ebenfalls in allen anderen Büchern des Schweizer Autors eine wesentliche Rolle spielt. In der Tetralogie bedienen sich dieser Form beide Titelfiguren; das Man-Pronomen meint dabei sowohl ein „Ich“ als auch ein „Wir“. Wenn also Bindschädler beispielsweise die Route seines Spaziergangs mit Baur registriert, gebraucht er meistens das Man-Pronomen:

Man näherte sich der Unterführung und verließ somit die riesige Lagerstätte ausgerangierten Zubehörs. Über die Unterführung donnerte ein Zug, den man später auch über die Eisenbahnbrücke rollen hörte. (Ti 44f.).

Eindeutig meint hier Bindschädler ein „Wir“, durch den Gebrauch der Man-Form schafft er aber einen Objektivierungseffekt. Durch das Man-Pronomen wirken nämlich die Sätze verallgemeinernd und sie beziehen auch den Leser in ihren Gel-

<sup>6</sup> R. Ris in der Diskussion zu: Schiltknecht 81.

tungskreis ein: auch er könnte den Spaziergang der Freunde nachvollziehen und das gleiche zu sehen bekommen wie sie. Das Man-Pronomen bedeutet aber genauso oft ein „Ich“. Es ersetzt sogar abwechselnd ein „Wir“ und ein „Ich“, dabei kann nicht immer eindeutig festgestellt werden, wen konkret die Man-Form meint:

Man [= wir] schwenkte ein in die Promenade, die der Aare entlang nach Olten führt. Buchen säumen die Promenade, zumindest bis zur Trimbacherbrücke und gegen die nahe Straße hin, während unmittelbar am Wasser entlang Eichen stehen, Ahorne, Akazien, gelegentlich auch eine Roßkastanie, Hagebuche. Und man [= ich, Bindschädler] mußte sich geradezu Gewalt antun, halluzinatorische Bilder mit Indianern in Kanus von sich abzutun. [...] Man [= ich / wir] stützte beide Hände auf das Rohr des Geländers auf, starrte ins Wasser, dabei auf die Spiegelungen achtend, die Lichtreflexe. (Ti 76; Herv. u. Erklärungen D.S.).

Einen ähnlichen Gebrauch aus dem Man-Pronomen macht Baur: auch in seinen Äußerungen kann das „Man“ sowohl ein „Wir“ als auch ein „Ich“ bedeuten. Somit wird in der Tetralogie das neutrale, beinahe anonym wirkende Man-Pronomen gebraucht, um einerseits den persönlichen Aussagen Allgemeingültigkeit zu verleihen, und andererseits um in gewissem Sinne die Intimität der sich dieser Form bedienenden Figur zu wahren. Darüber hinaus drückt die Man-Form zusammen mit der konjunktivischen, indirekten Rede zweifelsohne auch die Verunsicherung des erzählenden, zunächst noch ohne Biographie und ohne persönliche Erinnerungen auftretenden Bindschädler aus, der aber charakteristischerweise um so häufiger das Man-Pronomen vernachlässigt und nach der Ich-Form greift, je mehr er erzählt und je mehr er sich durch die angeeigneten Erinnerungen Bours in seinem Ich bestätigt fühlt.

Die Distanznahme, die in der Tetralogie durch den Gebrauch der unpersönlichen Form und des konjunktivischen Modus entsteht, korrespondiert mit der Indirektheit des dialogischen Erzählens. Denn in der Tetralogie wird zum größten Teil erzählt, was dem Erzähler ein anderer erzählt hat, und dieser andere erzählt wiederum nicht selten, was er von noch anderen gehört oder über andere gelesen hat. Das ursprünglich Gesagte gelangt also erst auf Umwegen an den Leser, und es erscheint im Endeffekt mehrfach gespiegelt. Gleichzeitig gewinnt man bei diesem Verfahren den Eindruck, daß auch die persönlichen, in der Ich-Form vorgetragenen Erzählungen Bindschädlers gewissermaßen entsubjektiviert werden. Die Methode mehrfacher Spiegelungen potenziert nämlich den Distanzierungs- und Objektivierungseffekt, zu dem es ohnehin durch die Anwendung der Man-Form und der indirekten Rede kommt. Denn in den mehrfachen Spiegelungen werden die im unpersönlichen Modus vorgetragenen und in den Konjunktiv versetzten Äußerungen noch entschiedener von beiden Sprechern gelöst, was den Eindruck verstärkt, daß sich das von ihnen Gesagte beinahe verselbständigt. Dennoch muß letztendlich festgestellt werden, daß die Äußerungen Bours und Bindschädlers an den Leser nur in einer solchen Gestalt gelangen, wie sie durch das Bewußtsein des

Ich-Erzählers reflektiert werden. Der Objektivierungseffekt hat somit lediglich oberflächlichen Charakter, in Wirklichkeit präsentiert die Tetralogie einen völlig verinnerlichten Stoff, und zwar die Impressionen Bindschädlers, der die Gespräche aufnimmt, sie in seinem Inneren verarbeitet und über sie eine eigene Gewalt gewinnt, d.h., sie immer wieder rekapitulierend über sie beliebig verfügen, sie entsprechend seiner aktuellen Stimmungslage subjektiv färben und nach eigenem Gutdünken deuten kann. Auf der anderen Seite ist von großer Bedeutung auch dies, daß Bindschädler in den Gesprächen dem fast ununterbrochen redenden Baur unterlegen ist. Er übernimmt also unwillkürlich dessen Perspektive und bemächtigt sich dessen Worte, und zwar um so stärker, je mehr er sich von ihnen getroffen fühlt, weil er sie dann nicht mehr als fremde Aussagen anführt, sondern weil er aus eigener Empfindung heraus erzählt. Deswegen ist in der Tetralogie eine fortschreitende Aneignung der Worte Baur durch Bindschädler zu beobachten, die folglich eine zunehmende Verwischung der Grenzen zwischen ihnen ergibt.

Aus der Analyse der Erzählstruktur der Tetralogie *Baur und Bindschädler* ist ersichtlich, daß das dialogische Erzählen Meiers weder als „gebundenes“<sup>7</sup> noch als dialektisches Gespräch aufzufassen ist. In der Unterscheidung Gerhard Bauers zwischen verschiedenen Gesprächstypen steht Meiers erzählerische Erfindung in größter Nähe der „Konversation“. In diesem Gesprächstyp ergibt sich nämlich, wie Bauer schreibt, der Stil des Miteinander-Sprechens nicht aus dem individuellen Willen der Teilnehmer, sondern aus ihrer Gemeinsamkeit. Charakteristisch für die Konversation wie auch für Meiers Bücher ist eine „romantische Schwärmerie“ (Bauer 21) und „optimistische Vertrauensseligkeit“ sowie die zentrale Rolle der Ironie, die „die Konversierenden verbindet wie eine besondere Sprache innerhalb der Sprache“ (18). Die Konversation ist gemäß Bauer „die freieste Art des Miteinander-Sprechens“ (56), sie wird nicht oder kaum gelenkt, d.h., sie treibt auf kein Ziel zu, und somit kann sie sich in verschiedene Richtungen und immer neue Variationen verzweigen und sich „absichtlich allen Zufällen der Improvisation, Ausweitung und Ablenkung“ (238) überlassen. Dieses Konversationsprinzip verwirklicht Meier in der Tetralogie, indem er seine redenden Figuren nicht nur verschiedene Assoziationen verfolgen läßt, sondern sie auch immer wieder auf Spaziergänge schickt, ihnen also damit die Möglichkeit verschafft, sich im Gespräch an der Umgebung zu orientieren, die den Spazierenden Stichpunkte zum weiteren

<sup>7</sup> In seinem Werk *Zur Poetik des Dialogs* nennt Bauer vor allem folgende Typen des Gesprächs: 1) die „gebundene“ Gesprächsform, also den „reflektierte[n] und disziplinierte[n] Austausch zwischen prinzipiell gleichberechtigten Gegnern“; 2) das offene, impulsive Gespräch, in dem „die herrschende Konvention des sprachlichen Umgangs“ durchbrochen und die „prinzipielle Isolation, das Aufhören der Verständigung“ betont wird; 3) das „experimentierende“ oder „dialektische“ Gespräch, das „der Aufklärung in der ganzen Bedeutungsskala des Wortes, von der optimistisch-direkten bis zur satirischen und sarkastischen“ dient; sowie 4) die Konversation, in der „sich die Teilnehmer absichtslos, frei von polemischen Tendenzen und sachlichen Aufgaben nur um des Gesprächs willen unterhalten“. Siehe dazu: Bauer 12-22.

Gespräch liefert. Wie in der Konversation ist auch in dem dialogischen Erzählen das Wortemachen zum Selbstzweck geworden. Es kommt nämlich in dem Romanzyklus nicht so sehr darauf an, worüber man spricht, als vielmehr auf die Wahl von schönen und treffenden Ausdrücken, auf die Bildung von aufreizend und interessant klingenden Sätzen, so daß die Konversierenden ihre Äußerungen – wie Bauer die Wirkung der Konversation beschreibt – wie „für sich bestehende Werke“ (123) betrachten, welche wiederum „ähnlich wie Kunstwerke einen selbständigen Wert beanspruchen“.

Nach Gerhard Bauer ist die „Zeitform der Konversation [...] ein allgemeines Fließen oder 'Kreisen', das im Ganzen wohl den Eindruck eines gegenwärtigen Geschehens hervorrufen kann, dem aber die Schärfe von bestimmten, akut fühlbaren Augenblicken fehlt“ (228f.). In Meiers Roman-Tetralogie kommt das „Kreisen“ der Gespräche besonders deutlich zum Vorschein, und zwar infolge zahlreicher Wiederholungen sowie der zentralen Rolle der Erinnerung, in der das Verfließen der Zeit aufgehoben wird. Je häufiger sich auch Bindschädler parallel zu den aktuellen Gesprächen an früher stattgefundenen Gesprächen erinnert, sie in seinem Gedächtnis rekapituliert, desto kreisförmiger präsentiert sich sein Erzählen. Durch das „Kreisen“ der Gespräche wird dann aber schließlich die künstlerische Wirkung der Konversation potenziert, die ohnehin schon durch den Formwillen der Gesprächspartner gegeben ist. Über eine solche künstlerische Wirkung der Konversation schreibt Bauer:

Die Konversation verzehrt die sachlichen Ansprüche ihrer Gegenstände. Sie spielt mit den Dingen, löst sie willkürlich aus ihrem wirklichen Sein, versetzt sie in einen lockeren, schwebenden, nach allen Richtungen hin weiterzudeutenden Zustand. Sie suspendiert auch die realen Tendenzen der Partner, läßt keine parteilichen Interessen zu, sondern nur das verbindende Interesse am Reden überhaupt. Der Ablauf der Konversation und schon die Wahl der Themen und die Verteilung der Gewichte unterliegen mehr dem Formwillen als einem tatsächlichen Einsatz für den Inhalt. (252f.)

Sicherlich sind die Themen der konversierenden Protagonisten Meiers auch nicht so ganz ohne Bedeutung. In ihrer philosophischen Anlage überkreuzen sich ihre Konversationen mit einer anderen Art des Dialogs, und zwar dem „experimentierenden“ Gespräch, in dem die Partner ihre Behauptungen gern aufs Spiel setzen und erproben, inwieweit sich diese Behauptungen als akzeptabel oder als richtig erweisen. Wie Bauer aber betont und was auch auf Meiers Bücher zutrifft, gehen die Konversationspartner mit ihren Themen viel spielerischer um, als dies in einem „experimentierenden“ Gespräch geschehen könnte, weil das zentrale Element der Konversation die Ironie ist. Vor allem aber zeigt die Tetralogie, wie sich das Gespräch von dem zuhörenden Bindschädler aus zu präsentieren vermag. Dem Leser werden nämlich die Reaktionen des Zuhörenden signalisiert und es wird

gezeigt, wie sich dieser die Worte des anderen aneignet und sie in seinem Inneren verarbeitet sowie wie die Äußerungen des anderen ihn „formieren“. Darüber hinaus werden Baur's Reaktionen auf die Worte Bindschädler's angedeutet, indem gezeigt wird, wie er anscheinend die Aussagen Bindschädler's ignoriert, um später doch auf sie zurückzugreifen. Somit liegt das Wesen der dialogischen Erzählstruktur in der Tetralogie nicht allein darin, daß hier zwei Figuren parallel nebeneinander sprechen, sondern insbesondere auch in dem Einfluß, den das Gespräch auf beide Partner ausübt. Sicherlich ist Baur derjenige, der in den Dialogen sozusagen den Ton angibt und der den Charakter des Miteinanderseins bestimmt. Dennoch verzichtet Bindschädler nicht ganz auf seine persönliche Meinung, denn er hat auch seine eigenen Überlegungen, und wenn er sich mit dem meistens redenden Baur immer mehr identifiziert und sich dessen Worte aneignet, so wird er doch am Ende nicht zu Baur, sondern er vereinigt in sich Baur's Erinnerungen und eigene Reflexionen.

Das dialogische Erzählen Gerhard Meiers trägt der modernen Erkenntnis Rechnung, daß es sich nicht mehr wie ehemals erzählen läßt, daß es nicht mehr überzeugend wirkt, wenn man in der Dichtung Handlungen nachzeichnet und Helden und Schicksale konstruiert, deren Repräsentanz vom Leser als fragwürdig empfunden wird. Anstatt Geschichten zu erzählen, zeigt also der Dichter den Menschen in seinen Grundsituationen, eingebettet in seinen Kosmos. Sein Erzählen läßt sich somit darauf ein, was Reinhard Baumgart als das charakteristische Merkmal zeitgenössischer Romane festgehalten hat, d.h. darauf, „was wirklich stattfindet, auf das Erinnern nämlich oder das Protokollieren, auf das mündliche Erzählen und das Gespräch, auf die Erfahrung“ (Baumgart 106). Dies ist der Realismus der zeitgenössischen erzählenden Literatur, und einem solchen Realismusprinzip bleiben auch die Romane des Schweizer Schriftstellers verpflichtet. In seiner Tetralogie spielt das Gespräch, diese ursprüngliche Form des menschlichen Handelns, eine zentrale Rolle: es wird nicht nur als eine der Möglichkeiten des Erzählens wahrgenommen, sondern es wird geradezu zum bestimmenden, das Erzählen konstituierenden Gestaltungsprinzip.

## Bibliographie

### Gerhard Meiers Werke:

Meier, Gerhard: *Werke*. Bern 1987:

Bd. 1: *Einige Häuser nebenan / Papierrosen / Der andere Tag* (AT).

Bd. 2: *Der Besuch / Der schnurgerade Kanal*.

Bd. 3: *Baur und Bindschädler (Toteninsel – Ti, Borodino – B, Die Ballade vom Schneien – BvSch)*.

Meier, Gerhard: *Land der Winde*. Frankfurt a.M. 1990 (LdW).

Meier, Gerhard; Morlang, Werner: *Das dunkle Fest des Lebens. Amrainer Gespräche*, Köln, Basel 1995 (FdL).

### Sekundärliteratur:

Bauer, Gerhard: *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur*, Darmstadt 1969.

Baumgart, Reinhard: *Literatur für Zeitgenossen. Essays*, Frankfurt a. M. 1966.

Buber, Martin: *Das dialogische Prinzip*. Orig.-Ausg., 6. durchges. Aufl. Gerlingen 1992.

Eco, Umberto: *Postmodernismus, Ironie und Vergnügen*. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. v. W. Welsch. 2. durchges. Aufl. Berlin 1994, S. 75-78.

Füger Wilhelm: *Narratio Narrata. Thematisiertes mündliches Erzählen in James Joyce „Ullysses“*. In: *Mündliches Erzählen im Alltag, fingiertes mündliches Erzählen in der Literatur*. Hrsg. v. Willi Erzgräber, Paul Goetsch, Tübingen 1987.

Manthay, Jürgen: *Bäume und Bücher*. In: *Die Zeit* Nr. 6 vom 31.01.1986, S. 50.

Pulver, Elsbeth: *Dialogisches Erzählen. Zur inneren Struktur der Romane von Gerhard Meier*. In: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 272 vom 22./23.11.1986, S. 67-68. (Auch in: Gerhard Meier: *Werke*, Bd. 3. Bern 1987, S. 423-436.)

Schertenleib, Hansjörg: *Jeden Tag zwei Seiten Proust zum Start. Porträt des Dichters Gerhard Meier, der letzte Woche den Berliner Kunstpreis erhielt*. In: *Die Weltwoche* Nr. 13 vom 28.03.1991, S. 31.

Schiltknecht, Wilfried: *Literatur als Widerstand bei Gerhard Meier*. In: *Aspekte der Verweigerung in der neueren Literatur aus der Schweiz*. Sigriswiler Kolloquium der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften. Hrsg. v. Peter Grotzer, Zürich 1988, S. 69-81.