

Das Neue im schon längst Vertrauten entdecken

Die Bedeutung von Literatur und Kunst für die Selbsterkenntnis der Mennoniten in Nordamerika

In vielen modernen Definitionen von Kunst ist die Vorstellung von ihr als einem ästhetischen Mittel mit enthalten, welches dazu dient, unsere gewöhnliche Umgebung, das Alltägliche, in ein fremdes Gewand zu hüllen. Auf diese Weise wird dann die Art, in der wir die Dinge meistens sehen, so sehr gestört, daß wir gezwungen werden, vieles mit neuen Augen zu betrachten. Zeitgenössische mennonitische Dichter und Künstler, soweit sie verschiedene Formen der mennonitischen Erlebniswelt verzerren und objektivieren, erzielen bei ihrem sehr uneinheitlichen, etwas engherzigen Publikum eine unterschiedliche Wirkung. Für die einen (manchmal für verhältnismäßig viele) ist das durch die Kunst erreichte Verfremdungserlebnis bedrängend und bedrohlich; für andere – gerade weil die Kunst vom Leser oder Zuschauer eine Neueinschätzung seines Erlebnisses fordert – wirkt es dagegen im weitesten Sinne befreiend.

Der Künstler ist als Mensch bezeichnet worden, welcher „durch die Kruste unserer Konditionierung hinsichtlich dessen, was als ‚normal‘ und von der feststehenden ‚Ordnung‘ sanktioniert gilt, hindurchbricht“ (Fischer, 57). Im Zusammenhang mit mennonitischer Kunst und Literatur ist diese Beobachtung auf verschiedenen Ebenen anwendbar, denn die Konditionierung der mennonitischen Volksgruppe hat sich während der vergangenen 450 Jahre nicht nur auf eine traditionelle Sehweise erstreckt, wie man die Welt in sich aufnehmen und sich mit ihr aussöhnen soll, sondern auch auf einen allseits praktizierten und überlieferten Widerstand gegen die erzählerische Darstellung im besonderen und gegen jegliches Ausschmücken und Verziern im allgemeinen.

Viele zeitgenössische mennonitische Künstler haben durch ihre ästhetische Übersteigerung des Herkömmlichen für den Zuschauer ein Mittel geschaffen, sich vom Alltäglichen zu distanzieren. Zur gleichen Zeit haben sie (in einer unbeabsichtigten Geschlossenheit) durch ihre Neigung zum Ästhetisieren von Gegenständen, Bräuchen und Ausdrucksweisen, die ganz allgemein der Bestimmung der mennonitischen Identität dienten, einen Weg gebahnt, auf dem sich die bildenden Künste innerhalb der mennonitischen Gemeinde einen festen Platz erobern konnten. Wie wir sehen werden, gibt es in den sich nun entwickelnden Traditionen

mennonitischer Kunst und Literatur eine deutlich wahrnehmbare Bewegung in Richtung auf die Würdigung des Ästhetischen, welches nicht mehr vom Praktisch-Funktionellen belastet ist. Ein etwas freier Vergleich soll das illustrieren: Wie die mennonitische erzählerische Darstellung den Weg gegangen ist vom Zeitschriftenartikel und von Lebenserinnerungen über die historisch verankerte Erzählung zu solchen Romanen, welche jenes historische Kolorit nicht mehr aufwiesen, so ist auch die mennonitische Kunst und Literatur im allgemeinen Schritt für Schritt weitergegangen, aufgrund einer wachsenden Erkenntnis des ästhetischen Wertes von so manchem, was einst zu den Alltäglichkeiten der mennonitischen Volksgruppen gehörte – sprachliche Alltäglichkeiten (z. B. das Plattdeutsche) oder nützliche kunsthandwerkliche Gegenstände (hier vor allem die Fleckerldecken).

In dieser fortschreitenden Umwandlung des Vertrauten haben die mennonitischen Künstler ihre Kunst sowohl in der mennonitischen Erlebniswelt verankert, als sie auch von den Zwängen jener Welt gelöst. Bei diesem Vorgang haben sie die zu ihrem Publikum gehörenden Mennoniten dazu angeregt, sich selbst einmal näher zu betrachten, und haben für sie die Mittel geschaffen, mit deren Hilfe sie ihre Gegenwart und ihre Vergangenheit neu einschätzen können.

1.

Ich hatte eine Weile mit dem Gedanken gespielt, diesen Vortrag recht dramatisch zu beginnen – vielleicht mit einem Zitat aus Sandra Birdsell's *Night Travellers*: „Ein Mennonit zu sein“, meint Lureen Lafrenier, „ist, als ob man Akne hätte ... es ist etwas Beschämendes, etwas Trostloses. Niemand mochte einen einladen“ (131). Lureen, die sich selbst als das schwarze Schaf in einer Familie sieht, die halb mennonitisch, halb Metis ist, will nichts mit den Mennoniten, zu denen ihre Mutter gehört, zu tun haben: „Ich verachte ihre übereifrigen guten Werke und das vollkommene Fehlen jeglichen Sinnes fürs Dekorative. Sie machten dadurch einen irgendwie unnatürlichen und grimmig-strengen Eindruck. Nur ganz selten lächelten sie“ (129). Ein Auftakt dieser Art hätte ganz sicher auch den Anfang zu einer Beantwortung von wenigstens einer jener Fragen geboten, die im Thema inbegriffen sind: Was haben mennonitische Autoren und Künstler über ihre Volksgruppe ausgesagt? Und Birdsell steht unter ihren Kollegen durchaus nicht allein da, wenn sie den wortgewaltigeren von ihren Romanfiguren erlaubt, sich ganz verschieden zu äußern, von einer ungehemmten zynischen Mißachtung bis zu einem gewissen Wohlbefinden, wenn sie sich über ihre besondere ethnische Identität ihre Gedanken machen.

Die Sehnsucht nach einem Abspalten, nach einer Trennung von einem aufgezwungenen ethnischen Typ, wie sie Birdsell's Lureen äußert, tritt auch in einem stummen Selbstgespräch des jungen Erzählers in „The Wedding“ zutage, einer unveröffentlichten Geschichte Patrick Friesens. Der jugendliche Erzähler beobachtet die Gesten eines Fremden in seinem Alter, während sie sich beide anlässlich einer ländlichen Mennonitenhochzeit auf dem Parkplatz einer Kirche aufhalten:

„Ich empfand es als absolut notwendig, daß er erfahren sollte, ich hätte mit all dem nichts zu tun: nichts mit dieser Kirche, dieser Hochzeit, diesem weißen Hemd, diesen Gesängen, diesem Deutsch, diesen begräbnishaften Autos, der Spreu, dem Tod, welchen man im Summen der fetten blauen Fliegen in den Autos mit den heraufgerollten Fenstern hören konnte. Es war mir ein Bedürfnis, daß er wüßte, ich stünde irgendwie außerhalb des Ganzen, außerhalb dieser Welt des Getreides und der schwarzen Autoräder. Vielleicht könnte ich ihm sagen, ich sei adoptiert worden“ (2).

Adoptiert? Ein ähnlicher Einfall, daß man sich aus der Gemeinschaft aussondern könnte, indem man vorgab, von vornherein nie dazu gehört zu haben, brachte vor ein paar Jahren Rudy Wiebe dazu, in *The Camrose Review* ein fiktives Interview zu veröffentlichen, in dem er erklärte, wie es dazu gekommen war, daß er Mennonit wurde und warum er bei seinem Entschluß, sich dieser Gruppe anzuschließen, doch nicht so schlau gehandelt hatte, wie er sich das einmal vorgestellt hatte. Indem er – reichlich absurd – die Rolle eines „Sohnes des Generalinspektors des britischen Heeres“ (40) spielte, der in seiner Jugend mit voller Absicht ganz in die Rolle eines Mennoniten geschlüpft war, schrieb er:

„Ich bin Brite, ich bin Engländer. Mit Mennoniten hatte ich nie etwas zu tun; das ist eine frei erfundene Geschichte, die ich mir zurechtlegte, weil es im Westen Kanadas viel angebrachter ist, zu einer ethnischen Gruppe zu gehören, als ein Engländer zu sein. Es ist doch tatsächlich so, wie jeder mann genau weiß, daß ein kanadischer Schriftsteller einen gewaltigen Nachteil hat, wenn er englisch ist statt besser Ukrainer oder Grieche oder Isländer oder Mennonit. So konnte ich aus den Rassen der Welt eine für mich auswählen, und dann traf ich eine wirklich schlechte Wahl ...“ (40). Wiebe zielt hier mit einem Teil seiner Ironie auf sich selbst, aber im wesentlichen auf die mennonitische Volksgruppe, die eine so schwankende Bewertung bei der Aufnahme seines Werkes als auch seiner Person gezeigt hat.

Rudy Wiebe hat sympathische Gestalten geschaffen, die sich innerhalb der mennonitischen Volksgruppe durchaus wohlfühlen (wohl ganz beson-

ders Frieda Friesen in *The Blue Mountains of China*); andere seiner Romanfiguren drücken den gleichen Widerwillen oder die gleiche Mißachtung aus, die wir bei den von Birdsell und Friesen geschaffenen Gestalten bemerkt haben. So wünscht sich beispielsweise Liesel Driediger in *The Blue Mountains of China* nichts sehnlicher, als ausbrechen zu können aus dieser Gruppe von Leuten mit ihren „dicken Schals und Pelzmützen“ (77), ihrem „dummen alten Dorf, [wo sie] nur Platt oder Deutsch sprachen, welches klang wie – wie – sie konnte an nichts anderes denken als an die schweren Filzstiefel, die von einigen Männern immer noch getragen wurden und die beim Vorbeischlurfen einen solchen Gestank hinterließen“ (81).

Mit derartigen Zitaten hätte ich also ganz gern angefangen, mit einigen der sehr deutlichen und nicht mißzuverstehenden Reaktionen auf die Volksgruppe; mit Thom Wiens, wie er (in *Peace Shall Destroy Many*) seine Mutter herausfordernd fragt: „Und warum müssen wir in Wapiti nur die Mennoniten lieben?“ (215) oder mit Tante Lizzy in Barbara Smuckers *Days of Terror*, wie sie versucht, die Allgemeinschuld für die Grausamkeiten, die die Mennoniten während der russischen Revolution erleiden mußten, abzuschütteln, wenn sie rückblickend murmelt: „Unser schrecklicher Reichtum ... wir besaßen ja so viel mehr als die meisten“ (58). Aber wenn man so vorgehen will, gibt es Probleme, auch wenn es noch so interessant ist zu hören, wie mennonitische Romanfiguren ihr Mennonitentum auf dieselbe Stufe stellen wie den Befall von Akne oder das Tragen übelriechender Filzstiefel oder außergewöhnlich großen Reichtum.

Aber wenn wir einmal die verschiedenen Arten der Reaktion auf die Mennoniten, wie wir sie in der mennonitischen Literatur finden, aufgezeichnet und sortiert haben – was dann? Und außerdem: weichen wir mit dem Gebrauch des Begriffs mennonitische Kunst nicht der eigentlichen Frage aus? Worin besteht denn nun die mennonitische Kunst und Literatur? Fangen wir also noch einmal von vorn an, und zwar wie folgt.

Ich will hier nicht so tun, als ob ich mennonitische Literatur (oder Kunst) auf irgendeine endgültige Art definieren könnte. Stattdessen will ich versuchen, meinen Gebrauch dieses Begriffs auf die hier passende Anwendung zu beschränken. Im Namen dieser Diskussion soll mennonitische Literatur und Kunst aus solchen Werken bestehen, die von Menschen hervorgebracht wurden, welche innerhalb einer Mennoniten-Gemeinde aufwuchsen und die – ganz besonders in den charakterformenden Jugendjahren – Zugang hatten zu allem, was innerhalb der Gemeinschaft geschah. Ob sie dann später vorzogen, sich teilweise oder völlig von den Mennoniten zurückzuziehen, ist für das hier avisierte Ziel belanglos,

ebenso wie die Frage, ob sich die Themenstellung ihres Werkes sofort identifizieren läßt als eine, die sich besonders mit der individuellen oder der gemeinschaftlichen mennonitischen Erlebniswelt befaßt (obwohl das in den meisten Fällen so sein kann).

Diese hier anzuwendende Definition muß sogar noch enger gefaßt werden. Bei meiner Diskussion von Schriftstellern und Künstlern habe ich mich meist auf solche beschränkt, deren Werk als schöpferisch in der Literatur oder den bildenden Künsten anerkannt wird, sowohl innerhalb als auch außerhalb der Volksgruppe. Mit anderen Worten: Es müssen Werke sein, welche im breiten Schaffen der kanadischen oder amerikanischen Kultur bereits eine wahrnehmbare Rolle spielen. Dabei fallen einem gleich ganz bestimmte Namen ein, besonders in Kanada, wo mehrere mennonitische Schriftsteller und Künstler bereits als nationale literarische und künstlerische Persönlichkeiten anerkannt sind. Rudy Wiebe, Empfänger des Preises des Governor General für Dichtkunst und Vorsitzender des Schriftstellerverbandes (1986-87); Andreas Schroeder, einer seiner früheren Vorsitzenden (1966-67); Patrick Friesen, Mitglied der Geschäftsführung der Vereinigung kanadischer Dichter und Gründerpräsident der Schriftstellervereinigung von Manitoba; Barbara Smucker, Verfasserin von Kinderbüchern und Empfängerin des Canada Council-Preises für Kindererzählungen im Jahre 1979 (für *Days of Terror*, ein für Jugendliche bestimmter Roman über mennonitische Erlebnisse in Rußland während der Revolution); Victor Jarrett Enns, Geschäftsführer der Schriftstellervereinigung von Saskatchewan, wo ein Jahresetat von fast einer halben Million Dollar dazu verwendet wird, neue und auch bekannte Schriftsteller aus Saskatchewan zu fördern und die in Saskatchewan entstandene Literatur überall in der Provinz bekannt und zugänglich zu machen; Sandra Birdsell, die 1986 als eine der zehn besten Romanschriftsteller der auf Atwood folgenden Generation gewählt wurde.

Bei den bildenden Künsten ist besonders der Filmemacher Allan Kroeker zu erwähnen, dessen Fernsehramen und dramatische Gestaltungen ihm internationale Auszeichnungen bei Filmfestspielen auf der ganzen Welt eingebracht haben, und die Bildhauerin und Malerin Gathie Falk, deren 1985-86 gezeigter zusammenfassender Rückblick (an der Westküste und in Montreal) die größte Einzelausstellung war, die je in der Kunstgalerie von Vancouver geboten wurde.

Daneben gibt es auch noch Künstler, die nicht den Bekanntheitsgrad der eben aufgezählten haben, deren Werk aber trotzdem schon innerhalb und außerhalb der mennonitischen Volksgruppe beachtet wird. Der Erzähler Arnold Dyck und die Romanschriftsteller Sara Stambaugh und Armin

Wiebe, deren Werke *I Hear the Reaper's Song* und *The Salvation of Yash Siemens* beide in die engere Wahl für die besten Erstlingsromane in Kanada im Jahre 1984 kamen; der Dichter David Waltner-Toews, der Schriftsteller Di Brandt, die Collage-Künstlerin Susan Shantz aus Ontario und die Malerin Erma Martin Yost aus New Jersey, der Maler Woldemar Neufeld aus Connecticut, die Winnipeg Künstlerinnen Aganetha Dyck und Wanda Koop, deren Werk schon in größeren kanadischen Kunstzeitschriften rezensiert wurden.

Diese Liste ist natürlich nur eine Auswahl. Sie zeigt uns aber doch ein Bild vom Gesamtwerk jener mennonitischen Künstler, die am bedeutendsten Schaffen der Gegenwart beteiligt sind, und bietet uns die Gelegenheit, mit unseren Fragen über die Stellung der Kunst in der mennonitischen Volksgruppe anzufangen. Damit sind nicht nur Fragen gemeint wie: „Sind die Mennoniten im allgemeinen für das Künstlerische empfänglich?“ und „Welche Aussagen haben mennonitische Künstler über ihre eigene Volksgruppe gemacht?“, sondern auch „Welche bevorzugten Motive und Themen können wir in der modernen mennonitischen Literatur und Kunst feststellen?“ Auf die letztere Frage ließe sich antworten: der erklärende Bericht über die Vergangenheit, und dabei besonders über die Erlebniswelt in Rußland, das Erforschen der Rolle einer Sprache als Waffe, die Darstellung kultureller Hindernisse, interner Besonderheiten und Bräuche. Themen sind die Dynamik der kulturellen Assimilation und ihrer Übergangsphasen, sexuelle Unterdrückung, die Isolation der Volksgruppe, das betonte Überbewerten des Alltäglichen, die gesteigerte Anfälligkeit für Weltlich-Sündhaftes und so weiter.

Nachdem wir nun für unsere gegenwärtige Zielsetzung erst einmal die Wesensart mennonitischer Kunst bestimmt und einige am breiten Kunstschaffen beteiligte Künstler mit Namen genannt, nachdem wir auch der Versuchung widerstanden haben zu erzählen, auf welche Weise die mennonitische Kunst – einfach und wörtlich genommen – die ethnische Identität offenlegt, will ich noch einmal zum Anfang zurückkehren, denn wir sind hier weniger an der Kunst und Literatur als einer schlicht-redlichen kulturellen Widerspiegelung interessiert, sondern vielmehr an den Künstlern als einer mächtigen, gestaltenden Kraft in einer Volksgruppe – besonders auch daran, wie sie sich, vielleicht seit der Jahrhundertwende, besonders aber in jüngerer Zeit, den ihnen gebührenden Platz in der Welt der Mennoniten erobert und gleichzeitig dann doch allerhand darüber angedeutet haben, wer die Mennoniten eigentlich sind. Bei meinen weiteren Ausführungen beziehe ich mich hauptsächlich, aber nicht ausschließlich, auf in Kanada entstandene Werke, wo sich die aus Rußland stammenden

Mennoniten besonders stark mit Literatur und den bildenden Künsten befaßt haben, wobei die Musik, die eine gewaltige kulturelle Rolle in der Gemeinschaft spielt, unerwähnt bleiben soll, weil diese Rolle schon von anderer Seite erforscht wurde. Warum besonders in Kanada? Aus verschiedenen Gründen, einschließlich der Tatsache, daß die multikulturelle Politik der Bundesregierung (besonders mit ihrem energischen Programm, Publikationen finanziell zu unterstützen) etwa in den letzten zehn Jahren das Entstehen vieler mennonitischer Schriften ermutigt und gefördert hat, einschließlich der Übersetzung von fast vergessenen deutschen Büchern wie Hans Harders *Keine Fremden im Exil* und anderer Werke aus der Reihe des mennonitischen Literaturvereins, wie auch meine demnächst erscheinende Sammlung von mennonitischen Kurzgeschichten unter dem Titel *Liars and Rascals*.

2.

Die Ästhetik (eine Art der Kunstbetrachtung) ist in der mennonitischen Volksgruppe zu der Zeit entstanden, in der sich auch die Persönlichkeit des Künstlers herausbildete, eine Persönlichkeit, der die meisten Mennoniten ganz allgemein auch jetzt noch mit einem gewissen Unbehagen gegenüberstehen. Seit der Veröffentlichung von Dycks *Verloren in der Steppe* in den vierziger Jahren können wir den dringenden Wunsch in der mennonitischen Literatur wahrnehmen, dem Künstler, dem Träumer, doch einen entsprechenden Platz in der Gemeinschaft einzuräumen und ihn als einen vollwertigen Menschen anzuerkennen und zu würdigen. Die Figur Hans Toews glaubt zu Beginn dieses Bildungsromans, daß seine angeborene künstlerische Empfindsamkeit in der Steppe unweigerlich gedrosselt werden würde, wo man ihn seitens der Gemeinde nur so weit akzeptiert, als er seine Tüchtigkeit als ein fleißiger Bauernjunge unter Beweis stellt. Hans wird von den Gestalten einer Phantasiewelt in Bann geschlagen. Die Erwartungen der Mitmenschen ihm gegenüber vertiefen nur seine hilflos-wütende Enttäuschung, sobald er aus seiner zauberhaften Traumwelt, seiner Welt von Rittern und Drachen, aufwacht und sich von neuem nur „in Hochfeld, auf der Schwelle des Scheunentors“ wiederfindet:

„Und wie einmal schon, damals, als er Kronsweide erlebte, hadert Hans mit seinem Schicksal: Was ist schon Hochfeld, dieses nüchterne Dorf mit seinen geraden Linien und rechten Winkeln. Diese Bauernhöfe, alle nach demselben Plan angelegt. Diese Häuser, alle mit derselben Stubenanordnung und Einrichtung. Und die Ställe, die Scheunen, alle nach demselben Muster erbaut, die Vorgärten, die Hintergärten, überall dasselbe. An der

Gartengrenze die Maulbeerhecke von einem Ende des Dorfes zum andern. Alles, alles dreißigfache Wiederholung derselben Schablone. Und tritt man durch die Hecke ins Freie, so liegen da endlos die Getreidefelder, alle gleich groß, alle mit derselben Getreideart, und hinter ihnen die Steppe, die Viehweide, noch viel eintöniger als alles andere ... Wie arm, ach wie arm und verloren fühlt Hans sich in dieser Steppenwüste und wie glücklich und reich erscheint ihm dagegen der ärmste Köhlerbub in jenen fernen Zauberwäldern, wo man auf Schritt und Tritt einer verwunschenen Prinzessin, einem stolzen Ritter oder einem verwegenen Schnapphahn, wenn nicht gar einem feuerspeienden Drachen begegnet ...

[Hans] liegt dort aber, bis dann vielleicht eine rauhe Stimme höhnisch fragt: Na, was liegt dieser sich denn herum? – So dumm fragen verwunschen Prinzessinnen nicht. Und Hans schleicht dann still nach Hause und – greift doch wieder zu seinem Buch“ (180–181).

Trotz seiner zurückgedämmten künstlerischen Empfindsamkeit und der Geringschätzung, die ihm in der „rauen Stimme“ widerfährt und vorwirft, die Zeit zu vergeuden, hält Hans an seiner Vision von der Existenz jenseits des pragmatischen und sich monoton wiederholenden bäuerlichen Lebenskreises fest. Als ihm dann später der Durchbruch zu einer künstlerischen Sehweise gelingt, bei der er seine innere Erfahrung verarbeitet, stolpert auch er notgedrungen auf die Entdeckung zu, die im mennonitischen Kunstschaffen so oft beglückt empfunden wird, daß nämlich das Alltägliche und Unromantische (was im Falle von Hans die Steppe bedeutet und das kleine Dorf Hochfeld mit all seiner Engherzigkeit) durch die schöpferische Phantasie als Kunstwerk neu entstehen und sich so in einer neuerworbenen, schönheitsumrahmten Vielfalt darbieten kann.

In einem Interview, das vor einigen Jahren in *Visions and Realities* veröffentlicht wurde, erwähnte Patrick Friesen, welche innere Befreiung als Künstler ihm zuteil wurde, als er erkannte, wie im ganz Alltäglichen der Grundstoff fürs Poetische steckt:

„Ich erinnere mich, daß mein großer Durchbruch kam, als ich das Wort „Eisenbahn“ in einem Gedicht verwandte. Eisenbahn konnte man das hineinschreiben? Ich hatte es in einem Gedicht von Betjeman gelesen, Eisenbahn. Und ich sagte mir: „Na so was, dieser Kerl ist doch ein ganz gewöhnlicher Mensch, er ist so alltagsverhaftet, und wie kann er sich das nur leisten?“ (245).

Die ganz ähnliche Entdeckung des Hans Toews kennzeichnet einen der ersten großen, der Selbsterkenntnis dienenden Momente im Literaturschaffen der Mennoniten, wenn nämlich hier dem Künstler klar wird, daß

die Alltagswelt, die ihn umgibt, bequem entdeckt und einbezogen, dabei auch auf dem Amboß seiner Vorstellungskraft kräftig umgeformt werden kann.

Etwa zu Beginn des letzten Romandrittels kommt dem empfindsamen jungen Helden eine neue beglückende Einsicht. Während einer Fahrt in die Stadt bemerkt er in einem Schaufenster Gemälde russischer Küstenszenen und Landschaften, und das führt ihn zu manchen Überlegungen, da diese Darstellungen so gar nicht zu seiner eigenen zähen Ansicht vom „prosaischen“ Dorfleben passen:

„Immer nur ist [ein Bild] etwas Großartiges oder doch etwas Fernes, nie etwas, wie man es hier in der Steppe und in Hochfeld sieht. Nie solche Menschen, solche Häuser, solche Mais- und Getreidefelder. Wie das wohl kommt? Ob man das nicht malen darf oder ob sich das vielleicht nicht malen läßt oder ob das einfach alles so unbedeutend ist, daß es sich zu malen nicht lohnt. Vielleicht ist es aber auch, weil von allen Malern nur keiner weiß, daß es solche Dörfer wie Hochfeld überhaupt gibt und solche Menschen, wie sie in Hochfeld leben. Das wird's wohl sein, niemand auf der Welt weiß etwas von Hochfeld und seinen Menschen, und darum liest man auch nie in einem Buche von ihnen. Wie dem nun aber auch sei, er wird so ein Bild malen, den kleinen Hochfelder Bauernbuben im Maisfeld (284).

In diesem kleinen Erlebnis finden wir nicht nur einen ans Wesentliche rührenden Bericht über das Erwachen künstlerischer Empfindsamkeit, die ja durch das ganze Buch hindurch entwickelt wird. Was wir hier sehen, ist vielmehr, wie ein junger Mennonit einer Welt, die er stets für „langweilig“ und „monoton“ hielt, eine neue Identität verleiht. Er hat hier durch seine Vorstellungskraft eine Art Mythos vom mennonitischen Dorf Hochfeld geschaffen – um nicht zu sagen, einen gewissen Mythos vom kleinen mennonitischen Bengel in der Steppe.

Wie die Erfahrung von Hans andeutet, ist Kunst eine große Formkraft, sie verhilft uns nicht zu einem bloßen Abbild der Wirklichkeit, sondern gestaltet das von uns Wahrgenommene, beeinflusst und bereichert dadurch unser Leben. Kunst beschränkt sich nicht darauf, nur nachzubilden, was wir sehen, sondern bringt uns zweierlei: das, was wir sehen, und eine neue Art, wie wir es sehen. Hans hat den Ehrgeiz, Hochfeld der Welt zu erklären; das noch Wichtigere aber liegt darin, daß er den Hochfeldern ihr Hochfeld erklären wird. Es steht außer Zweifel, daß die Mennoniten immer schon die unbestechliche Macht der Kunst bei der Bestimmung dessen, was und wie wir auch das uns schon ganz Vertraute sehen, richtig erkannt haben und daß gerade diese Erkenntnis für den Widerstand ver-

antwortlich ist, welcher in der Welt der Mennoniten gegen die Künste, und dabei besonders gegen realistische Romane, bestand.

Der Umfang und Ton der Briefe, die den *Mennonite Brethren Herald* als Reaktion auf die dort erschienene positive Besprechung von Rudy Wiebes *My Lovely Enemy* überschwemmten, machen deutlich, wie sehr manche Angehörige der mennonitischen Volksgruppe darauf bestehen, den Romanschriftsteller weiterhin als einen Eigenbrötler, einen Ketzer oder ganz einfach einen Spitzbuben anzusehen. Und es ist besonders erwähnenswert, daß eine beträchtliche Anzahl der wortstärksten feindseligen Briefschreiber erklärte – und das obendrein noch mit Stolz – daß sie sich nicht dazu herabgelassen hätten, das verräterische Buch zu lesen!

Eine stark auf Unterdrückung gerichtete Einstellung gegenüber den Künsten kann in der mennonitischen Literatur oft mit einer betonten Religiosität identifiziert werden, die natürlicherweise im Gegensatz steht zum innerlich freieren und vielschichtigeren Empfindungsvermögen des Kunstschaffenden. Der Mangel an leichter Lebensart, mit dem die fromme Person (unweigerlich die Mutter) der drohenden, andersartigen, aufs Künstlerische gerichteten Sehweise gegenübertritt, findet seinen Ausdruck in *Verloren in der Steppe*, wo wir sehen, wie abwehrend die Mutter auf die Lektüre ihres Sohnes reagiert (interessanterweise ist der Vater viel aufgeschlossener für Literatur):

„[Vater] sitzt und liest. Früher hat er nur in der Bibel gelesen, im Gesangbuch und im Katechismus, mit den Jahren aber und mit den heranwachsenden Söhnen ist auch er „weltlicher“ geworden. Und heute liest er auch Zeitungen. Vor allem den „Botschafter“, dann auch die „Friedensstimme“ ... Um Weihnachten herum erscheint dann noch der Familienkalender, der immer eine sehr willkommene Lektüre ist. Oft läßt er sich auch von Hans den „Kinderfreund“ geben. Er hat da schon alles gelesen, aber dieses und jenes liest er auch schon gerne ein zweites Mal. In letzter Zeit nun hat Vater gar angefangen regelrechte „Geschichtenbücher“ zu lesen. Dieselben, die Berend liest und Hans. Das ist nun zwar „unnützes Zeug“, aber Spaß macht’s ihm doch, und Mutter muß oft zwei- auch dreimal rufen, ehe er das Buch weglegt und an den Eßtisch kommt. Mutter schilt in ihrer stillen Weise über solche Bücherleserei, und es sehe ja recht hübsch aus, wenn er, der Vater selber, nun auch noch mit dieser Unsitte anfangen, – es sei grad genug, daß man die Jungen fast nicht mehr von den Büchern loskriege. Er werde wohl bald gar noch Romane lesen. So schilt Mutter. – Romane – etwas Schlimmeres, den Menschen gradwegs ins Verderben zu stürzen, gibt’s für die ehrsamten Hochfelder, wenigstens in ihren älteren Jahrgängen, nicht. Romane – huh! – Und eines Tages sitzt Vater richtig

hinter einem Roman, Berend hatte grad nichts anderes. Und siehe da, es kommt kein Erdbeben. Und als dann die Welt auch sonst nicht aus den Angeln fliegt, liest Vater auch eine zweite „Liebesgeschichte.“ Berend aber, der Losleder, lacht sich ins Fäustchen, daß er Vater so schön zum Bösen verführt und daß er ihn jetzt in der ganzen Büchersache sozusagen fest hat“ (215–216).

In einer ähnlichen Szene in *The Trail of the Conestoga* von Mabel Dunham, die von Siedlern abstammt, die teils Schweizer, teils pennsylvanische Mennoniten waren, verurteilt die Muttergestalt Nancy Eby, in einem Anfall von heiliger Empörung, daß ihr Sohn *Pilgrim's Progress* liest. Kaum war das Geschirr vom Tische geräumt und durch das rote Tischtuch ersetzt worden, als Hannes schon ein Buch aus seiner Tasche zog, sich auf den Platz von Christian setzte und zu lesen anfang.

„Sofort machte sich Nancy Sorgen. Aufgeregt kam sie herbei und schaute ihrem Sohn über die Schulter. Es war so, wie sie es erwartet hatte. Er war schon wieder beim Lesen seiner nutzlosen Geschichte. „Er ist schon wieder dabei,“ sagte sie zu ihrem Mann. „Ach laß ihn doch in Ruhe,“ sagte Christian, recht gleichmütig. „Das ist immer der leichte Ausweg,“ sagte Nancy darauf mit einer kummervollen Stimme. „Die ganze Erziehung wird mir überlassen. All die Lügen, die er da liest! Das wird ihm noch Leib und Seele verderben!“

Christian interessierte sich genügend für das Seelenheil seines Sohnes, um sich die Brille aufzusetzen, hinüberzugehen und ihm über die Schulter zu schauen, um zu sehen, welcher Art die verderbliche Literatur wohl war, die Hannes mit solchem Eifer verschlang. Er war überrascht, dort seinen eigenen Namen gedruckt zu finden. „Christian im Abgrund der Verzweiflung“ las er.

„Es ist weiter nichts als ein Haufen Lügen,“ sagte Nancy noch einmal. Aber Christian vertiefte sich in diesen seinen Namensvetter, welcher in eine große Grube gefallen zu sein schien, und wollte unbedingt erfahren, ob er dort auch wieder herauskommen würde. Er konnte es kaum erwarten, bis Hannes die Seite umblätterte. „Jetzt liest auch du noch diese Lügen,“ rief Nancy, erfüllt von jener Art der Gefühlsaufwallung, die als heilige Empörung bekannt ist. Ganz schnell fegte ihre Hand runter auf den Tisch, ergriff das seelenverseuchende Ding und warf es ins Feuer. „So,“ sagte sie zufrieden, „jetzt kann es keinem von euch mehr schaden. Ist die Bibel für euch nicht mehr gut genug?“

Hannes war verblüfft, aber er sagte nichts. Er wußte ja, daß es zwecklos wäre.

„Wo hast du es denn her?“ flüsterte Christian.

„Von Jake Brubacher“, antwortete Hannes. „Er hat es mir schon letzte Woche aus Lancaster mitgebracht.“

Christian achtete genau auf Nancys Hin und Her. Im richtigen Augenblick nahm er seinen Geldbeutel heraus, entnahm ihm einige Münzen und sagte: „Sag ihm, er kann dir ein anderes mitbringen, irgendwann, wenn er wieder hinfährt.“

„Es ist ein Buch mit Geschichten“, sagte Hannes, denn er wollte das Geld seines Vaters nicht ohne dessen Wissen und Einverständnis für irgendwelche aufrührerische Literatur ausgeben. „Ja, natürlich, ein Geschichtenbuch“, antwortete Christian, und er schob dem Jungen das Geld in die Tasche. „Ich habe genug gelesen, um das begriffen zu haben. Du mußt es aber verstecken, Hannes, oder es wird auch im Feuer landen.“ Und er schaute mit einem bedeutsamen Blick in Nancys Richtung.

Und so war die geheime Abmachung getroffen.“

Hier wäre ich versucht, vom Thema abzuschweifen, mir die Folgerungen aus diesem kleinen Mythos näher anzusehen, der sich aus der Zusammenstellung der eben zitierten Texte ergibt: Die mennonitische Muttergestalt als eine zerstörerische Kunstfeindin. Aber ich will dieser Versuchung widerstehen.

Die Überzeugung Nancy Ebys, daß Erdichtetes zur Verdammnis führt, weil es „ein Haufen Lügen“ sei, ist natürlich nicht nur eine „mennonitische“. Das Ablehnen von Romanliteratur mit der Begründung, daß sie sich von der „objektiven Wahrheit“ entferne, kann man in verschiedenen kulturellen Traditionen finden, so bei den Puritanern im England des 17. Jahrhunderts, die gleichzeitig mit Milton recht gut eine ganze Poetenschule hätten hervorbringen können, wenn sie nicht mit Argwohn das weltliche Vorstellungsvermögen betrachtet hätten, welches Ikonen und Statuen und komplizierte Kirchenrituale zu schaffen imstande war – alles Verlockungen der Sinneswelt, welche drohten, die Energien des Geistes zu verfälschen und zu verzetteln. Es ist ausreichend bekannt, daß die Mennoniten dieses Mißtrauen gegenüber Ausschmückung und Verschönerung durchaus teilten. Und ihr Mangel an Gelassenheit gegenüber jeglichem Erdichtetem (ein ungutes Gefühl, welches sich, wie bereits gesagt, bis in unser Jahrzehnt bemerkbar macht) ist der Ausdruck eines weitreichenden allgemeinen Widerstandes gegenüber allem Nicht-Konkreten, gegenüber jenen „Lügen“, gegen die sich die Nancy des Dunhamschen Romans wendet.

Sehr wahrscheinlich war der Widerstand gegen Literatur und Kunst unter den Mennoniten nie ein allumfassender, wie die recht eindrucksvolle Liste der mennonitischen Schriftsteller in *The Mennonite Encyclopedia*

kundgibt. Aber Aufnahmebereitschaft für die Künste war und ist innerhalb der mennonitischen Volksgruppe unregelmäßig entwickelt, wie uns Jacob H. Janzen, einer ihrer Kunstförderer, in der ersten Nummer von *Mennonite Life* (Januar 1946) gezeigt hat, wo er sich in seinem Aufsatz über „Die Literatur der russisch-kanadischen Mennoniten“ daran erinnert, wie er, ein Romanschriftsteller, bei seiner Ankunft in Kanada im Jahre 1924 von Vertretern der Kirche empfangen wurde:

„Als ich nach Kanada kam und in meinem gebrochenen Englisch versuchte, einem mennonitischen Bischof klarzumachen, daß ich ein „novelist“ [Romanschriftsteller] wäre (was als Übersetzung für „Schriftsteller“ in meinem Wörterbuch stand), war er sehr erstaunt. Er versuchte mir dann klarzumachen, daß „novelists“ Autoren wären, welche Erdichtetes niederschrieben, und daß Dichtung dieser Art Lüge wäre. Nun wollte ich mich ihm ja gewiß nicht als einen berufsmäßigen Lügner vorstellen. Mir selber gestand ich es zwar ein, aber ihm gegenüber doch nicht hörbar, daß ich haargenau jene Sorte von „Lügner“ war, der ihm einen solchen Schock versetzt hatte“ (22).

Janzen warb ebenso wie Arnold Dyck dann kräftig um eine bessere Aufnahme und Entwicklung der Künste unter den kanadischen Mennoniten. Beide sahen es als eine ihrer wichtigsten Aufgaben an, beim Heranbilden eines mennonitischen Publikums zu helfen, welches, wie Janzen behauptet, bereits um das Jahr 1935 schon eine genügend günstige Reaktion auf verschiedene interessante Erzählungen entwickelt hatte, ob diese nun das Leben von Heiligen beschrieben oder die Abenteuer von Pionieren und Indianern in amerikanischen Grenzgebieten. Aber das gleiche Publikum war ganz entschieden gegen ähnliche erzählende Werke über Mennoniten selbst eingestellt, wie Janzen beobachtete:

„Das Mennonitentum wurde in gewisser Hinsicht als eine „terra sancta“ betrachtet, auf der die Gauklerei des Romanschrifttums ganz fehl am Platze war. Daß Mennoniten in dieser Art des Schrifttums [dem Romanhaften] etwas hervorbringen würden, war ganz einfach Sünde. Man konnte doch schließlich das Mennonitentum nicht auf eine derart schnöde Weise behandeln“ (22).

Janzens mit unbehaglicher Einsicht gepaarte Verzweiflung über die Aufnahme der Künste bei den Mennoniten wird im gleichen Aufsatz auch noch betont in seinem Kommentar über Joost van den Vondel, den holländischen Autor des 17. Jahrhunderts, des goldenen Zeitalters der holländischen Literatur. Ein Mennonitenabkömmling von beiden Eltern her und vier Jahre lang Diakon in der mennonitischen Kirche (1616–1620), trat er 1641 zum römisch-katholischen Glauben über. Dieser Übertritt zum

Katholizismus, so deutet Janzen mit Bedauern an, war nicht (wie viele annahmen) „begründet in der Gottlosigkeit oder der Treulosigkeit gegenüber der Bruderschaft, in der er geboren war“, sondern fand statt, damit die Mennoniten nicht weiterhin seinen Talenten im Wege stehen konnten. Janzen beklagt das offen, wenn er sich dann weiterhin fragt, ob denn Fritz Senn (Gerhard Friesen), welchen er als „den Tschaikowsky der mennonitischen Dichter und Romanschriftsteller“ bezeichnet, nicht – wie van den Vondel – aus der Kirche austrat, weil er sie „als zu eng und selbstgefällig“ empfand: „Oh, wann werden wir endlich begreifen, daß Menschen, die dazu berufen sind, einen großen Dienst zu leisten, auch die Freiheit und die Möglichkeit brauchen, diesen Dienst zu leisten?“ „Gott sei uns gnädig!“ fügt er hinzu, indem er seiner Verzweiflung über die karge Aufnahme von Künstlern bei den Mennoniten Ausdruck verleiht (24).

In der *Mennonitischen Volkswarte* vom September 1935 stimmt G. Loewen, der regelmäßig Beiträge zur Kunst liefert, in Janzens Klage ein:

„Wir Mennoniten gehören, wie mir oft scheinen will, im allgemeinen zu den allerprosaischsten Menschen in der Welt. Wir sind viel zu materialistisch angelegt und vergessen darüber so leicht, daß es noch höhere Dinge gibt als Geld und Gut und alles, was den Leib erhält, daß wir auch eine Seele und einen Geist haben, die auch befriedigt sein wollen. Mit viel Gaben hat uns unser himmlischer Vater ausgestattet. Unsere klaren Augen, unsere feinen Ohren und alle unsere leiblichen Kräfte – was sind es für herrliche Güter! Doch höher noch stehen die Gaben unseres Geistes: unser Denkvermögen, unser fühlendes Herz, der in uns gelegte Sinn für Gesang, Musik, Poesie, Religion u.s.w. Aber alle diese Gaben, sowohl die leiblichen als auch die geistigen, sind von Haus aus nur im Keim in uns vorhanden. Unsere Pflicht ist es, diese Keime zu entwickeln und weiter auszubilden“ (338).

Die Mahnungen von Dyck, Janzen und anderen an die mennonitische Volksgruppe, doch die bedeutende Rolle, welche Kunst und Literatur spielen sollten, anzuerkennen und zu entwickeln, haben über die Jahre hin ihre Wirkung getan. Aber auch heute noch wird der mennonitische Kunstschaaffende sich durch seine Glaubensgemeinde wahrscheinlich eingeengt fühlen, die ihm entweder offen oder insgeheim seine künstlerische Autonomie versagt. Die Rolle des Künstlers unter den Mennoniten bleibt schwierig, ungelöst, und so ist es recht wahrscheinlich, daß er entweder der Gemeinde den Rücken kehrt oder – wenn er es nicht tut – sich willig in die Rolle eines Abtrünnigen schickt.

3.

Die Malerin Erma Martin Yost aus New Jersey hat beobachtet, daß ihre Familie sich mit ihrem Beruf recht gut abfinden konnte, da ihr künstlerisches Schaffen darin bestand, mit den Händen zu arbeiten. Übel vermerkt aber wurde es dagegen in ihrer persönlichen Umgebung, als sie an der Universität Kunst studierte: „die Leute ... waren sehr entmutigend. Es stellte keinen ‚Dienst‘ dar.“ In einem Interview in *Visions and Realities* hat David Waltner-Toews eine Bemerkung über seine eigene Einstellung zu den Mennoniten gemacht, für die er schreibt:

„Als ich aufwuchs, war es eine ganz geschlossene Welt; man konnte nicht über ihre Grenzen schauen. Wenn ich also über die Mennoniten schreibe, dann denke ich oft, daß ich ja eigentlich für das Publikum meines Vaters schreibe. Manchmal will ich sie einfach sich selbst überlassen und dann doch wieder nicht. Falls ich überhaupt gegenüber irgendjemandem auf dieser Welt eine Verantwortung habe ... dann sollte es auf irgendeine Art diesen Leuten gegenüber sein. Und so kommt es vor, daß sie mich dazu bringen, so manche Dinge, technische Dinge hinsichtlich Sprache und so, welche ich normalerweise drinlassen würde, weil sie mir nichts ausmachen, doch lieber zu streichen, weil ich eben meine, diese Leute könnten daran Anstoß nehmen ...“ (248).

Im selben gemeinsamen Interview glaubte Patrick Friesen, sich in einem anderen Punkt verteidigen zu müssen: „Ich möchte darauf bestehen – wenigstens für meine Person – daß ich ein Schriftsteller bin und nicht ein mennonitischer Schriftsteller. Ich bin ein Mennonit, und ich bin ein Schriftsteller, und man muß das unterscheiden“ (253).

Es ist offensichtlich, daß der Künstler oder Schriftsteller unter den Mennoniten entweder den ihm zustehenden Platz findet oder, falls es ihm nicht gelingt, aus seiner Volksgruppe ausscheidet, soweit er das überhaupt kann, denn seine ethnische Heimstätte wird dennoch unweigerlich im Werke deutliche Spuren hinterlassen. Und das tatsächliche Weggehen wird dann zweifellos zu einem Seufzer der Erleichterung bei den einen und zu einem Ausruf des Bedauerns bei den anderen führen. „Als ich 12 Jahre alt war,“ so wird Sandra Birdsell in einem „Toronto Star“ aus dem Jahre 1984 zitiert, „entschoß ich mich, keine gottesfürchtige Mennonitin zu werden. Es gab nichts, was [meine mennonitische Mutter] dagegen tun konnte. Das Sonderbare ist, daß die Mennoniten mich nun als eine der ihren ansehen.“

Birdsell, Friesen, Andreas Schroeder und andere, die alle ganz bewußt den Standpunkt des Außenseiters eingenommen haben, besitzen gegenüber ihrem mennonitischen Publikum eine Freiheit im Ausdruck, über

den solche Volksgruppenangehörige wie David Waltner-Toews und Rudy Wiebe nicht verfügen. Während Birdsell ihr Erstaunen darüber ausdrückt, zu einer Religionsgemeinde gezählt zu werden, von der sie dachte, sie hätte ihr schon jahrelang den Rücken gekehrt, kämpft Wiebe noch um seine Autonomie, obwohl er das mit einem gewissen Maße an Ironie tut, wie es aus seinen abschließenden Bemerkungen in seinem erwähnten Interview hervorgeht:

„Und warum erheben die Mennoniten Anspruch auf Sie? Was haben sie davon?

Na ja, die sind ja froh, soviel Publizität wie nur möglich mitzukriegen. Was ich meine, ist, daß sie einen so geringen künstlerischen Ruf haben; vor der Generation, der ich angehöre, hatten sie doch nie einen englisch-sprachigen Schriftsteller, der es wert gewesen wäre, ein zweites Mal gelesen zu werden.

Und wie kommt es, daß Sie dabei ausgewählt wurden? Hätte man sich nicht auch einen anderen nehmen können?

Nun, da kann ich Ihnen versichern, daß man das bestimmt schon oft gedacht haben wird, aber nachdem mein erstes Buch erschienen war, waren die Würfel gefallen. Man konnte nichts dagegen tun, und jetzt muß man sich eben damit abfinden.“

Hier wird sichtbar, wie es bei der Herausbildung einer mennonitischen künstlerischen Tradition zugeht, daß sich im Vordergrund eine Künstlergestalt erhebt, während im Hintergrund als Rückendeckung eine recht unschlüssige Gruppe steht.

In ähnlicher Weise kann man in den literarischen und anderen künstlerischen Erzeugnissen wahrnehmen, wie die mennonitischen Künstler das Aufblühen eines Schönheitssinnes erreicht haben, kein verlegenes Bekenntnis „das ist Kunst“, oder „das spricht das Schönheitsgefühl an“, sondern eine schrittweise, ganz natürliche Entdeckung des möglichen Vorhandenseins des Schönen mitten im Alltäglichen. Während er noch diese Entdeckung macht, lernt der Künstler schon, sich von seinem Erlebnis zu distanzieren, und wird dadurch befähigt – und ebenso auch alle die, welche dem Künstler gern folgen und auf diese Weise tatsächlich eine Art von Mitschöpfer statt bloße Konsumenten seiner Kunst werden – das Neue im schon längst Vertrauten zu entdecken. So bringt es der Künstler (zusammen mit einem Publikum, das wirklich mitgeht) dazu, daß er die von ihm ästhetisch erfaßte Welt immer wieder neu formt.

Als der junge Hans Toews einsieht, daß er in das Dorf Hochfeld zurückkehren, es malen und dadurch sichtbar machen wird, geschieht seine Verwandlung nicht ohne Vorbereitung. Schon zu Beginn seines Bildungsro-

mans hat Dyck uns auf das künstlerische Empfindungsvermögen des jungen Hans aufmerksam gemacht, besonders auch auf das Staunen, mit dem er die offensichtliche Anerkennung einer Freude am Schönen vermerkt hatte, die von anderen Familienmitgliedern gelegentlich gezeigt wurde. So registrierte er mit besonderem Interesse und Unbehagen die Neigung der Familie zum Sammeln zerbrechlicher Erinnerungsgegenstände, die als „Zuckersachen“ bekannt sind, und bemerkt dazu: „Nein, nicht des Zuckers wegen sind die vielen Zuckerdinger da, sondern ihrer äußeren Pracht wegen stehen sie leer und unbenutzt ein Jahrzehnt nach dem andern im Glasschapp der Großen Stube“ (43). Warum, fragt sich Hans, werden bestimmte Haushaltsgegenstände als wertvoll herausgestellt trotz ihrer normalen Funktion? Schließlich hat er ja nie gelernt, Dekoratives als solches zu schätzen, und es sind nicht nur die „Zuckersachen“, die ihn verblüffen:

„Dort über der Tür, die in die kleine Stube führt, ist ein Wandbrett angebracht mit einer Holzstange davor. Brett und Stange dienen als Halt für die dahinter aufgestellten Teller. Die stehen auf ihrem Rand und in einer Weise, daß ihre Innenseite mit der Bemalung dem etwaigen Beschauer zugekehrt ist. Fünf Teller stehen da nebeneinander und reichen über die ganze Breitseite der Tür. Vorne in dem Brett, in das entsprechend Einschnitte eingekerbt sind, hängt ein Dutzend runder zinnerner Eßlöffel mit dem Stiel nach unten. Als Hänschen das Wandbrett mit den Tellern und Löffeln erst einmal richtig sah, hat er darüber oft nachgedacht. Er hat es aber nicht verstehen können, warum Mutter in dieser raumverschwenderischen Weise Teller und Löffel aufbewahrt. „Das ist zum Hübschsehen“, hat sie es ihm dann erklärt. Nun hat er es erst recht nicht verstehen können. Versteht er es etwa nur darum nicht, weil außer diesem Tellerbrett, einem zweiten solchen in der Großen Stube und den buntausgenähten Auflegekissen des Gastbettes nichts, aber auch gar nichts da ist, das dem alleinigen Zweck der Wohnungsverschönerung dient“ (37-38)?

Indem sie zugeben, bestimmte, einem Zweck dienende Gegenstände könnten noch einen anderen, von der Funktion unabhängigen ästhetischen Wert haben, könnten die Mennoniten, so scheint Dyck hier anzudeuten, nach und nach ein künstlerisches Empfindungsvermögen entwickeln; eine Geisteshaltung, die es gestatten würde, ihre eigenen Kunstfertigkeiten zur Blüte zu bringen. Der bei den Mennoniten unterdrückte Sinn fürs Schöne findet, wie Arnold Dyck es sieht, seinen Ausdruck in den Gläsern und dem Porzellan, die nur zur Zierde da sind, und diese Haltung scheint nach einer Beobachtung von Hans doch wirklich mit der von den Mennoniten praktizierten Einfachheit des für sie typischen Heims in

Konflikt zu stehen. Diese Art der Reaktion fand, wie Dyck mit seinem unnachahmlichen Humor an anderer Stelle vermerkt, auch sonstwo einen Ausdruck: in der Weise, wie die kanadischen Mennoniten anscheinend vorbehaltlos und ganz bieder den Eaton Katalog als eine Art von Kunstwerk begrüßten. In der *Mennonitischen Volkswarte* schreibt er darüber: „Malerei, Bilder! Haben wir nicht in jedem Zimmer die schönsten Wandkalender mit prächtigen großen Bildern hängen! Haben wir nicht auf dem Regal den neuesten Eaton-Katalog liegen, das Buch, von dem böse Zungen behaupten wollen, daß es hierzulande als zweite Bibel gewertet werden muß, und in einigen Haushalten sich tatsächlich eher abnutzen soll als das Bibelbuch. Eatons' Katalog – wer von uns, die wir fremd ins Land kamen, hätte seine ersten Kenntnisse im Englischen nicht aus diesem Buche geschöpft. Dem Buche mit den vielen schönen Bildern. Ein lehrreiches, ein nützliches Buch. Abende lang sitzen wir daran und genießen es“ (29).

In all dem, was Dyck hier gutmütig als eine gewisse Schwäche der Mennoniten für „hübsche Sachen“ verspottet, ob das nun Teller oder Gläser sind oder Bilder in einem Kalender oder einem Katalog, scheint mennonitisches Schönheitsempfinden eine erste Stütze zu finden.

Der künstlerische Mensch erkennt die ästhetischen Möglichkeiten, die im Gewöhnlichen schlummern, und durch das Entfernen der alltäglichen Gerätschaft von seiner praktischen Aufgabe, indem er sie aus dem üblichen Zusammenhang, in dem die Gemeinde sie gewöhnlich sieht, entfernt (der Teller ist nun über der Tür statt auf dem Tisch), ändert er auch die Einschätzung ihres Wertes. Sobald man den Teller über der Tür hängen sieht, ist etwas anderes aus ihm geworden. Aus einer solchen Anerkennung von Gewohnheiten, die man in den mennonitischen Haushalten schon lange gepflegt hat – wie eben die Unterbringung des dekorativen Tellers – entspringt eine Empfänglichkeit gegenüber der eigenen Kunst, einer Kunst, die ihre Wurzeln in der mennonitischen Erlebniswelt hat. Der Teller über der Tür macht als Kunst wohl einen weniger nachhaltigen Eindruck als beispielsweise die Fleckerldecke an der Wand. Der für den einzelnen wichtige Umstand für das Akzeptieren des Tellers als Kunstgegenstand ist, daß sich der Zusammenhang, in dem man ihn sieht, geändert hat. Ein wirkliches Problem ergibt sich immer dann, wenn das nicht geschieht. Unter diesem Blickwinkel sollen wir die weitverbreitete Ablehnung sehen, die seitens der mennonitischen Allgemeinheit dem entgegengebracht wird, was wir etwa unter realistischer literarischer Darstellung verstehen. Der Widerstand des Publikums wurzelt ganz einfach in einem Durcheinanderbringen von Kunst und Leben. Die Mennoniten

werden Kunst erst voll akzeptieren, wenn sie erkennen, was sie eigentlich ist.

4.

So mancher Künstler unter den Mennoniten hat eine bedeutende Rolle gespielt, wenn es darum ging, auf eine einfühlsame Weise zu zeigen, wie Kunst, während sie vom Leben etwas ausleiht, gleichzeitig sich von ihm löst. Ihre Kunst, durch das richtige Kombinieren von Thema und Form, lehrt das Publikum, was Kunst ist. Das Werk der Malerin Erma Martin Yost aus New Jersey ist besonders interessant im Darstellen, wie die mennonitischen Künste – in großem Maße – einen leicht feststellbaren Katalog ihrer eigenen Entwicklung vom Praktischen zum Ästhetischen schaffen können. Die Werke in der Yostschen Fleckerldeckenserie, die aus zweimalgedruckten Feldern mit tatsächlichen Fleckerlmustern im unteren und mit gemalten „Verwandlungen“ im oberen Teil bestehen, objektivieren gleich auf doppelte Weise die Fleckerldecke als Haushaltsgegenstand.

Aber diese Verwandlung der Fleckerldecke durch Erma Martin Yost ist nur ein Beispiel. Die Tatsache, daß Merle und Phyllis Good, die die Rolle von Publicitätsbeauftragten für mennonitische Kunst, Literatur und Popkultur, besonders für die Vereinigten Staaten, übernommen haben, eine Reihe von illustrierten Fleckerldeckenbüchern auf Hochglanzpapier während der letzten Jahre herausgebracht haben, unterstreicht diese Deutung der von Erma Martin Yost vorgenommenen Verwandlungen. Die Fleckerldecke existiert, anders ausgedrückt, für Erma Martin Yost oder für die Herausgeber der beiden Good-Bücher nicht mehr als ein Gebrauchsgegenstand. Indem sie durch Farbe und Foto abgetrennt wird von ihrer eigentlichen Funktion, wird sie in etwas anderes verwandelt. Der Werbetext der beiden Good-Bücher bestätigt diese Deutung: „Diese Galerie von mehr als 200 antiken Fleckerldecken umfaßt Meisterwerke von allen größeren Gemeinden der Amish“, steht dort zu lesen, und die Leserin wird ermutigt, die Fleckerldecke als ein Kunstwerk anzusehen; oder es wird sogar vorgeschlagen, die Leserinnen sollten „den Charme und die Schönheit der antiken Meisterwerke nachbilden,“ indem sie selbst Fleckerldecken herstellen.

Eine weitere Künstlerin im Verwandeln der Fleckerldecke ist die Kanadierin Gathie Falk, die ihre künstlerische Absicht beschreibt als das Ergreifen „von alltäglichen Sachen – Berichte von unwichtigen Vorkommnissen, Lebensausschnitte ohne Bedeutung, und ... dem Daraus-Gestalten von etwas Einmaligem, vielleicht sogar Exotischem“ (Gathie

Falk Retrospective 8); von ihrer Arbeit hat man gesagt, es wäre eine „Verehrung des Gewöhnlichen“. Falk erklärt, und dabei bezieht sie sich (wahrscheinlich) auf die über 100 Keramik-Kohlköpfe, die sie geformt, gelbgrau gefärbt, gebrannt und Blatt um Blatt bemalt hat, um sie dann auszustellen (150 auf einmal), indem sie an Fäden in Augenhöhe in einer öffentlichen Galerie im Jahre 1978 aufgehängt wurden, sowie auf die Bilder von dieser ziemlich gewöhnlichen Gemüseart: „Ich stelle Kohlköpfe gerade deswegen her, weil sie eben nicht exotisch sind.“ Falk arbeitet in einer Tradition des „funk“, einer Art der Pop-Kunst, die in den mittleren sechziger Jahren gepflegt wurde, aber ihre Werke, wie auch die dem häuslichen Leben nachgebildeten Skulpturen und Collagen von Aganetha Dyck, offenbaren die Suche nach einer annehmbaren Ästhetik, die in so manch anderen Äußerungen mennonitischer Kunst und Literatur ihre Parallelen hat. Wie die Fleckerldecken von Erna Martin Yost, die Kohlköpfe von Falk und ihre Schuhe und Stühle, so sind auch die Einmachgläser von Dyck zu gleicher Zeit in zwei Welten zu Hause: sie bleiben (im strengen Sinn), was sie waren, und doch sind sie in Kunstgegenstände verwandelt worden. Das Wesentliche an ihnen ist, daß sie unsere Gedanken auf die Welt des Alltäglichen richten, obwohl sie selbst in der Welt der Kunst zu Hause sind. Sie laden das Publikum dazu ein, zu sagen: „Das ist mir vertraut“ oder einfach „Damit komme ich gut zurecht“, und zur gleichen Zeit zu bemerken, „Aber so wie hier habe ich es noch nie gesehen“ oder „Andererseits ist es doch nicht wirklich vertraut; es ist eben etwas anderes.“ Gerade durch ihre Vertrautheit leugnen die Fleckerldecken, die Kohlköpfe und die Einmachgläser ihr „Anderssein“ als Kunstgegenstände und mildern auf diese Weise die sonst als bedrohlich empfundenen Ansprüche, die die Kunst ab und zu an den Bereich des Geistigen und Jenseitigen erhoben hat.

Was wir hier als ein gut hervortretendes Allgemeinschema in den bildenden Künsten der Mennoniten gesehen haben, zeigt sich auch in den Romanen einiger neuerer mennonitischer Schriftsteller, die dem Plattdeutschen, der normalen „alltäglichen“ Sprache der russischen Mennoniten, in ihrer englischen Dichtung einen Platz eingeräumt haben und die, indem sie es so einrahmten, die gleiche Wirkung erzielt haben, die uns von den Fleckerldecken von Erna Martin Yost vertraut ist: Die Funktion ist nur noch in der Erinnerung vorhanden; die plattdeutschen Wörter und Sätze werden zu einer Art von Ritual, zu Beschwörungsformeln und Losungsworten. Das neueste Beispiel für den Gebrauch des Plattdeutschen in dieser Art ist Armin Wiebes *The Salvation of Yasch Siemens*, wo volkstümliche Ausdrücke wie „heista kopp“ und „drankahma“, „fuschel“

und „fruemensch“ und Spitznamen wie Penzel Panna, Laips Leeven, Hingst Heinrichs und Pracha Platt nicht nur an vielen Stellen ins Werk hineingeschmettert worden sind, sondern wo sie tatsächlich den Rhythmus und den Ton der Prosa des ganzen Romans bestimmen (das Buch ist natürlich weder technisch noch in seiner Funktion gesehen ein Roman, sondern eine Sammlung von Einzelerzählungen). Die Tatsache, daß das Buch – trotz seiner sprachlichen Akrobatenstücke, oder sogar ihrer wegen – ein breites und begeistertes englischsprachiges Publikum gefunden hat, bestätigt die dem Plattdeutschen hier zugewiesene Funktion als Klang und schmückendes Beiwerk anstelle seiner alten Rolle als ein Mittel zur Verständigung.

Armin Wiebe ist unter den Mennoniten nicht allein, wenn es darum geht, das Alltägliche in der Form der Sprache ins Werk hineinzunehmen und es ästhetisch zu verklären. Der Dichter David Waltner-Toews verpackt auf ähnliche Weise in seinen „Tante-Tina“-Gedichten allerlei ganz gewöhnliche Ausdrücke, die sich auf volkstümliche Nahrungsmittel beziehen, und verwandelt sie in eine Art von Intimverständigung, in Losungsworte, die einerseits die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft bestätigen oder verneinen können und andererseits wie eine rituelle Begleitmusik klingen. Tante Tina spricht von Hänschen, ihrem Sohn, in der Sammlung „Good Housekeeping“ (80 f.) von Waltner-Toews:

He wants to be rich, like the English, and save us all from Mannagruetze. His heart is tight as a peppernut. His head is a piroshki stuffed with fruit.	Reich will er sein, wie die Englischen und uns alle vor Mannagrütze bewahren. Sein Herz ist fest wie eine Peppernut, sein Kopf ist eine Piroshki, vollgestopft mit Früchten.
---	--

Oh my son my heart is heavy, thick as glums. If you come home it will rise, light and sweet. I will make you porzelky for breakfast and we will celebrate the New Year every morning.	Oh mein Sohn, mein Herz ist schwer, dick wie Glums. Wenn du nach Hause kommst, wird es sich leicht und froh erheben. Ich werde dir Porzelky zum Frühstück machen, und wir wollen das neue Jahr jeden Morgen feiern.
--	--

Auf ein ähnliches Einkleiden von Worten und Sätzen versteht sich der amerikanische Schriftsteller Warren Kliever sehr gut. In seiner Sammlung von Erzählungen unter dem Titel *The Violators* umrahmt und bewahrt (kristallisiert, mumifiziert?) Kliever eine Reihe von frommen Aussprüchen mit ebenso sicherem Griff, wie Gathie Falk Schuhe in

Schränkchen oder Plexiglas aufbewahrt oder Aganetha Dyck (künstliche) Früchte in Einmachgläsern. Was hier von Kliewer folgt, ist eine Unterhaltung, die augenscheinlich von drei Männern geführt wird, obwohl vom dritten Mann – der „junge Mann“ des ersten Satzes – nichts zu hören ist. „Junger Mann,“ sagte Ezra, „wir dachten alle, daß du in der großen Stadt dem Bösen verfallen würdest. Was machst du denn an den Abenden?“ „Ich möchte dich beschwören,“ antwortete der Pastor, „falls du gesündigt hast, auf deine Knie zu fallen und um Vergebung zu bitten.“

„Hast du dich mit schlechten Weibern herumgetrieben?“

„Amen, mein Bruder. Der Herr wird dir vergeben.“

„Was sagt die Bezirksschulverwaltung in Winnipeg über das, was du tust? Passen die denn gar nicht auf dich auf?“

„Der Herr wird seine Kinder beschützen, auch die schlechten und unwürdigen.“ Das rote Gesicht des Predigers lächelte.

„Was würdest du tun, wenn sie dich einmal erwischten?“

„Mein Bruder, stütze dich auf die starken und sanften Flügel des Herrn, und er wird dich emporheben.“

„Oder vielleicht willst du mir jetzt erzählen, daß Schullehrer so etwas nicht tun? Schullehrer sind besser als wir Bauern.“

„Sogar der Beste unter uns, ja der Heilige wie der Sünder brauchen Zuspruch und Trost, den uns Gott in der Stunde der Not geben kann“ (89-90).

Die wie in Konserven verpackten Worte angeblicher Weisheit wirken hier auf dem gleichen Niveau wie „camp“. Was diese Sätze einmal wirklich ausdrückten und die passende Gelegenheit für ihren Gebrauch sind längst vergessen worden, und zwar sogar vom Sprecher selbst, das will Kliewer hier andeuten. Auf die gleiche Weise wie die deutschen und plattdeutschen Wörter und Redensarten bei Armin Wiebe und Waltner-Toews wirken die Kliewerschen seelsorgerischen Klischees nicht mehr durch das, was sie wirklich ausdrücken, sondern nur noch als Beiwerk und Klang. Diese abgegriffenen Phrasen, wenn sie auf absurde Art aus dem Zusammenhang gerissen und ihrer Funktion beraubt werden, sind zu Elementen einer Popkultur im Sprechen geworden.

Ganz nahe am Anfang von *Verloren in der Steppe* bringt uns Arnold Dyck etwas ganz Ähnliches hinsichtlich der Kristallisierung und der sorgfältigen und verklärenden Bewahrung des Alltäglichen, mit dem sich so viele zeitgenössische mennonitische Künstler und Schriftsteller befassen. Er beschreibt, was im Kopf des jungen Hans Toews vorgeht, seine Fähigkeit, alltägliche Gebrauchsgegenstände dahin zu bringen, daß sie „eine Rolle spielen“:

„Und es sind das alles sehr nüchterne Sachen, mit denen sein Geist und Gemüt sich befassen müssen. Sicher viel zu nüchtern für den jetzt schon Sechsjährigen, dessen Anlagen außerdem kaum zu solcher Nüchternheit neigen. Wenn sie das täten, würde er in dieser Umgebung sicher nicht Dinge sehen, die andere nicht sahen. Denn mit Hänschen ist es so, wenn er sich abends, sobald es schummerig zu werden beginnt, in die Schlafbankecke lehnt und seine Augen durch den von der Dämmerung umfängenen Raum gehen läßt, dann beginnt es da lebendig zu werden, und wo er auch hinschaut, überall sieht er die wunderlichsten Bilder. Am Tischbein, wo die gelbe Farbe anfängt abzuschälen und der dunkle Grundton frei wird, an der Ofentünche, die von der Wärme immer wieder zerreißt und an der sich dadurch ein Gewirr von durcheinanderlaufenden Linien bildet, – in der Äderung der vor Alter gebräunten Balken und Bretter der Zimmerdecke, – am schweißbedeckten Fenster, an dem sich langsam Tropfen zu Tropfen findet, bis sie dann mit einmal abstürzen und klargezeichnete Zickzacklinien auf dem Glase hinterlassen – überall hockt es voll von den wunderlichsten Dingen und Gestalten. Für einen, der sie sieht, einen, der mit Hänschens Augen in die Welt schaut“ (29–30).

Der Drang zum Umgestalten durch die schöpferische Phantasie, die sich dann aber nicht mehr nur erstreckt auf das Sichtbarmachen von Fischen und Hunden in den Bruchstellen und Sprüngen alter Farbschichten, sondern auf die Verwandlung von Alltäglichem in ästhetisch Ansprechendes, findet in einem Großteil der Kunst und Literatur der Mennoniten seinen Ausdruck, und wo wir es finden, bestätigt und beweist es uns, daß sich eine ästhetische Sehweise entwickelt hat. Man denke nur an die Handlung oder das Geschehen in Allan Kroekers Film *Capital*, einem halbstündigen Drama, das der Regisseur als seinen „mennonitischsten Film“ bezeichnet hat. „Du kannst ein gutes Auto immer am Ton seines Radios erkennen“, sagt der Hauptdarsteller, ein Mann in den mittleren Jahren, welcher an der Seite seines Sohnes einen bescheidenen Lebensunterhalt aus dem Verschönern und dem Verkauf von Autos gewinnt. Wohlgemerkt, er macht sie äußerlich ansprechend, nicht funktionstüchtig. Und was sollen wir von Andreas Schroeder halten, dessen jüngster Roman *Dust-Ship Glory* von einem Mann handelt, der ein für die hohe See geeignetes Boot mitten in der Prairie von Saskatchewan baut? Der tatsächliche Schiffsbauer, auf dessen Leben sich der Roman stützt, hinterließ bei seinem Tode ein Schiff, das gestrandet dalag, meilenweit vom nächsten Flusse und über tausend Meilen vom nächsten Meeresufer entfernt. Doch wieviel Sinn liegt darin, daß Schroeder und Kroeker ausgerechnet auf diese Männer verfallen sind, die so stark den typischen Drang vieler mennoniti-

scher Künstler offenbaren: das Praktische und Vertraute, seiner alten Funktion entkleidet, in den Vordergrund zu stellen.

Indem der mennonitische Schriftsteller oder Künstler das Alltägliche von seinem gewohnten Gebrauch weg – und aus seinem alten Zusammenhang herausnimmt, gibt er ihm einen festeren Umriß und macht es dadurch leichter für uns, es von allen Seiten prüfend zu betrachten. Indem das Funktionelle abgeschafft und beiseitegeschoben wird, zwingen manche zeitgenössische mennonitische Künstler sich und ihre Gemeinde, die gewöhnlichen Lebensäußerungen ihrer ethnischen Identität mit neuen Augen zu sehen und über deren Bedeutung neue Fragen zu stellen. So wird alles – vom Deutschen und Plattdeutschen bis zur Fleckerldecke und zum Rollkuchen – neu definiert und auf seinen Begriffsinhalt untersucht. In dieser Neubestimmung, in dieser Verwandlung durch die Kunst, ist die Besinnung auf die Vielfältigkeit dieser vertrauten kulturellen Merkmale mit inbegriffen.

Was sagen die mennonitischen Künste über das Mennonit-Sein aus? Vielleicht manchmal, ganz direkt, daß das Mennonit-Sein in einem gewissen Sinne, wie Lureen Lafrenier bemerkt hat, so etwas wie Akne-Haben ist. Aber dazu kommt anderes. Das krönende Paradox des Heranreifens eines Künstlers oder einer Volksgruppe liegt darin, wie ein Literaturkritiker geäußert hat, „sein Erbe durch das Darbieten den Menschen näher zu bringen, seine Existenz real zu machen, indem man sie in eine Phantasie-Geschichte formt, seinem Schicksal zu entkommen, indem man es auf dem Umwege über das Ästhetische bejaht“ (A. B. Dawson, zitiert in Hillis, 3). Mennonitische Künstler und Schriftsteller erzwingen, indem sie die von ihnen hergestellten Gebrauchsgegenstände und sprachlichen Ausdrücke aus der Vergangenheit und Gegenwart ihrer Volksgruppe einzeln vornehmen und sie umwandeln, eine neue Sehweise, die besser veranschaulicht, wer sie und ihresgleichen sind, und es ist, als ob sie dabei neue Glaslinsen schleifen, durch die man von nun an hindurchsehen soll.

Liste der Bücher, aus denen zitiert wurde:

- Adachi, Ken, Sandra Birdsell: A Profile, in: Toronto Star vom 3. November 1984.
Birdsell, Sandra, Night Travellers. Winnipeg (Turnstone), 1982.
Dunham, Mabel, The Trail of the Conestoga, Toronto (McClelland and Stewart), 1942.
Dyck, Arnold, Verloren in der Steppe. In: Arnold Dyck: Werke. Bd. I, hrsg. von Victor G. Doerksen u.a. (Manitoba Mennonite Historical Society), 1985. [15]-456.
[Dyck, Arnold], Pseud. Fritz Walden, Ernstes und Heiteres, in: Mennonitische Volkswarte. 1.1, 1935.
Fischer, Ernst, Art against Ideology, übersetzt von Anna Bostock, London (Penguin), 1969.
Friesen, Patrick, The Wedding, unveröffentlichte Erzählung.

- Gathie Falk Retrospective, Vancouver Art Gallery, 1985.
- Good Books, Educational Books about Amish and Mennonite Life and Thoughts (Verlagsbroschüre).
- Harder, Hans, *No Strangers in Exile*, übersetzt von Al Reimer, Winnipeg (Hyperion), 1979.
- Hillis, Doris, *Shaping a Vision*, (Canadian Author and Bookman) 1983, 2-3.
- Janzen, Jacob H., *The Literature of the Russo-Canadian Mennonites*, in: *Mennonite Life*. 1.1, 1946, 22-25; 28.
- Kliwer, Warren, *The Violators*, Francetown, N. H. (Marshall Jones), 1964.
- Loewen, Harry, and Al Reimer, Hrsg., *Visions and Realities: Essays, Poems, and Fiction Dealing with Mennonite Issues*. Winnipeg (Hyperion), 1985.
- Löwen, von G., *Harmlose Plaudereien über Poetre und Verwandies*, in: *Mennonitische Volkswarte* 1.9, 1945, 335-338.
- Reimer, Margaret Loewen, and Paul Gerard Tiessen, *The Poetry and Distemper of Patrick Friesen and David Waltner-Towes*, in: *Visions and Realities*, hrsg. Harry Loewen and Al Reimer, Winnipeg: Hyperion, 1985, [243]-253.
- Schroeder, Andreas, *Dust-Ship Glory*, New York (Doubleday), 1986.
- Smucker, Barbara Claasen, *Days of Terror*, Toronto (Clarke, Irwin), 1979.
- Stambough, Sara, *I Hear the Reaper's Song*, Intercourse, Pa. (Good Books), 1984.
- Waltner-Towes, David, *Good Housekeeping*, Winnipeg (Turnstone), 1983.
- Wiebe, Armin, *The Salvation of Yasch Siemens*, Winnipeg (Turnstone), 1984.
- Wiebe, Rudy, „The Blindman River Connections“, in: *The Camrose Review*, V 1984, 40-44.
- ders., *The Blue Mountains of China*, Toronto (McClelland and Stewart), 1970.
- ders., *My Lovely Enemy*, Toronto (McClelland and Stewart), 1983.
- ders., *Peace Shall Destroy Many*, Toronto (McClelland and Stewart), 1962.
- Yost, Erma Martin, (Manuskriptfragment).