

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Bütler, Heinz / Eicher, Manfred
Holozän

Nach Max Frischs Erzählung "Der Mensch erscheint im Holozän"
Etwa 90 Minuten. Farbe

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 14
978-3-518-13514-3

Heinz Bütler/Manfred Eicher

Holozän

Nach Max Frischs Erzählung

Der Mensch erscheint im Holozän

Suhrkamp





Mit der ahnungsvollen Wachheit des Einsamen registriert Herr Geiser die Anzeichen einer denkbaren Katastrophe. Das Tal ist durch Unwetter von der Umwelt abgeschnitten. Gefaßt darauf, daß eines Tages die Hänge und Felsen ins Rutschen kommen, liest Herr Geiser im Lexikon, in Geschichtsbüchern und in den Tagebüchern von Scott und schreibt auf, was nicht vergessen werden soll.

In seinem Haus, das von Nebelschwaden und einem Regenmeer umgeben ist, hängt Herr Geiser Zettel an die Wände. Sein Prinzip, die Collage von gedruckten Artikeln und Wissensbeispielen zu unterlaufen mit Zetteln in deutlicher Schrift von eigener Hand, wechselt ab mit Hinweisen auf das im Lauf langer Zeiten Heraufbeschworene, Wahrgenommene, Benannte, Erträumte und Erinnernte, als gelte es, Unwiederbringbares einmal noch zusammenzuführen.

Mit seiner noch vorhandenen Neugier für das lebendig Bewegte reagiert er auf das, was er hört und was er sieht, als geschehe es zum letztmöglichen Mal in den Pausen der fortschreitenden großen Zerstörung. »Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt: die Natur kennt keine Katastrophen.«

Der Film *Holozän* erzählt die letzten Alltage eines Mannes, der begreift, daß er sich abhanden kommt und eingehen wird in das Unbewußtsein der Natur.



Das graue Rauschen aus der Schlucht

Zum Film *Holozän* von Heinz Bütler und Manfred Eicher

Über die Größe von Johann Sebastian Bach gibt es keine Zweifel mehr. Selbst Goethe, der kein Musikexperte war, scheint bei Bach hellsehtig, besser vielleicht: hellhörig geworden zu sein mit seinem bizarren Bild von der Bachschen Fuge, die ihm wie ein Blick in Gottes Busen vor Erschaffung der Welt erschienen war. Mit anderen Worten: wie ein freies Formenspiel, bevor es sich zum Stil verfestigt hat. Paul Hindemith, in musikalischen Dingen dagegen wohl bewandert, hat – wie so viele vor und nach ihm – Bachs Kunst analytisch untermauert und doch sich nicht dazu verstiegen, dessen Genie zu ermessen:

»Es ist also das Wertvollste, was wir mit Bachs Musik geerbt haben: die Schau bis ans Ende der dem Menschen möglichen Vollkommenheit; und die Erkenntnis des Wegs, der dahin führt: das unentrinnbare, pflichtbewußte Erledigen des als notwendig Erkannten, das aber, um zur Vollkommenheit zu gelangen, schließlich über jede Notwendigkeit hinauswachsen muß.«¹

Heinz Bütler und Manfred Eicher haben zum Vorspann ihres Films nach Max Frischs Erzählung *Der Mensch erscheint im Holozän* zu dunkelgrauen Wellen des Meeres vor Island die Instrumentaleinleitung zum Chor »Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine« aus Bachs *Johannes-Passion* zitiert. Es wirkt wie der typographisch herausgehobene Anfangsbuchstabe einer mittelalterlichen Inkunabel. Unmißverständlicher im Hinblick auf die literarische Vorlage hätten sie ihrer kongenialen Adaption kaum ein musikalisches Motto voranstellen können. Max Frischs Erzählung handelt von einem Men-

¹ Paul Hindemith, *Johann Sebastian Bach – Ein verpflichtendes Erbe*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1953, S. 42 f.

schen vor dem Eintritt in eine neue Stufe seines Bewußtseins wie seines Seins. Herr Geiser beginnt am Ende seines Lebens, sein Wissen zu vergessen. Schlimmer noch: Er vergißt, ob es wichtig ist, zu wissen, daß man etwas weiß. Bachs Musik ist da wie ein angemessener menschlicher Kommentar zur unerschütterlichen Natur.

Davon weiß Herr Geiser nichts. Max Frischs einsamer Protagonist hört keine Musik. Er registriert den unaufhörlichen Regen in seinem abgeschiedenen Tessiner Tal, das Knistern des Holzes in der offenen Feuerstelle, den sechsfach virtuoson Donner über den Bergen, das Knarren des Fußbodens und die Schere, wenn sie das Lexikon zerschneidet, deren Artikel an die Wand geheftet werden, um dem beginnenden Dämmerzustand des Hirns Einhalt zu gebieten. Das Wasser tropft, graues Rauschen steigt aus der Schlucht hervor, man hört das Gurgeln ums Haus. Irgendwo hupt ein Auto, es klöppelt auf Blech, in den Kastanien, die Krebs haben und wohl bald absterben werden, zischt es. Die Kühltruhe summt, der Stundenschlag vom nahen Kirchturm – ein harter und heiserer Glockenton fast ohne Hall – ist auch wieder da. Und er hört die Schritte im Haus, die eigenen. Bachs Musik könnte Trost spenden, beileibe nicht den heraufziehenden Dämmerzustand vergrößern. Herr Geiser sagt: »Wissen beruhigt.« Man fühlt sich dabei sicherer. Es könnte auch für Musik gelten.

Max Frischs Erzählung ist voller Geräusche, klangvoller Lebenszeichen, aber auch voller Laute, die ausbleiben: Die Kirchenglocke, die nicht schlägt, die Vögel, die nicht zwitschern, keine Motorsäge von Waldarbeitern, kein Helikopter, der über dem Tal kreist, keine Erde, die rutscht, kein Hund, der kläfft, nichts als der eigene Puls, wenn man den Atem anhält. Und nur langsam gleitende Tropfen an Drähten. Manfred Eicher, auch für die Klangdramaturgie des Films verantwortlich, ist ein Meister dieser hörbaren wie intentionalen *musique concrète*. Das Rauschen des Wassers und des Windes fügen sich in eine Partitur mit Werken von Bartók und Hindemith, mit Schostakowitsch, Keith Jarrett und Jan Garbarek – mit

Umsicht und ohne allen rhetorischen Aufwand in die Handlung eingeflochten, um keinesfalls die Kraft der kargen Landschaften und des stoischen Spiels von Erland Josephson als Herr Geiser zu konterkarieren.

Das ist kein Soundtrack, der das Geschehen begleitet. Klang wirkt hier als Strukturelement des Films. Bartóks Kontrapunkte, Hindemiths solipsistische Viola, Schostakowitschs Sonate verbinden als Klammern die harten Schnitte des collagenartig angeordneten Geschehens. Wenn in Max Frischs Erzählung in die Alltagsszene des abgeschiedenen Tessiner Wohnhauses unvermittelt Geisers Vorstellungen von den Landschaften im urzeitlichen Island hereinbrechen, folgen die Bildschnitte des Films der Form der Erzählung: Geschehen und Gedanken werden in Bildern gebannt, Realität und Fiktion lassen sich nicht mehr unterscheiden; ein verwirrender Zustand, nicht nur für den allmählich den Verstand verlierenden Herrn Geiser. Die Musik aber bleibt über die Schnittstellen der Bilder bestehen und schafft Ordnung im Chaos der Assoziationen. Das Bauprinzip der isorhythmischen Motette eines Guillaume de Machaut kommt dabei in den Sinn, bei der *talea* und *color*, rhythmische und melodische Motive, sich zwar ständig wiederholen, durch ihre unterschiedlichen Dauern sich aber stets anders überlappen und so neue Klänge hervorbringen. Vertrautes und Ungeahntes durchdringen sich.

Es gibt keine Redundanz in diesem Film. Bilder wie Musik sind auf Archetypisches aus. Selbst jene Klangvorstellungen, die sich nahezu aufdrängen, weil sie den kargen Landschaften und ihren gleichförmigen Geräuschen entsprechen, werden überaus behutsam eingeführt; etwa die Äolsharfe in den Aufnahmen von Jan Garbarek. Es ist der alte Menschheitstraum von einer Vereinigung von Kunst und Natur, von einer Musik, die sich ergibt und nicht komponiert wird, von einer Naturmusik, für die der Mensch nur das Instrumentarium bereitstellen muß.

Man kann sich kaum passendere Klänge vorstellen für eine

eschatologische Szenerie, die die Erklärungen abweist wie die Natur das Wissen. Dazu gehört auch Bartóks Streichersatz, der den Gesteinsschichten in den Schweizer Bergen und den scharfkantigen Felsenriffs auf Island im Gestus so kommensurabel erscheint, vor allem in der grandiosen Fahlheit des Adagio molto aus dem fünften Streichquartett, das dem Geschehen bisweilen in Webernscher Kürze und Verdichtung leitmotivisch beigemischt wird. Dieser gespenstisch anmutende Höhepunkt der Komposition mit seinen vielen gedämpften Passagen, Tremoli und Pizzicati, mit eigenartig modal harmonisierten Partien und kryptischen Verzierungsmustern erscheint wie eine auf einem Palimpsest unvermutet auftauchende, aber nicht mehr entzifferbare Hieroglyphenschrift. Würde Herr Geiser die Partitur zur Hand nehmen, sie erschiene ihm so rätselhaft wie die Erklärungen zu den Dinosauriern oder zu den geologischen Formationen, die er aus dem *Großen Brockhaus* in zwölf Bänden, sechzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, Wiesbaden 1953, ausschneidet – Gott weiß, warum.

In vielen Bildern spürt man die Affinität der Filmemacher zu den Werken eines Andrej Tarkovskij oder eines Theo Angelopoulos. Und man kann sich bei der Lektüre der Erzählung des Eindrucks nicht erwehren, als sei die Ikonographie aus den Werken jener Künstler auch die eines Max Frisch gewesen, der selbst bis zuletzt an der Herstellung des Drehbuchs zum Film *Holozän* mitgewirkt hat. Die Magie der bewegungslosen Kamera, die die nur scheinbar ruhende Natur einfängt, die einprägsamen Porträtaufnahmen der verwitterten Physiognomie Erland Josephsons finden sich ebenso in Szenen von Theo Angelopoulos, in den langsamen Kamerafahrten auf die kargen, seit Urzeiten so vorstellbaren Hügel Attikas oder im Blick auf die unsentimentale Trauer des Bienenzüchters Marcello Mastroianni, aus dessen Gesicht das Leben weicht. Die Filmemacher wußten, warum sie Yorgos Arvanitis, den Kameramann einiger Filme von Angelopoulos, für *Holozän* hinzugezogen haben. Und Erland Josephsons überwältigende Prä-

senz in Andrej Tarkovskijs Film *Opfer* hat wie selbstverständlich zur Rolle des Herrn Geiser in *Holozän* geführt.

Andrej Tarkovskij hatte Skrupel gegenüber der Verwendung von Musik in seinen Filmen. Aus derselben sensiblen Zurückhaltung kommen auch die kargen, nichtsdestoweniger ausdrucksstarken Klangspuren in *Holozän*, die weder musikalischer Kommentar zu Bildern sind noch klangliches Substitut für reale Handlungen, vielmehr Parameter eigenen Rechts in einer komplexen Filmpartitur.

Manfred Eicher ist sich des persuasiven Charakters von Musik wohl bewußt, jener von anderen Filmemachern seit jeher geschätzten Funktion der Überredung, die so weit getrieben werden kann, daß sich jener Effekt einstellt, den die Filmmusikforscherin Gillian Anderson mit einem Begriff aus der Medizin umschrieb: Anästhesie, das heißt Abbau rational fundierter Widerstände. In keinem Moment dieser aufs Wesentliche reduzierten filmisch-musikalischen Umsetzung von Max Frischs Erzählung käme man auf diese Idee.

Herr Geiser bricht auf in die fast unberührte, bei diesen sintflutartigen Gewittern nahezu abweisende Gebirgslandschaft des Tessin. Er trotzt der Natur, auch wenn der Atem schwer wird. Irgend etwas zieht ihn hinaus, vielleicht eine halbbewußte Sehnsucht, in jenen Zeitabschnitt einzutauchen, in der die erdgeschichtliche Gegenwart beginnt und der Mensch erscheint.² Wer wäre bei diesen suggestiven Bildsequenzen, in denen sich Herr Geiser bei Nacht und Nebel durch die Landschaft quält, nicht versucht, den Film in Literatur zurückzuverwandeln? Büchner:

2 Mit dem Titel *Der Mensch erscheint im Holozän* schickt Max Frisch den Leser auf eine falsche, gleichwohl jedoch hermeneutisch ertragreiche Fährte. Genaugenommen erscheint der Mensch im Pleistozän, so steht es auch in dem Lexikonartikel, den Geiser ausschneidet (Max Frisch, *Der Mensch erscheint im Holozän. Eine Erzählung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 28). Später erinnert Geiser diesen Satz jedoch während eines Spazierganges anders: »der Mensch erscheint im Holozän« (S. 103).

»Den 20. ging Lenz durch's Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber Alles so dicht, und dann dampfte der Nebel heraus und strich schwer und feucht durch das Gesträuch ...«³

Was wäre der Film ohne die fast wortlose Präsenz Erland Josephsons, dessen Gesicht wirkt, als habe es sich schon der mitteltertiären Basaltdecke Islands oder den rissigen Felsen des Tessin angeglichen. Auch Ingmar Bergman hat ihn in seinen Filmen nicht eindringlicher ins Bild setzen können. Und mit der gleichen lakonischen Wucht werden uns hier die Uneinnehmbarkeit der Natur und der menschlichen Existenz vor Augen geführt. Aber auch der ewige Kreislauf der Natur. Wen es tröstet: Jeden Morgen bricht alle Zeit an.

3 Georg Büchner, *Lenz*, in: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Band 1: *Dichtungen*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 225.

Der Himmel wie Asche oder Blei

Holozän, ein Film von Heinz Bütler und Manfred Eicher
beim Festival in Locarno

Gedächtnis ist eine Funktion des Intellekts. Erfahrungen, Ereignisse, Objekte werden registriert, bewahrt oder erinnert. Gedächtnis ist aber auch eine Schicht der menschlichen Seele. Erfahrungen und Ereignisse werden nicht nur abgerufen: Sie bleiben lebendig als Gefühle der Trennung, des Verlusts und des Bestrebens der Wiederherstellung. Gedächtnis ist eine Schaltstation zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Handlungen, Gefühle, Wahrnehmungen, Bilder werden miteinander verknüpft. Was war, taucht nicht lediglich als isoliertes Objekt einer verschwundenen Zeit auf. Das Gedächtnis macht die Ereignisse präsent, um sie mit neuen Erfahrungen zu verbinden und Schlüsse daraus zu ziehen. Die Gegenwart erhält Sinn, die Zukunft wird vorstellbar.

1979 veröffentlichte der Schriftsteller Max Frisch die Erzählung *Der Mensch erscheint im Holozän*. Es ist das dichterisch akribische Protokoll eines Zerfalls, nicht nur des Gedächtnisses eines Menschen, der – am Ende seines Lebens – die Bruchstücke seiner Erfahrungen nicht mehr zur Kontinuität einer sinnvollen Existenz zusammenfügen kann. Max Frischs Erzählung ist in dieser schroffen Verschränkung von Naturereignissen und individueller Wahrnehmung zugleich eine in der Knappheit des Sprachdukts ergreifende Parabel auf den Kreislauf von Leben und Tod. Der Mensch verwandelt sich zurück in ein Stück unbewußte Natur, aus der ihn sein Gedächtnis für die Dauer seines Daseins erhoben hat.

»Irgendwo klöppelt es auf Blech ... Herr Geiser hat Zeit ... Keine Nacht ohne Gewitter und Wolkenbruch ... Schlimm ist nicht das Unwetter ... Schlimm wäre der Verlust des Gedächtnisses ... Ohne Gedächtnis kein Wissen ... Es bleibt nichts als Lesen ... Ob es Gott gibt, wenn es einmal kein menschliches

Hirn mehr gibt, das sich eine Schöpfung ohne Schöpfer nicht denken kann, fragt sich Herr Geiser ... Wie Flut und Ebbe entstehen, wie Vulkane, wie Gebirge, hat Herr Geiser einmal gewußt. Wann sind die ersten Säugetiere entstanden? Statt dessen weiß man, wieviel Liter der Heizöltank faßt. Herr Geiser muß es eigenhändig auf einen Zettel schreiben, was er nicht vergessen will, und die Zettel an die Wand heften, Reißnägeln sind genug im Haus ...«

Max Frisch läßt Herrn Geiser, der allein in einem kleinen Haus in einem Tal des Tessin lebt und durch ein großes Unwetter von der Außenwelt abgeschnitten ist, zurückschreiten in die eigene Vergangenheit und in die der Menschheit. Herr Geiser wühlt sich durch Lexika bis in die jüngste Periode der Erdgeschichte, er entdeckt die geologische Gegenwart Holozän, in der der Mensch erscheint. Er schreibt auf, was nicht vergessen werden soll. Denn sein Gedächtnis löst sich auf, er erkennt, wie er in den geologischen Schichten seiner menschlichen Materie verschwindet, in der Eiszeit eines bewußtlosen Nichts.

Die magische Kraft dieser Erzählung wird nicht nur durch die Macht der Bilder hervorgerufen; es sind vor allem die Bruchstellen zwischen verschiedenen Sinneseindrücken, die scheinbare Zusammenhanglosigkeit der realen und historischen Ereignisse, in denen sich die Phantasie des Lesers einnistet. Genau da haben der Schweizer Regisseur Heinz Bütler, der vor allem durch Dokumentarfilme hervorgetreten ist, und sein Partner Manfred Eicher, der die musikalischen Konzepte für mehrere Filme von Jean-Luc Godard und Theo Angelopoulos schuf, bei ihrer Verfilmung der Erzählung von Max Frisch angeknüpft.

Holozän macht sich die Darstellungsform Max Frischs, der bis kurz vor seinem Tod im Frühjahr 1991 noch die Entstehung des Projekts begleitete, zunutze. Bütler und Eicher bewahren den Collagencharakter der Vorlage, aber sie legen mit Hilfe von Schnitttechnik, Kameraführung und Klangspuren sozusagen die assoziativen und zugleich synästhetischen Schichten der Erzählung frei: Herr Geiser streicht bei seinem »Gang durchs Gebirg«





mit dem Handrücken über die Furchen von Schieferformationen. Schnitt: Die Fluten eines Sturzbaches brausen mit der in Millionen Jahren erprobten Kraft des Aushöhlens und Glättens über das Grundgestein hinweg. Die unentrinnbaren Regengeräusche verbinden sich unauflöslich mit den isolierten Violinklängen aus dem Adagio molto von Béla Bartóks Streichquartett Nr. 5.

Über eine unendlich karge Landschaft – die Aufnahmen entstanden in der Schweiz und auf Island – breitet sich der unendliche Klang einer Äolsharfe. Kurz bevor die Tochter von Herrn Geiser in ihrem Auto erscheint, deutet die Musik von Keith Jarrett und Jan Garbarek, die wie ein fremdes Element in die bis dahin rigore Kargwelt aus Bachs *Johannes-Passion*, Bartóks Streichquartetten Nr. 5 und 6 sowie Schostakowitschs später Viola-Klavier-Sonate op. 147 eindringt, auf den Besuch der jungen Dame hin. Klänge werden zu Auslösern für optische Eindrücke. Töne und Geräusche, die buchstäblich im Raum stehenbleiben, während die Kamera längst andere Bilder festhält, werden zu assoziativen Brücken eines immer lückenhafter werdenden Gedächtnisses des einsamen, in sich selbst versinkenden Herrn Geiser, der von Erland Josephson – nicht zuletzt auch durch die oft peinigend direkte Kameraführung von Yorgos Arvanitis – mit geradezu grandioser Kargheit der schauspielerischen Gesten dargestellt wird. Bisweilen meint man in den Falten dieses verwitterten Gesichts, in den erstarrten Posen, aber auch in den bis zur Euphorie gesteigerten Gefühlsäußerungen ein Spiegelbild der eindringlichen, uralten Landschaft unter einem »Himmel wie Asche oder Blei« und einer Meeresbrandung von furchteinflößender Gewalt zu erblicken. Erland Josephsons Physiognomie wirkt, als habe sie sich schon der mitteltertiären Basaltdecke Islands angeglichen. Eindringlicher hat man den Schauspieler auch in den Filmen Ingmar Bergmans selten erlebt. Eindringlicher aber sind auch Regen und Meer, Nebelschwaden und erloschene Vulkane, die Mondlandschaften Islands und mächtige Gebirgslandschaften, die Uneinnehmbarkeit

der Natur und der menschlichen Existenz kaum einmal dargestellt worden. Möglicherweise wirkt die Kompromißlosigkeit dieser Bildwelt hermetisch. Wer Zugang zu ihr findet, wird eine Schicht seines Gedächtnisses damit füllen.

Wolfgang Sandner, 1992
(Die Rezension erschien in der
Frankfurter Allgemeinen Zeitung)

»Die Natur braucht keine Namen«

Auszüge aus Max Frischs Erzählung *Der Mensch erscheint im Holozän*

»Die Auskünfte im Dorf sind widersprüchlich, andere behaupten, es sei gar kein Hang gerutscht, hingegen sei eine alte Stützmauer eingebrochen, eine Umleitung der Straße an dieser Stelle nicht möglich. Die Frau von der Post, die es eigentlich wissen müßte, bestätigt bloß, daß der Post-Bus nicht verkehrt, während sie, verhärt wie immer, zu den üblichen Öffnungszeiten hinter dem kleinen Schalter steht und Briefmarken verkauft, auch Pakete in Empfang nimmt, um sie ohne Hast auf die Waage zu legen, dann zu stempeln. Bund und Kantone, so wird angenommen, tun alles, um die Straße wiederherzustellen. Notfalls können Helikopter eingesetzt werden, sofern kein Nebel ist. Niemand im Dorf glaubt, daß eines Tages oder in der Nacht einmal der ganze Berg ins Rutschen kommt und das Dorf verschüttet für alle Zeit.«⁴

»Der Rucksack steht in der Diele, ein Rucksack aus Leder, den Herr Geiser seinerzeit in Island gekauft hat, wasserdicht, und Herr Geiser hat an alles gedacht: Paß, Verbandstoff, Taschenlampe, Unterwäsche zum Wechseln, Ovomaltine, Socken zum Wechseln, Jod, ein kleines Heft mit Traveller-Checks, Aspirin, Miroton (gegen Herzschwäche) sowie Kompaß und Lupe, damit man die Landkarte entziffern kann, CARTA NAZIONALE DELLA SVIZZERA 1:25 000, FOGLIO 1312 und 1311, dabei weiß Herr Geiser, daß eine Flucht über die Berge (nach Italien) ein Wahnsinn wäre. Das hätte man vielleicht als junger Mann noch wagen können. Auch der alte Saumpfad hinunter ins Tal, den Herr Geiser vor vielen Jahren einmal begangen hat, dürfte zurzeit von Bächen mit Geschiebe

4 Max Frisch, *Der Mensch erscheint im Holozän. Eine Erzählung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 9f.

unterbrochen sein, lebensgefährlich, das braucht Herr Geiser sich von niemand sagen zu lassen.«⁵

In der *Trias* gewinnen von den Tieren Ammoniten und Belemniten, Amphibien und bes. Reptilien, darunter große Formen wie die seit langem ausgestorbenen Dinosaurier, weite Verbreitung und Mannigfaltigkeit. Hinzu kommen in kleinen Formen die Säuger (→*Triasformation*) und die Vögel (→*Juraformation*). Seit dem *Jura* zeigt sich eine deutliche Gliederung in Klimazonen. Die Pflanzenwelt, der Tierwelt in der Entwicklung vorausseilend, hatte schon im Oberperm viele mesozoische Merkmale gezeigt. Sie wird in der *Kreide* (→*Kreideformation*) durch gleich massenhaft auftretende Laubbäume bereichert. In der Oberkreide beginnen die heutigen Festländer sich herauszubilden; und in den mesozoischen Geosynklinalen bereitet sich die alpine Gebirgsbildung vor, die im beginnenden **Känozoikum** (**Neolithikum**; →*Känozoische Formationsgruppe*) ihren Höhepunkt erreicht. Im *Tertiär* (→*Tertiärformationen*) entfaltet sich der Säugerstamm zu großer Mannigfaltigkeit, während viele Reptilgruppen, Ammoniten u. a. verschwunden sind. Im Jungtertiär nähern sich die Verhältnisse, auch die klimatischen, schon mehr den heutigen; doch gibt das *Quartär* (→*Eiszeit*) noch großen Teilen der Erdoberfläche sein Gepräge. Im →*Pleistozän* erscheint nach bisheriger Auffassung der Mensch (*Altsteinzeit*); die erdgeschichtl. Gegenwart spielt sich im →*Holozän* ab.

»Wenn die Sonne scheint auf seine Dächer aus Granit, wenn es nicht über die Traufen plätschert, wenn das alte Gemäuer nicht naß ist, wenn da nicht Pfützen sind und wenn es nicht überall tropft oder gurgelt und wenn die Sonnenblumen nicht geknickt sind, wenn sein Kirchturm in den blauen Himmel steht, wenn nur der Brunnen plätschert, wenn man nicht durch Rinnsale geht, wenn die Berge ringsum nicht grau sind, ist es ein malerisches Dorf.«⁶

⁵ Ibid., S. 24 f.

⁶ Ibid., S. 33 f.

BEREIT SEIN IST ALLES.

BLITZGESCHWINDIGKEIT:
100.000 KM PRO SEKUNDE.
STROMSTÄRKE DER BLITZE:
20 BIS 180.000 AMPÈRE

VERWANDLUNG VON MENSCHEN IN
TIERE, BÄUME, STEINE ETC.
SIEHE: METAMORPHOSE / MYTHOS

STEINZEIT: 6000 - 4000 V. CHR.
JUNGSTEINZEIT: BIS 1800 V. CHR.

»Eine Stunde mit dem Feldstecher genügt, um Gewißheit zu haben, daß in dem hohen und fast senkrechten Fels, der als einziger das Dorf verschütten könnte, nirgends ein neuer Spalt entstanden ist; Bruchstellen aus der Gegenwart wären heller, grau und nicht verfärbt wie die ganze Fluh. Was auf den ersten Blick da und dort wie ein Spalt aussieht, zeigt sich im Feldstecher als schwarze Striemen auf glatter Wand, Verfärbung durch Rinnsale seit eh und je; vermutlich Algen. Der Grat, der oberste, ist allerdings in Wolken; Herr Geiser kennt ihn aber auswendig: es ist ein scharfer Grat ohne Trümmer, zackig seit Jahrtausenden, Gebirge, das die Gletscher der Eiszeit überragt hat, ein zuverlässiges Gestein.«⁷

⁷ Ibid., S. 47.