



kalmenzone
literaturzeitschrift

ISSN 2196 – 3835

Heft 7 • April 2015

mit Beiträgen von

**Caroline Hartge • Romain John van de Maele • Benedikt Ledebur •
Harald Hartung • Cornelius van Alsum • Felix Engelhardt •
Beate Kury • Niels Penke • Lydia Haider • Andrea Weibel •
blume (michael johann bauer) • Michael Hillen • Gesine Cahenzli**

Inhalt von Heft 7 (2015)

editorial	5
Caroline Hartge <i>VIER GEDICHTE</i>	7
Romain John van de Maele <i>DIE AUFDRINGLICHKEIT DER LEERE IN DER FRÜHEN POESIE VON CATHARINA BOER</i>	9
Benedikt Ledebur <i>DIETER ROTHS WEISSES BLATT GEDICHTE</i>	13
Harald Hartung <i>DER NÄCHSTE TRAUM</i>	21
Charles Marie René Leconte de Lisle <i>PAYSAGE POLAIRE (französisch – deutsch)</i>	22
Cornelius van Alsum <i>ANVERWANDELT, NICHT AUSGESTOPFT: GERTRUD KOLMARS GEDICHT „DER GROSSE ALK“</i>	23
Felix Engelhardt <i>KARTOGRAPHIE ZUR BESTIMMUNG DER SCHNITTSTELLEN</i>	31
äquatoriale bibliothek	
<i>SJÓN: DAS GLEISSEN DER NACHT</i> besprochen von Beate Kury	33
themenschwerpunkt Utopien – Dystopien	
Vasco de Quiroga <i>UTOPIA IN DER NEUEN WELT</i>	37
Niels Penke <i>DAS ENDE DER ZIVILISATION ALS ENDE DES ERZÄHLENS. ERNST JÜNGERS ZWEIFACHE DYSTOPIE EUMESWIL (1977)</i>	39
Lydia Haider <i>FEST VON GEWICHT: DIE DISKURSIVEN GRENZEN DES TODES</i>	43
Andrea Weibel <i>DER GRENZGÄNGER</i>	47
blume (michael johann bauer) <i>IM LAND DER HUNDE</i>	53
Michael Hillen <i>ZWEI GEDICHTE</i>	56

HISTORISCHE AUFFÜHRUNGSPRAXIS – EINE UTOPIE?
Interview mit den Musikern Margit Übellacker und Jürgen Banholzer

57

die böe zum schluß

Gesine Cahenzli
UTOPIE

65

Heft 8 der [kalmenzone](#) erscheint im Oktober 2015. Themenschwerpunkt: Elegien.

Mit ihrem siebten Heft ändert die **kalmenezone** ihren Publikationsrhythmus: Künftig werden zwei statt drei Hefte pro Jahrgang erscheinen, das nächste im Oktober dieses Jahres. Hatte der Hrsg. ursprünglich einen Umfang von etwa 100 Seiten pro Jahr erwartet, so ist dieser bereits durch die ersten beiden Jahrgänge deutlich übertroffen worden. Auch die erfreulich hohe Zahl eingesandter Manuskripte und die freundliche Bereitschaft der bisherigen Interviewpartner, lange und intensive Gespräche zu führen, haben dazu geführt, daß die Bewegungsfreiheit innerhalb des Viermonatstaktes inzwischen ein wenig knapp erscheint. Anerkennung und Zuspruch von Leser- wie Autorensseite sprechen dafür, an der offenbar doch erreichten inhaltlichen Qualität festzuhalten. Man betrachte es also als Anzeichen eines gedeihlichen Wachstums, wenn die kommenden Hefte halbjährlich erscheinen. Der Hrsg. ist sehr zuversichtlich, daß es sich beim vorliegenden Heft nicht um „das verflixte siebte“ handelt, noch gar um eine gescheiterte Utopie.

Auch solche haben freilich, wie könnte es anders sein, ihren Platz im diesmaligen Schwerpunktteil zum Thema Utopien – Dystopien. Strenggenommen ist eine gescheiterte Utopie logisch heikel, denn bekanntlich schildert die Utopie im engeren Wortsinne ja einen Nicht-Ort, entwirft eine positiv bewertete, jedoch für unerreichbar gehaltene Lebenswelt. So scheint es bereits Thomas Morus, der weltkluge Verfasser der namensgebenden Schrift über den Inselstaat *Utopia* (1516), gehalten zu haben, denn er signalisiert dem Leser mit feinen Winken immer wieder, das von seinem fiktiven Gesprächspartner geschilderte Gemeinwesen der Utopier nicht für bare Münze zu nehmen.

Ein prekäres Verhältnis zur Realität hat auch die Dystopie, gewissermaßen die besorgte Schwester der Utopie, deren Weltentwürfe zeigen, was von der Zukunft zu befürchten sei. An sich macht es, neben anderen Eigenschaften, die Textsorte aus, daß ihre negative Zukunftsvision kein reines Phantasieprodukt ist, sondern ein in der Gegenwart bereits erkennbares Gefahrenpotential entfaltet, die gegenwärtigen Erfahrungen insofern überbietet. Während der Autor einer *Utopie* freilich kaum zu befürchten braucht, es könnten plötzlich utopische Zustände eintreten und sein Werk damit überflüssig machen, gehört es nachgerade zum Berufsrisiko seines Widerparts, von der gesellschaftlichen bzw. zivilisatorischen Wirklichkeit eingeholt und überholt zu werden. Die weitgehende Überwachung per Teleschirm aus George Orwells *1984* ist mittlerweile, muß man es noch aussprechen, auf raffiniertere Weise verwirklicht. Als vor einigen Jahren *The Manchurian Candidate* in die Kinos kam, ein Politthriller mit dystopischem Einschlag, äußerte die Produzentin Tina Sinatra in einem Interview, zwischenzeitlich habe sie die Sorge gehabt, die Berichterstattung über den Irakkrieg, den damaligen US-Vizepräsidenten Cheney, den Halliburton-Konzern und dergleichen könnte die Filmhandlung in den Schatten stellen. (Es handelt sich um eine Neufassung des gleichnamigen Films von 1962, in dem Tina Sinatras Vater Frank eine Hauptrolle spielte.)

Diese Schwierigkeit scheint der gegenwärtigen Popularität des Genres Dystopie keinen Abbruch zu tun. Ein wesentlicher, wenn nicht der Hauptgrund für diese Konjunktur dürfte in der alltäglichen – und im Alltag meist ausgeblendeten – Erfahrung liegen, daß der technische Fortschritt uns über den Kopf zu wachsen droht und mit all seinen Implikationen und Weiterungen letztlich den Fortbestand der Spezies Mensch gefährdet. Dystopien müssen sich aber selbstverständlich nicht in globalen Handlungsräumen bewegen und müssen ebensowenig von technik-kritischer Besorgnis motiviert sein. Um anderes geht es bekanntlich in Michel Houellebecqs Roman *Soumission*, der in den vergangenen Monaten für mancherlei Aufsehen gesorgt hat. Houellebecqs Zukunftsentwurf hat im übrigen keinen so eindeutig dystopischen Charakter, wie das etwa bei dem thematisch verwandten, ebenfalls umstrittenen *Camp des Saints* (1973) des Royalisten und katholischen Traditionalisten Jean Raspail der Fall ist, und weist damit auf Schwierigkeiten der Grenzziehung hin: Sind in einem vermeintlich dystopischen Gesellschaftsentwurf wirklich alle Signale auf Katastrophe gestellt? Ist andererseits der Weg vom utopisch-guten Amtsträger „Liebe“ in Tommaso Campanellas *Città del Sole* (1602) bis zu Orwells teuflischem „Ministerium für Liebe“ in *1984* nicht bedenklieh kurz? Nicht jeder Versuch, Utopien zu verwirklichen, geht so gelinde aus wie der des „Indianervaters“ Vasco de Quiroga († 1565), der in einem

regional begrenzten Wirkungskreis tatsächlich einige Verbesserungen für die indigene Bevölkerung unter der spanischen Kolonialherrschaft herbeiführte und sich dabei auf Thomas Morus' *Utopia* berief.

Damit sind wir bei den Beiträgen des Schwerpunktteils, den ein Auszug aus einem Traktat Quirogas eröffnet. Der Hrsg. gibt unumwunden zu, daß er sich bei der Zusammenstellung der Texte nicht von Utopismus hat leiten lassen und auf eine vollständige Behandlung des außerordentlich weiten Themenfeldes niemals gehofft hat. Was er allerdings bieten möchte, ist eine stimmige und qualitativ hochwertige Auswahl aus den zahlreichen Manuskriptangeboten. (Das gilt selbstverständlich auch für den freien Teil des Heftes.) Wiederum ist der Leser eingeladen, den deutlichen und den nur angedeuteten Bezügen zwischen den Text- und Bildbeiträgen nachzuspüren. Den Hrsg. freut es, um nur einen Aspekt unter vielen möglichen zu erwähnen, daß auch die Sprach- und Kommunikationskritik als wichtiger Bestandteil der dystopischen Literatur ihren Platz in diesem Heft gefunden hat, und er hofft, selber nirgends in Orwellschen *duck-speak* („Quaksprech“) verfallen zu sein.

Abschließend herzlichen Dank an alle Autorinnen und Autoren der Text- und Bildbeiträge und an alle Institutionen, die Abbildungen zur Verfügung gestellt bzw. die Erlaubnis zur Veröffentlichung eines Textes erteilt haben. (Näheres dazu im Hauptteil sowie im Bildnachweis am Ende des Heftes.) Für ein langes, angeregtes Interview sowie die Vermittlung der passenden Illustration dankt der Hrsg. Margit Übellacker und Jürgen Banholzer.

Bonn, 26. April 2015

Cornelius van Alsum

Caroline Hartge
VIER GEDICHTE

CALIBAN

ich habe nichts vergessen; dianas hunde
kamen viele male
und sagten es mir an.
am hellen mittag in die ruinen kam der allererste
und verriet deine angst.
im dunkel des nachtfalls kam der herr der hunde; caliban
ein schatten aus schatten mit gelben augen
die aus der finsternis ihr licht gewannen
und es auf mich richteten: hier gehe ich und ich
und niemand sonst.
im morgendunst ein jüngerer vetter
buntscheckig und geschichtslos
die nase am boden
hingegen an eine fährte
sein eigenstes spiel;
ich traf ihn um ein haar. als er verduzt verhielt
stand nichts in seinen augen, nur
wieso?

IM GEHEN DANKEN

nr. 13 hat kein wasser
in der frühe nicht
heiß nicht kalt nicht
lau.

erst vor dir, dreifach
umschatteter,
beginne ich zu bluten
aus der ungestalten mitte,
dann zu beten dann

läuten ungestüme mariachibässe sturm
wirft sich singend das projizierte lied ins licht
geht hinterm glas ein schemen vorbei:

zinn tin tinnitus tintinnabulum tritt
aus meiner haut der stachel aus

LOSE PLANEN WEHEN lautlos wehende helle wehe helle
wehe planen pläne wehen wehe plänen
plan los loses planen pläne lösen planen los leinen los

helles wehen helle wehe lautlose planen wehen lose planen
wehen

STILLE SCHRIFTEN, STRICHE

an grünen lehnen in rotem gestühl: sonne
einen kaffee lang

& gleich platzt die rinde auf
entblättert sich ein anderer mensch
ein anderer faun.
gesichte nähern sich
gesichter kommen nah
verleihen leben und sprache im kuss

und dann tritt aus dem baum die frau
dryade kommt von *tree*
ach treue der wandelnden bäume!
und aus dem ried bricht fräulein ren,
revalenserin; in einem kleid aus peau d'âne
spannt blandine den bogen grün –

auf dem grab zwei heimliche steine ihr vater ihr sohn
der letzte rote heller rollt ins grüne kraut davon

in strömendem regen
strömende rede
drei kaffee lang
klärt alles auf.

CAROLINE HARTGE geb. 1966, studierte Anglistik, Hispanistik und Geographie und lebt in Garbsen bei Hannover. Ihre Gedichte erschienen u. a. im „Neuen Conrady“ (2000), im „Jahrbuch der Lyrik“ (2009ff.) und der „ZEIT“ (2013); zuletzt veröffentlichte sie als zehnten Gedichtband „Lose Wolken“ (Verlag Peter Engstler, 2012). Sie ist auch als Übersetzerin aus dem Englischen und Literaturwissenschaftlerin tätig. – Mehr auf www.carolinehartge.de.

Romain John van de Maele

DIE AUFDRINGLICHKEIT DER LEERE IN DER FRÜHEN POESIE VON CATHARINA BOER

Der geschichtliche Begriff Erinnerungsort (Ort der Erinnerung, Gedächtnisort) ist relativ neu, aber Orte der Erinnerung gibt es seit Jahrtausenden.¹ Am ersten oder am zweiten November wird auf den vielen Friedhöfen des Abendlandes „von uns zu uns“ gesprochen. Am Grabmal wird die nach dem Tode entstandene Leere ganz kurz aufgehoben. Bilder der Vergangenheit füllen die Leere aus und ermöglichen ein „Gespräch“, in dem es kurzfristig keine Zäsur mehr gibt. Bei dem Grabmal, als steinerner Zeuge eines vergangenen Lebens, ereignet sich die von Liebe und Respekt geprägte Erinnerung. Der Verlust direkter und gemeinsamer Sinngebung und Sinnerfahrung wird ausgetauscht gegen eine neue und indirekte Erfahrung menschlicher Grundwerte. Die neue Gemeinsamkeit ist selbstverständlich eine andere als die historische „Wir-Erfahrung“, da das frühere Subjekt – wir oder du und ich – physisch reduziert ist. Aber muß ein Ort der Erinnerung wirklich eine Rahmenkonstellation sein, in der der Ort ein Raum ist? Kann man ein Gedicht – oder einen Roman – als Gedächtnisort bezeichnen? Ein(e) Dichter(in) wird wahrscheinlich ohne Einwand die Frage positiv beantworten.

Die Leere ist aufdringlich, sie meldet sich oft und manchmal unerwartet. Wie ihr Komplement, die Stille, löst sie bei Dichtern nicht nur Gefühle, sondern auch Gedanken und Gedichte aus. Oder wie es in einem Gedicht von Eva Strittmatter heißt: „Alles läuft schließlich darauf hinaus,/ Daß man die richtigen Worte findet./ Und was spricht man mit diesen Worten aus?/ Was uns mit anderen Menschen verbindet.“² Was uns (und besonders Frauen) mit anderen Menschen verbindet, ist – während einer Schwangerschaft – der direkte Gefühlseindruck oder eine vorsprachliche Erfahrung und (im allgemeinen) die Stimme bzw. die Sprache, aber oft auch die Stille als Folge oder Komplement der Leere. So wie die Wirklichkeit und unsere Sinnesorgane einander aktivieren, aktivieren auch das Subjekt und das Objekt einander, und das kommt zum Ausdruck in Gedanken und Gedichten. Der Leere kann man sich nur entziehen, wenn in einem Gedicht etwas mitklingt, „was für die Stimmlosen spricht.“³ Gerade diese Gedanken und Gefühle haben mich vor vielen Jahren auch in den Gedichten der holländischen Dichterin Catharina Boer (geb. 1939) getroffen.⁴ In diesem Beitrag werde ich die Aufdringlichkeit der Leere in den frühen unter Pseudonym veröffentlichten Bändchen *Ladders van papier (Papierene Leitern)* und *Een lied als jij (Ein Lied wie du)* besprechen.

Dichter führen viele Selbstgespräche, die nur für das eigene „geistige Ohr“ hörbar sind, bevor die Gedanken und Gefühle Zwiegespräche oder Gedichte – Hinwendungen zum Leser und zu einer verstorbenen oder abwesenden Person – werden. Eine erkennbare Apostrophe – die auch für andere Ohren hörbar ist – wächst langsam in die Gespräche hinein und hebt immer kurzfristig die Leere und die Stille auf. Als Interpret muß der Leser aber Gewalt gebrauchen, um „dem, was die Worte sagen, dasjenige abzurufen, was sie sagen wollen.“⁵ Grundsätzlich ist ein Zwiegespräch ein Gedankenaustausch, in dem Wort und Gegenwort einander vervollständigen. Der Leser muß die Worte aufschließen, und dazu verwendet er seine eigenen Erfahrungen und Erwartungen. „Was die Worte sagen“, wie es bei Heidegger heißt, verweist nicht auf einen für immer „bestimmten“ Inhalt, sondern auf die Erfahrung des Lesers, der ein Gedicht oder eine Novelle als eine sinnhafte Totalität aus einem Text und der eigenen Präsenz „versteht.“ Das bedeutet, daß immer mehrere Interpretationen möglich sind und daß die nachfolgende Deutung der frühen Gedichte von Catharina Boer nicht die endgültige Auslegung ist. Wie die Gedichte kann auch die Deutung eine neue Auslegung veranlassen. Um den Gedankenaustausch zu ermöglichen, muß aber Leere definiert werden. Leere bedeutet nicht: ohne Inhalt oder ohne Sinn. Die Leere in den Gedichten von Catharina Boer zeigt die Gefühle der Dichterin, ihre verschwundenen Hoffnungen und ihren zögernden Aufstand gegen die Konsumgesellschaft, die den freien Raum, wo Kinder sorglos spielen können, vernichtet. Als Bedingung für eine sorglose Kindheit und als Gedächtnisort einer Mutter, die ihr Kind verliert, ist der freie Raum gegenwärtig in den Gedichten, und er bestimmt den Ablauf der Gedanken und Gedichte und deren Auslegung. Die Gedichte von Catharina Boer sind Ausdruck ihrer Trauerarbeit. Diese Trauerarbeit wird ermöglicht durch die Erinnerung, die direkt oder indirekt erwähnt wird und die Dichterin freimacht, wie etwa in dem Ro-

man *Det svundne er en drøm* (*Die Vergangenheit ist ein Traum*) des norwegischen Schriftstellers Aksel Sandemose.⁶ Orte der Erinnerung sind primär Orte der Enthebung. Nur in der Begegnung der aufdringlichen Leere kann man die Leere abkoppeln und die eigene Identität schützen.

Vor mir liegt *Melencolia I* von Albrecht Dürer. Eine Figur mit Engelsflügeln schaut mit einem düsteren Blick weg von einem vielleicht unbeendeten oder zerstörten Bau. Im Hintergrund steht eine Leiter, die vielleicht zu kurz ist, um den Bau – einen Ort der Erinnerung? – zu beenden. Ein Aufstieg auf den Bau scheint unmöglich zu sein, weil die Leiter zu kurz ist. Für mich symbolisiert die zu kurze Leiter die Melancholie. Im Gegensatz zu einer beendeten Trauerarbeit führt die Melancholie nicht zu einem freien und ungehemmten Ich. Laut Freud überwindet „die normale Trauer [...] den Verlust eines [Liebes]objekts.“⁷ Mit mehreren Leitern kann man neue Gerüste erreichen, um den Bau zu beenden oder zu restaurieren, und das ist ein notwendiger Schritt, um die Energien des Ichs freizusetzen. In dem Bändchen *Ladders van papier* gibt es Gedichte (geschrieben zwischen Februar 1972 und Oktober 1975), in denen die Dichterin zusammen mit dem angesprochenen Du „in die Jahrhunderte getreten ist.“ Sie läuft stolpernd Kreise mit, während sie Worte sucht, die ihrer Hand entfliehen.⁸

Catharina Boer versucht, mit Worten ein Denkmal zu errichten. Die Worte entfliehen aber ihrer Hand, etwa wie die gefallenen Geräte der Bauleute bei Dürer. Die Dichterin gibt dennoch nicht auf und sprengt mit ihren Worten die Kreise der Vergangenheit. Die papierernen Leitern ermöglichen einen Aufstieg aus der Leere. Sie sind wie die Leitern in einem Gesellschaftsspiel, das meine englischen Vettern in den fünfziger Jahren spielten: *Snakes and ladders* (*Schlangen und Leitern*). Die Worte sind Baumaterialien, die das Nichts relativieren. Das Nichts als Negation des Seins, die Leere, besteht nur in den ausgesprochenen Namen: „nur als Namen/sind wir Tote.“ Das Sprechen hebt die gesprengten Kreise auf, und es ist notwendig, um die Leere zurückzudrängen: „mit mir sterben/ deine Augen/ wenn die nie/ beschrieben werden.“ Das Sprechen ändert die Erfahrung: „wie werde ich dich in Worte fassen/ oder du mich?“ Das abwesende Liebesobjekt erringt die paradoxe Möglichkeit, mitreden zu können und in die Gedichte eigene Aussagen einzuflechten. Subjekt und Objekt begegnen sich als Gesprächspartner – die von uns zu uns reden –, und im Gespräch wechseln die Positionen: Das Subjekt wird Objekt und hört zu, während das Objekt sprechendes Subjekt wird. Im Gespräch eröffnet sich der hermeneutische Zirkel. Die Leere blättert ab, aber sie bleibt aufdringlich.

Die Leere läßt sich nur langsam austreiben. Die Austreibung verlangt übrigens ein weiteres Gespräch, und zwar mit einer dritten Person. In Gedichten als Orten der Erinnerung begegnet der Leser den primären Gesprächspartnern und hilft mit seiner „Antwort“ dem Dichter oder der Dichterin, den Verlust des Objekts endgültig festzuhalten als befreiende Erinnerung. Die Antwort kann aber auch ein Gestus oder eine verstehende Stille sein: „sag mir/ mit Worten/ abgewogen in deiner Hand/ und schweige/ betaste mich/ weil das Verstehen/ bedeutet.“ Der Tastsinn ist der einzige Sinn, der keine weitere Vermittlung braucht. Die Erfahrung einer Form – eines Körpers – ist direkte Kommunikation, wie z. B. der Gefühlseindruck einer schwangeren Frau oder bei der körperlichen Liebe, die nach der Trennung der Liebenden manchmal eine postkoitale Tristesse auslöst. Die Haut ist unser größtes Sinnesorgan. Die zitierten Worte sind eine Einladung, aber die Einladung genügt nicht, um die Leere zu überwinden. Angesichts der Leere sind alle Menschen einsam. Sie verhalten sich dennoch oft wie Inselbewohner, die ihre eigene, plötzlich erfahrene Ausgesetztheit als absolute Grenze erfahren: „Außer meinem Ich/ gibt es nichts.“ Es gibt keine direkte Einfühlung mehr. Das ist nicht nur der Fall bei einem postnatalen Stimmungstief, sondern auch bei einer postmortalen Trauer. Nach der Geburt wird die Leere langsam verdrängt durch eine „Wir-Stimmung“ (Liebesobjekt und -subjekt werden ein Kontinuum), aber der Tod sprengt die intime Beziehung einer Mutter zu ihrem Kind – das Kontinuum wird auseinandergerissen und durch eine erlahmende Leere ersetzt.

Als Dichterin kann die Mutter nur weiter denken und dichten, bis das Bauwerk fertig ist: „Ich/ nach der Revolution, Leere, Zerstörung/ fange neu an/ und baue mir ein Haus.“ Das ist eine schwere Aufgabe. Holland besteht zum Teil aus „Stadtwüsten“, „zusammengedrückten Städten“ und „unendlichen asphaltierten Ringstraßen.“ Die „Stadt ist eine Wiese aus Zement.“ Ist die Restauration eines organischen Seins in einer solchen Umgebung überhaupt möglich? Am Anfang des 20. Jahrhunderts hieß es in *La neige sur les pas* von dem französischen Romanschriftsteller Henry Bordeaux, daß das Bauen eine schwere, aber schöne Aufgabe sei. Restaurieren jedoch ist nicht nur eine schwere Aufgabe, sondern auch eine emotionale Belastung.⁹ Die schwere Aufgabe

ist möglich, aber nur, wenn die Restauration auch die Revolte zum Ausdruck kommen läßt. Ein Gedicht oder eine Gedichtsammlung soll nicht nur ein Gedächtnisort sein, sondern auch die Revolte beibehalten (verschriften). In *Een lied als jij* vervollständigt die Dichterin die Restauration.¹⁰ Trauer ist – im Endeffekt – auch durch Revolte gekennzeichnet.

Die zwei Gedichtsammlungen sind ein Kontinuum. Zwei Gedichte der ersten Sammlung findet man in einer leicht geänderten Fassung im zweiten Bändchen wieder: *Wo ist der Förster?* (EL, 21) und *Faden wickeln* (EL, 37). Wenn es nicht möglich ist, die Natur (den Wald) vor dem ständigen Bauen und den aufdringlichen Straßen zu schützen, gibt es dann überhaupt noch den notwendigen Raum für Kinder? Gerade diese Frage veranlaßt die Revolte: „SCHÜTZE WENIGSTENS DAS KLEINE MÄDCHEN/ AUF IHREM FAHRRAD.“ (EL, 21) Aber „die Welt dröhnte weiter/ da dein kleines Herzchen verstummte;/ aber ich trage die Stille/ dein Bild formend,/ bewahre ich dich.“ (EL, 37) Hier wird die Revolte mit einem Erinnerungsort verknüpft: den Gedanken der Dichterin.

Meine Gedanken,

Frühlingsblumen nach
Jahrhunderten erwachsen sein
und Jahreszeiten von Sterben

deine Neugier
dein Hunger nach Leben
dein Kinderlachen

sind wie damals.

Dieses Leben – ein Kreis? (EL, 13)

In einem Brief vom 30. August 2011 teilte Catharina Boer mir mit, daß sie wahrscheinlich kein Fragezeichen mehr gebrauchen würde. Das verstorbene Kind hat zwar einen der vielen Fäden, die die Mutter mit dem Leben verbanden, durchgeschnitten, aber die Mutter hat noch immer ihr Ende in der Hand, und die Dichterin lehnt sich an die Natur an. Die Jahreszeiten verbinden immer wieder Leben und Tod. Sie verknüpfen dauernd Beginn und Ende. Die aufdringliche Leere ist kein absolutes Ende: „Trotz deinem Sterben/ bist du hier.// Sterben ist Bestätigung von Leben.“ (EL, 31) Sein und Zeit sind ein Kontinuum, sie sind wie die ewigen Wogen. Die Zeit ist „ein drehendes Rad/ verschwunden hinter dem Gesichtskreis/ ist es am nächsten Tag wieder da.“ (EL, 9) Das Rad (als Sinnbild von Sein und Zeit) ist ein Perpetuum mobile, und der Mensch ist ein Punkt (und Wendepunkt): Ausdruck der ewigen Wiederkehr des Gleichen, oder der Leere und der Fülle:

Ich starre,
das Meer
wiederholt sich

Der Wellenschlag
aus dem Himmel
siegt über das Land. (EL, 33)

Der Sprung in die Metaphysik – ein vorsprachliches ahnendes Erfassen – schützt die Dichterin vor einer definitiven Leere, die schließlich durch Fülle und zurückeroberte Lebensfreude verdrängt wird. Als biopsychosoziales Wesen¹¹ braucht der Mensch andere Menschen und Gespräche, um die Leere zu verdrängen. Dichter streben nach einer neuen „Wir-Erfahrung“, indem sie eine dichterische Sprache sprechen. Diese Art von „sprechender Sprache“¹² ist eine ästhetisch formulierte „Einladung“, die die vorsprachliche Erfahrung zugänglich macht und den sprechenden Menschen befreit. Der damalige, direkte Inhalt führt zu einem historischen Inhalt, und damit sind die Gedichte von Catharina Boer Orte der Erinnerung.

¹ P. Nora (Hrsg.), *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1984–1992. Es gibt auch eine deutschsprachige Ausgabe – *Erinnerungsorte Frankreichs*, München, C.H. Beck, 2005.

² E. Strittmatter, *Sämtliche Gedichte*, Berlin, Aufbau-Verlag, 2006, S. 115.

³ Ebd., S. 175.

⁴ Catharina Boer veröffentlichte die nachfolgenden Bände: *Ladders van papier* (1975), *Een lied als jij* (1979), *Water en steen* (1989), *Kraaien verjagen* (2003), *Verlaten tafels* (2005), *Zwijgwater* (2008) und *Heuvels en rivieren* (2010). – Die deutsche Übersetzung der Zitate aus Catharina Boers Gedichten stammt vom Verf.

⁵ „Um freilich dem, was die Worte sagen, dasjenige abzurufen, was sie sagen wollen, muss jede Interpretation notwendig Gewalt gebrauchen.“ M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), zitiert von M. van Nierop, *Een kwestie van methode. Aanzetten tot een integratief interpretatiemodel voor de kunstwetenschappen*, in: F. R. Ankersmit, M. van Nierop & H. Pott (Hrsg.), *Hermeneutiek en cultuur. Interpretatie in de kunst en cultuurwetenschappen*, Amsterdam/ Meppel, Boom, 1995, S. 97–125, S. 116.

⁶ A. Sandemose, *Det svundne er en drøm*, Oslo, H. Aschehoug & Co., 1969³, S. 15. Sandemose gebraucht die Verben *minnes* (erinnern), *nevne* (erwähnen oder (be)nennen) und *gjøre fri* (freimachen). Die Erinnerung an sich genügt nicht, um die Leere hinabzuwälzen. Die Erinnerung soll „veröffentlicht“ werden, sie braucht eine Gestalt, die erkennbar ist und freimacht.

⁷ S. Freud, *Trauer und Melancholie*, www.textlog.de/freud-psychoanalyse-trauer-melancholie-psychologie.html.

⁸ K. Alberts [C. Boer], *Ladders van papier*, Eindhoven, Omwenteling, 1976, ohne Paginierung.

⁹ H. Bordeaux, *La neige sur les pas*, Paris, Librairie Plon, 1912, S. 9.

¹⁰ K. Baggermans [C. Boer], *Een lied als jij*, Antwerpen, Dimensie, 1979. Zitate werden angegeben mit der Abkürzung EL und der Seite.

¹¹ Zu dem Begriff „biopsychosoziales Wesen“: K. F. Wessel, *Forschungsprojekt „Der Mensch als biopsychosoziale Einheit“*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1988, 36. Jg., Nr. 2, S. 97–106; K. Ueberschär, B. Leisner & B. Richter, *Der Mensch als biopsychosoziale Einheit und seine Bedürfnisse*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1988, 36. Jg., Nr. 2, S. 107–116; A. Harrington, *Die Suche nach Ganzheit. Die Geschichte biologisch-psychologischer Ganzheitslehren. Vom Kaiserreich bis zur New-Age-Bewegung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2002; F. A. Gebler, *Die existentielle Perspektive in der Psychotherapie*, Schwangau, Quellwasser Verlag, 2009.

¹² Zu dem Begriff „sprechende Sprache“: R. C. Kwant, *De wijsbegeerte van Merleau-Ponty*, Utrecht/ Antwerpen, 1968², S. 107–116; D. Springstübe, *Über Wahrnehmung und Ausdruck in der Philosophie Maurice Merleau-Pontys*, Berlin, Logos Verlag, 2013.

ROMAIN JOHN VAN DE MAELE, geboren 1948 in Aalst (Belgien). M.A. Kulturwissenschaften (Open Universiteit Nederland, Heerlen), Lyriker, Essayist und Übersetzer. Gedichtsammlungen: u. a. *Dagboek van een paria* (1974) und *Miniaturen voor stem en hand* (1988). Essays: u. a. *Op het spoor van Boon* (1999) und *Cyriel Buysse's plattelandswerelden* (2003). Beiträge in belgischen, niederländischen, dänischen, finnischen und deutschen Literaturzeitschriften.

Ich bringe zunächst eine kurze biographische Notiz zum Künstler und Dichter Dieter Roth: 1930 wird er als Karl-Dietrich Roth in Hannover geboren und wächst ab 1943 bei Pflegeeltern in Zürich auf. Nach dem Schulabbruch und einer Lehre als Werbegrafiker in Bern gibt er 1953 zusammen mit Marcel Wyss und Eugen Gomringer die Zeitschrift *spirale* heraus, 1956 zieht er nach Kopenhagen, um als Textildesigner zu arbeiten. 1957 lernt er dort die Isländerin Sigrídur Björnsdóttir kennen und zieht zu ihr nach Island, in die Hauptstadt Reykjavík. Dazu heißt es in *Roth-Zeit*, dem Katalog zu Roths Retrospektive 2003 im Schaulager Basel (S. 40): „Von Anfang an war er hin- und hergerissen zwischen Faszination über die karge Landschaft und die Herzlichkeit der Leute und Abneigung gegenüber dem rauen Klima und der dürftigen Infrastruktur: ‚es gibt wol auf der ganzen erde kain geschmackloeres häslicher wonendes und schlechter lebendes folk ales ist blutige improvisation [...] es ist hir filaicht nur umgekert als anderswo in oiropa hir haben si das häsliche leben und di schöneren selen dort haben si das schönere leben und di häslichen selen.‘ (Undatierter Brief Dieter Roths an seine Eltern, Februar 1957)“ Dieter und Sigrídur heiraten (zwei Söhne, Karl und Björn, gehen aus dieser Beziehung hervor) und er gründet gleich einen Verlag (*forlag ed*). Ab diesem Zeitpunkt wird er lange Strecken seiner Lebenszeit in Island verbringen, auch nach der Trennung von Sigrídur (1964), ab 1967 gemeinsam mit der Künstlerin Dorothy Iannone. Ihre Zeit mit Dieter Roth liegt dem mit vielen Zeichnungen illustrierten, handschriftlichen Text *An Icelandic Saga* zugrunde, den Iannone in drei Nummern der Literaturzeitschrift *Sondern* (3, 6 und 7) herausbringt. „And then, a free woman, Dorothy lay down on the bed with Dieter, that free man, and they began, at last with delight and with wonder, their seven year embrace as was as a spiritual connection which does not permit itself to be lost.“

In derselben Nummer (7, herausgegeben von Dieter Schwarz, Seedorf Verlag, Zürich 1986) findet sich auch Dieter Roths ebenfalls handgeschriebenes und mit Fotografien durchsetztes *Essay Nr. 9*. „Eingeklebt spätsommer 81 (?), betrachtet Anfang März 82 Herzschwierigkeiten nach 3 Wochen Alko. Melancholie die abwechselnd (Sekundenrythmus?) öde (Todesfurcht?) und saftig (Heimweh, Liebe?) betrachten (?) nenne (nennen kann?).“ Mit der Form des Foto-Tagebuchs hat Dieter Roth seit 1966 immer wieder experimentiert, so z. B. in seinem Katalog für die Venedig-Biennale *Svizzera, Vommissario Claude Loewer, Dieter Roth, nato a Hannover (1930) lebt in (vive a) Mosfellssveit (Islandia) & am Walensee, Biennale Venezia 1982*. In der Wiener Secession zeigt Dieter Roth 1995, unter Mitwirkung des Sohnes Björn, seine Werke in einer riesigen Installation, in die unter anderem seine Schreibtische, die er während der Ausstellung nutzt, eingebaut sind, auch seine große Gartenskulptur, die von ihm seit 1970 ständig verändert und vergrößert worden war und jetzt in Berlin im Hamburger Bahnhof zu sehen ist. 1997 beginnt er ein filmisches Tagebuch, *Soloszenen*, das ihn in seinem Alltag in Island zeigt. Dieter Roth stirbt am 5. Juni 1998 in seinem Atelier in Basel. Zu dieser Zeit findet in der Albertina in Wien eine große Ausstellung seines druckgraphischen Werkes (*Gedrucktes Gepresstes Gebundenes 1949–1979*) statt.

Mich hat mit Dieter Roths Werk, bald nachdem ich nach Wien gezogen war (1987), sein Wiener Galerist Kurt Kalb bekannt gemacht. Auch Roth selbst war von Zeit zu Zeit in der Galerie Kalb in der Bäckerstraße anwesend oder war in der nahegelegenen, heute nicht mehr existierenden kleinen Bar „die Bar“ in der Sonnenfelsgasse anzutreffen, wo er, einigen Platz einnehmend, allein an der Bar saß. Kurt versorgte mich immer wieder mit Schriften und Zeichnungen des Künstlers, die wir manchmal in einem der umliegenden Lokale gemeinsam studierten. An einigen dieser Lokale war Kurt Kalb beteiligt und hatte dort Kellner aus dem serbischen Restaurant „Beograd“ im vierten Wiener Bezirk (Schikanedergasse) installiert. Im „Beograd“ fanden Saufgelage statt, die er für seine Künstlerfreunde veranstaltete. Dorthin verschlug es uns auch nach der Eröffnung von Dieter Roths Ausstellung in der Secession. Dazu kann ich eine eigene Tagebucheintragung vom Februar 1995 beisteuern, die nahe legt, dass ich mich damals mehr für Oswald Wiener (Kybernetiker, Autor des experimentellen Romans *Die Verbesserung von Mitteleuropa*) als für Dieter Roth interessierte:

„4. Bezirk [Restaurant Ubl, Preßgasse]. Dieter Roth und Oswald Wiener unterhalten sich. Wiener: ‚Du warst mir immer eine Boje der Orientierung, ein moralischer Anstoß.‘ Roth: ‚Brauchst Du das?‘ Mache mich an Oswald Wiener heran unter dem Vorwand, ihm eine Zigarre abschnorren zu wollen. ‚Verzeihen Sie mir, wenn ich mich in ihre Laufumgebung dränge ...‘ Schaut mich nur groß an. Verweigert die Zigarre erst einmal. ‚Dann muß ich mich länger mit ihnen unterhalten.‘ Wiener: ‚Wenn sie was zu sagen haben.‘ Frage ihn zuerst nach seiner angekündigten Poetik. Er habe sich aus diesem Geschäft zurückgezogen, da er sich davon nichts mehr neues erwarte. Für alle oder nur für ihn? Für ihn. Dann Unterhaltung über das, was ich von ihm gelesen habe (*Probleme der künstlichen Intelligenz*, Merve 1990), was zu einer Zigarre führt. Wiener: ‚Nur weil ich schwach bin.‘ Schließlichschließlich noch über meine Arbeit zu Fritz Mauthner. Wiener meint, daß alle Ideen von einem gewissen F. C. (?) Müller stammen und dass Chomsky in seinem neuesten Buch dieselbe Meinung vertrete wie er selbst. [...] Der Abend endet im Beograd, Dieter Roth ständig Fünftausender in die Ziehharmonika eines Musikanten steckend.“

Zum Verhältnis zwischen Dieter Roth und Oswald Wiener verweise ich auf Roths *Frühe Schriften und typische Scheiße – ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von Oswald Wiener*, „1200 exx der unter nr 125 bei der Sammlung Luchterhand 1973 erschienen ersten auflage, 1975 vorm einstampfen bewahrt und in zusatzumschlag herausgegeben von edition hansjörg mayer, stuttgart, london, reykjavik“, wo unter Texten und Zeichnungen von Dieter Roth im Fußnotenbereich ein Lauftext Wieners die Person Roth und seine Arbeiten reflektiert, z. B.: „anders: menschen sind dinge, lassen sie mich das so sagen: er hasst jedermann. er ist voller vorurteile, er überholt, er lehnt ab, er ist längst da, wo andere ankommen. sein enormes selbstgefühl, seine eitelkeit; seine überheblichkeit muss sich garnicht äussern – sie bewältigt innen, was ihn stören könnte. ein fremder hat bei ihm keine chance, er nimmt nichts kompliziertes an ihm wahr. er hört gar nicht hin. gelegentlich sitzen wir beisammen und einer setzt sich dazu, höflich und nett und will auch eine meinung sagen, da hackt Dieter spontan und mit einer härte hin, die mich verlegen macht, weil ich sie in ihrer ungerechtfertigkeit nicht erwarte.“ (Die Seiten sind im Buch nicht nummeriert.) Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch die Bücher von Nils Rölller zu Roth (und Wiener): *Ahabs Steuer: Navigationen zwischen Kunst und Naturwissenschaft*, Merve 2005, und *Roth der Große*, Klever 2013.

Gut ist mir ein Treffen in einem Restaurant in der Nähe des Franziskanerplatzes in Erinnerung, zu dem Kurt Kalb Dieter Roths riesiges Buch *der Tränensee* (97/150, Dieter Roth 73) mitbrachte und mir erklärte, wie es zu diesem Band gekommen war. Dieter Roth hatte über ein Jahr lang 1971/1972 in der zweimal pro Woche (Mittwoch und Freitag) erscheinenden Inseratenzeitung „Anzeiger Stadt Luzern – und Umgebung“ kurze Texte, meist nur einen Satz, inseriert, und die Zeitungen, in denen die Texte erschienen waren, in einer Auflage von 150 zu einem dicken Such-Buch gebunden. Das Buch beginnt mit der Nummer 3 des 44. Jahrgangs des Anzeigers vom Mittwoch, 12. Januar 1972, die folgendes Inserat Dieter Roths enthält:

Die Kühe haben uns die
meisten Filetsteaks
serviert

D. R.

Inserate, in denen es um Filetsteaks geht, finden sich einige. Schon die Nr. 4 setzt fort mit: „Eine, die mir kein Filetsteak serviert, bekommt von mir oder dir 10 Filetsteaks vorwegserviert“, am Ende des Buches tauchen sie auch wieder auf, so in der Nr. 92, vom Freitag, 10. Dezember 1971: „Einer der mir ein Filetsteak serviert, bekommt von dir ein Filetsteak zurückserviert“, oder, nach ein paar weiteren Filetsteak-Variationen, in der letzten Zeitung des Buches, Nr. 96, vom Mittwoch, 29. Dezember 1971: „Einer, der dir ein Filetsteak zurückserviert, bekommt von mir zurück ein Filetsteak zurückserviert.“ Es wird vielleicht aufgefallen sein, dass Dieter Roth die zeitliche Ordnung des Erscheinens der Inseratenzeitung durcheinander und damit, folgt man den Jahres-Datierungen der Zeitungen, eine Zirkularität zustande gebracht hat: In Wirklichkeit folgte auf das Inserat der letzten Zeitung im Buch das schon zitierte Inserat der ersten Zeitung im Buch. Möglich wird dies dadurch, dass Dieter Roth 1972 nur bis zur Nummer 62, vom Freitag, 25. August, inseriert hatte (das Layout hatte sich inzwischen ein bisschen geändert, am Zeitungs-



Benedikt Ledebur: ohne Titel (2009).

kopf statt dem Zusatz „und Umgebung“ der Zusatz „und Agglomeration“, und die Auflage hatte sich von 52.865 Exemplaren auf 56.000 Exemplare erhöht), und dann mit der Nr. 63, vom Freitag, 27. August 1971, fortsetzte, ab der er eben 1971 im 43. Jahrgang des Anzeigers der Stadt Luzern inseriert hatte. Ob Roth Inserate schaltete, ohne die entsprechenden Zeitungen im Buch mitzubinden, ist mir nicht bekannt. Das Schalten der Inserate selbst ist aber schon ein poetischer Akt oder eine Kunstaktion und zwar, bedenkt man die Auflagenhöhe der Inseraten-Zeitung, mit viel größerer Reichweite als die 150 Bände, zu denen die Zeitungen gebunden wurden. Es wäre also wahrscheinlich verfehlt, das Künstlerbuch als einzigen Zweck des Inserierens zu verstehen,

vielmehr könnte dieses auch einfach als Dokumentation dieser Aktionen verstanden werden. Meistens inserierte Dieter Roth übrigens zweimal die Woche, eine längere Pause gibt es nur 1972 zwischen der Nr. 25, vom 29 März, und der Nr. 56, vom 2. August.

Ich hatte viele Jahre dieses Künstlerbuch nicht mehr aufgeschlagen. Als ich mich jetzt darin auf die Suche nach Dieter Roths Texten machte, übersah ich anfangs völlig seine Inserate und versuchte mich mit der Annahme zu trösten, dass er wahrscheinlich in den meisten der zum Buch gebundenen Zeitungen gar nicht inseriert habe, um die Suche zu erschweren, bis ich schließlich beim Blättern auf das erste Inserat stieß „Glaubt Bernd B. nicht, denn die belehren wollen, wollen nicht belehrt werden.“ (Nr. 57, Freitag, 4. August 1972, S. 12) Eine kürzere Version: „die belehren wollen, die wollen nicht belehrt werden“ kannte ich schon aus seinem auch mit „Dieter Roth 1973“ signierten Buch mit Zeichnungen und Kurztexten *Das TRÄNENMEER – BAND 2* (S. 76), denn ich hatte diese Feststellung einem meiner Aufsätze (*Über Interpretation*) vorangestellt. Schnell hatte ich dann heraus, dass sich Roths Inserate immer auf der linken Seite (meistens auf Seite 12 oder 18 der Zeitung) rechts unten befinden, gewöhnlich unter dem Inserat des EMMENBRÜCKE CINEMA. Manchmal gehen nebenstehende Inserate mit Dieter Roths Variationen sinnvolle oder komische Verbindungen ein, wenn zum Beispiel darunter die Zeitung selbst um Inserate wirbt: „In der Wiederholung liegt der Erfolg!“ oder altertümelnd, die Inseratsuche konterkariierend: „Wer auf Reklame verzichtet, gleicht einem Manne ohne Wohnung. Niemand kann ihn finden.“ Roths veröffentlichte Texte sind oft lapidar: „Alle weinen immer“ (Nr. 63 – der Sprung zurück ins Jahr 1971, das Inserat davor, aus der Nr. 62 des Jahres 1972, war noch: „Einer der mir 2 Filetsteaks serviert, der bekommt von mir ein Filetsteak zurückserviert“), „Alle sind leise“ (Nr. 64), „Alle sind meistens weise“ (Nr. 65).

Bei der weiteren Folge hatte ich den Eindruck, ein fernes, spottendes Echo auf Wittgensteins „Die Welt ist alles, was der Fall ist“, den ersten Satz des *Tractatus logico-philosophicus*, zu hören: „Alles was fällt, fällt ins Meer“ (Nr. 66), „Alles was ins Meer fällt, steigt“ (Nr. 67), „Das Meer ist ein Schiff“ (Nr. 68), „Das Schiff ist ein Meer“ (Nr. 69), „Die Tränen sind ein Schiff auf dem Tränenmeer“ (Nr. 70), „Der Sänger ist ein Hahn“ (Nr. 71), „Das ist alles ein Unterseeboot“ (Nr. 72), „Die Welt ist ein Unterseeboot“ (Nr. 73). Weiter geht es dann mit „Ein Flugzeug ist ein böses Wort“ (Nr. 74), ein paar Nummern später wieder aufgenommen mit „Eine Träne ist so böse wie ein gutes Wort“ (Nr. 78), darauf folgt Nr. 80 mit: „Es wird einmal gewesen sein“. Viel später, im nächsten Jahr 1972, aber im Buch früher, ziemlich am Anfang, werden verräumlichende Reflexionen über die Zeit inseriert: „Worin die Zeit besteht? – Darin wo sie vergeht“ (Nr. 10), „Wohin die Zeit vergeht? – Dahin wo sie besteht“ (Nr. 11), „Wenn auch manches und vieles vergeht – anderes besteht“ (Nr. 12). Schön sind auch die Variationen über Tratsch und Fremdpsychisches: „Wenn jemand über dich redet, ist die nicht du?“ (Nr. 21), „Wenn jemand von mir spricht, ist das nicht du?“ (Nr. 22), „Kann einer, eine oder eines über eines, eine oder einen sprechen ohne dieses, diese oder dieser zu sein?“ (Nr. 23), „Kann einer über eine reden ohne das zu sein und werden?“ (Nr. 24). Wie zu sehen oder lesen ist, handelt es sich bei Roths Texten immer auch um poetisch umgesetzte grammatikalische Untersuchungen, um syntaktische Schemata, die durch Umbesetzung bewusst gemacht werden wollen. Nr. 56, an die erinnernd, die nicht belehrt werden wollen: „Die beweinen, die wollen nicht beweint werden.“

Dass ich so viele der Inserattexte Roths anführe, liegt vielleicht an meiner Entdeckerfreude. *Der Tränensee* (ursprünglich *Tränenmeer*, die handschriftliche Verbesserung des Titels sowie der Auflagenstärke lässt sich am Buchdeckel nachvollziehen) beschert ein ganz eigenes Such- und Leseerlebnis, bei dem einem zuerst einmal ganz unterschiedliche Inserate als mögliche Kandidaten ins Auge springen. All diese schlecht gestalteten Werbungen menschlichen (Geschäfts-) Lebens, die oft genug die eigene Haut zu Markte tragen oder nach einer solchen fragen („Wir suchen für baldigen Eintritt Tochter oder Jüngling für diverse Büroarbeiten. Wird angelernt.“), werden von einem Grafiker und Zeichner als Tränensee versammelt, um subversiven Kommentaren und Botschaften, die sich immer auch gegen die Sprache als Ausdruck, gegen das Sagbare zu richten scheinen, einen eigenen Status zu verleihen, der die Findenden zumindest für einen Moment von diesem kommerziellen Jammertal entbindet. Es gibt bei Dieter Roth auch sprachlose, reine Bilderbücher, die einen suchen lassen, etwa das in viel niedrigerer Auflage (10) erschienene *Ryder-Book No. 2* (1985/86), das unscharfe Fotografien und teilweise unscharfe Fotografien von übermalten Fotografien oder wirklich übermalte unscharfe Fotografien von übermalten

Fotografien zeigt. Das ursprüngliche Sujet ist oft der wild bemalte Arbeitsplatz, auf dem solche Fotografien liegen und vielleicht noch eine Tasse steht; manche der Fotografien im Buch sind ganz verschwommen oder auch ganz weiß oder zeigen noch schwache Konturen.

Ich bringe diese Beispiele von Dieter Roths Kunst des Verbergens und des dann durch das Entdecken geschärften Zeigens, um auf ein Werk vorzubereiten, das ich vor Kurzem (teilweise) entziffert habe und mir Kurt Kalb damals bei einem unserer Treffen besonders feierlich überreicht und ans Herz gelegt hatte: Für einen Dichter und vielleicht überhaupt sei dies das wichtigste Werk Dieter Roths. (Da bei Kurt Kalb fast alles unter ironischen Vorzeichen läuft, ist nie sicher, ob sich diese im (zu) entscheidenden Moment nicht selbst aufheben. Heute lebt er mit wenig Kunst und großer Bibliothek zurückgezogen auf dem Land.) Seitdem lag es wie eine Aufgabe, vor der ich mich drücken wollte, in meiner Schublade.

Es handelt sich bei diesem Werk um ein Blatt Papier, etwas größer als A4. Auf der einen Seite steht in Roths Handschrift am oberen Rand in der Mitte „Gedichte“ und rechts unten „Berlin, Sept“, darunter signiert mit „Dieter Roth 75“. Bei genauem Hinsehen oder leichtem Tasten mit den Fingerkuppen lassen sich die Erhebungen oder Einprägungen von Buchstabenspuuren erkennen, die eine Schreibmaschine hinterlassen hat, ohne dass dieses Blatt mit ihrem Farbband in Berührung gekommen ist. Nur einmal in der oberen Hälfte derselben Seite ist ein kleines „s“ eingefärbt sichtbar. Dieter Roth muss solche Blätter benutzt haben, um die Walze seiner Schreibmaschine zu schonen. (Schwache Erinnerungen aus einem Schreibmaschinen-Schreibkurs, den ich in der Schule absolviert habe, flackern auf.) Mit dem Titel „Gedichte“ und signiert wie eine seiner Zeichnungen hat Roth diesem Blatt einen ganz besonderen Status verliehen, der es zwischen Kunstwerk und literarischem Palimpsest schweben lässt. Um dicker aufzutragen, könnte auch von dem weißen Blatt der Dichtung gesprochen werden, ähnlich dem schwarzen Quadrat in der Kunstgeschichte.

Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob Dieter Roth seine Idee, so ein Schonblatt zum Kunstwerk und gleichzeitig mit dem Titel zu Gedichten zu deklarieren, da es ja die schwer wahrnehmbaren, weil sich teilweise überlagernden Spuren von solchen trägt, noch weitergetrieben hat, indem er absichtlich auf der anderen Seite des Blattes ein Gedicht ohne Farbband auf dieses geklopft hat. Auf jeden Fall ist ein Gedicht ohne Überschreibungen, im Unterschied zu den anderen Textfragmenten, relativ leicht zu entziffern. Es stellt sich ja die Frage, ob das Entziffern diesem Kunstwerk gerecht wird, genauso wie beim Herausschreiben der Inserattexte, zu dem ich mich getrieben fühlte, zumindest ein Teil ihres Witzes verloren geht. Immerhin lässt sich mit der Wiedergabe des Gefundenen von seiner Existenz berichten.

Das Entziffern selbst, stundenlang über ein weißes Blatt gebeugt, oder dieses in geeignetem Winkel unter oder gegen das Licht haltend, hatte etwas von Katharsis. Alles andere war ausgeblendet, das Verstehen, das die sich immer wieder im schmutzigen Weißen verwischenden Wahrnehmungen sondierte, verlangsamte sich. Und kontinuierlicher als bei der Inseratensuche entwickelten sich Wahrnehmungsstrategien, um die einzelnen Spurenverläufe auseinanderzuhalten, sodass sie sich nacheinander gegen oder in das Licht hoben, manchmal erst nach langem Hinstarren und dafür umso plötzlicher. Die für Dieter Roth typischen orthographischen und Tipp-Fehler finden sich genauso wie die Anschrift und Adresse von Verlagen, die zu beweisen scheinen, dass dieses Blatt eine Zeit lang seine ursprüngliche Funktion erfüllte.

Ich will hier die vorläufigen Ergebnisse meiner Spurensuche nur einmal anführen. Sie haben schon ein poetisches Erscheinungsbild. Jetzt könnte die Suche beginnen, ob und wo Texte veröffentlicht wurden, deren Teile sie sind. Und es wird auch noch einiger Analyse, Zweifel an Kategorien und Interpretation bedürfen, um diesem Blatt den richtigen Platz im Werk Dieter Roths zuweisen zu können. Ich begann das Entziffern, indem ich die den Titel „Gedichte“ tragende Seite auf den Kopf stellte, weil das Blatt eindeutig auch in diese Richtung in die Schreibmaschine eingespannt gewesen war und mir dort die Spuren zuerst einmal (ich hatte das Blatt noch nicht gewendet) am deutlichsten schienen.

Gedichte – Berlin, Sept, Dieter Roth 75

entsprechenden Verhebungen gehen vorher Erbaute Vohr,

Im ohr der Ruf nach Gesagtem erschlalalalalelle

Jetzt holt er sich nen Stock herbei (oder hervior)

und prügelt herrlich los, ja jetzt ist was los ist was los !

Jetzt holt sie sich nen Stock hervor und schlägt verrücktlich drein,

ein, jetzt ists fein, jetzt ists fein !

Hurt g tt vo ass ir ins o Haken chrauben

Lustige Witze schaudern funkelnd das Hirn

Jetzt schaut er hin auf seine Uhr und sieht (sieht es ist spät

Hurtige Blitze sch hurtigere

ei, das ist spät, wie ist es spät, dann schaut sie noch auf IHRE Uhr

und sieht, es ist noch früh, ei, ist das früh – ist das FRüh

Witze in die alsche Rischungsflut, sag, sag, säge

ist etwas inDaderholen welche nen Rambus boy und schlagen den bis um acht

rin, mein kleines sägeblatt

tief in die Nacht tief ind ie Nacht in die N AN A Nacht hinein

Zukunft bellt zu matt. – Säge sage säga sage Sägebein,

hat

Jetzt sind wir in der Hammergoldner Unterlieberstadt, was hat das gekostet

was hat das getat ?

Soleben sie sie leben so, so leben wir so leben wir soll Leben Leben wir

Unser Leben gleicht der Reise eines Wnderers in der Nacht

Jeder hat in seinem Gleise ein Pfund Honig zugemacht

da gehn wir hin nach unkelhausens grossem goldnen Tor

und ein Doppel medi zu betrachten,

und singen, das kommt zurück und das kommt nicht vor

Da sing wir das Gedicht hinein in einen Trichter rein,

Dazu eine Wachtel zu verzehren, bon appex !

ein Arschloch mu ss er sein, der Trichter sein.

Da kommt das Lied wieder beim Loch heraus, zum Mund

Schon der Sonne unkeln macht (uns ver

springt es heraus, springts heraus, springts heraus.

Dann der Freunde Schar kocht uns gar so gar,

Auch der Feinde Schar ist der Freuhnde ,
Wo warn wir stehngeblieben,ich glaub an der Ecke dort

jener ecke dort, jener Ecke dort nicht einmal, nicht einmal

Wo warn wir sitzen geblieben, ach ich glauch ach jener doch

jener Ecke hier und dieser dort, dieser dort, dieser dort,in hr (schlecht

chte wir nicht stehngeblieben . ich , ach, denke bei

usik, ist immer merh gargekocht.

jenem Stenker (Stinker dort , bei jenem Stehbier dort, Stehbier dort.

Das da ist

[Das Folgende verkehrt herum, also in der Schreibrichtung wie der Blatttitel Gedichte:]

Pappe singt ein unkelndes Liebeslied, von Pappe und ihrem Leid

Die, die, die verdammte

e ischt die obere Blüth, von Pappe und seinem Leid

von Gedichte Schmerzen

ein ein o ien harter und Gedicht,

unter butzeleute, die Butze=

Die sich eitet, wie einst,

in deiner Täler mildem, spätem Glühn und keiner Freude je beraubt

und was ist das

Einlage uns signierte Exemplare

eiterdruck des Buches ie ie gesamte Scheisse“

Aber witze rometten und Drommeten

einie, beraubt nicht freude, es, doch beraubt

und steten , oh , ja, och

oiner ette Körtestrasse 1o ll , deinen sogenannten Bratenspiess

edition hansjörg mayer stuttgart london retkiavik

dem so mancher ickie ann sein ürzchen liess

Auflage 400 numerierte

stuttgart engelhornweg 11

das Leben er liess auch zugleich und damit sind wir am ende geglaubt

Copyright dieter Roth Dieter Roth , an Dietrich Rom, Zug,

Buchband von Horst zeman Berlin

Rainer Verlag Berlin Körtesstrasse 1o

edition hansjörg mayer stuttgart 1 Engelhornweg 11

[Auf der anderen Seite desselben Blattes:]

In Dingsbums, vor Orten, wo das Tor weitauf steht,
Da holen sich die Lorten was zum Ballern, wenns geht
Da wehn die funkelnden ahnen so hin und soher

in der Pfanne der Pfannen, dem Erdentopf gross,
da blubbert manch Süoppchen und manch aus enschen leisch Kloss,
Da schrein die Gekochten ihr lauts Suppenlied grau,
und zielen ins Herze aber erweichens nicht und treffen nicht genau

Oh lass dich nicht erweichen, allergrausester Koch,
zerkleinere unsre Leichen und koche sie noch und noch,
aber koch uns nicht bei lebendgem Leibe daher,
das täte in der Tüte, tät tütataten und sehr noch mehr.

Buchband von Horst Zeman Berlin
Maschinichen, Maschinichen wassegehsse niche was
Sabbilinichen, Magazinilichen, dass gesenich gesellesenich das!
Maschinelle die Bella die knirscht mitte Beine die da die bbeine
nugge gehe schon gehe schon geh ah mit Beine aschineine !

aschinchen geh, bevor ich seh, dass du innen Sack rein kommst!
Dass du innen ack reinmusst bevor dus gewusst schon drin bist wenn du
nicht kommst und gehst und kommst und gehst

er latte platte lättler blättern ihre lätter,

und die Bäume grünen, schön wie nie, schön wie nie.

Die Edition des vorstehenden Textes von Dieter Roth erfolgt mit dem Einverständnis des Dieter Roth Estates und der Galerie Hauser & Wirth. Verf. und Hrsg. danken Frau Karin Seinsoth (Zürich) für die kompetente und schnelle Bearbeitung ihres Anliegens.

BENEDIKT LEDEBUR, geb. 1964 in München, studierte Theologie in Fribourg sowie Informatik und Philosophie in Wien, wo er lebt. Literarische Arbeitsgebiete: Lyrik, Essayistik und Literaturkritik. Zeitschriften-, Internet- und Audiobeiträge (u. a. für den ORF) sowie mehrere Buchveröffentlichungen, darunter „Poetisches Opfer“ (Ritter Literatur, Klagenfurt/ Wien 1998), „Montaigne. Versuche der Selbstauflösung“ (Klever Verlag, Wien 2010), „Ein Fall für die Philosophie – Über Dichtung, Rhetorik und Mathematik“ (Klever Verlag, Wien 2014).

Harald Hartung

DER NÄCHSTE TRAUM

LÖCHERIGE ERINNERUNG AN B.

An der Rezeption gab es Cava à discretion, aber die Betten waren sargbretthart. Der Herr vom Goethe (oder war's eine Dame?) warnte vor den Dieben, die zur Stadt gehörten. Prompt zerplatzte am folgenden Abend vor unseren Füßen ein Ei. Es hatte uns verfehlt, und so blieb auch der Dieb aus. Mit einem langgezogenen brünstigen Schrei begann die deutsche Dichterin ihre Lesung. Offenbar ihre Spezialität. Dann kam Lyrik, ganz normale moderne Lyrik. Die Spezialität der Stadt ist eine Süßigkeit, die an den Zähnen klebt. Das mit den Betten sagte ich schon. Und die Dichterin? Wie hieß sie? und schreibt sie noch?

ENGEL & KNECHT

Paul Valéry liebte den Kampf mit dem Engel, den er erschaffen hatte, haßte aber die publizistischen Aufträge, auf die er angewiesen war. Auf der Suche nach einer Möglichkeit, sich diese Brotarbeiten schmackhaft zu machen, verfiel er darauf, die Anfangsbuchstaben der Sätze vorzugeben, die aufeinanderfolgen sollten: „wie für ein Akrostichon.“ Und siehe: der profane Zeitungsartikel wurde quasi zum Kunstwerk. Ein Beleg dafür, daß das selbst auferlegte Gesetz den Menschen befreit. „Das wäre ein Skandal, wenn ich es preisgäbe“, vertraute Valéry seinen Cahiers an. Unnütze Sorge. Niemand bemerkte seine Selbstüberlistung, niemand den Triumph des erfundenen Engels über den schwitzenden Knecht.

TROPISCHE NACHT

„Die Familie saß beim Abendessen. Durch die vorhanglosen Fenster sah man in die tropische Nacht.“ Ein ungemein suggestives surrealistisches Bild. Wer mag es konzipiert haben? Dalí, Magritte, oder gar der Zöllner Rousseau? Nein, unendlich viel besser: Franz Kafka, im Tagebuch am 26. Oktober 1913.

Sollte Böhmen am Meer liegen, so gewiß Prag in den Tropen.

DER NÄCHSTE TRAUM

Wir essen auf der Terrasse eines Wiener Hotels. Der Hauptgang sei aus, erklärt der Oberkellner; es gebe stattdessen ein Gericht, wie es in den Armenküchen der Stadt ausgeteilt werde. Es ähnelt einem Safranrisotto. Ob man damit die Armen speist? Der Kellner zieht sich unter Verbeugungen zurück.

Der nächste Traum spielt an einem See. Die Leute (Flüchtlinge?) warten auf ihre Exekution. Ich höre Schüsse. Es dauert lange, bis ich drankomme. Drei Schüsse, es tut nicht weh. Ich krieche ans Wasser und sehe, wie es die Wurzeln der Bäume umspült.

HARALD HARTUNG, geb. 1932 als Sohn eines Bergmanns in Herne, lebt in Berlin, wo er bis 1998 Literaturprofessor an der TU war. Er ist Lyriker, Essayist und Kritiker, v. a. für die FAZ. Zahlreiche Auszeichnungen, u. a. mit dem Merck-Preis (2009) und dem Literaturpreis Ruhr (2012). Als selbständige Veröffentlichungen sind zuletzt erschienen: Wintermalerei. Gedichte; Der Tag vor dem Abend. Aufzeichnungen; Die Launen der Poesie. Deutsche und internationale Lyrik seit 1980 (Wallstein Verlag, Göttingen 2010, 2012 und 2014).

Charles Marie René Leconte de Lisle (1818–1894)

PAYSAGE POLAIRE (*POLARLANDSCHAFT*)

Un monde mort, immense écume de la mer,
Gouffre d'ombre stérile et de lueurs spectrales,
Jets de pics convulsifs étirés en spirales
Qui vont éperdument dans le brouillard amer.

Un ciel rugueux roulant par blocs, un âpre enfer
Où passent à plein vol les clameurs sépulcrales,
Les rires, les sanglots, les cris aigus, les râles
Qu'un vent sinistre arrache à son clairon de fer.

Sur les hauts caps branlants, rongés des flots
voraces,
Se roidissent les Dieux brumeux des vieilles races,
Congelés dans leur rêve et leur lividité ;

Et les grands ours, blanchis par les neiges
antiques,
Çà et là, balançant leurs cous épileptiques,
Ivres et monstrueux, bavent de volupté.

*Ein Totenreich: von Schaum, aus Meeresfinsternis;
Fruchtloser Dämmergrund, von Spuk erhellt,
spektralem;
Konvulsion des Gebirgs, umgesetzt in Spiralen,
Die ohnmächtig vergehn in Nebelbitternis.*

*Ein Himmel blöckeweis', zerrfurcht; ein Höllenriß,
Durch den mit vollem Flug die Grabesstimmen
wallen,
Gelächter, Schluchzen, Schrei, der spitze,
Röchelqualen,
Die ein sinister Wind dem Stahlclairon entriß.*

*Auf den wankenden Kaps, zerfressen von den
Fluten,
Erstarren, vage einst, Götter der Alëuten,
Ausgekühlt und aschfahl und schwebetraumerfüllt.*

*Und die Bären, gebleicht von altem Schneeverwehen,
Wiegen die Häse hin und her in Fallsuchtwehen:
Trunkenes Ungetüm, speichelnd vor Wohlgefühl.*

Französischer Text zitiert nach: [Charles Marie René] Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*. Édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch, Paris 1985 (Collection Poésie 202), S. 222. Die Übertragung stammt vom Hrsg. dieser Zeitschrift.

Cornelius van Alsum

ANVERWANDELT, NICHT AUSGESTOPFT: GERTRUD KOLMARS GEDICHT „DER GROSSE ALK“

Die Frau und die Tiere: unter diesem Titel veröffentlichte die Dichterin Gertrud Kolmar 1938 einen Lyrikband, dessen Gedichte allerdings, infolge der immer weiter verschärften antisemitischen Maßnahmen des NS-Regimes, erst in den Jahrzehnten seit dem Kriegsende eine angemessene Wirksamkeit entfalten konnten; und mit *The Woman and the Beasts* hat auch Jacob Picard, ein Bekannter und Autorenkollege Kolmars, eine der frühesten Würdigungen ihrer Dichtkunst überschrieben. Picards Artikel erschien 1950 in dem US-amerikanischen Periodikum *Commentary*. Doch obgleich Gertrud Kolmar seit längerem als „entdeckt“ gelten kann, nach der Einschätzung ihrer langjährig ausgewiesenen Biographin Johanna Woltmann „keine Unbekannte mehr“ ist (Woltmann S. 7), so dürfte die eingangs zitierte bündige Charakterisierung auch vor der mittlerweile fast unüberschaubaren, im Rahmen dieses kleinen Essays nur in enger Auswahl angeführten Spezialforschung recht gut bestehen. Daß Gertrud Kolmar eine der vielseitigsten und eigenständigsten Lyrikerinnen ihrer Zeit war und beispielsweise einige sehr vitale humoristische Texte schrieb, soll damit nicht bestritten werden. Fraglos spielt jedoch die eine wie die andere Thematik, „Frau“ und „Tiere“, in Kolmars Werk eine große Rolle, und beide verbinden sich miteinander. Wenn im folgenden eines der weniger bekannten Gedichte Gertrud Kolmars, „Der große Alk“ aus dem Zyklus *Tierträume*, näher vorgestellt wird, dürfte nicht zuletzt diese Verflechtung deutlich werden.

Gertrud Kolmar war der Künstlername der Erzählerin, Dramatikerin und vor allem Lyrikerin Gertrud Chodziesner, die 1894 als Tochter des aufstrebenden, sehr erfolgreichen Anwalts Ludwig Chodziesner in Berlin geboren wurde. Gertrud wuchs als ältestes Kind eines gutbürgerlichen, assimilierten jüdischen Haushalts mit den drei Geschwistern Margot, Georg und Hilde auf. Als ihre Mutter Elise 1930 verstarb, wurde Gertrud faktisch zur Gesellschafterin und Sekretärin ihres Vaters, während ihre Geschwister eigene Wege gingen: dies übrigens, obwohl sich der Vater weiterhin Angestellte leisten konnte. Die problematische Familienkonstellation, zu der auch ein schwieriges Mutter-Tochter-Verhältnis gehörte, haben Johanna Woltmann und Dieter Kühn in ihren Biographien deutlich herausgearbeitet. Gertrud verzichtete im Gegensatz zu ihren drei Geschwistern darauf, aus Nazi-Deutschland zu emigrieren, und blieb an der Seite ihres Vaters. Beide wurden in der Shoah ermordet: Ludwig Chodziesner im Februar 1943 in Theresienstadt, Gertrud zu einem unbekanntem Zeitpunkt in Auschwitz, nachdem sie am 2. März 1943 dorthin deportiert worden war.

Verständlicherweise neigen Gertrud Kolmars heutige Leser dazu, ihre Texte unter dem Eindruck ihres Todes zu deuten. In der Tat spielt die Erfahrung der nationalsozialistischen Verfolgung in Kolmars Gedichten seit 1933 eine große Rolle, und sie hat deren Schrecken mit ungewöhnlicher, mutiger Offenheit benannt, etwa in dem Gedicht „Anno Domini 1933“. (Obwohl selbstverständlich an die Veröffentlichung regimekritischer Texte nicht einmal zu denken war, nahm sie das lebensgefährliche Risiko auf sich, daß diese Texte entdeckt werden konnten.) Beispielsweise ist es durchaus plausibel, in ihrem vielleicht bekanntesten Gedicht „Die Kröte“ Bezüge zur Judenverfolgung und überhaupt zur Gewaltherrschaft der Nazis zu erkennen:

Komm denn und töte!
Mag ich nur ekles Geziefer dir sein:
Ich bin die Kröte
Und trage den Edelstein ...

(Gedichte 1927–1937 S. 359)

Dieses Gedicht aus dem Zyklus *Das Wort der Stummen* ist ausweislich der handschriftlichen Überlieferung, wie sie Regina Nörtemanns Edition der Kolmarschen Gedichte belegt (Anhang und Kommentar S. 246 und 262), im Oktober 1933 fertiggestellt worden. Etliche andere Tiergedichte Gertrud Kolmars wird man, trotz stilistischer und thematischer Gemeinsamkeiten mit der

„Kröte“, nicht so eindeutig oder auch gar nicht auf die heraufziehende Judenverfolgung der Nazis beziehen können, zumindest wenn es um den Erfahrungshintergrund und die Intention der Autorin geht. Die *Tierträume* und als deren Bestandteil den „großen Alk“ hat sie spätestens bis zur Jahreswende 1932/33 verfaßt (vgl. Woltmann S. 179). In diesen Poemen gestaltet sie Traumgesichte, in denen Tiere eine Rolle spielen, übrigens nicht nur solche des lyrischen Ichs, sondern auch des Menschen im allgemeinen, und da und dort auch Träume eines Tieres. Andere Gedichte des Zyklus sind nicht eindeutig als Träume markiert, stehen diesen aber doch durch ihren Visionscharakter nahe, etwa „Der Tag der großen Klage“, an dem die geschundene Tierwelt Gericht über den Menschen hält. Schließlich gibt es innerhalb des Zyklus auch Tiergedichte ohne deutlichen Traumbezug.

Wenngleich der Alltag der Chodziesners vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten nicht frei von antisemitischen Erlebnissen war, dürften es doch vor allem andere Erfahrungen gewesen sein, die Gertrud Kolmar bis dahin prägten, innere Einsamkeit und ein gewisses sprödes Abseitsstehen schon als Kind und dann, mit Anfang zwanzig, das Trauma des Kindesverlustes: Als sie eine (uneheliche) Liebesbeziehung einging und schwanger wurde, trieb sie, offenbar aus Rücksicht auf den gefährdeten Ruf ihrer Familie und unter der Last der herrschenden Wertvorstellungen, das Kind ab. Gertrud Kolmar überlebte in der Folge einen Selbstmordversuch.

Wie sehr diese Erschütterung die literarische Arbeit der Dichterin beeinflusst, gewissermaßen in ihr gearbeitet hat, erschließt sich wohl jedem, der eine größere Anzahl ihrer Gedichte mit wachem Auge liest. Das Thema oder doch wenigstens das Motiv des verlorenen, geraubten oder versagten Kindes kommt wieder und wieder vor. Ebenfalls sehr präsent ist in Gertrud Kolmars Dichtung das Interesse an und die Empathie für Außenseiter. Das gilt auch für den Zyklus der *Tierträume* und, wie wir sehen werden, das zugehörige Gedicht über den „großen Alk“ bzw. Riesenalk, also jenen flugunfähigen, jedoch im und vor allem unter Wasser äußerst gewandten Meeresvogel, der einst an den Küsten und auf den Inseln des Nordatlantiks weit verbreitet war, jedoch Mitte des 19. Jahrhunderts von Jägern, Eier- und Vogelräubern ausgerottet wurde. Sein Aussterben hat bereits damals Aufsehen erregt und beispielsweise der amerikanischen Ornithologiezeitschrift *The Auk* (seit 1884) ihren Namen eingetragen. Es kann nicht die Aufgabe dieses Beitrages sein, dem Fortleben des Riesenalks in der Literatur oder überhaupt in den Künsten nachzugehen. Auf ein Gedicht Jan Wagners wird im folgenden noch eingegangen.

Die Dichterin der *Tierträume* hatte dem Riesenalk bereits in dem Gedicht „Wappen von Auras“ (Gedichte 1927–1937 S. 57f.) zu einem kurzen Auftritt verholfen. Der Text gehört zu Kolmars im Winter 1927/28 entstandenen Zyklus „Das Preußische Wappenbuch“. Naheliegenderweise ist nicht der Riesenalk das Wappentier der niederschlesischen Stadt Auras (heute: Uraz), sondern der bekanntlich ebenso ausgestorbene Auerochse. Über den Alk heißt es dort: „[...] Ernst am Horizonte/ Des öden Eismeers stand der Große Alk. [...]“ Die Lyrikerin beklagt in den beiden Schlußstrophen das Unrecht, das den ausgestorbenen Tieren von den Menschen zugefügt wurde: „Wer hat der Wesen Bürgerbrief zerfetzt,/ Ihr Gut geraubt, ihr Schweigen ausgelichtet [...] Uns bedrängt/ Das Starke, Reine noch im Buch und Bilde [...].“

Das ausschließliche Interesse und demgemäß auch ein nochmals gesteigertes Mitgefühl des lyrischen Ichs gilt dem flugunfähigen, ausgerotteten Vogel dann in den *Tierträumen*. Das soeben angeführte, selektive Zitat aus dem „Wappen von Auras“ läßt gemeinsame Einzelzüge beider Gedichte erkennen:

Der große Alk

Das war die Trauminsel, eine Schale voll Schnee,
Und riesiger Molchkamm, stand der Bergkette Eis;
Das war eine grünkristallne gefrorene See
Und drüber verwölker Glasglocke milchiges Weiß.

Es stieg ein hoher Schrei und stob über Meer,
Und als unendlicher Stab floh sein Hall ihm nach;
Er aber selbst war die Spitze, der blitzende Speer,
So fuhr er in Frost, der klirrend erbebte und brach.

Und um meine Stirn schlug harschen Flugwindes Wehn
Und riß mich hin über gläsernen Rachen und Grat,
Das letzte Tier, das Tier vom Polarkreis zu sehn,
Das groß und rein aus der Menschenlosigkeit trat.

Es schien am Himmel, so ragte es über dem Meer,
Und konnte sprechen; aber es gab kein Wort.
Verkrüppelte Arme, hingen die Flügel ihm leer,
Und eine unendliche Einsamkeit stieß von ihm fort.

Es starrte aus Welt, dahin kein Taubengruß reicht,
Kein kreischender Sittichmund, kein rüttelnder Falk;
Ach, meine buntere Erde dünkte mir läppisch und seicht,
Und in diese wärmere Erde her horchte der Alk.

Da sprangen Schüsse, da klatschte blutender Fall,
Da wurden Mütter zerfetzt und Nester geraubt,
Und wieder: ein langes Wimmern schwankte ins All.
Der einsame Vogel warf das tropfende Haupt.

(Gedichte 1927–1937 S. 230)

Der Text bietet in sich wohl keine erheblichen Verständnisschwierigkeiten. Nicht eigentlich erklärungsbedürftig ist die Metapher des Speeres für den Schrei des Seevogels, von Kolmar stimmig entwickelt – jedoch nicht frei erfunden: Sie dürfte das Bild aus dem isländischen Namen des Riesenalks, Speervogel (*geirfugl*), gewonnen haben, der beispielsweise in *Brehms Tierleben* (in der Ausgabe von 1892: Bd. 6, S. 135) genannt wird, also einem weitverbreiteten und nachweislich auch von ihr gelesenen Werk der (Populär-) Zoologie. Zweifellos konnte sie den – offenbar nach seinem speerartigen Schnabel benannten – *geirfugl* auch in anderen naturkundlichen Überblicksdarstellungen finden. (Die Frage nach möglichen Referenztexten soll im folgenden noch vertieft werden.) In anderem Zusammenhang hat Gertrud Kolmar auch Reiher als „Pfeilvögel, Speervögel“ bezeichnet, und zwar in dem ebenfalls zu den *Tierträumen* zählenden Gedicht „Die Reiher“ (Gedichte 1927–1937 S. 182). Die Koinzidenz der Speer-Metapher mit dem nordischen Vogelnamen in unserem Poem dürfte dennoch mehr als ein Zufall sein.

Ebenso klar treten vor dem Hintergrund dessen, was über die Leiderfahrungen der Autorin gesagt wurde, die Gemeinsamkeiten zwischen ihr – nicht nur dem lyrischen Ich – und den – von ihr so entworfenen – Riesenalken hervor: Entrücktheit aus dem Bereich des „Läppischen und Seichten“; Sprachfähigkeit bei gleichzeitiger Schweigsamkeit; innere Einsamkeit, die sich in äußere Distanzierungen und Friktionen umsetzt („stieß von ihm fort“); Verletzlichkeit bzw. Gefährdetsein, dies im Zusammenhang mit der „Flugunfähigkeit“, vielleicht zu verstehen als mangelnde Leichtigkeit bzw. Geschmeidigkeit im Umgang mit anderen („Menschenlosigkeit“!); schließlich: der Verlust des Kindes, der im übrigen bleibende, unbewältigte Wunden hinterlassen hat: „Da wurden Mütter zerfetzt [...]“. Die drastische Beschreibung des Vorgangs, der in der Menschenwelt geradezu für einen seelischen Tod stehen könnte, verweist möglicherweise auch auf den seinerzeitigen medizinischen Eingriff an der Autorin. Immerhin ist die exzessive Gewalt in der imaginierten Szene auffällig (wenn auch vielleicht durch den „Bürgerbrief“ im „Wappen von Auras“ induziert), denn bei der historischen Alkenjagd ging es selbstverständlich nicht darum, Fetzen zu erbeuten, sondern möglichst unversehrte Eier und Vogelkörper.

Entrückt, einsam, traumatisiert: ob sich die letzten Riesenalken so gefühlt haben? Die Frage berührt in ihrer offenkundigen Absurdität den wunden Punkt dieses Gedichtes, der im übrigen für viele Tiergedichte Gertrud Kolmars gilt: Sie vermenschlicht und blendet zugleich negative oder jedenfalls nicht zur Identifikation einladende Eigenschaften aus. *Brehms Tierleben* weiß etwa über die vermeintliche Wehrlosigkeit der Alken zu berichten: „Niemals hat man bemerkt, daß sie ihre Eier verteidigten; wenn sie aber angegriffen wurden, wehrten sie sich mit heftigem Beißen.“ (Ausgabe wie oben, S. 137) Es muß unentschieden bleiben, ob Gertrud Kolmar, wenn sie denn um die reale Teilnahmslosigkeit der Vögel gegenüber dem Nestraub wußte, darin ein Hindernis für ihre Gestaltung des Themas wahrnahm oder ihre Identifikation mit den (historischen) Tieren

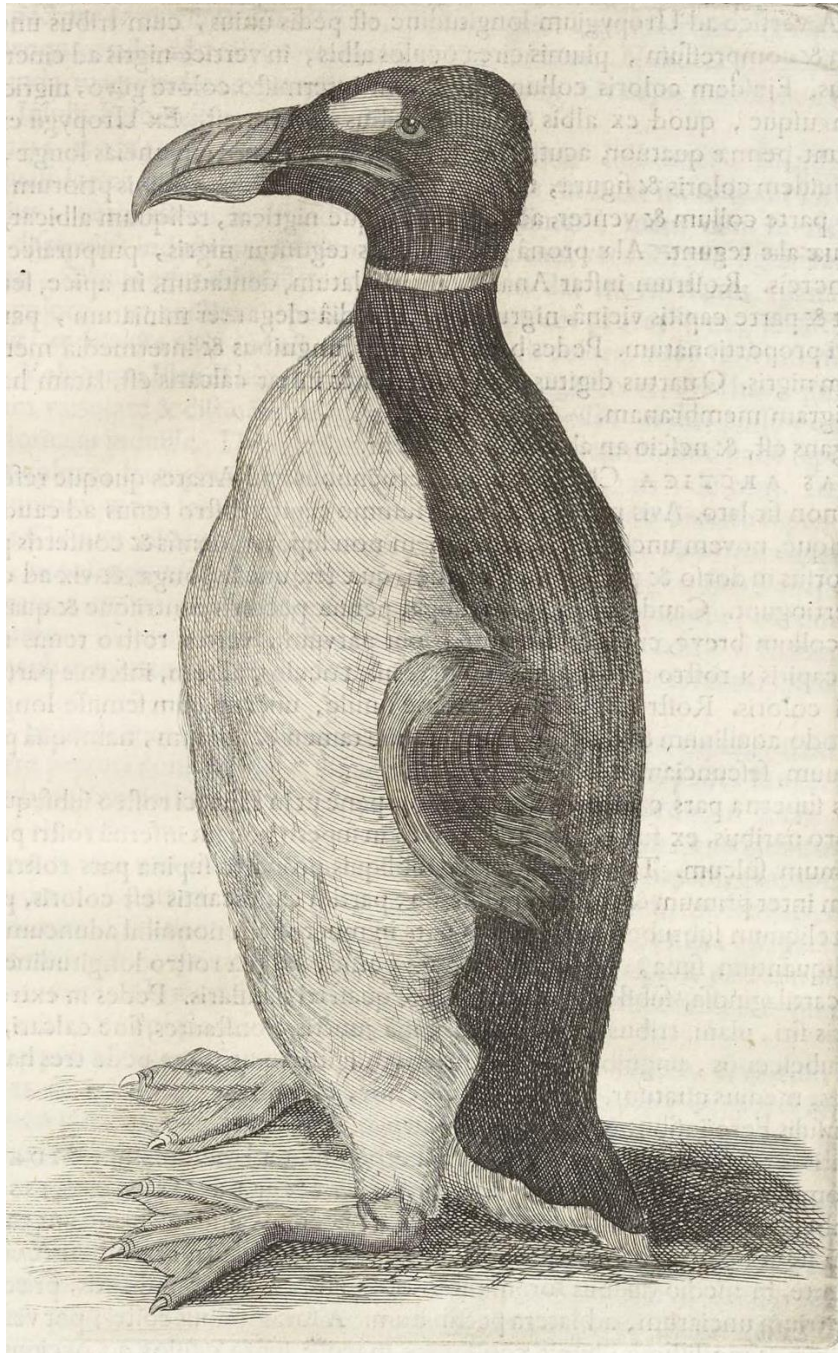
dadurch noch verstärkt wurde: „Trauer und Schuldgefühle wegen des Verlusts ihres Kindes sind bis zum Ende ihres Lebens in ihr wachgeblieben.“ (Woltmann S. 86) Wie immer es sich in dieser Einzelfrage verhält, das mächtige Pathos des Textes, die weitreichende Vermenschlichung und Idealisierung der Tiere, die Identifikation des lyrischen Ichs und wohl auch in hohem Maße der Autorin mit dem Riesenalk: all dies ist der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur zweifellos fremd geworden. Der Kolmar-Biograph Dieter Kühn gelangt zu einem bemerkenswert vehementen Urteil über die *Tierträume*: „Eine Hymne in vielen Gedichten und Strophen auf Tiere, die zumeist von Menschen gequält werden, vor allem sind es Hunde. Dagegen gesetzt die Liebe zur Kreatur, sei es Hund oder Kröte, Pferd oder Huhn. Tieren werden Gefühle, werden Einsichten zugeschrieben, menschliche Verhaltensweisen, aber nur die guten: Keine Katzen, die sich fetzen, keine Hunde, die sich verbeißen [...]. Gute Gesinnung bringt bekanntlich kaum gute Gedichte hervor, und so erscheint hier manches grotesk, etliches peinlich. [...] Strophen und Gedichte, die verquält, zuweilen verquast wirken.“ (Kühn S. 178f.)

Ich möchte dieses scharfe Urteil, obwohl ich seine Begründung nachvollziehen kann, dennoch nicht in vollem Maße teilen – zumindest nicht in bezug auf den „großen Alk“. Ebenso wie der Hund – in einer bereits vermenschlichenden Sichtweise – der beste Freund des Menschen ist, kann der Anthropomorphismus wohl als treuer Begleiter der Naturdichter gelten. Von Johannes Bobrowski stammt ein ironisches und möglicherweise auch selbstironisches Gedicht mit dem Titel „Anthropomorphe Landschaft“: „Eine promovierte/ Herbstzeitlose/ hat Sprüche/ voll Rübengefühl. [...]“ (Gedichte S. 187; vgl. die Erläuterungen S. 190) Es ist keine leichte Aufgabe, diesen etwas aufdringlichen, oft anrührenden Begleiter auf Distanz zu halten; auch sehr bedeutenden Autoren wie Kolmar und Bobrowski scheint dies nicht immer gelungen zu sein. Und muß sich die Lyrik bzw. die Literatur wirklich darauf beschränken, das Andere und Fremde, Befremdliche in der Tierwelt zu gestalten? Auf Dauer wäre das vielleicht doch eine recht einseitige Angelegenheit.

Um Gertrud Kolmars „großem Alk“ einigermaßen gerecht zu werden, seien zum Vergleich zwei andere, neuere Gedichte über ausgestorbene Vögel vorgestellt oder zumindest angesprochen: zunächst „das verschwinden des riesenalks“ von Jan Wagner, 2007 in dem Band *Achtzehn Pasteten* veröffentlicht (S. 67f.). Der Text verzichtet auf ein lyrisches Ich und nimmt im wesentlichen die Perspektive der zeitgenössischen Beobachter und auch der Akteure in dieser Ausrottungsgeschichte ein: „[...] und mit stumpfen mienen/ das eigene sterben zu betrachten schienen [...]“ (S. 67). Das muß nicht bedeuten, daß die lakonisch und doch suggestiv erzählten Vorgänge den Leser nicht berühren könnten. Im Unterschied zu dem Kolmarschen Gedicht hängt es wohl stärker davon ab, ob man eine innere Verbindung zu einem Vogel schicksal und eben nicht zu dem eines Menschen aufzubauen vermag.

Ganz anders verhält es sich in dem – thematisch verwandten – Poem „Dem ehemals häufigsten Vogel der Welt“ von Silke Scheuermann (2001 als Teil des Bandes *Der Tag an dem die Möwen zweistimmig sangen* erschienen; zitiert wird im folgenden die Ausgabe von 2013). Scheuermann apostrophiert die letzte, 1914 im Zoo von Cincinnati gestorbene Wandertaube. Nicht nur die mehrfache, direkte Anrede des Tieres, sondern vor allem die wiederholte Aufforderung, sich an die besseren Zeiten der Art mit ihren einstmaligen gewaltigen Schwärmen zu erinnern, läuft auf Anthropomorphismus hinaus, denn wenn sich ein Vogel überhaupt in nennenswertem Maße erinnern kann, so doch sicherlich nicht an die Geschichte der eigenen Spezies: „[...] Wie ihr/ als die ersten europäischen/ Auswanderer nach Amerika kamen/ den Himmel verdunkeltet [...]“ (S. 15). Einen Unterschied zu Jan Wagners Riesenalk-Gedicht und übrigens auch zu Gertrud Kolmars Poem macht übrigens auch die Ironie bzw. der Sarkasmus, mit dem Scheuermann möglicherweise die vermenschlichende Tendenz des Textes zu temperieren versucht: „[...] was für ein Dilemma daß ihr so schmackhaft wart [...]“. Wiederum scheint die Empfänglichkeit des Lesers für diese literarische Gestaltung letztlich von seinen persönlichen Voraussetzungen abzuhängen: Sympathisiert er mit den Tauben oder vielleicht doch mit den Feinschmeckern des 19. Jahrhunderts?

In seiner großen Kolmar-Biographie (2008) suggeriert Dieter Kühn dem Leser, die Dichterin sei durch ihre Schwester Margot auf den Riesenalk als mögliches Gedichtthema gekommen. Während Kühn die überlieferten Briefe der Dichterin wortgetreu zitiert, nimmt er sich, den Leser darüber durchaus verständigend, die belebende Freiheit, fiktive Briefe anderer Familienmitglie-



Ein Riesenalk als Haustier: Der dänische Gelehrte Ole Worm (1588–1654) hatte ihn von den Färöern erhalten. Bild aus dem *Museum Wormianum* (Leiden 1655), das einzige überlieferte nach einem lebenden Exemplar.

der in seine Darstellung einzuschalten; in diesem Fall einen Brief der jüngeren Schwester Hilde an den Vater Ludwig Chodziesner, in dem sie u. a. beklagt, die zweitälteste Schwester Margot habe das Elternhaus seinerzeit mit ausgestopften Vögeln und Säugetieren in ihrem Sinne umgestaltet. (Margot wurde tatsächlich später Zoologin mit einem Arbeitsschwerpunkt in der Geflügelzucht.) „Besonders deutlich“, so legt es Dieter Kühn Hilde in den Mund, „sehe ich noch vor mir den gelben und blauen Papagei, der zwischen Schnabelspitze und Schwanzende fast so lang war wie mein Kinderarm. Und neben diesem Gelbbrust-Ara der Große Alk. Ara und Alk machten trotz ihrer Reglosigkeit gleichsam Front gegen mich. Sie rissen ihre Schnäbel auf [...], um laut, in meinen Ohren überlaut, zu verkünden, daß Margots Wünsche erfüllt werden und ich hätte gefälligst zurückzustecken.“ (Kühn S. 289)

Ist es plausibel, einen ausgestopften Riesenalk in Gertrud Kolmars häuslicher Umgebung zu vermuten? Die Frage könnte auf den ersten Blick unter die biographischen Quisquilien gerechnet werden; auf den zweiten Blick kann sie wohl zum Verständnis ihres „großen Alks“ bei-

tragen, schon deshalb, weil sie bei der Suche nach möglichen literarischen Referenzen zu bedenken ist, mithin etwas über die Arbeitsweise und Eigenständigkeit der Dichterin aussagt.

Daß es Tierpräparate in Gertrud Kolmars Elternhaus gab, steht außer Frage. Auch die Naturverbundenheit der ganzen Familie ist bekannt: „Eine enge Beziehung zu Pflanze und Tier, einen direkten Umgang mit Tieren in Haus, Garten und in freier Natur besaßen alle Mitglieder der Familie Chodziesner von Jugend auf. Haustiere, Hühner, Enten und Hunde wurden gehalten [...]“ (Woltmann S. 179) Gertrud Kolmar hat es in einem Brief an ihre Schwester Hilde vom 9. November 1941 rückblickend ausgesprochen: „[...] diese Deine elementare Verbundenheit mit der Natur ist auch die meine.“ (Briefe S. 102 Nr. 75) Damals wohnten die Dichterin und ihr Vater übrigens bereits seit Jahren im Berliner Stadtgebiet und nicht mehr im ländlichen Vorort Finkenkrug, an den sich Gertrud Kolmar in diesem Brief mit Wehmut erinnert. Der Umzug in ein sogenanntes „Judenhaus“ war vom NS-Regime angeordnet worden.

Für den ersteren der beiden von Dieter Kühn so lebhaft vor Augen gestellten Vögel, den Gelbbrustara oder die Ararauna, mag es nun durchaus angehen, ein ausgestopftes Exemplar im Hause Chodziesner anzunehmen. Die Lyrikerin hat das Motiv des Aras in mehreren Gedichten verarbeitet, mehr als beiläufig in „Die Stickerin“ (Gedichte 1927–1937 S. 164f.). Dagegen ist ein Präparat des Riesenalks, der ja zu dieser Zeit seit Jahrzehnten ausgestorben war, und zwar nicht zuletzt durch den Sammeleifer von Naturkundlern, im Hause Chodziesner kaum vorstellbar: dies umso weniger, weil die Tierpräparate ja wenigstens teilweise auf Wunsch eines Kindes bzw. einer Jugendlichen angeschafft worden waren. *Brehms Tierleben* bringt es auf den Punkt: „Früher diente dieser Vogel den Isländern und Grönländern zur Speise, gegenwärtig wiegt man seinen Balg mit Gold auf.“ (Ausgabe wie oben, S. 133) Und *Meyers Großes Konversations-Lexikon* in der Ausgabe von 1905 (Bd. 1, S. 333) berichtet über die Eier des Riesenalks: „Derartige Eier werden jetzt sehr teuer bezahlt (6000 Mk.)“ Der sattsam bekannte *Brehm* war Gertrud Kolmar dagegen leicht zugänglich, gehörte nachweislich zur Chodziesnerschen Familienbibliothek (vgl. Eichmann-Leutenegger S. 17). Eine Vermittlung des Themas durch andere Bücher oder durch die Schwester Margot, gesprächsweise oder in einem Brief, ist selbstverständlich denkbar.

Die Zoologin in der Familie hat die Lyrikerin im übrigen nicht davon abgehalten, sich bei der künstlerischen Gestaltung des Themas über den damals erreichten ornithologischen Kenntnisstand hinwegzusetzen. Gertrud Kolmar wußte sicherlich, daß der Riesenalk in Wirklichkeit eben nicht „das letzte Tier, das Tier vom Polarkreis“ war: Selbst wenn man „das letzte Tier“ auch auf die Ausrottung der Vogelart bezieht, so ist bei der Lektüre des Kolmarschen Gedichtes doch eindeutig, daß der beschriebene, gedeutete Vogel dem höchsten Norden angehört. Das aber wußte schon das *Tierleben* besser: „Bis in die neuere Zeit nahm man an, daß unser Vogel den nördlichsten Meeresteil der Erde bewohnt habe oder bewohne; aus Wolleys Untersuchungen geht das Gegenteil hervor [...] Alle sonstigen Nachrichten sprechen dafür, daß der Vogel mehr im Süden des Eismeereres lebte, ja vormals wahrscheinlich noch in größerer Menge im Norden des Atlantischen Meeres oder der Nordsee gefunden wurde.“ (Ausgabe wie oben, S. 133f.) Von der vermeintlichen Wehrlosigkeit der Vögel bzw. ihrer Passivität gegenüber Nesträubern war bereits die Rede.

Ist somit einigermaßen klar, auf welchen Wegen die Dichterin zu Sachkenntnis und Anschauung des ausgestorbenen Tieres gelangte, so bleibt schließlich noch zu diskutieren, ob sie bei der Gestaltung des Themas konkreten literarischen Vorbildern gefolgt ist. Hierzu gibt es, soweit ich sehe, in der Forschung zwei Positionen: Während Hans-Peter Bayerdörfer 1987 das Vorbild des „großen Alks“ in Baudelaires berühmtem Albatros-Gedicht aus den *Fleurs du Mal* zu erkennen glaubte (Bayerdörfer S. 450f.), sieht Johanna Woltmann (S. 181–183) in Kolmars Imagination des Riesenalks die Weiterentwicklung einer bereits früher von ihr entworfenen Tiergestalt: des Elches im „Wappen von Allenburg“ (Gedichte 1927–1937 S. 9f.). Dessen Vorbild hatte die Dichterin nach eigener, brieflicher Mitteilung an ihren Cousin Walter Benjamin aus der französischen Lyrik gewonnen, und zwar aus dem Gedicht *Le Sommeil du condor* („Der Schlaf des Kondors“), Teil der *Poèmes barbares* von Leconte de Lisle: „[...] und ich möchte von mir sagen [...] daß ich vermutlich auch hie und da von den Franzosen abstamme. [...] mein großer Elch im ‚Wappen von Allenburg‘ ist nun zwar nicht eine künstliche Nachahmung, vermutlich aber (die Zoologen mögen mir verzeihen!) ein natürlicher Sprößling von Leconte de Lisle’s mächtigem Vogel in ‚Le

Sommeil du Condor (Poèmes Barbares)'. Ich weiß, daß ich Leconte de Lisle besonders viel verdanke, doch hat er sicher nur das aus mir herausgeholt, was schon ohnehin in mir war [...].“ (Briefe S. 167–169 Nr. 125, hier S. 168, Brief an Walter Benjamin vom 5. November 1934)

Betrachten wir zunächst die vermeintlichen Gemeinsamkeiten von Baudelaires „Albatros“ und dem „großen Alk“. Beide sind Meeresvögel und auf ihre je eigene Weise unbeholfen, wenn sie sich an Land bewegen müssen. Bekanntlich steht Baudelaires Albatros für den auf seine Flugkünste angewiesenen Dichter, der unter dem unverständigen, banausischen „Fußvolk“ zu leiden hat: *Le Poëte [!] est semblable au prince des nuées/ Qui hante la tempête et se rit de l'archer;/ Exilé sur le sol au milieu des huées,/ Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.* (Baudelaire S. 31 Nr. II: *L'Albatros*) Dichterischer Flug könnte in der Tat die Ursache sein, weshalb das lyrische Ich im Alk-Gedicht Flugwind verspürt und „hingerissen“ durch die Luft reist; doch findet sich dieser Topos bekanntlich seit der Antike.

Im Detail scheint mir zwischen beiden Gedichten keine aussagekräftige Ähnlichkeit zu bestehen. Dem Albatros bekommt die menschliche Gesellschaft nicht allzu gut, er wird gequält, allerdings nicht getötet. Während Baudelaire den majestätischen Flieger explizit mit dem Dichter vergleicht, geradezu ein Bedeutungs-Fazit in der letzten Strophe formuliert, liefert Gertrud Kolmar dem Leser keine Deutung und stellt den Riesenalk auch nirgends in seiner Stärke dar, als sehr gewandten Schwimmer. Zwar hat Silke Nowak in ihrer Monographie *Sprechende Bilder* (2007) den Einfluß Baudelaires in Kolmars ebenfalls um 1930 entstandenen Gedichtzyklen *Bild der Rose* und *Weibliches Bildnis* untersucht, doch bleibt der Nachweis für die *Tierträume* wohl noch zu führen. Es fällt übrigens auf, daß Gertrud Kolmar in dem zitierten Brief zwar die französische Lyrik als eine wichtige Quelle literarischer Anregungen nennt, jedoch Baudelaire im Gegensatz zu Leconte de Lisle, Valéry und Rimbaud nicht namentlich erwähnt: dies ausgerechnet gegenüber Walter Benjamin, dessen Übertragung von Baudelaires *Tableaux Parisiens* seit 1923 im Druck vorlag. Wenigstens zum Zeitpunkt des Briefes scheint Kolmar Baudelaire nicht zu ihren wichtigsten Anregern gezählt zu haben.

Die Gemeinsamkeiten zwischen dem „Schlaf des Kondors“ (Leconte de Lisle S. 171) und dem „großen Alk“ sind ebenfalls nicht sehr groß. Wenn Johanna Woltmann (S. 182) herausarbeitet, daß der Kondor in Gertrud Kolmars Werk – übrigens auch in ihrer Erzählprosa – mehrfach „ein großer Einsamer“ ist, „in menschenferner Einsamkeit“ lebt (ebd.), so trifft das eben vor allem auf die Gestaltung durch Kolmar zu, nicht auf Leconte de Lisle, dessen Kondor durch die Menschen kein Leid erfährt, sogar „vor Vergnügen röchelt“ (*il râle de plaisir*). Eine recht deutliche Ähnlichkeit zum „großen Alk“, näherhin zu dessen zweiter Strophe, zeigt sich allerdings in den Versen: [...] *Il s'enlève en fouettant l'âpre neige des Andes,/ Dans un cri rauque il monte où n'atteint pas le vent [...].*

Freilich muß, um in Gertrud Kolmars eigenem Bild zu bleiben, ihr Alk nicht in direkter Linie von diesem Kondor abstammen. Es wäre Gegenstand einer eigenen Studie, der Figur des Kondors und anderen, verwandten Tiergestalten in Gertrud Kolmars Gesamtwerk oder auch nur ihrer Lyrik nachzuspüren. Einige Hinweise scheinen hier dennoch am Platze zu sein: Eine Weiterentwicklung des Alks aus dem eindeutig von Leconte de Lisle beeinflussten Allenburger Wappentier, dem Elch, nimmt wie gesagt Johanna Woltmann an. In der Tat findet sich bereits in diesem Gedicht (Gedichte 1927–1937, S. 9f.) die Vorstellung getrennter Lebenssphären, „Erden“, des archaischen Tieres und der Menschen: „Ich geh' durch Erde, die schon nicht mehr ist;/ Denn meine Erde ist nur Teil von mir [...]“. Diese eigene Erde des Elches „hockt, Nebelschlange, feucht am roten Rumpf“: möglicherweise ein Vorläufer des „Molchkamms“ im Gedicht über den Riesenalk. Auf dessen heimatlichen Wolkenhimmel weist möglicherweise die vorletzte Strophe des Wappengedichts voraus: „Mir ward ein Regenhimmel, graulich schwer,/ Der zäh und stickig niederplumt ins Luch [...]“. Vor allem erwartet den Allenburger Elch und seine „Erde“ das gleiche Verhängnis wie den Alk und seine Brutkolonien: „Ich bin das Wilde, Dumpfe, das man schlug,/ Das man erschlagen, weil es fremd und stumm [...]“; schließlich in der letzten Strophe der Vorwurf an die Menschen, sie hätten die „Erdenkindheit“ getötet.

Besonders deutlich fällt die Leconte-Rezeption Gertrud Kolmars in den Poemen „Der Geier“ (ebd. S. 206) aus den *Tierträumen* sowie „Die Rose des Kondors“ (ebd. S. 332) aus dem *Bild der Rose* aus. In Kolmars „Geier“ wird nicht nur das Eismeer evoziert („Eismees krachende Schiffe“), sondern auch ein Schrei von offenbar gewaltiger Fernwirkung („Dein kahler Schrei springt in Stürme [...]“). Ob „Der Geier“ vor dem „großen Alk“ entstand, muß wohl unentschie-

den bleiben. – Für eine ausführliche Deutung des Rosen-Gedichts, das sich bereits durch den Titel sehr klar auf den „Schlaf des Kondors“ bezieht, kann hier auf Silke Nowaks Untersuchungen verwiesen werden (Nowak S. 98f., 106–108). In unserem Zusammenhang interessieren besonders die Verse: „O, könnt’ er seinen großen Mantel breiten,/ Er würde sich von euch mit Ekel kehren// Und wortelos verschweben durch die Zeiten. [...]“ Auch in dieser Gestaltung des Kondors finden wir, wie beim Riesenalk, die Motive der „Menschenlosigkeit“ und des Schweigens.

Immerhin denkbar erscheint es angesichts des gemeinsamen Schauplatzes, daß auch Leconte de Lisle *Paysage polaire* (S. 222; vgl. die deutsche Übertragung im vorangehenden Beitrag) auf den Kolmarschen „Alk“ eingewirkt hat. In der Tat hat die Lebenswelt des Alks, wie Gertrud Kolmar sie imaginiert, mit der Szenerie der „Polarlandschaft“ das eine oder andere gemeinsam: lebensfeindliche Kälte, markerschütternde, unheilvolle Geräusche ... (Daß Kolmar die Geschäftigkeit und den vielstimmig-vitalen Lärm nordatlantischer Vogelkolonien insbesondere in ihrer vorletzten Strophe ausblendet, steht auf einem anderen Blatt.) Die Gottheiten der Eingeborenen auf den hohen Vorgebirgen, wie sie Leconte de Lisle suggestiv-nebulös in sein Gedicht einbezieht, könnten Gertrud Kolmars Darstellung des Alks hoch oben über dem Meer beeinflusst haben: „Es schien am Himmel, so ragte es über dem Meer [...]“. Die Ähnlichkeit ist allerdings nicht sehr groß, die Parallele keineswegs zwingend. Der wesentliche Aspekt, die vermeintliche Flugfähigkeit des ragenden Vogels, trifft auf die Götter der *vieilles races* vordergründig nicht zu; deutet man die dritte Strophe von *Paysage polaire* auf Entzauberung oder Entmythologisierung, ergeben sich gewisse Gemeinsamkeiten mit dem scheinbar doch flugfähigen Alk, wobei es in Gertrud Kolmars Gedicht natürlich um anderes geht als indigene Naturreligionen.

Soweit ich sehe, ist der Einfluß Leconte de Lisle auf die Kolmarsche Lyrik noch nicht systematisch erforscht worden. Dabei müßte das Augenmerk wohl der Anregung durch einzelne Texte oder deren Einzelheiten gelten, nicht einer umfassenden Vorbildlichkeit: „Es geht mir“, so Gertrud Kolmar in ihrem Brief an Walter Benjamin, „mit der Lyrik wie Dir wohl auch: oft gefällt mir das Werk eines Dichters nicht in seiner Gänze, sondern es sind einzelne Gedichte, die ich wieder und wieder lesen kann.“ (Briefe S. 168) Auch dies weist hin auf die Eigenständigkeit der großen Lyrikerin, die vielleicht sogar einen Kondor in die Nähe des Nordpols versetzte.

Einige Literaturhinweise:

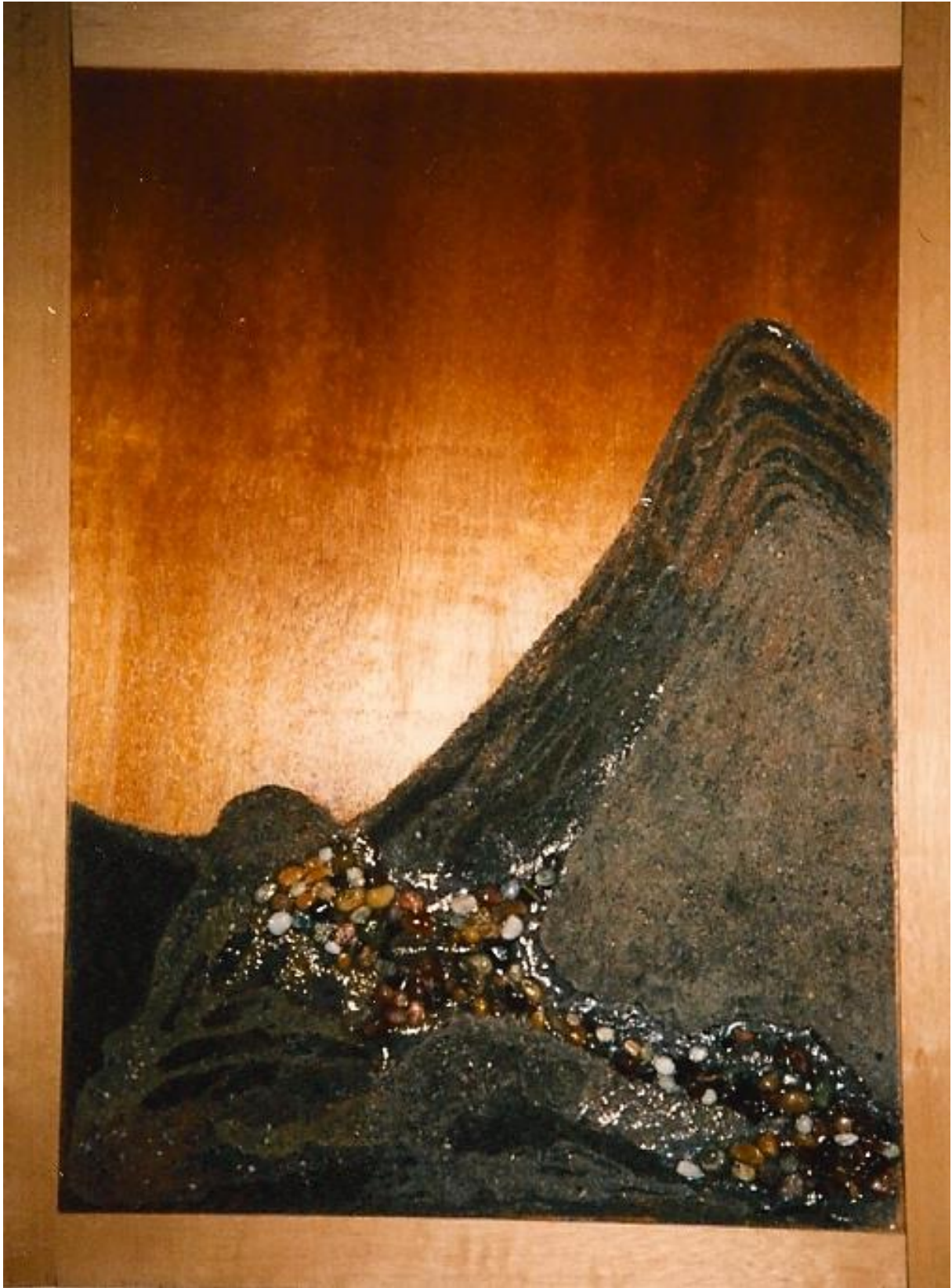
- Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Texte de la deuxième édition ... I. Texte & Documents. Édition critique: Jacques Crépet – Georges Blin, refondue par Georges Blin et Claude Pichois, Paris 1968.
- Johannes Bobrowski, *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Eberhard Haufe. Erster Band: Die Gedichte, Stuttgart 1987.
- Johannes Bobrowski, *Erläuterungen der Gedichte und der Gedichte aus dem Nachlass*. Von Eberhard Haufe, Stuttgart 1998 (*Gesammelte Werke* Bd. 5).
- Michael C. Eben, Rainer Maria Rilke and Gertrud Kolmar: *Das Dinggedicht – Two Poems*, in: *Neophilologus* 73 (1989), S. 633–636.
- Beatrice Eichmann-Leutenegger, *Gertrud Kolmar. Leben und Werk in Texten und Bildern*, Frankfurt a. M. 1993.
- Gertrud Kolmar, *Briefe*, hrsg. von Johanna Woltmann, Göttingen 1997.
- Gertrud Kolmar, *Das lyrische Werk. Gedichte 1927–1937*, hrsg. von Regina Nörtemann, Göttingen 2003, 2. Aufl. 2010.
- Gertrud Kolmar, *Das lyrische Werk. Anhang und Kommentar*, hrsg. von Regina Nörtemann, Göttingen 2003, 2. Aufl. 2010.
- Dieter Kühn, *Gertrud Kolmar. Leben und Werk, Zeit und Tod*, Frankfurt a. M. 2008.
- [Charles Marie René] Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*. Édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch, Paris 1985 (Collection Poésie 202).
- Almut Constanze Nickel, *Die Dichterin als chthonische Macht – Gertrud Kolmars Gedicht Die Kröte*, in: Ilse Nagelschmidt u. a. (Hrsg.), *Dichten wider die Zeiit. Textkritische Beiträge zu Gertrud Kolmar*, Frankfurt a. M. 2013 (*Leipziger Gender-Kritik* Bd. 4), S. 119–130.
- Regina Nörtemann, *Über das Vermögen von Kunst und Sprache. Ein Überblick über das Werk von Gertrud Kolmar*, in: Chryssoula Kambas/ Marion Brandt (Hrsg.), *Sand in den Schuhen Kommender. Gertrud Kolmars Werk im Dialog*, Göttingen 2012, S. 11–30.
- Silke Nowak, *Sprechende Bilder. Zur Lyrik und Poetik Gertrud Kolmars*, Göttingen 2007.
- Jacob Picard, *Gertrud Kolmar: The Woman and the Beasts*, in: *Commentary* 10 (1950), S. 459–465.
- Silke Scheuermann, *Der Tag an dem die Möwen zweistimmig sangen. Der zärtlichste Punkt im All. Gedichte 2001–2008*, Frankfurt a. M. 2013.
- Jan Wagner, *Achtzehn Pasteten. Gedichte*, Berlin 2007, 2. Aufl. 2009.
- Johanna Woltmann, *Gertrud Kolmar. Leben und Werk*, Berlin 2001 (*suhrkamp taschenbuch* 3254).

Felix Engelhardt

KARTOGRAPHIE ZUR BESTIMMUNG DER SCHNITTSTELLEN

Sanfter Start in Hudson's Bay, die Nusschale gesteuert in das Foxe Basin abdriftend, sich nach und nach in einem Labyrinth der Inselbrocken wiederfinden und früher oder später das Kap Melville umschippern, bevor sich die Spuren in allzu großer Ausdehnung des Eismees verflüchtigen. Lassen wir Beaufort links liegen und streben nach Größerem, Wärmerem, drängen schneller werdend mit Kraft beladen durch die enge Beringstraße; dann wird es weit, wir stillen unsere Sehnsucht nach dem schweigsamen Ozean, indem wir ihn uns zu eigen machen, nur knapp bevor er sich unser bemächtigt. Die Golfe kommen in länger und verschwinden in kürzer werdenden Abständen, Skorbut und Zweifel nagen, aber die Stille des Ozeans ist unbarmherzig gegenüber denen, die ihr ausgesetzt sind. Das Bassin wird zum Becken, zur Wanne und unendlich viele Gallonen umgeben uns, bis wir, mehr tot als lebendig, den Panamakanal erreichen, unsere Seelen aber irgendwo über Bord und auf Grund gestoßen sind. Der Rückweg ist schlimm. Karibik und Atlantik zeigen sich als Gewässer der Langeweile, und als die Hudson Strait in Sicht kommt, gibt es die ersten menschlichen Praecipitationen, denn den Sinnen ist nicht mehr zu trauen, sie können das Salz nicht mehr riechen und die Klippen nicht mehr schauen. Kein Links und Rechts mehr wahrnehmen, nur noch vertikale Bewegung erzeugen, der Weg nach unten lang und zunehmend länger. Wir blähten die Luft unserer Lungen zu vollen Segeln, wir verarbeiteten unsere Leiber in den Decksplanken. Wir ergründeten die Schnittstellen des Endlandes, wir vermaßen das unermessliche Meer. Zuletzt treibt ein stolzes Schiff in den Hafen ein, riesig pompös und wahnsinnig erhaben, aber ohne Besatzung, das Geisterschiff kehrt heim.

FELIX ENGELHARDT, geb. 1995, studiert Literatur- und Medienwissenschaften in Siegen. 2014 dritter Platz beim Wettbewerb der Crime Cologne Köln.



Cleo A. Wiertz: Kiesel (1986).

SJÓN: DAS GLEISSEN DER NACHT **besprochen von Beate Kury**

In seinem Roman *Das Gleissen der Nacht* erschafft der isländische Schriftsteller Sjón eine fiktionale Version des Lebens von Jón (lærði) Guðmundsson (1574–1658). Zur Gestaltung seines Protagonisten Jónas Pálmason hat sich Sjón des Vorworts Einar G. Péturssons zu den Edda-Kommentaren Jón (lærði) Guðmundssons bedient und diese, wie er in seinem kurzen Nachwort erklärt, „mit jener Verantwortungslosigkeit und Sorglosigkeit behandelt, die das Spiel des Dichters von der Arbeit des Wissenschaftlers unterscheiden“ (nach S. 283). Genau dieses Spielerische macht den Reiz dieses Romans aus, in dem alles erlaubt scheint und der Leser entführt wird in eine wunderbar fremde und von Kuriositäten durchsetzte Welt: derjenigen Islands im 16. und 17. Jahrhundert.

Jónas Pálmason, der wie sein historisches Vorbild im späten Mittelalter auf der Vulkaninsel lebt, ist von der Welt der Wissenschaft fasziniert und stürzt sich mit großem Forscherdrang in die Erkenntnisse der Geologie, Botanik, Medizin, Astronomie und Alchemie. Sein Großvater Hákon Þormóðsson lehrt ihn als Sechsjährigen anhand einer aus dem Deutschen übertragenen Auswahl aus den Schriften des Paracelsus, die, „wenn ein Unbekannter anklopfte, eilig unter dem Bett des Großvaters versteckt wurde“ (S. 27), das Schreiben und Lesen. Besessen davon, einen dort beschriebenen sog. Bezoar zu finden, „ein[en] Stein, der jedes menschliche Gebrechen heilen könne und zugleich den tüchtigsten Alchimisten dienlich sei, um das wertlose Blei in edelstes Gold zu verwandeln“ (S. 29), hält Jónas in seiner frühen Jugend beständig nach Rabenschädeln Ausschau und beginnt damit seine Suche nach dem Stein der Weisen. Die weibliche Dorfgemeinschaft erweist sich als gute Hilfe bei der Beschaffung der Schädel, wenn Jónas im Gegenzug seine Hilfe bei der Behandlung von Frauenleiden anbietet.

Wie aus dem wissensdurstigen Jüngling in den Augen anderer plötzlich „Jónas der Gauner, Jónas der falsche Hund, Jónas der eingebildete, verlogene Phantast“ (S. 19) wird, erfahren wir in der turbulenten Erzählung seiner Lebensreise, die aufgrund einiger Zeitsprünge, Vor- und Rückblenden zugleich eine assoziative Herausforderung an den Leser darstellt. Jónas' Verbannung auf die Insel Gullbjarnarey im Jahre 1631 und seine Verschiffung nach Kopenhagen fünf Jahre später, ebenso wie seine Rückkehr im Jahr darauf und die Aufhebung seiner Verbannung 1639, werden durchwoben mit Gedanken zu wissenschaftlichen und theologischen Theorien. Jedes Kapitel wird abgerundet von einer Art Lexikoneintrag zur Fauna oder Flora. Abschnitte zu Oleanther und Rotalge, Buckelwal und Schmeißfliege wechseln sich ab mit Phantastischem wie Meerfrau und Meeresungetüm. An Phantastischem mangelt es generell nicht in Jónas Pálmasons Leben: Eine vielversprechende Dämonenjagd, die Jónas gemeinsam mit dem Dichter und Zaubermeister Þórólfur Þórðarson (auch „Galdra-Láfi“ genannt) bestreitet, bildet anstelle von Ruhm und Ehre den „Anfang allen Unglücks.“ (S. 79) Gemeinsam begeben sich die zwei in die Westfjorde, um einem Wiedergänger (*afturganga*) an der Küste von Snjáfjöll in den Westfjorden zu bezwingen, was ihnen mit magischen Beschwörungsformeln auch gelingt. Doch Jónas wird der Hexerei und Gründung einer Zauberschule bezichtigt.

Damit beginnen für Jónas die eigentlichen Probleme: Er entgeht zwar dem Tod, endet stattdessen jedoch in der Verbannung auf der kleinen Felseninsel Gullbjarnarey vor der Küste Islands, und auch wenn seine Frau Sigríður Þóroldsdóttir sein Schicksal freiwillig mit ihm teilt, ist das Leben dort mehr als eine Herausforderung.

Fiktion und Realität, Vergangenheit und Gegenwart wechseln sich so häufig ab, dass eine Differenzierung, wo sich Jónas gerade befindet, manchmal schwerfällt. Diese nicht stringente Erzählform unterstreicht die Magie und Phantastik, die Jónas' Leben durchziehen. Sie bilden zugleich die Gegenkraft, welche sich den – von Jónas so apostrophierten – „Dämonen [!] der Reformation“ (S. 23) gegenüberstellt, die das Leben und den hergebrachten Glauben der Isländer im

Spätmittelalter radikal umstürzen, jedoch nicht auslöschen. Wiedergänger, im Verborgenen lebende Elfen und das Rätsel um Einhörner sind nur wenige der magischen und sagenhaften Elemente, welche die Geschichte des Forschers durchziehen.

Wie bereits in Sjóns Roman *Schattenfuchs* ist es auch hier wieder ein Tier, das dem Protagonisten in der Einsamkeit Gesellschaft leistet, und so hält er abwechselnd Zwiesprache mit dem Strandläufer, einem kleinen Meeresvogel, und später einer Maus, die sich in seiner Höhle wärmt. Auch schafft es Sjón hier wieder, den Leser die Unbarmherzigkeit des isländischen Winters spüren zu lassen. Wenn sich über alles „die undurchdringliche Himmelsfinsternis, wie der Deckel auf ein dicht schließendes Metallkästchen“ legt (S. 170), leidet man mit Jónas. Das Repertoire an Metaphern und Deskriptionen für die unzähligen Naturerscheinungen und Landschaftsszenarien ist mit ebenso viel Phantasie und Originalität angefüllt wie die Erzählung selbst und verwandelt das Gelesene in Erlebtes.

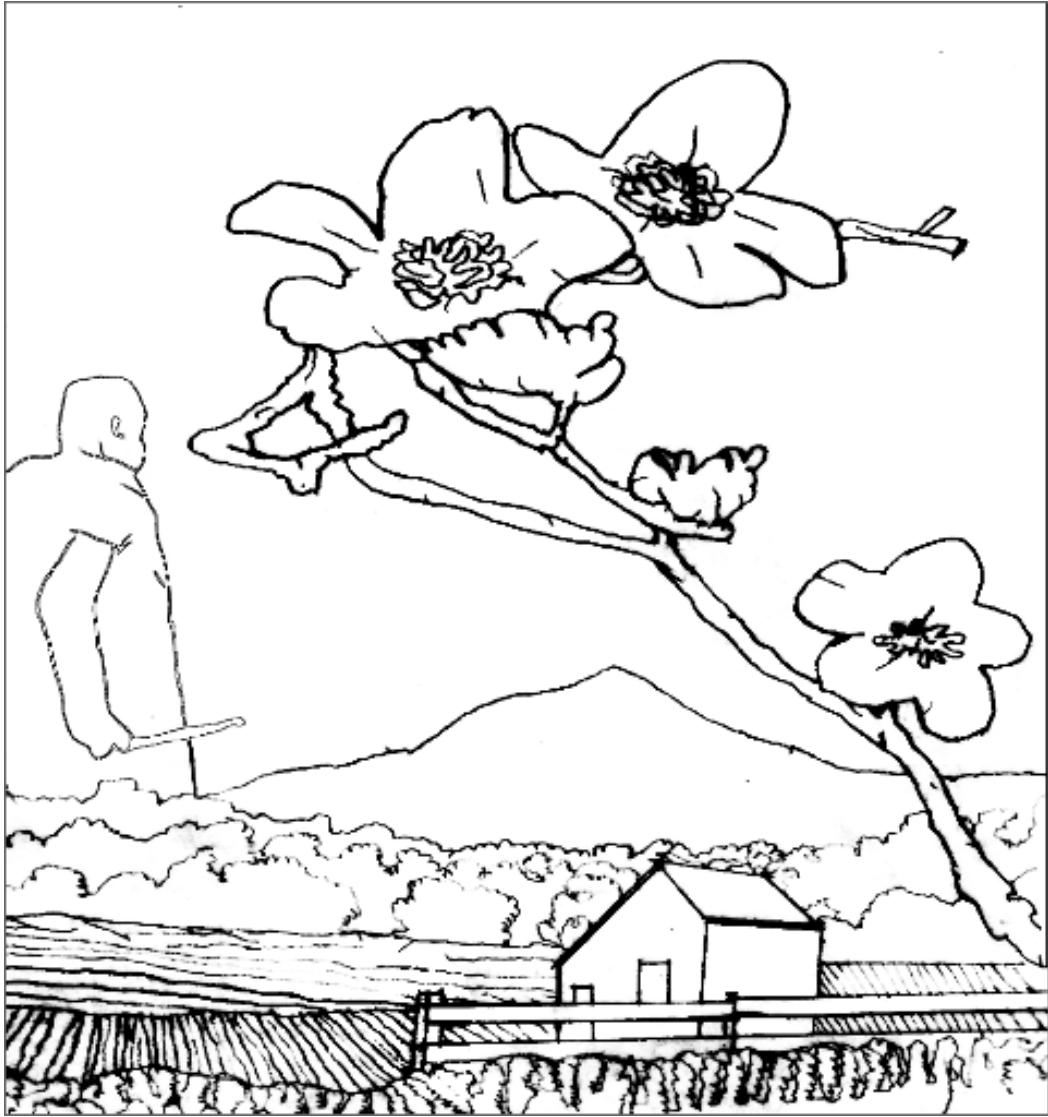
Und doch hält *Das Gleißeln der Nacht* viele humoristische Episoden bereit, insbesondere solche, die uns die Situation der Insel lange vor der Aufklärung vor Augen führen. So kommentiert ein herumirrender Knecht eine Sonnenfinsternis panisch mit den Worten: „Nun geht sie aus! Oh je, oh je, nun geht sie tatsächlich aus!“ (S. 85) Auch als Jónas' praktischer Exkurs in die Heilkunde der Damenbeschwerden abrupt sein Ende nimmt, sobald er zum Jüngling wird und seine Hand nicht mehr unbefangen auf den weiblichen Unterleib auflegen kann, und ebenso, wenn er in der Kopenhagener Studierstube des angesehenen Gelehrten Ole Worm dem Geheimnis der Einhornhörner auf die Spur kommt, wird der Leser zum schmunzelnden Zuschauer.

Das Gleißeln der Nacht verflucht diverse Elemente isländischer Erzählkultur und Literatur, Erkenntnisse aus der (vormodernen) Wissenschaft werden kombiniert mit Saga-Bezügen und Elementen aus Volkserzählungen, die wiederum mit historischen Fakten und Metaphern untermischt werden. Der Roman spielt zudem mit den Genres: Er wechselt von Naturbeschreibungen zu lyrischen Einschüben und Erzählprosa. Genauso wie Sjón mit dem Protagonisten spielt und ihn dorthin versetzt, wohin er es sich wünscht: auf eine Insel in die Verbannung, nach Kopenhagen in die Studierstube von Ole Worm oder in das Maul eines Wals, macht er sich generell eine kreative Freiheit bei der Behandlung eines historischen Themas zunutze, wie man es selten zu lesen bekommt. Dementsprechend hoch ist die Herausforderung an den Leser, sich auf eine Erzählung einzulassen, die weder einem durchgängigen Erzählverlauf noch einem üblichen Erzähl-schema folgt, sondern den Leser durch das turbulente Leben Jónas Pálmasons treibt, so wie diesen bisweilen durch die rauhe See vor den Küsten Islands.

Sjón, *Das Gleißeln der Nacht*, aus dem Isländischen von Betty Wahl, Frankfurt am Main: S. Fischer 2011, ISBN 978-3-10-075132-4, 283 Seiten, 18,95 Euro. Die Originalausgabe erschien unter dem Titel „Rökkubýsnir“ im Verlag Bjartur, Reykjavík 2008.

BEATE KURY, geb. 1986, studierte Philosophie und Skandinavische Kultur- und Literaturwissenschaft in Freiburg und Reykjavík. Ihre Arbeitsschwerpunkte lagen dabei auf der isländischen Literatur des Mittelalters und der Moderne. Zur Zeit absolviert sie ein Volontariat in einem Heidelberger Verlag und arbeitet an ihrer Dissertation, die den Modernen Durchbruch auf Island im 19. und 20. Jahrhundert zum Thema hat.

themenschwerpunkt
Utopien – Dystopien



Hagen Klennert: Dystopos (2012).

Vasco de Quiroga

UTOPIA IN DER NEUEN WELT

Der Jurist Vasco de Quiroga (ca. 1470–1565), 1539 zum Bischof von Michoacán im heutigen Mexiko geweiht, war zuvor in der Administration Neuspaniens tätig. Er versuchte, durch die Gründung von Hospitalsiedlungen zu einer besseren und schonenderen Kolonialherrschaft zu gelangen, und griff dabei auch zurück auf die *Utopia* des Thomas Morus (*De optimo reipublicae statu deque nova Insula Utopia*, Löwen 1516). Unter anderem verfaßte Quiroga die Schrift *Información en Derecho* (1535), in der er sich ausführlich und explizit auf Morus bezieht und aus der hier in Auswahl zitiert wird:

Den Lebensverhältnissen und der Eigenart der Indianer seien die Gesetze der Spanier keineswegs angemessen. Dagegen seien Eintracht und Frieden bei ihnen leicht zu erreichen mit solchen Gesetzen, Anordnungen und Rechtsbräuchen, die den Ihren ähnlicher seien und auch denen des Goldenen Zeitalters. Diese nämlich stimmten mit denen der Indianer fast völlig überein.

Und deshalb halte ich es meinerseits für sicher, weil durch den Autor des Werkes über die beste Verfassung (*estado*) des Gemeinwesens offenkundig dargetan, woher dieser, wie ich meine, berühmte und mit mehr als einem menschlichen Geist begnadete Mann die Wesensart der ganz unverdorbenen Völker dieser Neuen Welt wie aus einem Muster entnommen hat; und da es ihm schien, daß sie im ganzen jener gemäß und ähnlich sei, die jenem goldenen Geschlecht jenes ersten Goldenen Zeitalters eignete, so entnahm er als einziges Heilmittel für die Neue Welt und ihre Bewohner, gleichsam vom Heiligen Geist inspiriert, aus den Bräuchen jener die Ordnungen und die beste Verfassung des Gemeinwesens, in denen sie behütet, bewahrt und unterwiesen werden könnten, und zwar viel besser und ohne Vergleich leichter als durch irgendeine andere Weise noch Verfassung, die man ihnen geben könnte, die ihnen nicht so natürlich wäre noch ihrer Wesensart so gemäß noch so zureichend, um sie ihrerseits zu stärken (*para hacerlos bastantes*) und damit vor dem Untergang zu bewahren und um ihnen den Glauben und die gemischte Regierungsweise (*policía mixta*) zu bringen, was ihnen einzig fehlt, im übrigen ganz eigen und natürlich zu sein scheint. Denn obgleich es wahr ist, daß sich ohne die göttliche Gnade und Milde kein irgendwie taugliches Gebäude machen noch erbauen läßt [vgl. Ps 26,1], so nützt und hilft es doch viel und nicht wenig, wenn diese auf guten natürlichen Eigenschaften aufrucht, die mit dem Gebäude zusammenstimmen.

Thomas Morus sei ein großer Kenner des Griechischen gewesen und habe einige Werke Lukians ins Lateinische übersetzt. Dort seien die Gesetze, Ordnungen und Bräuche des Goldenen Zeitalters dargelegt. Das zeige sich im Vergleich von Morus' Schrift über das Gemeinwesen mit Lukians *Saturnalia*. Morus als außerordentlich kluger Mann habe offenbar erkannt, daß für solche Menschen eine solche Einrichtung des Gemeinwesens nötig sei.

[...] Es bleibt hier noch etwas zu ergänzen und auf das zu antworten, was einige gesagt haben und sagen könnten, daß eine menschliche Regierungsweise nicht in so großer Vollkommenheit bewahrt werden könne, wenn nicht alle gut seien, was doch unmöglich erscheint. Denn wenn der Böse nicht bestraft werde, könne in ihr der Gute nicht leben noch Frieden und Ruhe haben, denn der Vollkommenheit des Evangeliums zufolge scheint es, daß alle leiden müssen und dem anderen eine Wange zum Schlag hinhalten müssen [vgl. Mt 5,39]. Darauf antworte ich: Dieser Mangel und diese Mißlichkeit käme in dieser Art von Gemeinwesen, wie ich sie mir vorstelle, nicht vor und könnte auch nicht vorkommen, hätte überhaupt keinen Ort in ihr, da es sich um die Art gemischter Regierungsweise handelt, wie die Angelegenheiten dieses Landes es erfordern und notwendig machen. Denn durch den Apostel dieses Landes, welcher Seine Majestät der König ist, wird auf diese Weise alles angeordnet und soll angeordnet werden, in den weltlichen Dingen ebenso wie in den geistlichen. Und auf diese Weise wird so im einen Bereich vorgesorgt, daß im anderen nichts vergessen noch versäumt wird: Indem man Anordnungen für eine gute Regierungsweise und menschliche Umgangsformen trifft, beschneidet man auch die Wurzeln aller Zwietracht und Unruhe, aller Üppigkeit und Habsucht, allen Müßiggangs und aller Zeitverschwendung, und man führt Frieden und Gerechtigkeit ein, und auf diese Weise küssen und umarmen sie einander samt der Billigkeit [vgl. Ps 84,11].

Um diese Ziele zu erreichen und auch über die geeigneten Amtsträger zu verfügen, solle jede Stadt 6.000 Familien mit 10 bis 16 Angehörigen, also insgesamt über 60.000 Menschen, umfassen und im Geistlichen wie im Weltlichen gleich einer einzigen Familie geleitet werden. So könne man mit einer deutlich geringeren Anzahl von Ordensleuten eine bessere Seelsorge leisten als in der gegenwärtigen Situation, in der die Indianer aufgrund einer schlechten Regierungsweise ein zuchtloses Leben führten, und beiden Seiten Beschwerung und Drangsal ersparen. Das habe auch den Vorteil, daß man die Ordensleute streng nach ihrer Eignung auswählen könne. Jede Familie solle einen Vater und eine Mutter haben und ihnen gehorchen. Je 30 Familien sollten einem Geschworenen (*jurado*) unterstellt sein. Jeweils mit diesem zusammen sollten die Angehörigen des Bezirks für das Nötige sorgen. Je vier Geschworenen solle ein Rektor (*regidor*) vorgesetzt sein. Quiroga nennt noch weitere Ämter. Alle diese indianischen Amtsträger seien sorgfältig auszuwählen. Allen übergeordnet solle ein oberster Bürgermeister bzw. Richter spanischer Herkunft sein, den der König bzw. seine Räte in seinem Namen einsetzen sollen. Dann heißt es:

Kurz gesagt, ist eben das die löbliche, katholische und für alle und alles sehr nützliche und förderliche Ordnung, die in dieser besten Verfassung des Gemeinwesens gilt; außerdem machbarer als irgendeine andere mögliche, die doch nicht derart und so förderlich wäre. Durch sie, samt allem, was zu ihr gehört, können weder der Frieden noch die Gerechtigkeit und Billigkeit noch irgendeine gute Regierungsweise ausbleiben, ohne alle Beschwerung, Unterdrückung, Gewalt, Rechtsverletzung noch Unwissenheit. Auch muß ein solches Gemeinwesen notwendigerweise bewahrt bleiben, wird doch in ihm das Heilmittel gereicht gegen die Übel und die Seuchen, welche die anderen Gemeinwesen zu zerstören pflegen, wie sie einst Troja und Babylon und Rom und andere ähnliche Gemeinwesen zerstört haben, die vielleicht bis heute bestünden, wenn solche Anordnungen und Gesetze in ihnen beachtet würden wie die in meinem Vorschlag enthaltenen. [...]

Benutzte Edition: Vasco de Quiroga, *La Utopía en América*. Edición de Paz Serrano Gassent, Madrid 1992 (*Crónicas de América*), S. 228f., 234–236. Die Übersetzung bzw. Paraphrase aus dem Spanischen stammt vom Hrsg. dieser Zeitschrift. – Zum Verhältnis des Thomas Morus zu Lukian sei hier nur verwiesen auf R. Bracht Branham, *Utopian Laughter: Lucian and Thomas More*, in: *Moreana* 86 (Juli 1985), S. 23–43; online abrufbar unter: <http://www.thomasmorestudies.org/moreana/Moreana86pages23-43.pdf>.

DAS ENDE DER ZIVILISATION ALS ENDE DES ERZÄHLENS

Ernst Jüngers zweifache Dystopie *Eumeswil* (1977)

„Zwischen Schutthalden, die man ausbeutet“.

Die Schriften Ernst Jüngers sind reich an Zukunftsvisionen. Unter ihnen einige Stücke orakelnder Essayistik, die noch mit Vorbehalten versehene Utopien entwirft, andere wiederum erzählen in düsteren Bildern von scheiternden Figuren in bereits gescheiterten Gesellschaften. *Gläserne Bienen*, *Aladins Problem*, aber besonders die umfangreichen Romane *Heliopolis* und *Eumeswil* lassen sich in diesem Zusammenhang als Schilderungen ‚schlechter Orte‘, als Dystopien lesen, in denen Jünger reißbrettartig Städte und Herrschaftsformen entwirft, die alternativlos auf ein Ende hinauslaufen.

Heliopolis zeigt zwar noch eine Bewegung, ein Ringen von politischen Mächten, das eine geschichtsbildende Dynamik und einen wie auch immer gearteten Fortschritt bedeutet, aber bereits das Romanende, das von einem Aufbruch ins Ungewisse erzählt, impliziert die Aussichtslosigkeit der Modellstadt.

Von solcher Bewegung ist in *Eumeswil* nichts mehr wiederzufinden. *Eumeswil* – die Stadt wie der eponyme Roman – ist ein Entwurf, der ein Ende markiert. Das Leben, das hinter Jüngers kalten, abstrakten Darstellungen lediglich zu erahnen ist, ist kaum mehr als ein Warten auf den endgültigen Zusammenbruch. Im Zentrum dieser Bilderwelt steht die „Deponie“ als „Symbol geschichtsloser Räume“, als Endzustand einer Welt, in welcher „der Schutt nicht mehr bewältigt wird“. Der Mensch ist zum „Gespenst“ geworden und hat als kultur- und damit geschichtsstiftendes Wesen ausgedient. Besonders vor dem Hintergrund von Jüngers Essayistik zeigen sich die Hoffnungen auf eine metaphysische Rettung, eine neue Sinnstiftung, wie sie im *Waldgang* von 1951 noch verheißen wurde, angesichts unumkehrbarer zivilisatorischer Fehlentwicklungen enttäuscht.

Nach einem nuklearen Weltkrieg sind in einem späten 21. Jahrhundert der Welt von *Eumeswil* lediglich „epigonale Stadtstaaten“ geblieben, in denen sich „die Evolution totgelaufen hat“ und „der Katalog der Möglichkeiten erschöpft“ ist. Was Jünger in seinem Roman mit zahlreichen Metaphern umkreist, hat die englische Punk-Band Sex Pistols im selben Jahr auf die prägnante Formel von „No Future“ gebracht. So überzeugt *Eumeswil*, dass der heilsbringende „Waldgänger“ auf dem Weg in den Zukunftsstaat nichts auszurichten vermochte.

Jeder Möglichkeit einer Sinnsuche oder gar -stiftung wird in *Eumeswil* eine finale Absage erteilt. Denn so wie im Bereich des Über-Individuellen die weltbewegenden Ideen und ihre ‚großen Erzählungen‘ (J. F. Lyotard) verschwunden sind und lediglich die trostlose Diagnose einer alternativlosen ewigen Wiederkehr des Gleichen bleibt, so ist auch das Leben des Einzelnen von hoffnungsloser Routine und zermürbendem Gleichmaß gekennzeichnet. Der Roman macht es unmissverständlich, dass es aus dieser „Epigonenwelt“ keinen Ausweg gibt, der sich mit herkömmlichen Begriffen beschreiben ließe. *Eumeswil* endet wie bereits *Heliopolis* oder auch *Auf den Marmorlippen* mit einer Abreise ohne Wiederkehr, von der nicht mehr erzählt wird. Vielleicht, was eine naheliegende Erklärung wäre, weil es niemanden mehr gibt, der aus dieser jenseitigen Welt berichten könnte.

Es ist jedoch eine andere Deutung möglich, fasst man *Eumeswil* als zweifaches Modell auf, das nicht nur die Schreckensvision einer Gesellschaft zeichnet, die erstarrt und unmenschlich geworden ist, sondern auch als Ende der *conditio humana* – des Erzählens – erscheint, das der technischen Simulation gewichen ist. „Menschliche Vollkommenheit und technische Perfektion“, schreibt Jünger in *Gläserne Bienen* (1957), „sind nicht zu vereinbaren. Wir müssen, wenn wir die eine wollen, die andere zum Opfer bringen.“ In *Eumeswil* herrscht das Primat der Technik. Der Protagonist Manuel Venator liest nicht, sondern lässt sich lediglich am „Luminar“, einer Art Supercomputer, historische Ereignisse simulieren. Jüngers Roman liest sich dadurch nicht nur als ein Abgesang auf die literarische Erfindungskraft im Zeitalter der unbegrenzten technischen Reproduzierbarkeit, er gibt zugleich ein erfahrbares Beispiel dafür ab, wie das Erzählen ans Ende kommt, indem es sich narrativen Darstellungen weitestgehend verweigert, kaum Handlung und kein Ereignis bietet.



In der Erzähltheorie des Strukturalisten Jurij M. Lotman ist das Ereignis, oder das Sujet, bestimmendes Element konventionellen Erzählens. Sujethaften Texten, in denen sich Grenzüberschreitungen ereignen, in denen Ordnungsveränderungen stattfinden und sich Figuren entwickeln, stellt Lotman die ‚sujetlosen‘ oder ‚mythologischen‘ Texte gegenüber. Diese erzählen nicht von Neuigkeiten einer bewegten, sich wandelnden Welt, sondern verfahren zyklisch in Iteration und Isomorphie einer geschlossenen Welt und ihrer Ordnung, die darüber bestätigt wird. Wo das Ereignis fehlt, ist im Lotmanschen Sinne kein Erzählen; und gerade dies verweigert Jünger in *Eumeswil* demonstrativ. Ein sujetloses Erzählen, das aus Mangel an handelnden Subjekten ebenso wie aus einem Mangel an Richtung – die „Evolution“ hat sich „totgelaufen“ – entspringt.

Dennoch ist der Text nicht mythisch in dem Sinne, dass dieses ewiggleiche *Eumeswil* affirmiert würde. Denn vor der Kulisse einer solchen unrettbaren Welt wählt der Erzähler die Flucht, als Aufbruch ins Ungewisse und Ungewusste, weil es außerhalb der Erzählung liegt. Dies legt einen resignativen Schluss nahe, warum gerade vom einzigen Ereignis, der „großen Jagd“ in einem sagenumwobenen Wald, niemand mehr berichtet. Nämlich den Schluss, dass es in dem utopischen „Trans-Eumeswil“ schlichtweg kein Erzählen mehr gibt – und womöglich überhaupt kein Mensch-Sein mehr ist. Ähnliches hat Klaus Bödl im Hinblick auf die Verluste, die mit Bevölkerungsexplosion und Mega-Urbanisierung einhergehen, formuliert, nämlich dass es „besondere Plätze, heilige Orte, Stätten der Erinnerung [...] dann kaum mehr geben wird, und vielleicht wird damit auch das Zeitalter des Erzählens zu Ende gegangen sein.“

In Jüngers *Eumeswil*, das der Mensch zur Deponie heruntergewirtschaftet hat, ist diese kulturpessimistische These bereits konsequent zu Ende geführt. Damit würde Jüngers Roman auch weiter reichen, als lediglich ein illustrierender Beitrag zum Posthistoire und dem unter anderem von Francis Fukuyama formulierten ‚Ende der Geschichte‘ zu sein, das zwar bis heute viele literarische Endzeitentwürfe inspiriert und philosophische Debatten provoziert hat, sich allerdings allein auf dessen Feststellung beschränkt. Lutz Niethammer etwa hat Jüngers Text in diesem Kontext diskutiert und ihn als paradigmatischen Bildgeber verstanden. Doch *Eumeswil* führt in seiner Negation weiter, als nur den Ideenkampf für beendet zu erklären. Dies ergibt sich allein aus der Perfektion der Technik und dem Primat der verwalteten Welt, deren Routinen und soziale Kälte zwar faszinierend sein können, wenn der teilnahmslose Blick des Erzählers die Ameisengesellschaften bis ins letzte seziert, auch wenn er den Horror einer solchen post-humanen Welt gleichwohl nicht verschleiern kann.

Es sind Furcht und Begeisterung zugleich, die der „Anblick perfekter Mechanismen“ gewährt, im Wissen, dass sie das Ende des Mensch-Seins durch das einsetzende Schweigen befördern, das sich mit Simulation und Ereignislosigkeit verbindet. Eigentlich ist alles mit *Eumeswil* zu Ende. Doch obwohl Jünger in seinem letzten umfangreichen Roman diese Poetik des Endes konsequent durchexerziert, hat er sich dieser nicht unterworfen, sondern seine Sondierungen des Posthistoire erzählend fortgesetzt. *Aladins Problem* (1983) schreibt der Kunst erneut eine ähnliche Trost- und Erneuerungsfunktion zu, wie Jünger sie in den 1950ern formuliert hatte. Für die gute literarische Prosa soll gelten, dass sie „die Todesfurcht verbannt“, indem sie neue Mythen stiftet, was ihr wiederum nur gelingen kann, wenn diese erzählt werden.

Einige Literaturhinweise:

Klaus Bödl, *Am Schwanenford, oder Über die Notwendigkeit, Landschaften zur Sprache zu bringen*, in: Claudia Gremler/ Uwe Schütte (Hrsg.), *Raumerkundungen. Der Erzähler Klaus Bödl*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 227–232.

Ernst Jünger, *Eumeswil*, in: ders., *Sämtliche Werke. Bd. 17*, Stuttgart: Klett-Cotta 1980.

Ernst Jünger, *Gläserne Bienen*, in: ders., *Sämtliche Werke. Bd. 15*, Stuttgart: Klett-Cotta 1978.

Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink 1993.

Lutz Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

NIELS PENKE, geb. 1981, studierte Germanistik, Philosophie und Skandinavistik in Braunschweig und Göttingen. Germanistische Promotion bei Heinrich Detering über Ernst Jünger und den Norden. Weitere Arbeitsschwerpunkte: Saga-Rezeption, Horror und Phantastik, Literatur der Jahrhundertwende. Derzeit Lehrbeauftragter an der Christian-Albrechts-Universität Kiel.



Joris Hoefnagel: Hirschkäfer und Skorpion, Aquarell auf Pergament (spätes 16. Jh.).

Lydia Haider

FEST VON GEWICHT: DIE DISKURSIVEN GRENZEN DES TODES

Wir treffen uns so wie jeden Freitag zur festgelegten Stunde zum hier so genannten Vorglühen. Heute findet es in einem alten Stadl statt, weil für den Abend ein Unwetter vorhergesagt ist und wir unseren mühevoll gerichteten Haarputz nicht vor der Zeit zerstört wissen wollen. Dort herrscht dann Ausgelassenheit und Übermut und wir betrinken uns mit Nachdruck, zur Hilfe werden Spiele gereicht, die diverses Hochprozentiges noch schneller hinein bringen sollen und für zusätzlichen Spaß sorgen. Dann geschieht etwas, das für ein vorzeitiges Ende dieser noch so jungen Hetz sorgt, denn es kommt tatsächlich ein Gewitter, das wir gar nicht wahrnehmen, weil wir so gut drauf sind, und es schlägt aus diesem gemeinen Wetter heraus ein Blitz direkt in den Stadl ein, wobei sich das Heu rasend schnell entzündet und wir in der Hütte ersticken und verbrennen, alle, auch der Letzte noch.

Doch dem ist dann nicht so, nicht heute, und mit unsrer großen Macht und unserem ausgestreckten Arm haben wir es anders gemacht und da vorzeitig aus einem Jenseits wieder heraus gegriffen und das so unentbehrlich erstklassige Wochenende nicht einfach fahren lassen.

Und so ist das alles nicht passiert.

Nachdem die Alkohol- und Frohheitsspiegel hoch genug liegen, um sich zum großen Fest zu begeben, machen wir uns auf den Weg dorthin. Und wir treten auf die Straße und gehen sie entlang, reichen schunkelnd die Flaschen herum und stimmen das eine oder andere Lied an, und der Weg führt uns wie eh und je über eine große Brücke, die einen Fluss querbar macht. Als wir alle auf der Brücke stehen, da stürzt diese plötzlich ein und mit einem starken und lauten Krachen fallen wir mit Betonteilen und allerlei anderem verkehrstechnischen Unrat in den Fluss mitten hinein und ertrinken darin, alle, auch der Letzte noch.

Doch dem ist dann nicht so, nicht heute, weil wir mit unserer Macht und dem so ausgestreckten Arm diesen tollen Abend nicht einfach herzugeben gedenken, und daher haben wir uns aus dem Tod herausgerissen.

Somit ist das alles nicht passiert.

Wir gehen also weiter, kommen beim Fest heiter und ganz außer uns an und stürzen den Massen entgegen in das Zelt hinein: Was für eine Stimmung, was für eine Wucht, das ist der Höhepunkt dieser Woche, ja das ist selbst für ganz Verwöhnte ein heiliger Genuss hier. Und es blitzen die Lichter und drängen die Heitren und frohlocken die Freunde schon von Weitem uns zu. Da fällt plötzlich eine Gruppe Jugendlicher auf uns ein, eine Bande muss das sein, und sie ziehen da alle unverhofft scharfe und spitze Messer aus ihren Taschen und umzingeln uns gekonnt und stehen uns einfach ab und wir bluten so sehr und wir sterben sofort, alle, auch der Letzte noch.

Doch: Heute ist dem nicht so, weil wir nicht wollen, weil da wochentags nur die Unlust regiert und das hier dem Quinquiduum an Fadesse und Leere erhaben den Rücken kehrt, und so greifen wir mit unserem ausgestreckten Arm da einfach heraus aus der Situation, weil so kann das doch alles im Angesicht dieses Bahös nicht enden.

Daher ist das alles nicht passiert.

Wir vergnügen uns also ausgelassen auf der Tanzfläche und Herzen der großartigen Coverband zu und wagen uns dann sogar auf die Bühne, um von dort gemeinschaftlich und mit einem großen Jubilate als Bühnentaucher in den Zuschauerraum einzuspringen. Und wir schwingen die Hüfte gekonnt und wir breiten die lustigen Hände aus und laufen gemeinsam zur Kante, doch niemand fängt uns große Masse auf und wir stürzen alle übelst auf den harten Tanzboden nieder und brechen uns sofort unsere Genicke, alle, auch der Letzte noch, der auch nicht mehr bremsen kann.

Ja, so ist es, und so ist es doch nicht, denn heute ist es anders gewesen, weil ein derart fürstlicher Abend überhaupt nicht auf diese Weise enden darf, daher – hier verweisen wir erneut auf unsere Macht und unseren ausgestreckten Arm – ist das alles nicht passiert.



Hieronymus Bosch: Zwei Phantasiegeschöpfe.
Federzeichnung.

Wir sitzen alsdann in Reih und Glied und mit schweren, vollen Gläsern auf einem der vielen Bier-tische und mäandern mit diesen vielen anderen sitzenden Gruppen ringsum neckisch und glorreichen Schalken gleich durch das A und O der ländlichen Phraseologie. Da löst sich ein schwerer Stahlbalken vom Zelt über uns und fällt ganz unmotiviert so einfach auf uns sitzende Gruppe Wortgewaltiger herab und schlägt uns auf diesem Biertisch zu Tode, alle, auch den Letzten noch.

Doch nicht heute darf es sein, nicht an eines Wochenendes so großartigem Getümmel, und daher schieben wir mit unserer schier unendlichen Macht und unserem ausgestreckten Arm dies böse Ende einfach beiseite und machen es ungeschehen.

Somit ist das alles nicht passiert.

Weil da die Zelter als Inbegriff des ungezügelter Lebens meist intensivst beraucht werden, sollen sie zum Zwecke der Aufnahme frischer Luft ab und zu verlassen werden, und auch weil es als verpönt gilt, darin illegale Substanzen zu rauchen, bewegen wir uns zwischenzeitlich nach draußen und gönnen uns eine kurze Auszeit und sitzen so auf der Wiese im Kreis und schauen friedlich auf den nackten Nachthimmel hinauf, als da ein Meteorit in die Atmosphäre eintritt und genau auf dem Platz, worauf wir sitzen, einschlägt und uns mit ihm tief in das Erdreich einhaut, alle, auch den Letzten noch. Indes wir mit unserer unwahrscheinlichen Macht und dem ausgestreckten Arm diese Vernichtung verhindern, ist das alles nicht geschehen.

Nachdem die Bars ob der fortgeschrittenen Stunde keine Getränke mehr ausgeben, begeben wir uns zu einer herrlichen After-Party ganz in der Nähe, und hemmungslos exaltiert und überfröhlich schäkert dort die junge Ansammlung in die Morgendämmerung hinein, und als wir da dazu stoßen, da scheint bisher niemand die lecke Gastherme in dieser Wohnung bemerkt zu haben, und als wir uns als ehrliche Rauchende die erste Zigarette anzünden, da explodiert die ganze Wohnstatt und macht uns in einer festlichen Druckwelle einfach dem Erdboden gleich, alle, auch den Letzten noch.

Doch heute nicht, weil wir nicht wollen, und wir machen mit unserer großen Macht und unserem ausgestreckten Arm das nicht geschehen, daher ist es auch nicht.

Als hungrige Meute machen wir uns wenig später wie nach jedem Ausgehen auf zum örtlichen Bäcker, um uns dort mit frischem Gebäck einzudecken und ein segnendes Frühstück zu verzehren und unseren Dank ob diesem zeltfestlichen Genuss auszusprechen. Und so sitzen wir auf der Bordsteinkante vor des Bäckers Verkaufshaus und schlemmen in uns hinein und bemerken den schweren Lastkraftwagen nicht, der auch uns so ruhig sitzende Gruppe nicht bemerkt und uns zarte Junge, da er die Kurve viel zu steil einfährt, mit einem großen und ungebremsen Gepolter überfährt, alle, auch den Letzten noch.

Und es soll ein furchtbar entsetzliches Bild gewesen sein, wenn es denn gewesen wäre, weil wir mit unserer großen Macht und unserem ausgestreckten Arm dies ungeschehen machen, und somit ist es auch nicht passiert.

Müde und unmotiviert will dann natürlich niemand mehr zu Fuß nach Hause gehen und wir rufen kurzerhand ein Taxi, das uns den Heimweg versüßen und unsere Würde behalten lassen soll, denn ohne ein solches würden wir vermutlich in den Graben stürzen, uns verletzen oder einfach schlafend liegen bleiben, bis der nächste Bauer uns finde und uns wecke, oder wir auf diesen Weg ausspeien, auf dass auch die Nachbarin vom verzehrten Frühstück wisse und noch mit dem Gartenschlauch darüber gehen müsse. Doch dieses Taxi kommt von der Straße ab und stürzt mit uns in eine tiefe Schlucht und reißt uns in den raschen Tod, alle, auch den Letzten noch.

Große Macht und ein ausgestreckter Arm vereiteln diesen Niedergang, denn der nächste Abend, noch dazu ein Samstag, mit einem überregional namhaften Feuerwehrfest, dürfe nicht verpasst werden, und wir unterbinden das Geschehen und machen, dass es nicht sei.

-- Ja was denn da alles passieren kann bei diesen ländlichen Exzessen, doch wo ein großer Wert und tiefer Glauben den Menschen hält, da hat auch der Tod keine Macht mehr über ihn. Und wenn schon sterben, dann während der Woche, an einem Montag oder Dienstag vielleicht. --

LYDIA HAIDER, geb. 1985 in Steyr, Österreich, lebt in Wien. Studium der Germanistik und Philosophie, zwei Kinder, promoviert zum Rhythmus als Subversion in Texten Thomas Bernhards und Ernst Jandls. Nominiert zum Soundout!Award 2014 mit der Performance zum (noch unveröffentlichten) Roman *Kongregation*, Veröffentlichungen in *Die Rampe* (Nr. 2/14 und 4/14), *entwürfe* (Nr. 78 und Nr. 79) und *Driesch* (Nr. 20).



Hansgert Lambers: 1981 Nový Jičín, CSSR.

Andrea Weibel

DER GRENZGÄNGER

Frau Berchtold geht immer zu Fuss. Das Gedränge im Bus, der in die Stadt fährt, ist ihr unerträglich. Es soll ja Leute geben, die das mögen, hat Frau Rieter behauptet, die auch in der Siedlung wohnt. Müde Blicke, der Duft von Parfums und von Rauch, der sich in ungelüftete Jacken eingeknistet hat, über den Köpfen hin und wieder Wortfetzen wie wirbelnde Flocken, die auf den zertrampelten Gratiszeitungen am Boden verdampfen. Das ist nichts für Frau Berchtold. Sie geht zu Fuss: am Montag zur Bibliothek, mindestens einmal pro Woche zum neu gestalteten Spielplatz bei den sonnengelben Ökohäusern, um dort den Kindern zuzuschauen, die sie nie hatte, und alle fünf Wochen zur Friseurin. Aber das Wichtigste ist: Sie geht fünfmal die Woche zu Aldi, Migros, Denner und Coop. Sie kauft dort, wo es günstig ist. Nicht, weil sie geizig wäre, sondern weil es gut ist, die Wahl zu haben.

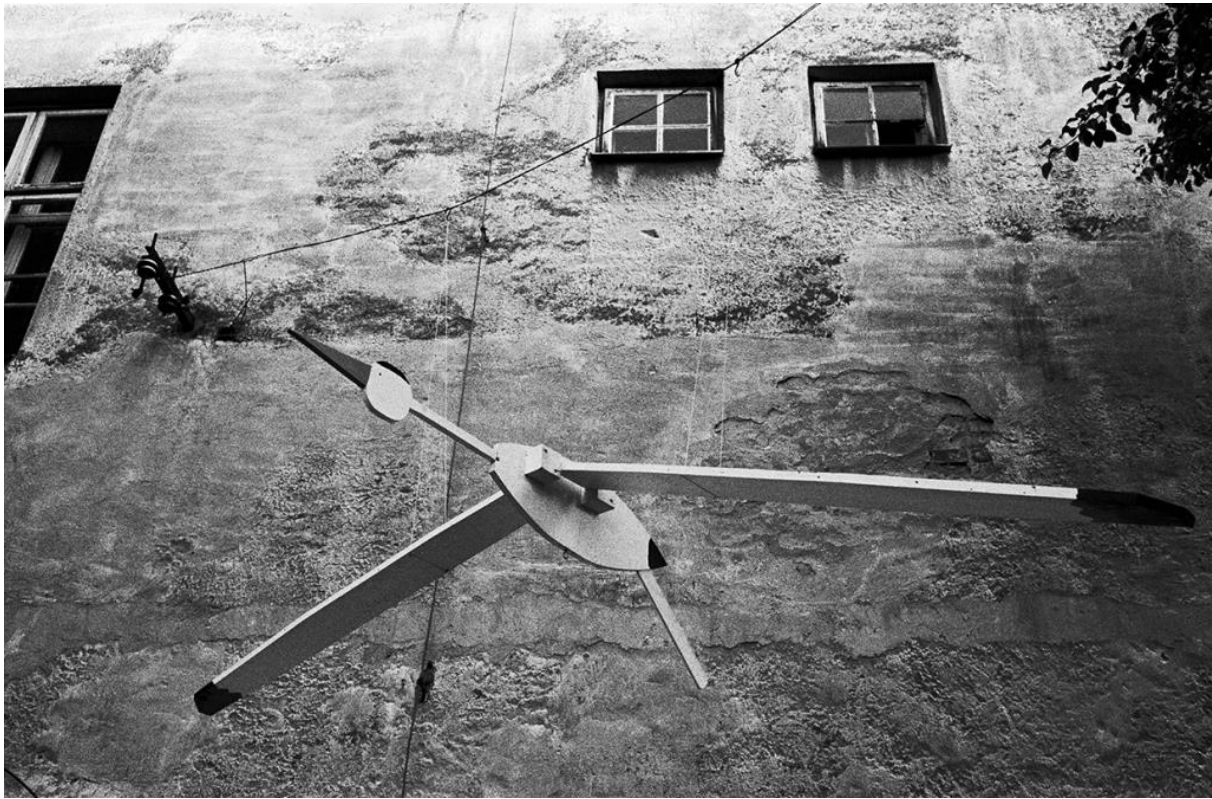
Die Geschäfte öffnen um acht Uhr. Um diese Zeit ist Frau Berchtold schon seit zwei Stunden wach. Nach dem Aufstehen sitzt sie im Lehnstuhl am Stubenfenster, horcht auf die Geräusche im Haus, das Gurgeln und Husten, das leise Knirschen auf der Treppe, das Summen des Lifts, und auf die Krähen, die sie sogar durch die geschlossenen Fenster hören kann. Die Krähen, denkt Frau Berchtold, sind die einzigen Tiere, die in meinem Leben stets da waren. Die Krähen werden mich überdauern.

Ihr erstes Ziel ist immer der Aldi, weil es dort einen Kaffeeautomaten gibt und Brötchen mit einer dünnen Kruste. Der Aldi liegt etwas ausserhalb, neben der Tankstelle bei der Autobahneinfahrt. Der Bus fährt sowieso nur dreimal die Stunde dorthin. Die einzigen, die ihn benutzen, sind die Patienten der gegenüberliegenden psychiatrischen Klinik. Die gucken manchmal, als ob sie dem Teufel persönlich begegnet wären, draussen auf der Strasse oder beim Blick in den Spiegel, sie tragen fleckige Pullover oder kauen mit gelben Zähnen auf einem Zigarettensammelherum. Der Besucherparkplatz der Klinik steht am Morgen noch leer. Frau Gelewski, die beim Aldi an der Kasse sitzt, verkauft überdurchschnittlich oft Schokolade und Zigaretten. Das hält die Verrückten am Leben, sagt sie.

Also zuerst zum Aldi, später kommen dann die anderen Geschäfte an die Reihe, die an der Hauptstrasse in der Ortsmitte liegen. Weil der Kühlschrank in Frau Berchtolds Zweizimmerwohnung nur 50 Liter fasst, kauft sie zurückhaltend ein. Sie häuft keine Vorräte an. Krieg findet nur im Fernsehen statt und sie hat ja keine Familie zu versorgen. Ihrem Mann braucht Frau Berchtold auch nichts mehr mitzubringen. Nach 37 Ehejahren hat sie sich von ihm getrennt. Er war schneller alt geworden als sie, mochte weder die neu eingezogenen Nachbarn noch den Geruch fremdländischer Gerichte, die sie hin und wieder kochte, und eines Tages beklagte er, dass es schon wieder Frühling geworden sei. Frau Berchtold legte sich ihre Perlenkette um und eröffnete ihrem Mann ihre Absichten. Nach der Scheidung kaufte sie sich einen Kanarienvogel, den sie „Vogel“ nannte. Leider frisst „Vogel“ immer weniger und wird zunehmend ungeselliger. Aber wenigstens begrüsst er sie jedes Mal, wenn sie die Wohnungstür öffnet.

Dann kommt jener Tag im November, als Frau Berchtold zum letzten Mal in ihrem Leben den Aldi betritt. Als sie morgens die Wohnung verlässt, ist die Sonne noch nicht aufgegangen. Im Flur riecht es nach Waschküche und Schuhen. Ein angenehmer Geruch, den sie immer noch wahrnimmt, obwohl er sie seit über dreissig Jahren begleitet, seit sie in diesem Haus wohnt. Früher, als sie noch ein Kind war, da roch es morgens, wenn der Vater aus dem Stall kam und die Küche betrat, um dort schweigend den Milchkaffee zu schlürfen, nach Seife und Mist, und im Winter nach der Holzheizung. Regina, wie Frau Berchtold damals hiess, erinnert sich auch an das Schweigen in der Küche. Der Vater hatte vorher im schummrigen Stall geredet, und zwar im Flüsterton mit den Tieren. Regina hatte ihn mehr als einmal heimlich dabei belauscht und sich gewundert über die still dahinplätschernden Gespräche zwischen dem Vater und den Tieren. Leider kam es nicht ein einziges Mal vor, dass er nach dem Melken erzählt hätte, zu welchen Themen sich Lisi oder Ada bei Morgengrauen zu äussern pflegten. Den Menschen hatte er eben wenig zu sagen.

Der väterliche Hof wird seit über dreissig Jahren von Frau Berchtolds Bruder bewirtschaftet. Damals, als sie hier in Stadtnähe fernab von der ländlichen Innerschweiz die Lehre begann,



Hansgert Lambers: Hradec nad Moravicí, CZ (1998).

wurde sie vom Heimweh fast verzehrt. Sie vermisste die Ofenbank in der Stube, die nur abends tüchtig beheizt wurde, die Kühe und die Schafe, die sie alle mit Namen kannte, und die dicke warme Milch, auf der sich sofort eine Haut bildete, nachdem die Mutter sie in die Tasse gegossen hatte. Manchmal fehlten ihr auch die Schwester, die in jungen Jahren einen Schreiner aus der Nachbarschaft geheiratet hatte, und die Mutter. Diese hatte immer einen Spruch parat gehabt und bei der Arbeit entweder gelacht oder gebetet. Die Vergangenheit ist verwittert, geblieben sind haarlinienfeine Adern der Erinnerung, wie ein Blattskelett, das eine lange Zeit wundersam überdauert. Nur noch selten fährt Frau Berchtold zu ihrem Bruder, und dann wundert sie sich über die aufgeräumten Wiesen, in denen einst hochstämmige Obstbäume und widerspenstige Hecken wucherten, wie Inseln, auf denen die Natur die wildesten Blüten trieb. Am besten, denkt Frau Berchtold in solchen Augenblicken, man bleibt einfach zu Hause. Dort halt, wo man Wurzeln geschlagen hat, obwohl der Humus dünn ist.

Zuerst also zum Aldi. Frau Berchtold grüsst ein paar ältere Frauen, die mit ihren kleinen Hunden auch schon auf den Beinen sind, und marschiert zielstrebig an den mit Glas überdeckten Haltestellen vorbei, wo die Menschen dicht gedrängt auf den Bus warten. Zum Glück, denkt Frau Berchtold auch an diesem Morgen, brauche ich nichts in der Stadt. Entlang der Parkplätze und der Wohnblocks aus den 1960er-Jahren erreicht sie die Hauptstrasse. Zwischen den letzten Häusern und dem Aldi liegt eine Wiese. Im Sommer stehen jeweils ein Dutzend Kühe darauf, etwas verloren, wie geschnitzte Spielzeugfiguren auf einem Küchentisch, aber immerhin. Auf dem Acker hinter dem Vitaparcours glaubt Frau Berchtold die Augen einer Katze aufleuchten zu sehen. Mit Blaulicht rast ein Polizeiwagen vorbei und biegt bei der Klinik links ab. Wieder einer, denkt Frau Berchtold, der herausgefallen ist aus dem Leben. Und dann, sie weiss nicht warum, denkt sie an ihren Vater, wie er sich mit leiser konzentrierter Stimme mit den Kühen unterhalten hatte.

Sie betritt den Supermarkt kurz nach acht Uhr. Wie immer zu dieser Jahreszeit blinzelt sie, denn das grelle Licht der Neonröhren, das von den Bodenplatten reflektiert wird, brennt in ihren Augen. Frau Gelewski an der Kasse lächelt freundlich, als ob Frau Berchtold die einzige Kundin wäre, die heute etwas einkaufen wird. Am Morgen, denkt Frau Berchtold, da ist man noch wer, wenn man die Erste ist. Vorn bei den Getränken bleibt sie einen Moment stehen. Trotz der Helligkeit fühlt sie sich benommen, ja fast eingeschüchtert ob der schieren Masse von Produk-

ten, die sich links und rechts auftürmen. Im Dorfladen daheim, denkt sie, da gab es kaum Kartons. Nur ein paar Holzkisten, den süssen Duft von Brot und Äpfeln und natürlich die lästigen Fliegen, die im Sommer über das Gemüse krabbelten. In der Ecke neben dem Eingang hockten die Alten auf einer Bank und erzählten sich im schräg einfallenden Sonnenlicht das Neueste aus dem Nachbardorf. Das geht hier natürlich nicht, denkt Frau Berchtold. Man kennt sich ja nicht und es gäbe nichts zu reden, was die anderen interessieren würde.

Etwas unschlüssig begutachtet sie die Konserven, nimmt hier und dort ein Produkt aus einem Karton, stellt es wieder zurück und vergleicht den Preis mit den Listen von Coop und Migros, die sie bei sich hat. Die Batterien für das kleine Transistorradio sind unschlagbar günstig. Sie nimmt zwei Päckchen, zögert, legt eines wieder zurück. Noch bevor sie sich entschliesst, ein neues Haarshampoo auszuprobieren, das mehr Glanz für graues Haar verspricht, füllt ein gellender Schrei das Geschäft. Rasch wirft Frau Berchtold einen Blick zur Kasse. Vielleicht ein Raubüberfall, denkt sie. Frau Gelewski hat sich halbwegs von ihrem Stuhl erhoben und starrt mit weit aufgerissenen Augen in Richtung Kühlregal, von wo der Schrei offenbar gekommen ist. Sie rennt an Frau Berchtold vorbei nach hinten.

Dort, neben dem Regal, steht Meena, die Mitarbeiterin mit dem roten Punkt auf der Stirn. Frau Berchtold findet dieses Mal hässlich, aber sie hat sich daran gewöhnt, dass die Leute auch nett sein können, wenn sie merkwürdige Kleider oder Tätowierungen tragen, Schlangen züchten oder mit einem Chinesen verheiratet sind. So wie Frau Rieter. Der Chineser ist wenigstens gesprächig, denkt Frau Berchtold jedes Mal, wenn sie seine merkwürdigen Augen sieht. Ihre Gummisohlen quietschen hässlich auf den Bodenplatten. Mit Ausnahme von Meena, die jetzt mit halb offenem Mund und hochgezogenen Augenbrauen in die rechte hintere Ecke des Geschäfts linst, wo ein paar Kartons stehen, ist da niemand. Herr Gehrig, der Filialleiter, ist wohl noch nicht eingetroffen, notiert sich Frau Berchtold im Hinterkopf.

„Meena, was ist denn los? Haben sie sich erschreckt?“

In Frau Berchtolds Stimme schwingt echte Besorgnis mit.

„Da!“

Meena zeigt in die Ecke.

Die Tasche an die Brust gepresst, kommt Frau Berchtold in kleinen Schritten näher. Sie kann dort, wo nun auch Frau Gelewski hinstarrt, nur zwei Kartons mit der Aufschrift eines Pastaproduzenten entdecken, einen Stapel Joghurt und verschweisste Milchpackungen.

„Passen sie auf! Vielleicht beisst er!“, ruft Meena.

Jetzt sieht sie ihn. Zwischen den Kartons kauert ein Fuchs mit einem struppigen, rötlich-grauen Fell, fast weissen Stellen an den Flanken und aufgerichteten Ohren. Abgesehen von seiner imposanten Rute mit der hellen Spitze ist er nur wenig grösser als eine gut genährte Quartierkatze. Frau Berchtold entspannt sich, lächelt.

„Wie kommt denn der hierher?“

Ihre Stimme ist leise, fast flüsternd, denn sie will den Fuchs nicht noch mehr erschrecken. Das Tier verharrt regungslos, nur seine Schnauzhaare zittern.

„Der Lieferanteneingang stand eine halbe Stunde lang offen. Bei dieser Gelegenheit muss er ins Lager geschlüpft sein. Wenn ich die Milchprodukte auffülle, kann ich die Tür zwischen Lager und Laden nicht jedes Mal schliessen.“

In diesem Augenblick betritt Herr Gehrig das Geschäft.

„Morgen allerseits!“

Frau Berchtold ist Gehrig schon mehrmals begegnet: freundlich, kurz geschnittenes Haar, grosse Brille wie in den 1970er-Jahren, pastellfarbened Hemd und Krawatte, graues Jackett. Im Mundwinkel häufig ein Zahnstocher, oder eine Zigarette, wenn er vor dem Laden steht. Blitzschnell erkennt Gehrig, dass etwas nicht stimmt.

„Frau Gelewski, warum sitzen sie nicht hinter der Kasse? Was um Himmels Willen tun sie dort hinten?“

„Da ist ein Fuchs, Herr Gehrig.“

Frau Gelewskis Stimme flattert wie ein papierener Drache. Erstaunt mustert Frau Berchtold das angespannte, bleiche Gesicht der Frau. Die fürchtet sich doch nicht etwa vor dem Fuchs, denkt Frau Berchtold. Das kann doch nicht sein, dass man vor einem Fuchs Angst hat. Die Tollwut ist längst besiegt, das muss sie doch auch wissen, sie kommt ja aus dem Osten, vom platten Land.

„Ein Fuchs? Ja was zum Teufel ...?“

Herr Gehrig schreitet aufrecht mit straffen Schultern auf die Frauen zu. Dann bleibt er abrupt stehen.

„Das darf ja wohl nicht wahr sein! Wie kommt der hier herein? Wissen sie denn nicht, dass Füchse fürchterliche Dreckschleudern sind? Die haben doch alle Würmer, und Zecken und Läuse und ...“

Meena und Frau Gelewski zucken händeringend die Schultern.

„Das hier ist ein Lebensmittelgeschäft, verdammt! Haben sie schon mal was von Hygienevorschriften gehört? Los, holen sie die Schaufel! Sie steht am Lieferanteneingang, neben der Tonne. Ich werde ihm schon zeigen, wohin er gehört.“

Die beiden Angesprochenen rühren sich nicht. Sie wechseln Blicke, dann wandern ihre Augen wieder zum Fuchs, der inzwischen versucht, sich zwischen die Kartons und die Wand zu schieben, was ihm aber nicht gelingt.

„Vielleicht verschwindet er von allein, wenn ich etwas näher rangehe und ihn zum Ausgang scheuche“, wirft Frau Gelewski ein.

„Unsinn! Vorne raus geht nicht. Es könnte ja Kundschaft kommen. Stellen sie sich vor, wie die Konkurrenz jubiliert, wenn morgen in der Zeitung steht: ‚Kunden im Aldi von einem Fuchs gebissen!‘ Nein, das können wir uns nicht leisten. Und hinten raus ist auch nicht möglich. Im Lager könnte er sich überall verstecken. Wir haben keine Zeit, tagelang Katz und Maus mit ihm zu spielen. Er muss weg, und zwar sofort. Ein Fuchs gehört in den Wald, und nicht in den Aldi. Da brauchen wir nicht zu diskutieren. Ich schlag ihm eins über den Kopf. Keine Bange, der merkt das gar nicht. Das geht ruck zuck, und dann ist er tot. Na los, worauf warten sie!“

Frau Berchtold steht immer noch schweigend neben dem Filialleiter. Sie fühlt sich merkwürdig luftig, so, als ob sie ein wenig über dem Boden schwebte. Frau Gelewski gibt sich einen Ruck, huscht am Fuchs vorbei nach hinten und lässt die Tür zum Lager offen stehen. Frau Berchtold atmet durch den Mund. Sie kommt wieder runter, fühlt die kalten Zehen und eine ungewohnte Enge in der Brust. Dann ruft sie dem Fuchs zu:

„Hau ab! Geh schon!“

Herr Gehrigs Blick wird hart. Erst jetzt scheint er überhaupt zur Kenntnis zu nehmen, dass neben seinen Angestellten noch eine weitere Person anwesend ist. Er öffnet den Mund, als ob er etwas sagen wollte, schluckt und beisst wie ein Hungernder auf seinem Zahnstocher herum. Aber er schweigt. Frau Gelewski kommt mit der Schaufel zurück, übergibt sie ihrem Chef.

„Wir könnten ihn mit einem Stück Käse ins Freie locken“, schlägt Meena zaghafte vor.

Herr Gehrig beachtet sie gar nicht. Er weist Frau Gelewski an, die Tür zum Lager zu schließen, krempelt die Ärmel hoch, packt die Schaufel mit beiden Händen und nähert sich in gebückter Haltung dem Fuchs. Da geht ein Ruck durch Frau Berchtold. Ihr Herz pocht, im Kopf dröhnen tonnenschwere Glocken, das Bild vor ihren Augen ist unscharf. Sie wirft ihre Tasche und den Korb mit den Einkäufen zu Boden und stürzt sich auf Herrn Gehrig, der jetzt eine Armeslänge vor dem Fuchs steht und die Schaufel langsam auf Schulterhöhe hebt. Wie ein Holzfäller, denkt Frau Berchtold. Der Idiot. Geht mit einer Schaufel auf einen Fuchs los. Entschlossen packt sie Gehrigs linken Arm und hängt sich mit ihrem ganzen Gewicht daran. Die Schaufel fällt mit einem scheppernden Geräusch zu Boden, Frau Berchtold stürzt auf das Werkzeug und schlägt ihre Nase bei der Landung am scharfkantigen Schaufelblatt auf. Gehrig, dessen linker Fuss unter Frau Berchtolds schwerer Brust und dem Schaufelstiel festsitzt, flucht und spuckt den Zahnstocher aus. Der Fuchs gibt einen heiseren Laut von sich. Mit einem Satz springt er über Frau Berchtolds Beine und flieht den schmalen Gang hinunter in Richtung Geschäftseingang. In diesem Moment öffnet sich die Schiebetür und ein Handwerker in einem blauen Arbeitsoverall tritt ein.

Frau Berchtold rappelt sich auf. Meena reicht ihr ein Taschentuch, Frau Gelewski rennt nach vorn und setzt sich hinter die Kasse. Frau Berchtold kann nicht erkennen, was aus dem Fuchs geworden ist. Sie sucht ihre Tasche, ist verwirrt, als sie sie zuerst nirgends findet. Herr Gehrig glättet sein Hemd, schliesst zwei Knöpfe des Jacketts und wischt sich den Schweiß von der Stirn. Die alte Kundin neben ihm, deren Strumpf nun eine breite Laufmasche aufweist, scheint er schon wieder vergessen zu haben.

„Es geht schon. Danke“, sagt Frau Berchtold zu Meena, die ihr noch ein Taschentuch hinstreckt und dann flink mit der Schaufel im Lager verschwindet.

Die Tasche liegt auf den Coladosen, der Einkaufskorb am Boden. Kaum kriegt sie wieder genug Luft, nimmt Frau Berchtold die Tasche an sich. Vorn beim Ausgang hört sie Frau Gelewski, die ihr zuruft, ob sie sich nicht in der Kaffecke im Lager hinten etwas ausruhen wolle.

Draussen ist abgesehen von den Lichtern der Fahrzeuge zunächst alles grau und schwarz, als ob der Aldi alle Farben aufgesogen hätte, und Frau Berchtold wundert sich jetzt noch mehr über den Fuchs. Die Luft legt sich wie eine zarte Berührung über ihr brennendes Gesicht. Ein Mann eilt an ihr vorbei über den Parkplatz und wirft ihr einen erstaunten Blick zu. Nanu, denkt Frau Berchtold, mein Gesicht ist nass. Sie schüttelt den Kopf. Sie hat doch nicht mal geweint, als ihr Mann einen Tag vor der Scheidung eine neue Hose kaufte und die alte auf dem Ehebett liegen liess wie eine Haut, die ihm zu eng geworden war. Mit offenem Mantel rennt sie zur Tankstelle. Vom Fuchs keine Spur. Dann macht sie eine Gestalt aus, die etwa dreissig Meter weiter vorn in Richtung Dorf direkt am Strassenrand am Boden kauert. Als sie schwer atmend näher kommt, sieht sie den Fuchs. Er liegt in einer Blutlache, mit merkwürdig verdrehten Beinen, die Augen weit offen, die rosafarbene Zunge aus dem Mund hängend. Der Mann streichelt mit der Oberseite seiner Finger das Fell des Fuchses, den weissen Bauch, die Spitzen der aufgestellten Ohren. Farbig, denkt Frau Berchtold. Der Fuchs ist richtig farbig. Sie sinkt nun ebenfalls in die Knie und betrachtet das tote Tier. Lange verharren sie dort, die Scheinwerferlichter schweifen über sie hinweg, ein gestikulierender Autolenker hupt. Dann hilft ihr der Mann beim Aufstehen.

„Ich habe Schokolade“, sagt er.

Sie zögert, dann nimmt sie ein Stück.

ANDREA WEIBEL, geb. 1966 in Cham (Schweiz), Studium der Geschichte in Zürich, dann Journalistin bei der Schweizerischen Depeschenagentur in Bern, 1999–2013 wissenschaftliche Redakteurin beim Historischen Lexikon der Schweiz, dann bei der Schweizerischen Erziehungsdirektorenkonferenz. Freischaffende Lektorin und Autorin. Veröffentlichungen: Beiträge in Anthologien; „Freya und das Geheimnis der Grossmutter“ (Jungbrunnen Verlag 2011). Ihr Kriminalroman „Steinherz“ (Cosmos 2012) war für den Friedrich-Glauser-Preis 2013 nominiert. – Mehr auf www.andreaweibel.ch.



Cleo A. Wiertz: What the Fox Told (1994).

blume (michael johann bauer)

IM LAND DER HUNDE

Düster bleckt ein zornige Wellen schlagender, rötlich schimmernder Mond, starr das Land der Hunde in ein gespenstisches Licht ewiger Nacht einspinnend, seine kalten, grausamen Fänge, die Schatten zu einem den von einer samtigen Decke matter Dunkelheit bedeckten, Raum einnehmenden Formen abgepausten Eigenleben animierend, selbstgekrönter Herrscher einer eigenwillig wuchernden Halbwelt, archaisch thronend an einem sternlosen Firmament – jeden Nebenbuhler hat er längst verschlungen, dessen Strahlen absorbiert, um nur noch ein einziges gewaltiges, blutunterlaufenes trübes Auge zu sein, welches seine, rauen Sitten gehorchenden Untertanen zu obskurem Handeln inspiriert; der grenzenlose, sich auf sein Umfeld übertragende Hunger jedoch bleibt ungestillt.

Einsam ziehe ich, ein verlorener Wanderer auf der Suche nach mir selbst, durch die labyrinthartig verschlungenen Pfade der traurig raschelnden Wälder dieses bedrohlichen Landes, taste mich ängstlich flüsternd vorwärts, träge auf allen Vieren kriechend, von nicht enden wollenden, deformierenden Krämpfen durchflutet, die diese Fortbewegung, entgegen den Vorgaben meiner Anatomie, auslöst, vorsichtig mit den Extremitäten, an deren Enden mir asymmetrische Pfoten gewachsen sind, wippend, es dem einzigartigen Chamäleon gleichtuend, dabei Mimik und Verhalten der Hunde kopierend, rüdig mit einem künstlichen Fell bedeckt, um nicht bei der ersten Konfrontation sofort als unerwünschter Eindringling entlarvt und in tausend Fetzen beunruhigend plätschernden Fleisches zerrissen zu werden. Die Zeit der Wölfe, in der martialische, aber stets gleich angewandte Gesetze das Miteinander bestimmten, ist vorbei, nun hat der anthropogene Einfluss die Welt der Tiere pervertiert, zu einem bizarren Zerrbild der menschlichen Gesellschaft degradiert, Habsucht, Neid, Gier, Hass, Geltungssucht, Größenwahn, Bosheit, Schadenfreude, um nur ein paar schemenhafte Sandkörner vom gefährlich klirrenden Strand der Tugenden falsch verstandener Humanität aufzupicken, in dafür in keinster Weise vorbereitete, demutsvoll ihre nicht selbst gewählten Idole nachahmende Wesen injiziert und in der Konsequenz wahre, unberechenbare Monstren geschaffen. Dabei ist ein aberwitzig mit dem Fluch übermäßiger Fruchtbarkeit belegtes Volk entstanden, gezeichnet durch seine widersinnigen Unzulänglichkeiten, Mängel, Fehlerhaftigkeiten, eine notdürftig zusammengeflickte Ausschussware der Natur, aufgequollen, früh kumulierend, sich in orgiastischen Blüten, die selbst auf ihrem absoluten Höhepunkt kaum ihre Krankhaftigkeit zu verbergen wissen, austobend, genauso schnell, wie sie entstanden sind, wieder zerfallend. Wie alle anderen Wesen im tiefsten Inneren zwar durchaus die Essenz absoluter Reinheit tragend, doch durch die tausenden Schichten von Lumpen und Gebrechen, Verformungen und Geschwüren so scheußlich, dass nur ein dumpfes Leuchten, matt aus ihrem Kern dringend, lediglich dem scharfsinnigsten Beobachter den Eindruck einer verlöschenden Nuance ihrer wahren Herrlichkeit schenkt.

Während solche und ähnliche Gedanken gleich matt schimmernden Silberkugeln über meine zerfurchte Stirn perlen, nähere ich mich, ohne es noch zu bemerken, einer verwahrlosten Behausung, vor deren Eingang ein halb blinder, uralter Rüde schnuppernd meine Witterung aufgenommen hat und mich, im Zwiespalt seiner geläuterten Mentalität, armselig knurrend begrüßt: „Gute Nacht, Fremder, die verpesteten Zyklen des Schicksals haben brandig anschwellende Därme geschlagen, die sich, es den Bandwürmern gleichtuend, in die feuchte Erde katastrophaler Blasphemie schleusen, offenbare Dich, bevor meine morschen Zähne die Fasern Deiner schwächlichen Muskeln zerfetzen!“ „Gevatter, das sublime Element ordinärer Weisheit zeugt nicht gerade vom Stolz einer erhabenen Rasse, wage einen Schritt und ein leichtfertig getätigter Hieb meines Unterkiefers zerschmettert Dir Deinen senilen Kalbsschädel!“ „Gut, gut, tritt ein, ich will Dich bewirten mit fauligem Reh, das ich vor drei Tagen aus seinem modrigen Versteck gegraben habe, wollen wir uns in der vergessenen geglaubten Kunst der Konversation, deren Du, dem ersten Anschein nach, durchaus fähig zu sein scheinst, ergehen.“ Um diesen Hundemethusalem nicht vorzeitig den peitschenden Stürmen unglückseliger Verwirrung preiszugeben, beuge ich mich seinem, wohl freundlich gemeinten Angebot, schlinge Fetzen widerlich stinkenden und dementsprechend die, auf meiner sensiblen Zunge versammelten, Geschmacksknospen zu einem nicht enden wollenden Gejammer des Ekels herausfordernden Aases, im Zustand fortgeschrit-

tenster Verwesung, hinunter, spüle die, meine Mundhöhle besudelnden, Reste mit abgestandenen, schal schmeckendem Wasser, dargeboten in der Hirnschale eines seit Jahren im Reich der Toten wandelnden Ebers, den Schlund hinab und darf schließlich, mich an der Seite meines Gastgebers zusammenrollend, die für einen Dialog vorgeschriebene Position einnehmen.

„Als groteske, abstoßende Ausgeburten des Baukastens menschlicher Neigungen sind wir bitter, wie das graue Salz einer, den Magen zersetzenden, toxisch angehauchten Suppe, gezeichnet für die Ewigkeit, so mag es zumindest scheinen, wenn man auf der hoffnungslos anmutenden, durch ihre Beschränkungen charakterisierten Perspektive des in sich verlorenen Individuums verharret, doch ein stetiger Wandel durchdringt alle Dinge, jenseits ihrer Fleischlichkeit, so dass ich die Überzeugung, dass mein Volk – Deine nicht einmal ungeschickte Tarnung kann Deine wahre Natur nicht vor der feinen Schnauze eines vom Wolf abstammenden Hundes verbergen, Katze, präge Dir meinen Ratschlag gut ein, die größtmögliche Sicherheit, egal wo Du auch sein magst, wirst Du nur finden, wenn Du Deinem Selbst auf sachte schleichenden Pfoten, so wie Du wirklich bist, treu bleibst und nicht durch eine alberne Maskerade scheinbar unterlegene Geschöpfe, Verdammte missgünstiger Umstände, sie derartig über alle Maßen provozierend, als dumm hinstellst, definiere Dich niemals über Deine Umwelt – sich aus eigener Kraft retten kann, um nicht zurück, sondern nach vorne schauend, eine sämtliche Aspekte zufriedenstellende Lösung zu finden. Um meine Meinung zu unterstreichen, sie nicht als leere Hülle von plakativ an die Wand geworfenen Worten stehenlassend, bin ich aufrichtig daran interessiert, was Du von der Sache hältst, da Du, Gast, ein Fremder in diesem unwirtlichen Lande, über die größtmögliche Objektivität verfügen könntest, um dem nicht aufzuhaltenden Fortschritt mit ein paar positiven Inspirationen dienlich zu sein. Denkst Du – die Ehrlichkeit Deiner nun wahrscheinlich folgenden Aussage ist Pflicht, ansonsten schweige für immer –, mein Volk hat eine reelle Chance, die Dinge für sich zum Guten zu wenden?“ „Von süßlich klebriger Scham befleckt, muss ich reuevoll eingestehen, dass ich mich vollkommen in Dir getäuscht habe, umso größere Verantwortung lastet nun auf meinen, noch kaum der mörderischen Phase der Adoleszenz, in der ich mich, ständig mir selbst scharfkantige, meine Beine zerschitzende Steine in den Weg gelegt habend, beinahe zugrunde gerichtet hätte, entronnenen, gerade erst erstarkenden Schultern, will ich Deinen Ansprüchen auch nur im Geringsten gerecht werden und voller Hingabe, im Rahmen meiner bescheidenen Fähigkeiten, sprechen. So soll es denn sein, ich stelle mich der, im Netz einer diebisch sich freuenden, von herb sich windenden Zotteln überwachsenen Spinne lauernenden Herausforderung und antworte Dir, wie es mir, auf der schwammigen Basis meines momentanen Entwicklungsstandes, zu sein scheint. Allein mich auf die filigranen, sich in Eigenliebe suhlenden Säulen puren Verstandes stützend, der sich im Prinzip nur durch Einseitigkeit auszeichnet, könnte ich lediglich äußerst vorhersehbar, zu einer negativen Schlussfolgerung tendierend, argumentieren; so beziehe ich, voller Bedacht, den goldenen Schleier der alles miteinander verwebenden Emotionen, das steinerne Pferd der Selbsterhaltung und die wollüstig ejakulierende Muschel der Kreativität, des Geistes der Freiheit, zusammen etwas Neues, meine Seele bildend, mit ein. Es ...“ „Vielen Dank, ich habe genug gehört, die Richtung, die Du eingeschlagen hast, ist gut, verfolge sie weiter und versäume nicht, ständig bereit zu sein, jede Erkenntnis, alle Vorstellungen, sämtliche Dinge, ohne zu zögern, mit offenen Armen von Dir zu schleudern, nun aber geh, bevor ich Dir das Fell über die Ohren ziehe, lauf, lauf!“ Diesen letzten Satz kaum abschließend, beginnt mein Gastgeber ein wütend in den Gehörgängen schepperndes Geheul anzustimmen und ich, ohnmächtig vor Schreck, gehorche blind, mache mich schleunigst aus dem Staub, tiefer hinein, in die Verschlungenheit der endlosen Nacht.

In einem wilden Rausch farbenfroh meine Zellen peitschender Panik rase ich zitternd vorbei an fremdartig und teilweise erschreckend erscheinenden, sich offen, in einer bedrückenden Schamlosigkeit darbietenden Bildern, Ausschnitten, Momentaufnahmen einer mir fremden Welt, deren in stetigem Wandel begriffene, willkürliche Regeln des Zusammenlebens oftmals den blödsinnig blökenden Stempel – als weithin sichtbares Mahnmal – böartigen Wahnsinns tragen.

Welpen saugen an den verkümmerten, ausgetrockneten Zitzen ihrer sich vergeblich wehrenden, kraftlos zappelnden Mutter, in einem besinnungslosen Reigen tollwütigen Hungers beginnen sie verzweifelt immer fester zu saugen, zu beißen, zu kauen, bis in ihren abstoßenden Mäulern zähe Brocken mageren Fleisches hängen und aus den folglich entstandenen Wunden ein dünner, dürftiger Blutstrom sich armselig winselnd auf die gepeinigte Erde ergießt. Von einer Meute männlicher Exemplare unterschiedlichster Ausprägung, dem Anschein nach der

Lumpenkiste eines schlüpfrigen, drittklassigen Theaterstücks entsprungen, gejagt, flieht eine um Hilfe flehende Hündin durch das blinde Gestrüpp pechschwarzer Dunkelheit. Eine fromme Gemeinde hat sich um das grob geschnitzte Götzenbild eines, mit fast schon amüsant wirkenden Eigenschaften ausgestatteten, fiktiven Gottes versammelt und sich trotzig in einen monotonen Singsang gesteigert, der wohl der Reinigung der dreckigen Gewissen sämtlicher Anwesenden dienen soll, huldvoll andächtig, vorsichtig auf ihre jeweiligen Nachbarn schielend, so deren mögliche Abweichungen von den strengen Vorschriften des Rituals peinlich genau observierend, hängen die vermeintlich Gläubigen wie Marionetten an den Drähten ihrer eigenen Missgunst. In einem Kessel der Peinigungen gefangen, steht ein gedemütigter Jugendlicher kurz davor, sein noch unverbrauchtes Leben auszuhauchen, als plötzlich, sich schier aus dem Nichts materialisierend, ein unbekannter Gleichaltriger auftaucht, seine aufgeregten Lippen auf die des Unglücklichen presst und ihm zärtlich die Hälfte des eigenen Lebensodems opfert. Aus Waisen und Halbwaisen zusammengesetzt, im Sinne einer modernen, auf einer höheren Ebene existierenden Kommune, hat sich eine einzigartige, neue Sippe zusammengefunden, die das Wohl der Gruppe über das des Individuums setzt und mit stetig zunehmender Anhängerschaft erste, lieblich knospende Erfolge, als Vorbild ganzer Horden sonderbar Orientierungsloser fungierend, vorweisen kann. Von Aasfressern abgenagt, schmücken die letzten Relikte durchs soziale Raster Gefallener, die Passanten tadelnd, zusätzlich garniert mit der noch halb lebendigen Substanz langsam von Krankheiten zerstörter, sich im deprimierenden Stadium erster Auflösung Befindlicher, die trostlosen Straßen anonymer Städte, deren Großzügigkeit sich bereits auf dem überschaubaren Weg vom Körbchen bis zum Futternapf vollständig erschöpft. Eine uneigennützig organisierte Organisation materiell Bessergestellter kämpft tapfer, allen, überall hochschießenden Widerständen zum Trotz, für einen jeden frei zugängliche Krankenhäuser, inklusive einer, den Umständen angepassten, ausreichenden Betreuung.

Mit freudigem Erstaunen stelle ich fest, dass, nachdem mein launisches Urteilsvermögen von den ersten Eindrücken etwas getrübt worden ist, unter der harten Kruste oberflächlichen Schmutzes doch tatsächlich, wie behauptet, ein zarter, unbesiegbarer Strom essentieller Liebe fließt.

BLUME (MICHAEL JOHANN BAUER), geb. 1979 in Schrobenhausen, lebt in Durlach bei Karlsruhe. Er hat Forstwirtschaft in Weihenstephan, Freising, studiert und sich anschließend auf Pädagogik spezialisiert. Diverse Veröffentlichungen von Prosa und Gedichten in Anthologien und Literaturzeitschriften, u. a. in den Periodika „phantastisch!“, „Dichtungsring“ und „keine! delikatessen“.

Michael Hillen
ZWEI GEDICHTE

ANGENOMMEN

angenommen nur die sternrochen schafften es
die stinte und der stockfisch,
nur die farne kämen davon
die föhren und der feuerdorn,
nur die sandsteinfelsen widerstünden
in die niemand mehr sich eingrube
mit bloßen händen – vielleicht
eine höhle kreuzend des heiligen neophytos –
um ruhe zu finden vor
den nachstellungen des lebens,
nur die erloschenen kerzen blieben
aufgereiht vor der madonna im münster
aus deren augen keine bluttränen mehr quillten
die ein illusionist sie weinen ließ ganztägig
in gleichmäßigem takt –

werden noch einmal soviele zeitalter vergehen
die ausreichen daß
an einem sechsten tag jemand
der an uns erinnert
seine denkende stirn kraust im bemühen
einen archaischen untergang
zu erforschen für eine studie vom land
gefördert?

INSEL GOOCHELAAR, RADIOBERICHT

hier stecken alle
in ausgeweideten
instrumenten.
man geht
als drehorgel,
kontrabaß,
cembalo.
verkleidet als mensch
sagen die leute
waren wir lang genug.

MICHAEL HILLEN, geb. 1953 in Bonn, wo er wohnt und arbeitet. Lyriker. Beiträge in Zeitungen, Anthologien, in- und ausländischen Literaturzeitschriften. Letzte Veröffentlichungen: die Gedichtbände „Beschattete Erinnerungen“ (Silver Horse Edition, Marklkofen 2011), „Frau Röntgens Hand“ (Edition Keiper, Graz 2012) und „Die Kartoffeleesser“ (Illustrationen: Xenia Pankowa; hg. v. Carl-Walter Kottnik, Hamburg 2015). – Mehr unter www.nrw-literatur-im-netz.de und www.fixpoetry.com.

HISTORISCHE AUFFÜHRUNGSPRAXIS – EINE UTOPIE? Die Musiker Margit Übellacker und Jürgen Banholzer im Gespräch

Die Hackbrett-Spielerin Margit Übellacker und der Organist, Cembalist und Countertenor Jürgen Banholzer widmen sich der Historischen Aufführungspraxis insbesondere barocker Musik. Gemeinsam bilden sie das Ensemble „La Gioia Armonica“, wobei gelegentlich auch weitere Instrumentalisten und Sänger hinzutreten. 2013 veröffentlichte das Ensemble in Zusammenarbeit mit Radio Bremen seine zweite CD „Johann Georg Reutter: Portus Felicitatis“ beim Label RAMÉE. Cornelius van Alsum traf die beiden Musiker in Frankfurt am Main.

Herr Banholzer, Sie sind auch promovierter Musikwissenschaftler, daher zunächst an Sie die Frage: Ist der Klang der Vergangenheit für uns verloren, oder läßt er sich wiedergewinnen?

JB: Ich würde sagen, wir können uns bemühen, einen Klang der Vergangenheit zu rekonstruieren, aber wir können auch froh sein, daß wir keine Aufnahmen haben, daß wir nicht wissen, wie der Klang der Vergangenheit war, denn dadurch müssen wir kreativ sein. Übrigens: Wenn wir wunderbarerweise eine Aufnahme von Bach hätten: wäre unser ganzes Bemühen dann nur, diese sklavisch zu kopieren? Vermutlich wären wir sehr erstaunt, wie es früher geklungen hat, und wahrscheinlich wären wir auch gar nicht auf Anhieb in der Lage zu verstehen, was die Qualitäten dieser Aufführungen waren.

Frau Übellacker, Sie gehen u. a. mit dem „sagenumwobenen Pantaleon“ um, wie Sie es selbst gelegentlich formuliert haben. Ist das eher Last oder Lust, sich einem Instrument anzunähern, das es als Objekt nicht mehr gibt, das verschollen ist?

MÜ: Am Anfang meines Studiums hatte ich das unbedingte Ziel, dieses Instrument nachzubauen. Ich wollte sämtliche Quellen zusammentragen, um mir dann so ein Instrument bauen zu können und um die überlieferte Musik für das Pantaleon zu spielen. Es gibt ein kleines Repertoire von Arien mit Obligatstimmen für das Pantaleon aus Wien. Leider gibt es das Instrument dazu nicht, aber doch viele schriftliche Quellen zum Pantaleon. Diese Quellenforschungen waren wirklich viel Arbeit für mich. Auch wenn ich zu dem Ergebnis gekommen bin, daß man das Instrument nach jetzigem Wissensstand nicht nachbauen kann, bin ich der Materie dadurch viel näher gekommen. Ich habe mich als junger Mensch auf die Suche gemacht und denke, daß ich in diesem scheinbar unauflösbaren Krimi einige Spuren sichern konnte.

Was genau ist das Pantaleon, und warum heißt es so?

MÜ: Das Pantaleon war ein Riesenhackbrett des 18. Jahrhunderts, erfunden von Pantaleon Hebenstreit, nach dem es benannt ist. Das Instrument soll übrigens Ludwig XIV. getauft haben, als Hebenstreit ihm vorspielte. Das Pantaleon wurde durch Hebenstreit in ganz Europa bekannt, und es hat auch einen nicht unerheblichen Einfluß auf den deutschen Hammerklavier-Bau ausgeübt, nach Ausweis zahlreicher Quellen. Das Problem ist, wir wissen heute nicht mehr, wie die genaue Tonanordnung war, wie die Stege angeordnet waren. Dieses entscheidende Detail fehlt uns.

Ihr Arbeitsschwerpunkt liegt auf historischen Formen des Hackbretts wie eben dem Pantaleon. Wie sind Sie zum Hackbrettspiel gekommen? Als Laie auf diesem Gebiet denke ich da an die Volksmusik, die in Ihrem Heimatland Österreich ja auch besonders gepflegt wird.

MÜ: Ja genau, so war es auch. Ich komme aus der traditionellen Volksmusik, habe auch Hausmusik gemacht, v. a. mit meiner Mutter zusammen musiziert. Der Entschluß, Musik zu studieren, kam bei mir relativ spät, nämlich übers Unterrichten: Als ich fünfzehn war, trat die Musikschule an mich heran, ob ich nicht eine Schülerin übernehmen könnte, und dann ging's los: Ich wollte mich weiterbilden, habe nach Lehrern gesucht, Kurse gemacht. Dann habe ich herausgefunden, daß es erstmals in Österreich eine Studienmöglichkeit für das Hackbrett gab. Ich war eine der ersten, die in Österreich Hackbrett studiert haben. In Bayern gab es so eine Möglichkeit schon seit längerer Zeit. Dann habe ich in Linz, München und schließlich noch in Basel studiert, habe mich anfangs viel mit zeitgenössischer Musik beschäftigt, mich dann aber auf Alte Musik spezialisiert.

Das ist die berühmte Schola Cantorum Basiliensis, nicht wahr?

MÜ: Genau. Da konnte man zwar nicht das Instrument selber studieren, aber ich hatte

jede Woche Unterricht bei einem Lautenisten, v. a. Interpretationsunterricht, und das fand ich richtig toll. Ich hatte auch die Möglichkeit, selber zu forschen, zum Pantaleon oder auch zum Dulcemelos – einem Mittelalter-Hackbrett, das ich mir habe bauen lassen. *Herr Banholzer, wie sind Sie zum Hauptberuf Musik gekommen?*

JB: Ich habe als Kind in einem Knabenchor gesungen. Von klassischer Musik hatte ich bis dahin gar keine Ahnung, aber dann haben wir, als ich zwölf war, das Mozart-Requiem gesungen; und da wußte ich von einem Moment auf den anderen: das ist das Schönste, was es gibt, das muß ich unbedingt machen. Als ich dann in den Stimmbruch kam, habe ich begonnen, Orgelunterricht zu nehmen, was sich im Umfeld dieses Knabenchors leicht ermöglichen ließ, und habe dann Kirchenmusik studiert. Während dieses Studiums bin ich aber fast zufällig zum professionellen Singen als Countertenor gekommen. Und inzwischen bin ich wieder ganz zu Orgel und Cembalo zurückgekehrt.

Wie sind Sie dann zu einem Ensemble geworden?

JB: Als wir uns vor dreizehn Jahren begegnet sind, war es für mich sehr spannend, Näheres über ein Instrument zu erfahren, von dem ich vorher nur ganz schemenhafte Vorstellungen hatte; auch zu erfahren, daß es da so spannende Geschichten gibt wie die vom Pantaleon, aber auch sehr viel andere Musik, die keiner kennt.

MÜ: Und ich habe mich natürlich gefreut, daß da jemand ist, der mit mir diese Sachen gemeinsam durchdenken, gemeinsam erarbeiten will.

JB: Das ist einfach ein unheimlich spannendes Feld.

Das macht also für Sie persönlich die Faszination dieser Musik aus. Und es gibt ja viele Leute, die die Alte Musik sehr mögen. Zumindest nehme ich das so wahr, daß das Publikumsinteresse, die Nachfrage in den letzten Jahrzehnten stark zugenommen hat. Sortiert sich das aber nach bestimmten Segmenten, etwa der Barockoper, während andere Bereiche nach wie vor „unterbelichtet“ sind, oder ist das so eine Art allgemeiner Aufschwung?

JB: Auf jeden Fall stimmt es, daß die Situation heute ganz anders ist als vor 30 Jahren, vielleicht sogar noch vor 20 Jahren. Zu Beginn meines Studiums an der Stuttgarter Musikhochschule war es wirklich noch so, daß die „modernen“ Orchestermusiker und die Musi-

ker aus der Alten Musik sich gegenseitig nicht ernstgenommen haben. Man hat sich belächelt, bespöttelt, und die Alte-Musik-Szene, das waren wenige Spezialisten, und die haben sich verstanden als Opposition zum Status quo der damals gängigen Aufführungsweisen – oder sind zumindest so vermarktet worden. Und das hat sich, glaube ich, grundlegend geändert. Sie haben die Oper genannt, aber ich glaube, im Konzertbetrieb ist es auch so: Man könnte sagen, das Publikum, das klassische Musik hört, hat seinen Geschmack total verändert. Das Publikum erwartet heutzutage, daß eine Haydn-Symphonie anders klingt als eine Schumann-Symphonie.

MÜ: Ich glaube, es gibt ganz verschiedene Strömungen innerhalb der Alte-Musik-Szene. Da sind zum einen ganze Konzertreihen und Festivals, die sich auf Alte Musik spezialisiert haben. Dann, denke ich, haben weitere Hörerkreise in den letzten Jahren über Cross-over-Projekte zur Alten Musik gefunden, Hörerkreise, die sonst vielleicht mit der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts gar nicht in Berührung gekommen wären.

Nehmen Sie jeweils Unterschiede wahr beim Publikum in verschiedenen Ländern? Oder ist das ein globales Phänomen, die populär gewordene Alte Musik bzw. Historische Aufführungspraxis?

MÜ: Es hängt in der Realität immer auch mit der Vermarktung zusammen. Die Festivaldirektoren streben derzeit sehr stark danach, Verbindungen zwischen verschiedenen Stilen herzustellen. Das passiert zumindest überall dort, wo ich auftrete. Es gibt in Europa aber mehr Alte-Musik-Festivals als z. B. in Südamerika.

JB: Hm. Auf jeden Fall kann man feststellen, daß das Publikum in verschiedenen Ländern sehr verschieden reagiert. In manchen Ländern ist man euphorischer, das habe ich zum Beispiel in Frankreich erlebt; in Dänemark war das Publikum andererseits ganz still und konzentriert und andächtig, und nach der Aufführung herrschte eine ganz große Ernsthaftigkeit im Saal.

MÜ: In der Schweiz denkt man manchmal: Oh, das hat jetzt gar nicht gefallen – und hinterher kommen die Leute und gratulieren ganz überschwänglich und gerührt. *(Lacht.)* *Bei dem, was Sie, Frau Übellacker, über Konjunkturen sagten, ging mir eine Assoziation durch den Kopf, im Zusammenhang mit dem Stimmfach des Countertenors: das verbreitete*

Interesse an der Überschreitung oder Infragestellung von Geschlechtergrenzen, vielleicht auch eine Vorliebe für das Androgyne, dies als gesellschaftliches Phänomen. Würden Sie, Herr Banholzer, einen Zusammenhang sehen mit der gegenwärtigen Popularität von Countertenören?

JB: Da gibt's bestimmt Berührungspunkte. Unter den Countertenören gibt es, soviel ich feststellen konnte, welche, für die es ganz wichtig ist, das Andere, das sie von anderen unterscheidet, auf diese Weise ins Spiel zu bringen. Aber es gibt auch viele andere Countertenöre, denen es überhaupt nicht darum geht. Bei mir war es so, daß diese Klanggebung mich als Jugendlichen sehr stark angesprochen hat, ich konnte gar nicht genau sagen, warum; und dann ließ sich dieses Register bei mir nun mal am besten entwickeln. Ich hätte auch nichts dagegen gehabt, ein schöner Tenor zu werden. (*Lacht.*) Aber man kann das noch mehr verallgemeinern: In der Kunst suchen wir immer einen Ausdruck, ein Erlebnis, der bzw. das uns im Alltagsleben nicht vergönnt ist. Diese Ausweitung des Spektrums unserer Empfindungen spielt bei den Countertenören und ihren Zuhörern sicher eine Rolle.

Stichwort Popularität: Viele Menschen mögen Alte Musik, aber viel weniger hören, zumindest nach meinem Eindruck, die avantgardistische Musik der Gegenwart.

JB: Ja, das ist sicher so.

Sehen Sie ein Problem in dieser Diskrepanz, daß man gewissermaßen aus der Mitte des Spektrums, Wiener Klassik und Romantik, nur in die eine Richtung so stark ausgreift?

JB: Also, die Alte Musik hat sehr viel mit der „ganz neuen“ Musik zu tun. Wir haben die Möglichkeit, ein ganz neues, d. h. noch unbekanntes Repertoire zu entdecken. Wir haben, weil wir eben keine Aufnahmen von Bach usw. haben, die Möglichkeit, neue Interpretationen zu entwickeln. Alte Musik ist andererseits tatsächlich aus verschiedenen Gründen zugänglicher als die „ganz neue“ Musik, die sich manchmal doch in einem hermetischen Spezialistentum gefällt. Ich persönlich bin ein großer Fan von zeitgenössischer Musik. Aber die Alte Musik hat wohl etwas sehr Wichtiges, worauf die Avantgardemusik aus nachvollziehbaren Gründen Verzicht leistet, nämlich die Harmonie, den Wohlklang in einem nicht trivialen Sinne, Licht und Schatten von Konsonanz und Dissonanz, einen sehr

komplexen Wohlklang. Dadurch ist sie sicherlich zugänglicher.

MÜ: Ich denke, es hängt auch, aber nicht nur damit zusammen. Überall dort, wo Musiker vor Begeisterung sprühen, selber von einer Sache fasziniert sind, da kann auch das Publikum begeistert sein, auch ohne besondere Vorbildung. Warum die Kunstmusik der Gegenwart vielleicht weniger zugänglich ist? Ich denke, es könnte auch daran liegen, daß es so viele zeitgenössische Musiksprachen gibt. Vielleicht steht das auch im Zusammenhang mit der vielbeschworenen Schnellebigkeit des Computerzeitalters, in dem immer alle Informationen parallel abrufbar sind. Das läuft vielleicht auf eine Überforderung des Publikums hinaus, sich mit all diesen parallelen Möglichkeiten zu befassen, und das führt vielleicht auch zu einer gewissen Scheu, sich damit zu beschäftigen.

JB: Ja, aber andererseits fehlt es, glaube ich, nicht an Neugier beim Publikum. Das Publikum interessiert sich ja auch für Neuentdeckungen in der Alten Musik.

Die Komponisten Ihrer „Leib- und Magenzeit“, also während des Ancien Régime, hatten es vielleicht auch noch nicht nötig, esoterisch zu schreiben. Könnte die geringere Zugänglichkeit oder Allgemeinverständlichkeit der Kunstmusik nicht auch mit dem Bedürfnis nach sozialer Distinktion zusammenhängen, sowohl bei den Komponisten wie bei den Interpreten?

MÜ: Ich denke schon, durchaus.

JB: Also, mit die schönsten Stücke sind schon einigermaßen esoterisch: Würden wir die Goldbergvariationen oder Streichquartette von Mozart als „allgemeinverständlich“ gelten lassen? Wie es sich damit im Moment in der Avantgardemusik verhält, kann ich persönlich nicht beurteilen, ich bin auf diesem Feld nur ein interessierter Laie. Es wurde oft gesagt, die Komponisten des 20. Jahrhunderts könnten oder wollten nicht mehr allgemeinverständlich schreiben. Die Frage ist, was damit gemeint sein soll: daß man den Hörverlauf ihrer Kompositionen gewissermaßen mitkomponierend nachvollziehen kann im Sinne einer sich logisch entfaltenden Argumentation – oder bloß, daß man etwas nur deswegen zu akzeptieren bereit ist, weil man schon an etwas so ähnlich Klingendes gewöhnt ist? Das erste dürfte einer bestimmten Art von Musik angemessen sein, die wohl in der Tat schon historisch ist – und doch wird ein solches Hören nur einen Teilaspekt

einer so komponierten Musik aufdecken. Und es setzt eine gewisse Kennerschaft voraus. Das zweite impliziert dagegen einen gelangweilten und wenig neugierigen Hörer. Es gibt übrigens ein sehr interessantes Interview, das Adorno 1960 mit Stockhausen geführt hat und das man im Internet jederzeit nachhören kann. Das kreist genau um die Fragen: Was bedeutet Verstehen bei Neuer Musik oder wie könnte man einen wünschenswerten Umgang mit ihr beschreiben.

Ich möchte noch einmal auf das Stichwort Hausmusik zurückkommen bzw. darauf, wie junge Menschen zur klassischen Musik finden. In den Elternhäusern wird doch offenbar deutlich weniger als früher musiziert, nicht wahr? Auch neuere Umfragen deuten daraufhin, daß die „Klassik“ bei jüngeren Leuten an Boden verliert. Oder machen Sie da andere Erfahrungen?

MÜ: Ich kann mir schon vorstellen, daß es in Zukunft weniger Menschen geben wird, die sich auf klassische Musik einlassen können, sowohl als Musizierende wie als Hörer; daß es vielleicht eher die Sache von Spezialisten sein wird, klassisch zu musizieren. Aber das Schöne ist, wenn ein Musikstück gut, innig und ernsthaft musiziert wird, dann ist es so ähnlich wie bei einem Gemälde mit Tiefgang, jeder kann sich davorstellen, und das Bild wird ihm etwas sagen. Ich glaube daran, daß auch Menschen, die sich wenig mit klassischer Musik beschäftigt haben, von ihr tief berührt werden können – Offenheit vorausgesetzt. Da kann es durchaus so sein, daß dann für jemanden der richtige Zeitpunkt kommt und daß das ein ganz prägender Moment ist. Und denken Sie auch an die heilende Wirkung von Musik, die meines Erachtens unterschätzt wird: Ich glaube, da hat „ernste Musik“ mehr Aussagekraft als populäre, und deswegen glaube ich auch nicht, daß die „ernste Musik“ aussterben wird.

JB: Sie haben ja am Anfang gefragt, wie wir zu unserem Beruf gekommen sind, was uns an der Alten Musik fasziniert. Die Faszination besteht für mich nicht zuletzt darin, daß die Alte Musik – und Musik im allgemeinen – eine intellektuelle und eine emotionale Seite verbindet, daß man beide ausleben kann. Das emotional Ansprechende ist sicher weniger voraussetzungsreich als die intellektuelle Seite. Aber wenn man das Kunstvolle an der Musik verstehen will, verhält es sich natürlich ähnlich wie etwa beim Erlernen einer

Fremdsprache, da muß man schon Vokabeln lernen und Grammatik verstehen. Das ist mühsam, aber lohnend. Aber da scheinen Schulen und Elternhäuser heute im Schnitt nicht mehr so viel leisten zu können oder zu wollen, das will ich jetzt gar nicht entscheiden.

Außerdem haben Sie heutzutage das Problem der Reizüberflutung, und praktisch alle Konzertbesucher kommen aus dem Lärm der Stadt, selbst wenn sie deutlich kleiner als Frankfurt ist.

JB: Das stimmt. Aber die Leute suchen ja genau dieses Andere: das konzentrierte Hören auf leise Klänge, Feinheiten, Differenzierungen. Das können wir immer wieder feststellen.

Noch eine weitere Frage zu Ihrem Publikum: Heutige Konzertbesucher unterscheiden sich vom Publikum der Barockkomponisten vermutlich doch in mindestens einer Hinsicht positiv, sie sind alles in allem wohl höflicher gegenüber den Musikern, zumindest die äußeren Rücksichtnahmen sind ausgeprägter. Oder mache ich mir da eine falsche Vorstellung vom Musikbetrieb des 17., 18. Jahrhunderts?

JB: Das trifft schon zu. Man kann es z. B. in Schilderungen zur Oper in Italien nachlesen. Es war nicht unüblich, während der Aufführungen zu speisen – oder die Vorhänge der Loge vorzuziehen und sich anderen fleischlichen Genüssen hinzugeben. Oder wenn man z. B. in Wien nach Aufzeichnungen von Adligen über Opernaufführungen sucht – da findet man nichts Substantielles zur Musik, nur dazu, wen sie da getroffen haben, daß der Kaiser anwesend war, wenn Sie Glück haben wird vielleicht mal ein Sängername genannt, der aber dann auch noch falsch geschrieben ist, weil es so brennend dann doch nicht interessierte. Das gleiche gilt für die vielen Berichte von Italienreisenden im 17. und 18. Jahrhundert. Diese Italienreisenden waren in der Mehrzahl Adlige und sie besuchten regelmäßig Opernaufführungen. Was sie darüber zu berichten haben, gilt meist der Dekoration, der Bühnenmaschinerie oder im Publikum anwesenden Personen. Berichte über konkret Musikalisches können Sie suchen wie die Nadel im Heuhaufen.

MÜ: Andererseits haben wir, als wir in Österreich nach Musik von Reutter gesucht haben, festgestellt: Auch in kleinen Ortschaften waren Abschriften zu finden, auch dort wurde also die Musik dieses Kapellmeisters aufgeführt –



Salterio, gebaut von Christian Fuchs in Frankfurt-Höchst 2013 (nach einem anonymen italienischen Salterio im Besitz des Musikwissenschaftlichen Instituts Innsbruck).

JB: Wenn auch vielleicht mit ein bißchen Verspätung gegenüber der Hauptstadt.

MÜ: Aber praktisch die ganze Bevölkerung ist durch den Kirchgang mit der Musik der höfischen Kapellmeister in Berührung gekommen. Das muß man zu der Frage, ob die Kunstmusik heutzutage gegenüber den Verhältnissen des barocken Publikums „demokratisiert“ ist, mitberücksichtigen.

JB: Die Kirchenmusik war sozusagen öffentliches Konzert, bevor es so etwas im eigentlichen Wortsinn gab. Wenn man Glück hatte, erklang jede Woche eine neukomponierte Kantate. Aber nicht jeder konnte damit etwas anfangen: Nicht umsonst gab es zur Bachzeit in Leipziger Gesangbüchern „Gebete unter wählender Musik“ – damit die Leute sich beschäftigen konnten, wenn sie keinen Zugang zu den speziellen Reizen einer Bachkantate hatten.

Sie würden also nicht sagen, daß Ihnen der Sonnenkönig für Ihre Arbeit fehlt?

MÜ: Also, ich möchte sagen, der Sonnenkönig fehlt mir zum Beispiel als Geldgeber, um Instrumente nachbauen zu lassen.

Gibt's dafür keine öffentlichen Fördergelder?

MÜ: Das ist ziemlich schwierig, ich habe meine Instrumente selber finanziert.

Wir haben schon etwas gesprochen über Quellenstudien, die ja für Ihrer beider Tätigkeit sehr wichtig sind. Wo finden Sie Ihre Quellen, und welche praktischen Schwierigkeiten haben Sie bei der Erschließung?

MÜ: Bei meinem Instrument leiste ich immer noch Pionierarbeit. Ich kann nicht einfach in jede beliebige Musikbibliothek gehen, um Originalstücke für mein Instrument zu finden. Ich muß schon ganz genau wissen, wo

ich solche Stücke finden kann. Und dann muß ich eventuell ins Ausland fahren, insbesondere nach Italien. Dann hat man ein Manuskript vor sich, das man in den meisten Fällen erst mal umschreiben muß, um es entziffern zu können, es sind manchmal Fehler drin, die man berichtigen muß ... Und so weiter. Das ist ein langer Prozeß, aber auch eine sehr spannende Arbeit.

Edieren Sie die Notentexte dann auch in Form von Publikationen, oder sind die Texte nur für Ihre eigenen Konzerte und Aufnahmen vorgesehen?

MÜ: Bisher vor allem für unsere eigenen Zwecke, ja.

JB: Ich habe in der Wiener Nationalbibliothek relativ ausgiebig die Motetten von Reutter studiert, und es sind wirklich Perlen darunter. Dann habe ich diese Stücke einem renommierten Verlag, der viel Alte Musik herausbringt, angeboten, und man hat abgewunken: „Den kennt keiner, das kauft keiner. Wenn Sie uns das Geld über Drittmittel organisieren, machen wir das.“

Kommen wir von den Notentexten zu den Instrumenten: Auf was für Instrumenten spielen Sie beide derzeit? Sind es historische Originale, sind es Nachbauten, oder gibt es weitere Optionen?

MÜ: Ich bin zwar nach wie vor auch auf der Suche nach einem Originalinstrument, halte es gleichzeitig aber für etwas problematisch, ein solches Instrument wieder spielbar zu machen, denn das bedeutet meist erhebliche Eingriffe im Zuge einer Restaurierung, und das hat natürlich Folgewirkungen auf den Klang. Man muß je nach Instrument abwägen, ob man überhaupt restaurieren will, ob

sich das lohnt. Man muß sich auch klar sein darüber, daß man ein altes Instrument, indem man es mit neuen Saiten bespannt und ständig in Stimmung halten muß, bedeutend unter Stress setzt. Als Musiker setzt man so ein historisches Instrument durch Reisen zusätzlichen Gefahren aus. Ich hab' mir vor kurzem ein Salterio nachbauen lassen, von Christian Fuchs, einem sehr guten Cembalobauer hier in Frankfurt, und ich bin sehr glücklich über das Resultat. Das Original meines Salterios hat eine Kollegin von mir als Dauerleihgabe vom Musikwissenschaftlichen Institut in Innsbruck bekommen: ein wunderbares Instrument, das sehr schön klingt. Es ist zwar auch restauriert worden, die Saiten haben gefehlt, und einige Stege mußten erneuert werden, aber der Restaurator hat das in geschmackvoller Weise gemacht. (Ich hab' viele Instrumente gesehen, die kaputtrestauriert worden sind oder aber einfach nicht mehr spielbar waren.) Also, ich bin mit Christian Fuchs dorthin gefahren, er hat das Instrument genau vermessen, um einen möglichst getreuen Nachbau herstellen zu können. Aber es ist völlig klar, daß eine hundertprozentige Kopie eines Instruments, falls so etwas überhaupt realisierbar wäre, nicht dasselbe ist wie das Originalinstrument. Jedes neue Instrument bringt, schon allein durch das verwendete Holz – denn Holz lebt, ist individuell – einen eigenen Klang mit sich. Man muß auch bei Nachbauten ständig Entscheidungen treffen. Bei diesem Originalinstrument hat sich z. B. folgendes Problem ergeben: Die originalen Saiten waren nicht mehr vorhanden, und der Restaurator hatte entschieden, das Instrument einen Ganzton tiefer einzustimmen, als nach seinen Bemessungen die Originalstimmung vermutlich war. Er wählte die tiefere Einstimmung, damit das jahrhundertealte Instrument nicht zu sehr unter Stress steht und keinen Schaden bekommt. Ich wollte aber eine Originalstimmung, und daraus hat sich ergeben, daß Christian Saitenmaterial und -durchmesser ganz neu berechnen mußte.

Nehmen Sie zumindest die kleineren Hackbretter mit in die Fluggastkabine?

MÜ: Meine Instrumente dürfen meistens mit in die Kabine, wobei das nur mit einem Extra-Sitz geht. Manchmal muß ich sie aber, natürlich ungerne, am Flugzeug abgeben, wo sie dann im Gepäckraum verstaut werden.

Ich habe gelesen, Sie tüfteln noch an den Schlägeln für die Hackbretter. Da gibt es also

noch Annäherungschancen hinsichtlich des vergangenen Klangs?

MÜ: Ja, es gibt gar nicht so viele historische Schlägel und Plektren. Und aus dem erhaltenen Material muß man ebenfalls auswählen, denn es müssen sich ja nicht unbedingt die besonders guten Instrumente und Schlägel erhalten haben. Insofern gibt es da auch Freiraum zum Experimentieren. Ich habe mit Christian zusammen neue Schlägel entwickelt. Mein Wunsch war (und das kann man an einigen historischen Schlägeln sehen), die ganz leicht zu machen. Anfangs – als ich nur ein grob ausgeschnittenes Stück Holz vor mir hatte – habe ich nicht daran geglaubt, daß uns das gelingen würde, aber jetzt bin ich sehr glücklich über das Ergebnis.

Herr Banholzer, im Bereich Orgel- und Cembalobau gibt es mittlerweile viele vorhandene Instrumente; bewegt man sich da sozusagen auf dickerem Eis, gar auf sicherem Boden ohne erhebliche Rekonstruktionsprobleme?

JB: Klar, das Interesse für historische Hackbretter ist erst seit ein paar Jahrzehnten vorhanden. Dagegen werden Cembali seit hundert Jahren nachgebaut.

Wenn man ältere Aufnahmen von Barockmusik hört, dann klimpern die verwendeten Cembali ganz auffällig ...

JB: Das ist ein bestimmter Instrumententypus, Cembali mit gußeisernem Rahmen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts üblich waren. Das sind keine historischen Nachbauten, sondern da haben Instrumentenbauer gedacht, sie könnten es, unter Einbeziehung der Errungenschaften des Klavierbaus des 19. Jahrhunderts, besser als ihre Kollegen im 17. oder 18. Jahrhundert.

Gut, aber man kann schon sagen, da hat sich's konsolidiert, und man weiß heute recht genau, was ein gutes Cembalo ausmacht, und hat das Instrument sozusagen wiedergewonnen?

JB: Wir sind da weiter als früher. Es gibt viele tolle Cembalobauer. Aber wenn Sie dasselbe Instrument nachbauen lassen, z. B. eines aus Museumsbeständen, dann gibt es da nach wie vor große Unterschiede, d. h. sie werden individuell ganz verschiedene Instrumente vor sich haben – und das muß wohl auch so sein: Es ist eine Frage der Interpretation des vorgefundenen Materials. Und dann: wenn vor mir die verschiedenen Nachbauten desselben historischen Vorbilds von unterschiedlichen hochkompetenten modernen Cembalobauern stehen, dann muß das In-

strument am Ende ja auch zu mir und meinem Geschmack passen.

Damit sind wir beim Stichwort Restunsicherheiten bzw. Freiräume: Was steht nicht in den Noten oder in anderen Quellen?

MÜ: Also, aus dem Notenbild des 18. Jahrhunderts läßt sich kaum mehr eindeutig erkennen als die Tonhöhen und der Rhythmus. Alles, was mit Dynamik, Klangfarbe, Agogik zusammenhängt, das muß durch Wissen und Intuition erschlossen und gefunden werden.

JB: Ich würde sagen, das Wesentliche steht auf jeden Fall nicht in den Noten. Es gab ja Komponisten – wenn ich mich recht entsinne, war das bei Gluck so: Der war strikt dagegen, daß irgendein anderer seine Opern aufführte. Das bedeutet ja, daß er seinen berühmtesten Zeitgenossen nicht zutraute, daß sie anhand des Notenbilds erkennen würden, wie er es genau gemeint hatte. Der Schritt von der Buchstabierung des Notentextes zu einer geschlossenen, verständlichen, berührenden musikalischen Aussage: dazu gehört nicht nur die intellektuelle, auch detektivische Arbeit, sondern mindestens genauso wichtig ist es, Dinge auszuprobieren, für gut zu befinden oder zu verwerfen. Darüber fiele es uns oft schwer, nachvollziehbar Auskunft zu geben, das geschieht oft in einem fast traumhaften Bewußtseinszustand.

MÜ: Das ist dann eben musikalische Interpretation, zu der Intuition und Kreativität notwendig dazugehören. Das ist wahrscheinlich auch ein Grund, weshalb sich so viele Menschen mit Musik befassen.

JB: Wenn es keine Unsicherheiten gäbe, gäbe es keine Kreativität, dann wäre es langweilig. *Nehmen Sie sich auch Freiheiten, bei denen Sie von vornherein wissen, das klingt dann anders, als es gewesen ist, ist aber notwendig?*

JB: Ja, das kommt vor, aber nicht weil wir denken, wir wissen's besser, sondern weil wir möglicherweise ein bestimmtes Detail nicht kennen oder verstehen, das sich auf ein anderes Detail auswirkt: Bei dem letzteren wissen wir zwar, wie es vermutlich war, aber das ergibt dann keinen Sinn mehr. Aber ich

denke, es war damals genauso, wenn ein anderer als der Komponist etwas an einem anderen Ort mit anderen Musikern aufführte: Die Musik rechnet damit, daß man sie einrichtet, daß man Entscheidungen trifft.

MÜ: Das sehe ich auch so.

Spielen Sie Ihre Instrumente vielleicht sogar besser als die Altvorderen: hauptberuflich und nach einem hochspezialisierten Studium?

MÜ: Na ja, aber andererseits gab es doch gefeierte Virtuosen, die sich mehr oder weniger nur mit dem Stil beschäftigten, der zu ihrer Zeit und in ihrer Umgebung vorherrschte oder den sie selbst entwickelten. Wir müssen in der Alten Musik ja einen großen Bogen abdecken: Ich spiele Musik von der frühen Renaissance bis ins 18. Jahrhundert. Ich würde mir nicht anmaßen, zu sagen, ich sei meinen Kollegen von damals überlegen.

JB: Ein Hofkapellmeister in London, Wien oder Dresden, der hat Stücke für hochspezialisierte Musiker geschrieben, und diese Musiker sind ja oft auch als Kinder von Hofmusikern aufgewachsen. Eine andere Sache ist es vielleicht mit den Leuten, für die Bach in Leipzig geschrieben hat. Wie gut waren die wirklich, das wüßten wir zu gerne. Aber dann stellt sich die zweite Frage: Wie gut verdient es die Musik, gemacht zu werden? Und Bachs Musik ist so gut, daß man sie nicht gut genug machen kann. Bach hat sich vielleicht auch noch etwas Besseres vorgestellt, und danach suchen wir natürlich, nicht nach dem, was er tatsächlich hatte. *(Lacht.)*

Das hat ja beispielsweise auch Leopold Stokowski gedacht, etwa in dem Sinne, daß Bach jetzt endlich das große symphonische Orchester bekommen sollte, das er verdiente ...

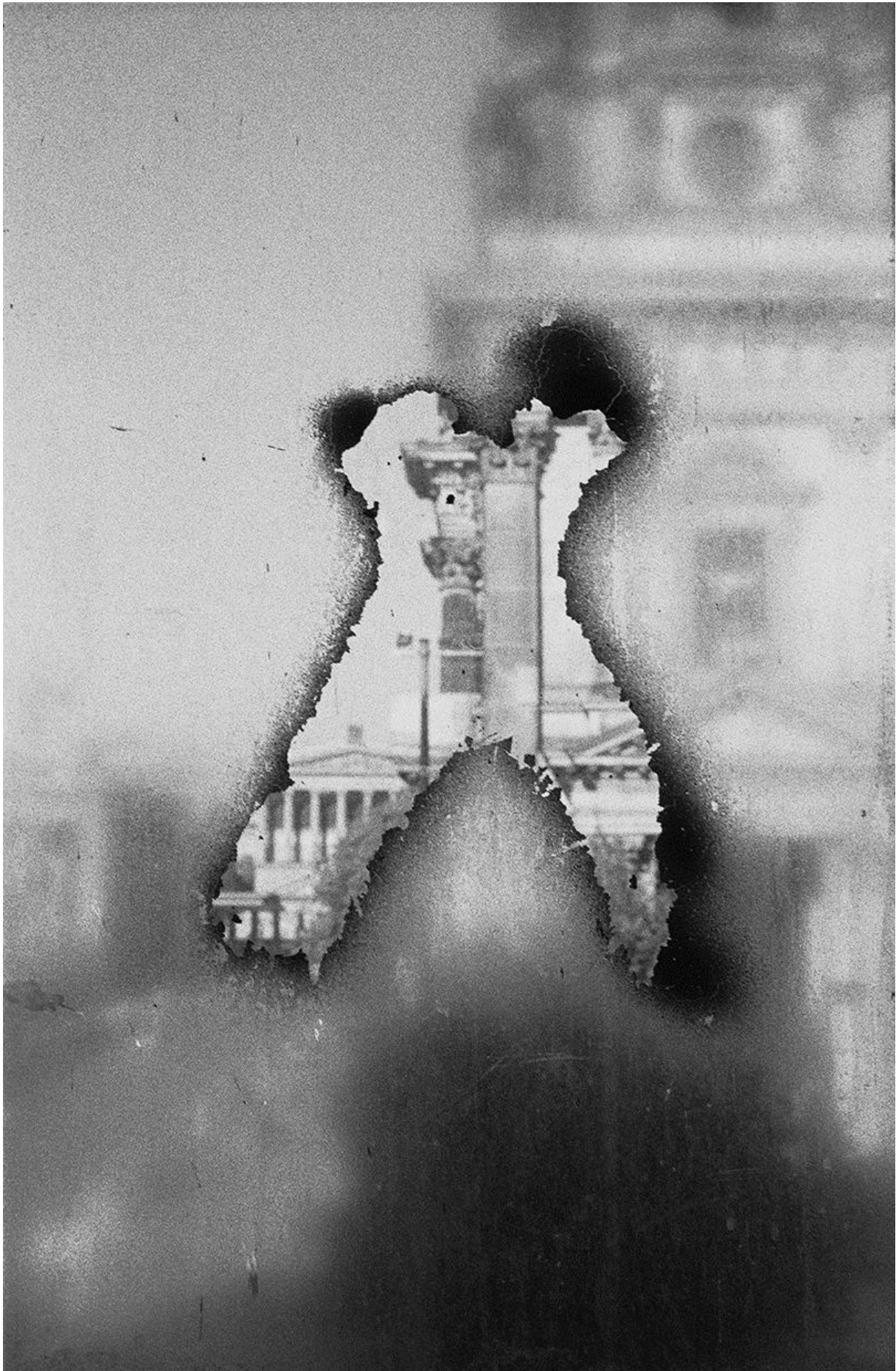
(Beide lachen.)

JB: Na ja ...

MÜ: Aber im Prinzip ist es toll, wenn Musik über so viele Generationen hin immer neu die Künstler anregt, etwas Neues damit zu machen. Das spricht für die Musik.

Frau Übellacker und Herr Banholzer, vielen Dank für dieses Gespräch!

Margit Übellackers „Studien zum Pantaleon“ (2 Teile, 2008) sind inzwischen auch online zugänglich: www.gefam.ch/uploads/Glareana_57_2008_1.pdf und www.gefam.ch/uploads/Glareana_57_2008_2.pdf. Weitere Informationen zum Ensemble „La Gioia Armonica“: www.la-gioia-armonica.de.



Hansgert Lambers: 2005 Berlin-Mitte, Palast der Republik.

Gesine Cahenzli

UTOPIE

Entworfene Welten
am Leben zerschellt.
Despoten gefüttert.
Und doch
birst
krustige Gewohnheit
im Morgengrauen.

GESINE CAHENZLI, 1966 in Schleswig-Holstein geboren, absolvierte eine Ausbildung zur Damenschneiderin. Anschließend studierte sie an der Pädagogischen Hochschule in Freiburg im Breisgau die Fächer Deutsch, Hauswirtschaft/ Textiles Werken und Geschichte. Sie lebt mit ihrer Familie am Hochrhein und arbeitet als Realschullehrerin. Neben lyrischen Texten verfasst sie auch Kurzprosa sowie Kinder- und Jugendbücher.

Bildnachweis

Titelbild: Riesenalk (*Alca impennis*), Stiftung Schloß Friedenstein Gotha: Museum der Natur; Lizenzbedingungen unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>.

S. 15: Benedikt Ledebur (Wien).

S. 27: Biodiversity Heritage Library, <http://www.biodiversitylibrary.org>; digitalisiert durch: Research Library, The Getty Research Institute (archive.org).

S. 32, 52: Cleo A. Wiertz (Klingenthal, Frankreich).

S. 36: Hagen Klennert (Berlin).

S. 40: Hirschkäfer (*Lucanus cervus*) aus der Texas A & M University Insect Collection in College Station, Texas; Foto: Shawn Hanrahan; Lizenzbedingungen unter <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/legalcode>.

S. 42, 44: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Kupferstichkabinett, Ident.-Nr. KdZ 4807 und 550 verso, Fotos: Jörg P. Anders), <http://www.smbdigital.de>; Lizenzbedingungen unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/de/legalcode>.

S. 46, 48, 64: Hansgert Lambers (Berlin); die Fotografien sind dem Band Der aufrichtige Kapitalismus des Metallgorillas. Poeme: Michael Arenz. Fotografien: Hansgert Lambers, Berlin: ex pose verlag 2015 entnommen (S. 76, 26, 100).

S. 61: Christian Fuchs (Frankfurt-Höchst).

Impressum

kalmenzone (ISSN 2196 – 3835) ist eine Internet-Literaturzeitschrift und erscheint dreimal jährlich. Die Hefte stehen zum kostenlosen Herunterladen als PDF auf <http://www.kalmenzone.de/wordpress/> zur Verfügung. Eine gedruckte Ausgabe erscheint nicht.

Textangebote bitte ausschließlich per E-Mail an: redaktion@kalmenzone.de. Bitte beachten Sie auch die Hinweise für die Einreichung von Manuskripten auf der Internetseite der Zeitschrift.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Cornelius van Alsum, Postadresse: F. Engel, Fasanenweg 10, 53127 Bonn, Tel.: 0151 – 21 18 51 66, E-Mail: redaktion@kalmenzone.de.

Haftungshinweis: Der Herausgeber übernimmt keine Haftung für die Inhalte externer Links in dieser Zeitschrift, gleich ob sich diese in redaktionellen Beiträgen oder solchen anderer Beiträgerinnen und Beiträger befinden. Der Herausgeber distanziert sich hiermit ausdrücklich von all diesen Inhalten. Verantwortlich für die Inhalte der verlinkten Seiten sind allein die Betreiber der betreffenden Seiten.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Herausgebers wieder. Alle Rechte an diesen Beiträgen liegen bei den Autorinnen und Autoren; an den redaktionellen Beiträgen: beim Herausgeber; an den Abbildungen, soweit sie nicht gemeinfrei sind: bei deren Urheberinnen und Urhebern; bzw. bei sonstigen ausdrücklich genannten Rechteinhaberinnen und -inhabern.