



kalmenzone

literaturzeitschrift

ISSN 2196 – 3835

Heft 15 • Frühjahr 2019

mit Text- und Bildbeiträgen von

**André Schinkel • Alexandra Bernhardt • Caroline Hartge •
Romain John van de Maele • Norbert Rath •
blume (michael johann bauer) • Katja Schraml •
Jendrik Odenwaller • Simone Scharbert • Cleo A. Wiertz •
Sonja Crone • Apolonia Gottwald • Johannes Witek •
Sabine Göttel • Christine Kappe • Sigune Schnabel •
Cornelius van Alsum • Irene Klaffke • Stefan Heuer •
Matthias Vogel**

Titelbild: Titan – müder Anfang (2015). Collage, Aquarell.

IRENE KLAFFKE, geb. 1945, lebt als freie Malerin und Illustratorin in Letter bei Hannover. Diplom „Freie Malerei und Freie Grafik“ (FH Hannover). Diverse Einzel- und Gruppenausstellungen, Beteiligung an Kunstaktionen und Kunstprojekten. Mitglied im Bund bildender Künstler und im Hannoverschen Künstlerverein. Ein bedeutender Teil ihrer Bilder und Zeichnungen entsteht als Nachklang der intensiven Beschäftigung mit Literatur.

Inhalt von Heft 15 (2019)

editorial	5
André Schinkel <i>STILLE UHREN, PLEJADEN</i>	7
Alexandra Bernhardt <i>HEERESZEICHEN</i>	9
Caroline Hartge <i>KANN MAN DENN DAVON LEBEN, ODER: DAS POETISCHE KONTINUUM</i>	11
Romain John van de Maele <i>DIE ABSTRAKTION VON MENSCH UND MILIEU IN DEN GEMÄLDEN VON ROGER RAVEEL UND DIE POETISCHE GESTALTUNG DER ESSENZ IN GEDICHTEN VON JOORIS, KOOIJMAN UND GISEKIN (Teil 1)</i>	19
äquatoriale bibliothek	
Norbert Rath <i>BLOCH, BRECHT, BENJAMIN UND DAS STAUNEN. Bemerkungen zu Nicola Gess: Staunen. Eine Poetik</i>	29
themenschwerpunkt Prometheus	
Aischylos <i>AUS DEM „GEFESSELTEN PROMETHEUS“ (ERSTE SZENE)</i>	35
blume (michael johann bauer) <i>HINRICHS LACHEN ODER EINE FEINE ANTAGONIE</i>	37
Katja Schraml <i>DER WIRT. HURRA HURRA.</i>	41
Jendrik Odenwäller <i>VOR DEM ZWEITEN SIGNAL</i>	46
<i>ICH FORMTE DICH AUS TON</i> Gedichte von Simone Scharbert, Cleo A. Wiertz, Sonja Crone, Alexandra Bernhardt, Apolonia Gottwald, Johannes Witek, Sabine Göttel und Christine Kappe	52
Mary Wollstonecraft Shelley <i>FRANKENSTEIN ODER DER MODERNE PROMETHEUS</i> Kapitel 17, aus dem Englischen übertragen von Sigune Schnabel	58
José-Maria de Heredia <i>PROMÉTHÉE – PROMETHEUS</i> aus dem Französischen übertragen von Cornelius van Alsum	62

<i>WAS GEMACHT WERDEN KANN, WIRD AUCH GEMACHT</i> Bericht über eine Podiumsdiskussion	63
Matthias Vogel <i>PROMETHEUS</i>	65
die böe zum schluß <i>AUS JOHANN KARL WEZELS BELPHEGOR</i>	77

Heft 16 der **kalmenzone** erscheint im Herbst 2019.
Themenschwerpunkt: In den Karpaten.

Titan! to whose immortal eyes / The sufferings of mortality, / Seen in their sad reality, / Were not as things that gods despise; / What was thy pity's recompense? Mit dem Schwerpunktthema „Prometheus“ scheint für das fünfzehnte Heft der **kalmenzone** der ganz hohe Ton vorgegeben zu sein, etwa wie in Lord Byrons soeben zitiertem Gedicht dieses Titels; und doch war die Gestalt des von Zeus für seine Menschenfreundlichkeit gestraften Titanen schon in der Antike durchaus für komische Konfigurationen gut – kein Geringerer als Aischylos behandelte den Mythos nicht nur in Tragödienform, sondern verfaßte auch ein Satyrspiel über den Feuerraub. Selbst die brutale Fesselung an den Kaukasusfelsen und die immer wiederkehrende Marter durch den leberfressenden Adler sind in der Literaturgeschichte verfremdet und ironisiert worden – man denke an André Gides Erzählung *Der schlechtgefesselte Prometheus* von 1899. In eine nicht ganz unähnliche Denkrichtung weist Charles Baudelaires Lobpreis des strafenden Göttervaters, dessen Ebenbild er in einem Polizisten beim Einprägen auf einen Republikaner erkannte: „[...] schlag immer drauf, mein Herzenspolizist [...]“ (zitiert nach: Peter Waldmann, *Der verborgene Winkel der sterbenden Götter*, Würzburg 2003, S. 208 Anm. 77)

Deutet sich hierin bereits an, daß die literarische wie bildkünstlerische Wirkungsgeschichte dieses mythologischen Stoffes schlechterdings unüberschaubar, um nicht zu sagen: titanischen Ausmaßes ist, so müßte das Vorhaben eines repräsentativen Überblicks spätestens scheitern, sobald die populärkulturellen, nicht kanonischen Gestaltungen in den Blick kommen – oder auch die Rezeption der Prometheusfigur in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen. Ein Kuriosum ist etwa die Prometheus-Maus, eine in der Kaukasusregion heimische Wühlmaus-Art, die ansonsten doch so gar nichts mit den Taten und Leiden des Feuerbringers zu tun hat. Der Hrsg. muß und möchte sich hier im wesentlichen mit dem bereits von Johann Gustav Droysen gezogenen Fazit begnügen: „Die Prometheussage ist vielleicht die tiefstinnigste des griechischen Alterthums; mehr als irgend eine andere umfaßt sie die höchsten Interessen der Menschheit [...]“ (Ausgabe wie auf S. 36 dieses Heftes zitiert, hier S. 399)

Persönlich scheint ihm das zivilisationskritische Potential des Prometheus-Stoffes ein besonders reizvoller und bedeutsamer Aspekt zu sein, und so durfte die vielleicht großartigste, sicherlich aber bekannteste Ausgestaltung dieses Gesichtspunktes im vorliegenden Heft keineswegs fehlen: Mary Shelleys *Frankenstein oder der moderne Prometheus* (1818). Was Shelleys experimentierfreudiger Ingolstädter Student noch in den eigenen vier Wänden und gewissermaßen in Einzelfertigung betreibt, nimmt die Menschheit des 21. Jahrhunderts in anderen, nicht selten globalen Dimensionen in Angriff. Das gilt nicht nur, aber ganz besonders für das Feld der Genmanipulation. Während das Klonschaf Dolly in den 1990er Jahren noch für große Aufregung sorgte, ist es inzwischen deutlich stiller um derartige Aktivitäten geworden. Vielleicht ist es da nicht fehl am Platze, auch einmal an unsere Herkunft von Prometheus zu erinnern: Mythologisch gesprochen, sind wir immer noch die fehlerbehafteten Geschöpfe des Titanen, aus Lehm geformt und bis heute unfähig, etwa die Kraft des Feuers gänzlich zu bändigen.

Wieder einmal weiß sich der Hrsg. allen Autorinnen und Autoren, Übersetzerinnen und Übersetzern, Bildkünstlerinnen und -künstlern für ihre Mitwirkung verbunden und dankt ihnen herzlich. Prof. Dr. Dr. Michael Lauster nahm sich freundlicherweise die Zeit für ein Hintergrundgespräch in Nettersheim. Marleen Raveel erlaubte die Reproduktion dreier Gemälde von Roger Raveel (1921–2013). Auch ihnen beiden sei herzlich gedankt.

Bonn, 19. Juni 2019

Cornelius van Alsum

André Schinkel

STILLE UHREN, PLEJADEN – der Kreis, durch den
Der Himmel in die Blicke sticht, von Goseck und
Pömmelte her ... in unsere bunten Träume
Gefaßt, als würden die Jahrtausende aufstehn
Und unsere Blicke schütteln, mit Gongschlag
Und steinernen Glocken, – auf die Hölzer wild ein-
Geschlagen im Wispern des Siebengestirns.
Als wär's ein *Agnus Dei* lang vor der Zeit, als wären
Celli und Psalmen längst schon erfunden, geht
Der Wind über die Ebenen, die erdenen Meere
Zwischen den Hügelketten und Terrassen, als
Würde er reden seit jeher aus dem *ultra-deepen*
Brunnen des Äons, den wir nicht begreifen,
Nur zu schmücken wissen, verschämt, Palisaden
Aus Tränen und Zorn errichtend, die unter-
Drückten und in der Katzenmusik der Gestirne
Sich drehenden Gedanken, wie Kernbeile
Scharf, aus den noch älteren Epochen, wo sich,
wie Tiefsee-, wie *Tieferd*-Aale, die Zeiger der
Absterbenden Träume noch drehen – *Pie Iesu*,
Panis angelicus, ein Adagio, auf die Gürtel
Der Himmel gerichtet und zugleich in den Kies,
Mit dem wir seitdem traurig durchsetzt sind.
Die Gotteslämmer, wie sie im Kreis gehen immer,
An den hölzernen Wänden, Membranen ent-
Lang, das Augennass an den Menhiren,
Wie mit brechenden Bögen, entlanggestrichen,
In die wilde Rotation der Gestirne gelenkt,
Bis der Tag der Ernte einbricht – Cenotes, voll
Mit Licht, Blut und Fleisch abgefüllt, in die
Ebenen, die Rippenfasern, wo uns das Vergessen
Taub und ledern, in Lehm und Flirren gepackt,
Vertraut und anheim ist. Woran noch glauben –
Nach so viel Schweigen, woran sich halten?
Was bleibt uns nur, bleibt ...?, fragen die Äther.

Dabei gilt die Frage nur uns, unseren Nöten
Aus schimpanischer Gier. Verwischt Altamira ...
Chauvet, Lascaux, Rouffinac. Ein paar Beile
Noch steigen aus den Äthern herauf – dann
Stehn die Ringe der Palisaden gegen uns
Auf, *apophisch*, und richten einen Mittelberg
Ein ... aus den Böden wuchern Ähren und
Erz. Und die Uhren ziehen sich auf, ticken
Wie Buckel im Ton, formen sich: Tassen und
Schalen, das Licht einzusiegeln, das tropft,
Wo der Arm des Orion die Morgenröte des
Tages einfängt – ... und der Sommer beginnt.

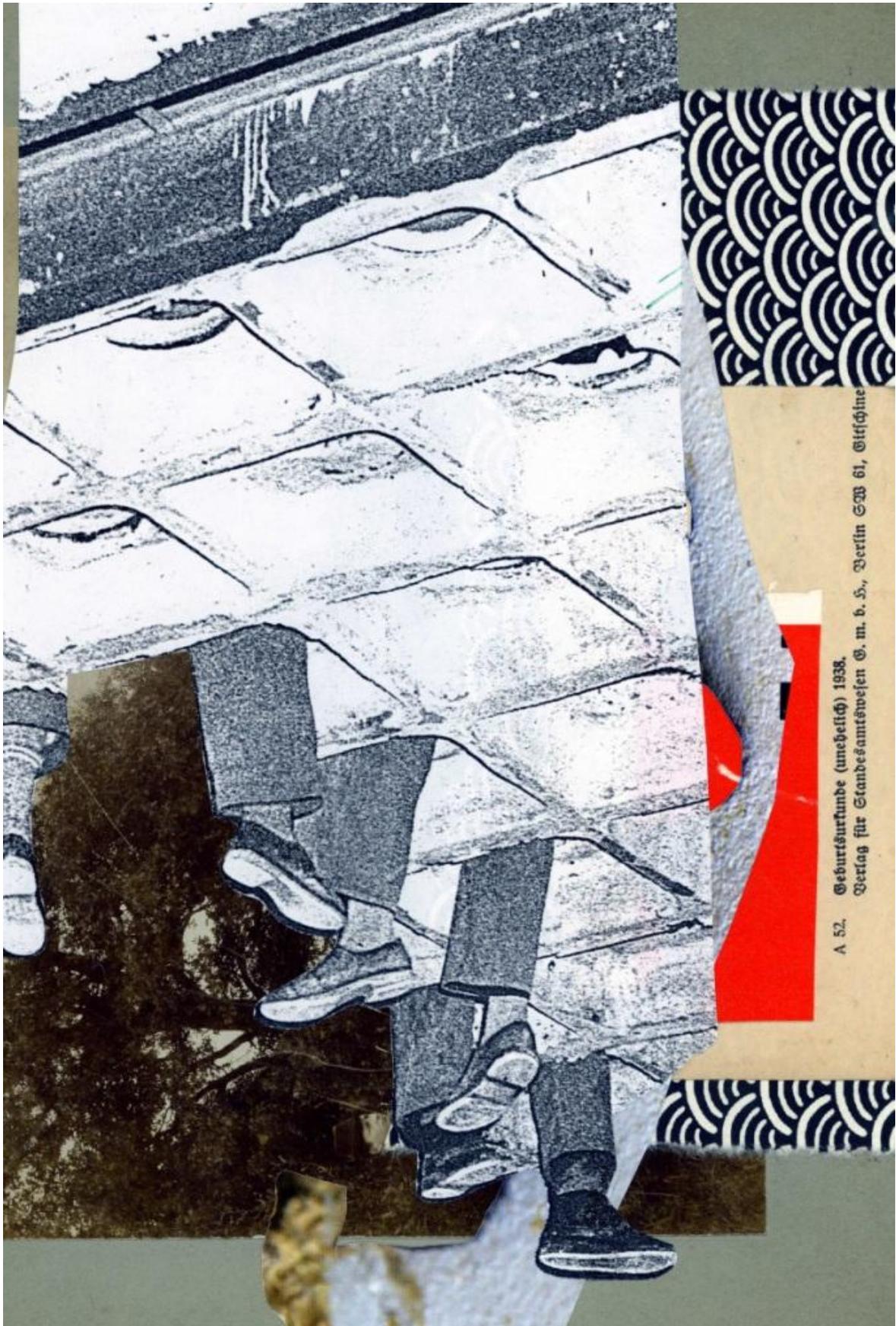
ANDRÉ SCHINKEL, geb. 1972 in Eilenburg, lebt in Halle (Saale). Ausbildung in der Landwirtschaft, Studium der Germanistik und Archäologie. Seit 2005 freier Autor, Lektor und Publizist. Chefredakteur *oda – Ort der Augen*, Redaktionsmitglied *Marginalien*, Herausgeber der Edition Muschelkalk. Seine Arbeit wurde mehrfach geehrt, zuletzt mit dem Thüringer Harald-Gerlach-Stipendium 2016. Seit 2018 ist er Mitglied in der Sächsischen Akademie der Künste. Jüngstes Buch: *Bodenkunde*, Halle 2017.

Alexandra Bernhardt

HEERESZEICHEN

heraufgekomen herauf
aus landigen Zeiten voller
Wälder Nöte Kälten
iogiwedardhalb unde
ins Kosmische gesiedelt
den Nachtzins entrichtend
das Tagwerk verrichtend
dem Irdischen rechtend
und tragend der Wildnis
ein leuchtend Panier :
heribouhhan
eine Ödnis aus Licht
warta anti giwara
ehern gegürtet
entgegen dem
suonotage

ALEXANDRA BERNHARDT, Jahrgang 1974. Studium der Philosophie, Gräzistik, Komparatistik und Orientalistik in München und Wien. Zahlreiche Veröffentlichungen von Kurzprosa und Lyrik in Zeitschriften und Anthologien sowie im Rundfunk. 2017 erschien der Gedichtband *Et in Arcadia ego*, 2018 folgte der Erzählungsband *Hinterwelt oder Aus einem Spiegelkabinett*, beide im Sisyphus Verlag; ebendort ab 2019 Herausgabe des „Jahrbuchs österreichischer Lyrik“. Lebt als freie Autorin, Übersetzerin und Herausgeberin in Wien.



Stefan Heuer: Durch die Decke (2018). Collage.

Caroline Hartge

KANN MAN DENN DAVON LEBEN, ODER: DAS POETISCHE KONTINUUM

Ich heiÙe Lampernisse, und ich erfreue mich an den Farben. Jetzt hat man mich in die Finsternis geschickt. Früher habe ich Schwarz aus Knochen und Schwarz aus Kohle verkauft, aber nie habe ich jemandem die Schwärze der Nacht geliefert. Ich bin Lampernisse. –

Jean Ray, *Malpertuis* (Dt. von Rein A. Zondergeld)

Eine ganz harmlose Frage wirft die Torflügel in einen unabsehbaren Raum auf. Sie begegnet mir seit vielen Jahren immer wieder und wird üblicherweise nach Lesungen gestellt, für gewöhnlich von gutgekleideten Menschen. Die Frage bleibt immer die gleiche, ebenso wie auch die Menschen, die sie stellen, sich gleich zu bleiben scheinen, gleich gesichtslos. Nur die Art, wie ich die Frage auffasse, hat sich über die Jahre hinweg verändert.

Jede Frage ist zugleich auch Selbstauskunft des fragenden Menschen. „Kann man denn davon leben“ bedeutet auch: ich fasse den Menschen, dem ich diese Frage stelle, grundsätzlich als identisch mit der Rolle auf, in der ich ihn gerade erlebt habe. Ich habe in der Lyrik, hinter der Lyrikerin kein anderes, mir vertrautes Berufsbild durchscheinen gesehen. Und ich frage mich, ob das, was ich da erlebt habe, sich derart bezahlt macht, dass es den materiellen Lebensunterhalt eines Menschen sichern kann. Denn in dieser Frage steht „leben“ – offenbar – für Nahrung, Kleidung, Obdach und diverse andere Dinge. Das stelle ich fest, ohne es zu bewerten.

Während die Frage also bis heute konstant geblieben ist, habe ich mehrere Jahrzehnte Arbeitslebens durchlaufen und damit die fälligen Veränderungen. Die Veränderung meiner Antwort auf „kann man denn davon leben“ versuche ich hier zu beschreiben, und auch diese Beschreibung kann als Selbstauskunft gelten, als Veränderlichkeit.

In meiner Kindheit spielte der (humanistische bürgerliche) Bildungskanon eine Rolle unter anderem in Form von beständig zu vernehmendem Klang, dessen Quelle mein Vater war. Er piffte unter anderem Motive der romantischen Klassik vor sich hin, und er las uns neben anderem die klassischen deutschen Balladen vor. Zusammen mit meiner Muttersprache erwarb ich das Pfeifen (gesungen wurde bei uns nur zwischen erstem Advent und Heiligabend), und die lange vertrauten Klänge erleichterten mir später das Erlernen der Fraktur, denn der Vater pflegte uns aus einem zerfledderten Echtermeyer vorzulesen, in dem zuvor sein Vater die beliebtesten Gedichte mit rotem Buntstift angestrichen hatte: ein Sakrileg, das höchste Wertschätzung signalisierte. Es herrschte weiter eine gewisse nachlässige Großzügigkeit, was den Umgang mit diesen Gütern und ihre Verwendung betraf. Da wir nicht zur Wiedergabe oder Einordnung des Gehörten angewiesen wurden, waren wir frei dazu, andere Impulse aufzunehmen, in meinem Fall außer der Lyrik, wie unser Deutschlehrer in der Mittelstufe sie nannte (Huchel, Bachmann, Härtling, Kunze), große Mengen von Musik und Film, in weit geringerem Umfang auch der Malerei.

manchmal kommt hinterher jemand auf mich zu und sagt: ich schreibe ja auch ... aber davon verstehe ich nichts. ich schreibe nicht „auch“, ebensowenig wie ich „auch lebe“.

Das eine von zwei Ahnenbildern im Elternhaus hing über meinem Wickeltisch und zeigte das eulenartige Konterfei des livländischen Generalsuperintendenten Lenz.

Ich sage bewusst: große Mengen, denn diesen Fundus nach Belieben, aber ohne Vorsatz oder Plan ansammeln und daraus meine eigenen Schlüsse ziehen zu dürfen hat meine sich wandelnde Antwort auf „kann man denn davon leben“ deutlich geprägt. Von Anfang an ist mir das Sammeln-nach-Belieben als eine Begleiterscheinung des Lebens, als eine Lebensäußerung erschienen, das Sammeln ohne allzu klaren Zweck und starre Ordnung, und infolgedessen das Aufbewahren, das Schätzen und Aufheben schöner „Dinge“. Meine Eltern, und ihre Eltern, lehrten mich das Schauen, das Betrachten, das Lauschen, die Wertschätzung von Dingen, die nur das Herz reich machen und das allerleichteste Gepäck sind. Das Lauschen an Muscheln, die Betrachtung des Mondes, das Verfolgen des Vogelflugs, das Erzählen von Spukgeschichten und Träumen, Lieder in unverständlichen Sprachen: das Lesen unzähliger Zeichen. Ich lernte an ihrem Beispiel, und ich lernte auch die Freude, die sie alle selber daran hatten.

Es bleibt nicht bei der Lese, sondern kommt zum Arbeiten mit den Funden, zum Verwenden und Herstellen. Zwischen Schreibenlernen und den ersten Gedichten lagen etwa sieben Jahre (schreibendes) Leben, ein Zeitmaß, das ich mittlerweile als „organisch“ bezeichnen würde.

Dass ich von dieser Beschäftigung, als die sie mir damals erschien, nicht versuchen würde meinen Lebensunterhalt zu bestreiten, war mir mit achtzehn, neunzehn Jahren sehr klar. Ich war nicht in dieser Hinsicht kühn. Diese Entscheidung habe ich auch später nicht mehr überdacht, sondern nur noch durch andere Vorzeichen gerechtfertigt gefunden. Sie bedeutete, dass Ausbildung, Studium und Berufstätigkeit nie in Frage standen, aber ebensowenig auch die „Beschäftigung“ mit der Dichtung, die sich währenddessen unablässig und außerhalb von materiellen Notwendigkeiten entfaltete, frei übrigens auch von der Frage, die grandios verkennt, was eine Lebensäußerung für einen Menschen bedeutet (nämlich der Frage „wozu das alles?“).

Aber zurück: lange war meine Standardantwort auf „kann man denn davon leben?“ „nein, ich lebe nicht davon“, gefolgt von einer knappen Darlegung à la „ich habe noch einen Brotberuf“ oder „ich arbeite als ...“. Irgendwann, bei irgendeiner guten Konstellation von Fragesteller, Ort und Zeit, war ich dieser apologetischen Biederkeit überdrüssig und mir unterlief, mehr als dass ich es beabsichtigt hätte, diese Antwort: „Nein, leben kann ich nicht davon. [Pause.] Aber ich bin auch noch nicht daran gestorben.“ – Und wahrscheinlich habe ich, wie es die Konvention mir nahelegt, dabei gelacht, um den Tödernst dieser Feststellung verträglich zu bemänteln.

Um gewisse Zusammenhänge bemerken zu können, muss dem Betrachter ein hinreichend großer Fundus vorliegen, und inzwischen waren mir beim Sammeln und Betrachten die üblichen Korrelationen aufgefallen. Ich verlege sie wohlweislich immer wieder, habe aber noch irgendwo die nüchtern-buchhalterische Bilanz aus einem Autorenhandbuch, derzufolge unter den Schriftstellern aller Gattungen – Lyrikern, Dramatikern, Romanciers – die Lyriker für Geisteskrankheiten am anfälligsten sind bzw. umgekehrt unter den manifest Geisteskranken eine signifikante Zahl von Lyrikern zu finden ist. Und dass die Häufung von Melancholikern unter den Dichtern schon in der griechischen Antike ein Gemeinplatz gewesen sei.

wofür ist dichtung ein symptom, eine therapie? was bedeutet es, wenn sie im lauf eines lebens nicht vorübergeht, sich nicht „verwächst“? und auch nicht nachlässt?

oder eben doch: erlischt
(siehe, ausgerechnet,
Ulrich Horstmann, *Die
Aufgabe der Literatur oder
Wie Schriftsteller lernten,
das Verstummen zu
überleben*)? oder eben
nicht erlischt: *Was uns
nicht umbringt, macht uns
kalt.* (ich glaube: Hanns-
Josef Ortheil)

Aber da wäre er also, der unabsehbare Raum, dessen Tiefen die Schemen Ingeborg Bachmanns wie Friedrich Hölderlins bergen, um nur diese zwei zu nennen.

siehe Robert Walser,
Hölderlin, und siehe Jeremy
Reed, *Madness: The Price of
Poetry*

Angenommen, ein Mensch versucht die Erfahrung zu äußern, die ihn mehr als berührt, nämlich zum Überlaufen oder Bersten erfüllt, das höchste Glück, den tiefsten Schmerz, vielleicht zuerst in einem Lied, oder einer Beschwörung bzw. Verwünschung, oder einem Gebet, lauter unauffälligen Arten von Selbstgespräch. Diese Äußerungen nehmen in einer Schriftkultur die Form von Gedichten an, und weiters dienen solche Gesänge oder Gedichte zur Weitergabe von Geschichten, werden Gedichte vertont, etc. Die Verquickungen von menschlicher Stimme, Rhythmus und Melodie einer Sprache, sämtlichen Möglichkeiten der Musik, sind mannigfaltig und ebenso wie andere Erscheinungen in der Natur kaum zu klassifizieren.

Aber die Äußerung alleine bewirkt nichts. Unter den Vergleichen, die Dichter für Gedichte gefunden haben, darunter Goethes „gemalte Fensterscheiben“, mag ich neben Wolfgang Weyrauch's *mein Gedicht ist mein Messer* besonders Paul Celans Gleichsetzung eines Gedichts mit einer ausgestreckten Hand: jedes meiner Gedichte ist ein Kontaktgesuch, und es entfaltet seine Wirkung, erlangt vielleicht sogar seine Bedeutung, indem es gehört wird, wiedergelesen, abgeschrieben, weitergeschenkt, vorgelesen oder aufgesagt, auch übersetzt, oder vertont wird, oder illustriert, und und und – indem es eine Form von Antwort provoziert, eine Auseinandersetzung bewirkt. Und ich weiß genau, dass ich lange aufgehört hätte Gedichte zu schreiben, wenn sie nicht von Anfang an Zuspruch dieser Art erfahren hätten, zuerst von gleichaltrigen Freunden, dann von gleichaltrigen Fremden, von denen manche Freunde wurden, dann älteren, jüngeren, fremdsprachigen Fremden; später eine Rezeption. – Solcher Zuspruch bedeutet, dass die Mit-Teilung des Glücks und der Schmerzen gelungen ist und die scharfe Kontur der Person im doppelten Wortsinn aufgehoben ist in etwas Weiterem (das sich mir zunächst als die menschliche Bedingtheit zeigt). Diese Transzendenz wäre nach meinem Verständnis nach dem Sammeln und Verwenden – der Manifestation im Dinglichen – die zweite essentielle Form menschlicher Lebensäußerung – die Diffusion im Ideellen.

vgl. D.H. Lawrence: *A Fragment of Stained Glass / Eine Scherbe Buntglas*; vgl. Donovan: *Jersey Thursday* („In a tiny piece of coloured glass / My love was born [...]“)

ich war so in deinen
gedichtband vertieft, dass
ich die richtige haltestelle
verpasst habe und über die
endstation und wieder
zurück gefahren bin, bis
ich mit lesen fertig war ...
oder: ich habe meiner
freundin in amerika den
ganzen band am telefon
vorgelesen ...

In Leo Perutz' *Schwedischem Reiter* findet sich mit den bergwerken des bischofs ein bild für einen ort. er ist nicht freundlich. aber oft kamen eben meine gedichte von dort.

oft war die dichtung arbeit in einem tagebau: ich ging mit korb und schaufel hin, schippte den korb voll und war bis zum mittagessen oder spätestens zum abendbrot mit einem gedicht zurück. zuerst trug ich die zuoberst liegende schicht ab, die männer, die monde, bis diese vorkommen ausgebeutet waren. dann trieb ich stollen in den berg. eine schinderei, die nicht erz zutage förderte, sondern viel taubes gestein. ich ging mit pickel und hammer im morgengrauen in den berg und kam erst bei einbruch der nacht wieder hervor, oft ohne ein einziges wirkliches gedicht im korb. und während ich im berg gewesen war, hatte ein anderer teil meines lebens brachgelegen, oder vielleicht sogar überhaupt: mein leben.

wenn ich im stollen auf eine erzader stieß, konnte ich einen schacht teufen und habe das auch getan. [manche gedichte bestürzen mich beim wiederlesen. war i c h das? inwieweit sind es „meine“? mich bestürzt ihre verwandtschaft mit den geräuschen, die bei H.P. Lovecraft aus den gemauerten schächten im keller eines hauses dringen. diese erzählung heißt im original *The Madness Out Of Time*.] dann gelangte ich bis mittag auf die schatzführende sohle und blieb über nacht unten. und hatte manchmal doch nichts gutes losgeschlagen, wenn ich wieder ans blendende tageslicht kam. aber dieweil war kein pfennig verdient, kein essen, keine wäsche gemacht und an das kind nicht auch nur gedacht. und an fünf von sieben morgenden hieß es ohnehin

Und die Orte, an die man sich dazu begibt, die Ränder des eigenen Bewusstseins sind nicht hell und nicht übersichtlich, sondern Grauzonen, zwielichtig bis finster. Das Ich verliert sich in der Auflösung und das kann wunderbar sein; aber man kann sich auf sehr viele Arten verlieren, dort, manche davon unheilvoll, oder man kann unterwegs den Weg verfehlen und nicht mehr zurück- oder herausfinden.

büro, ohne den staub aus
dem berg an händen, im
gesicht, in haar und
kleidern. und die
herzabdrückende urangst,
an dem menschen etwas zu
versäumen, der nicht aus
eigenem freien willen von
einem abhängt. der aber
eines qualvollen hungers
stirbt, wenn die mutter die
zeit vergisst. wenn sie zu
lange unter tage bleibt.

– warum hast du mich so
gemacht
– ich h a b e dich so
gemacht

es ist manches keine frage
der wahl, oder vielleicht
verstehe ich „wahl“ noch
immer nicht richtig. aber
die nicht-wahl brachte ihr
rüstzeug mit sich. mein
vater sagte mir: der wis-
senschaft – und der kunst –
kannst du nur auf knien
dienen. und bat sich ein
gedicht, das er auf meinem
tisch hatte liegen sehen, in
reinschrift aus, und hängte
es über seinem nachttisch
auf. dort hing es von
oktober 1981 bis juni 2009
und noch darüber hinaus
bis heute.

„den vogel, der morgens
singt, holt abends die
katze“ und „mädchen, die
pfeifen / und hennen, die
krähen / soll man beizeiten
/ die halse umdrehen“: das
lernte ich erst später.
geändert hat es nichts; ich
sang und pfiff, wann
immer es ging, und
schließlich schrieb mir
Christine Kappe ihren
traum von meiner
wohnung: deine stimme
hielt alles zusammen.

Ist die Antwort auf „kann man denn davon leben“ also eher „(nein, aber) ich lebe trotzdem“? Das möchte ich nicht denken. Denn nachdem ich der immensen Schrecken des unabsehbaren Raumes inne geworden war, das Fürchten gelernt hatte, habe ich mich davor zu hüten versucht, indem ich meine Lebensführung sagen wir kalibriert habe (und ja, es hat die Fügung das Ihre dazu gegeben). Aber aus sicherer Entfernung betrachtete der unabsehbare Raum auch seinen Sinn.

manche der gedichte aus demselben berg, dem bergwerk der worte, sind sehr anders, getrocknetes pfeifkraut, das in wind und sonnenlicht schirrt, stiller schnee im mondschein, ein taschentuch, wortlos über den tisch gereicht. diese dinge sind alle – hell. und sprechen von etwas, das gut ist. manchmal ist die dichtung ein streifen über blühende wiesen im sonnenchein, an der hand des menschen den man liebt

vgl. dichtung als antwort auf die tägliche notwendigkeit, die welt ins lot zu bringen: Wallace Stevens gem. Moritz Aisslinger, *Der Klang von Muschelkalk. Ein Portrait Nico Bleutges*, in: DIE ZEIT, 7. März 2019 ... und mir sagte Sabine Göttel, was mich sehr freute: deine gedichte sind leicht

Für dieses ganzheitliche Leben habe ich in dem langjährigen Austausch mit Gerald Fiebig den Begriff des poetischen Kontinuums gefunden. Es bedeutet, dass die Dichtung – auch: ein unabsehbarer Raum des Rückzugs und des Beschütztseins – ohne Unterlass geschieht und nicht beschränkt ist auf den Moment, in dem ich etwas zu Papier bringe. Wachen und Schlafen sind ebenso kontinuierlich wie simultan durchzogen von Stille, Schweigen, Impressionen, Geräuschen, Klängen, Bildern, Stimmen, Satzketten, Überschriften, Liedstrophen, Gesprächsfragmenten, Notizen; zuallererst festgehalten nach einem Bild in einem Brief an Jürgen Ploog in *zen kam auf dem schilfblatt* (1998), später in *kassiber* (2008), *wie hechtsuppe* (2009), und *texten schleifen, gedicht, das und dass nicht/s wa(hr), altes testat und neues dokument* (alle 2010). Meine Dichtung fühlt sich inzwischen an wie ein permanentes *kintsugi* meiner Wirklichkeit, oder einer Wirklichkeit, oder deiner Wirklichkeit.

In *Dirt auf Funhouse* von The Stooges folgt auf den primären Schlagzeugwirbel von Scott Asheton ein zischender Peitschenknall.

Derselbe zischende Peitschenknall, diesmal auf die sanften Streicher eines Georges Delerue folgend, läutet die bezeichnende prometheische Szene des Lampernisse ein, in Harry Kümels *Malpertuis*.

Nachdem ich auf dringendes Anraten meiner Schwester Harry Kümels Verfilmung gesehen hatte, las ich Jean Rays Roman gleichen Namens, *Malpertuis*.

Auf Youtube kann man neben Delerues Musik Jean-Pierre Cassel als Lampernisse sowie Orson Welles, Mathieu Carrière, Susan Hampshire, Sylvie Vartan und Walter Rilla in ihren jeweiligen Rollen bewundern.

<https://www.youtube.com/watch?v=zeLbPoqjDcU>

Leider nicht mehr zu finden ist das Interview mit dem gespenstischen Raymundus Joannes de Kremer, der sich als Autor unter anderem Jean Ray nannte, gefilmt in Schwarz-Weiß – womit auch dieser Text in seinen Farben zu seinem Anfang zurückkehrt.

meine antwort auf „kann man denn davon leben“ ist „ich lebe eigentlich genau davon.“ genau davon, und deswegen. und genau dafür.

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: *Spur von Licht* (Edition Michael Kellner & Blaubuch Verlag, 2018). Sie ist auch als Übersetzerin aus dem Englischen und Literaturwissenschaftlerin tätig. – Mehr auf www.carolinehartge.de.



Roger Raveel: Magisch gebaar in de lente (1964).
Öl auf Leinwand.

Romain John van de Maele

DIE ABSTRAKTION VON MENSCH UND MILIEU IN DEN GEMÄLDEN VON ROGER RAVEEL UND DIE POETISCHE GESTALTUNG DER ESSENZ IN GEDICHTEN VON JOORIS, KOOIJMAN UND GISEKIN (Teil 1)

Vous devez penser. L'oeuil ne suffit pas; il doit penser aussi bien.
Paul Cézanne¹

Roger Raveel (1921–2013) und der Begriff neue Vision werden fast immer im gleichen Atemzug erwähnt, aber was bedeutet dieser Begriff? Die Dichter Hugo Claus (1929–2008), Bert Kooijman (* 1932), Rutger Kopland (1934–2012), Roland Jooris (* 1936), Jo Gisekin (* 1942) und Martin Carrette (1951–2016) haben diese neue Vision in ihren indirekten Gesprächen mit der Formen- und Gedankenwelt von Raveel verarbeitet, und in diesem Essay werde ich die *Konversationen* von Jooris, Kooijman und Gisekin mit Raveel besprechen.

Roland Jooris hat nicht nur Gedichte, sondern auch Essays über die plastische Welt von Raveel geschrieben, und bis 2005 war er Konservator am Roger Raveelmuseum in Machelen aan de Leie. Die Kunsthistoriker Willem Elias und Katrien Noblesse betrachten Roland Jooris als Raveels „Hoftheoretiker“.² Im Jahre 1967 hat Jooris *De Nieuwe Visie* – „Die neue Vision“ – veröffentlicht in der Zeitschrift *Museumjournaal*, und er hat diese neue Vision auch mehr oder weniger definiert, indem er sich mehrmals auf Paul Cézanne (1839–1906) bezogen hat.³ Die neue Vision ist durch drei Eigenschaften gekennzeichnet: (a) eine verdeutlichende Abbildung (Cézanne: die sinnliche Wahrnehmung wird durch den Verstand organisiert und in der Kunst zum Ausdruck gebracht), (b) die Absicht, eine Malerei in der Wirklichkeit und der unmittelbaren Umgebung zu verankern (Cézanne: der Wille zur Zusammenführung der Natur und der Kunst) und (c) das Aufbrechen der bestehenden ästhetisierenden Kategorien und die Betonung der sichtbaren Wirklichkeit (Cézanne: man soll nach einer persönlichen Optik streben, einer logischen Vision, einer persönlichen Apperzeption).⁴ Wenn Raveel selbst den Begriff neue Vision gebrauchte, ging es nicht um eine neue Anschauung, sondern um eine neue Art von Wahrnehmen oder Schauen.⁵

1957 hat Roland Jooris eine Ausstellung von Roger Raveel im Cercle Artistique et Littéraire in Gent besucht, und 1964 ist er zum ersten Mal Raveel begegnet während einer Ausstellung in Wetteren (Galerie Drieghe)⁶, und diese Begegnung hat dazu beigetragen, dass er angefangen hat, eine andere Art von Gedichten zu schreiben. Das Interesse für die Malerkunst war aber schon in *Bluebird* (1958) spürbar und hat seinen Ursprung in der Kindheit und Jugend von Jooris. Als Junge hat er fasziniert auf Gemälde von Albert Saverys (1886-1964) geschaut, und als Dichter hat er auch versucht, das Vorhaben des expressionistischen Malers Gust de Smet (1887–1943) – „Einen Quadratmeter Erde beseelt zu malen“ – zu verwirklichen.⁷ Das Vorhaben von De Smet und Jooris geht Hand in Hand mit Reduktion und Ausdehnung. Aus dem Bändchen *Bluebird* hat der Dichter bei der Zusammenstellung von *Gedichten 1958-'78* nur das Gedicht „Klee“ ausgewählt. Nach der Veröffentlichung der Bändchen *Gitaar* (1956) und *Bluebird* (1957) hat er sich immer stark visuell ausgedrückt, und wie Raveel hat er die Wahrnehmung mit geometrischen Figuren verknüpft. Während eines Interviews hob er hervor, dass er seine Texte als Malereien betrachtete, und um diese Auffassung zu verdeutlichen, hat er die visuellen Elemente in ausgeprägter Form verarbeitet. Er hat sogar fünf unbemalte aber beschriebene Leinwände ausgestellt.⁸

Typisch für seine frühen abstrakt-realistischen Gedichte ist *Een zomermorgen aan de rand van een bos* („Ein Sommermorgen am Rande eines Waldes“): „ich zeichne ein viereck / in der luft, ich fange / das mächtige singen / von vögeln in vier / gleichen linien zwei mal / zwei parallelen.“⁹ Von den vielen Dingen, die man an einem Sommermorgen wahrnehmen kann, bleibt nur das Singen übrig, und die anderen Sinneseindrücke werden in einem Viereck und zwei Paar Parallelen ausgedrückt, wie in der Bildsprache von Raveel. Das mächtige Singen dehnt sich aus, und was der Dichter gesehen, gefühlt und gerochen hat, wird abstrahiert und reduziert. Ob Jooris beim Schreiben an die Regeln von Cézanne gedacht hat, ist schwer zu sagen – auf jeden Fall ist die vereinfachte Gestaltung eines Sommermorgens einigermmaßen zerebral.

In dem nachfolgenden Gedicht zeigt er, wie die sinnliche Wahrnehmung durch den Verstand organisiert wird (in der Husserlschen Phänomenologie die *noesis*): das denkende Auge von Cézanne und Jooris steuert den Denkkakt und gestaltet den Denkinhalt (das *noema*). Das wahrnehmende Subjekt macht das wahrgenommene Objekt subjektiv wahr. Das übliche Sehen wird ersetzt durch ein Wortgebilde: „ein haus: ein rechteck, ein / dreieck, ein / viereck // ein baum: ein balken mit / einem zirkel darüber // ein dorf: eine menge von / flächen oder ein / geometrischer / grundriss.“¹⁰ Das Haus und das Rechteck – und alle anderen Nomina – werden ohne Kopulaverb nacheinander und ohne nebenordnendes Bindewort mit additiver Funktion erwähnt, sodass es strenggenommen keine Prädikative gibt. In der letzten Strophe wird die disjunktive Konjunktion „oder“ verwendet, um die Alternative „Grundriss“ ins Bild zu ziehen. Die Verse sind auch keine Gleichungen, die Nomina sind gegenseitig austauschbar und dadurch wird die Logik gesprengt: Ein Rechteck und ein Dreieck sind kein Haus, und in gewissen Kulturen würde man ein Haus (eine Jurte; ein Iglu) eher mit einem Zylinder oder einer Halbkugel oder Kuppelform assoziieren. Die asyndetische und nicht-prädikative Gestaltung will aber nicht erklären, sondern verstehen, und die Gestaltung setzt „die Wahrheit des Seienden ins Werk“¹¹, indem die durch das Auge synkretisch wahrgenommene Wirklichkeit als sprachliche Mischung ans Licht tritt. Beim Malen steht keine Technik zur Verfügung, die Kopulaverben und Konjunktionen entspricht, und deshalb ist die subjektive Umsetzung in dichterischen Werken eine dialogische Ausdehnung von Gemälden. In Jooris’ abstraktesten und gleichzeitig schlichtesten Gedichten fällt der Denkkakt weniger auf und geschieht die Gestaltung mehr oder weniger in der Alltagssprache. Eine Landschaft lässt sich in solchen Gedichten in ganz wenigen Worten und wenigen Versen ausdrücken. Ich denke zum Beispiel an die Gedichte *Lijnen* („Linien“): „Schilf sein / ist ein wenig schräg / in der Leere / stehen bleiben“ und *Minimal*: „Vogel wippt. / Zweig knackt. / Luft bewölkt sich. // Fast nichts / anzusehen / und gerade das / schaue ich an.“¹² In den zwei Gedichten werden im Originaltext keine Artikel verwendet – die einzige Ausnahme ist der Vers „in de leegte“: „in der Leere.“

Roland Jooris fasst das Oeuvre von Raveel zusammen in den Worten „Het heelal in de tuin“ („Das Universum im Garten“), und mit dieser Zusammenfassung versucht er die Wahrheit von Raveel zu deuten: Der Maler hat die Welt verstanden – nicht in allen Einzelheiten expliziert –, indem er sich seine unmittelbare Nähe angeschaut hat. Raveel und andere Maler wie Raoul de Keyser (1930–2012), der Raveel nahe stand, und Etienne Elias (1936–2007), die die neue Vision als Grundlage ihrer künstlerischen Kreation betrachteten, haben wie ihre flämischen und niederländischen neurealistischen Dichterkollegen ihre unmittelbare Umgebung als Verstehensgrund exploriert und übertragen, wie es hervorgeht aus dem Gedicht *Zondagnamiddag* („Sonntagnachmittag“) von Daniël van Ryssel (* 1940): „während wir am telefon sprechen / sitzen wir beide und gucken hinaus / er in laarne ich in gent / und wenn er sagt dass es regnet / und dass der wind die bäume umbiegt / laufe ich durch niedrige wolken in laarne / gucke nach sich hin- und herbewegenden tannen / unter seinen worten wind und regen / während in meinem eingemauerten garten / nur eine trübe Dämmerung hängt / und die zypressen sich nicht bewegen.“¹³

Raveel und die neue Vision

Im Gegensatz zu den Malereien von Cézanne ist die Kunst von Raveel – wie viele Gedichte von Roland Jooris – oft zerebral. Um 1955 hat Raveel selbst festgestellt, dass seine Kunst sogar zu zerebral geworden war.¹⁴ Als Cézanne den organisierenden Verstand und das Verb „denken“ erwähnte, dachte er nicht an die Vernunft oder die grauen Zellen, sondern an das denkende Auge, das eine visuelle Logik anstrebt und in der wahrgenommenen Natur die einfachen basalen Formen erkennt: Kugel, Kegel und Zylinder.¹⁵ Er wollte nur die mit den Augen wahrnehmbare Wirklichkeit – die Phänomene – abbilden und nicht wie Raveel die unsichtbare philosophische oder psychologische Tiefe erfassen: „Man malt keine Seelen, sondern Körper.“¹⁶ Für die Abbildung dieser Tiefe hat Raveel meistens ein Viereck gebraucht, und dieses wurde je nach der abzubildenden Schicht mit einer entsprechenden Farbe ausgefüllt. Was die durch ein denkendes Auge organisierte Wahrnehmung betrifft, lehnt Raveel sich an Cézanne an, aber

in seinen Gemälden, die auch die Tiefe – die Essenz und die existenzielle Schicht – zum Ausdruck bringen, befindet er sich in der Nähe von Wassily Kandinsky (1866–1944). In *Über das Geistige in der Kunst* (1912) hat Kandinsky, trotz Cézannes Aussage über Seelen und Körper, in dessen Kunst eine geistige Dimension erfahren: „Er verstand aus einer Teetasse ein beseeltes Wesen zu schaffen oder richtiger gesagt, in dieser Tasse ein Wesen zu erkennen. Er hebt die ‚nature morte‘ zu einer Höhe, wo die äusserlich ‚toten‘ Sachen innerlich lebendig werden.“¹⁷ In dem Essay *Über die Formfrage* (1912) hat Kandinsky hervorgehoben, dass die „Form nur ein Ausdruck des Inhaltes ist.“¹⁸ Anders als Kandinsky hat Raveel nie die realistische Abbildung ersetzt durch völlig abstrakte Bilder, und in seinen „sozusagen abstrakten Gemälden fühlt und riecht man in der Haut der Farbe die Natur.“¹⁹ Raveel hat nie versucht, die Spuren der Wirklichkeit völlig auszuwischen, er war sich der Abstraktion aller Kunst bewusst, aber erkannte gleichzeitig, dass auch nicht repräsentierende Zeichnungen und Gemälde immer in einer (wenigstens) minimalen Beziehung zur Wirklichkeit stehen²⁰, wie zum Beispiel das Gemälde *Gebogen man* (1957).

Laut Ballas spiegeln sich in den theoretischen Überlegungen von Cézanne literarische Vorbilder. Auch Raveel hat sich mit der Literatur auseinandergesetzt, und davon zeugt das Gemälde *In het niets is er niets* (1996, Bleistift und Acryl auf Papier). In die untere rechte Ecke hat der Maler einen kurzen Text geschrieben: „Er is alles / in het lezen / zei de dichter. / In het niets / is er niets / zei de schilder / en hij schilderde / de leegte / in een vierkant“. Die Erläuterung sieht wie ein modernes Gedicht aus und kann wie folgt übersetzt werden: „Es gibt alles / im Lesen / sagte der Dichter. / Im Nichts / gibt es nichts / sagte der Maler / und er malte / die Leere / in einem Viereck.“²¹ Raveels Dialog mit der Literatur seiner Zeit war keine Ausnahme; die Dichter und Maler, die unter der Fahne der internationalen Cobra-Gruppe aktiv waren, haben mehrmals Gemälde und Texte miteinander verknüpft – ich denke an die Werke „zu zwei Händen“ von Mogens (1921–1988) und Grete Balle (* 1926) und Christian Dotremont (1922–1979), *Les jambages au cou* (1949) von Dotremont und Corneille Guillaume Beverloo (1922–2010), *Goede morgen haan* (1949) von Gerrit Kouwenaar (1923–2014) und Constant Nieuwenhuijs (1920–2005) und viele andere Beispiele.²² Im Gegensatz zu den vielen zerebralen Gemälden Raveels waren die Bestrebungen der Cobra-Dichter und -Maler überwiegend spielerisch. Auch Roger Raveel hat spielerische Objekte hergestellt – ich denke an *Karretje om de hemel te veroveren* (1968, Öl auf einem hölzernen Kubus, versehen mit einem Spiegel und Fahrradrädern), aber lyrisch-abstrakte Gemälde, wie sie Asger Jorn (1914–1973), Karel Appel (1921–2006) und Jackson Pollock (1912–1956) gemalt haben, gibt es fast nicht im Œuvre Raveels.²³

Die Betrachtungen von Roland Jooris und die Gestaltung Roger Raveels

Jooris' Betrachtungen haben dazu beigetragen, dass der abstrakte Realismus des Malers auch in die dialogischen Texte der in diesem Essay vorgestellten Dichter durchgedrungen ist. Die lebendige Fülle der vielen Gesamtbilder wurde nicht nur durch Raveel abstrahiert, sondern auch durch die Dichter. Insbesondere Jooris hat die Wirklichkeit *a b g e z e h r t* gestaltet. Zusammen haben sie die Form und das Wort von Überfülle und Ornament befreit, sodass auf der Leinwand und in den Gedichtbänden nur die Essenz übrig geblieben ist. In den Gedichten hat sich die klassische Aufforderung *ut pictura poesis* durchgesetzt. *Ut pictura poesis* ist eine lateinische Wendung, die aus der *ars poetica* des Dichters Horaz (65–8 v. Chr.) stammt und sich mit „wie ein Bild [sei] das Gedicht“ übersetzen lässt.²⁴ Diese Aufforderung wurde kritisch erläutert durch Gotthold Ephraim Lessing (1729–1787). In *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) hat er auf einen wichtigen Unterschied zwischen Gemälden und Gedichten aufmerksam gemacht.²⁵ Trotzdem lässt sich in den Gedichten von Claus²⁶, Kooijman²⁷, Jooris²⁸, Kopland²⁹ und Gisekin³⁰ die malerische Welt von Raveel erkennen; vor allem in den Gedichten von Jooris, der wie Raveel die Welt öfters als eine kurzfristig unbewegliche Wirklichkeit wahrgenommen hat, etwa wie Henri Cartier-Bresson (1908–2004), der mit seiner Straßenfotografie die Situation des Augenblicks festhalten wollte. Aber die Situation des Augenblicks ist beim Dichter und beim Maler ein vorübergehender Denkausschnitt – die Zeit lässt sich nicht festketten und das temporäre Bild wird gleich von einer neuen Situation verdrängt, oder wie es in der Philosophie von



Roger Raveel: *In het niets is er niets* (1996).
Bleistift und Acryl auf Papier.

Heraklit (540–480 v. Chr.) heißt: *panta rhei*, alles bewegt sich fort und nichts bleibt.³¹ Die Bilder gliedern sich alle in eine kontinuierliche Entwicklung ein. Raveel war sich der ständigen Veränderung der Umwelt und seiner eigenen Perzeption bewusst: „Du stellst fest, dass die visuelle Identität der Dinge sich kontinuierlich ändert infolge der Wirkung von Licht, Schatten, Bewegung, Abstand, gegenseitiger optischer Beeinflussung usw. Du weißt jetzt, dass du die Dinge nicht mehr getrennt von Raum und Zeit sehen kannst.“³² Raveel hat nicht nur auf die Änderung seiner Umwelt aufmerksam gemacht, sondern auch das eigene unablässige Werden hervorgehoben.

Besser als *In het niets is er niets* illustriert *Herinnering aan het doodbed van mijn moeder* (1965, Öl auf Leinwand und hölzerne Beine von einem Kopf- und Fußende) die abstrahierende Repräsentation der Wirklichkeit.³³ Das Gemälde „Erinnerung an das Sterbebett meiner Mutter“ stellt die Mutter als eine Silhouette dar, nur ihre Hand ist relativ detailliert ausgearbeitet. Im Vordergrund sitzt ein Mann, der sich die sterbende Frau anschaut, und über seinem Kopf gibt es ein fast weißes Viereck, das die geistige Fülle repräsentiert; der Blick des indirekt erkennbaren Mannes ist kein leeres Schauen, aber er lässt sich nur in einer abstrakten Form ausdrücken.³⁴ Der rückseitig dargestellte Mann – der Vater von Raveel – stellt die Essenz dieser Malerei dar: die Einsamkeit. Auf jeden Fall werden die Grenzen, die Lessing seinerzeit hervorgehoben hat, in diesem Gemälde gesprengt – mit dem Viereck wird ein Rückblick und ein Monolog (eine Geschichte) zum Ausdruck gebracht. Sowohl handgreifliche oder tastbare als auch geistige Elemente der Vergangenheit werden hier verknüpft. Vor allem hat der Maler aber viele erkennbare oder haptische Bestandteile des Interieurs nicht abgebildet. Wie Roland Jooris in seinen Gedichten



Roger Raveel: Herinnering aan het doodsbed van mijn moeder (1965).
Öl auf Leinwand und hölzerne Beine von einem Kopf- und Fußende).

hat Raveel vieles gestrichen.³⁵ Wenn Bestandteile gestrichen oder ausradiert werden, tritt die Essenz in den Vordergrund und dehnt sich – in einer Skizze oder einem Gemälde und in Gedichten – räumlich aus.³⁶ In dem Gedicht *Tekening* („Zeichnung“) schreibt Jooris: „Wer zeichnet grenzt Stille ab, beschwört die Zeit, / zieht sich zurück, lässt weg, behält nur / was zur Essenz führt: den Stengel einer Nacktfigur, den starren Stuhl, das Kreuz, den Mann / entfremdet von seiner Anwesenheit.“³⁷

Die Beine vom Kopf- und Fußende stammen vom ursprünglichen Sterbebett der Mutter und sind sozusagen ein Bindestrich zwischen der Erinnerung – dem Geistigen – und der tagtäglichen Tastbarkeit des Sterbens. Der Mann im Vordergrund wird mit dem Tod und mit dem Leben konfrontiert, und ein erdfarbener, mehr oder weniger abstrakter Weg verknüpft ihn mit seinem Alltag, etwa wie in der Novelle *De boer die sterft* (1918) von Karel van de Woestijne (1878–1929), die Rudolf Alexander Schröder 1934 ins Deutsche übersetzt hat („Der Bauer stirbt: ein Spiel von den fünf Sinnen“). Raveel reduziert die Wirklichkeit, er streicht die Mannigfaltigkeit und demzufolge dehnt die Essenz sich aus: Die Unbeweglichkeit drückt eine Vergangenheit voller Bewegung und einen bewegten Augenblick aus. Der Maler hat unauffällige Farben benutzt und das Gesamtbild ist relativ matt.

Am Anfang seiner Karriere hat Roger Raveel realistische Landschaftsbilder gemalt – *Landschap* („Landschaft“, 1934), *Landweg met spelende kinderen* („Feldweg mit spielenden Kindern“, 1941), *Hooioppers* („Heuhaufen“, 1948)³⁸ –, die sich an den flämischen Expressionismus anlehnen, aber *Rode koe* („Rote Kuh“, wahrscheinlich um 1948, Öl auf Leinwand, auf Sperrholz verklebt), *Schaapjes in een landschap* („Schäflein in einer Landschaft“, 1948) und *Grazend paard* („Grasendes Pferd“, um 1945) neigen schon zur Abstraktion der Tierwelt und zeigen eine Verwandtschaft mit deutschen expressionistischen, nicht-deformierenden Gemälden. Raveel mochte die Bilder von Constant Permeke (1886–1952), aber die romantischen Akzente haben ihm nicht gefallen. Nach Aussagen von Raveel haben ihm Fernand Léger (1881–1955) und Piet

Mondriaan (1872–1944) Impulse verliehen, aber vor allem Van Gogh hat ihn beeinflusst.³⁹ Der Kunsthistoriker Hans Sizoo ist der Meinung, dass die Kunst von Raveel auch einigermaßen verwandt sei mit Bildern von Robert Rauschenberg (1925–2008) und Claes Oldenburg (* 1929); die angloamerikanische Pop Art von Andy Warhol (1928–1987), James Rosenquist (1933–2017) und Roy Lichtenstein (1923–1997) stehe Raveel hingegen fern.⁴⁰ In dem Bändchen *Laarne* (1971) zitiert Jooris Claes Oldenburg: „I consider visual art as poetry, a form of writing, or writing as a form of visual art“.⁴¹ Wie Sizoo erwähnt Jooris Rauschenberg, Jasper Johns (* 1930) und Jim Dine (* 1935).⁴² Jooris macht aufmerksam auf eine gewisse Verwandtschaft, während Sizoo die Berührung nuanciert und betont, dass Raveel, Johns und Dine keine Pop-Art-Künstler sind. In seinem Gedicht *Brief aan Jim Dine*⁴³ verweist Jooris auf Duchamp und alltägliche Gegenstände, die zum Kunstwerk erhoben werden, die sogenannten Readymades, und er erweitert die Kategorie mit nicht taktilen Erfahrungen.

Ich halte das Œuvre Paul Gauguins (1848–1903) für eine weitere direkte oder indirekte Inspirationsquelle, besonders aufgrund des scharfen Unterschieds zwischen Figur und Hintergrund. Wie Gauguin hat Raveel Linien, Farben und Flecken als unabhängige maltechnische Hilfsmittel gebraucht. Linie und Farbe benutzte er, um das Wesentliche – die Essenz – darzustellen, und sie repräsentieren oft eine höhere Wirklichkeit.⁴⁴ *Een kromming in de tijd* (1987, „Eine Kurve in der Zeit“, Öl auf Leinwand) illustriert wie *Wat begrijpen we eigenlijk wel?* (1970, „Was verstehen wir überhaupt?“, Öl auf Leinwand), *Mensenpaar* (1968–1975, Öl auf Leinwand), *Vader en Zoon I & II* (1990, Öl auf Leinwand), *Vader* (1965, Öl auf Leinwand) und viele andere Bilder den Gebrauch dieser Hilfsmittel. Am Anfang hatten die Landschaften einen natürlichen Hintergrund, aber dieser wurde allmählich ersetzt durch gleichfarbige Flecken mit geometrischen Elementen und eventuell Anspielungen auf die wahrnehmbare Wirklichkeit wie zum Beispiel in *Plantende man* (um 1953, „Pflanzender Mann“, Öl auf Hartfaserplatte), *Zulma aan een abstract venster*, (1955, „Zulma an einem abstrakten Fenster“, Öl auf Hartfaserplatte), *Grijze lucht en bomen* (1967, „Graue Luft und Bäume“, Öl auf Leinwand) und das gestalterisch besonders mit dem Œuvre von Gauguin verwandte Bild *Spittende man* (um 1948, „Grabender Mann“, Öl auf Hartfaserplatte). Während eines Gespräches mit Jan Debbaut (Van Abbemuseum, Eindhoven) erwähnte Raveel, dass er sich auch mit typischen Themen von Constant Permeke und Emil Nolde (1867–1956) beschäftigt habe, um herauszufinden, ob er selbst mit diesen Themen etwas anfangen könne.⁴⁵ Wie Gauguin hat auch Nolde öfters Figur und Hintergrund voneinander mit markanten Konturen abgegrenzt, ohne Gauguin nachzuahmen – ich denke an *Tanzfreude* (1940, Öl auf Leinwand), *Badestrand* (1930), *Fremde Menschen* (1946), ein Aquarell wie *Zwei Bauernjungen* (1907–1910) und die Lithografie *Tingeltangel III* (1907–1915). Es sind aber nicht nur die markanten Konturen, die die Gemälde von Raveel mit der Kunst von Gauguin gemeinsam haben, es sind besonders die Farbflächen mit Konturen, wie sie im 19. Jahrhundert in der Schule von Pont-Aven angewendet worden sind. Der neue Stil ist als Cloisonismus bekannt geworden: Die Farben werden in Fächer eingeteilt wie in der mittelalterlichen Zellschmelzkunst, und die wichtigsten Merkmale des Cloisonismus sind: „Ablehnung der Zentralperspektive, Reduzierung des Bildinhaltes auf seine elementaren Formen, flächenhafter Auftrag von meistens gesättigten Farben und insbesondere die starke Konturierung der Flächen.“⁴⁶ Gauguin hat den Stil bei Emile Bernard (1868–1941) kennengelernt, und dieser hat sich auf Louis Anquetin (1861–1932) berufen.⁴⁷ Weder Nolde noch Raveel haben aber die Cloisonétechnik ohne Weiteres übernommen, die beiden Maler haben sie den eigenen Vorstellungen angepasst.

Die Abbildung einer Frau auf der rechten Seite des Gemäldes *Mensenpaar* illustriert die Spannung zwischen ihrem mehr oder weniger natürlichen Hintergrund und dem fast gleichfarbigen Hintergrund mit dem Mann auf der linken Seite. Die Frau ist wie ausgeschnitten, sie ist gleichfarbig weiß mit einer ausgeprägten violetten Konturierung und kontrastiert stark mit dem Hintergrund. Der Mann trägt eine weiße Jacke mit gelben Streifen und einem gelben Umriss und er ist teilweise natürlich abgebildet. In diesem Gemälde hat Raveel die Gestaltungstechnik Gauguins weiter exploriert, aber man kann diese Abgrenzungstechnik auch mit *La raya verde* (1905, Öl auf Leinwand) und anderen Bildern von Henri Matisse (1869–1954) und mit den neuen Ausdrucksformen der Pop Art assoziieren, trotz der geringen Kongruenz von Pop Art und Raveels Bildern. Hugo Claus hat 1965 die Übereinstimmung zwischen Pop Art und der

Kunst von Raveel nuanciert, und Raveel hat sich während eines Interviews im Jahre 2001 mit dieser Ablehnung einverstanden erklärt, obwohl er selbst gewisse Pop-Art-Elemente in seinen Gemälden anerkennt.⁴⁸ Der Sammler und Kurator Geirlandt war der Meinung, dass Raveels Kunst schon Pop Art war, bevor die Werke der Pop-Art-Künstler in Europa ausgestellt und als Pop Art definiert wurden.⁴⁹ Jede neue Kunstrichtung steht immer in einer Tradition. Auch wenn sich die Wege der Richtungen markant trennen, gilt *nihil novum sub sole*, oder: „im Grunde gibt es nichts Neues unter der Sonne. Was gewesen ist, das wird wieder sein.“⁵⁰

Roland Jooris hat nicht nur die technischen Charakteristiken von Raveels Kunst zusammengefasst, er hat auch den (metaphysischen und existenziellen) Inhalt gedeutet und auf Dichotomien wie anwesend und abwesend aufmerksam gemacht.⁵¹ „Die Erfahrung von Ab- und Anwesenheit ist aber auch das Resultat des Sehens. Gewisse Elemente oder Gestalten können, auch wenn sie fühlbar oder greifbar sind, als abwesend erfahren werden wegen des Beleuchtungswinkels oder des Standpunktes. Auch der Abstand beeinflusst die Wahrnehmung. Andererseits hat Raveel erfahren, dass Dinge, die nicht direkt bemerkbar waren, doch anwesend sein konnten. Die Identität eines zu stark von der Sonne beleuchteten Antlitzes änderte sich, aber der Rücken, der Anzug, die Mütze usw. konnten gleichzeitig viel ausgeprägter anwesend sein und die Identität übernehmen. Es entstanden Gegensätze: Das Antlitz und die Identität verschwanden, aber der Körper drückte die Identität in einer anderen Form aus. [...] Ein gewaschenes Kleidungsstück an der Wäscheleine wurde eine weiße Fläche, eine weiße Leere. [...] Ab- und Anwesenheit werden abstrakt ausgedrückt.“⁵² Ein Vergleich des *Portret van vader voor vierkant* (1973, Bleistift, Tinte und Acryl auf Papier) und von *Vader voor een vensterschilderij* (1972, Öl auf Leinwand) verdeutlicht die Aussagen von Raveel. Der vom Rücken her gesehene Mann mit einer typischen Mütze und Fenster oder Vierecke sind archetypische Gestalten in Raveels Œuvre, der selbst oft fotografiert worden ist mit einer Mütze, die derjenigen seines Vaters entsprach. Die Doppelung aller Gestalten – die sichtbare Vorderseite und die unsichtbare Rückseite – hat Raveel zusammen ausdrücken wollen⁵³, und in dem Gedicht *Man op rugzijde* („Mann vom Rücken her gesehen“), das Raveel gewidmet ist, hat Jooris dasselbe versucht: „Schon niemand mehr // er füllt sich selbst / nicht aus // sein rücken / ist namenlos / wie die landschaft // wo er das viereck / gestaltet / fühlt er was hier / nicht ist / doch sichtbar / heraus // einen fleck / der durch vergehen / umkreist / geschichtet / aber zeitlos / ist.“⁵⁴

In einer kurzen Vorstellung macht der Kunstkritiker Jaak Fontier (1927–2017) ebenfalls aufmerksam auf Dichotomien in den Gemälden von Raveel: „positiv – negativ, Konkretheit – Abstraktion, fühlbare Wirklichkeit – schwer erfassbare [Wirklichkeit] [...]“⁵⁵ Für Roger Raveel sei „die Welt das Ganze der Gegenteile.“⁵⁶ Der Künstler hat mehrmals versucht, die äußere Welt als eine geschlossene Einheit von Gegenteilen in seine Malereien zu integrieren anhand von aufgeklebten Spiegeln und anderen Objekten. An dem Gemälde *Neerhof* (1962/63) hat der Künstler sogar einen Käfig mit einer lebenden Taube befestigt. Er strebte eine lebendige Kunst an, die wie die Wirklichkeit sein sollte, und hat deshalb die Wirklichkeit in seinen Repräsentationen verarbeitet – ich denke an das Bild *Het venster* (1962, „Das Fenster“, Öl auf Leinwand mit einem Fensterrahmen).

(Fortsetzung folgt.)

Anmerkungen:

- ¹ <http://citation-celebre.leparisien.fr/citations/136936>: „Sie müssen denken. Das Auge genügt nicht; es muß auch denken.“ Meine Übersetzung.
- ² W. Elias & K. Noblesse, Raveel en zijn tijd en zijn ruimte. Een interdisciplinaire benadering van de ontstaansfase van zijn oeuvre. In: Roger Raveel, Gent/Brüssel, Snoeck-Ducaju & Zoon/Gemeentekrediet, 1996, S. 11-33, hier 30.
- ³ Ebenda. Die theoretischen Überlegungen von Paul Cézanne wurden besprochen durch G. Ballas (1988), *La théorie cézannienne de l'art et ses sources littéraires*, <http://www.societe-cezanne.fr/2017/05/08/la-theorie-cezannienne-de-lart-et-ses-sources-litteraires/> und R. Court, *Cézanne et la vérité de la peinture*, Etudes, 2006, Nr. 11, S. 507-516.
- ⁴ Roger Raveel, 1996, S. 30.
- ⁵ M. Ruyters, Roger Raveel en de nieuwe visie, Gent, Uitgeverij Snoeck, 2006, S. 86; R. Jooris, Roger Raveel, *Ons Erfdeel*, 1969-1970, 13. Jg., S. 43-55.
- ⁶ Ruyters, 2006, S. 85-88. Jooris hat darauf hingewiesen, daß er im Jahre 1963 eine Ausstellung von Raveel in der Galerie Drieghe in Wetteren besucht hat. R. Jooris, *Voor het eerst bij Raveel*, *Yang*, 1975, 11. Jg., S. 39-65.
- ⁷ C. Alleene, Roland Jooris. Creatief bezig zijn is de dood uitstellen, *Spectator*, 05.02.1983, S. 62-66, hier 64.
- ⁸ W. M. Roggeman, Tweejaarlijkse poëzieprijs van „De Vlaamse Gids“ voor Roland Jooris, *Het Laatste Nieuws*, 05.07.1976.
- ⁹ R. Jooris, Een zomermorgen aan de rand van een bos. In: J. Vanriet, *Omtrent de werkelijkheid*, *Kreatief*, 1974, 8. Jg., Nr. 1, nicht paginiert. Meine Übersetzung.
- ¹⁰ In: Vanriet, 1974, nicht paginiert. Meine Übersetzung.
- ¹¹ M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 2003, S. 21 (Gesamtausgabe, Band 5).
- ¹² R. Jooris, *Gedichten 1958-'78*, Antwerpen, Uitgeverij Lotus, 1978, S. 104 und 58. Meine Übersetzungen.
- ¹³ D. van Ryssel, *Zondagnamiddag*. In: Vanriet, 1974, nicht paginiert. Meine Übersetzung.
- ¹⁴ O. Scheire, *Biografie*. In: Roger Raveel. *De verscheidenheid in de Nieuwe Visie*, Brüssel, Kredietbank, 1996, S. 17-30, hier 18.
- ¹⁵ F. van Leeuwen, *Een goede eeuw kunst. Kijken naar de modernen van omstreeks 1850 tot heden*, Brüssel, BRT-Instructieve Omroep, 1988, S. 36.
- ¹⁶ „One does not paint souls, one paints bodies.“ J.-L. Ferrier & Y. le Pichon, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture, and sculpture*, [Nanterre], Chêne-Hachette, 1999, S. 71.
- ¹⁷ Zitiert nach Van Leeuwen, 1988, S. 87.
- ¹⁸ Zitiert nach R. Manheim, *Evocatie door deformatie. Expressionisme in Duitsland 1908-1924*, Heerlen, Open Universiteit, 2001², S. 9.
- ¹⁹ R. Jooris, *Het heelal in de tuin*. In: R. Jooris, O. Scheire & G. Bekaert, *Het Roger Raveelmuseum*, Oostkamp, Stichting Kunstboek, 1999, S. 5-16, hier 6.
- ²⁰ Vgl. D. J. Sporre, *Reality through the Arts*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1991, S. 309.
- ²¹ Roger Raveel, 1996, nicht paginiert.
- ²² Christian Dotremont et les Balle / Christian Dotremont og „Ballerne“, Brüssel, Galerie-Editions du Mont des Arts, 1994; J.-C. Lambert, *Cobra. Kunst in vrijheid*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1983, S. 101, 131.
- ²³ Raveel ist Jorn in Italien begegnet, und die *Dripping*-Technik von Pollock hat er nach eigenen Aussagen schon ausprobiert, bevor Pollock in Europa bekannt worden ist. Ruyters, 2006, S. 60.
- ²⁴ <https://wortwuchs.net/ut-pictura-poesis/>.
- ²⁵ [https://de.wikipedia.org/wiki/Laokoon_\(Lessing\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Laokoon_(Lessing)).
- ²⁶ In Zusammenarbeit mit Raveel hat Claus Genesis, Oostkamp, Stichting Kunstboek, 1969 und *Een andere keer*, Amsterdam, Printshop, 1988 veröffentlicht. Diese Gedichtbände waren mir nicht zugänglich, und deshalb habe ich die Gedichte in diesem Essay nicht vorgestellt.
- ²⁷ B. Kooijman, *Dichter bij Raveel*, Bergen op Zoom, Kleinoed & Grootzeer, 2015.
- ²⁸ In Zusammenarbeit mit Raveel hat Jooris *Een vierkant op het einde van de zomer*, Aalst, Hooft, 1974, *Epifanie*, Gent, Uitgeverij Octave de Achtste, 1988 und *Het niets, het licht en de dingen*, Tienen, Museum Het Toreke, 1992 publiziert.
- ²⁹ *Zoals zijn beelden*, Gent, Ergo Pers, 2003 besteht aus fünf Gedichten von R. Kopland und fünf Farbradierungen von Roger Raveel. Vgl. R. Kopland, *Verzamelde Gedichten*, Amsterdam, Uitgeverij G. A. van Oorschot, 2013, S. 445-449. „*Zoals zijn beelden*“ habe ich leider nicht zur Verfügung gehabt, und deshalb habe ich in diesem Essay die Gedichte nicht besprochen.
- ³⁰ J. Gisekin, *Een spiegel op uitkijk*, Gent, Poëziecentrum, 2017.
- ³¹ H. J. Störig, *Geschiedenis van de filosofie*, Utrecht, Het Spectrum, 2000²⁵, S. 139-142.

- ³² R. Raveel, *Waarom?* In: Roger Raveel. *De verscheidenheid in de Nieuwe Visie*, 1996, S. 15–16. Meine Übersetzung.
- ³³ Jooris, Scheire & Bekaert, 1999, S. 89; B. Dewulf, O. Scheire & H. Sizoo, *Het verschrikkelijke mooie leven*. Roger Raveel. *Schilderijen 1934–1967*, Gent, Ludion/Cera Foundation, 2003, S. 170.
- ³⁴ „Raveel zeigt uns die Abwesenheit, die Schattenebene, die Leere, die ihren eigenen Raum füllt: das Viereck, den Zirkel, das Rechteck, das Oval, das Dreieck, das brüsk das Gemälde abschneidet.“ R. Jooris, *Het heelal in de tuin*, S. 5. Meine Übersetzung.
- ³⁵ Die Gestaltungstechnik von Roland Jooris habe ich kurz beschrieben in dem Essay „Das gestrichene Zeitwort in einem Gedicht von Roland Jooris“, *kalmzone*, Dezember 2014, Heft 6, S. 19–20.
- ³⁶ R. J. van de Maele, *Over de poëtische reductie van het landschap. Een fenomenologische benadering van de poëzie van Roland Jooris*, *Diogenes*, 1985, 2. Jg., Nr. 9–10, S. 388–393; ders., *Aanwezig maar onvindbaar in mijn landgoed van taal – Roland Jooris als cultuurcriticus en minimal art-dichter*, *Schoon Schip*, 2008, 15. Jg., Nr. 1, S. 7–10; ders., *Omgaan met werkelijkheden: van Raveel en Jooris tot Kooijman en Strittmatter*, *Kreatief*, 2002, Jg. 36, Nr. 2, S. 56–63.
- ³⁷ R. Jooris, *Gekras*, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij, 2001, S. 23. Meine Übersetzung.
- ³⁸ Im Jahre 1963 hat Raveel wieder *Heuhaufen* gemalt (Öl auf Leinwand und mixed media), aber diesmal war die Abbildung nicht expressionistisch oder realistisch. 1963 hat sich die Abstraktion bewährt, und das Bild ist abstrakt-lyrisch. In den 60er Jahren ist Raveel der amerikanischen abstrakt-lyrischen Kunst begegnet, und die Gemälde von Theodoros Stamos (1922–1997) und Adolph Gottlieb (1903–1974) haben ihn möglicherweise beeinflusst. K. J. Geirlandt, *Het verschrikkelijk mooie leven*. In: Roger Raveel. *De verscheidenheid in de Nieuwe Visie*, 1996, S. 63–66, hier 63.
- ³⁹ H. Sizoo, *Roger Raveel 1948–1965: de weg naar een synthese*. In: Dewulf, Scheire & Sizoo, 2003, S. 9–63, hier 15–16.
- ⁴⁰ Ebenda, S. 39.
- ⁴¹ R. Jooris, *Gedichten 1958–'78*, 1978, S. 27.
- ⁴² Die Kunst von Rauschenberg und Johns hat Raveel 1962 kennengelernt während der Ausstellung „4 Amerikaner“ in Bern. Ruyters, 2006, S. 59.
- ⁴³ R. Jooris, *Brief aan Jim Dine*. In: Vanriet, 1974, nicht paginiert.
- ⁴⁴ Mannheim, 2001, S. 20, 45, 48, 62. „Die Farbe einer Mütze, einer Flasche oder eines Anzuges wird meistens durch eine unregelmäßige schwarze lineare Begrenzung isoliert.“ R. Jooris, *Het heelal in de tuin*, S. 7.
- ⁴⁵ J. Debbaut, *Een gesprek met Roger Raveel*. In: Roger Raveel, 1996, S. 47–50, hier 49.
- ⁴⁶ <https://de.wikipedia.org/wiki/Cloisonismus>. Ausgeprägte Konturierung gibt es auch im Œuvre von Karl-Schmidt-Rottluff (1884–1976), Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Erich Heckel (1883–1970) und vieler anderer Expressionisten. Der Einfluss von Gauguins Bildern (ich denke zum Beispiel an „Le Christ jaune“, 1889, und „Pastorales Tahitiennes“, 1893) auf die moderne Kunst – und Raveel – ist kaum zu überschätzen.
- ⁴⁷ Van Leeuwen, 1988, S. 60–61. Über Emile Bernard und den Cloisonismus: Rose-Maria Gropp, *Ausstellung zu Emile Bernard. Der Künstler, den van Gogh bewunderte*, *FAZ*, 18.03.2015.
- ⁴⁸ B. Vanegeren, *De acht decennia van Roger Raveel (80)*, *Humo*, 03.07.2001, S. 158–163, hier 160.
- ⁴⁹ Ruyters, 2006, S. 50.
- ⁵⁰ *Prediger*, 1,9.
- ⁵¹ R. Jooris, *De openbaring volgens Raveel*. In: Roger Raveel. *De verscheidenheid in de Nieuwe Visie*, 1996, S. 9–13.
- ⁵² Ruyters, 2006, S. 86–87.
- ⁵³ B. Dewulf & S. Vanfleteren, *De vroege verwondering van Roger Raveel*. „Ik zie alle kleuren graag“, *De Morgen*, 08.11.2003, S. 58–59, hier 59.
- ⁵⁴ R. Jooris, *Uithoek*, Gent, Poëziecentrum, 1991, S. 36. Meine Übersetzung.
- ⁵⁵ J. Fontier, 1974. Er gaan retrospectieve tentoonstellingen door van Raveel in het Stedelijk Museum Amsterdam en het Centrum voor Kunst en Cultuur Sint-Pietersabdij Gent, *Kreatief*, 1996, Jg. 30, Nr. 1, S. 28–31, dort 30.
- ⁵⁶ R. Jooris, *Het heelal in de tuin*, S. 7.

ROMAIN JOHN VAN DE MAELE, geb. 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), *Herfsttij van het verlangen* (2015), *Schaduwspel* (2018). Essays: u. a. *Op het spoor van Boon* (1999) und *Cyriel Buysse's plattelandswerelden* (2003). Beiträge in belgischen, niederländischen, dänischen, finnischen und deutschen Literaturzeitschriften.

Norbert Rath

BLOCH, BRECHT, BENJAMIN UND DAS STAUNEN
Bemerkungen zu Nicola Gess: *Staunen. Eine Poetik*

Forschungsschwerpunkte der Autorin

Nicola Gess ist Professorin für neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel. Ihre Dissertation handelt über das Thema *Gewalt der Musik. Literatur und Musik um 1800* (2011). Ihre Habilitation setzt sich mit dem literarischen „Primitivismus“ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auseinander: *Primitives Denken. Wilde Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*. Sie gelangt dabei zu dem Ergebnis: „Literatur im Zeichen des Primitiven bedeutet [...] immer auch kritische Reflexion des primitiven Denkens [...], und die einzige Wiederverzauberung, die diese Literatur verspricht, ist dann eine, aus der es, mit Benjamin gesprochen, zu ‚erwachen‘ gilt“ (2013, 428).¹

Die aktuelle Monographie *Staunen. Eine Poetik* (2019) entstand im Rahmen eines von der Autorin geleiteten Forschungsprojekts, aus dem heraus bereits eine Reihe von Arbeiten zu diesem in der deutschen Literaturwissenschaft lange Zeit wenig beachteten Thema erschienen ist, zuletzt noch, von ihr mit herausgegeben, ein Sammelband zu *Poetiken des Staunens* (2019).²

Übersicht

Wenigstens in diesem Punkte sind Platon und Aristoteles sich einig: Der Anfang der Philosophie ist das Staunen. Auch der Anstoß zur Produktion eines literarischen Textes ist oft eine Irritation, ein (Er-)Staunen. Texte können ihrerseits bei den Rezipienten Staunen auslösen – von der Bewunderung bis hin zur befremdeten Frage „Was soll denn das?“ Nicola Gess hat im Wallstein-Verlag ein schmales Bändchen mit acht Kapiteln zur Poetik des Staunens vorgelegt. Sie interessiert sich „für das STAUNEN als epistemische, d. h. auf den Erkenntnisgewinn bezogene Emotion“ (2. Kap., 30). In den Kapiteln 3 und 4 (33-86) zeichnet sie nach, wie das Staunen „als ästhetische Emotion [...] grundlegend für die poetologische Reflexion des 18. Jahrhunderts“ wird (30). In den Kapiteln 5 und 6 (87-124) fragt sie nach einer „Politik des Staunens“ z. B. bei Ernst Bloch (1885–1977), Bertolt Brecht (1898–1956), Viktor Šklovskij (1893–1984) und Walter Benjamin (1892–1940). In Kap. 7 (125–147) stellt sie literarische Verfahren der Produktion von Staunens-Reaktionen vor wie Verfremdung, Verdunkelung, Metapher, Paronomasie, Paradoxon, Überraschung. Im Schlusskapitel (147–172) fragt sie mit Bezug auf Andreas Reckwitz³, ob „das STAUNEN möglicherweise der Affekt unserer Zeit“ sei (148) und ob es (dennoch) ein „subversives Potenzial“ enthalte (154).

Zur Ästhetik des Staunens bei Bloch, Brecht und Benjamin

Walter Benjamin ist für Nicola Gess eine der wichtigsten Bezugsfiguren für ihre Poetik des Staunens (103f., 115–124, 152, 155f.). Seine Beiträge zu einer Theorie des Staunens werden mit Sympathie und Kennerschaft vorgestellt. Auch auf Ernst Bloch (88–102, 152) und Bertolt Brecht (103–109) wird in eigenen Abschnitten – keineswegs unkritisch – Bezug genommen. Was Blochs *Geist der Utopie* betrifft, so kann sie sich mit dem „prophetischen Duktus“ dieses Buches nicht befreunden (95): „Ein kritischer Dialog ist aufgrund des dunklen und zugleich imperativischen Gestus des Textes nicht möglich.“ (99) Blochs „Rhetorik des STAUNENS“ setze „auf den erhabenen

Stil, eine strategische Verdunkelung und Suggestionstechniken“ (102). Mit leisem Amusement zitiert sie aus einem Brief von Bloch an Georg Lukács aus dem Jahre 1911: „Ich bin der Paraklet und die Menschen, denen ich gesandt bin, werden in sich den heimkehrenden Gott erleben und verstehen.“ (100) Von einem derart überzogenen messianischen Selbstverständnis hat Bloch sich allerdings schon während des Ersten Weltkriegs wieder entfernt.

Benjamins Ästhetik des Staunens erscheint Nicola Gess im Vergleich als weitaus rationaler und anschlussfähiger: Benjamin reflektiere auf die „besondere Zeitstruktur des ästhetischen Staunens“ (104). Seinen Überlegungen zur „Verfremdung“ liege ein „geschichtstheoretisches Konzept“ zugrunde: „Geschichte kristallisiert sich ihm in Momenten der Überblendung zweier zeitlich weit auseinanderliegender Augenblicke“ (116). Benjamins Konzept des Staunens gehe über dessen „Funktionalisierung bei Brecht“ hinaus und finde „Anschluss an Šklovskijs Sehnsucht nach einer intensivierten Wahrnehmung und einer intimeren Beziehung zur Dingwelt“ (117). Šklovskij, einer der Begründer des Formalismus, hatte 1917 – noch vor Brecht – ein Konzept der Verfremdung entwickelt. „Ob Brecht [...] durch Šklovskijs Theorie der *ostranenie* (dt.: Verfremdung) beeinflusst wurde, ist umstritten.“ (109) Jedenfalls versteht Šklovskij „Ostranenie [...] als ein Verfahren der Staunensproduktion“ (114). Das Kunstwerk hat für ihn den Sinn, staunen zu machen; dadurch soll es „wieder zur ersten Natur [...] zurückführen“ (115).

Demgegenüber gilt für Benjamin: Er „bettet die lebensphilosophische Suche nach [...] einer Intensivierung der Wahrnehmung in eine Theorie des unwillkürlichen Gedächtnisses ein und verleiht dadurch Šklovskijs Gegenstand des STAUNENS eine historische und subjektive Tiefendimension“ (120). Die „Produktion von STAUNEN“ zielt sowohl für Brecht wie für Benjamin auf „die Erlangung einer Einsicht in historische Zusammenhänge [...], die Brecht durch Kommentierung, Benjamin aber in der Unterbrechung generieren will.“ (123) Für Brecht ist im Staunen des Zuschauers schon „der ‚Aha-Effekt‘ des darauffolgenden Verstehens [...] enthalten“; ihm gehe es darum, die „Gemachtheit des Theaters“ zu zeigen und dadurch „die Gemachtheit und ergo Veränderbarkeit der Gesellschaft“ sichtbar werden zu lassen (108). Für Benjamin werde im Prozess des Staunens eine in profanen Gegenständen „gespeicherte historische Erfahrung plötzlich wieder lebendig“; dadurch werde „eine historische Erkenntnis möglich [...], die der erste Schritt zur Veränderung der Gegenwart ist.“ (152)

Staunen – eine ästhetische Emotion mit subversivem Potential

„Das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, [...] ist das Erstaunen“.
(Johann Wolfgang von Goethe)⁴

Das „subversive Potenzial“ des Staunens sei auch im Zeitalter des Internets noch nicht erledigt und erschöpft (31f., 154). Eine substantielle „ästhetische Erfahrung und das Staunen, das ihr [...] eng verbunden ist“, stehen – in der Sicht von Nicola Gess – „quer zu einer Gesellschaft der Singularitäten, die in besonderen Erlebnissen nach immer neuen Wow-Effekten strebt“ (156).

Es ist auf den ersten Blick erstaunlich, dass in dieser Poetik die erste Poetik, in der das Staunen begrifflich zu fassen versucht wird, keine große Rolle spielt, nämlich die des Aristoteles: Er „ist es auch, der das Staunen zu einem Terminus technicus der Rhetorik und der Poetik werden lässt“.⁵ Nicola Gess wählt ausdrücklich einen anderen Ansatz. Sie denkt die Emotion des Staunens „nicht von der Antike, sondern von der im 18. Jahrhundert begründeten philosophischen Ästhetik“ her (30). Daher lässt sie ihre Poetik des Staunens nicht mit Aristoteles, sondern mit G. F. Meier, A. G. Baumgarten und J. J. Breitingen beginnen. So finden also weder die antiken noch die mittelalterlichen Theorien des Staunens darin nennenswerte Berücksichtigung. Zwar zitiert sie kurz den Topos vom Staunen als dem Anfang der Philosophie, aber sie spart die antike Tradition des Nachdenkens über das, was Staunen macht, weitgehend aus. Vielleicht wird durch diese bewusste Beschränkung auch manche Erkenntnischance verschenkt. Auch die mehr als zwei Jahrtausende hin andauernde Konkurrenz von Philosophie und Rhetorik in der Analyse des Staunens findet in ihrer Studie keinen besonderen Widerhall. Immerhin geht sie auf die überaus wirkungsmächtige Theorie des Pseudo-Longinos über das Erhabene ein (132–134).

Plausibel ist ihre zentrale These: Das Staunen „verabschiedet sich nicht etwa aus dem philosophischen Diskurs [...], sondern wird im Kontext einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis neu gefasst und aufgewertet“ (30). „Wenn die philosophische Erkenntnistheorie [...] die Verwunderung aussortiert, weil sie zu sinnlich ist, so rückt sie die Ästhetik [Baumgartens und Meiers] als eine Theorie der *sinnlichen* Erkenntnis gerade wieder in ihr argumentatives Zentrum.“ (43)

Der Leser hätte sich gewünscht, noch weitere staunenswerte Stationen des Schreibens bzw. theoretische Stationen der Staunens-Analyse vorgestellt zu bekommen (Goethe, Hölderlin, Jean Paul, Kleist, Kafka ...). Aber die Fülle der Staunen-machenden Literatur ist beinahe unendlich, und um eine wissenschaftliche Arbeit mit vertretbarem Umfang abschließen zu können, muss man wohl irgendwo aufhören weiterzusuchen und weiter zu forschen. Ein Literaturverzeichnis und ein Sach- und Personenregister am Ende wären aber – trotz der gebotenen Kürze des Bändchens – leserfreundlich gewesen.

Fazit

„Wie eng begrenzt ist unsere Tageszeit.

Du warst und sahst und stauntest, schon Abend ists“

(F. Hölderlin: Rousseau)

Nicola Gess hat eine solide Studie zur Poetik des Staunens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vorgelegt. Staunen ist für sie eine ästhetische Emotion mit subversivem Potenzial (32, 154). Die begriffs- und problemgeschichtliche Wende im Verständnis des Staunens um 1750 wird kenntnisreich belegt. Dieses Ergebnis fügt sich ein in die Befunde von Begriffshistorikern zu Verschiebungen in der Semantik wichtiger Begriffe zwischen 1750 und 1790. Z. B. wird damals der Kollektivsingular Geschichte zu einem zentralen Begriff und erübrigt das Sich-Einlassen auf die vielen Geschichten (R. Koselleck). Oder der Begriff *des* Fortschritts beginnt seine Karriere in der Geschichtsphilosophie, nämlich bei Kant, der den Begriff im Deutschen überhaupt erst prägt.

Auch die Ausführungen von Nicola Gess zu einer „Politik des Staunens“ im 20. Jahrhundert, nämlich bei Šklovskij, Bloch, Brecht und Benjamin, sind aufschlussreich und plausibel. Vielleicht wäre noch eine Einbeziehung von Adornos Ästhetik, insbesondere seiner Theorie des Neuen, sinnvoll gewesen. Adorno bezieht sich mehrfach kritisch auf Brechts Konzept einer Politisierung der Kunst.⁶ Gegen Brecht und Benjamin besteht er auf der Autonomie der Kunst.

Zum vielfältigen und kaum abschließbaren Thema des Staunens und des Erstaunen-Machens seien noch einige Fragen gestellt: Zu welchen Ergebnissen gelangen Theorien des Staunens und Staunen-Machens im Blick auf *nicht* literarische Künste? Welche Rolle hat die Rhetorik für die Analyse des Staunens gespielt? Galt z. B. die Poetik nicht um 1750 noch als eine Unterdisziplin der Rhetorik? Welche Elemente von antiken Theorien des *thaumazein* bzw. der *admiratione* wirken bis in die Gegenwart hinein?

Nicola Gess: *Staunen. Eine Poetik. Kleine Schriften zur literarischen Ästhetik und Hermeneutik*, Bd. 11, hrsg. von Wolfgang Braungart und Joachim Jacob, Göttingen: Wallstein 2019, 176 S., ISBN 978-3-8353-3311-6, EUR 14,90 (Seitenangaben im Text nach dieser Publikation).

Anmerkungen:

¹ Vgl. dazu die Rezension von David Wachter: *Fiktionen vom wilden Ursprung. Nicola Gess über Figuren primitiven Denkens in der literarischen Moderne*, in: Literaturkritik.de. Rezensionsforum (Nr. 4/2014). Link: <https://literaturkritik.de/id/19094>.

² Weitere Publikationen sollen folgen (siehe <https://germanistik.philhist.unibas.ch/de/personen/nicola-gess/forschungsprojekte/>).

³ Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2017. Reckwitz spricht dort vom „Regime des kulturell Neuen“ (25; vgl. N. Gess, 2019, 149).

⁴ Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von Regine Otto, München: Beck 1984, 275.

⁵ E. Jain / T. Trappe: Artikel *Staunen; Bewunderung; Verwunderung*. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 10, ST-T, Basel 1998, Sp. 116 (dort Sp. 117 Nachweise zum Staunen in der *Poetik* des Aristoteles: Arist. *Poetik* IX, 1452 a1–11; XV 1454 a 37–b 8; XXIV, 1460 a 11–b2; XXV, 1460 b 22–29).

⁶ Vgl. z. B. Theodor W. Adorno (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 55; Theodor W. Adorno (1969): *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 117–133. – Allerdings spricht für das Aus-sparen von Adornos Ästhetik in einer *Poetik* des Staunens, dass das Moment des Staunenerregenden bei Adorno in erster Linie von der Musik her gedacht ist.

Literatur:

Theodor W. Adorno (1969): *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main: Bibliothek Suhrkamp. Darin der Aufsatz: Engagement [zu Sartre und Brecht], 109–135.

Theodor W. Adorno (1970): *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Nicola Gess (2011): *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*, Freiburg: Rombach (zweite, verbesserte Auflage).

Nicola Gess (2013): *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*. München: Fink.

Nicola Gess, Mireille Schnyder, mit Johannes Bartuschaft, Hugues Marchal (Hrsg.) (2019): *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven*, in der Reihe: *Poetik und Ästhetik des Staunens* (Reihenhrsg. Gess/Schnyder). Paderborn: Fink.

Andreas Reckwitz (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp.

NORBERT RATH war bis 2014 Professor für Sozialphilosophie an der Fachhochschule Münster. Arbeitsgebiete u. a.: Geschichte Kritischer Theorie, Theorien des Glücks, Begrifflichkeit Kultur/zweite Natur.

themenschwerpunkt
Prometheus

Aischylos (525–456 v. Chr.)

AUS DEM „GEFESSELTEN PROMETHEUS“ (ERSTE SZENE)
übertragen von Johann Gustav Droysen (1808–1884)

(FELSIGES MEERESUFER, LINKS DIE OFFENE SEE, RECHTS WILDES GEKLÜFT. VON RECHTS HER KOMMEN HEPHAISTOS MIT HAMMER UND KETTEN, KRAFT UND GEWALT, DIE DEN TITANEN PROMETHEUS GEFESSELT FÜHREN.)

[...]

KRAFT [*zu Hephaistos, der Prometheus an den Felsen schmieden soll*].

Auf, auf! was säumst du und bedauerst ihn umsonst?

Wie hassest du nicht diesen gottverhaßten Gott,

Der doch den Menschen frevelnd dein Kleinod verrieth?

HEPHAISTOS. Ein Großes ist's, verwandt sein, alt befreundet sein!

KRAFT. Ich glaub's; doch unfolgsam des Vaters Worten sein,

Wie ist es möglich? scheust du es nicht um vieles mehr?

HEPHAISTOS. Stets ohn' Erbarmen bist du und voll wildem Trotz!

KRAFT. Es hilft ja doch nichts, Thränen ihm zu weinen; drum

Müh' dich umsonst nicht mit so ganz Vergeblichem!

HEPHAISTOS. O dieser Hände hundertfach verhaßt Gewerbl!

KRAFT. Warum verhaßt dir? denn mit einem Wort, des Grams,

Der jetzt dich drückt, trägt deine Kunst dir keine Schuld.

HEPHAISTOS. Und doch, o hätte jeder Andre sie erloos't!

KRAFT. Es ward den Göttern alles, nur nicht Herr zu sein;

Denn frei und Selbstherr nennst du niemand außer Zeus.

HEPHAISTOS. Ich seh's; entgegen dem zu sprechen hab' ich nichts!

KRAFT. Und eilst dich doch nicht, gleich mit Fesseln ihn zu umfahn,

Damit dich säumig nicht der Vater möge sehn?

HEPHAISTOS. Bereits zur Hand mir siehst du ja die Ketten auch!

KRAFT. Um die Hände leg' sie, schmiede sie ihm aus voller Kraft

Mit deinem Hammer, nagle fest sie an den Fels!

HEPHAISTOS. Schon faßt es; nicht ist meiner Arbeit Werk umsonst!

KRAFT. Schlag's mehr, noch mehr ein! keil' es fest! laß nirgend nach!

Der weiß sich Rath zu finden, wo's unmöglich scheint.

HEPHAISTOS. 's ist unerlösbar jetzt geschlossen dieser Arm.

KRAFT. So schmiede sicher auch den andern an, damit

Er lernt, vor Zeus sei seine Schlaueit eitel Nichts.

HEPHAISTOS. Wohl außer diesem keiner tadelt mich mit Recht.

KRAFT. Des diamantnen Keiles schonungslosen Zahn,

Hier durch die Brust hin treib' ihm den mit aller Kraft.

HEPHAISTOS. Weh dir, Prometheus! ach ich seufz' um deinen Schmerz!

KRAFT. Du zögerst nochmals, seufzest um den Feind des Zeus?

Daß nur du selbst nicht um dich selbst einst jammern muß!

HEPHAISTOS. Du siehst ein Schauspiel nicht mit Augen anzuschau!

KRAFT. Des wohlverdienten Lohns beschieden seh' ich ihn.

Auf! um die Seiten leg' ihm an den Eisengurt!

HEPHAISTOS. Ich muß es thun; befiehl es nicht zum Ueberdruß!

KRAFT. Ja wohl befehlen, an dich treiben obendrein!

Steig' nieder, schnüre jetzt den Schenkel eisern ein!



Irene Klaffke: Entdeckung der Leber (2014). Tempera.

HEPHAISTOS. Gethan ist das auch sonder lange Mühe nun!
KRAFT. Jetzt schlage tüchtig ihm der Kette Stift in den Fuß;
Denn deiner Arbeit Richter ist, du weißt es, streng!
HEPHAISTOS. Dein Reden lärmt entsprechend deiner Trotzgestalt!
KRAFT. Sei du ein Weichling, aber meinen Eigensinn
Und meines Zornes Strenge mach' mir nicht zur Schuld!
HEPHAISTOS. So laß uns gehn; fest liegt um ihn das Eisennetz.
KRAFT. Hier trotz' und frevle, hier entwend' den Göttern ihr
Kleinod und bring' es deinen Tagsgeschöpfen. Was
Von deinen Qualen ab dir schöpfen können sie?
Falsch heißt Prometheus du der Vorbedächtige
Den Göttern; selbst brauchst einen Vorbedächtigen du,
Mit welcher Wendung diesem Netz du dich entwirrst!

(KRAFT, GEWALT, HEPHAISTOS AB.)

[...]

Benutzte Textausgabe: *Des Aischylos Werke*, übersetzt von Joh. Gust. Droysen, Berlin 1842 (2. Aufl.), S. 409, 411–413. – Die Autorschaft des Aischylos ist nicht gesichert.

blume (michael johann bauer)

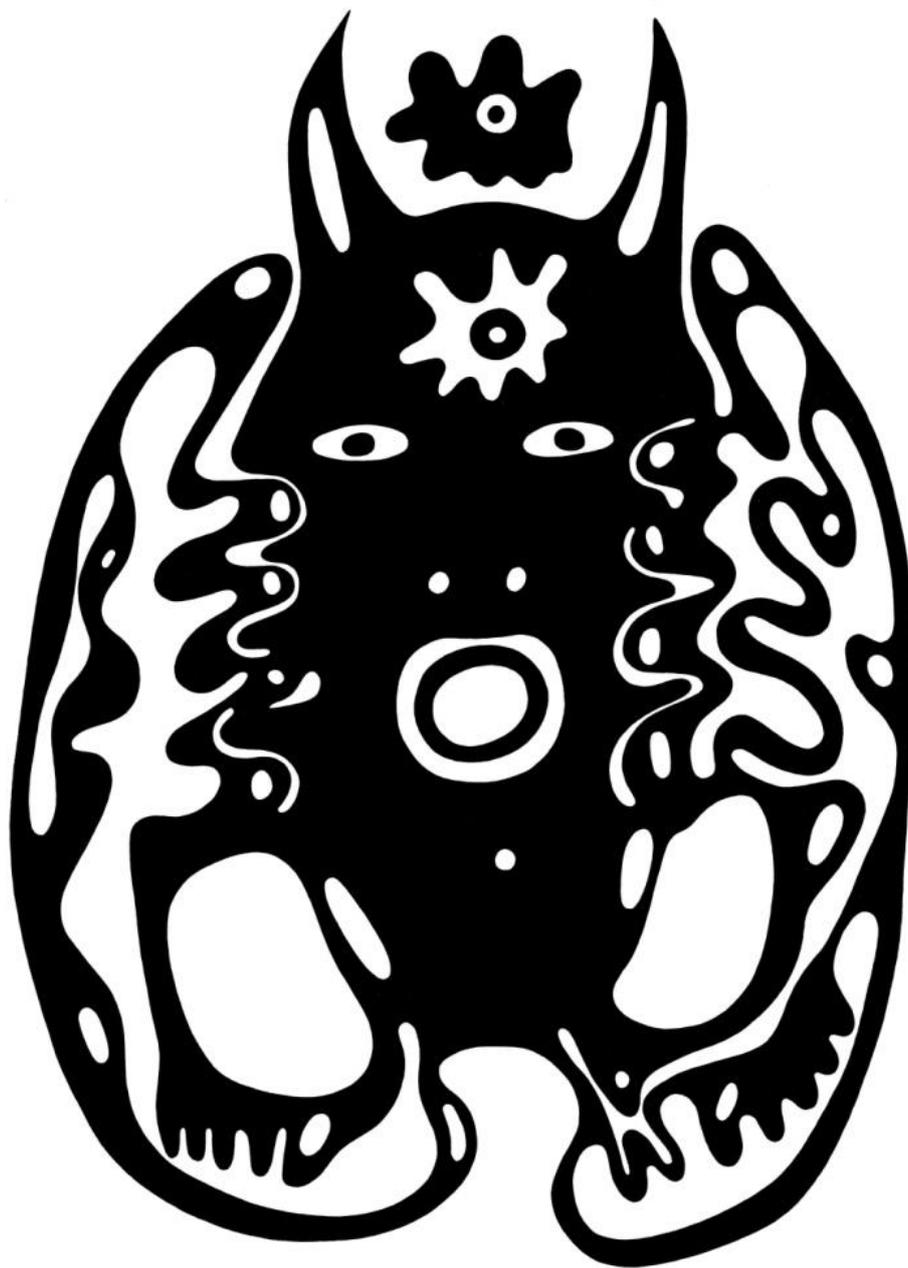
HINRICHS LACHEN ODER EINE FEINE ANTAGONIE

*wir lebten im dunkeln
& ahnten es nicht
jetzt sehnen wir uns danach*

als hinrich, deutlichst alkoholisiert – o!, die orgiengemahnende verkostung zahlloser herbbitterer biere, scharfer, klarer schnaepse & buntsueszer likoere, & das alles wuest durcheinander, hatte uns laengst ihre grotesk entstellenden spuren eingegraben, hatte laengst signifikant wirkung gezeitigt, hatte laengst die letzten subtilen reste prosozialer zurueckhaltung eliminiert –, wieder einmal eine seiner leidlich absurden archetypentheorien vom stapel liesz & auch bei dieser gelegenheit nicht umhin wollte, parallelen zwischen der symboltraechtigen pseudopersona des luzifer & eva, *der kleinsten rippe adams*, wie er sie – zu provokationszwecken zurueckbehaltenes reliket einer grundlegend misslungenen, vaeterlichen erziehung zum chauvinisten – halb spoettisch zu nennen pflachte, zu ziehen, ja, sogar soweit ging, ihre absolute identizitaet zu fordern, musste ich nicht nur lachen, nein – schliesslich aehnelte mein zustand dem seinen frappierend –, ich steigerte mich foermlich hinein, in einen fast schon hysterischen lachkrampf allererster guete. ... *luzifer!, luzifer!*, groelte er, beifallsgierend saemtliche blicke an sich reizend, *luzifer!*, – *der legendaere lichtbringer!* –, *ein leider – ach du meine guete oder lieber gott...?! – recht oberflaechlich gestrickter, tumb verchristlichter, daemonisierter & vielfach verteufelter prometheusarchetyp, saet zweifel & schenkt dem bis dahin ausschliesslich unbewusst vor sich hinvegetierenden menschelein sein hyperperfides ich-bewusstsein – chance & buerde in einem!* –, *das sublime licht des geistes, naemlich, sodass der nun von dem punkte an gerne auf eigene faust pruefen mag, was ihm sinn macht & was nicht; gefangen, im seichten radius seines mickrigen scheins! ... & dergleichen eben eva, die – hoert, hoert! – gute, alte kleinste rippe adams! ... weil: adam, erster mensch & affektgesteuertes, possierliches tierchen, lauschte gehorsam seinen trieben & wagte nicht, die welt infrage zu stellen. – ploetzlich kam eva! & ... vielleicht zur erklaerung: zum lachen – doch welch tristes lachen ... – fand ich nicht seine argumentation an sich – obgleich sie unwiderlegbar reichlich humoreske eigenschaften aufwies –, sondern vielmehr die unermuedliche beharrlichkeit, mit der er uns zu ueberzeugen suchte – aber, von was denn eigentlich? – das wusste er wohl selbst nicht genau. zu schulzeiten hatte – nach enthusiastischer lektuere altgriechischer sagen respektive mythologie – eine stets & unablaessig den prometheusmythos umkreisende fixe idee, deren wahre natur er kaum annaehrend zu fassen vermochte, von ihm besitz ergriffen & ihn nicht mehr losgelassen. & seitdem scheiterte er kategorisch daran, theorie & praxis – besser: seine impliziten thesen mit seinem leben – in uebereinstimmung zu bringen. er tat uns leid; & immer, wenn wir uns trafen & dabei tranken – ergo in der regel –, loeste sich unsere angestaute angst um ihn & manifestierte sich in form verzweifelten, unsteten lachens, das ihn allerdings eher aufmunterte, statt ihn zu bedruecken.*

& waehrend wir uns also, exzessiv, einem bereits gen magische nacht – ich greife ein wenig vor – verflossenen abend hingaben, zerrann – zwischen unseren metaphorischen fingern – gleichermaßen jenes erhabene fluidum, welches in harmonischer uebereinkunft mit raum das dynamische grundgeruest wahrhaft goettlicher spiele bildet: wir wurden genoetigt, das etablissement zu verlassen – schuld & schande der unsaeglichen sperrstunde! –, & die nicht gerade bescheidene zeche beglichen habend, wandten wir uns den straszen zu & huldigten der gemaeszigten hoffnung, unsere gewiss gehaltreichen gespraecher wandernd weiterfuehren & uns noch relativ fremdes entdecken zu duerfen.

bekanntlich hochbeschwoert der sonnenuntergang ein mystifizierendes labyrinth aus schatten & metamorphosen: die stadt verwandelt sich, & ihr traegfahles antlitz, von geheimnissen umwoben, in etwas finsteres, schoenes, gefaehrlicheres – in ein opakes kunstwerk, voller raetsel & poesie. & der rausch? – der rausch, der tut sein uebriges & nivelliert ganz einfach, mir nichts, dir nichts, sozusagen beinahe nebenbei, das oede nachrauschen eines von routinen zerfressenen alltags & hebt, schieflostig vexierend, grimassen schneidend, bloss vermeintlich belangloses



blume (michael johann bauer): agonie des prometheus (2019).

hervor. & bewegen wir uns, dann, abseits eines vor gewoehnlichkeiten strotzenden, geselligen treibens, stossen wir nicht selten auf vergessene viertel – die kultur verschmaecht ihr wurzelwerk & graebt sich dadurch just ihr grab –, denen das odeur des vergaenglichen zu einem der verwesung geworden ist: mit pappe abgedeckte, rissige schaufenster zugrunde gegangener spezialitaetenlaeden, verwahrloste kaschemmen, wo der wirt sein einziger gast bleibt, zwielichtige haeuser, einst der koerperlichen freude geweiht, mittlerweile ihrer notduerftigen bestattung dienend, blindwuetig aufeinander getuermte wohnungen mit elenden hinterhofeingaengen & katzengeschrei et cetera et cetera et cetera zaubern in verwegensten kombinationen das perfekt berueckende ambiente fuer eine abenteuerliche urbane expedition.

trunken taumelten wir vor uns hin, kreuzten die via diverse substanzen gedaempft turbulenten pfade anderer adepten schier somnambulen wandelns – schnell! hochloderten hitzige konversationen, mitunter drohten handgemenge!, & erloschen; lokalkoloritgespickte hymnen & informationen wurden ausgetauscht – teilweise lallend –, empfehlungen & anregungen ausgesprochen,

fuer eine kurze weile gemeinsam beschrittene wege trennten sich & ernuechterung einschliesslich einer daraus resultierenden, profitablen klareren sicht setzte ein & wir erblickten, uns vis-à-vis aufbluehend, aus dem duestern holz fragwuerdigster chimaeren geschnitzt, den wundersamerweise tatsaechlich offenstehenden abgesang eines vermutlich avantgardistischen theaters beziehungsweise dessen portal – *pneumathek!*, verkuendeten uns alterskranke lettern zur erinnerung an einen grosartig toenenden namen. seitlich des eingangs bleckte uns indes ein durchaus sonderbares plakat entgegen: keinerlei schrift offenbarte den konkreten titel des mutmaszlich durch das bild stellvertreteten stuecks; ein schwarzes gesicht – & zugleich torso samt dick daraus hervorwuchernden, zumindest oberen, aufgefalteten, ornamentueberhaeuften extremitaeten –, gehoert & ungefaehr eifoermig, von den wangen her unter forderndem druck verschwindend – der stirn eingepraegt, einer stilisierten, weisz strahlenden blume aehnliches, & dahinter, einsam schwebend, das komplementaere –, sein ausdruck: staunend, geschockt, ob dem, was ihm geschieht? – genug, immerhin, uns bei unserer kategorischen neugier zu packen, & wir schlenderten, der erwartung nicht abhold, ins kaerglich illuminierte foyer des schauspielorts, uns marginal wundernd, dass wir niemand verantwortlichen entdeckten, & betraten, daraufhin, weiter explorierend, einen daemmrigen saal. dort hatten es sich, eventuell ebenfalls angelockt, vom luziden vorschimmer eines ominoesen spektakels, menschliche schwaermer & motten – sporadisch verteilt – gemuetlich gemacht; schweigen herrschte. wir folgten, brav, ihrem exempel & starrten auf einen die buehne verhuellenden, zerschlissenen vorhang, der, eine menge sachter atemzuege spaeter, endlich sein maul aufreiszt.

fern, am horizont, ein stark umwoelkter berg; leiser donner & gelegentliche blitze unterstreichen seine archaische natur. vor uns: undurchdringliche, beaengstigende dunkelheit. langsam steigt ein titanisches, humanoides wesen, fackeltragend, vom berg herab. sanfter fenchelduft breitet sich aus – dank dem flackernden feuer koennen wir gelassen, unter der musen obhut, die markanten zuege des herannahenden beschauen: stolz & ein gediegener hauch von arroganz teilen sich eine erfahren anmutende visage. zunehmend schwindet die dunkelheit, derweil der gewaltige dem zentrum der buehne zueilt. er trifft ein; siegessicher, geschwellter brust & das kinn feist nach vorne gereckt, stemmt er die fackel gen decke. ein triumphierendes bruelen ertoent. er verharret mehrere augenblicke lang; er sonnt sich im ruhm des moments. jetzt nickt er – *geschafft!* –, seine augen schweifen laechelnd ueber das ihn umgebende terrain. da beginnt die transformation: unglaeubig leuchtet er in jedwede richtung – er ist allein! hier herrscht leere! seinem geschenk mangelt es vollkommen an einer dringend erforderlichen empfaengerentaet! zornig stampft er auf – *umsonst! alles umsonst!* –; er keift, geifert & tobt! trauerschleier legen sich auf seine mueden glieder & balsam auf seine frisch gerissene wunde; er schnauft & schnaubt, traenen flieszen & benetzen seine tragischen lippen; er schluchzt – zum steinerweichen! resignierend kauert er sich auf dem boden zusammen; er ueberlegt. die sturmischen wogen seiner auszer kontrolle geratenen mimik glaetten sich – eine entscheidung ist gefallen –, er holt tief luft & blaest die fackel aus; in unsere netzhaeute brennt sich ein funken echter, ehrlicher erleichterung.

dunkelheit. stille. stille – stille, zerrissen von einem monstroesen lachen ...
hinrich ... hinrich lachte!

BLUME (MICHAEL JOHANN BAUER), geb. 1979 in Schrobenhausen, lebt in der Naehue von Augsburg. Er hat Forstwirtschaft in Weihenstephan, Freising, studiert und sich anschliessend auf Pädagogik spezialisiert. Diverse Veroeffentlichungen von Prosa, Gedichten & Bildern in Anthologien und Literaturzeitschriften, u. a. in den Periodika *Manuskripte*, *DUM* und *Syrinx*. Zudem ist eine Autorenausgabe der Zeitschrift *Das Dosierte Leben* mit Texten von ihm erschienen. Beim Malen wie auch im literarischen Sinne: Autodidakt. Fragmentarisches Portefeuille unter www.blumenleere.de. Herausgeber der Zeitschrift *begegnungen*; www.zeitschriftbegegnungen.de.



Irene Klaffke: Diskussion (2015). Acryl, Gouache.

Katja Schraml

DER WIRT. HURRA HURRA.

„Merke: Es ist kein Geld schlechter erhaust, als was man armen Leuten am Lohn und Trinkgeld vorenthält, und wofür man gehauen oder sonst verunehrt wird. Für ein paar Groschen kann man viel Freundlichkeit und guten Willen kaufen.“

Johann Peter Hebel, Die zwei Postillione

Nenene! Kopfschüttelnd hockt Hr. Wimmer über seinem Bier, die Nase im Takte seines wiegenden Hauptes knapp überm Schnittglasrand schaukelnd: <Ellbogenstütze/Unterarmschranke>: so hält er sich selber fest.

Ja doch, wenn ichs doch sag! Der Wirt nickt dagegen. Den massigen Leib eingekleimt zwischen Banklehne+Tischplatte an deren Schmalseite: <Beinschenkelspreize/Klammergriffgrätsche>: so puckert das Blut gegens Holz.

Nenene! Aus der unendlichen Schar der ausdrucksstarken Stöhner zieht Hr. Wimmer 1 gewichtigen Seufzer, 1 besonders ablehnende Haltung ausdrückend. Die Beine abgeknickt angewinkelt: so schaukeln die Füße sich am Heizmetall wärmend unterbank überkreuz. An der Heizung misst 1 Gast die Trinklaune ab: die Zeit, die er im Wirtshaus bleibt, steigt+fällt mit dem Grad der Wärme. Heute routiert das Rohr auf höchster Stufe, sowas hat Hr. Wimmer noch nicht erlebt, diese Hitze! Bald streckt er die Sohlen heißgummiert aus, bald tastet er sich steifzähig wieder heran.

Da die Heizung nicht um die Ecke biegt, spürt der Wirt davon wenig. Bodenkalt windzugig wird dieser Platz von den meisten gemieden – das macht ihn zum Lieblingsplatz des Wirts: nicht die Nähe zu Schanztisch+Küche <Exit+Austritt> hats ihm angetan – nein: Der Wirt hockt da, wo kein anderer mag. Da schlägt er Wurzeln.

Nenene!, fängt wieder Hr. Wimmer an. Wie soll denn das gehen, ohne dich?

Im Hintergrund: Hintergrundmusik, die leiert durch den nikotingelben Raum: *Wahnsinn, warum schickst du mich in die Hölle?* Das hat sich Hr. Wimmer gewünscht: die Schlager Top 50. Ach, das wird schon, winkt der Wirt ab und steht auf, d.h.: er schiebt den Tisch weg, stützt sich beidfüßig auf, zwingt sich heraus, und Hr. Wimmer zieht den Tisch wieder zurück/zurecht, ellbogengerecht.

2 Schritte weiter dreht der Wirt an der Elektroanlage die Heizung ab. Das spürt man sofort. Die Wärme entweicht mit Kältesog, der 1. Hauch des Abschieds. Erschöpft klickert das Rohr nach, bis es müde verstummt. *Ein bisschen Frieden.*

Schulterreckend richtet Hr. Wimmer sich auf, fährt den Arm aus + ergreift das Pils, schwenkt den Rundbauch in seiner Hohlhand: schal scham schaumlose Flüssigkeit. Morgen ist aber noch offen?

Der Wirt sieht auf die Uhr.

Es gibt gute+schlechte Wirte, denkt der Wirt, und dass er zu den guten gehört, denn er erfüllt die 3 Grundregeln:

- Er ist ruhig, hört gut zu, hat wenig eigene Meinung.
- Er unter_hält viel Geschichten, wenn 1 Spaß Not tut.
- Er ist sich bewusst, dass er abhängig ist vom zahl_reichen Kommen der zahlenden Kunden.

Wie 1 alte großblättrige Biergartenkastanie breitet der Wirt seinen Rumpf im Raum aus, an seinen Stamm lehnen sich die Gäste <allwettergeschützt> (außer, wenns blitzt – aber sorgt euch

nicht: der Wirt funkt nicht dazwischen): so fängt er Wut Jammer Sorgen unter der Krone auf + tunkt sie schweigend ins Destillat, 100_ bis hochprozentig. Ihm kann man was anvertrauen. In seiner baumgreifenden Fülle scheint jede Geschichte, die man ihm erzählt, hängengeblieben: ins Ohr eingetrichtert hinuntergesickert, an Hüfte/Bauch/Hintern Sitzgut ansetzend, so trägt er his_story mit sich herum.

Ja, morgen ist noch auf. Wieder Platz nimmt der Wirt: <Tischruck/Hinsetz/Tischruck>, zieht aus dem Hemd 1 Zigarette, zündet an, bläst weißen Qualm in die Stube.

Instinktiv weicht Hr. Wimmer zurück, linkshüftig anschäftig, schielt demonstrativ abweisend überkopf zur Abzugshaube hinauf: still stumm + stur.

Dem Wirt drückt der Braunkasten, der fürs Klima sorgen soll, ungenutzt unnütz aufs Haupt. Also legt er die Zigarette im Aschenbecher ab, <Tischruck/Aufstand/Tischruck> 2 Schritte zum Elektrokasten <klickklack>, die Maschine läuft an – und *Heut Abend hab ich Kopfweh* verklingt im surrenden Sog. Zurück hinterm Tisch pafft er schweratmig weiter.

Du solltest auch aufhören, sagt Hr. Wimmer, der hat sich die Sucht selbst abgewöhnt, als es hieß: Hr. Wimmer, Sie haben Lungenkrebs, rauchen Sie? Da sagte Hr. Wimmer: Ab sofort nicht mehr. Das hat er durchgehalten, obwohls schwer war für ihn+alle anderen – denn mit Schnaps Sülze Spielautomat allein stopft man 1 solches Loch nicht. Seitdem hat Hr. Wimmer 3 Runden Radio Chemo Excisio überlebt, Fett Speck Fleisch + Haare verloren, grau+gelb ist er geworden, f_alt_ig. Dass man neben ihm rauchen kann, als ob nichts wäre, versteht er nicht, naserümpfend/kopfschüttelnd/seufzend zeigt ers auch an. Nenene!

7 Minuten dauert 1 Zigarette, während derer der Wirt sich in sich selber versenkend versinkt. Zwischen 2 Inhalationszügen drückt er die Kippe in die Halterung des Aschenbechers, zieht sie wieder heraus, dreht sie um sich selbst, steckt sie zurück: <hochdrehrunter>, 1 fließende Bewegung. Bis der Aschenbecher die Kippe so festhält, dass er mit hochgezogen wird: schlagschep-pernd fällt schwerrundes Glas hinab – der Wirt langt schnell hin + bringt's zur Ruhe. Nur keinen Lärm!

Hr. Wimmer rückt wieder näher heran: Alte Sucht flammt da auf + entzieht der Abzugshaube 2 Fahnen. Du solltest es wirklich aufgeben.

Der Wirt gibt ihm zu: Jawohl, da hast du recht! 2 Züge zum Filter hinunter, dann drückt er die Kippe aus, steht auf, den Abzug auszuschalten. *Ohne dich schlaf ich heut Nacht nicht ein*, die CD hört man jetzt wieder.

Hr. Wimmer schnappt sich sein Pils, kippt den Rest runter. Mach mir noch 1!

Aus dem Schrank holt der Wirt 1 sauberes Glas – wir sparen an nichts <Einschenken/Aus-schenken>.

7 Minuten dauert 1 Pils, währenddessen der Wirt sich beidhändig auf den Tresen stützt, 1 Bein entlastend, den Rücken krümmend: so mustert er den gemusterten Fliesenboden.

1 guter Wirt hat gute+schlechte Tage. Das misst er nicht an Umsatz Tip Einkehrzahl, sondern der Art der Bestellung. Wenn die Gäste Nach_Schub rufen, während er zwischen den Tischen oder hinterm Tresen auf seinen Beinen läuft, dann ists 1 guter Tag, die Leute sind mit sich selbst beschäftigt, trinken ohne nachzudenken <Spiel Spannung Spaß>. Wenn sein Blick jedoch lang über die Neigen schweift, Gästeaugen nach Wünschen abkämmt, doch sich nichts rührt – dann weiß er, der Tag wird schlecht. Denn kaum setzt er sich <Tischruck> auf seinen Platz, werden die Humpen geleert, Holla, he da, siehst du nicht?! Der Gast ist der König unter der Krone, der kümmert sich drum, wo sein Geld hingehet + was der Wirt dafür tut. Das muss er (sich) durch Bedienen verdienen.

Der Wirt stellt das schön gekrönte Pils vor dem Gast ab, malt 1 Strich auf den Deckel. Hr. Wimmer brummt.

Hast du noch 1 rohes Schinkenbrot?

Nein, nur gekocht.

Ja meinetwegen.

In der Küche schneidet der Wirt handkantentief Brot, schmiert fingerdick Butter, legt schichtweise Schinken. Wie oft er erklären muss, warum 1 Schinkenbrot soundsoviel kostet? Von Fleischerei braucht er gar nichts erzählen – ach was – wo doch Aldi hier um die Ecke!

Als er den Laden eröffnete, wollte er mehr anbieten <arbeiterfreundlich/hausmannskosttauglich>. Doch trotz Mittagstisch Massenwerbung Kombisparsegment: <gutscheinende Gut_scheine> – hat der Wirt vom Schnitzel+Currywurstbraten wochenlang nur geträumt: Entweder hatten die Leute kein Geld oder anderen Bedarf. Als nach 4 Monaten endlich die Lichtreklame geliefert wurde, und der Wirt feststellte, dass die Firma seine Wirts-Stube kurzerhand in 1 Wirts-Stübchen umbenannt hatte: da erledigte sich das mit der Auskocherei auch vom Namen her.

1 letzte Gurke fischt der Wirt aus dem Glas, schon ganz schrumpelig. 1 übriggebliebene Scheibe Schinken steckt er sich in den Mund (schnell runterschlucken/Hände abwischen/durchatmen). Dann bringt er das Abendbrot in die Stube, schreibt an, und Hr. Wimmer misst die Zahl auf dem Deckel gegen den Gegenstand auf dem Teller ab, schaut, was schwerer wiegt.

Nicht hin_zu schaut der Wirt, er schiebt sich stühleverrückend zur Fensterfront vor, wo überdimensional 1 Kaufmannsladenschaufenster deplatziert wirkt <window_wall> – im Wirtshaus wollen die Leute nicht so beschaut+bemerkt werden. Die Vorhänge hat er schon abgenommen, jetzt hebt er vom schmatzenden Wimmer beobachtet 1 Tafel heraus, mit 1 nassen Lappen wischt er schwunghaft sprunghaft <Zorrozickzack> das mit Kreide aufgemalte „Schinkenbrote 2,80 €“ ab. Weißschillernde Schlieren auf nassschwarzem Grund ahmen das Draußen nach: Hellflackernde Reklameleuchtstellen auf regenglänzendem Kopfsteingepflaster. Wie tot liegen die Rollläden gegen_über dem Erdgeschoss. Wie betäubt starrt der Wirt auf sein Stübchen-Lämpchen. Er lässt die Tafel sinken, tappt zur Theke, schaltet die Werbung aus. Wie er sich umdreht, wird er selbst auf die Leinwand geworfen. Fahlweiß schwerwiegt wie der Mond kreidet sein Gesicht 1 Rund auf die schwarztröpfende Schau!fensterscheibe, daneben Hr. Wimmer, verdutzt. Da wendet der Wirt sich ab, knipst 2 Tischlampen aus, es wird schummrig im Raum, die Spiegelbilder ermatten.

1 Armlänge weit schiebt Hr. Wimmer den aufgegessenen Teller von sich, spült letzte Trockenbrotkanten hinunter.

Und die Helene kommt morgen auch?

Der Wirt nickt.

Was wird jetzt mit der?

Der Wirt setzt sich wieder, starrt auf den Teller, 1 Gurkenzipfel bezeugt das Ende des Mahls. *Schön ist es, auf der Welt zu sein.*

Als Helene vor 2 Jahren als Aushilfe anfang, weil der Wirt 1 Ruhetag für sich selber einführte, wollte sie nach 2 Wochen kündigen. Aber der Wirt hat sie mit Erfahrung geschult.

1. 1 Bedienung sei wie 1 Handtuch, an dem sich die Gäste die Finger abwischen.

2. Das musst du abschütteln.

3. Schließlich ist alles Gewöhnung.

Mit Helene stieg das Geschäft, das Trinkgeld stimmte, und am Ende ist alles nur 1 Rolle, deren Erfolg davon abhängt, wie man sie spielt (notfalls hilft auch mal 1 D_rohung: <Erziehung/Entzug>). Ich hab gehört, sie hat in dem neuen Laden schon ausgeholfen. Hr. Wimmer zielt mit der Stirn Richtung Flughafenfeld. Wieder auf steht der Wirt, dreht 1 Runde im Raum. Rückt die Stühle an ihre Plätze linksrechts/gerade/zurück. Glasschwenkend Hr. Wimmer: Denkst du, dass die da anfängt?

Der Wirt kehrt zum Elektrokasten zurück. *Sag beim Abschied leise Servus.* Der Musik schaltet er jetzt auch den Strom ab. Gähnend senkt Hr. Wimmer den Kopf, verkreuzt die Beine, verschränkt die Arme, jetzt wirds doch kühl.



Alles hat man schon durchdiskutiert, all die Veränderungen: Flughafenfeld, Tempelhofer Grün, Mieter_höhung, neue Bewohner Bärte + Brillen, komische Läden, die Jugend an sich, Politik sowieso, Krebs/Therapie, jetzt die Wirts-Stube dicht was bleibt da noch? *Ein bisschen Spaß muss sein*, das wär noch gekommen, das letzte Lied, das summt Hr. Wimmer jetzt vor sich hin.

Der Wirt setzt sich wieder, aber diesmal nicht hintertischrücks, sondern arschkantig <halbäckig halbbänkig>, wie sprungbereit zur Bestellung. Ich bin morgen nicht da. Was? Hr. Wimmer hört wohl schlecht. Warum nicht? Ist doch d e i n e Abschiedsparty.

Der Wirt macht 1 Pause. In die legt er sein ganzes Gewicht, das wiegt er zweidreimal hin+her. Ich soll ins Krankenhaus. Hr. Wimmer schweigt. Zu viel schwirrt im weizen_blonden Schädel herum. Abschiedsparty mit Stammgästen ohne Gastgeber? Heute, er allein mit dem Wirt: ihr letzter gemeinsamer Abend? Und dann? Krankenhaus, denkt Hr. Wimmer, vor den Augen schwimmt. Er hebt sein Glas, prostet ihren blassen Scheibengesichtern zu. Wenn der beste Gast stirbt, holt er sich den Wirt – zum Wohle!

Der Wirt nickt. Er wartet noch kurz, aber da kommt nichts mehr. Der Wirt ist der Wirt ist der Wirt. Dann fragt der Wirt nochmal den Gast, wie oft er noch zur Bestrahlung müsse/was die Chemo mache/die Frau dazu sage, Hr. Wimmer sagt 3x noch, dann CT/kommt drauf an/die nimmt natürlich mit. Der Wirt steht auf. Ja, so ist das. Sperrangelweit bis zum Anschlag sperrt er die Haustür auf, spreizt 1 Keil darunter. Herrlich herbstlich fegt der Wind <Laub Staub> den Dreck herein. Wenn die Leute nicht wissen, wann sie gehen müssen, hilft nur: frische Luft reinlassen.

Zahlen! Hr. Wimmer versteht.

Der Wirt macht die Rechnung, Hr. Wimmer wankt zur Tür.

Kommen'S wieder!, ruft der Wirt hinterher, 2 versunkene Grübchen deuten 1 Grimasse an.

Hr. Wimmer zieht Jacke+Hut vom Ständer und sich 1 Grinsen ins Graugelbgesicht, froh, aus der Abschiedsszene so rauszukommen: man täuscht 1 nicht enden wollende Regelmäßigkeit vor: tut so, als ob. Ja, wir müssen heut gehen, damit wir morgen wieder kommen können! Hr. Wimmer hickst + lüpft den Hut, dann torkelt er linksrechts strauchelnd hinaus. 2 Meter weiter hört man 1 Strahl gegen die Hauswand stürzen, Sie verstehen: Not_durft.

Der Wirt räumt auf. Tisch wischen/Gläser spülen/Ascher leeren/Runde drehen/Licht ausschalten/Geld einstecken.

Dann füllt er 1 Cognacglas bis Oberkante, beim Schwenken schwappt Alkohol übers Gelenk. Der Wirt schnuppert, schnauft, und leert das Glas in 1 Zug. Hinterm Tresen zieht er 1 Koffer hervor, 1 Ungetüm, selbst der Wirt hebt sich schwer dran, zum Glück sind da Rollen. Jetzt noch Rollos runterlassen, Tür zu, hinten raus.

Auf halbem Weg bleibt er stehen. Draußen laufen 2 Jungs mit Dosen in Händen Richtung Flughafenleerstelle vorbei. Einer klopf dem anderen auf die Schulter + gluckst. Der neuen Bedienung hat noch keiner an die Titten gefasst! Schon sind sie vorüber. Ihr Lachen dröhnt nach.

Da kehrt der Wirt um. Aus 1 Schublade holt er 1 Stift, fettliederlila, niemals nicht wasserlöslich soll der sein. Dann sperrt er ab, lässt die Rollos bis auf 1 herunter, schnappt seinen Koffer, rollt durch Küche Flur Hintertür raus auf die Straße. Linkerhand 2 Schemenschatten, die unter 1 neonleuchtenden Cocktailröhre einkehren. Rechterhand Hauptstraße U-Bahnhof Flucht. *Es Wirt schon*, sagt der Lesti Andreas, *Oben ist besser als unten*.

Da zieht der Wirt den Deckel vom Marker und schwingt in ausholenden Bewegungen Bögen zu Buchstaben aufs Glas. Groß am Anfang, das Ende nicht sehend, am rechten Rand abbrechend. Dann tritt er 1 Schritt zurück, nickt, wirft den Stift in den Graben und holpert langsam mit dem Koffer übers Kopfsteinpflaster. Zum 1. Mal bleibt das Schau_Fenster offen befreit bereit, damit morgen früh jede_r lesen kann, was der Wirt zum Abschied sagen wollte, violett springts in Großbuchstaben vom Glas, winkt im Schein der Straßenlaterne dem entwurzelten Stammbaum nach: „NACH 13 JAHR, HURRA HURRA, ICH HAB'S GESCHAFFT. WUNDERBAR“.

KATJA SCHRAML, geb. 1977 in Bayern, Studium der Neueren deutschen Literatur, Sprachwissenschaft und Soziologie in Würzburg, lebt in Berlin. Im Mai 2015 erschien ihr Debütroman *Josef der Schnitzer Stumpf* im KUUUK-Verlag. www.kaschpar.de.

Jendrik Odenwaller

VOR DEM ZWEITEN SIGNAL

Sie hatten sich für den Zeitraum am frühem Morgen zwischen dem ersten und zweiten Wecklauten verabredet, in dem jedem Häftling der Zone eineinhalb Stunden Freizeit gewährt waren. Zu dieser Jahreszeit verbrachten viele die kostbaren Minuten in ihren Baracken, um noch einen kurzen Moment länger die Wärme unter der Woldecke zu sparen. Andere nutzten sie, um sich nebenbei etwas dazuzuverdienen – für einen Brigadier die Wattestiefel stopfen und sich so eine Extraportion bei der Mittagsausgabe am Minenschacht erschleichen, oder die Schüsseln der frühen Ration einsammeln und vielleicht einen Napf mit einem Restchen Haferschleim am Boden finden. Oder man lief für einen anderen zur Poststelle, um in der Schweinskalte zu stehen und zu warten auf ein vielleicht eingetroffenes Paket aus der Heimatstadt und sich so ein Anrecht daran zu erkaufen.

Die Baracke des Alten lag eine Langss- und zwei Querreihen versetzt in Richtung Stab. Alik Sergejewitsch begrüßte Wilen mit einem dampfenden Blechbecher.

„Tee?“, fragte Alik, als Wilen an seine Pritsche herantrat.

Er nahm den Becher entgegen. Der Duft von schwarzem Tee kroch ihm unter die Nasenflügel und brachte das Bild einer geselligen Runde um den Tisch der Komunalkuche in ihm hervor.

„Wo hast du den her?“

„Ich dachte, ich muss dir doch etwas bieten, wenn du die Vorzüge des Maglag gewohnt bist.“

Er blickte mit seinen klaren Augen zu Wilen herauf und ließ keine Regung aus seinem Gesicht ablesen. Die Augen hatten ihre Gefährlichkeit verloren, doch ihr Blick zollte immer noch seinen Tribut ein. Ein einziger davon schien zu genügen, um die tiefsten Abgründe offenzulegen.

„Einer hier hat ihn mit der Lagerpost bekommen. Ich habe ihn aufbewahrt für einen besonderen Anlass. Jetzt trink. Kalt ist er nicht wertvoller als ein Schluck Wasser.“

„Danke.“ Der Dampf aus dem Becher ließ kleine Funken auf seinen Wangen springen. Wilen war bewusst, wie schwer es war, innerhalb der Zonengrenze des Kolymaer Sonderlagers ein Beutelchen mit den duftenden Blättern zu besorgen.

Alik Sergejewitsch nahm selbst einen ordentlichen Schluck und während Wilen sich setzte, beugte er sich vornüber und kramte etwas unter der Strohmattlatze hervor. Er fand, wonach er gesucht hatte, und reichte es Wilen. Es war ein Foto.

Von dem vergilbten und zerknickten Papier blickten ihn die durchdringenden Augen eines jungen Mannes an. Er glich dem, der neben ihm saß, obwohl ihm die Haare noch nicht ergraut waren und die Haut ihm noch straffer auf den Knochen hing. Er trug die Uniform mit dem roten Stern auf der Mütze und den himbeerfarbenen Schulterstucken. Es war eine Schwarzweiß-Aufnahme, doch Wilen konnte sich die Farben der Uniformen ausmalen. Seine Haut hatte selbst lange genug in solch einer Uniform gesteckt.

„Wir waren in derselben Truppe, ich und Igor.“

Wilens Blick fuhr herum, sah kurz den Mund von Alik Sergejewitsch sprechen, sich bewegen, die Worte formen, und blickte wieder auf das Foto.

„Wo ist er? Wo ist mein Vater?“

Er nahm das Foto näher vors Gesicht, so als könne er die Antwort aus Alik's Portrait herauslesen. Er wollte eine Erklahrung für das Unmögliche aus dem vergilbten Grau erschaffen. Er stellte diese Frage seit zehn Jahren und niemand gab ihm je die Antwort darauf, obwohl sie doch irgendwo immer schon in seinem Inneren gewesen war. Doch er hatte sich verleiten lassen zu grauen, vergilbten Hoffnungen, die er sich selbst gab und die ihm andere gaben, Menschen, die ihm den Strick um den Hals legen wollten, nur um den Henkersknoten nicht umsonst geknüpft zu wissen.

„Sie haben mir gesagt, dass ich meinen Vater hier in Kolyma wiedersehen werde.“

Die Augen des vergilbten Soldaten sahen direkt unter seine Haut.



Irene Klaffke: Die Heimkehr des Prometheus (2019).
Federzeichnung, Aquarell.

„Es waren Lügengeschichten. Ein kleines und wichtiges Rädchen in diesem Apparat, der uns alle am Hemdszipfel geschnappt und hineingezogen hat, dorthin wo die Stahlzähne alles zermalmen. Trink den Tee, er wird kalt.“

Wilens trank und auch Alik Sergejewitsch ließ ein Schlürfen hören.

„Es wurden so vielen hier Lügengeschichten aufgetischt. Totgeborene Hoffnungen, die die Menschen erweichen und gefügig machen sollten. Glaube mir, Wilens, es sind viele hier, die weit- aus weniger brauchten, um ihr Leben zu verschenken mit ihrer Unterschrift, und nicht nur das ihre.“

Alik spuckte einen Teeblattkrümel zurück in die Tasse.

„Wenn doch jeder nur für seine eigene Unterschrift hier büßen müsste.“

„Wieso bist du hier?“

„Tatsächlich bedurfte es keinerlei Unterschrift, um die Weichen für meine Zugfahrt hierher zu stellen.“ Alik's Augen strahlten plötzlich mit einer fast unschuldigen Klarheit. „Ich kam direkt aus Deutschland, nach dem Krieg.“

Er sah wohl das Unverständnis in Wilens Gesicht, weshalb er anfügte: „Ich sollte vielleicht an einer anderen Stelle mit der Geschichte anfangen. Was weißt du von deinem Vater, Wilens Igorewitsch?“

„Er ging nach Smolensk, kurz bevor die Wehrmacht die Stadt nahm.“

„Er ging zusammen mit mir. Das Foto entstand in Moskau, kurz bevor wir losmachten. Du weißt, wie die Geschichte um die Stadt zu Ende geht. Der Kessel wurde geschlossen und schließlich ausgeräumt. Doch wir überlebten beide.“

Wilens blickte von dem Foto auf.

„Wir kamen in deutsche Gefangenschaft. Und wir waren nicht die einzigen. Alleine aus Smolensk kamen wir zu dreihunderttausenden. Rechne da Belostok, Minsk, später Kiew, Uman, Wjasma und Brjansk und so weiter mit drauf, dann wirst du auf Millionenschaften in deutscher Gefangenschaft kommen. Jetzt im Nachhinein ist es leicht dahergeredet, diese Städtenamen, eins, zwei, drei, vier, und solche Zahlen dazu, fünf-, sechs-, siebenhunderttausend, und ein Menschenverstand bringt es trotzdem nicht zusammen, sich das Leid all dieser verschleppten Sowjetmenschen zu erdenken, das dort in die deutschen Stalags gepresst wurde.“

Alik Sergejewitsch ließ die Augen in seinen Becher sinken und kaute nachdenklich auf dem Rest eines Teeblattes herum.

„Dein Vater und ich waren in die faschistische Kriegsgefangenschaft geraten. Viel Hoffnung auf Leben versprach sich niemand mehr. Wir kamen ins Stammlager nach Sventoshuv. Vielleicht hatten die Faschisten selbst nicht recht begriffen, dass irgendeine Art von Unterkunft für diese Hunderttausende herzuschaffen war, oder die Arbeit war einfach nicht aufgebracht worden. Es war jedenfalls keine da. Wir schliefen tagelang unter freiem Himmel, in umzäuntem Gebiet, zu tausenden. Tagsüber wurden wir in Arbeitstrupps aufgeteilt und in den Fabriken des Umlandes oder zur Waldarbeit eingesetzt. Essen gab es so gut wie keines, Brotrationen von hundert Gramm an den besten Tagen. Im Wald gruben wir Wurzeln aus und aßen, was wir an Pilzen und Kraut fanden. Unser Trupp hatte Lärchen zu fällen, die als Heizungsmitel irgendeiner Waffenfabrik dienten, wo gefangene Russen die Granaten fertigten, die dann auf Moskau gefeuert wurden. Hier in der Zone lernt ein Mensch den Hunger zu ertragen und ihn mit in die Zeche zu nehmen, wenn die Hafergrütze zu knapp bemessen ist. Aber richtig zu Hungern lernst du im deutschen Stalag. Der russische Kriegsgefangene ist in der deutschen Ernährungskette das letzte Glied, gleich mit dem Juden. Dagegen speist ein Zivilist im Hungerwinter wie ein Zar. Ich weiß nicht wie, aber wir schafften es irgendwie in den Winter hinein und am anderen Ende wieder hinaus. Wir lebten in Erdlöchern und wärmten uns am Nächsten. Sie machten kein Geheimnis daraus, dass sie uns verhungern oder totarbeiten lassen wollten. Am Morgen gingen zwanzig Mann in den Wald, und die Hälfte kam wieder hervor am Ende des Tages.“

Im Frühjahr des nächsten Jahres wurde ein Teil des Stalags verlegt. Igor und ich waren unter ihnen. Diejenigen, die den Marsch überlebten, fanden in Zeithain die gleichen Umstände wie zuvor. Zehrende Fabrikarbeit bei zu wenig Nahrung und Schlafen in behelfsmäßig errichteten Baracken. Das letzte klägliche Restchen unseres einstigen Trupps aus Smolensk vegetierte dahin wie die Ratten. Dann, an einem Tag im Frühjahr, als wir zur Arbeit zu einer der

Fabriken im Umland gebracht wurden, da erhaschten Igor und ich den Hauch einer Hoffnung, der wie ein gefährlicher Rausch ist, der dir einen neuen Luftzug verschaffen kann, dir aber auch im nächsten Moment sämtliche Luft aus den Lungen nimmt, für immer. Es gab einen kurzen Moment, wo wir unbewacht waren, und wir schafften die Flucht.“

„Ihr konntet fliehen?“

Ein junger Bursche hatte sich zu Wilen und zu Alik gesellt und linste von der anderen Seite der Pritsche herüber, um das vergilbte Foto in Wilens Händen zu Gesicht zu bekommen.

„Es war ein Glück im großen Unglück. Walentin Bykow war der Name des Mannes, der uns errettete. Ein dritter aus unserer ehemaligen Truppe. Er hatte sich mit uns mit seiner letzten Kraft zur Arbeit gehievt. Was sie mit denen machten, die im Lager bleiben wollten, weil sie zu schwach waren, muss ich euch sicherlich nicht erörtern. Walentin packte die harte Arbeit in der Munitionsfabrik nicht. Er brach erschöpft zusammen beim Kohleschaufeln. Es war fast gespenstisch. Wie eine menschliche Hülle hatte er im einen Moment neben uns gestanden, mit der Kohleschippe in Händen, und im nächsten, mit einem Schlag, puff, klappte er zusammen und war tot. Ein Wachmann kam herbei, sah ihn am Boden und befahl uns, ihn hinauszubringen und zu verscharren. Wir hatten selbst keine Kraft mehr, um wirkliche Trauer aufzubringen. Es war eben noch einer mehr, und nicht der erste Körper, den wir in ein Grab warfen. Wir nahmen also unseren Freund über die Schulter und brachten ihn nach draußen. Wir mussten vom Gelände der Fabrik gehen, um das Loch zu graben. Der Wachmann folgte uns. Mit den Kohleschaufeln brachen wir den steinigen Boden auf.“

Aliks Blick war trüber geworden und lag versenkt in der leeren Tasse.

„Ich weiß, man muss die Toten achten, doch in diesem Moment, und ich schäme mich sehr dafür, in meinem tiefen Inneren verfluchte ich meinen Freund, der uns eine noch schwerere Arbeit aufgetragen hatte. Wir gruben das Loch, so tief wie nötig, und ließen den Körper hinab. Unser Wachtposten stand ein paar Schritte weiter mit dem entsicherten Gewehr und mir war es in dem Moment nicht bewusst, doch außer uns war niemand dort. Igor nahm es wahr, und in einem Augenblick, da drehte sich der Soldat um, weshalb auch immer, vielleicht hatte ihn etwas abgelenkt, ein Ruf aus dem Fabrikgebäude, der ihn die Aufmerksamkeit fahren ließ, da packte dein Vater die Kohleschaufel und schlug sie dem Mann mit voller Wucht auf den Hinterkopf. Er fiel sofort zu Boden, ohne einen Schuss oder Schrei abzugeben. Ich fand Igors Blick. Wir sahen uns an, sahen den Mann am Boden und erkannten erst jetzt, was geschehen war. Ohne ein Wort zu wechseln, packten wir die Füße des Bewusstlosen und schleiften ihn zu dem Grab, in dem bereits der Körper unseres Kumpan lag. Wir warfen ihn hinein und begannen zu schaufeln. Da setzte der bittersüße Rausch ein. Wir hatten plötzlich wieder Kraft in den Unterarmen. So schnell hatte noch kein Russenlagerist ein Grab zugemacht! Wir warfen die Erde auf die beiden Körper, schaufelten alles sorgfältig zu und wussten beide, was zu tun war. Wir warfen zuletzt die beiden Schippen hinein und traten den Rest der Erde mit den Füßen fest. Als alles getan war, sahen wir uns endlich um. Immer noch niemand sonst, außer uns, niemand hatte etwas beobachtet. Wir nahmen die Beine unter die Arme und rannten, hinein in das kleine Waldstück. Wir kamen tatsächlich davon und warfen uns ins Dickicht. Es kam niemand nach uns, niemand war uns gefolgt. Wir versteckten uns in einem Loch und rührten uns nicht, bis der Abend den Wald verdunkelte und die Nacht hereingebrochen war. Wir liefen die Nacht durch und blieben immer zumindest in der Nähe des Waldrandes, bis der Wald schließlich endete. Erst dort hielten wir an, weil keiner von uns beiden wirklich wusste, wie wir weiter vorgehen sollten. Wollten wir einfach zu Fuß zurück nach Russland laufen, über die von der Wehrmacht gehaltenen Gebiete und bis zur Front? Erinnert Euch, das war im April zweiundvierzig. Der Faschismus war immer noch auf dem Vormarsch in Richtung Moskau. Zwischen uns und der Heimat lag das gesamte osteuropäische, von Deutschen besetzte Gebiet. Wir hatten die Hoffnung, dass es im Sudetenland vielleicht Leute gab, die dem Sowjetstaat wohlgesonnen waren und zu helfen bereit sein würden, um uns dann von dort Richtung Moldawien durchzuschlagen. Wir hatten gehört, dass dort noch Partisanen kämpften. Der Plan war völlig irre, aber was hätten wir tun sollen? Wir waren völlig ausgehungert und erschöpft und von der einen nächtlichen Wanderung so zermürbt, dass ein so langer Marsch durch feindliches Gebiet fast unmöglich erschien. Aber wir mussten es versuchen.“

Wilan schüttelte vehement den Kopf. Unmöglich, dachte er.

„Einen ganzen Tag und eine Nacht liefen wir, blieben unbemerkt. Bis zum dritten Tag. Wir sahen bereits die Ausläufer der Berge vor uns, als sie uns doch entdeckten. Wir rasteten für einen Moment am Waldesrand, tranken aus einer Pfütze, als plötzlich, wie aus dem Nichts erschienen, ein Junge von vielleicht zehn Jahren mit seinem Fahrrad vor uns stand. Er stand einfach da und sah uns an, ein unerschrockenes Reh. Und er war alleine.“

Wir saßen dort, an einen Baum gelehnt an der Pfütze, er stand auf dem Feld. Da schrie er plötzlich aus voller Kehle los. Entlaufene! Igor war sofort auf den Beinen und schnappte den Bengel, bevor er noch weiter quieken konnte, und riss ihn zu Boden. Dann packten wir den Burschen und zerrten ihn mitsamt dem Fahrrad in das Waldstück hinein.“

Alik Sergejewitsch machte an dieser Stelle eine lange Pause. Es waren noch zwei Männer zu ihnen gekommen, um der Geschichte des Lagerhasen zu lauschen. Niemand rührte sich.

„Wir besprachen uns. Wir hätten ihn laufen lassen können, er wäre in sein Dorf gerannt und hätte erzählt von zwei russischen Freigängern. Sie hätten Suchtrupps geschickt und hätten uns schnell geschnappt. Wir hätten ihm auch die Kehle durchschneiden und ihn dort in dem Wäldchen verscharren können. Doch ich dachte an mein kleines Töchterchen daheim und konnte es nicht tun. Und in Igors Augen las ich, dass es ihm doch gleich erging, denn auch er hatte einen Bengel zuhause wie diesen hier.“

Alik blickte sich nach Wilan um. Du warst das, sagten seine Augen.

„Wir wollten und konnten nicht sein wie die Monster, die uns eingefangen hatten. Hätten wir tatsächlich die Freiheit gefunden, wir hätten sie doch nur durch Kindermord erkauft.“

„Also habt ihr ihn laufen gelassen?“, fragte einer der Männer ungläubig. Alik's Blick haftete an dem Bein der Nachbarspritsche. Er schüttelte den Kopf.

„Ich hielt dem Jungen die Hand vor den Mund, Igor zog ihm das Mäntelchen aus und nahm das Hemd an sich. Er riss es in Streifen und wir knebelten und fesselten den Jungen und banden ihn fest. Wir demontierten das Fahrrad und ließen ihn im Wald zurück. Immer noch sehe ich in jeder schlaflosen Nacht den Blick, den die Augen des Jungen trugen, bevor wir uns umdrehten und rannten.“

Alik machte wieder eine Pause. Von draußen klang schwach der zweite Glockenschlag hinein in ihre Baracke, der den Arbeitsbeginn markierte. Die Männer sahen auf, doch immer noch rührte sich niemand.

„Habt ihr es über die Sudeten geschafft?“

Alik schüttelte wieder nur den Kopf.

„Was ist geschehen?“

„Sie schnappten uns nicht weit von dem alten Schlagbaum entfernt. Wir hatten einfach keine Kraft mehr, wir konnten keinen Schritt mehr tun, ehe wir uns nicht ausgeruht und etwas Nahrung zu uns genommen hatten. Wir einigten uns, bei Nacht in ein Dorf zu schleichen und etwas Essen zu stehlen. Natürlich wurden wir sofort erspäht und von den Dörflern gestellt. Es dauerte nur wenige Augenblicke, bis auch die Miliz zur Stelle war. Auf dem Dorfplatz wurde uns der Prozess gemacht. Wir standen schon gegen die Wand und der Milizionär hatte das Gewehr angelegt, da öffnete dein Vater seinen Mund. Er sprach mit seinem gebrochenen Deutsch von dem Jungen, den wir einen halben Tagesmarsch in Richtung Westen zurückgelassen hatten. Er sagte, bevor er sterben sollte, wollte er zumindest doch noch das unschuldige Leben des Jungen retten. Dann fiel der Schuss. Der Milizionär zog die zweite Kugel in den Lauf des alten Jagdgewehrs und richtete ihn auf mich. Er fragte mich: Wo? und ich antwortete ihm. Der Moment dehnte sich, wie auf die Streckbank gespannt. Ich schloss die Augen und machte meinen Frieden. Dann hörte ich nach einer langen Stille erneut die Stimme des Milizsoldaten. Er sagte, ich solle ihn hinbringen.“

Alik Sergejewitsch sah wieder zu Wilan.

„Igor hat mir das Leben gerettet und hat das seine im selben Atemzug verspielt, weil er es war, der gesprochen hatte, und ich derjenige war, der die Zähne zusammenhielt.“

Einer der Männer fragte: „Und der Junge?“

„Wir fanden ihn am nächsten Tag, genau dort, wo wir ihn hinterlassen hatten. Für das Leben des Jungen wurde das meine verschont. Doch weiß ich nicht, ob es sich rechnet gegen die

drei Jahre Russenlager, die auf mich warteten, geschweige denn gegen das Urteil, dass sie mir bei meiner Heimkehr verkündeten.“

„Sie haben dich gleich wieder eingesackt?“, fragte der Junge neben Alik.

„Befehl zwei-sieben-null.“

Er sah mit grimmigem Blick in die Runde.

„Die letzte Kugel des Rotarmisten ist immer reserviert. Jeder von euch, der Soldat war, kennt Stalins Befehl. Habt ihr denn außer mir keinen deutschen Spion oder Überläufer hier im Lager getroffen?“

Wilan kannte den Befehl. Wer in Kriegsgefangenschaft geriet, dem winkte zuhause das Urteil auf Staatsverrat.

„Es hat bereits zum zweiten Mal geschlagen, Burschen. Eilt jetzt los, sonst wartet der Karzer auf euch.“

Aliks Geschichte war zu Ende.

Er wandte sich noch ein letztes Mal zu Wilan.

„Ich hätte an seiner Stelle sein müssen, es ist so. Ich war derjenige, der schwieg, der den Tod des Jungen in Kauf nahm, und dein Vater war es, der sprach. Er ist dort in dem Dorf gestorben und mir wurde das Leben geschenkt. Es lässt sich nicht ändern. Was ich dir nur geben kann, ist Gewissheit.“

JENDRIK ODENWÄLLER, geb. 1990, bereiste nach seiner Schulzeit den Süden Kolumbiens, wo er als Autor und Regisseur sein erstes Theaterstück *Free Shipping* uraufführte. Nach seinem Studium der Physik unternahm er weitere Reisen, u. a. per Anhalter von Deutschland nach Moskau, was ihn zum Schreiben seines ersten Romans *Dschas* motivierte. Er lebt und arbeitet in Leipzig.

ICH FORMTE DICH AUS TON

Gedichte von Simone Scharbert, Cleo A. Wiertz, Sonja Crone,
Alexandra Bernhardt, Apolonia Gottwald, Johannes Witek,
Sabine Göttel und Christine Kappe

Simone Scharbert: prometheus denken

I

einmal denke ich dich als frau. denke dich vor. denke dich
vor alles andere. vor den beginn der welt. zum beispiel.
oder vor meine stirn, vors augengebirge. im gehirn aber:
felsen, geklüftet. lappengrau, so eine landschaft in falten.
mein ich. trage ich ab, schaffe leere, einöden. oden ans
nichts. dazwischen: sehbahnen. einfall von licht. ein gefälle.

II

verfallen. denke ich. denke dich weiter, denke dich weg.
vom felsen, vom adler, von deiner leber. verharre kurz
beim glanz dieses organs. verortung eines körpers, teilstück.
lappen und falten, auch hier, landschaften, die inneren.
gekröse. lasse ich auf der zunge zergehen. sammle jetzt
wörter. binde sie in sätze, zu sprachbändern zwischen uns.

III

ziehe dich durch die zeit. zeichne auf: Gespräche,
unverdaut. helle anfänge sind das. weiß nicht, von was.
kaue an deinem namen, habe zähes im mund. bin mensch,
aber was bist du? frage weiter, denke dich zu mir. deine
gestalt, angelegt ins große. titanin. in meiner hand: samen,
dünn gekornt. angelegt aufs wachsen. zukunft, vielleicht.

IV

licht kriecht übern berg, durchs hirn. ein zärtlichkeitsbad.
vergangenheit sitzt dort. der mythos. auserzählt. längst.
ausgewachsen die samen ins unermessliche. gelbe fasern,
trockene rohre. daraus: nicht zu zähmendes kraut, spröde.
leicht zu entzünden. und zorn, der aus allen ecken lodert.
nur nicht aus dir. aus dir lodert sprache: unverbraucht, roh.

Cleo A. Wiertz: Von neuem und immer von neuem

Von neuem und immer von neuem es wagen,
dem Zeus zu trotzen, dem knickrigen Gott!
Auf der Kante des Daseins balancieren,
spottend des Vorsichtigseins,
und alle Blätter des göttlichen Kalenders
verschwenden in einem Wurf!

Wär' er nicht an den Felsen geschmiedet,
niemand wüsste noch heute
des Prometheus Namen.

Die Götter sind machtlos
gegen den stolzen,
den lachenden Tod.

Zeitlos bist du im Schmerz,
zeitlos unter des Adlers Schnabel,
nimmer bereuend,
und wir, deine Kinder,
beneiden dich.

Sonja Crone: Prometheus

Ich falle zu Boden
falle vom Himmel
wie ein Apfel
von der Hand.

Und dann
diese Hitze
letztes - enormes
erdrückendes
Hitzegewand.



Irene Klaffke: Weiblicher Prometheus (2019).
Aquarell, Deckweiß, Bleistift.

Alexandra Bernhardt: Schöpfungsmythos

Auf deinen Schultern
o Menschlein
die Oblast
diese tastenden Finger
rüdigem Geschlechte
bestimmtes Geschick

Ich formte dich aus Ton
und brannte dich im Feuer
auf daß du zersprengtest
auf Erden
die Himmlischen
im Blick

Apolonia Gottwald: Städtebau

Legebatterien
in Bauklotz-Betonquadern
Luxus
im Fünferpack Tütenwein
spiegelt
die weißgekachelten
Glasfassaden
hinter den Bankentürmen
die die Skyline bestimmen

Johannes Witek: Jeffers

Manche
feiern ihre
Isolation

andere
isolieren
ihr
Feiern

die Besten
schaffen es,
dass die Steine
sich lieben

und leben dann
die Stille
dahinter

Sabine Göttel: der schreiber

freundlich und ein stattlicher mann sei er gewesen ein schreibkundiger
von den wortkargen ausgestattet mit allen insignien der überlegenheit
und des respekts vor seiner hände arbeit die die schwielen scheut

ein gescheiter mann geachteter besitzer weniger bücher held eines
kaum entzifferbaren tagebuchs über einen bewunderten könig und
viele beweinte kameraden verfasser einer lückenhaften dorfchronik

besitzer des einzigen schreibtischs im ort am ende beschlagnahmt
abtransportiert und in der schreibstube von den amerikanern besetzt
die ärmelschoner warten im schlafzimmerschrank auf neue zeiten

der sekretär im dorf und also sein magier mit tintenfass und stempel
mit der lizenz zum zuhören und zur zuversicht hoffnung der nachbarn
wendiger dichter von suchanfragen hartnäckiger beantrager von kriegsrenten

hüter eines grabes zu dem man nur in der erinnerung gelangt ewiger bewohner
eines hollerstrauchs ausgepflanzt für gichtige hände und knorrige seelen
epitaph für einen unbefragten urgroßvater der ein schreiber war

Christine Kappe: der fliegende Prometheus

Helena will endlich Göttin sein. endlich lieben können, ohne geliebt zu werden.
denn sie weiß, dass sie ihr den Atem nimmt: die Liebe des Prometheus,
sein Flügelschlag nimmt ihr die Luft zum Leben, doch sie will ja, dass er fliegt
& will sie auch fliegen, so muss sie den Atem in ihre Flügel schicken, den Atem,
den er ihr nimmt

Prometheus spricht nicht. Prometheus fliegt. Prometheus ist sein eigener Adler.
gefesselt nicht. nicht ans Gebirge, vielmehr an seinen Flug. unermüdlich das
Land des Zeus bearbeitend, der er gern wär. zwar schuf er die Kultur, aber. er
hat nicht mitgezählt. er hat Asthma. er denkt, Asthma sei ein Name wie Fatima.
er wollte den Menschen etwas gutes tun, aber dass sie sich vermehren, Verbrechen
gebären, das dauert so oder so 9 Monate, ob Verbrechen oder nicht

nebenan sitzen sie im Dunkeln (des hölzernen Pferdes) & überlegen, was sie tun
können. & wenn es still ist, hören sie immer noch das Geräusch seiner Flügel,
die Rettungswagen & den Wind, der ihn wieder zurückholen soll. der Wind & das
Wort „zurück“ haben nichts miteinander gemein. die alten Griechen benutzen beides in
ein- & demselben Satz nur, weil sie die Leber für die Seele halten. die Seele,
die ja eigentlich keinen Schmerz empfinden kann

wenn sie doch ein Organ wäre, eine Orgel, ein Atom fern vom Argos, weit entfernt
vom Argwohn, an den du gefesselt bist, obwohl / doch auch die Berge fliegen, drehen
sich um deine Achse, Prometheus, fliegst du? oder organisierst du bloß das
Verbrechen, weil du es nicht verhindern kannst, fragst Helena nach der Zahl der
Stunden, als ob sie zählen könnte, oder wollte, ach wenn du wüsstest, sie zählt die
Schläge deiner Flügel, nicht die Schläge einer Uhr, und schreibt dir diese Worte auf
Papier: „ob Kulturschaffen und Menschenmachen gleichzeitig geht?“

eine uralte Frage

SIMONE SCHARBERT, 1974 in Bayern geboren, Studium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft, Philosophie und Politikwissenschaft in Augsburg, München und Wien; Promotion über die Osterweiterung der EU und Visegrád. Veröffentlichungen in Magazinen und Literaturzeitschriften, 2017 erschien ihr Lyrikband *Erzähl mir vom Atmen*, 2018 wurde sie mit dem Stadtschreiber-Stipendium Schwaz und dem Postpoetry-Preis NRW ausgezeichnet. – Mehr auf www.simonescharbert.de.

CLEO A. WIERTZ, geb. 1954 in Baumholder (Rheinland-Pfalz), studierte Psychologie (Diplom) an der Universität Trier. Neben ihrer Berufstätigkeit als Psychologin sowie auf weiteren Gebieten, u. a. als Fachübersetzerin, Lektorin und Journalistin, ist sie bereits seit 1970 als Autorin und bildende Künstlerin mit Lyrik, Fotografie und Werkstücken hervorgetreten. Seit 2005 lebt sie in Frankreich. Zahlreiche Ausstellungen. Literarische Veröffentlichungen in Zeitschriften, Anthologien und Rundfunksendungen. 2012 hat sie die Gedichte Frederick Wyatts herausgegeben.

SONJA CRONE, geb. 1982 in Speyer, lebt seit 2009 in der Schweiz. Masterstudium der Allgemeinen Literaturwissenschaft mit den Schwerpunkten der Gräzistik und deutschsprachigen Literatur an der Universität Basel. Zuvor Bachelorstudium der Theaterwissenschaft, Komparatistik und Germanistik an den Universitäten in Leipzig und Bern. Tätigkeiten als bildende Künstlerin und freie Autorin. Texte erschienen bisher in diversen Anthologien, auf Onlineplattformen (www.fixpoetry.de) und in Literaturzeitschriften (zuletzt: *Der Maulkorb, Der Dreischneuß*).

Zu **ALEXANDRA BERNHARDT** siehe S. 9.

APOLONIA GOTTWALD, geb. 1993, promovierte Mathematikerin, schreibt Gedichte und Kurzgeschichten. U. a. Preise bei Kempener Literaturwettbewerben und in den Postpoetry-Wettbewerben 2010 und 2011. Zuletzt wurde die Kurzgeschichte „Das Rennen“ in der Anthologie *Fiction x Science* im pako Verlag, Rain 2018 veröffentlicht.

JOHANNES WITEK, geboren 1981, lebt in Salzburg. Veröffentlichungen in Zeitschriften + paar Bücher. Letzte Einzelveröffentlichung: *Straßenfeger des Jahres 2018*. Lyrik, Chapbook, 2018, bestellbar über <https://www.undergroundpress.de>.

SABINE GÖTTEL wurde 1961 in Homburg/Saar geboren und lebt in Hannover. Sie studierte Deutsche und Französische Literaturwissenschaften und promovierte über Marieluise Fleißer. 1987 erschien ihr erster Lyrikband *Fische Fluten* (St. Ingbert: Röhrig Verlag). Sie ist mit ihren Gedichten, die ins Französische, Italienische, Sorbische und Türkische übersetzt wurden, in Anthologien und Literaturzeitschriften vertreten (u. a. *Junge Deutsche Lyrik 1; Chaussee*; poetenladen.de). Ihr Theaterstück *Die Walsche* (Wien 2012) wurde 2010 am Theater Bozen uraufgeführt. Im Frühjahr 2019 war sie Stipendiatin des Printemps Poétique Transfrontalier. Im Herbst erscheint ihr Lyrikband *geister* im Röhrig Verlag.

CHRISTINE KAPPE, geb. 1970 in Einbeck, lebt und arbeitet in Hannover als Autorin – mit den Arbeitsgebieten Theater, Hörspiel, Lyrik, Prosa und Essayistik – und Deutschlehrerin. Sie studierte u. a. am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig. Ihre literarische Arbeit wurde mehrfach ausgezeichnet. Mehrere Buchveröffentlichungen, zuletzt: *Variationen über die Stille*. Theaterstücke (mit sechs Bildern von Irene Klaffke und Musik von Corinna Eikmeier als mp3 zum Downloaden, Ludwigsburg: Verlag Traian Pop 2019). Mehr unter www.christine-k.de.

MARY WOLLSTONECRAFT SHELLEY (1797–1851):
FRANKENSTEIN ODER DER MODERNE PROMETHEUS
Kapitel 17, aus dem Englischen übertragen von Sigune Schnabel

Der Dämon beendete seine Rede und fixierte mich in Erwartung einer Antwort. Doch ich war irritiert, verstört und nicht imstande, meine Gedanken ausreichend zu ordnen, um das volle Ausmaß seines Vorschlags zu begreifen. Er fuhr fort:

„Du musst mir eine Frau erschaffen, mit der ich in gegenseitiger Zuneigung zusammenleben kann, denn das ist für mich unentbehrlich. Das kannst nur du allein, und ich fordere es von dir als ein Recht, das du mir gewähren musst.“

Das Ende seiner Rede hatte in mir erneut die Wut entfacht, die bereits abgeklungen war, während er von seinem friedfertigen Leben bei den Dorfbewohnern erzählt hatte. Als er das sagte, konnte ich den Zorn nicht länger unterdrücken, der in mir aufloderte.

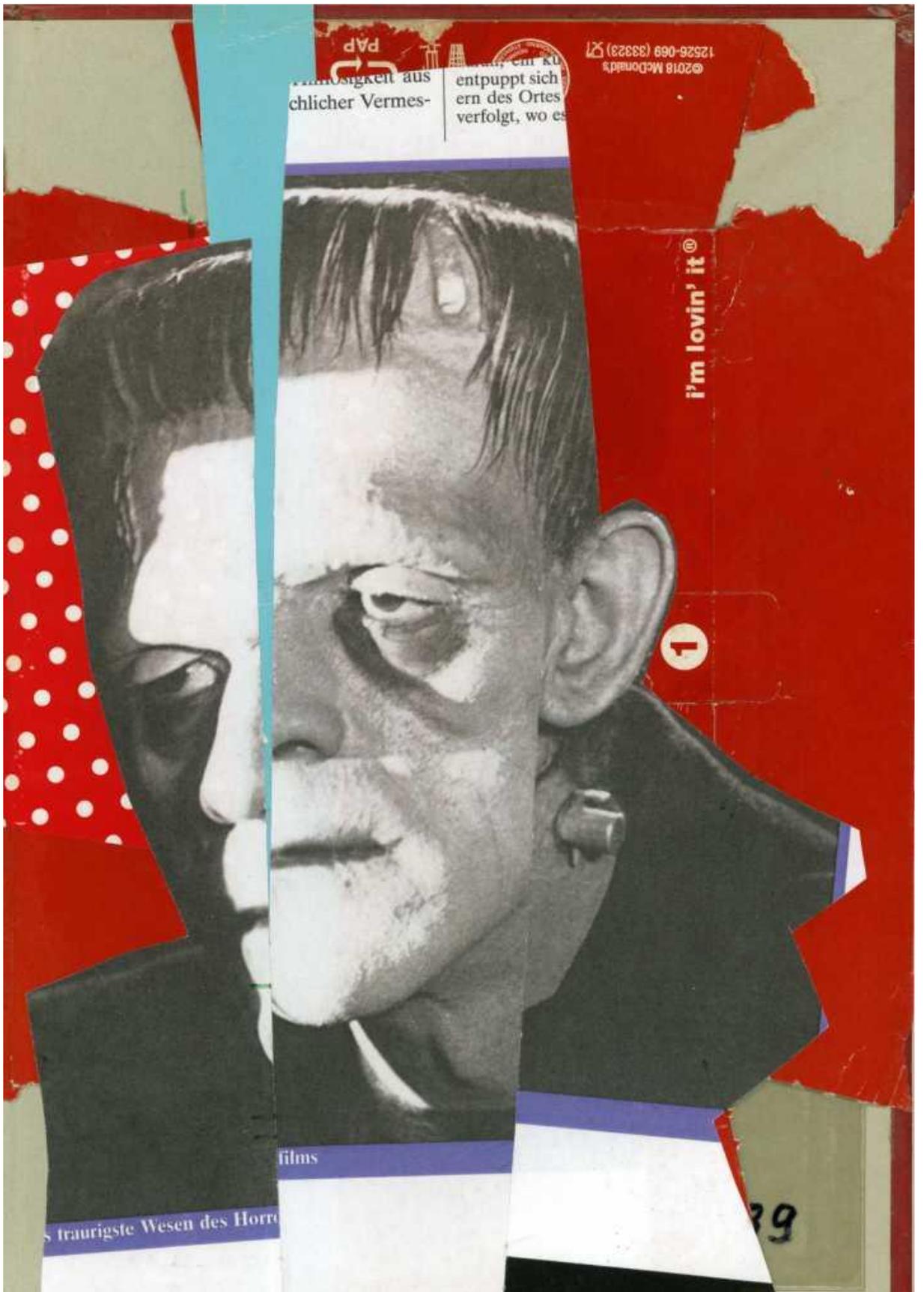
„Das werde ich nicht“, antwortete ich, „und keine Qual wird mich je zu einem Zugeständnis erpressen. Du kannst aus mir den elendesten Mann dieser Welt machen, aber du kannst es nicht so weit bringen, dass ich vor mir selber einknicke. Ich soll ein weiteres Wesen wie dich erschaffen, das mit seiner ganzen Bosheit die Welt ins Elend stürzt? Geh weg! Ich habe dir gesagt: Du kannst mich quälen, aber ich werde niemals zustimmen.“

„Du bist im Irrtum“, antwortete der Unhold. „Anstatt dir zu drohen, begnüge ich mich damit zu argumentieren. Ich bin nur deshalb boshaft, weil es mir schlecht geht. Meidet und verachtet mich nicht die ganze Menschheit? Du, mein Schöpfer, würdest mich frohlockend in Stücke reißen. Denk daran und sage mir: Warum soll ich mit den Menschen mehr Mitleid haben als sie mit mir? Du würdest nicht von Mord sprechen, könntest du mich, das Werk deiner Hände, in eine dieser Gletscherspalten stürzen und zerschmettern. Soll ich jemanden respektieren, der mich verachtet? Lebte er mit mir in Eintracht, würde ich ihm mit Tränen der Dankbarkeit begegnen und alles Gute tun, was in meiner Macht stünde, anstatt ihm Verletzungen zuzufügen. Doch das wird nie geschehen. Die menschlichen Sinne sind unüberwindbare Hindernisse auf dem Weg unseres Zusammenschlusses. Aber ich werde mich nicht in elende Sklaverei begeben. Ich werde mich für meine Verletzungen rächen. Wenn ich nicht Liebe auslösen kann, so wenigstens Furcht, und vor allem dir, meinem Erzfeind, schwöre ich unerschütterlichen Hass, weil du mein Schöpfer bist. Hüte dich; ich werde auf deine Vernichtung hinarbeiten und nicht aufhören, bis du so unglücklich bist, dass du die Stunde deiner Geburt verfluchst.“

Eine teuflische Wut erregte ihn, als er das sagte. Sein Gesicht war faltig und so sehr verzerrt, dass es für menschliche Augen ein allzu fürchterlicher Anblick war. Doch nun beruhigte er sich und fuhr fort:

„Ich wollte vernünftig diskutieren. Diese Leidenschaft tut mir nicht gut, da du nicht siehst, dass du die Ursache für ihr Ausmaß bist. Wenn je ein Wesen Wohlwollen mir gegenüber zeigte, gäbe ich es ihm hundertfach zurück; für dieses eine Geschöpf würde ich mit dem ganzen Geschlecht Frieden schließen. Doch das sind selige Träume, die nicht wahr werden können. Was ich von dir erbitte, ist gerechtfertigt und angemessen. Ich fordere ein Wesen anderen Geschlechts, das so hässlich ist wie ich. Das Glück ist bescheiden, doch es ist alles, was ich bekommen kann, und es soll mich zufriedenstellen. Ja, wir werden Ungeheuer sein, von der ganzen Welt abgeschnitten. Aus diesem Grund aber werden wir noch mehr aneinander hängen. Unser Leben wird nicht glücklich sein, aber harmlos und ohne das Leid, das ich jetzt empfinde. Ach! Mein Schöpfer, mach mich glücklich. Ich werde dir für deine Wohltat dankbar sein! Lass mich spüren, dass wenigstens ein lebendes Wesen Mitleid mit mir hat. Schlage mir meine Bitte nicht ab!“

Ich war gerührt. Mir schauderte beim Gedanken an die möglichen Konsequenzen meiner Zustimmung, aber ich spürte, dass er mit seiner Argumentation ein Stück weit Recht hatte. Seine Geschichte und die Empfindungen, die er jetzt äußerte, machten ihn zu einem feinfühligem Wesen, und war ich ihm als sein Schöpfer nicht alles Glück schuldig, das in meiner Macht lag? Er sah, dass ich schwankte, und fuhr fort:



Stefan Heuer: Frankenstein (2019). Collage.

„Wenn du zustimmst, sollst weder du noch ein anderes Menschenwesen uns je wieder zu Gesicht kriegen. Ich will in die weite Wildnis von Südamerika gehen. Meine Nahrung entspricht nicht der eines Menschen. Ich töte kein Lamm oder Kitz, um meinen Appetit zu befriedigen; Eicheln und Beeren reichen mir aus. Meine Genossin wird so beschaffen sein wie ich und mit der gleichen Speise vorliebnehmen. Wir werden uns ein Lager aus trockenen Blättern herstellen; die Sonne wird uns ebenso warm wie den Menschen scheinen und unser Essen reifen lassen. Das Bild, das ich dir entwerfe, ist friedlich und menschlich, und du musst spüren, dass du meine Bitte nur aus liederlicher Macht und Grausamkeit ablehnen könntest. Unbarmherzig warst du bisher gegen mich, doch jetzt sehe ich Mitgefühl in deinen Augen. Lass mich die Gunst der Stunde nutzen und dich vom Versprechen überzeugen, das ich mir so sehnlich wünsche.“

„Du schlägst vor“, antwortete ich, „die menschlichen Siedlungen zu verlassen, in dieser Wildnis zu leben, wo die Tiere des Feldes deine einzigen Begleiter sind. Wie kannst du, der sich nach Liebe und Mitgefühl der Menschen sehnt, es in diesem Exil aushalten? Du wirst zurückkommen und wieder um ihre Freundlichkeit anhalten, und du wirst erneut auf ihre Verachtung stoßen. Deine bösen Leidenschaften werden wieder aufflammen, und du wirst dann einen Begleiter haben, der dir bei der Zerstörung hilft. Das darf nicht sein. Hör auf, darüber zu argumentieren, denn ich kann nicht zustimmen.“

„Wie deine Gefühle schwanken! Nur vor einem Augenblick haben dich meine Ausführungen gerührt. Warum verhärtest du dich wieder gegenüber meinen Beschwerden? Ich schwöre dir im Namen der Erde, die ich bewohne und in deinem Namen, mein Schöpfer, dass ich mit meiner Gefährtin die Nähe der Menschen verlasse und, wie der Zufall es will, in den wildesten Gegenden lebe. Meine bösen Leidenschaften werden sich verflüchtigen, wenn ich einmal nur Mitgefühl gegen mich sehe! Mein Leben wird ruhig dahinfließen, und im Augenblick des Todes werde ich meinen Schöpfer nicht verfluchen.“

Seine Worte hatten auf mich eine merkwürdige Wirkung. Ich hatte Mitleid mit ihm und hatte manchmal das Bedürfnis, ihn zu trösten, doch wenn ich ihn ansah, wenn ich die schmutzige Fleischmasse sah, die sich bewegte und sprach, wurde mein Herz schwer und meine Gefühle schwenkten in Entsetzen und Hass um. Ich versuchte, diese Gemütsregungen zu unterdrücken. Ich dachte, da ich kein Mitleid mit ihm empfinden konnte, hätte ich kein Recht darauf, ihm das kleine Stück Glück vorzuenthalten, das in meiner Macht stand, ihm zu geben.

„Du schwörst“, sagte ich, „keinen Schaden anzurichten. Aber hast du nicht schon einen Grad von Arglist an den Tag gelegt, der vernünftigerweise mein Misstrauen hervorrufen sollte? Kann das nicht eine Finte sein, die deinen Triumph stärkt und dir ein noch größeres Maß an Rache ermöglicht?“

„Was soll das heißen? Es ist nicht in Ordnung, so mit mir zu spielen, und ich verlange eine Antwort. Wenn ich keine Verwandten habe und keinen, der mich liebt, müssen Hass und Laster mein Los sein. Die Liebe eines anderen wird die Ursache meiner Verbrechen zunichtemachen, und ich werde zu einem Geschöpf, von dessen Existenz keiner etwas weiß. Meine Laster gehen aus einer erzwungenen Einsamkeit hervor, die ich verachte, und meine Tugenden werden zwangsläufig zutage treten, wenn ich mit einer Gleichartigen in Gemeinschaft lebe. Ich werde die Zuneigung eines vernunftbegabten Wesens fühlen und ein Glied bilden in der Kette der Existenzen und Ereignisse, von denen ich jetzt ausgeschlossen bin.“

Ich hielt inne, um über alles nachzudenken und die vielen Argumente zu betrachten, die er vorgebracht hatte. Ich war mir darüber im Klaren, dass sein anfangs gutmütiges Wesen durch Abscheu und Verachtung verdorben worden war, die seine Beschützer ihm gegenüber an den Tag gelegt hatten. Seine Macht und Drohungen ließ ich in meinen Abwägungen nicht aus. Eine Kreatur, die in eisigen Gletscherhöhlen bestehen konnte und sich auf den Kämmen unzugänglicher Steilhänge vor ihren Verfolgern verstecken konnte, verfügte über Fähigkeiten, denen ich nicht gewachsen war. Nach langem Zögern fasste ich dann den Entschluss, mit Rücksicht auf ihn und meine Mitmenschen seiner Bitte nachzukommen. Ich wandte mich somit an ihn und sagte:

„Ich gehe auf deine Forderung ein, wenn du feierlich schwörst, Europa und jeden anderen Ort in der Nähe der Menschen für immer zu verlassen, sobald ich dir eine Frau übergebe, die dich ins Exil begleitet.“

„Ich schwöre es“, rief er, „im Namen der Sonne, des blauen Himmels und des Feuers der Liebe, das in meinem Herzen lodert: Wenn du mein Flehen erhörst, sollst du mich nie wiedersehen. Geh zurück nach Hause und mach dich an die Arbeit. Ich werde ihren Fortschritt mit größter Sorge beobachten. Du brauchst nichts zu fürchten außer meiner Erscheinung, wenn das Werk vollbracht ist.“

Nachdem er das gesagt hatte, verließ er mich plötzlich, vielleicht aus Furcht vor einer Sinnesänderung von mir. Ich sah, wie er den Berg hinunterging, schneller als ein Adler im Flug, und sich rasch in den Wellenformen des Eismeeres verlor. [...]

SIGUNE SCHNABEL, geb. 1981 bei Stuttgart, Diplomstudium Literaturübersetzen in Düsseldorf (dafür Auszeichnung vom Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer). Zahlreiche Veröffentlichungen in Anthologien und Zeitschriften (u. a. *Asphaltspuren*, *Richtungsding*, *DUM*, *Die Rampe*, *silbende_kunst*, *Krautgarten*, *etcetera*, *mosaik*). 2017 unter den Wettbewerbssiegern des Thuner Literaturfestivals Literaare und Finalistin des Leonce-und-Lena-Preises in Darmstadt. Im selben Jahr ist auch ihr Debütband *Apfeltage regnen* im Geest-Verlag erschienen, gefolgt von *Spuren vergessener Zweige* im Mai 2019.

STEFAN HEUER, geb. 1971. Assemblage, Collage, Combine Painting. Mail-Art-Projekte, Beteiligung an Künstlerbüchern. Zahlreiche Einzel-Veröffentlichungen, zuletzt: *Katzen im Sack*, Roman, 2017 (Elif Verlag); *Asche in den Wunden*, lyrischer Dialog (mit Urs Böke), 2018 (Ratriot). Songtexte für die Deutsch-Soul-Formation *tiefblau* und das Elektro-Projekt *mixpoke*. www.heuserseite.de.

José-Maria de Heredia (1842–1905)

PROMÉTHÉE – *PROMETHEUS*

Als der Titan sich krümmte zu unsterblichen Kuppeln,
zerschmettert durch den Arm Kronions voller Eifer,
da netzte keine Träne der Blicke wildes Funkeln.
Er fühlte sich besiegt, aber niemals bemeistert.

Unter dem Klauengriff des blutverschmierten Geiers
sammelte er in sich die Schmerzen, unser Bruder,
und wahrte auf der Stirn, vom Flügelschlag verwundet,
trotzdem die Zuversicht: auf Rache und auf Freiheit.

Noch immer erdulden wir diese uralte Marter,
doch verspätetes Recht steht nicht mehr zu erwarten:
Weil Götter nicht mehr sind, bleibt Herakles nun aus.

Und wir fühlen die Last auf der zermalmtten Seele:
ein ganzes Meer von Scham, und brennend taut die Zähre
der aufgebrauchten Ehre hinab aus unserm Aug'.

Die Übertragung aus dem Französischen stammt vom Hrsg. dieser Zeitschrift.

WAS GEMACHT WERDEN KANN, WIRD AUCH GEMACHT

Bericht über eine Podiumsdiskussion

(„Orion landet in Nettersheim“, 16. März 2019)

An mehreren Standorten, u. a. im Naturzentrum Eifel in Nettersheim, veranstalteten die Film- und Kinofreunde Vogelsang IP e. V. sowie mehrere Kooperationspartner im März einen Science-Fiction-Thementag unter dem Titel „Orion landet in Nettersheim“. Hierzu gehörte auch eine (von Klaus PESCH moderierte) Podiumsdiskussion mit namhaften Experten. Deren Ergebnisse sollen hier kurz vorgestellt werden, soweit sie in Beziehung zum Themenschwerpunkt stehen.

Michael LAUSTER, Direktor des Fraunhofer-Instituts für Naturwissenschaftlich-Technische Trendanalysen INT in Euskirchen und Professor an der RWTH Aachen, führte zu Beginn aus, die Fernsehserie „Raumpatrouille Orion“ sei so gut und dicht gemacht, daß sie als zeitlos gelten könne. Die rasante Technologieentwicklung der letzten 200 Jahre werfe die Frage auf, wo wir in 1000 Jahren stehen werden. Trendanalysen seien, so sagte Lauster auf Nachfrage, eine Art Science Fiction. Die Aussicht, wie es in 50 Jahren sein werde, sei lediglich spekulativ. Auch die gesellschaftliche Entwicklung seit den Zeiten unserer Urgroßeltern oder auch nur der Großeltern sei im Grunde für diese nicht absehbar gewesen. Ebenso ergehe es uns – man könne letztlich nur eine gegenwärtige Zukunft und keine zukünftige Gegenwart beschreiben.

Wolfgang RUDOLPH, einer der Pioniere des deutschen Computerjournalismus, betonte sein ambivalentes Verhältnis zur sogenannten Künstlichen Intelligenz: KI im wörtlichen Sinne gebe es gar nicht; was die KI könne, seien nur Teilaspekte unseres Gehirns, letztlich vergleichbar mit dem Verhältnis von Kunstblumen und Blumen. Rudolph benannte Chancen und Risiken der KI. Seiner Ansicht nach sei deren größtes Risiko ein blindes menschliches Vertrauen auf solche Software-Entwicklungen.

Der Raumfahrtgenieur Volker SCHMID vom Deutschen Zentrum für Luft- und Raumfahrt erläuterte, in seiner Jugend sei z. B. das erste Bildtelefon von Siemens im Deutschen Museum sensationell gewesen; heute sei es „kalter Kaffee“. Trotz der aktuellen Rede vom *New Space* gälten die physikalischen Grundlagen weiterhin. Man sehe etwa bei den auf Initiative von Elon Musk entwickelten Raumanzügen große Fortschritte gegenüber den Apollo-Missionen. So beeindruckend die Raumstation ISS auch sei, so befinde sie sich doch immer noch innerhalb des Erdmagnetfeldes und sei dadurch gut geschützt; auch komme man gut dorthin und zurück. Schmid betonte, wünschenswert seien Lösungen, die sicher und halbwegs robust sind.

Im weiteren Verlauf gaben die Diskutanten darüber Auskunft, wie Science Fiction ihren Lebensweg beeinflusst habe. Michael LAUSTER wies darauf hin, es fehle heutzutage der Enthusiasmus der 60er Jahre für Raumfahrt. Die meisten jungen Leute benutzten neue Technologien zwar gerne, wollten aber gar nicht so genau wissen, wie das alles funktioniert. Man brauche mehr naturwissenschaftlich Interessierte. Wolfgang RUDOLPH erklärte, für ihn sei Science Fiction ein Mittel, um Zu- und Widerspruch zu schärfen. Er widersprach Lauster tendenziell: Smartphones und dergleichen könne man partout nicht reparieren, ein großes Problem sei das jeweils aktuellste Betriebssystem. Die Politik müsse von den Herstellern in dieser Hinsicht Nachhaltigkeit fordern; wegwerfen sei derzeit einfach deutlich billiger als reparieren. Norbert JUNKES vom Max-Planck-Institut für Radioastronomie betonte, die sehr optimistischen Zukunftsvisionen der 60er Jahre hätten sich nach der Mondlandung nicht erfüllt. Demnach hätte man im Jahr 2000 zu den Sternen fliegen müssen; die Ziele würden jetzt neu abgesteckt.

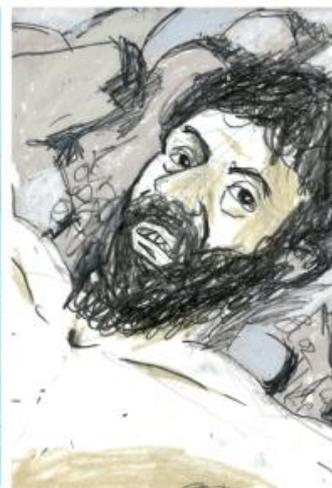
In einem anschließenden Hintergrundgespräch hatte der Hrsg. dieser Zeitschrift dankenswerterweise noch Gelegenheit, Michael LAUSTER einige Fragen zu stellen. Die oft kritisierte Technikfeindlichkeit der Deutschen sei eher ein Phänomen der westlichen Gesellschaften im allgemeinen, wie insbesondere der Vergleich mit asiatischen Ländern zeige, und habe mit lang anhaltendem Wohlstand zu tun. Im Westen sei eine gewisse Saturiertheit festzustellen – man strebe nach Bewahrung und wünsche Umverteilung, sehe v. a. die Risiken und nicht die Chancen technischer Entwicklungen und neige zu ethisch-moralischen Bedenken. Letzteres Verhalten sei wohl

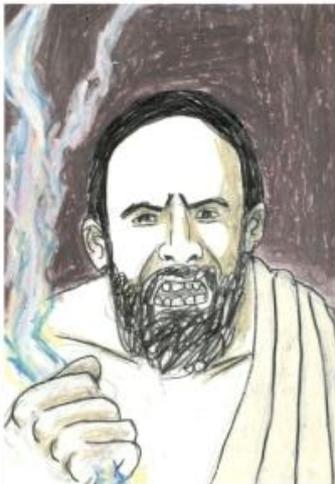


Ein außerirdisch anmutender Spätwintertag in der Eifel.

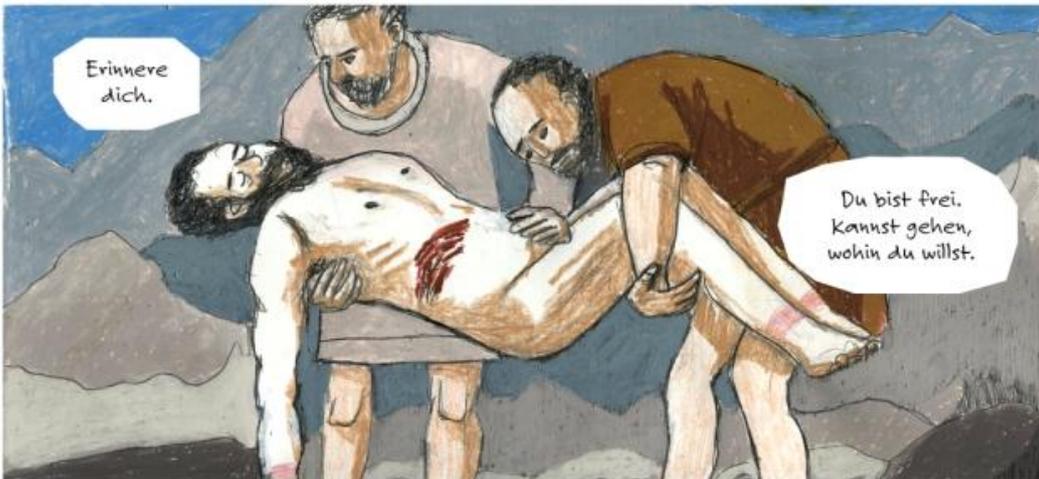
auch durch Dystopien genährt, etwa die „Terminator“-Filme. In der Forschungsförderung wirke es sich nachteilig aus, daß der Erfolg eines Projektes vorher feststehen müsse; das sei mit Grundlagenforschung letztlich unvereinbar. Ähnliches gelte für die Studiengestaltung: Seit der Bolognaform seien angehende Ingenieure oft nur noch an „Credits“ interessiert. Die Verschiebung von der Bildung hin zur Ausbildung sei eine Fehlentwicklung, man müsse um der Sache willen auch nach rechts und links schauen. Im übrigen, so erklärte Lauster auf die abschließende Frage des Hrsg., gelte tatsächlich der bekannte Satz, was gemacht werden könne, werde auch gemacht. Man müsse in anderen Gesellschaften mit anderen ethischen Kriterien rechnen. Umso wichtiger sei es, im voraus wenigstens zu bedenken, was auf uns zukommen könnte. Der Mensch sei schon immer der Illusion erlegen, seine Umwelt, andere Menschen oder die Technik kontrollieren zu können; das sei aber eine Illusion.

Matthias Vogel
PROMETHEUS







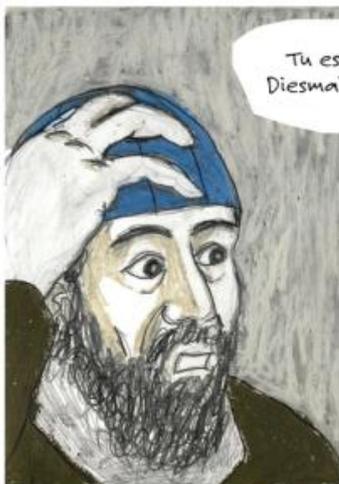
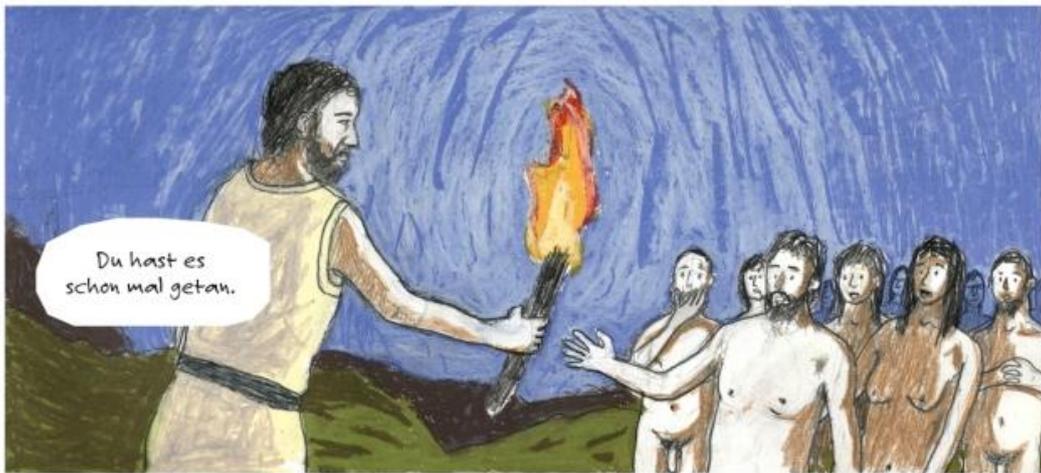


















MATTHIAS VOGEL, geb. 1967, lebt in Hannover. Er ist gelernter Gärtner, hat Germanistik und Philosophie studiert und gehört zum Team des Literarischen Salons der Leibniz Universität Hannover. Seminarleiter bei der Sommer-Akademie im Gustav-Stresemann-Institut (Bad Bevensen). Verschiedene Ausstellungen (zuletzt: Internationaler Comic-Salon, Erlangen 2018; Beteiligung Gruppenausstellung). Er zeichnet Bildergeschichten und auch sonst so manches. Mehr zu sehen ist unter: [instagram.com/paramikron/](https://www.instagram.com/paramikron/).

Belphegor, die Titelfigur von Johann Karl Wezels satirischem Roman, spricht gegen Ende des Werkes zu seinem Freund Medardus:

Oft war dieß meine Rede. Glückliche Menschen, ihr Unwissende, ihr, denen der Himmel bloß schlichten Menschenverstand und keinen forschenden grübelnden Geist gab! Ihr schleicht den Pfad eures Lebens dahin, weint oder lacht, wie euch die Umstände gebieten, ihr laßt euch gewisse für eure Ruhe heilsame Meinungen einpfropfen, sie durch die Länge der Zeit zum festen unverwelkenden Glauben aufwachsen, ohne zu untersuchen; und wohl euch! Da euer Auge nicht weit reicht, so erblickt es in dem kleinen Horizonte wenig Böses, von der Unordnung der Erde nur kleine einzelne Fragmente, die euch nicht eher stark rühren, als bis sie auf euern Scheitel fallen. Freund, wenn es möglich wäre, den lästigen Plunder der Erfahrung von uns zu werfen, das Auge unsers Geistes zu stümpfen und seinen Gesichtskreis so sehr als möglich zu verengern, wären wir nicht glücklich? [...]

Benutzte Textausgabe: Johann Carl Wezel, *Belphegor, oder die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne*, Band 2, Leipzig 1776, S. 299f.

Bildnachweis

Titelbild sowie S. 36, 40, 47, 54: Irene Klaffke.

S. 10, 59: Stefan Heuer.

S. 18, 22, 23: Marleen Raveel.

S. 38: blume (michael johann bauer).

S. 44: Katja Schraml (2016).

S. 64: Cornelius van Alsum (2019).

S. 65–76: Matthias Vogel (2019).

Impressum

kalmenzone (ISSN 2196 – 3835) ist eine Internet-Literaturzeitschrift und erscheint zweimal 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.