

kalmenzone literaturzeitschrift

ISSN 2196 – 3835

Heft 9 • April 2016

mit Beiträgen von

**blume (michael johann bauer) • Franz Josef Czernin • Caroline Hartge •
Claire Decortiat • Franz Hofner • Simone Scharbert • Martin Schlemmer •
Gabriele Haefs • Cornelius van Alsum • Romain John van de Maele •
Jonis Hartmann • Sigune Schnabel • Michael Hillen • Jo Gisekin •
Ludo Verbeeck (†) • Patrick Lateur • Lut de Block • Stefaan van den Bremt •
Maria Csollány • Charles Ducal • Isabel Hessel • Richard Foqué •
Roger de Neef • Inge Braeckman • Mark Insingel • Peter Holvoet-Hanssen •
Jan Lauwereyns • Renaat Ramon • Christina Guirlande • Paul Claes •
Eddy van Vliet (†) • Charlotte van den Broeck • Susanne Grotti**

Inhalt von Heft 9 (2016)

editorial	5
blume (michael johann bauer) <i>DRUCK=AUSGLEICH</i>	9
Franz Josef Czernin <i>REISEN, AUCH WINTERLICH.</i>	11
Caroline Hartge <i>DREI GEDICHTE NACH GEMÄLDEN VON UWE HARRECK</i> ins Französische übertragen von Claire Decortiat	13
<i>A. J. WEIGONI: GEDICHTE</i> besprochen von Franz Hofner	15
Simone Scharbert <i>AUSGEFRANSTE SCHMERZGRENZEN</i> Orly Castel-Blooms Klassiker <i>Dolly City</i> neu gelesen	19
<i>ALEXANDER HOGH/JÖRG MAILLIET: TAGEBUCH 14/18</i> besprochen von Martin Schlemmer	23
Gabriele Haefs <i>SIMON VESTDIJKS ROMAN IRISCHE NÄCHTE</i> Annäherungen an ein vielschichtiges Werk	25
W. B. Yeats <i>SIXTEEN DEAD MEN</i>	32
Ludvig Holberg <i>ERASMUS MONTANUS ODER RASMUS BERG</i> Auszug aus der Schlusszene	33
äquatoriale bibliothek	
<i>HEÐIN BRÚ: VATER UND SOHN UNTERWEGS</i> besprochen von Cornelius van Alsum	35
themenschwerpunkt Flandern	
Cyriel Buysse <i>GAMPELAARCHEN</i> aus dem Niederländischen übertragen und kommentiert von Romain John van de Maele	41
Romain John van de Maele <i>DIE HISTORISCHEN ROMANE VON LOUIS PAUL BOON</i>	45
Jonis Hartmann <i>AUF SCHWEBEREISE IN FLANDERN</i>	57

Georges Rodenbach <i>DAS TOTE BRÜGGE</i> Auszug aus Kapitel II, aus dem Französischen übertragen von Sigune Schnabel	61
Michael Hillen <i>HOOGSTRAAT, BRÜGGE</i>	64
<i>ZEITGENÖSSISCHE LYRIK AUS FLANDERN</i> übersetzt von Ludo Verbeeck (†), Romain John van de Maele, Maria Csollány, Isabel Hessel, Paul Claes und Susanne Grotti	65
die böe zum schluß	
Charles de Coster <i>ULENSPIEGEL STELLT SEIN ZELT IN DAMME AUF</i>	76

Heft 10 der [kalmenzone](#) erscheint im Oktober 2016.
Themenschwerpunkt: Don Quijote und seine Verwandten.

Der Themenschwerpunkt dieses neunten Heftes der **kalmenezone** ist Flandern gewidmet. Aus dem Niederrheinischen gebürtig, zieht es den Herausgeber schon seit längerem immer wieder in diese Region: Bei allen landschaftlichen Gemeinsamkeiten und kulturgeschichtlichen Verbindungen bestehen auch reizvolle Unterschiede. So konnte sich die spätmittelalterliche Stadtkultur Flanderns in mancher Hinsicht mit den urbanen Zentren Nord- und Mittelitaliens messen. Die wohl erhaltenen – oder wiederhergestellten – Bauwerke dieser Epoche sind selbstverständlich nicht in allen heutigen Stadtbildern gleichermaßen präsent. Namentlich Brügge verdankt seinen heutigen Ruhm als kulturhistorisches Schatzhaus auch einer jahrhundertelangen Stagnation, in deren Folge das Stadtbild von größeren Veränderungen verschont blieb. An seiner Wiederentdeckung hatte Georges Rodenbachs symbolistischer Kurzroman *Bruges-la-Morte* (1892) wesentlichen Anteil. Zu dessen beachtlicher Wirkungsgeschichte auch im deutschen Sprachraum, die freilich umso mehr zu einer erneuten Aneignung einlädt, zählt beispielsweise Erich Wolfgang Korngolds Oper *Die tote Stadt* (1920).

In diesem Jahr wird Flandern nun zusammen mit den Niederlanden Ehrengast der Frankfurter Buchmesse sein. Flandern und die Niederlande – die Formulierung hat für den geschichtsbewußten Leser allemal einen Beigeschmack von Tautologie oder, je nach Sichtweise, von Lückentext, in dem man eingedenk der Herrschaftsverhältnisse und Zugehörigkeiten des *Ancien Régime* „nördlichen“ ergänzen möchte. Daß Flandern nicht weniger flach als die heutigen Niederlande ist, versteht sich ohnehin und ist von Jacques Brel ein für allemal besungen worden: *Le plat pays qui est le mien*. Indessen kann man sich auch in einer Ebene verlaufen, und so hat sich der Herausgeber für den Themenschwerpunkt dankbar der Hilfe eines durch und durch landkundigen Mitherausgebers versichert. Wie Brel könnte auch Romain John van de Maele von sich sagen: *Mijn vlakke land*.

Flandern, in unserem Zusammenhang verstanden als die niederländischsprachige Region Belgiens und mithin nicht deckungsgleich mit der historischen Grafschaft gleichen Namens, steht seit Jahrhunderten in vielfältigen, teilweise spannungsreichen Beziehungen zur Frankophonie und auch zum sich herausbildenden französischen Staatswesen. Allen voran die berühmte, später zum Mythos überhöhte Goldene-Sporen-Schlacht von 1302, der Sieg flämischer Fußtruppen über ein französisches Ritterheer, wurde eifrig von der Geschichtspolitik aufgegriffen. Kann auch das Ereignis selber als Teil einer fernen Vergangenheit gelten, ebenso wie die nie mehr erreichte Hochblüte Brügges in der Zeit der burgundischen Herzöge, so sind der Sprachenstreit innerhalb Belgiens und die separatistischen Tendenzen in Flandern wirksame Gegenwart. Bekanntlich hatte die niederländisch-flämische Sprache im 1830 begründeten Königreich Belgien zunächst einen schweren Stand, sowohl im Usus staatlicher Institutionen wie auch im Sprachgebrauch der gehobenen Bevölkerungsschichten.

Im vorliegenden Heft haben wir es uns angelegen sein lassen, den vielhundertjährigen kulturellen Reichtum zumindest schlaglichtartig zur Geltung zu bringen; aber mindestens ebenso sehr den Alltag im heutigen Flandern in seinen minder glanzvollen Farbtönen. Daß die niederländischsprachigen Autorinnen und Autoren hierbei mehr als frankophone oder auch nichtbelgische Stimmen zu Wort kommen, erscheint nur angemessen. Schließlich war es das Ziel der beiden Herausgeber, dem Publikum einer deutschen Literaturzeitschrift Flandern und die flämische Literatur näherzubringen. An solchen Bemühungen scheint im Gastland-Jahr an sich kein Mangel zu sein, doch hoffen wir, auf lebende und verstorbene flämische Autoren hinzuweisen, die sich in Deutschland derzeit eher geringer Aufmerksamkeit erfreuen. Entsprechendes gilt für einige thematische Aspekte. Unser Projekt ist übrigens ganz unabhängig von der Themenvorgabe der Buchmesse entstanden. Unabhängig kann ja auch bedeuten, einem medial sehr präsenten Thema nicht aus dem Wege zu gehen. Wenn dieses Heft vom aktuellen Interesse an Flandern profitiert, soll uns das selbstverständlich willkommen sein.

Ob sich an der gängigen Wahrnehmung unseres Nachbarlandes durch die Buchmesse viel ändern wird, darf übrigens füglich bezweifelt werden. Klischees und Vorurteile spielen offenkundig eine wichtige, nicht ohne weiteres austauschbare Rolle für die Identität und den Gefühls-

haushalt vieler Menschen. Man denke etwa daran, welche Gehässigkeiten Charles Baudelaire in seinem Pamphlet *Pauvre Belgique* ausgebreitet hat: dies in einer Lebensphase, als er eigentlich froh sein mußte, in Brüssel wohnen zu können, nachdem seine Schwierigkeiten in Frankreich überhand genommen hatten. So sagt auch die gegenwärtige Süffisanz, mit der in anderen Ländern über den vermeintlichen *failed state* Belgien geschrieben wird, einiges über die Kommentatoren aus.

Identität und prekäre Selbstbehauptung oder auch die Neubestimmung des Selbstbildes kommen in mehreren Beiträgen dieses Heftes zur Sprache, im freien und im themengebundenen Teil. Wie schon in den früheren Ausgaben ist der Leser wiederum dazu eingeladen, den inhaltlichen, auch assoziativen Verbindungen nachzugehen. Wenn diese Ausgabe der *kalmenezone* in besonderem Maße Lektüren und Relektüren bietet: eine große, ja überwiegende Anzahl von Beiträgen, die andere Sprach- und Bildkunstwerke deuten bzw. umgestalten – so ist das jedenfalls kein reiner Zufall und paßt vielleicht auch zu jener durch und durch kulturgesättigten und geschichtsträchtigen Landschaft, die den diesmaligen Themenschwerpunkt abgibt.

Der Dank des Herausgebers gilt an erster Stelle Romain John van de Maele für seine unermüdliche Hilfsbereitschaft; dann allen Autorinnen und Autoren, Übersetzerinnen und Übersetzern sowie den Bildkünstlern Uwe Harreck und blume (michael johann bauer) für ihre Mitwirkung und Unterstützung. Dank schuldet er auch den weiteren Rechteinhabern von Texten, insbesondere den Erben von Eddy van Vliet und dem Verlag Poëziecentrum in Gent sowie dessen Mitarbeitern Carl de Strycker und Stefaan Goossens für ihre Vermittlung. Veerle Waeterloos, die Vorsitzende der Freunde des Belgischen Hauses e. V. in Köln, half freundlicherweise dabei, unser kleines Flandern-Projekt bekanntzumachen.

Auf ein Interview hat der Herausgeber in diesem Heft bewußt verzichtet – schließlich ist der diesmalige Themenschwerpunkt auch das Ergebnis eines kontinuierlichen Gesprächs.

Bonn, 25. April 2016

Cornelius van Alsum



blume (michael johann bauer): portrait eines abstrakten tigers.

blume (michael johann bauer)

DRUCK=AUSGLEICH

„Das Blei des Himmels“; o, eine Pointe – sehr früh, vielleicht auch zu kurz, zur Verständlichkeit: und dies genau so, als sei schon damit ein Schritt gegangen, hin zur Enzyklopädie unbewegten Schweigens, deren Nuancen stets in stumme Wörter münden. Denn schier panisch entgegnet da ein Drang, sich zu befreien; zahllose Hände umfassen seinen Gegenstand – der, aber, bietet nicht den Raum, dafür / nicht ausschließlich deswegen bilden und finden sich enttäuschte. Mehr noch, sozusagen andersgestimmt, bemühen, nun direkt dazukommend, sich mittlerweile selbst diejenigen unter den dem Geschehen Nahestehenden, welche zu Beginn lediglich mehr bis minder rezipierende Rollen innehatten, ihre ihnen bewussten, inneren Prozesse aktiv und kritisch der bunt aufblühenden Visage fremder Aufmerksamkeiten/Anerkennungen einzuprägen; entsprechend markant die Resultate, aus denen, dann, sich – sinngemäß dergestalt grob umschreibbar – ableitet, die Situation. Also zurück, zu selbiger an sich: meist – eine Behauptung, von vielen –, nämlich, genügen wenige Impulse – infolgedessen allein bereits deutlich wogend, ins Zentrum allgegenwärtiger einschließlich eindeutig Beteiligten zuordenbarer Wahrnehmung –, fragile Systeme zum Kippen in aus ihnen hervorgehende und von neuen Einflüssen, namentlich beispielsweise erwähnten Impulsen modifizierte – derweil allerdings sowieso alles auf irgendeine Art und Weise zusammenhängt, alles determiniert; zumindest laut des dem zugrundeliegenden Denk=Modells – zu bewegen. Davon total ergriffen, wiederum, sprich, von den die Kapazitäten seiner Sinnesorgane nahezu überfordernden Vorgängen – Anmerkung: tatsächlich sind die vollkommen überfordert, weil kaum in der Lage, den Umständen auch nur tendenziell gerecht zu werden, sodass, geschuldet seiner circa unendlich beschränkten Perspektive, der mit Abstand größte Teil an Reizen unbemerkt vorbeigeht, an ihm –, observiert und konstatiert ein Subjekt, während es selbst, dazu analog, kontinuierlich Metamorphosen durchläuft, die unablässig stattfindende Veränderung, in Bezug zu sich/beinhaltend: es. Somit sei ergo gesetzt, seine aktuelle Phase, auf irgendwann, worin – besser: wann(=rin?) –, im dynamischen Zeit=Diktat desselben sonderbaren Fluidums, einander unentwegt gewichtend gleich komplementär sich verhaltenden Silhouetten bar jeglicher Beständigkeit, ausweglos austarieren, sich: Begegnungen voll der herb sublimen Fiktion und dennoch weithin transzendierend: ihr eigenes Feld und Gefälle. Manchen Involvierten drängen sich, deshalb reagierend, auf, Vorstellungen von umgekehrten Chronologien, welche – aus Sicht jener solche Imaginierenden betrachtet – in ihrer Richtung progressiv vom Ende zum Anfang hin schreitend, die materiellen Verästelungen ausschweifendster Vielheit ins unvorstellbar Komprimierte einer alles veranlagt enthaltenden, vollendeten Idee, indes sich dergestalt gar kein Unterschied fände, zu ihrer Schein=Realität, zerren – demnach interessanter (für wen/was?), kontextuell gewertet, wäre folglich möglicherweise ein eher non=kausaler Ansatz, ohne offensichtliche Linearität/Stringenz. Allerdings, wie ließe sich der darstellen, so ja ein ihn zu dechiffrierend suchendes Interpretationssubjekt in dem einen Falle, (s)einer (?) eben stringenten Leselogik hörig, höchstens theoretisch, vage – nicht! – errahnen, was es praktisch nicht durchleben kann, in einem divergierenden, exemplarischen Falle der eigene nicht einmal grob deckungsähnlich sein muss, mit dem präsentierten, und Versuche, zu analogisieren, bloße und irreführende Bizarrerien ausdrückten? Habe Beschreibbares wirklich sich darin zu beschränken, Kausales Ergänzendes zwar anzudeuten, nie in der Lage, zu lösen, sich, von Kausalität? Selbst vermeintlich wahllos aufs Trägerobjekt geschleuderte Symbole / Bedeutung tragende Elemente tragen schließlich implizit die Bürde auf Ursache und Wirkung basierender Tragik (Anm.: u. a.: „Tragik“/„tragen“/„tragen“: bewusste (?) Entscheidung, für) – induktiv: dank der Projektionen des Subjekts – mit in sich. Deduktion hingegen: von nichts zu Nichts oder/und umgekehrt beziehungsweise weder noch. Und ewig (!) quälen und wuchern – ins Unermessliche, hinein – die Fragen, ob wahrhaftig ein Unterschied bestehe, zwischen Erkenntnis des Seienden, hinsichtlich subjektiv empfundener Existenzqualität, und demgemäßes Nichterkenntnis – respektive, ob die Substanz/Essenz des Seienden (Seins) überhaupt (für wen/was?) erkennbar wäre/sei. Metaphorierend, dadurch – nach seiner Deutung – kompromissfrei überwuchernd,

jeden erdenklichen Rahmen, meint hierzu ein leidlich sich visionär gebender Traum: „Zerbröckelnde Kategorien umschatten, lüstern aufzüngelnd, zu einer letzten, stilvoll anmutenden Gebärde peinigend sterbender Ekstase, das schwindende Hilflosigkeitsgefühl derer, die sich ihrer zu bedienen glaubten, dementgegen sie bedient wurden – von ihnen.“ Dabei verleitet ihn seine Grammatik für Improvisation zu einem annähernd euphorische Mechanik etablierenden Jonglieren mit teils poetischen Begrifflichkeiten; jedoch, die Natur der Sache atmet, notgedrungen und dessen ungeachtet, wohltemperiert abgewogenes Kalkül. Diesem Sinne angemessen oder angepasst, zögert er keineswegs, seinem Bann Verfallende in eine umfassend subversive samt gierig ihre sämtlichen Ressourcen verschlingende Komplizenschaft zu locken – großflächig Kapital schlagend, aus ihrer beinahe somnambulen Apathie. Darum bleiben nicht aus, Wechselwirkungen, weswegen, erstens, die Funktionen der Teilhabenden verschwimmen, ineinander übergehen, sich vertauschen: zusehends. Wodurch, zweitens, der Abschluss – spiralförmig in den Anfang mündend – lächelnd wagt, „das Blei des Himmels“ zu postulieren: Punkt.

BLUME (MICHAEL JOHANN BAUER), geb. 1979 in Schrobenhausen, lebt in Durlach bei Karlsruhe. Er hat Forstwirtschaft in Weihenstephan, Freising, studiert und sich anschließend auf Pädagogik spezialisiert. Diverse Veröffentlichungen von Prosa und Gedichten in Anthologien und Literaturzeitschriften, u. a. in den Periodika *phantastisch!*, *Dichtungsring* und *keine! delikatessen*. Zudem ist eine Autorenausgabe der Zeitschrift *Das Dosierte Leben* mit Texten von ihm erschienen. Fragmentarisches Portefeuille unter www.blumenleere.de.

Franz Josef Czernin

REISEN, AUCH WINTERLICH.

Die Krähe

Eine Krähe war mit mir
Aus der Stadt gezogen,
Ist bis heute für und für
Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Nun, es wird nicht weit mehr gehn
An dem Wanderstabe.
Krähe, lass mich endlich sehn
Treue bis zum Grabe.

(Wilhelm Müller)

es wird nicht weit mehr gehn

verdrehst den schopf mir, augen weiss;
alt hautgeföhlt, nah tuch-; erzelend
mund zerresse, als rau flüsternd
spendest schattenreich, krähnfüsse

-flügel; hand wie haar gekrümmt,
macht eisern klauen uns, schwarzsehend
böse weist tür und tor, statt gibst mir
heimlich, kaum bedacht; rauschnabel

kreist, im land- und erdumdrehn,
verstohlen federn, wolken liesst, fast
kopf- uns, leib-, auch hausverlorn,
durchaus in schwebe drang; ruf trägt, da

blick um blick schweiflüstern fängst,
hals über zopf verkehrt, sehr gebrochen,
kluftlöchernd rings, uns wimpern-,
schwingenschlagen, finsterböen,

grabenkampf; lufträumend knopf-
ja stofflos gleich, nackt atemraubend,
doch ganz ungehemmt, bis zur
entwendung unverfrozen, vor-,

und fernlieb himmelfreie, -schrie.

FRANZ JOSEF CZERNIN, geb. 1952, lebt in der Steiermark und in Wien. Sein literarisches und literaturkritisches Werk umfaßt Aphorismen, Essays, dramatische Texte und insbesondere Lyrik. Zuletzt erschienen: *Metamorphosen. Die kleine Kosmologie* (Graz: Droschl 2012), *zungenenglisch. visionen, varianten* (München: Hanser 2014) und *Beginnt ein Staubkorn sich zu drehn. Ornamente, Metamorphosen und andere Versuche* (Berlin/Feistritzwald: Brüterich Press 2015). Er erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, zuletzt den Ernst-Jandl-Preis (2015), und ist u. a. Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung.



Uwe Harreck: ohne Titel (2012).

Caroline Hartge

DREI GEDICHTE NACH GEMÄLDEN VON UWE HARRECK
ins Französische übertragen von Claire Decortiat

ACH LASS MICH doch

eben bin ich nur ein haufen sand der sich sonnt
wartend auf den windhauch der mich fortträgt

hingeschüttet, und zufrieden.

AH, LAISSE-MOI, veux-tu

*je ne suis en cet instant qu'un tas de sable au soleil
attendant le vent qui m'emportera*

déversée là, en paix

NIMM NICHT DEINE hand von mir –
von den treppen die du hinangestiegen bist
triefen feuer fließen flammen züngeln meine füße und sengen den grund schwarz
in den fenstern durch die du dich hast sehen lassen
brandet lohe schlagen lichter blendend nicht erleuchtend in die finsternis
über deinem unaussprechlichen namen nummer hundert
liegt als letztes banges glosen
stumm.

eines drachen atem weht mich an
deine feurigen ringe schnüren mir die luft ab:
nimm nicht deine hand von mir
verbirg nur bitte ich
dein angesicht

*NE ME RETIRE pas ta main –
des escaliers que tu as gravis
gouttent des feux fluent des flammes lèchent mes pieds flambent le fond calciné noir
dans les fenêtres où tu t'es laissé voir
déferle un brasier pulsent des lumières qui aveuglent sans éclairer dans les ténèbres
au-dessus de ton nom ineffable, le centième,
reste pour finir une braise tremblante
muette
je sens me frôler l'haleine d'un dragon
tes anneaux de feu me coupent le souffle:
ne me retire pas ta main
voile seulement je t'en prie
ta Face*

EIN ABGESCHNITTENER KINDERFINGERNAGEL, rosig; daneben mit flüchtigem finger
wirbel für wirbel ein saurierskelett an den himmel
gezeichnet: langschwänzig läuft es durch die lüfte
der zunehmenden sichel entgegen

lass dein weinen sein
ich blicke auf das weinen
rutscht mir in den schlund (wie speise)

ein blinkender pfennig, nagelneu und rot; dahinter mit leichter hand
die sonne tief zwischen die häuser
gesetzt: mit orangenfingern tastet sie nach dem einen heller
der da auf der straße glänzt

lass dein weinen sein
ich bücke mich das weinen
fällt mir aus dem mund (wie regen)

*L'ONGLE COUPÉ d'un doigt d'enfant, rose; à côté, esquissé d'un doigt délié
sur le ciel, vertèbre après vertèbre, un squelette de saurien:
avec sa longue queue il s'en va par les airs
au-devant de la lune croissante*

*cesse donc de pleurer
je lève les yeux les pleurs
me coulent dans la gorge (comme une nourriture)*

*un pfennig tout neuf, brillant, rouge; derrière lui, posé d'une main légère
bas entre les maisons, le soleil:
avec ses doigts d'orange il tâtonne cherchant le sou
qui brille là sur la chaussée*

*cesse donc de pleurer
je me penche les pleurs
me tombent de la bouche (comme une pluie)*

Die drei hier veröffentlichten Gedichte entstanden 2013 zusammen mit sechs weiteren als Repliken zu einer Serie von insgesamt 12 abstrakten Gemälden des seinerzeit in Frankreich lebenden Malers Uwe Harreck, durch dessen Vermittlung auch die französischen Übersetzungen sämtlicher Gedichte zustandekamen. – Hier erscheinen erstmals eines der Bilder, deutsche Gedichte und französische Übertragungen gemeinsam.

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

CLAIRE DECORTIAT, geb. 1940, *professeur agrégé honoraire* für Französisch und Alte Sprachen, hat u. a. von 1966 bis 1972 am Berliner Lycée Français unterrichtet. Sie lebt in Codalet (Pyrénées Orientales), wo sie sich ihrem Garten und einigen deutsch-französischen Freundschaften widmet.

A. J. WEIGONI: GEDICHTE besprochen von Franz Hofner

Anzuzeigen ist eine Sammlung: vier Scheiben Tonträger enthalten alte und neue Werke des ungarisch-deutschen Dichters. Neben den neueren Arbeiten *Schmauchspuren*, *An der Neige* – vom Dichter selbst gelesen – und *Unbehaust* in der Stimme von Bibiana Heimes sind die bereits früher erschienenen Sammlungen *Dichterloh* (2005) und *¼ Fund* (2000) in die Sammlung aufgenommen, allesamt in der bewährten Zusammenarbeit mit Tom Täger in der „Edition Das Labor“ entstanden.

Andrascz Jaromir Weigoni präsentiert sich auf dem Cover in der Nachstellung des Dürerschen Selbstportraits – Dürers bekanntes Kürzel gibt auch demjenigen den Hinweis, der das Bild nicht vor Augen hätte – eine Verwandtschaft, die auf die ungarische Episode in der Dürerschen Familienchronik anspielen mag. Eine Art von Humor, aber auch mehr - vielleicht führt der Eindruck in die damit beabsichtigte Richtung, dass sich Weigonis Darstellung in Hemdsärmeln zu Dürers Bild verhält wie jenes zur Christus-Ikonographie: frech, sicherlich, eine Anmaßung, das war Dürers Bild auch. Und doch, in beiden tritt die Kunst einen Schritt näher - ankommen in der eigenen Zeit.

So muss ich also Zeitschriften-Lesern über Hörbücher schreiben, die älteren sparsam mit Klängen unterlegt, die neueren ohne. Die Vorgabe eines fremden Sprechens. Eines fremden Denkens, eines fremden Tempos führt dazu, dass die Worte als Sinn-Transporteure ins Hirn implantiert werden, das den fremden Wegen mehr oder weniger erstaunt, verwundert, widerwillig oder begeistert folgt. Weigoni liest zackig schnell, für das eigene Umtasten, Nachspüren, Bedenken der Wörter bleibt wenig Zeit, je kunstvoller die Formulierungen, je geschliffener die Wendungen, desto mehr gerät das eigene Hirn ins Hintertreffen, hängt den Kunststücken des Meisters nach, dessen Jojo in rasender Drehung ein Gewirr von Fäden entlanghüpft, rollt, vor- und zurückschwingt – und von dem eine seltsame Prämisse im Restbestand eigenen Denkens doch zu wissen meint, dass es nur ein einziger Faden ist.

Es ist für jeden Schreiber überraschend, wie anders Leser die Texte aufnehmen, der polierte Sprachraum des Gedichts steht dem Dichter nach oft langen Zeiten des Anordnens voll mit Assoziationsgebilden, die sich gleichsam materialisiert haben, das Gedicht ist ihm ein bewohntes Zimmer, ausgestattet mit Lebensspuren und Erinnerungen, das für den fremden Leser im ersten Aufnehmen nur einen verstreuten Haufen an Wort-Bruchstücken darstellt, Nippes womöglich, ein Raum, den er mit seinen zufälligen Assoziationsräumen füllt, mit dem, was ihm kürzlich ans Herz ging, den Nachrichten oder wenn ihm die Schoko-Creme-Werbung sauer aufstieß: Er liest und findet diese Dinge im Text wieder, angedeutet, referenziert, neu verbosselt.

Nur hat der Leser das Korrektiv des Textes, dort wird viel Leser-Willkür von der real existierenden Textgestalt wegzentrifugiert, die Chancen steigen, dass der Assoziationsraum des Lesers in enge Berührung gerät mit dem Zimmer des Gedichts und Kommunikation mit dem Text und seinem darin angelegten Kontext gelingt.

Ach, wie anders ist das dem Hörer. Dort rufen die Wörter Bilder, Stimmungen auf, verschwinden im Ton, in der Sprechweise, in den dominanten Wortformen. Man öffnet die Tür zum Kopf in beiden Fällen, aber während das Buch wie ein zivilisierter, wohlzogener Besuch auf dem Sofa aufs verbindlichste spricht, so ist das Hörbuch ein frecher Gast, öffnet die Küchenschubladen, rumort in den Schränken. Eine fremde Bewegung im eigenen Hirn, jemand schiebt dort, klopft in Blitzesschnelle ein paar Eier in die Pfanne, reißt Tüten mit Gewürzen auf, kocht und springt nach eigenen Regeln umher, als wäre er zuhaus.

Weigoni liest artikuliert, schnell, sehr verständlich, das Tempo ist sicherlich mit Bedacht gewählt, eine reiche Hochsprache schöpft aus dem Vollen, Anleihen bei Fachsprachen aus Philosophie, Germanistik ergießen sich über den Leser, prasseln, wie es elaborierte essayistische Texte

gerne tun, mit der wenig verdeckten Arroganz des Wissens auf den Leser ein, Salven einer nicht sehr naturnahen Intellektualität. Das Stakkato ist verständlich, es ist begeisternd, wenn es gelingt, ihm nachzugeben: die Kritik des Allzuverständlichen, Gesänge über die Stürme der versunkenen Leiden, die sich nicht gegen die Oberflächen der Unterhaltung durchsetzen konnten.

„Wahrheit gibt es nurmehr als Totalität des Geredes.“ Wer mag dem widersprechen? Ein kleines, hässliches Kratzen der Nägel am Tatort des Verstands, der zum Verwalter der mit Begriffen zugestellten Leerheit geworden ist. So stellt sich schnell eine Simplifizierung ein, die alles andere als gerecht ist. Reflexiver Zynismus als Methode, die sich selbst kritisiert, aufhebt, wandelt?

Mit diagnostischem Furor benutzt Weigoni, was er kritisiert: das Hohlwerden der Subjektivität im herzlosen Ritt über die Sprachtrümmerwelten, die der analytische Verstand sich bereitet. Die Seinsvergessenheit, die changierende Melancholie zwischen psychologisierender Selbstdiagnose, germanistischer Begriffsgenese und philosophischem Skeptizismus. Verlorenheit, Unbehaustheit, das beschädigte Leben. Elliptische Gedankensplitter. Ein allegorisches Trümmerfeld der Nomina, eine Welt, die an die Schlachtfelder des Terminators III erinnert.

Weigoni produziert das, was er diagnostiziert. Selbstwertschöpfungsketten. Essayistische Denkaellen – Sammelsurium der gelehrten Chiffren und Begriffshülsen, die im Hörer detonieren, Heidegger, Hölderlin wie Benjamin in ohr-, aber kaum verstandesgerechten Happen. „Intellektuell in paradoxe Systeme einrichten“ – das ist es, was im Hörer passiert.

Zynismus? Ironische Widergängereien? Weigoni häuft die Begriffe vor dem Hörer auf, wie sich die Katastrophen vor Benjamins „Engel der Geschichte“ aufhäufen mögen, man würde gerne verweilen, bedenken, doch die Texte rasen weiter, so wie im wirklichen Leben der nächste Skandal über die Mattscheiben huscht, in Lasagne gefundene Finanzderivate, gedopte Bienen im Bier und der von VW manipulierte Glyphosat-Gehalt in Muttermilch.

Es wäre für lesophile Menschen wie mich schön gewesen, die Krücke des Texts als pdf auf den CDs zu finden. So bleibt die Text-Erfahrung als eine trunkene Rutschbahn über Begriffsfelder, am Ende mündet sie in ein Aufwachen wie aus einem Rausch – und das ist doch, betrachtet man es nüchtern, gar nicht wenig für ein lyrisches Werk.

A. J. Weigoni, *Gedichte. HörBuch*, 4 CDs, Mülheim a. d. Ruhr: Edition Das Labor 2015. Zu beziehen über den Verlag (www.editiondaslabor.de).

FRANZ HOFNER, geb. 1963, arbeitet als Mathematiker in Bonn. Veröffentlicht Lyrik und Prosa in Zeitschriften und Anthologien. Daneben Rezensionen, u. a. für Fixpoetry.



blume (michael johann bauer): zur zustands=beschreibung.



Simone Scharbert

AUSGEFRANSTE SCHMERZGRENZEN

Orly Castel-Blooms Klassiker *Dolly City* neu gelesen

„Ich erinnere mich an das Gefühl gleichsam aus der normalen Atmosphäre weggesaugt zu werden. Ich empfand eine schreckliche Angst, und diese Angst hatte eine magische, betäubende Wirkung. Ich erinnere mich daran, dass sie ganz am Anfang auch etwas Angenehmes hatte. Es war, als stünde man einen Zentimeter neben einem vorbeidonnernden Zug und spürte den Luftzug, der durch die Geschwindigkeit der schweren Wagen verursacht wird. Ja, Dolly, dachte ich, die große schreckliche Angst aller Menschen ist nichts anderes als der Luftzug des Todes.“

Normale Atmosphäre. Diesen Zustand sucht man vergeblich in Orly Castel-Blooms Roman *Dolly City*, soviel schon mal vorweg: Das dystopisch-surrealistische Szenario, das die israelische Autorin Anfang der 90er Jahre auf 150 Seiten entworfen hat, konfrontiert seine Leser von Beginn an mit Angst, Schmerz und Tod auf unterschiedlichste, bisweilen absonderlichste Weise. Ob es dabei um körperliche oder seelische Leiden geht, scheint im Wesentlichen keine Rolle zu spielen, die Schmerzgrenzen fransen seitenweise aus und machen keinen Unterschied mehr zwischen Physis und Psyche. Ignorieren gängige Kategorien, ignorieren Grenzen. Fast schon unbarmherzig breitet sich der Plot vor einem aus und macht ein Ausweichen schwierig. Wider Willen wird man als Leser zum stummen Begleiter einer pathologischen Protagonistin; und würde sich doch manchmal gerne wehren, gegen diesen Wahnsinn und diese Absurditäten, die einem seitenweise entgegenkommen. Aber magisch zieht es einen weiter – und es ist nicht nur die Geschichte selbst, sondern auch Orly Castel-Blooms sehr eigene Sprache, die einen bis zur letzten Seite führt.

Dolly City ist ein klar konzipierter, schneller Roman, spielt leichthändig mit den Klischees der jüdischen Tradition und ist immer noch „literarischer Punk“, so wie ihn einst die *Modern Hebrew Literature* betitelt hat. Umso erstaunlicher, dass dieses Buch fast von der Bildfläche verschwunden ist. Nicht nur, weil der israelisch-palästinensische Konflikt auf prägnante Weise thematisiert wird, sondern auch aktuelle Diskurse um Frauenbilder und Mutterrollen klug eingearbeitet sind. Und ganz nebenbei geht es um die postmoderne Großstadt als Moloch, darin verschwindende Individuen und immer wieder auch um die Frage nach der eigenen Identität. Eine ganze Menge an Topoi, die in diesem Roman stecken; eine ganze Menge an Gründen, diesen gnadenlosen Seelentrip – gerade vor dem Hintergrund gesellschaftspolitischer Entwicklungen – wieder oder überhaupt zu lesen, sich dieser literarischen Strapaze schonungslos auszusetzen.

„Ich hatte das Leben satt, ging nach Hause und ließ meine Laune an den Kaninchen aus. Ich band sie an den Ohren zusammen, ein Ohr an das nächste, ich schnitt zwei Kaninchen ein Ohr ab und nähte in einer Notoperation einem das Ohr des anderen an.“

Dolly ist allem Anschein nach Ärztin, ausgebildet in Katmandu. Allein der Name Dolly kann einem schon Angst machen – egal, ob man ihn etymologisch von *dolor*, dem lateinischen Schmerz also, oder von der englischen Puppe herleiten möchte, Hoffnungsfrohes steckt bei weitem nicht in diesem Namen, er ist programmatischer Leitfaden der folgenden Seiten und passt sich gut ins hermetische Szenario des Romans ein: Dolly, 30jährig, lebt seit fünf Jahren in einem Turm mit 400 Stockwerken, sie selbst wohnt im 37. Stock. Sie kennt niemanden, außer Itzik, dem Zauberer aus dem 47. Stock. Ihre Wohnung beherbergt eine Art Labor, vollgestopft mit den unterschiedlichsten Versuchstieren, an denen Dolly ihre ungehemmte Operationslust auslebt. Fische, Kaninchen, Mäuse. Sie ist der Inbegriff einer inversen Ärztin, so es das überhaupt gibt, und sammelt manisch Erreger für vermeintlich ausgerottete Krankheiten, sie infiziert ihre Versuchstiere und versucht sie gegen Impfstoffe resistent zu machen. Krankheiten zum Leben erwecken, so ihr Credo. Ein Horrorszenario, das Orly Castel-Bloom nur mit ein paar wenigen Sätzen aufbaut, die

einen nicht mehr loslassen. Der Raum wird zum kleinteiligen Körper, in Dollys Augen austauschbar und wehrlos, man selbst wird nahezu Teil davon. Und doch zeigt sie auch Empathie: Der anfängliche Tod eines Goldfisches und ihres geliebten Hundes lassen sie völlig aus dem Gleichgewicht geraten. Ein vermeintlich gefühlvoller Auftakt für den nachfolgenden Plot, in dem Dolly ein Kind in einer Plastiktüte finden, es nach langem Überlegen „Sohn“ nennen und dann aufgrund eigener Verlustängste unzähligen Qualen aussetzen wird. So die Kurzversion von *Dolly City*.

Orly Castel-Bloom wird 1960 in Tel Aviv geboren, sie stammt aus einer ägyptisch-jüdischen Familie. Als sie Anfang des Jahres mit dem israelischen Sapir-Preis für ihren neuen, bis dato nur auf Hebräisch erschienenen Roman *An Egyptian Novel* ausgezeichnet wird, erzählt sie im Interview, dass sie erst kurz vor dem Tod ihres Vaters mit dem Schreiben begonnen hat. Das war 1985 und Schreiben ihre Art und Weise, mit dem bevorstehenden Verlust umzugehen; zu diesem Zeitpunkt studiert sie noch Film am Beit Zvi-Institut und an der Universität in Tel Aviv. Zwei Jahre später erscheint dann ihre erste Kurzgeschichtensammlung und lässt sie binnen kurzer Zeit zu einer neuen Stimme in der hebräischen Literatur werden. Mit *Dolly City* schließlich sprengt sie 1992 die bis dahin vorherrschenden Grenzen der hebräischen Literatur – nicht nur im Umgang mit jüdischen Traditionen und Erinnerungskulturen, sondern auch Sprache und Stilistik betreffend; als moderner Kafka wird sie bezeichnet, der Roman zählt mittlerweile zu den wichtigsten Büchern Israels. Auch in Deutschland sorgt das Buch für Wirbel: Angesichts des Inhalts samt pointierter Stellen im Umgang mit der deutschen Geschichte ist das nicht weiter erstaunlich. „Welche Menschen von allen, die je gelebt hatten, waren die allergrößten Schweine gewesen?“, fragt sich Dolly, als sie auf der Suche nach einer neuen Niere für „Sohn“ ist und aus diesem Grund nach Deutschland reist. *Dolly City* ist nicht nur als Amoklauf einer wahnwitzigen Ärztin im Umgang mit ihren eigenen Ängsten lesbar, sondern auch als geradlinige, grenzüberschreitende Beschreibung eines großstädtischen Alptraums, der zu großen Teilen wahr ist, verknüpft mit der Geschichte des Holocaust und der Frage, wie und ob sich die nachfolgenden Generationen in ihrer eigenen Gegenwart überhaupt verorten können.

„In den Nächten, wenn ich nicht schlafen konnte, ging ich immer auf den Balkon und versuchte, zur Ruhe zu kommen. Dolly City zeigte sich in seiner ganzen Hektik und Häßlichkeit. Dolly City, eine zerrissene Stadt, eine zerschnittene Stadt, eine Hure von einer Stadt.“

„Sohn“ wird zum Dreh- und Angelpunkt in Dollys Leben. Die Art und Weise, wie Orly Castel-Bloom die Angst um das Kind und Dollys wahnwitzige Versuche, es vor Krankheit und Tod zu schützen, beschreibt, spielen vordergründig auch mit dem Klischeebild der jüdischen Mutter, der „jiddischen Mamme“. In Philip Roths skandalumwittertem *Portnoys Beschwerden* hat sie einen als den Stuhlgang des Sohnes kontrollierende Übermutter entgegengewimmert, in Nathan Englanders Kurzgeschichtensammlung *Zur Linderung unerträglichen Verlangens* begegnet sie einem als gewitzte Perückenverkäuferin zwischen Tradition und Aufbruch. Die hebräische Literaturgeschichte steckt mutmaßlich voller Anekdoten über die jüdische Mutter, aber Orly Castel-Blooms Bild bewegt sich jenseits der gängigen oder bekannten Kategorien. Ihre Dolly reizt alles Menschenmögliche aus, um ihr Kind zu bewahren – ob sie selbst Gott spielen oder die Schöpfung in Frage stellen will, wird sie von ihrer eigenen Mutter gefragt. Dolly impft und operiert prophylaktisch, setzt „Lamellenverschlüsse“ in den Körper von „Sohn“, prüft immer wieder die Anzahl der Organe oder die Herztätigkeit – soziale Fähigkeiten oder einen eigenen Umgang mit dem Kind lernen weder sie noch ihr „Sohn“. Sprache hält sie für überflüssig, er soll sie gar nicht erst Mutter nennen. Im Laufe der Zeit verfährt sie immer härter mit dem Kind, „ich wollte ihm beibringen, was man mir nicht beigebracht hatte: überleben auf seinem eigenen Quadratmeter.“ Überzeichnet, brutal, absurd – und dennoch immer wieder treffend. Irgendwann lässt Dolly sich das Kind auf den Rücken kleben: Sie will es nicht mehr sehen, aber immer um sich haben. Eine sprachliche Karikatur, die nach wie vor auch aktuelle Bezüge hat.

Im letzten Jahr war die Studie *Regretting Motherhood* der israelischen Soziologin Orna Donath medienwirksamer Auftakt für die Frage, ob man die eigene Mutterschaft überhaupt in Frage stellen darf. Dem Diskurs vorausgegangen war die Bedingung der Studie, dass nur israelische Frauen teilnehmen durften, die die Frage „Bedauern Sie Ihre Mutterschaft?“ offen mit „ja“

beantwortet hatten. Allein diese Fragestellung sorgte in vielen Feuilletons für Empörung. Offenbar also immer noch ein Tabuthema mit der ernüchternden Feststellung, dass sich nach einem Vierteljahrhundert an unseren Rollenbildern anscheinend wenig verändert hat. Weder in Israel noch in Deutschland. Orly Castel-Bloom webt diese Frage wie einen Teppich durch das ganze Buch – Mutterschaft, was bedeutet das eigentlich? Sie gibt aber keine Antworten, sondern bildet ein Extremszenario ab, das unseren Umgang mit vorherrschenden Rollenbildern recht deutlich werden lässt. Besonders dicht wird es dann, wenn das Thema von Fragen der eigenen Erinnerungskultur überlagert wird – Nachkommen zum Träger der Geschichte werden.

„Ich griff nach einem Skalpell und begann, da und dort zu schneiden. Ich ritzte die Landkarte des biblischen Israels in seinen Rücken, soweit ich mich an sie erinnerte, und gab alle Städte der Philister an, wie zum Beispiel Gat und Aschkalon, hingerissen malte ich den See Genezareth und den Jordan, der sich ins Tote Meer ergießt, das unablässig verdampft.“

Dolly und ihr Bild des biblischen Israels geraten immer wieder in Konflikt mit dem Moloch von Dolly City, das von Arabophobie gekennzeichnet ist, dessen Züge alle nach Dachau fahren, das aber nichts mit „jenem“ Dachau zu tun hat und in dem der Alltag von Hektik und Angst durchtränkt ist. Dolly und ihr Sohn überleben, jeder auf seine Art und Weise, die Geschichte des anderen mit sich tragend, davon sichtlich gekennzeichnet. Orly Castel-Blooms *Dolly City* wird so zu einer Bestandsaufnahme des Israels der frühen 90er Jahre – und doch hat vieles davon nichts an Aktualität eingebüßt. „Literarischer Punk“, der ganz dringend eine Bühne braucht und wirklich lesenswert ist – auch wenn die israelische Schriftstellerin in der jüngst erschienenen Anthologie *Mein Israel: Juden und Palästinenser erzählen* leisere Töne anschlägt:

„Wir bewegen uns hier von einem Krieg zum anderen. Das macht einen sprachlos. Ich weiß nicht mehr, was ich dazu sagen soll. Früher waren wir naiv. Jetzt warten wir einfach nur ab. Ich habe heute Pflanzen beim Gärtner gekauft. Lasst uns mit der Erde spielen, solange sie uns noch gehört. Ich möchte nicht über die Zukunft reden.“

Orly Castel-Bloom, *Dolly City*, deutsch von Mirjam Pressler, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995, ISBN 3-498-00899-4. Derzeit antiquarisch verfügbar.

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. 2014 und 2016 zum „Irseer Pegasus“ eingeladen; Veröffentlichungen in verschiedenen Magazinen und Literaturzeitschriften, u. a. *entwürfe*, *Krautgarten*, *Signum* und *Konzepte*. – Mehr auf www.simonescharbert.de.



Britische Postkarte von 1916 (World War I Daily Mail Official War Photograph, Series IX, No. 68).

ALEXANDER HOGH/JÖRG MAILLIET: TAGEBUCH 14/18 besprochen von Martin Schlemmer

Wenngleich die literarische Gattung des Comics in Deutschland noch immer nicht das gesellschaftliche Ansehen besitzt wie in anderen Staaten – etwa in Frankreich –, findet sie seit geraumer Zeit Aufmerksamkeit in den Feuilletons deutscher Qualitätsmedien¹. Der Übersetzerin und Chefredakteurin des deutschsprachigen Micky-Maus-Magazins, Erika Fuchs (1906–2005), ist seit Sommer 2015 sogar ein eigenes Museum in Schwarzenbach a. d. Saale gewidmet: das „Erika-Fuchs-Haus – Museum für Comic und Sprachkunst“, das mit dem Slogan „Deutschlands erstes Comicmuseum“ wirbt². Ebenso genossen in den letzten Jahren mehrere Kino-Verfilmungen von Vorlagen aus dem Comic-Universum – namentlich von Figuren aus den konkurrierenden US-amerikanischen Comicverlagen DC und Marvel – öffentliche Aufmerksamkeit³.

So ist es nur folgerichtig, an dieser Stelle einen Comic anzuzeigen, der sich einem seit zwei Jahren in das besondere Licht der Öffentlichkeit gerückten Thema⁴ widmet: dem Ersten Weltkrieg. Der Comic *Tagebuch 14/18. Vier Geschichten aus Deutschland und Frankreich* ist zwar bei Weitem nicht die erste Bildergeschichte, die den Ersten Weltkrieg zum Gegenstand hat; dennoch nimmt sie eine Sonderstellung ein: Er beleuchtet die „Urkatastrophe“ des 20. Jahrhunderts, den „Großen Krieg“, aus dem Blickwinkel von vier jungen Leuten, die diesen Krieg mehr oder weniger „hautnah“ erleben. Grundlagen der Geschichten des Comics sind authentische Tagebücher beziehungsweise Erinnerungen. Es handelt sich bei den Berichterstattenden im Einzelnen um den 17 Jahre alten Deutschen Walter Bärthel aus Eisenberg in Thüringen, den sechsjährigen Franzosen René Lucot aus Villers-Cotterêts im Département de l’Aisne, die knapp 14 Jahre alte Deutsche Agnes vulgo Nessi Zenker aus Bärenfels im Erzgebirge sowie den 22jährigen Franzosen Lucien Laby aus Lyon. Somit steht das Schicksal der „kleinen Leute“, des Durchschnittsfranzosen respektive -deutschen im Mittelpunkt. Während das Tagebuch von Laby⁵ und die Memoiren von Lucot⁶ bereits publiziert wurden, sind die Tagebücher von Agnes Kiendl geb. Zenker und Bärthel bislang unveröffentlicht und werden erstmalig für eine Publikation zum Ersten Weltkrieg herangezogen. Da die Auswertung von Kriegstagebüchern und Feldpost-Unterlagen in den letzten Jahren ebenfalls Konjunktur hatte, passt der Comic auch insofern gut zur aktuell erfolgenden Aufarbeitung des Geschehens vor hundert Jahren.

Mit dem an der Universität Blaise Pascal in Clermont-Ferrand Moderne und Neuere Geschichte lehrenden Nicolas Beaupré und dem Düsseldorfer Emeritus im Fach Neuere Geschichte Gerd Krumeich konnten zwei ausgewiesene Kenner der historischen Materie für die wissenschaftliche Begleitung des Projekts und für das Vorwort gewonnen werden. Beaupré ist Vorstandsmitglied des 1992 eingerichteten, international orientierten „Historial de la Grande Guerre“ im nordfranzösischen Péronne/Somme, dessen Vizepräsident Krumeich ist.

Ohne für irgendeine Seite Partei zu ergreifen, ohne moralisierende, oberlehrerhafte Attitüden gelingt es dem von Jörg Mailliet gezeichneten Comic, das Grauen des Krieges genauso eindrucksvoll zu veranschaulichen wie dessen Irrsinn. Hierzu trägt in einem gehörigen Maße auch der dem Duktus der zeitgenössischen Quellenzitate angepasste Text von Alexander Hogh bei. Zutreffend und dem jüngsten Forschungsstand entsprechend, lauten die letzten Sätze der knappen Einleitung durch die Herausgeber Julie Cazier und Martin Block: „Niemand, der politisch Einfluss hat, versucht im Juli 1914 ernsthaft, den drohenden Kriegsausbruch zu verhindern. Dabei ist vielen klar, dass es zum Weltkrieg kommen kann“ (S. 9).

Der thüringische Gymnasiast Walter Bärthel meldet sich im August 1914 freiwillig zu den Waffen und überlebt ernüchtert als Kriegsversehrter. René Lucot erlebt den Krieg als sechstes Kind eines Kutschers in der Etappe, wobei ihm die unmittelbaren Auswirkungen – bis hin zu Bombenbeschuss und Flucht vor dem anrückenden Feind – drastisch vor Augen geführt werden. Nessi Zenker verbringt die Kriegszeit auf dem elterlichen Hof im Erzgebirge. Wie es sich Wilhelm II. von der deutschen Jugend gewünscht hat, führt sie ein Kriegstagebuch. Ihre anfängliche Furcht vor einem Krieg weicht nach den ersten Erfolgsmeldungen von der Front einer regelrechten Kriegsbegeisterung, die sich gegen Ende des Krieges dann allerdings verflüchtigt hat. Lucien Laby begibt sich aus Überzeugung an die Front und sehnt die Auszeichnung mit einem

Kriegsorden herbei. Trotz kritischer Gedanken gegenüber der Etappe und der „mutigen“ Heimatfront mit ihren patriotischen Schaufensterreden und markige Worte liebenden „Drückebergern“ (S. 87) lehnt er Ansätze von Meuterei und Ungehorsam der an der Front befindlichen Truppen strikt ab. Das Kriegsende begrüßt er als Opfer der Spanischen Grippe im Krankenbett.

Tagebuch 14/18 ist Publikationen an die Seite zu stellen, die sich teils autobiographisch, teils fiktional in den letzten Jahren – auch und gerade im Ausland – dem Thema „Erster Weltkrieg“ gewidmet haben und allesamt eine „Perspektive von unten“ einnehmen⁷.

Ein „Fotoalbum“ zu jedem der vier Protagonisten schließt sich als Teil des Anhangs dem eigentlichen Comic an. Hier erfährt der Leser mit Hilfe von abgebildeten Photographien und sonstigen Dokumenten Hintergründe zu Biographie und persönlichem Schicksal der vier Hauptpersonen, mit Schwerpunkt auf den Kriegs- und Nachkriegsjahren.

Ein Glossar erschließt, so weit erforderlich, nicht nur den jüngeren Lesern den historischen Kontext. So findet man dort unter Angabe der entsprechenden Seite Informationen zu den im Text erwähnten Begriffen des „Revanchismus“ oder des „Kriegszitterers“. Informationen zu den Autoren, Danksagungen und der Bildnachweis runden den Band ab.

Ein ähnliches Werk wünscht man sich für den Einsatz im Schulunterricht; so kann man sich Geschichtsvermittlung in der historischen Bildungsarbeit gut vorstellen. Gerne gibt man den von den Zentralen für politische Bildung in ihr Programm aufgenommenen Band jungen Menschen an die Hand. Doch auch Erwachsene dürften den Comic, der in deutscher und französischer Sprache erschienen ist⁸, nicht unbeeindruckt aus der Hand legen.

Alexander Hogh/Jörg Mailliet, *Tagebuch 14/18. Vier Geschichten aus Deutschland und Frankreich*, unter Mitwirkung und mit einem Vorwort von Gerd Krumeich und Nicolas Beaupré, hrsg. von Julie Cazier und Martin Block, Köln: TintenTrinker Verlag 2014, ISBN 978-3-9816323-1-6, 20 Euro.

¹ Dies gilt insonderheit für die F.A.Z., wo es in erster Linie A. Platthaus ist, der regelmäßig Besprechungen und Berichte lanciert, so etwa: *Familienangelegenheit in Hitlers Lagern* [Besprechung des Comics *Moi René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag II B*], in: F.A.Z. Nr. 284 (5. Dezember 2012), S. 25; *Der süße Schauer des Verfemten. Seine Comics prägten die Nachkriegsgeneration: Zum Tod von Hansrudi Wäscher*, in: F.A.Z. Nr. 7 (9. Januar 2016), S. 12; vgl. ferner P. Bahners, *Kampagne in Gallien* [Besprechung des Asterix-Bandes *Der Papyrus des Cäsar*], in: F.A.Z. Nr. 245 (22. Oktober 2015), S. 9. Regelmäßig wird auch über das Comicfestival in Angoulême berichtet, zuletzt Art. *Verlage gegen Stadt. Streit um Comicfestival Angoulême*, in: F.A.Z. Nr. 55 (5. März 2016), S. 11.

² Vgl. <http://www.erika-fuchs.de/> (Abruf vom 30.03.2016).

³ Hierzu jüngst D. Dath, *Wie man Weltenretter aus den Wolken reißt*, in: F.A.Z. Nr. 71 (24. März 2016), S. 11.

⁴ W. Mulligan, *The Origins of the First World War*, Cambridge 2010; C. Clark, *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog*, aus dem Engl. von N. Juraschitz, Sonderausg. für die Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2013; mit zahlreichen Ego-Dokumenten – in erster Linie Feldpostbriefen – angereichert: G. Hirschfeld/G. Krumeich, *Deutschland im Ersten Weltkrieg*, Frankfurt am Main 2013. Im Vorwort stellen die Autoren mit einiger Berechtigung fest: „Fernsehdokumentationen und Zeitschriftenserien, Ausstellungen, Vorträge und Konferenzen, Bücher und Internetinformationen – dies alles unterstreicht, dass für Historiker, Publizisten, Ausstellungs- und Medienmacher der Erste Weltkrieg ein Ereignis von elementarer Bedeutung ist. Aber auch das Interesse des historisch interessierten Publikums an diesem Krieg scheint groß“ (S. 7); L. Grevelhörster, *Der Erste Weltkrieg und das Ende des Kaiserreiches. Geschichte und Wirkung*, Münster 2014, 3., aktual. u. erw. Sonderausg.; A. Hochschild, *Der Große Krieg. Der Untergang des Alten Europa im Ersten Weltkrieg 1914–1918*, aus dem Amerik. von H. Kober, Sonderausg. für die Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2014; H. Münkler, *Der Große Krieg. Die Welt 1914 bis 1918*, Reinbek bei Hamburg 2015.

⁵ *Les carnets de l'aspirant Laby, médecin dans les tranchées: 28 juillet 1914–14 juillet 1919*, Paris: Éditions Bayard 2001.

⁶ *Le grand break*, Éditions Corps 9, 1985.

⁷ F. Madox Ford, *Zapfenstreich*, aus dem Engl. von J. Utz, Frankfurt am Main 2007; G. Chevallier, *Heldenangst*, aus dem Franz. von S. Glock, München 2010; A. Primor, *Süß und ehrenvoll*, aus dem Hebr. von B. E. v. Schwarze, Berlin/Köln 2013; J. Echenoz, *14*, aus dem Franz. v. H. Schmidt-Henkel, Berlin 2014.

⁸ Französische Fassung: *Carnets 14-18. Quatre histoires de France et d'Allemagne*, Paris: Éditions Le buveur d'encre 2014.

MARTIN SCHLEMMER, geb. 1975, promovierter Historiker, ist Archivar im Landesarchiv Nordrhein-Westfalen (Duisburg).

Gabriele Haefs

SIMON VESTDIJKS ROMAN *IRISCHE NÄCHTE* Annäherungen an ein vielschichtiges Werk

Der Autor

Simon Vestdijk (geb. am 17.10.1898 in Harlingen, gest. am 23.3.1971 in Doorn) ist derzeit nicht gerade einer der in Deutschland bekanntesten niederländischen Schriftsteller. In diesem Jahr 2016, mit den Niederlanden als Schwerpunktland auf der Frankfurter Buchmesse, kann und wird sich hoffentlich einiges ändern. Vestdijk studierte nach dem Abitur zuerst Medizin und arbeitete nach Abschluss seines Studiums mehrere Jahre als Schiffsarzt. Ab 1932 widmete er sich ganz seiner schriftstellerischen Arbeit. Er veröffentlichte gut fünfzig Romane, die teilweise stark autobiographisch geprägt sind. Mehrere davon wurden verfilmt, sie wurden in viele Sprachen übersetzt, auch ins Deutsche. Er schrieb zudem Gedichte und Essays und war als Literatur- und Musikkritiker tätig. Unter den jüngeren niederländischen Kollegen, die nach eigener Aussage von ihm beeinflusst wurden, ist Maarten 't Hart wohl der hierzulande bekannteste. Er selbst wurde, so die Literaturhistoriker seines Landes, unter anderem von James Joyce, Jean-Paul Sartre und Franz Kafka inspiriert.

Der Schauplatz

Der Roman *Irische Nächte* spielt in Ballyvourney im County Cork, Südirland. Ballyvourney ist der zentrale Ort in der Gaeltacht, dem irischsprachigen Gebiet von Cork, gelegen an der alten Landstraße von Cork nach Killarney, nach Westen hin abgeriegelt von den Derrynasaggarts und den Boggeraghs, unwegsamen Bergketten, die immer schon Schmugglern, Wegelagerern und vor allem Aufständischen gegen die englische Herrschaft als Schlupfwinkel dienten. Während es im übrigen County Cork an Gegenden mit fruchtbarem Boden nicht mangelt, ist die Umgebung von Ballyvourney karg und arm und als Landbaugelände kaum brauchbar. Die Pächter, die auf winzigen Landparzellen ihr Leben zu fristen versuchen, während die Großgrundbesitzer in England ein Luxusleben führen, sind die Menschen, mit denen Vestdijk sein Buch bevölkert. Warum der Seemann Vestdijk sich Ballyvourney zum Schauplatz genommen hat, einen Ort, den er vermutlich nie besucht hat? In Luftlinie liegt Ballyvourney nicht weit vom Meer entfernt, doch zu der Zeit, in der Vestdijk möglicherweise als Schiffsarzt in Irland Station machte, war es nur über zeitraubende Umwege und schwer begehmbare Bergpfade zu erreichen. Da die Beschreibung von Ballyvourney im Buch kaum Lokalkolorit aufweist, sondern eigentlich jedem archetypischen irischen Dorf aus Beschreibungen des 19. Jahrhunderts entspricht, ist die Annahme nicht von der Hand zu weisen, dass Vestdijk niemals dort war, sondern sich einen Ort ausgesucht hat, dessen Lage für seine Geschichte eben ideal ist. In Ballyvourney wurde, der Legende nach, Gobnait geboren, eine frühmittelalterliche irische Heilige. Ein ihr geweihter wundertätiger Brunnen zieht noch heute Pilger an. In der mittelalterlichen Heiligenverehrung wurden indes zwei irische Heilige oft miteinander verwechselt, nämlich Gobnait und Dymphna (irisch: Dabnait). Dymphna wiederum gelangte, der Legende zufolge, auf der Flucht vor ihrem inzestuösen Vater, der sich mit ihr vermählen wollte, nach Belgien. Noch heute, und mehr noch zur Zeit von Vestdijks Kindheit, gab und gibt es in den Niederlanden und am Niederrhein eine Vielzahl von Dymphna geweihten Kapellen und kleinen Wallfahrtsorten, es ist also nicht auszuschließen, dass seine Entscheidung für Ballyvourney über den Umweg einer Dymphnakapelle geführt hat.

Die Geschichte

Wir befinden uns in den Jahren nach 1850. Für Irland scheinbar eine Art „Zwischenzeit“. Die großen Hungersnöte der vierziger Jahre haben das Land ausbluten lassen, die Bevölkerungszahl ist rapide gefallen, die Auswanderung nach Amerika nimmt immer größere Ausmaße an. Die Menschen sind vom Überlebenskampf ganz einfach erschöpft, die politischen Unruhen der sechziger Jahre stehen noch aus – Ruhe liegt über dem Land, Friedhofsruhe, könnte man auch sagen. In der Tiefe aber brodelt es bereits. Die ersten Geheimbünde gründen sich, die bald darauf versuchen werden, die britischen Besatzer durch eine Art Guerillakrieg aus dem Land zu vertreiben. Dass der später berühmteste und in England verhassteste Fenier O'Donovan Rossa (1831–1915) ganz in der Nähe geboren wurde, zur Zeit der Handlung der *Irishen Nächte* aber als Ladenschwengel in Skibbereen noch keinerlei Aufsehen erregte, ist hier ein besonders interessantes Detail. (Die Fenier waren ein Geheimbund, der um 1860 mehrere Aufstände versuchte, der Name bezieht sich auf die Fianna, eine in mehreren mittelalterlichen irischen Epen verherrlichte Heldenschar.) Erzählt wird die Geschichte von dem Jungen Robert, der zwischen allen Fronten steht. Sein Vater ist der Verwalter von Lord Randall, der in England weilt und sich um nichts kümmert, wenn nur die Pacht rechtzeitig eintrifft. Roberts Vater stammt – da widerspricht sich der Roman – aus Ulster oder aus Schottland, ist jedenfalls kein Ire, noch dazu Presbyterianer, in einer streng katholischen Gegend, er ist einerseits wie die Pächter den Launen seines Herrn unterworfen, andererseits steht er, als Vertreter des abwesenden allmächtigen Lords, über der Bevölkerung von Dorf und Umgebung. Sein Nachname Farfrae („von weit her“) zeigt, dass er nicht dazugehört. Farfrae ist ein rechtschaffener Mann, das geben alle zu, er wird geachtet, aber auch gehasst, weil er eben den Landlord vertritt. Was die Pächter nicht wissen, ist, dass Farfrae bisweilen, wenn jemand die Pacht nicht zahlen kann, den fehlenden Betrag aus eigener Tasche beisteuert, damit niemand von seinem Land vertrieben wird. Seine Mittel sind jedoch begrenzt, ein Verwalter wird nicht gerade fürstlich bezahlt, und wenn die Pachtrückstände zu groß werden, wird eben doch geräumt. Die Pächterfamilie wird aus ihrer Hütte vertrieben, eventueller Viehbestand wird zur Schuldentilgung konfisziert, mit Hilfe der britischen Armee rückt die Polizei an, legt in der Hütte Feuer und vertreibt die Familie, die, wenn sie Glück hat, bei Verwandten Unterschlupf findet. Wenn sie das Geld für die Überfahrt auftreiben können (das können sie meistens nicht, sonst hätten sie ja die Pacht bezahlt), ist die Auswanderung nach Amerika eine Möglichkeit, sonst bleibt nur das Armenhaus.

Roberts Mutter ist aus der Gegend, Katholikin, eine Irin wie aus dem Bilderbuch, schwarze Haare, weiße Haut, rote Wangen. Oft mit ihrem Mann uneins, widersetzt sie sich seinen Anordnungen, wenn sie es für richtig hält. In einer beeindruckenden Szene geht sie beispielsweise zu einer Totenwache im Dorf und singt dort die althergebrachten gälischen Totenklagen. (Irish *caoineadh*, in den Anmerkungen [S. 347 Anm. 52] im Buch steht: „keener, ir. Bean caointhe [korrekt: *caointe*], alte Frau, die bei einer wake die Totenklage singt.“ Es musste aber keine alte Frau sein, deshalb kann ja Roberts Mutter die Funktion des Klageweibes übernehmen.) Als immer mehr Pächter vertrieben werden, greift Mrs Farfrae auf ihre Weise ein, sie schreibt hinter dem Rücken ihres Mannes an Lord Randall und bittet ihn, sich doch seine irischen Ländereien mit eigenen Augen anzusehen. In dem Wissen, dass die Abwesenheit der Großgrundbesitzer (*absentee landlords* genannt) bei der irischen Landbevölkerung als Hauptgrund für die elenden Zustände galt, geht sie davon aus, dass der Lord nur herzukommen brauchte, um zu begreifen, dass er viel mehr für seine Pächter tun und deren Lage um einiges verbessern könnte und müsste. Was Mrs Farfrae nicht weiß, ihr Gatte aber wohl, ist, dass die Landlords es eigentlich kaum erwarten konnten, ihre Pächter loszuwerden. Gerade in Gegenden wie der Umgebung von Ballyvourney mit ihrem kargen Boden boten Schafe viel bessere Verdienstmöglichkeiten, und die Vertreibung von Pächtern aus dem schottischen Hochland, die um diese Zeit ihren Höhepunkt erreichte (Stichwort: *Highland Clearances*), zeigte, wie lukrativ dieses Geschäft sein konnte. Je mehr sie sich auf die Seite der irischen Landbevölkerung schlägt und damit, ob sie nun will oder nicht, auch gegen ihren Mann Position bezieht, umso mehr wird sie von den Einheimischen mit ihrem Mädchennamen genannt, Regan O'Sullivan (was nicht ganz richtig ist, in einer irischsprachigen

Gegend wäre die irische Version zu erwarten, Regan Ní Súilleabháin, irische Nachnamen gibt es in weiblicher und männlicher Form, O'Sullivan ist die anglierte Version der männlichen).

Sohn Robert ist in Ballyvourney geboren, geht dort zur Schule, spielt mit den Kindern im Dorf, ist später mit den anderen Jungen in dasselbe Mädchen verliebt, und gehört eben doch nicht richtig dazu, weil sein Vater auch nicht dazugehört und auf der Seite des Feindes steht. Der „Feind“ ist sehr konkret der Landlord, die britische Besatzungsmacht wird zunächst kaum erwähnt. Je älter die Jungen werden, umso klarer wird Robert ausgeschlossen, immer wieder kommt es zu Szenen, wo alles abrupt verstummt, wenn er zur Tür hereinkommt. Als sein Vater widerwillig einen Pächter vertreiben lassen muss, wird ein tödlicher Schuss auf einen der beteiligten Polizisten abgegeben, der Schütze verschwindet spurlos, wird aber später seinerseits getötet. Robert stellt fest, dass er sich mehrere Nächte im Schloss des Landlords versteckt hat, also ganz in seiner Nähe, und erkennt nun endgültig, dass er nicht dazugehört und nicht dazugehören kann, denn alle seine bisherigen Freunde wussten es, nur ihm wird kein Vertrauen geschenkt. Der Landlord, Sir Percy Randall, seinerseits aber reagiert endlich auf die Briefe von Roberts Mutter – oder auch nicht, vielleicht will er auch nur seine irischen Jagdgründe testen –, kommt zu Besuch, verbringt eine Nacht in seinem Schloss, findet alles gar zu primitiv, das Jagdglück ist ihm auch nicht hold, und er reist wieder ab. Vorher jedoch trägt er seinem Verwalter Farfrae auf, keinen ablaufenden Pachtvertrag mehr zu verlängern. Dieser Besuch hat wiederum zur Folge, dass die Gemüter in der Umgebung endgültig ins Sieden geraten: Hier erscheint nun der allmächtige Sir Percy, doch statt seinen Untertanen Hilfe zu bringen, sagt er deutlich, dass er sie alle verachtet und in noch größeres Elend stürzen will, und entschwindet wieder in sein Luxusdasein, von dem sie sich nur vage und absolut übertriebene Vorstellungen machen. Der Zorn der verarmten Dorfbevölkerung kocht über, die Rache richtet sich wie so oft gegen den Falschen – ein Schuss trifft den rechtschaffenen Farfrae, Roberts Vater, tödlich.

Es sollte vielleicht angemerkt werden, dass der Zorn der Bevölkerung zweifellos noch dadurch vergrößert wurde, dass der Großgrundbesitzer eben ein Lord Randall war. Randall ist ein alter irischer Name, irgendein Vorfahr des Lord Randall muss zur anglikanischen Kirche konvertiert sein, vermutlich im 17. oder frühen 18. Jahrhundert, als die alte gälische Oberschicht durch die Gesetze, die Katholiken sämtlicher Rechte beraubten (*Penal Laws*), die letzten Reste ihrer alten Macht verlor. Gern taten das jüngere Brüder oder Vettern, um auf diese Weise den Besitz an sich zu bringen, der auf normalem Weg an den ältesten Sohn gefallen wäre. Solche Familien waren bei der irischen Unterschicht noch verhasster als der rein englische Adel; englische Adelsfamilien galten als gemeine Ausbeuter, die Nachkommen der konvertierten irischen Adligen jedoch als Verräter.

Angereichert ist die Geschichte mit vielen Details über irisches Brauchtum – nicht immer belegt, nicht alle Formen des Aberglaubens, die die Menschen im Buch praktizieren, finden sich auch in den Aufzeichnungen irischer Autoren oder Volkskundler, aber sie passen perfekt, egal, ob sie eventuell auch aus niederländischen Dörfern oder der Phantasie des Autors stammen, sie steigern die unheimliche Stimmung und das Gefühl, dass wir uns unerbittlich einem bösen Ende nähern.

Ein Beispiel für diese Requisitenverschiebung, die für Vestdijks Buch typisch ist: Eine große Rolle spielt ein in der Gegend angeblich traditioneller Dudelsack (durch den Robert an einer dramatischen Stelle im Roman das Versteck eines abgetauchten Aufständischen findet). Mehrmals jedoch lesen wir, dass der Musiker in den Dudelsack bläst, Vestdijk hatte einwandfrei einen schottischen oder einen der Dudelsacktypen vor Augen, die in seiner Jugend in Friesland noch weit verbreitet waren. Der irische Dudelsack wird nicht geblasen, sondern mit dem Ellbogen durch einen Blasebalg betätigt (daher der englische Name dieses Instruments, *Uilleann Pipes*, vom irischen *uille*, Ellbogen). Übrigens fiel Fürst Pückler in dieselbe Grube, als er in seinem Reisebericht über Irland einen Dudelsackspieler kommen und sich von ihm das Instrument zeigen ließ, sein Staunen über die sinnreiche Vorrichtung des mit dem Ellbogen betätigten Blasebalgs schilderte – und am Ende dann schrieb, dass der Musiker danach noch ein Stück auf seinem Instrument „bläst“ (*Fürst Pückler reist nach England*, hrsg. v. H. Ch. Mettin, Berlin 1940, 2. Aufl., S. 401ff.).

Die Zeit

Es gibt Untertöne und die Möglichkeit, zwischen den Zeilen zu lesen: Dinge, die 1944, als die deutsche Übersetzung erschien, sicher sehr viel deutlicher zu erkennen waren. Die Situation ist klar, das Land ist besetzt, wird von den Besatzern ausgebeutet (die Hungernöte der vierziger Jahre wären vermeidbar gewesen, wenn nicht Korn und Vieh aus Irland weiterhin ausgeführt worden wären, um die britische Armee in Indien zu ernähren, in *Irische Nächte* wird weiterhin Vieh exportiert, während die von ihrem Land Vertriebenen hungern); die Besatzer finden es nicht einmal nötig, die Sprache des Landes zu lernen, und auch wenn manche Iren versuchen, sich mit den Besatzern zu arrangieren und auf diese Weise ihr Leben und einen gewissen Lebensstandard zu sichern, lassen diese keinen Zweifel daran aufkommen, dass die Kollaborateure eben nicht zu ihnen gehören und in ihren Kreisen auch nur geduldet sind. Die Parallelen zu der Situation in den Niederlanden werden vollends deutlich durch das Thema der Auswanderung – in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts trat ungefähr eine Million Iren den Weg nach Amerika an, im Buch aber ist die Auswanderung eigentlich nur eine schemenhafte Möglichkeit, vielleicht kann man irgendwann weggehen, jetzt sicher nicht, es scheint unmöglich, Irland zu verlassen, warum das so ist, wird jedoch an keiner Stelle gesagt. Wer sich aus Ballyvourney entfernt, verschwindet gewissermaßen, schwimmt mit der Umgebung, geht – auch das wird nicht mit Worten gesagt – in den Untergrund – und taucht dann irgendwann wieder auf und richtet das auf ungenannte Weise erbeutete Gewehr auf einen Vertreter der verhassten Besatzer.

Trotz dieser eigentlich klaren Aussage erschien während des Zweiten Weltkriegs die deutsche Übersetzung des Romans, im Verlag Rudolf M. Rohrer (Brünn/München/Wien), noch dazu auf für die damalige Zeit erstaunlich gutem Papier. Der Grund, warum die deutschen Zensurbehörden an Vestdijks Roman offenbar nichts auszusetzen hatten, mag abermals zwischen den Zeilen gelegen haben. Hier sind die Engländer, einer der Hauptgegner im Krieg, als grausame Kolonialherren zu sehen, die ihre Opfer hemmungslos ausbeuten und Not und Tod lachend in Kauf nehmen, wenn der englische Adel nur sein Luxusleben weiterführen kann. Insofern entspricht das Buch den gängigen Propagandabildern. Zudem waren damals in Deutschland Kenntnisse über Irland und irische Geschichte viel weiter verbreitet als heute. Erinnerungen irischer Rebellen wurden ins Deutsche übersetzt und viel gelesen; dass das Deutsche Reich Waffen für den Dubliner Osteraufstand von 1916 geliefert hatte, war noch allgemein bekannt; der Lyriker William Butler Yeats, 1923 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet, erhielt 1933 die Goetheplakette der Stadt Frankfurt, nachdem er viel Nettos über die neuen Machthaber in Deutschland gesagt hatte. Heinrich Böll schildert in *Gruppenbild mit Dame*, wie präsent Yeats und dessen Werk um 1940 der lesenden deutschen Bevölkerung noch waren.

Überhaupt Böll ... Am Ende des Buches gibt Vestdijk Erklärungen zu den im Buch vorkommenden historischen und kulturellen Begriffen. Und schreibt über Ballyvourney, was ja nun nachweislich nicht stimmt: „Ballyvourney [...] wird man auf keiner Karte finden.“ Ist die Vorstellung möglich, Heinrich Böll habe die *Irischen Nächte* gekannt und sich für den Vorspruch im *Irischen Tagebuch* inspiriert gefühlt („Es gibt dieses Irland, wer [...] es nicht findet, hat keinerlei Ansprüche an den Verfasser“)?

Wie weit damals in den Niederlanden vergleichbare Kenntnisse über Irland und seine Geschichte sozusagen abrufbereit in der lesenden Bevölkerung vorausgesetzt werden konnten, wäre noch zu untersuchen. Immerhin war das Fach Keltologie, damals an vielen deutschen Universitäten gelehrt und in der internationalen Forschung noch für einige Jahre wegweisend, auch in den Niederlanden vergleichsweise gut vertreten. So unterrichtete eine der bedeutendsten Keltologinnen des 20. Jahrhunderts, Maartje Draak (1907–1995), zunächst an der Universität Utrecht, dann in Amsterdam. Sie war zudem Vorsitzende der Niederländischen Volkskundekommission (und als solche verewigt als ewig lachende Kaatje Kater in J. J. Voskuils monumentaler Romanserie *Het Bureau*).

Allerdings hat Vestdijk sich offenbar nicht weiter mit keltologischen Fragen oder der irischen Sprache beschäftigt: Er schreibt zwar mehrfach, dass die Landbevölkerung von Ballyvourney Irisch spricht, lässt sie auch irische Wörter benutzen, die aber fast konsequent falsch



blume (michael johann bauer): hexensabbat.

geschrieben sind, und mischt achtlos auch mal ein walisisches Wort darunter (wie an einer Stelle, wo jemand die walisische Göttin der Nacht, Nudd, anruft); aber die irischen Wörter und Begriffe bleiben doch nur Requisiten. Dass er oberflächlich recherchiert hat, sehen wir an Namen wie Mavourneen: So heißt ein bulliger Bauernknabe, doch Mavourneen ist die englische Schreibweise der irischen Anrede: *Mo Mhuirín*, „meine Geliebte“, ein Name, der für irische Bauernbur-schen zu keiner Zeit üblich war. Befremdend ist auch eine Behauptung wie diese: „Er versteht Altirisch, ich wollte, ich könnte das auch.“ Dem Zusammenhang ist deutlich zu entnehmen, dass Gälisch, die damalige Umgangssprache der Gegend, gemeint ist, nicht etwa die Sprachstufe des Gälischen, die Altirisch genannt wird und die zeitlich und von der Sprachstruktur her dem Althochdeutschen entspricht. Mothel, Montaggart sind von Vestdijk erfundene Ortsnamen, die irisch klingen sollen, aber in einer gälischsprachigen Gegend keinen Sinn ergeben: Mothel ist nicht zu ermitteln, Montaggart eine Nachschöpfung von Ortsnamen, die auf *-taggart* enden; *an t-sagairt* bedeutet: des Priesters; solche Ortsnamen weisen darauf hin, dass hier irgendwann ein Pfarrhaus gestanden haben muss; „mon“ als Vorsilbe ist abermals nicht zu ermitteln. Der Sagenheld Cuchulinn heißt korrekt Cuchulainn, und der *shillelagh*, der Knüppel aus Schlehenholz, wird in der englischen Umschreibung eben so geschrieben, von Vestdijk aber als „Shillala“ angeführt.

Der Übersetzer

Kurt Georg Schauer (1899–1984) ist als Übersetzer heute kaum noch bekannt. Der studierte Historiker machte nach Abschluss seines Studiums noch eine Ausbildung als Verlagsbuchhändler und arbeitete dann bei verschiedenen Verlagen. 1941 bis 1943 hielt er sich – laut dem biographischen Forschungsstand wegen der jüdischen Herkunft seiner Frau – in Brünn auf, wurde 1944 als Soldat eingezogen und schwer verwundet – was erklärt, wieso er für den in Brünn an-sässigen Verlag die Übersetzung der *Irishen Nächte* anfertigte. Nach Kriegsende baute er im Auftrag der US-amerikanischen Behörden in Wiesbaden eine Filiale des Börsenvereins des deutschen Buchhandels auf und war der erste Herausgeber des westdeutschen *Börsenblattes für den deutschen Buchhandel*. Er war maßgeblich beteiligt am Wiederaufbau des Börsenvereins, der schon damals in Frankfurt angesiedelt wurde. Zudem engagierte er sich beim Aufbau der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt als Gegenstück zu der in Leipzig. Nach Kriegsende trat er als Übersetzer offenbar nicht mehr in Erscheinung.

In seiner zumeist auf Deutsch geführten Korrespondenz mit Simon Vestdijk (ediert von S. A. J. van Faassen) ist von den *Irishen Nächten* enttäuschend wenig die Rede. Über so gut wie alle anderen Romane Vestdijks äußert sich sein Übersetzer ausführlicher, über diesen hat er kaum anderes anzumerken, als dass er den Dorfpfarrer mit „Hochwürden“ anreden lässt, weil das in ländlichen Gegenden Deutschlands nun einmal so üblich sei, und dass er bei den Heiligen „Sankt“ immer ausgeschrieben habe. Vestdijks Fehler (wie der Irrtum mit dem Dudelsack, die Schreibweisen des Gälischen, die Marotte, *wake* stehen zu lassen, statt „Totenwache“ zu schreiben – Totenwachen, bei denen immens viel Alkohol konsumiert wurde, gab es trotz eifrigster Gegenbemühungen kirchlicherseits in katholischen Gegenden Deutschlands übrigens noch bis ins 20. Jahrhundert) übernimmt er fraglos. Dass er keine eigenen Recherchen unternommen hat – was angesichts der Kriegslage natürlich auch sehr schwierig gewesen wäre –, zeigt sich in einem Brief an den Autor, wo er ihn darauf hinweist, einen Elfenkönig gäbe es gar nicht, nur eine Elfenkönigin. Bei den irischen Elfen gab es durchaus einen König. Der heißt nun wiederum in den *Irishen Nächten* Finnvarra, was aber nicht der Name eines Elfenkönigs ist, sondern eine flektierte Form des gälischen Namens von St. Finbarr, dem Schutzheiligen der Stadt und der Grafschaft Cork (und damit auch von Ballyvourney). Interessant ist schließlich sein eigentlich für Korrespondenzen zwischen Autoren und Übersetzern unübliches Vorgehen, immer nur zu schreiben, „ich habe das so und so übersetzt“; nie fragt er: „Wie ist dies zu verstehen?“ oder: „Ich könnte für die Übersetzung folgende Lösungen anbieten, welche würden Sie vorziehen?“

Das Fazit

Eine in jeder Hinsicht anregende Lektüre. Ein spannender historischer Roman, der zugleich viel über die Zeit sagt, in der er geschrieben wurde. Sprache, Motive, Requisiten, die Persönlichkeiten von Autor und Übersetzer, alles bietet Stoff genug für weiter- und tiefergehende Untersuchungen sprachlicher und literaturgeschichtlicher Art, die hier wirklich nur kurz angerissen werden können, mit deren Ergebnissen sich aber zweifellos mindestens eine Doktorarbeit problemlos füllen ließe.

Einige Literaturhinweise:

S. Vestdijk, *Irische Nächte*, deutsch von Georg Kurt Schauer, Brunn/München/Wien 1944.

S. Vestdijk, *Ierse nachten*, 's Gravenhage 1946 [danach in zahlreichen weiteren Auflagen und Ausgaben erschienen].

Adriaan Venema, *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie*, Teil 3B: S. Vestdijk, Amsterdam 1991.

S. A. J. van Faassen, *Vestdijk en zijn Duitse vertalingen, 1937–1949. De correspondentie tussen S. Vestdijk, G. K. Schauer en de Rudolf M. Rohrer Verlag*, Vestdijkkroniek Nr. 87 (Juni 1995).

H. Br. Corstius/Maarten 't Hart, *Het gebergte. De tweeënvijftig romans van S. Vestdijk*, Amsterdam 1996.

GABRIELE HAEFS, geb. 1953 am Niederrhein, lebt als Autorin und Literaturübersetzerin in Hamburg. Studium der Volkskunde, Sprachwissenschaft, Keltologie und Nordistik, Promotion über *Das Irenbild der Deutschen* (Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1983). Für ihre Übersetzung von *Sofies Welt* erhielt sie zusammen mit Jostein Gaarder 1994 den Deutschen Jugendliteraturpreis; neben weiteren Auszeichnungen ist sie seit 2011 Trägerin des Königlich Norwegischen Verdienstordens. Zahlreiche Buchveröffentlichungen als Verfasserin, Herausgeberin und Übersetzerin, zuletzt die Übersetzung von Máirtín Ó Cadhains *Der Schlüssel* (Stuttgart: Kröner 2016).

W. B. Yeats (1865–1939)

SIXTEEN DEAD MEN

O but we talked at large before
The sixteen men were shot,
But who can talk of give and take,
What should be and what not
While those dead men are loitering there
To stir the boiling pot?

You say that we should still the land
Till Germany's overcome;
But who is there to argue that
Now Pearse is deaf and dumb?
And is their logic to outweigh
MacDonagh's bony thumb?

How could you dream they'd listen
That have an ear alone
For those new comrades they have found,
Lord Edward and Wolfe Tone,
Or meddle with our give and take
That converse bone to bone?

Benutzte Textausgabe: W. B. Yeats, *The Poems*. Second Edition. Edited by Richard J. Finneran (The Collected Works of W. B. Yeats, Volume I), New York 1997, Nr. 194, S. 184f. mit den Erläuterungen auf S. 657. Demnach hat Yeats zu den 15 nach dem Osteraufstand Hingerichteten noch Sir Roger Casement hinzugezählt, der im August 1916 exekutiert wurde; Casement hatte versucht, Waffen aus Deutschland nach Irland zu bringen. – Lord Edward Fitzgerald und Theobald Wolfe Tone waren zwei der Anführer der irischen Rebellion von 1798.

Ludvig Holberg (1684–1754)

ERASMUS MONTANUS ODER RASMUS BERG

Auszug aus der Schlußszene

Rasmus Berg kehrt vom Studium in sein Heimatdorf zurück und bringt dessen Bewohner mit seiner zur Schau getragenen Gelehrsamkeit in Aufruhr. Nicht nur läßt er sich Erasmus Montanus nennen, sondern behauptet auch steif und fest, die Erde sei eine Kugel ...

[...]

M o n t a n u s . Ach lieber Jeronimus! Ich bin Soldat worden.

J e r o n i m u s . Jetzt kriegt er etwas anders zu thun, als die Menschen zu Stiere und den Küster zum Hahnen zu machen.

M o n t a n u s . Ach! Ich bereue meine vorige Thorheit. Aber allzu spat.

J e r o n i m u s . Hört mein Freund! Wollt ihr von eurer vorigen Narrheit ablassen, und das Land nicht mit Zwiespalten und Disputationen anfüllen, so will ich alle mein Vermögen nicht ansehen und euch lösen. [...]

J e r o n i m u s spricht hierauf mit dem Offizier, der Rasmus-Erasmus als Soldaten angeworben hat, weist auf die Verlobung zwischen Montanus und seiner einzigen Tochter hin, bietet ihm 100 Taler für dessen Befreiung vom Militärdienst an und erklärt, tiefes Mitleid mit dem Unglücklichen zu haben. D e r L i e u t e n a n t geht auf das Angebot ein, will das angebotene Geld aber den Armen geben. Dann wendet er sich an Montanus:

Hört mein Freund! Eure Eltern haben vieles Geld an euch gewandt, in Hoffnung, daß ihr ihnen eine Ehre und Trost in ihrem Alter seyn würdet. Ihr reistet aber ganz klug fort, und kamet ganz verwirrt zurück, empöret das ganze Dorf, hegt seltsame Meynungen und behauptet sie noch mit Hartnäckigkeit. Sollen das die Früchte eures Studirens heissen, so könnte man wünschen, daß keine Bücher wären. [...] Der erste Satz in der Philosophie ist: Wir sollen uns selbst kennen, und je mehr einer dieses erwäget, je weniger dünkt er sich für gut, ja, je mehr dünkt ihn, wie viel er noch zu lernen habe. Ihr macht aber eure Philosophie zu einer Fechtkunst, und haltet den für einen Philosophum, der mit subtilen Distinctionen die Wahrheit verdreht, und sich aus allen Meynungen heraus wickelt. Durch dergleichen macht ihr euch bey den Leuten verhaßt, und bringt die Gelehrsamkeit in Verachtung, weil man sich gleich einbildet, daß solche wunderliche Laster die Früchte des Studirens seyen. Der beste Rath, den ich euch geben kann, ist, daß ihr etwas arbeitet, und dadurch aus dem Kopf räumt und vergesset alles, was ihr bey so vielem Nachtwachen gelernet habt. Nehmt eine Handthierung für, wodurch ihr in der Welt fortkommen könnet. Wollt ihr aber bey euren *Studiis* bleiben, so richtet sie auf eine gute Art ein.

M o n t a n u s . Ach gnädiger Herr! Ich will Ihrem Rath folgen, und mich befließigen künftighin ein anderer Mensch zu seyn.

D e r L i e u t e n a n t . Gut: So mache ich euch wieder frey, so bald ihr diß euren Eltern und Schwiegereltern versprochen und sie beyderseits um Verzeihung gebeten habt.

M o n t a n u s . Ach! Ich bitte euch alle demüthig um Verzeihung, und verspreche euch, hinführo ein anderes Leben zu führen. Ich verwerfe mein voriges Wesen, von welchem ich nicht durch den Zustand, worein ich gerathen bin, sondern durch dieses rechtschaffenen Officiers gründliche Zusprüche und Lehren abgehalten werde, dahero will ich auch nechst meinen Eltern und Schwiegereltern den Herrn Lieutenant vor allen andern stets hochachten.

J e r o n i m u s . So haltet ihr nicht mehr dafür, mein lieber Tochtermann! daß die Welt rund ist. Diß liegt mir am meisten im Gemüthe.

M o n t a n u s . Mein lieber Schwiegervater! Ich will nicht mehr davon disputiren. Nur das allein will ich sagen, daß nun zu dieser Zeit alle Gelehrte der Meynung sind, daß die Erde rund seye.

J e r o n i m u s . A – – – Herr Lieutenant! lassen Sie ihn wieder Soldat seyn, bis die Erde flach wird.

M o n t a n u s . Mein lieber Schwiegervater! die Erde ist so flach wie eine Hand. Ist er nun zu [!]
frieden?

J e r o n i m u s . So. So. Nun sind wir wieder gute Freunde. Nun soll er meine Tochter kriegen.
Kommt nun alle mit mir nach Haus, so wollen wir eins auf den Vergleich trinken. Der Herr Lieu-
tenant wird uns auch wohl die Ehre erweisen und mitkommen.

(S i e g e h e n a l l e .)

Benutzte Textausgabe: Ludwig [!] Holberg, *Zum zweyten male Sechs Lust-Spiele. So anfänglich in Dänischer Sprache geschrieben ...*, ins Deutsche übersetzt von J. G. L. v. A., Kopenhagen/Leipzig: Gabriel Christian Rothe 1744, S. 346–350.

HEÐIN BRÚ: VATER UND SOHN UNTERWEGS besprochen von Cornelius van Alsum

In Heðin Brús Erzählung geht es um Fleisch – um viel Fleisch. Nach einer traditionellen färöischen Grindwaljagd, irgendwann in den 1930er Jahren, werden Fleisch und Speck der erlegten Tiere versteigert. Einer der Auktionsteilnehmer, ein Fischer und Kleinbauer von 70 Jahren namens Ketil, gibt in alkoholisiertem Zustand ein viel zu hohes Gebot ab. Es wird ihm eine gewaltige Menge Walfleisch und -speck eingetragen, aber ihn auch ruinieren oder der Armut zumindest nahebringen. Das Buch schließt damit, daß Ketil und seine Frau ihre einzige Kuh verkaufen müssen. Was aus ihnen werden wird, bleibt ungesagt. Die Aussichten sind nicht gut, denn im Laufe der Erzählung ist das Ehepaar immer wieder daran gescheitert, die an sich gar nicht so erhebliche Geldschuld abzutragen: überwiegend an den eigenen, eingespielten Verhaltens- und Denkweisen, nicht zuletzt an schierer Gutherzigkeit und ihrem traditionellen Ehrbegriff. In Brús Erzählung sind die alternden Eheleute zwar die größten Sympathieträger, doch läßt sich – wenigstens erging es dem Rez. so – auch das Verhalten der anderen Personen gut nachvollziehen.

Ketil und sein jüngster Sohn Kálvur, der ihn auch bei seinen weiteren Erlebnissen meistens begleitet, haben an der Jagd teilgenommen, Ketil mit Feuereifer, denn in seinem Erfahrungshorizont ist das Grindwalschlachten (*grindadráp*) das vielleicht größtmögliche und jedenfalls ein unvorhersehbares Erlebnis: Grindwale werden von den Färingern gejagt, wenn sich eine Schule der bekanntermaßen intelligenten und sozial hochentwickelten Meeressäuger den Inseln genähert hat. Dann allerdings werden sie, damals wie heute, in bestimmten Buchten des Archipels auf den Strand zugetrieben und nach festen Regeln massenhaft getötet. Über die Frage, ob diese Art des Walfangs eine durch den zivilisatorischen Fortschritt überholte Tierquälerei ist oder unverzichtbar zur färöischen Identität gehört, wird nicht zuletzt in den Weiten und bisweilen auch den Untiefen des weltweiten Netzes gestritten. Wie immer man zu diesen Fragen steht, das blutrot gefärbte Meerwasser in den färöischen Buchten ist jedenfalls in den vergangenen Jahren fast zu einer negativen Ikone geworden und aus der Fremdwahrnehmung der „Schafsinselfn“ einstweilen nicht herauszubekommen.

Für Irritationen hat der Umgang der Färingern mit den Grindwalen wohl schon in früheren Zeiten gesorgt. Während der industrielle Walfang bis vor einigen Jahrzehnten die Konsumbedürfnisse auch der Kontinentaleuropäer zu befriedigen half, dürften insbesondere Dänen, welche dienstlich auf diesen Außenposten des Königreichs abgeordnet waren, über die Gebräuche der Insulaner erstaunt gewesen sein: In der Erzählung bedankt sich Ketil bei einem Arzt für dessen großzügige Hilfe, indem er ihm etwas ganz Besonderes schenkt: eine frische, bluttriefende Walniere. Das Präsent löst bei der Ehefrau des Mediziners, wie dieser selbst erst kürzlich aus Kopenhagen zugezogen, blankes Entsetzen aus (S. 22f.). Die Lebenswelt einer modernen Großstadt stößt mit geradezu archaischen Bräuchen zusammen.

Alles beim Alten also, 1940 wie 2016? In Heðin Brús vor 76 Jahren erschienenem Kurzroman geht es gerade darum, daß sich das Leben auf den Färöern verändert: Da gibt es Leute, die neumodischerweise mit einem Automobil zur Waljagd kommen; es scheint auch kein Privileg einiger weniger zu sein, denn für Ketil und Kálvur bestünde durchaus die Möglichkeit, gegen etwas Geld mitzufahren, aber Ketil ist strikt dagegen und stapft lieber durch die Hügel (S. 6f.). Ein Gutteil dessen, was ihm und seiner Frau widerfährt, könnte man als Modernisierungskonflikt deuten. Mit den erwachsenen Söhnen und Schwiegertöchtern gibt es auch deshalb Reibereien: Die jüngere Generation hat es satt, in der jahrhundertlang ertragenen Subsistenzwirtschaft zu verharren, nur weil es immer so gewesen sei. Einer der Söhne bringt es auf den Punkt: „[...] wir haben gelernt, uns wie Menschen zu fühlen, wir haben gelernt, dass das Leben nicht nur aus



Grindwaljagd im Jahr 1854 (Lithographie zum Expeditionsbericht über die Fahrt der britischen Yacht „Maria“ zu den Färöern, erschienen 1855).

trockenem Brot besteht, wir haben gelernt, mehr zu fordern. Ihr konntet nichts fordern. Und Ihr habt es auch nicht gewagt. Jedes Mal, wenn Ihr den Kopf ein wenig heben wolltet, habt Ihr gleich geglaubt, dass Gott euch [!] zürnen und der Teufel sich die Hände reiben würde.“ (S. 101)

Der Generationenkonflikt zieht sich nicht nur durch Ketils Familie. Auch sein Freund und Altersgenosse, der alleinstehende Lias Berint, versteht die Welt nicht mehr. Er zieht lieber freiwillig bei seiner Nichte aus und in Ketils ärmliche Hütte ein als hinzunehmen, daß die junge Frau für ihn eine staatliche Altersunterstützung beantragt. Er scheitert am entstehenden Sozialstaat: offenbar keinem bürokratisch-kafkaesken Monstrum, alles könnte problemlos ablaufen, doch Lias Berint will diese Zumutung nicht hinnehmen (S. 136). Sein Verhalten wird ihm wörtlich das Genick brechen: Auf einer Reise mit Ketil und Kálvur, um Stroh für deren leckes Hausdach zu beschaffen, stürzt Lias tödlich.

Wenn sich beim Lesen dennoch kein tragisches Grundgefühl einstellt, so liegt das wohl nicht zuletzt an Brús lakonischem Stil: lakonisch, ohne wuchtig sein zu wollen, denn auch die deutsche Übersetzung erweist, daß seine Erzählung offenbar überwiegend in einem bewußt leichten und schlichten Ton daherkommt. (Der Rez. kann kein Färöisch und hat die Erläuterungen des Übersetzers Richard Kölbl einschließlich eines grundgelehrten Glossars dankbar zu Hilfe genommen.) Dieser Tonfall kann einen irritieren, soll es vielleicht sogar. Wenigstens dem Rez. ist es so ergangen, daß er beim Lesen lange auf den vollen Durchbruch einer wie auch immer garteten Tragik gewartet hat. Dieser bleibt jedoch aus. Man darf darin vielleicht eine Gemeinsamkeit mit Erskine Caldwell's *Tobacco Road* (1932) erkennen: Brú hat diesen seinerzeit hochumstrittenen amerikanischen Roman selber als eine wichtige stilistische Anregung für *Vater und Sohn unterwegs* genannt. Die Erlebnisse einer Pächterfamilie zur Zeit der Großen Depression werden in einer Weise erzählt, die einem das Lachen im Halse stecken bleiben läßt. Während Caldwell's Romanfiguren jedoch einen bizarren *mondo cane* bevölkern, der den Menschen jede Mitmenschlichkeit austreibt, bereits ausgetrieben hat, gewinnt man aus der Lektüre von *Vater*

und Sohn unterwegs den Eindruck, es habe sich trotz der rauhen Natur und gewisser wirtschaftlicher Strukturprobleme (vgl. etwa S. 101 des Romans) damals schon passabel leben lassen auf den Färöern – wenn man denn bereit oder fähig war, ein wenig mit der Zeit zu gehen.

Heðin Brú, mit bürgerlichem Namen Hans Jacob Jacobsen (1901–1987), hat mit der Erzählung *Vater und Sohn unterwegs* (im Original: *Feðgar á ferð*) ein wahres Lieblingsbuch der Färinger geschrieben. Im Unterschied zu seinem Altersgenossen William Heinesen schrieb Brú auf färöisch, nicht auf dänisch: dies in einer Zeit, als sich das Färöische erst allmählich als Literatursprache etablierte. Die schroffen Inseln irgendwo zwischen Island, Schottland und Norwegen waren auch vorher kein Land ohne Sprachkünstler, verfügten und verfügten sie doch über eine imponierende mündliche Tradition von Balladen. Als einheitliche Schriftsprache für amtliche, kirchliche und andere kulturelle Zwecke diente jedoch lange Zeit das Dänische. Das lag nicht nur an den Herrschaftsverhältnissen (die Färöer gehören bis heute trotz weitreichender Autonomie zur dänischen Reichsgemeinschaft), einschließlich des Studiums an dänischen Fakultäten, sondern auch an der dialektalen Zersplitterung der Inselgruppe: So klein der färöische Archipel ist, so schwer erreichbar waren die einzelnen Siedlungen. Wenn der Leser den Fischer Ketil auf seinen mühsamen Fuß- und Seewegen begleitet, wird ihm das sehr anschaulich. Insofern verwundert es nicht, daß eine einheitliche färöische Schriftsprache erst seit relativ kurzer Zeit existiert, aus den verschiedenen Dialekten geformt wurde. Unbeschadet dessen spielte und spielt die eigene Sprache für die Identität der Färinger eine große Rolle: Wenn man in dem Färöischen ein Konstrukt erblicken möchte, so doch jedenfalls ein wirkmächtiges.

Das Verhältnis der Färinger zu Dänemark und zur dänischen Kultur spielt übrigens eher eine Nebenrolle in Brús Erzählung. Daß der große färöische Autor, im „Brotberuf“ Agrarwissenschaftler, kein naiver Gelegenheitsliterat war, zeigt sich nicht nur an seiner Rezeption des damals brandaktuellen Romans *Tobacco Road*; er läßt auch eine Variation des Holbergschen Erasmus Montanus aus der gleichnamigen Komödie auftreten – einen Färinger, der mit seiner feinen, also dänischen, jedoch höchst lückenhaften Bildung zu glänzen versucht (S. 155f.).

Ein Nachwort des renommierten Skandinavisten Klaus Bödl ergänzt den Band. Bödl ordnet Brús Kurzroman mit kundigem Überblick in die färöische Literatur- und Sprachgeschichte ein. Hier und da hätte sich der Rez. von Bödl's Nachwort noch etwas tiefere analytische Einblicke, z. B. in Brús Erzähltechnik, gewünscht. Dieser Kritikpunkt wiegt aber ganz leicht gegen das Lesevergnügen, das der auch optisch ansprechende Band aus dem noch jungen Guggolz-Verlag zu bereiten vermag. Übrigens schwimmt über den Buchdeckel, wie könnte es anders sein, eine Schule von Grindwalen. Gibt es bessere Gesellschaft in Kalmenzonen und auf einsamen Inseln?

Heðin Brú, *Vater und Sohn unterwegs*. Aus dem Färöischen und mit einem Glossar von Richard Kölbl. Mit einem Nachwort von Klaus Bödl, Berlin: Guggolz Verlag 2015, ISBN 978-3-945370-03-2, 22 Euro.
Zur Identitätsthematik vgl. auch Uffe Østergaard, *Der Aufbau einer färöischen Identität. Nordisch, norwegisch, dänisch – oder färöisch?*, in: Christof Dipper/Rudolf Hiestand (Hrsg.), *Siedler-Identität. Neun Fallstudien von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt/Main u. a. 1995, S. 113–140.

themenschwerpunkt
Flandern

mitherausgegeben von
Romain John van de Maele

Cyriel Buysse (1859–1932)

GAMPELAARCHEN

aus dem Niederländischen übertragen und kommentiert
von Romain John van de Maele

Es war an einem Tag im Dezember, da die Sonne unterging. Es hatte den ganzen Tag geschneit, ohne die geringste Pause. Es hatte geschneit, als ob die Erde unter eine weiße Decke begraben werden sollte, und es fing an zu dunkeln, da der große Wagen mit dem in der Stadt abgeholt Dampfessel den Hof der Fabrik erreichte. Die Pferde schäumten, der Fuhrmann war wie ein Eskimo verborgen unter seiner härenen Mütze und seinem alten Soldatenmantel, und er regte ein letztes Mal die Pferde mit Peitschengeknall an. Eine Gruppe von Neugierigen strömte mit dem Wagen mit. Ich gebot das große Tor zu schließen und die Pferde auszuspannen. Die Ausladung konnte anfangen.

Zwei große, mächtige hölzerne Kräne wurden quer über den Wagen und den Kessel gestellt. Das stählerne Monstrum war mit Seilen und Ketten festgebunden und sollte mit den Gangspillen aufgezogen werden. Danach sollte der leere Wagen fortgeschoben werden, und der Kessel mußte langsam auf den Boden gestellt werden, indem die Gangspillen stufenweise gelockert wurden. Es war eine einfache, aber nicht ganz ungefährliche Aufgabe.

Ich kommandierte und die Arbeiter waren beschäftigt. Die Neugierigen, die ich nicht hatte fortschicken können, schauten zu.

Einer dieser Zuschauer war ein Junge. Er war etwa zwölf Jahre alt und er war klein. Er trug gelbe Holzschuhe und einen kleinen runden schwarzen Hut mit herabhängender Krempe, unter der sein kleines Antlitz fast völlig versteckt war. Man hätte sagen können: ein Heinzelmännchen. Ich kannte seinen Namen und wußte, wie er aussah. Er hieß „Gampelaarchen“, und er war der siebte oder achte Sohn sehr armer Arbeitsleute. Der Kleine schaute teilnehmend, aber stumm und bewegungslos zu.

Manchmal ist der Mensch doch grausam! Es machte mir nichts aus, daß der Junge so wie die Älteren zuschaute. Er wollte niemandem übel. Er rührte sich nicht, war still wie ein Mäuschen im Mehl, damit er nicht fortgeschickt würde. Und vielleicht ist beim Anblick der großen, ungeheuren Arbeit ein nützlicher und unverwischbarer Eindruck in sein zartes Herzchen gesunken. Aber ich dachte nicht daran! Die Abladung wurde rasch und ohne Probleme erledigt, der Fortschritt verjagte meine Angst und erregte eine Art von selbstüchtiger Aufgeräumtheit. Dieses Gefühl wollte ich mit einer überflüssigen Geste äußern; ich beugte mich nieder und nahm ein wenig Schnee, knetete einen Ball und zielte auf den Jungen. Der Schneeball fiel auf seinen Hut und bewirkte eine Beule und einen weißen Klecks.

Der Junge sagte kein einziges Wort, aber er guckte mich erschrocken und kopfscheu an. Er hatte mich sofort als Täter erkannt, sagte noch immer nichts, ging einige Schritte zur Seite und fand Deckung hinter dem Rücken eines Großen und beobachtete wieder mit steigendem Interesse die Arbeit.

Ich wartete eine Weile, beugte mich wieder, nahm etwas Schnee, knetete ihn härter und warf einen zweiten Schneeball. Ein kurzer, dumpfer Laut traf diesmal mein Ohr, und es sah aus, als ob der Junge, immer schweigend, in die Finsternis verschwand und wegschmolz. Aber die Arbeit lenkte meine Aufmerksamkeit wieder auf sich.

Jetzt hing der Kessel an den armdicken Ketten und Seilen unter den Kränen. Der schwere Wagen wurde fortgestoßen, und es entstand eine breite Leere zwischen dem schwarzen, hängenden Monstrum und der mit Schnee bedeckten Erde. Jetzt ganz vorsichtig, leise die Gangspillen lockern! Die Seile knarrten, die Ketten knirpsten. Langsam und in einem gespenstischen Dämmerglanz kommt das Ungeheuer herunter. Noch einmal drehen, und noch einmal, und noch einmal, und ein Stoßseufzer klingt von aller Lippen. Es ist geschafft, der gefährliche Gegenstand ist ohne Unfälle abgeladen.

Aber welches Geschluchze, welche Wehklage klingt plötzlich in meinen Ohren? Ist jemand verletzt? Erschrocken sehe ich mich um und ich stehe vor Gampelaarchen.

„Warum weinst du, kleiner Mann?“

Er weint und seufzt, mit den beiden Fäustchen an seinen Äuglein, aber er antwortet nicht, sagt nicht warum.

„Bist du verletzt? Tut es dir weh?“

Er nickt.

„Wo ...?“

„Hier“, weint der Junge, und er zeigt mit seiner kleinen Hand auf seinen kleinen Mund. Ich schaue, im Licht einer herangeschleppten Laterne, und sehe ein Strichelchen Blut, das gemischt mit Tränen und Speichel an seinem Kinn entlangläuft.

„Was ist geschehen?“, frage ich immer ängstlicher.

„Der letzte Schneeball ...“

Ach Gampelaarchen, ich habe dich gestreichelt, geküßt und getröstet und dir ein wenig Geld gegeben, aber nein, meine Reue und mein Erbarmen haben die schmerzhafteste Rührung, die meine Übeltat ausgelöst hatte, nicht ausgewischt. Denn was mich rührte, war nicht meine Übeltat an sich, nicht deine Kinderbetrübnis, nicht einmal das Strichelchen Blut, das mit Tränen und Speichel gemischt an deinem kleinen Kinn entlanglief, sondern der stumme Gleichmut, mit dem du meinem barbarischen Verbrechen gegenüberstandest. Deine stille Ergebung gegenüber dem unverschuldeten Schimpf, das ganze dir sozusagen angeborene Vorgefühl dessen, was du wahrscheinlich später erleben wirst: Armut ... Schmerzen, Kind ... und Schweigen.

Zu Gampelaarchen und Cyriel Buysse

Die Skizze *Gampelaarchen* wurde 1891 veröffentlicht in der Literaturzeitschrift *Zingende vogels*.¹ Der Titel ist der Diminutiv von Gampelaar, einem Familiennamen toponymischen Ursprungs. Der Ortsname Gampelaer(e) ist seit dem vierzehnten Jahrhundert belegt und wird noch immer gebraucht in dem Straßennamen Gampelaer-dreef (Astene/Deinze). Als Familiennamen gibt es auch heute noch Van Gampelaar und Van Gampelaere. Dem flämischen Diminutiv entsprechend wurde der Titel mit „Gampelaarchen“ übersetzt. Die Skizze ist eine hybride Darstellung eines Schicksals, und sie hat damals Rosa Rooses (1872–1957), die um etwa 13 Jahre jüngere Freundin von Cyriel Buysse, tief gerührt. In einem Brief vom 24. Mai 1892 schrieb sie, daß sie die Skizze nicht nur sehr gerne gelesen, sondern darüber hinaus den kleinen Jungen „getröstet, geküßt“ habe wie Buysse in seiner kurzen Skizze, und sie habe dem Jungen auch „ein wenig Geld gegeben.“²

Cyriel Buysse war, so wie der in Deutschland populäre Schriftsteller Stijn Streuvels (1871–1969), einer von den wenigen flämischen Naturalisten, deren Romane ins Deutsche übertragen worden sind. Schon vor dem Ersten Weltkrieg wurden Erzählungen von Buysse veröffentlicht in Zeitschriften und Tageszeitungen, meistens übersetzt von Georg Gärtner.³ Gärtner hat seine Übersetzungen mehreren Verlagen angeboten, wie z. B. dem Münchener Verlag Georg Müller, der 1917 den Roman *Ein Löwe von Flandern* veröffentlichte. Der Roman wurde wie folgt präsentiert: „Die Hauptperson ist ein junger, ideal veranlagter Mann, Sohn eines reichen Industriellen, der wider seinen Willen zum Hauptführer der Bewegung wird, die nach endlicher Erringung des allgemeinen Wahlrechts den Klerikalismus stürzt. Voll Ekel über die Hohlheit des ganzen politischen Treibens zieht er sich in die Einsamkeit zurück, um als Einzelner an der Erhebung seines Volkes zu wirken.“⁴

Derselbe Verlag veröffentlichte 1916 *Flämische Dorfgeschichten*. Es handelte sich um sieben Novellen aus den Sammlungen *Lente*, *'k Herinner mij*, *In de Natuur* und eine Novelle, die keiner Sammlung entnommen war, sowie den kurzen Roman *De nachtelijke aanranding*. Das Blatt *Münchener neueste Nachrichten* hat die Sammlung seinerzeit wie folgt empfohlen: „Cyriel Buysse ist jedenfalls ein Dichter, der freudig aus der Wirklichkeit schafft. Seine Dorfgeschichten sind echt, es ist kein unnatürlicher Strich in diesen holzschnittmäßigen Charakterstudien.“⁵ Der Verlag präsentierte die Dorfgeschichten in dem Roman *Ein Löwe von Flandern* mit der folgenden Empfehlung: „Die flämischen Dorfgeschichten bilden eine Auswahl aus den zahlreichen Novellen Buysse. In ihnen beschreibt er fesselnd und lebenswahr das Leben der flämischen Landbevölkerung in schonungsloser Objektivität. [...] Buysse beschönigt nicht und dichtet dem flämischen Bauer [!] keine Tugenden an, die er nicht hat. Mit Vorliebe richtet er seinen Blick auf die düstere Seite des sozialen und individuellen Lebens.“⁶ Im Jahre 1918 wurden neunzehn Novellen oder Erzählungen aus sieben verschiedenen Sammlungen aneinandergereiht in *Arme Leute. Geschichten aus Flandern*. Von den beiden Sammlungen sind drei Auflagen erschienen, allerdings hat der Roman weniger Erfolg gehabt. Georg Gärtner arbeitete auch mit dem Insel-Verlag (Leipzig) und einem dritten Verlag zusammen: Im Jahre 1917 gab Reclam in Leipzig *Geschichten aus Flandern* heraus. In diesem Buch hat Gärtner acht Erzählungen aus *In de natuur*, *Lente*, *Stemmingen* und *Vlaanderen* versammelt.⁷

1918 führte der Insel-Verlag den Roman *Rose van Dalen* und ein *Flämisches Novellenbuch*, in dem drei Novellen von Buysse veröffentlicht wurden. Georg Gärtner übersetzte auch *Das Eselein*, aber Anton Kippenberg, der Geschäftsführer des Insel-Verlags, lehnte diesen Roman schließlich ab, weil er das Buch als „Unterhaltungsliteratur“ betrachtete.⁸ Cyriel Buysse war ungefähr 12 Jahre älter als Stijn Streuvels, und er wurde in Deutschland nicht viel später „entdeckt“ als dieser, aber Streuvels' Erzählungen wurden einige Jahre früher aneinandergereiht und herausgegeben – *Sommerland* (1906) und *Frühling* (1908) –, und Streuvels blieb in Deutschland während des Krieges und auch nachher populär: *Der Flachsacker* (1914), *Die Ernte* (1917), *Der Arbeiter* (1917) ... Vor dem Krieg hat auch R. Sternberg einige Texte Buysse übersetzt und herausgegeben: *Holländische Dorfgeschichten* (Berlin: H. Hillger 1909).⁹

In flämischen naturalistischen Romanen und Erzählungen wird oft die Umgangs- und Volkssprache verwendet, und auch die Kraft des Schicksals spielt häufig eine wichtige Rolle. In den Werken von Buysse ist die Darstellung der Sexualität direkt und konfrontierend, und in dem Sinne unterscheidet sich seine Prosa von den Streuvelsschen Erzählungen. Beide Schriftsteller beschreiben viele Details, und ihre Gestalten sind im allgemeinen weniger labil als die Romanfiguren niederländischer Schriftsteller. Der flämische Naturalismus ist meistens durch eine hybride Darstellungsweise gekennzeichnet. In der kurzen Skizze *Gampelaarchen* hat Buysse einerseits wichtige Triebfedern seines künstlerischen Schaffens enthüllt, andererseits seine selbstkritische Haltung und ethische Reflexion dokumentiert.

Bei der Übersetzung habe ich mehr die Zielsprache als die Ausgangssprache beachtet. Ich bin mir der Aussage *traditore traduttore* völlig bewußt und habe nur versucht, die mehr als hundert Jahre alte Skizze für gegenwärtige deutsche Leser verständlich zu machen. Aus längeren Sätzen mit Klammern und Nebensätzen sind ab und an zwei Sätze geworden. In der Skizze hat Buysse keine Mundartaussprüche benutzt, die ich sowieso nur ins Hochdeutsche hätte übersetzen können, weil ich keine deutschen Dialekte beherrsche.

¹ Cyriel Buysse, *Verzameld werk 4*, Brussel: A. Manteau n. v. 1977, S. 164-165. (Hrsg.: A. van Elslander & A. M. Musschoot.)

² Ada Deprez, *Een idylle in de late negentiende eeuw. Rosa Roose's brieven aan Cyriel Buysse. Een privé-editie*, Gent: Cultureel Documentatiecentrum 't Pand, 1982, S. 54.

³ Luc van Doorslaer, *Over vertaalrechten, dialectpassages en papiertekort. De Buysse-correspondentie van de uitgeverij Insel*, in: *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap VIII* (1992), S. 181–199, hier 189.

⁴ Cyriel Buysse, *Arme Leute. Geschichten aus Flandern*, München: Georg Müller Verlag 1918, 3. Aufl., ohne S.

⁵ Buysse, *Arme Leute*, ohne S.

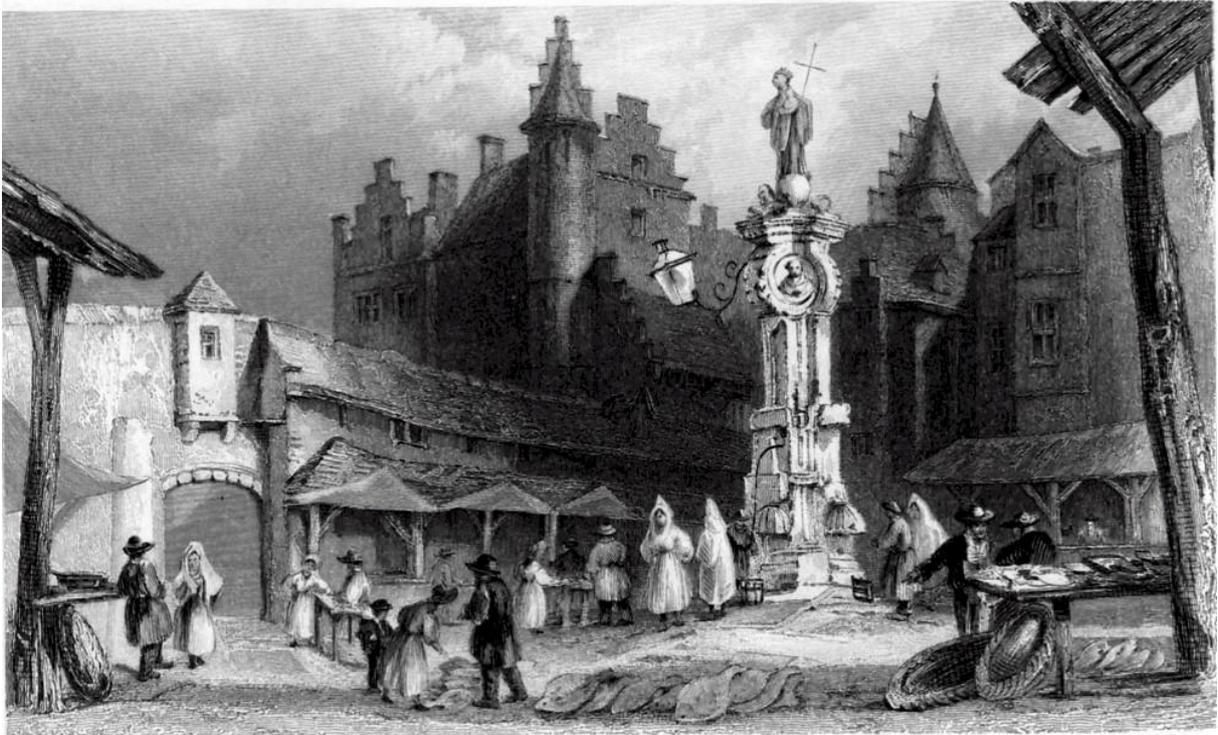
⁶ Zitiert nach Luc van Doorslaer, *Een pragmatische leeuw – Ein Löwe von Flandern – getoetst aan Duitse literaire normen*, in: *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap V* (1989), S. 131–149, hier 140.

⁷ Prosper Arents, *Flemish writers translated (1830–1931)*, Den Haag: Martinus Nijhoff 1931, S. 1–4.

⁸ Van Doorslaer, *Over vertaalrechten, dialectpassages en papiertekort*, S. 196.

⁹ Arents, *Flemish writers translated*, S. 1–4.

ROMAIN JOHN VAN DE MAELE, geboren 1948 in Aalst (Belgien). M.A. Kulturwissenschaften (Open Universiteit Nederland, Heerlen), Lyriker, Essayist und Übersetzer. Gedichtsammlungen: u. a. *Dagboek van een paria* (1974) und *Miniaturen voor stem en hand* (1988), *Herfsttij van het verlangen* (2015). Essays: u. a. *Op het spoor van Boon* (1999) und *Cyriel Buysse's plattelandswerelden* (2003). Beiträge in belgischen, niederländischen, dänischen, finnischen und deutschen Literaturzeitschriften.



William Henry Bartlett (1809–1854): Der Fischmarkt in Antwerpen.

DIE HISTORISCHEN ROMANE VON LOUIS PAUL BOON

„Boons literarisches Geschäft ist [...] die Provokation, weshalb eigentlich sollte er sie pflegen, sofern er keine Absicht damit verbindet.“¹

Der flämische Schriftsteller Louis Paul Boon (1912–1979) ist im deutschen Sprachraum kein Unbekannter. Im Jahre 1970 hat der Carl Hanser Verlag den ersten Teil seines Doppelromans *De Kapellekensbaan* (1953) – *Zomer te Ter-Muren* (1956) herausgegeben.² Der Titel der ersten deutschsprachigen Ausgabe lautete *Eine Straße in Ter-Muren*. Derselbe Verlag hat 1977 den kleinen Roman *Menuett* veröffentlicht. Das Buch wurde übersetzt von Barbara und Alfred Antkowiak und 1975 zum ersten Mal auf deutsch publiziert (Berlin: Aufbau-Verlag). Erst seit 1985/86 können deutschsprachige Leser den Doppelroman in ihrer eigenen Sprache lesen. Der Verlag Volk und Welt (Berlin) hat 1985 *Ein Mädchen aus Ter-Muren* und 1986 *Sommer in Ter-Muren* publiziert. Die beiden Romane wurden von Hans Herfurth übersetzt. Weitere Ausgaben auf deutsch sind *Die Jesses-Mädchen*, übersetzt von Hans Herfurth (Berlin: Verlag Volk und Welt 1977), *Mein kleiner Krieg*, übersetzt von Helmut Müller und Jan Vandebroecke (1988) und *Abel Gholtaerts*, übersetzt von Helga van Beuningen (1990). *Mein kleiner Krieg* und *Abel Gholtaerts* wurden beim Publikum eingeführt von dem Verlag Peter Selinka in Ravensburg. Im Jahre 2012 wurde *Mein kleiner Krieg* ein zweites Mal veröffentlicht (Berlin: Alexander Verlag). *Jan de Lichte und seine Bande* ist übersetzt worden von Herbert Frank (Ravensburg: Verlag Peter Selinka 1987). Im Jahre 1990 hat Ludger Jorißen betont, daß sich bis dahin „mit den gepflegten deutschen Ausgaben kein Geschäft“ machen ließ. Die deutschen Übersetzungen des Doppelromans basierten aber auf gekürzten niederländischen Ausgaben, oder wie Jorißen es formuliert hat, die Übersetzungen enthalten „nur Auszüge.“ Mit der Erstausgabe von *De Kapellekensbaan* „hätte [Boon] schon Bürgerrecht in der deutschen Literatur verdient.“ Laut Jorißen gebe es in Grass' Roman *Die Blechtrommel* Ähnlichkeiten mit Boons Roman und sogar ein „wörtliches Zitat.“ Als im Jahre 1959 *Die Blechtrommel* veröffentlicht wurde, hat Grass aber „allein den Ruhm“ eingestrichen.³ Die Neuauflagen zeugen immerhin von einem gewissen Interesse an Boons Romanen in Deutschland.

Der Doppelroman *De Kapellekensbaan* – *Zomer te Ter-Muren* ist nicht nur eine Kritik der Gegenwart, sondern auch ein ungewöhnlicher „historischer“ Roman. Der erste lange Satz lautet: „DAS BUCH ÜBER DEN KAPELLEKENSWEG, das ein Buch ist über die Kinderjahre von Ondineke, die geboren wurde im Jahre 1800-soundsoviel [...] und über meneerke Brys, der, ohne daß ers wußte, einer der 1. Sozialisten war [...].“ Boon hat aber sofort hinzugefügt, daß der Roman mehr ist als eine „Suche nach Werten, die wahrlich zählen“, das Buch über den Kapellekensweg sei „ein See, ein Meer, ein Chaos: es ist das Buch von allem, was es auf dem Kapellekensweg zu sehen und zu hören gab, vom Jahre 1800-soundsoviel bis zu diesem Tag.“⁴ Der Doppelroman ist die subjektive Sozialgeschichte der kleinen Stadt Aalst, wo Boon 1912 geboren wurde. Boon beschreibt den „grauen Regenhimmel“ und die „rauchenden Schornsteine“, die „immerzu ihren Rauch über der Stadt erbrachen.“⁵ In *Het jaar 1901* heißt es, daß der Atem der kleinen Industriestadt Aalst giftig war, und Atem hat in dem Buch mehr als eine Bedeutung.⁶ Die Schilderung in dem bedeutenden Doppelroman ist sozial- und umweltkritisch und zeugt von einem frühen Umweltbewußtsein. Aalst wird verspottend „die Stadt mit den 2 großen Fabriken und den 100 kleinen Schuh-Tabak-und-Strickwarenfabriken“ genannt.⁷ Die subjektive Schilderung entspricht den Resultaten der späteren *v e r s t e h e n d e n* Geschichtsforschung.⁸

Eine Straße in Ter-Muren schildert nicht nur die Geschichte des Mädchens Ondineke, sondern auch den Aufstieg des Sozialismus und die Gespräche, die der Roman auslöst, oder den Werdegang dieses Romans. Gleichzeitig ist das Buch ein historiographischer Exkurs, mit dem der späteren geschichtswissenschaftlichen Debatte vorgegriffen wird. Der Schriftsteller und seine Freunde besprechen, „wie es gewesen“, die frühere „objektive“ Darstellung historischer Entwicklungen und die Repräsentation in den aktuellen Medien. Boon hätte sich gerne schon im Mai

1945 mit der Historiographie der belgischen Widerstandsgruppen während des Zweiten Weltkriegs beschäftigt.⁹ Das Interesse an historiographischen Aufgaben war schon am Anfang seiner Karriere – teilweise aus ökonomischen Gründen – auffallend.

Der erste Teil des Doppelromans ist ein Buch, „in dem Ihr alles holterdiepolter ausschüttet, quack, gleich einer Tonne Mörtel, die vom Gerüst fällt, + daneben und dazu Euer Zögern und Zweifeln am Zweck und Ziel des Romans [...]“.¹⁰ Den Begriff Roman kann man durch Geschichtsschreibung ersetzen. An den Diskussionen sind der Dichter und „Zeitungsschreiber“ Johann Janssens, der „kantike Schulmeister“, Professor Spothuyzen, „mossieu Colson vom Minnesterium“ [!], Kramik und Tippetotje beteiligt, und ihre Bemühungen gleichen einigermaßen den späteren Positionen von Hayden White (*Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, 1973), Dominick LaCapra (*Rethinking intellectual history: texts, contexts, language*, 1983) und Frank Rudolf Ankersmit (*Narrative logic: a semantic analysis of the historian's language*, 1982). Der Doppelroman ist ein Laborversuch, in dem schon Bruchteile der späteren historischen Romane Boons verarbeitet werden. *Ein Mädchen aus Ter-Muren – Sommer in Ter-Muren* ist die Matrize oder Gußform des späteren Œuvres. Aus dem Guß entsteht aber keine Legierung; die Meinungen der Protagonisten bleiben erkennbar, auch wenn der Ich-Erzähler eine andere Gestalt bekommt, wie z. B. in dem folgenden, mehr oder weniger autobiographischen Satz: „Johann Janssens, der Dichter und Zeitungsschreiber und Giebelanstreicher ... sagt mossieu Colson vom Minnesterium ... rennt hierhin und dorthin, um irgendwo eine Art Staatsanstellung zu bekommen, z. B. als Bibliothekar oder Angestellter in einem Museum oder gleichgültig was ... [...] weil er sich so sehr danach sehnt, ein regelmäßiges Monatseinkommen zu haben ...“ Johann Janssens – das heißt Boon, der auch Ich-Erzähler ist – möchte damit „seiner Frau und seinem Sohn Jo ein [...] ordentliches Leben bieten.“ In seinem Diptychon hat Boon Tagebuchgedanken, Kommentare seiner Freunde, Zeitungsnachrichten, Zeitzeugnisse und Resultate der Geschichtsschreibung eingeflochten.

Parallel zur Geschichte der heranwachsenden Ondine besprechen der Schriftsteller – der als Ich-Erzähler seine Meinung sagt – und seine Freunde mitsamt, wie die Biographie des strebsamen Mädchens aussehen soll, und ihre Gespräche zeigen, wie die Geschichte gestaltet wird. Sie machen Vorschläge und vergleichen den nicht gelungenen Aufstieg der Schlüsselfigur mit den sozialen, politischen und künstlerischen Problemen der Gegenwart. Nicht nur der Versuch, eine „Bürgerliche“ zu werden, scheitert, sondern auch das soziale Experiment, mit dem die Erzähler sich auseinandersetzen, schlägt fehl. Die Gemeinschaft im allgemeinen und die „Schriftstellergruppe“ insbesondere können die Entfremdung der Welt nicht abbremsen oder abbiegen – sogar der Plan von *Eine Straße in Ter-Muren* bleibt lange unbestimmt, wie aus dem folgenden Zitat hervorgeht: „Und Ihr schlagt dem kantiken Schulmeister und Euch an die Stirn, und sagt: ei ... ist es möglich, daß dies der Plan Eures Hamlet ist, ist es nicht vielmehr der Plan unseres Buches über den Kapellekensweg?“¹² In diesem Zitat gebraucht der Ich-Erzähler die Worte „unseres Buches“. Die „Gruppenarbeit“ läßt sich vielleicht vergleichen mit dem „Umgang des Ich-Erzählers und seiner Freunde mit Kunst und Literatur“ in dem Roman *Die Ästhetik des Widerstandes* von Peter Weiss. Laut Roesnes und Mayer sei der Roman „zur Provokation für die Gegenwart geworden, nämlich im Hinblick auf den Zwang, eine Antwort auf die Frage geben zu müssen, wozu wir die Künste hier und heute gebrauchen.“¹³ Der Doppelroman verwirft letztlich die Idee, daß Kunst hier und heute nützlich sei. Am deutlichsten wird diese Erkenntnis formuliert in der zweiten Auflage von *Mein kleiner Krieg*. Das Buch sieht mehr oder weniger aus wie ein Tagebuch. Später, beim Schreiben der wahrhaftig historischen Romane, negiert Boon diese These. Und wie aus der Logik hervorgeht, ist eine doppelte Negation eine Affirmation. Geschichtsschreibung, auch wenn diese literarisch geprägt ist, ist heute und hier verwendbar und nützlich.

Antkowiak hat mit Recht hervorgehoben, daß Boon in seinem Roman *De bende van Jan de Lichte* (1957) „die Möglichkeit einer [...] rebellischen Hoffnung“ eingeräumt hat. Die historische Bande, die abseits der Moral aktiv war, strebt in dem Roman eine „rebellische Veränderung der Realität“ an.¹⁴ Die Bande wird zwar geschlagen, aber angesichts des Todes verflucht Jan de Lichte die Gesellschaft und ihre Rechtsordnung mit einem rebellischen Ausruf: *Voor geen chanterik peu!* Der verurteilte Jan de Lichte erweist mit dieser Beschimpfung, daß er keine Angst habe vor

dem Scharfrichter, und fordert zum letzten Mal die anderen Raufbolde auf, den (wohlhabenden) asozialen Ausbeutern und dem Henker Widerstand zu leisten.

Für Romanschriftsteller ist die wahre Repräsentation (der Geschichte) eine ästhetische Aufgabe. Schriftsteller bieten ihren Lesern eine erfundene, keine vorgefundene Geschichte. In *Eine Straße in Ter-Muren* sind die Unterschiede zwischen Realität und Dichtung, Wahrheit und Falschheit, Original und Kopie verwischt, aber Boon hat mehr oder weniger das Gebot der Quellenkontrolle befolgt: Wie ein Historiker hat er in diesem Roman nicht geschrieben, was er nicht schreiben durfte. Zweifelsfälle werden vor den Lesern nicht geheim gehalten. In den im allgemeinen als historischen Romanen bezeichneten Büchern *De bende van Jan de Lichte* (1957), *Pieter Daens* (1971), *De zwarte hand* (1976) und *Het Geuzenboek* (1979) hat er das Gebot der Quellenkontrolle nicht immer streng befolgt. Aber auch ohne Anleitung wird der Leser schon auf narrativer Ebene feststellen können, daß *De bende van Jan de Lichte* eine fiktionale Welt präsentiert, wenngleich diese Repräsentation grundsätzlich eine dokumentarische Fiktion ist. Dennoch ist „die Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion in der Literatur“, laut dem norwegischen Schriftsteller Karl Ove Knausgård, „keine entscheidende Grenze. Wichtig ist, was die Literatur tut. Wohin sie sich wendet, wonach sie sucht, was sie erreichen will.“¹⁶ Der Roman *De zwarte Hand* ist freilich (nicht nur narrativ) für Leser im allgemeinen und Fachhistoriker insbesondere eine problematische Geschichte.

De bende van Jan de Lichte („Jan de Lichte und seine Bande“)

Die Geschichte dieser flämischen Bande hat viele Schriftsteller gereizt und fast mythologische Ausmaße angenommen. Der evangelisch inspirierte Schulmeister und Journalist Abraham Hans (1882–1939) hat als produktiver Feuilletonist unter dem Pseudonym Hans van Hoorenbeek *Jan de Lichte en zijne zwarte rooversbende* ans Licht gegeben. Das Buch besteht aus 108 Kapiteln und einem Nachwort (1368 Seiten). Bevor Jan de Lichte öffentlich aufs Rad geflochten wird, übersteht er die damals übliche peinliche Befragung, und nach der Urteilsverkündung betet er zusammen mit einem Priester, der die ganze Nacht bei ihm bleibt. Am Tag der Hinrichtung hat der ermattete Bandenführer keinen rebellischen Aufruf für seine Bandenmitglieder und das versammelte Volk. Hier ist es die neugierige Menge, die sich mit einer Bitte an den Henker richtet: „Hör auf!“¹⁷ Van Hoorenbeek bezieht sich auf ein älteres Volksbuch des Schulmeisters und Gemeinsekretärs Ernest Ternest (1841–1897): *Jan de Lichte en zijne bende*. Auch Ternest hat hervorgehoben, daß das Volk entsetzt war und murrte.¹⁸ Boon kannte die Bücher von Van Hoorenbeek und Ternest¹⁹, und mit seinem Roman hat er eine alternative Geschichte geschrieben. Der Roman erschien als Feuilleton vom 21. November 1951 bis zum 3. Mai 1952 in der Zeitung *Het Laatste Nieuws*. Die bearbeitete Version, die im Jahre 1957 in Amsterdam (De Arbeiderspers) erschien, wurde wie schon erwähnt 1987 auch auf deutsch veröffentlicht. Zitate sind aus der Feuilletonausgabe übernommen und von mir übersetzt worden.

In dem voluminösen Feuilleton rebelliert nicht nur Jan de Lichte, sondern auch – und vor allem – der Schriftsteller. Um diese Zeit sind schon Bruchstücke publiziert worden in den Zeitschriften *Nieuw Vlaams Tijdschrift* (1950), *Tijd en Mens* (1951), *De Vlaamse Gids* (1952), in der Zeitung *Vooruit* (1950) und dem Wochenblatt *Front* (1950). Es gelingt Boon aber nicht, einen Verlag zu finden, der den Doppelroman und die Geschichte von Jan de Lichte herausbringen will. Boon rebelliert zusammen mit und auch mit Hilfe von Jan de Lichte. Um diese Zeit hatte er Gesundheitsprobleme, und er lebte „vom Honorar für die Vorabdrucke“ in vielen Zeitschriften und Wochenblättern.²⁰ In der Volksausgabe von 1951/52 kommt das indirekt zum Vorschein. Eine dunkle und schlechte Zeit sei eine Fantasie der dummen und schüchternen Verlierer. Man werde sich bald an den Namen des Bandenführers erinnern, und man werde den Unterschied zwischen Jan de Lichte (das Licht) und Pier de Donkeren (die Dunkelheit) verstehen.²¹ Man kann Jan de Lichte auch als Louis Paul Boon lesen. Der Feuilletonist Louis Boon werde bald als der bedeutende Schriftsteller Louis Paul Boon den verdienten Ruhm erreichen.



Rebellion in der Altstadt?

Die erste Version, die in *Het Laatste Nieuws* publiziert wurde, ist ein Volksbuch. Die Erzählinstanz bringt sich selbst nicht zur Sprache, und ihre Sprache ist volkstümlicher als in der späteren (literarischen und gekürzten) Ausgabe. Die Erzählinstanz wendet sich häufig direkt an den Leser. Die dunkle Zeit um 1745–1748 wird oft indirekt geschildert, indem der Erzähler dem Leser zuspricht: „Wir schützen den Leser vor dem Zank. Er kennt den Streit schon viel zu gut“ – aus eigener Erfahrung.²² Es geht um einen Wortwechsel der Eltern von Jan de Lichte. Typisch für Boon ist, daß die Geschlechter eine spezifische Rolle spielen und unterschiedliche Motive haben: In der männlichen Natur finde man etwas vom ewigen Traum, von Belanglosigkeit. Der Mann sei bereit, sich für die Gesellschaft zu opfern.²³ Später heißt es: „Lach mal, aber nicht zu laut“²⁴ und: „Unser Kopf tut so weh, werter Leser.“²⁵ Die Rebellion richtet sich gegen „die fremden Läuse, die Hunde, die Hyänen, die Wölfe und die Kakerlaken.“²⁶ Mit diesen subjektiven und populären Adjektiven beschreibt der Erzähler die wohlhabenden Klassen (Aristokratie und Bürgertum). Laut Boon haben die früheren Historiker g e l o g e n und nur die braven Entwicklungen beschrieben. Sie haben die Entscheidungen der Obrigkeit nicht infrage gestellt, und die Erzählinstanz reagiert voller Bitterkeit.²⁷ Der Erzähler lenkt mit neuen Worten des Lesers Aufmerksamkeit auf das Sprichwort *homo homini lupus*.²⁸ Jan de Lichte sei kein Mensch, sondern „ein Raubtier, ein furchterregender Teufel.“²⁹ Die Kirche hat ihre eigene Rolle behalten, und diese wurde nie infrage gestellt.³⁰ Wie es wirklich gewesen ist, kann nicht in einem gängigen Roman geschildert werden, die Erzählinstanz kann nur ein Epos schreiben³¹ und wie das Mädchen Marieke Bleecker die eigene Wahrheit – d. h. die erlebte Vergangenheit – aus einem anderen Blickwinkel beschreiben und die Subjektivität der Wahrheit betonen.³² Wahrheit ist kein geschichtswissenschaftlicher, sondern ein ästhetischer (eventuell auch ein jurisdischer oder psychologischer) Begriff. Johan Huizinga (1872–1945), der holländische Kulturhistoriker, hat darauf hingewiesen, daß jede Kultur und jeder Kulturkreis ihre bzw. seine Geschichte als [subjektive] Wahrheit betrachten darf und soll. Diese Geschichte soll aber den kritischen Forderungen des eigenen Kulturgewissens

entsprechen. Der Sozialhistoriker Ger Harmsen (1922–2005) hat nachdrücklich auf die Subjektivität dieser These hingewiesen,³³ und Frits Boterman hat mit Recht betont, daß die Geschichte kultur- und zeitgebunden ist. Historiker und Schriftsteller sind aus diesem Grund „Zeitzeugen“.³⁴

Auch die subjektive Geschichtsschreibung benutzt historische und eventuell auch andere Quellen. Zu Boons Quellen gehören allerdings die Bücher von Van Hoorenbeek und Ternest. Laut Boon habe sein Großvater aus dem Buch von Ternest vorgelesen. Van 't Hof hat gezeigt, daß Boon auch *De groote bende van Jan de Lichte* gebraucht hat. Das Buch ist im Jahre 1888 in Aalst erschienen.³⁵ Am 11. Januar 1978 hat Boon während eines Interviews erklärt, daß er die Prozeßakten nicht gelesen habe,³⁶ aber in seinem Volksbuch erwähnt er das „Porträt“ von Jan de Lichte, wie er es gefunden habe in den bewahrten Zeugnissen.³⁷ Auch wenn Ignatius Jobbels zum Vorschein kommt und wenn Jef van de Maele, Pier Putte und Joseph le Houcke auftauchen, beruft Boon sich auf das Gerichtsverfahren.³⁸ Auf S. 253 schreibt Boon: „wie die Prozeßakten es uns verraten haben“. Diese Widersprüchlichkeiten bedürfen einer weiteren Untersuchung anhand der Zeugnisse, die im Rijksarchief in Gent aufbewahrt werden,³⁹ aber diese Untersuchung würde im Rahmen des vorliegenden Essays zu weit führen. Die Gerichtsurteile, die im Jahre 1748 in Gent veröffentlicht wurden, hat Boon bestimmt gelesen. Diese Gerichtsurteile erwähnen die Verbrecher, die in Kontumaz verurteilt worden sind, wie z. B. Anthone vander Gucht, der zum Tod am Galgen verurteilt wurde. Er war flüchtig und wurde daher *in portraite gehangen*. Sein Porträt – eine Beschreibung – wurde am 14. Dezember 1748 am Galgen befestigt.⁴⁰ Aus diesen Gerichtsurteilen gehen auch die Decknamen, das Alter und die Verbrechen der Verurteilten hervor und insbesondere die schnelle Erledigung des Gerichtsverfahrens. Am 10. Dezember wurden z. B. Rombout Vekeman, Pieter Vekeman, Anthon van Simois und seine Frau Catharine Bouver und Jan Baptiste Brustica verurteilt.⁴¹ Am 13. November wurde nur Jan de Lichte verurteilt, aber am nächsten Tag vernahmen Pieter Godefroy, Ferdinandus Vlaminck und Sara ihre Strafe.⁴²

Möglicherweise hat Boon auch *Jan Praet en zijne bende* von dem Schulmeister (und späteren Gemeindesekretär) Honoré Staes (1857–1923) gelesen und zum Exempel genommen. In dieser Geschichte, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts in der Gegend von Zele abspielte, ist der Titel des zweiten Kapitels *Eene smulpartij in den maneschijn* – „Eine Schlemmerei im Mondschein“ –, und in diesem Kapitel rät der Schriftsteller dem Leser: „Lächeln Sie nicht zu laut, werter Leser.“⁴³ Boon hat ähnliche Redewendungen gebraucht; Kapitel 13 seines Volksbuches heißt *Feest in het Raspaljewoud*, und noch auffälliger ist, daß die beiden Schriftsteller für die Gespräche ab und zu eine Gaunersprache verwenden – zugegeben, bei Boon ist das die Ausnahme von der Regel, wohingegen Staes sehr viel Gaunersprache gebraucht und diese mittels Fußnoten erklärt. Jan Praet (1747–1788) wird in dem Buch nicht zum Tode verurteilt. Er wird während einer Treibjagd tödlich verletzt und stirbt nach wenigen Tagen im Gefängnis. Wie in den Büchern von Ternest und Van Hoorenbeek hat der Bandenführer sich mit Gott ausgesöhnt. Bevor er bewußtlos niedersinkt, faßt er seinen Lebenslauf zusammen, und seine Worte zeigen, daß er und Jan de Lichte eine ähnliche Persönlichkeit haben.⁴⁴ Staes hat, wie es damals üblich war, die auktoriale Perspektive verwendet bzw. die Geschichte von außen betrachtet, und durch dieses Verfahren hat er Lücken vermieden und einer exemplarischen Geschichte nachgestrebt.⁴⁵ Trotzdem stimmt der Ausgang nicht überein mit dem wirklichen Ablauf. Die Erstausgabe erschien 1883 und schilderte nur die Vorfälle der letzten Monate. Albert Coucke hat bewiesen, daß Praet nicht innerhalb von einigen Tagen nach der Verletzung im Gefängnis zu Dendermonde starb, sondern erst viel später in der Anstalt für Sozialdisziplinierung in Gent.⁴⁶ Fünf Bandenmitglieder wurden aufs Rad geflochten, und 19 Verbrecher wurden zum Tod am Galgen verurteilt. So sah das wirkliche „Exempel“ aus.

Auch die französischen Geschichten, in denen Cartouche und Mandrin vorgestellt wurden, haben Boon inspiriert.⁴⁷ In der Volksbuchversion erwähnt Jan de Lichte Cartouche, der 1721 in Paris aufs Rad geflochten wurde.⁴⁸ Später schwört Tincke auf das Wort von Cartouche, der heilig ist für Jan de Lichte.⁴⁹ Der französische Bandenführer wird mehrmals als Exempel präsentiert, und Jan de Lichte sieht wahrscheinlich ein, daß auch er und seine Bande nur mit einer kurzen Zukunftsperspektive rechnen dürfen. Louis Dominique Garthausen (1693–1721) wurde in Frankreich Cartouche genannt, und er hat viele Schriftsteller inspiriert, wie z. B. Alexandre Dumas (1802–1870), der in *Chroniques de la Régence* (1849) Cartouche (auch Bourguignon und

Lamarre genannt) auf der Bildfläche erscheinen läßt. Jules Beaujoint (1830–1892) veröffentlichte im Jahre 1883 unter dem Pseudonym Jules de Grandpré *Cartouche, roi des voleurs, crimes et scènes de mœurs sour la Régence, aventures et exploits de sa bande*. Cartouche und seine Bande überfielen Postkutschen und raubten Bürger aus und ließen nachher die Beute zum Teil an die Armen verteilen. Deswegen habe die Bande die Sympathie der einfachen Bevölkerung gewonnen. Auch die Bande von Jan de Lichte überfällt in der Volksbuchversion von Boon eine Postkutsche, aber die Beute wird nicht an die Armen verteilt. Die rebellierende Haltung von Cartouche war eine direkte, literarische Quelle und ein Exempel. Der Überfall, der laut Boon in der Nähe von Aalst stattgefunden hat, wird nicht in den Gerichtsurteilen und in den Prozeßakten erwähnt.⁵⁰

Der Fall Louis Mandrin (1725–1755) war ebenso reizvoll. Auch Mandrin habe die Sympathie der Bevölkerung gewonnen. Er überfiel besonders die *Ferme Générale*, das privat organisierte „Steueramt“, das von 1726 bis 1790 die indirekten Steuern eintrieb. Mandrin hat ebenfalls viele Schriftsteller inspiriert, wie z. B. Henri Bouchot (1849–1906), der *Mandrin en Bourgogne* (1881) schrieb, und den französischen Historiker Franz Funck-Brentano (1862–1947), der *Mandrin, capitaine général des contrebandiers* (1908 und 2003) publizierte. Sogar Boon hat unter dem Pseudonym Lodewijk Erent die Geschichte Mandrins beschrieben in der Wochenzeitung *De Zweep: Als bandieten defileren in gesloten gelederen* (9.12.1951). Wie Cartouche wurde auch Mandrin aufs Rad geflochten.

Im 18. Jahrhundert waren in Flandern viele Banden aktiv. Zu dem Zeitpunkt, als Jan de Lichte stahl und mordete, gab es in Flandern auch die Bande von Coben den Beer. Die Einwohner von Ost- und West-Flandern standen oft Auge in Auge mit den Verbrechern.⁵¹ Auf S. 239 der Feuilletonausgabe verweist Boon indirekt auf die in Limburg tätigen *Bokkenrijders*. Auf dem Lande sei Jan de Lichte vorbeigeflogen und der Bandenführer habe versucht, seinen Bocksfuß zu verbergen. Eine andere Bande war aktiv in West-Flandern, und der Befehlshaber war Ludovicus Baekelandt (1744–1803). Diese Bande hat Abraham Hans inspiriert zu *Bakelandt en zijne groote rooversbende uit het Vrijbos* (1910). 21 Männer und drei Frauen dieser Bande wurden geköpft. Ihre Greuelthaten wurden schon früh geschildert durch den katholischen Pfarrer Victor Huys (1829–1905) in dem Brügger Blatt *Standaerd van Vlaenderen* (1857–1858). Das Feuilleton wurde 1860 und 1890 als Buch veröffentlicht, aber es war so populär, daß es im Jahre 1955 nochmals als Feuilleton in der Genter Tageszeitung *Het Volk* erschien. Eine neuere und literarisch interessante Darstellung ist das Buch von Paul Vanderschaeghe: *Vrouwen voor Bakelandt: een apologie* (1985). Im 18. Jahrhundert, dem „am meisten stinkenden Jahrhundert der Geschichte“⁵², gab es auch ganz kleine Banden, wie z. B. im limburgischen Sint-Truiden. Hendrik Prijs (1898–1984) hat die Verbrechen von drei älteren Personen (Dieben und Brandstiftern, die im dritten Vierteljahrhundert aktiv waren) im Stadtarchiv von Sint-Truiden untersucht, und aus den offiziellen Belegen hat er eine Art Beichte zusammengestellt: *Het zwakke verzet* (1942). Vier Ich-Erzähler gestalten die Räubergeschichte und bezeugen die Verhöre und die Gewalt, die sie selbst ausgeübt haben. Wenn man zurückblickt und die vielen Bücher gelesen hat, ist es kaum zu verstehen, daß Boons Roman erst 1957 und in reduziertem Umfang als Buch publiziert wurde.

Diese subjektive (und provozierende) Geschichte ist der am besten gelungene historische Roman von Boon. Der Leser weiß, daß der Schriftsteller seine Fantasie nicht bezähmt hat; am Ende des Volksbuches haben viele Leser trotz allem Sympathie für die Bandenmitglieder, und das war das Ziel von Boon. Er hat immer einen gesellschaftlichen Widerstand angestrebt. Die gängige Moral und die soziale Exklusion waren ihm (und vielen Lesern) ein Dorn im Auge. Andererseits haben bürgerliche und ab und zu engstirnige Politiker in den frühen 80er Jahren nicht zugelassen, daß eine bronzene Statue von Jan de Lichte in das Stadtbild von Aalst eingegliedert wurde. Das Bildwerk, das Roel D’haese (1921–1996) im Jahr 1987 vollendete, war ein Ehrensakel an Boon und eine neue Provokation: Der Aufschneider Jan de Lichte – Boon nannte ihn im Aalster Dialekt *stoefkabas* – war ein Schwerverbrecher und sonst nichts. Beide Kulturkreise – die Leser einerseits und die bürgerlichen Politiker andererseits – haben ihre eigene (subjektive) Wahrheit betont, und es war damals unmöglich, eine intersubjektive Wahrheit zu finden. Das Volksbuch ist, ebenso wie der spätere Roman, weder eine Heroisierung bzw. Monumentalisierung noch eine Verharmlosung. Boon hat sein Buch nicht mit einer Konklusion abgeschlossen.

Der letzte rebellische Aufruf ist die wichtigste Leerstelle dieses Buches. Der Leser soll diese Leerstelle mit den anderen Erzählperspektiven und Entwicklungen in eine Beziehung bringen, und den Schrei – der vielleicht auch ein Angstschrei ist – im Rahmen einer intersubjektiven Lektüre selbst gestalten und verstehen.

Pieter Daens und De zwarte hand

Am 1. April 1977 hat Jürgen Hassel in der Wochenzeitung *Die Zeit* ein „kritisches Porträt“ von Boon entworfen. Er hat die beiden Romane analysiert und vorgestellt und sich dabei auf eine Beschreibung von Hubert Lampo (1920–2006) bezogen, der schon sehr früh Boon als „einen empfindsamen Anarchisten“ vorgestellt hatte.⁵³ Der erste Roman heißt *Pieter Daens oder wie im 19. Jahrhundert die Arbeiter aus Aalst gegen Armut und Unrecht kämpften*. Auch das zweite Buch hat einen langen Titel: *Die schwarze Hand oder der Anarchismus des 19. Jahrhunderts im Industriestädtchen Aalst*.

Hassel argumentierte in seinem Artikel, daß in Deutschland nur zwei flämische Autoren bekannt geworden seien: Felix Timmermans (1886–1947) und Stijn Streuvels (1871–1969). Der Kritiker war der Meinung, daß besonders „die ‚Idyllik und erdhafte Urwüchsigkeit‘ ihrer Romane“ in Deutschland geschätzt wurden, „vor allem in einer Zeit, als man auch die Flamen für potentielle Hilfstruppen deutscher Expansions- und Besatzungspolitik hielt.“ Von den jüngeren Autoren, wie z. B. Boon und Van Aken, sei in Deutschland keiner richtig bekannt geworden, und für Hassel ist die relative Unbekanntheit ein Epiphänomen der flämischen Literaturgeschichte. „Die flämische Literatur entstand parallel zum Kampf um das Recht auf die eigene Sprache, und das war im Grunde der Kampf der unterdrückten Flamen gegen die übermächtige frankophile Bourgeoisie.“⁵⁴ Diese äußerst beschränkte Erklärung stimmt nur im großen und ganzen, aber eine Detailkritik ist hier nicht am Platze. Laut Hassel steht „Louis Paul Boon [...] in dieser kämpferischen Tradition. Sein Thema ist immer wieder die Geschichte der Arbeiterkämpfe in Flandern, dargestellt an mehr oder weniger dokumentarischen Einzelschicksalen, die alle aus seinem unmittelbaren Erlebnisumkreis stammen, dem kleinen Industriestädtchen Aalst auf halber Strecke zwischen Brüssel und Gent. Beispiel dafür ist ein Roman, der schon vor Jahren ins Deutsche übersetzt wurde und buchhändlerisch ein totaler Mißerfolg war“: *Eine Straße in Ter-Muren*.⁵⁵

Der kurzen Beschreibung der Thematik von Boons Romanwelten stimme ich völlig zu. Die Dokumente, die der Schriftsteller anfänglich studiert hat, haben die erste Version von *Pieter Daens*, die zum Teil in dem Aalster Wochenblatt *Voor Allen* veröffentlicht wurde, stark geprägt. Die erste Version ist aus einer auktorialen Erzählperspektive entstanden – Boon hat die Geschichte als allwissender Erzähler geschrieben. Es gibt daher viele Details in ihr, die beim Lesen einen hemmenden Effekt haben. Boon war sich dieser Hemmung bewußt, hat mit Erfolg eine andere Erzählperspektive gewählt und viele Details gestrichen. Eine komprimierte Literaturliste soll dem Leser weiterhelfen bei einer eventuellen Prüfung der Aussagen. Die Wahl einer anderen Erzählperspektive war nicht einfach. In einer Fernsehsendung am 21. Februar 1972 hat der Literaturwissenschaftler Paul de Wispelaere (Jg. 1928) die dokumentarische Fiktion *Pieter Daens* vorgestellt. Boon beantwortete eine Reihe von Fragen und betonte, daß er den Durchbruch der „Sozialistischen Partei“ in Aalst nur deuten und beschreiben konnte, wenn die „Christlich Demokratische Partei“ der Brüder Daens hinzugezogen wurde. Um die wahre Geschichte zu erzählen, brauchte er eine Figur, die die Entwicklung – Boon gebrauchte zum Teil organische Begriffe wie Blüte und Absterben (Zerfall) – von innen heraus erläutern konnte. Es gab zwei mögliche Erzähler: das sozialistische Parteimitglied André van den Meersch und Pieter Daens, der mit seinem Bruder Adolf Daens die Aalster Abteilung der „Christlich Demokratischen Partei“ begründete. Am Ende der langen Geschichte ist der Sozialist Alfred Nichels Bürgermeister (Blüte der Partei) und André van den Meersch, dessen ganzes Leben eine Aufopferung für die Partei gewesen ist, wird letztlich zur Seite geschoben. Hätte er die Geschichte erzählen sollen, dann wäre diese trotz der Blüte vielleicht eine bittere Reportage geworden. Pieter Daens war ein humoristischer Journalist und Politiker. Er konnte den Durchbruch des Sozialismus aus eigener Erfahrung oder

teilnehmender Beobachtung beschreiben, ohne Bitterkeit. Übrigens fühlte Boon sich verwandt mit Pieter Daens, und wenn er „ich, Pieter Daens“ schrieb, hatte er den Eindruck, er schreibe „ich, Louis Paul Boon.“⁵⁶ Die subjektive, politische Geschichte des Sozialismus und der „Christlich Demokratischen Partei“ in Aalst war gleichzeitig eine Biographie und Autobiographie, und wie Peter Urban-Halle geschrieben hat, „spiegelt die Selbstbiografie nicht nur ab, sondern lenkt den Text in bestimmte Bahnen.“⁵⁷ Die Biographie – und die einigermaßen verdeckte Selbstbiographie – ist modelliert nach Vorbildern, Quellen. Boon hat – ich zitiere wörtlich – die Bücher von Pieter Daens (1842–1918), Luc Delafortrie (1912–1999) – Enkelkind von Pieter Daens und Journalist – und von dem Historiker Karel van Isacker (1913–2010) „geplündert.“⁵⁸ Der Roman ist gut dokumentiert und basiert nicht nur auf der in der Geschichte üblichen diachronisch-historischen Perspektive, sondern auch auf der in der Soziologie oft angewandten Synchronie. In jedem Kapitel beschreibt Boon die wichtigsten Ereignisse, die in einem bestimmten Jahr stattgefunden haben, und auf diese Weise entsteht eine Reihe Breitbandbilder. Die Zusammenhänge werden nicht nur in ihrem unmittelbaren Zeitraum präsentiert, sondern auch in eine langfristige Perspektive eingegliedert.

Die Wahl von Pieter Daens, der als Ich-Erzähler – oder homodiegetische Erzählinstanz – die Geschichte von innen heraus erzählt, war erzähltechnisch eine richtige Entscheidung, aber sie hatte auch Nachteile. Eine *n e u t r a l e* Erzählinstanz kann alle verfügbaren Quellen anwenden, ein Ich-Erzähler kann nur das schildern, was er selbst gesehen, gelesen oder gehört hat, kurz und gut das, was der Erzähler erlebt hat. Indirekte und vor allem spätere Quellen können nur schwer oder gar nicht in diese Erzählstrategie eingepaßt werden. Trotzdem gibt es Beschreibungen, die Daens nicht selbst erlebt hat und nur vom Hörensagen kannte, und in solchen Fällen verwendet Boon andere Quellen. Diese Beschreibungen illustrieren gut Boons Verarbeitungsweise, eventuell inklusive der ursprünglichen Fehler dieser Quellen. Der erste „Sozialist“ (Jan Byl) wird z. B. präsentiert auf der Grundlage einer kleinen Broschüre von L. Roelandt, und Boon hat alle Fehler übernommen. Er hat seine Quellen nicht immer kritisch überprüft.

Mit Recht hat Jürgen Hassel geschrieben, daß *De zwarte hand* „aus Abfällen der jahrelangen Recherchen“ entstanden ist. Auf diesen „Abfällen“ basiert auch die Chronik *Het jaar 1901* (1977). In diesem Buch hat Boon die Aalster Polizeiberichte in zeitlicher Reihenfolge geordnet, obwohl nicht alle Verbrechen und Zuwiderhandlungen 1901 stattgefunden haben. Wie üblich hat Boon die Berichte vermischt. Er hat versucht zu beweisen, daß „neben den Daensisten und den Sozialisten in Aalst zeitweilig noch eine Gruppe von Anarchisten“ aktiv war.⁵⁹ Die Rebellen, deren Erkennungszeichen eine schwarze Hand war, wollten „Aktion statt Politik.“ Laut Hassel sind „auch diese Figuren und ihre Geschicke authentisch.“ Boon habe nur ihre Namen verschlüsselt. Die Hauptfigur „ist ein zwielichtiger Polizeikommissar, der offenbar unter der Hand mit den Anarchisten zusammenarbeitete und ihre Überfälle auf die Häuser der Reichen deckte.“⁶⁰ Die Decknamen sind oft sehr leicht zu deuten, wie z. B. in *Het jaar 1901* Bisschop (= De Bisschop), Peik (= Pijck) Bottendaal (= Van Pottelberghe). In *Pieter Daens* hatte Boon schon einige Ereignisse geschildert und die Verdächtigen oder Täter mit ihren wahren Namen erwähnt: Diggels hieß Nichols, Polizeikommissar Dabbers wurde in *Pieter Daens* mit seinem richtigen Namen erwähnt: Commerman, usw. Der „zweilichtige Polizeikommissar“ wurde zwar verurteilt, aber der Roman enthält, übrigens wie die damaligen Zeitungen, keine Beweise für die Sittlichkeitsdelikte oder andere Verbrechen von Kommissar Commerman. Die meisten flämischen und holländischen Kritiker haben den anarchistischen Charakter der Ordnungswidrigkeiten in Frage gestellt und hervorgehoben, daß der Roman – im Vergleich z. B. mit *Pieter Daens* – keine überzeugende Skizze der Bräuche und Sitten der geschilderten Periode ist. Die Zusammenhänge sind dubios, und die Chronologie ist chaotisch. Darüber hinaus hat Boon sich neben dem subjektiven Standpunkt – der absolut legitim ist – auch erlaubt, Tatsachen und Ereignisse zu ändern oder zurückzuhalten, damit der Roman als authentische Geschichtsschreibung über den (nicht bestehenden) Aalster Anarchismus gelesen werden konnte. Zahlreiche Widersprüche und sogar Änderungen von Gegebenheiten haben die Glaubwürdigkeit von Boon als „Geschichtsschreiber“ geschädigt.⁶¹

De zwarte Hand wird, wie *Pieter Daens*, mit einer Einführung eingeleitet. Die Schilderung der sogenannten anarchistischen Verbrechen basiert laut Boon auf den wirklichen Ereignissen. Der Autor habe sich keine Fantasie erlaubt. Dieses Verhalten wird mehrfach betont:

„Es handelt sich nur um Geschichte, nur um die wahren Geschehnisse.“⁶²

„In einer Erzählung wird alles enträtselt, in einem ehrlichen Report steht man unlösbar Rätseln gegenüber.“⁶³

„[...] und wäre das Buch kein historischer Bericht gewesen, so hätten wir uns ein wenig Fantasie erlauben können [...]“⁶⁴

„Was damals in dem Städtchen stattgefunden hat, ist wirklich nicht zu beschreiben, dazu bräuchte man die Feder von Balzac oder Dostojewski. Oder besser die Pinsel von Pieter Breughel oder Hieronymus Bosch.“⁶⁵

Boon hat die Fantasie aber nicht stranguliert. Er verschweigt sogar *De zwarte Hand* mit seinem Doppelroman: Am Kapellekensweg wurde nicht nur Ondineke, sondern auch Marie-Pelagie Toog geboren, ein Mädchen, das schon sehr früh Verbrechen beging. Ihr Vater sei ein Anarchist und Hehler gewesen.⁶⁶

Boon war wahrscheinlich davon überzeugt, daß die vielen Verbrechen anarchistisch motiviert waren.⁶⁷ Nur ein Jahr nach der Veröffentlichung von *De zwarte Hand* heißt es in *Het jaar 1901*, daß die Arbeitslosen sich zum Anarchismus bekannten und daß die Bande der schwarzen Hand zuschlug.⁶⁸ Im demselben Buch berichtet Boon, daß „während dieser unruhigen Zeit [...] der geringste Lärm genügte, um einen Orkan [= anarchistische Reaktion] auszulösen.“ Viele Leute haben damals gedacht, daß wenn es nicht schnell etwas zu essen gäbe, Streiks nicht zu vermeiden wären, und es hat in Belgien tatsächlich viele Streiks gegeben, aber politische „Orkane“ sind doch ausgeblieben. Es ist nicht möglich, hier detailliert die Schritte von den Quellen zu den vielen Schilderungen zu beschreiben, aber unter Pseudonym veröffentlichte Erzählungen in der Wochenzeitschrift *De Zweep* zeigen, daß Boon schon früh Interesse hatte an Verbrechen, die eventuell mit dem Anarchismus zusammenhängen, wie z. B. *Toen Ravailac in de koninklijke koets sprong* (4.11.1951), veröffentlicht unter dem Pseudonym Lodewijk Erwt, und *Als bandieten defileren in gesloten gelederen* (9.12.1951), publiziert unter dem Pseudonym Lodewijk Erent.

Das Interesse an rätselhaften Verbrechen kennzeichnet auch das Hörspiel *De trein van zaterdagavond*.⁷⁰ Es basiert nur auf dem Buch *Het raadsel Matuschka* von Hans Rudolf Berndorff⁷¹, obwohl der Fall Matuschka auch ausführlich in der Aalster Zeitung *De Volksstem* beschrieben worden ist. Die „Mitteilungen“, die Matuschka an den Tatorten liegen ließ, konnte man als anarchistische Warnungen verstehen, aber gerade diese Interpretationen fehlen im Hörspiel. Übrigens ist dieses eine beschränkte, aber fast wörtliche Wiedergabe von Auszügen aus Berndorffs Buch – dabei hat Boon aber die Chronologie durcheinandergebracht, und es wird nicht viele Zuhörer gegeben haben, die nach der Sendezeit die Geschichte nacherzählen konnten.

Kontrapunkt

An den historischen Romanen *De bende van Jan de Lichte* und *Pieter Daens* hat der Zahn der Zeit nicht genagt, und das trifft auch zu auf den Doppelroman *De Kapellekensbaan – Zomer te Ter-Muren*. *De zwarte hand* aber ist im Lichte der vorhandenen Quellen eine verpaßte Chance. Der Literaturwissenschaftler Humbeeck führt die Gegensätze, die Widersprüchlichkeiten und die Lücken zurück auf den Mangel an zuverlässigen Quellen.⁷² Das mag teilweise stimmen, aber Boon hat doch zuverlässige Quellen „reorganisiert“ und dabei sein subjektives Verhalten, das an sich legitim war, verfälscht. Der holländische Kritiker Wam de Moor hat in seinem Buch *Wilt u mij maar volgen?* auf diese Problematik hingewiesen, und er war nicht der einzige Kritiker, der *De zwarte Hand* als problematisch erfahren hat.⁷³ *Het Geuzenboek* (1979), der letzte Roman von Boon, ist ein Zusammengerafftes. Als historischer Roman ist dieses Buch *De zwarte Hand* überlegen,⁷⁴ aber als Roman hat diese voluminöse Geschichte mich – und auch andere Leser⁷⁵ – keineswegs hineingezogen.

Es gibt selbstverständlich andere Annäherungsarten, wie z. B. die komparatistische Herangehensweise: Wie verhalten die Romane von Boon sich zu holländischen oder deutschen historischen Romanen des 20. Jahrhunderts? Eine weitere Möglichkeit ist, die Romane vor allem als Beispiele proletarischer Literatur (Arbeiterliteratur) zu betrachten. Dann wäre ein Vergleich mit

der Prosa von Piet van Aken (1920–1984) möglich (z. B. *Das Begehren*, dt. 1958) oder sogar mit den Romanen und Erzählungen des dänischen Schriftstellers Hans Kirk⁷⁶ (1898–1962): *Die Fischer* (dt. 1969), *Die Tagelöhner* (dt. 2012) und *Die neuen Zeiten* (dt. 2013). Diesen Romanen liegen wie Boons historischen Romanen Dokumente und langwährende Observationen zugrunde. Auch der Erzählerraum und der erzählte Raum können, wie die Fiktionalität, weiter analysiert werden. Der vorliegende Essay ist nur ein kleiner Einstieg in die Romanwelt von Louis Paul Boon.

¹ Alfred Antkowiak, *Nachwort*, in: Louis Paul Boon, *Menuett*, München: Carl Hanser Verlag 1977, S. 143–153. (Übersetzt von Barbara und Alfred Antkowiak.)

² Beide Romane können unabhängig voneinander gelesen werden, aber auch als erster und zweiter Teil einer „Suite“. Jeder Teil ist indessen auch ein Doppelroman (Rahmenerzählung mit mehreren Binnenerzählungen) an sich, in dem der Schriftsteller mehrsträngige Erzählmöglichkeiten genutzt hat. Von Mehrsträngigkeit ist die Rede, „wenn sich zwei oder mehrere Erzählstränge im Nacheinander der Lese-(Erzähl-)zeit einige Male ablösen.“ Die Ganzheit eines Romans beruht auf einer „Verknüpfung der verschiedenen Stränge innerhalb des ganzen Erzählgebildes.“ (Frank C. Maatje, *Der Doppelroman*, Groningen: Wolters-Noordhoff 1968, 2. Aufl., S. 1.)

³ Ludger Jorißen, *Woher holte sich Günter Grass Ideen für seine „Blechtrommel“? Selbstportrait mit Vincent*, in: *Die Zeit*, 1990, Nr. 48 (Zeit Online). Der Artikel wurde am 8. Dezember 1990 vorgestellt in der flämischen Zeitung *De Standaard*: E. Ottevaere, *Grass, een Boon-lezer*. Ottevaere machte dabei aufmerksam auf einen anderen Artikel von Jorißen: *Die wiedergefundene Ehre des Oscar Schatt – Ein niederländisches Vorbild der Blechtrommel*, in: *Arcadia* 24,3 (1989), S. 292–302.

⁴ Louis Paul Boon, *Eine Straße in Ter-Muren*, München: Carl Hanser Verlag 1970, S. 5. (Übersetzt von Jürgen Hillner.)

⁵ Ebd., S. 59.

⁶ Louis Paul Boon, *Het jaar 1901*, Amsterdam: De Arbeiderspers/Querido 1977, S. 5.

⁷ Boon, *Eine Straße in Ter-Muren*, S. 302.

⁸ Romain John van de Maele, *De vlijt stond in de lucht geschreven. De Aalsterse pers over rookhinder en luchtvervuiling van 1850 tot 1930*, in: *Brood en Rozen* Nr. 3, September 2011, S. 32–45.

⁹ Louis Paul Boon, *Brieven aan Morris (Maurice) Roggeman*, Maastricht: Gerards & Schreurs 1989, S. 77, 136.

¹⁰ Boon, *Eine Straße in Ter-Muren*, S. 10f.

¹¹ Ebd., S. 303.

¹² Ebd., S. 114.

¹³ Ulrich Roesner/Günter Mayer, *Kunst und Politik: „Die Ästhetik des Widerstandes“ von Peter Weiss*, in: Erwin Pracht u. a., *Ästhetik der Kunst*, Berlin: Dietz Verlag 1987, S. 25–48, hier 29.

¹⁴ Antkowiak, *Nachwort*, S. 147.

¹⁵ Louis Paul Boon, *De bende van Jan de Lichte*, Amsterdam: De Arbeiderspers 1957, S. 247.

¹⁶ Peter Urban-Halle, *Die Fiktionalisierung des Lebens. Der autobiografische Roman von heute*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 20. Oktober 2012.

¹⁷ Hans van Hoorenbeek, *Jan de Lichte en zijne zwarte rooversbende*, Antwerpen: Vlaamsche Boekhandel o. J., S. 1344.

¹⁸ Ebd., S. 1351.

¹⁹ Willeke van 't Hof, *De visie van Louis Paul Boon op de geschiedenis van Jan de Lichte*, in: *Ons Erfdeel* 22,3 (1979), S. 325–339.

²⁰ Jorißen, *Woher holte sich*.

²¹ Louis [Paul] Boon, *De bende van Jan de Lichte*, in: *Het Laatste Nieuws*, 24.11.1951–3.5.1952 (Onze wekelijkse bijlage), S. 62.

²² Ebd., S. 16.

²³ Ebd., S. 17.

²⁴ Ebd., S. 37.

²⁵ Ebd., S. 107.

²⁶ Ebd., S. 32f.

²⁷ Ebd., S. 39.

²⁸ Ebd., S. 57.

²⁹ Ebd., S. 67.

³⁰ Ebd., S. 95.

³¹ Ebd., S. 113.

³² Ebd., S. 125.

³³ Ger Harmsen, *Inleiding tot de geschiedenis*, Utrecht: Uitgeverij Ambo 1968, S. 58.

³⁴ Frits Boterman, *Duitse dichters en denkers*, Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers 2008, S. 208.

- ³⁵ Van 't Hof, *De visie*, S. 332f.
- ³⁶ Ebd., S. 328.
- ³⁷ Boon, *De bende van Jan de Lichte*, S. 24.
- ³⁸ Ebd., S. 142, 189.
- ³⁹ Rijksarchief Gent: Het Land van Aalst 1891–1896.
- ⁴⁰ *Vonnissen, verleent binnen de stad Aelst, ten laste van menigvuldige moordenaeren, dieven, vagebonden, ende andere quaetdoenders op het vervolg vande Collegien der Casselryen ende Landen van Cortryck, Audenaerde, Aelst ende Dendermonde, begonnen 7. October, ende ge-eyndigt 14. December daer naer*, Ghendt: Weduwe Petrus de Goesin en soon 1748, S. 83.
- ⁴¹ Ebd., S. 78–81.
- ⁴² Ebd., S. 40–42.
- ⁴³ Honoré Staes, *Jan Praet en zijne bende*, in: ders., *Geschiedenis van de Gemeente Zele*, Zele: Heem- en Oudheidkundige Kring 1969, 2. Aufl., S. 233–246, hier 236.
- ⁴⁴ Ebd., S. 344.
- ⁴⁵ Albert Coucke, *Jan Praet, legende en waarheid*, Zele: HOK-Zele 1985, S. 17–83, hier 23.
- ⁴⁶ Ebd., S. 74.
- ⁴⁷ Romain John van de Maele, *Van Jan de Lichte tot de Geuzen*, in: *Kruispunt* 81 (1982), S. 37–45; ders., *Jan de Lichte, Jan Praet, Bakelandt: varianten en constanten*, in: *Kreatief* 25,5 (1991), S. 35–50; ders., *De wereld als spiegel van de streek: Louis Paul Boon en de Aalsterse geschiedenis*, in: *Kruispunt* 178 (1999), S. 64–112.
- ⁴⁸ Boon, *De bende van Jan de Lichte*, S. 33.
- ⁴⁹ Ebd., S. 125.
- ⁵⁰ S. de Feyter, *De bende van Jan de Lichte*, in: *Het Land van Aalst* 33,4 (1981), S. 169–253, hier 239–241.
- ⁵¹ W. L. Braekman, *De Nazarethse bende van Coben den Beer en die van Jan de Lichte*, in: *Oostvlaamse Zanten* 71,1 (1996), S. 47–55.
- ⁵² Hendrik Prijs, *Het zwakke verzet*, Brecht/Antwerpen: De Roerdomp 1983, S. 5.
- ⁵³ Jürgen Hassel, *Kritisches Porträt eines flämischen Erzählers. Der empfindsame Anarchist. Eine überfällige Entdeckung*, in: *Die Zeit*, 1.4.1977.
- ⁵⁴ Ebd.
- ⁵⁵ Ebd.
- ⁵⁶ Zitiert in: Frans-Jos Verdoodt, *Het zoutvat van Boontje Boon. Louis Paul Boon in radio en televisie*, Brussel: BRT-uitgaven 1985, S. 84–87.
- ⁵⁷ Urban-Halle, *Die Fiktionalisierung des Lebens*.
- ⁵⁸ Zitiert in Verdoodt, *Het zoutvat van Boontje Boon*, S. 85.
- ⁵⁹ Hassel, *Kritisches Porträt eines flämischen Erzählers*.
- ⁶⁰ Ebd.
- ⁶¹ Romain John van de Maele, *Van Fabriekstad Aalst tot De Zwarte Hand*, Heverlee: Raakpunt 1995, S. 19–38.
- ⁶² Louis Paul Boon, *De zwarte hand*, Amsterdam: De Arbeiderspers/Querido 1977, 3. Aufl., S. 244.
- ⁶³ Ebd., S. 255.
- ⁶⁴ Ebd., S. 264.
- ⁶⁵ Ebd., S. 93.
- ⁶⁶ Ebd., S. 102–104.
- ⁶⁷ Boon erwähnt als Hinweis darauf die anarchistischen Zeitungen, die damals wie Pilze aus dem Boden geschossen seien (S. 99).
- ⁶⁸ Boon, *Het jaar 1901*, S. 5.
- ⁶⁹ Ebd., S. 36.
- ⁷⁰ Louis Paul Boon, *De trein van zaterdagavond*, in: Verdoodt, *Het zoutvat van Boontje Boon*, S. 19–49.
- ⁷¹ H[ans] R[udolf] Berndorff, *Het raadsel Matuschka*, Amsterdam: Uitgeverij A. Blitz o. J.
- ⁷² Kris Humbeeck, *Wie geen bom durft gooien, schrijf er één!*, in: *De Kantieke Schoolmeester* 8 (1995), S. 23–74, hier 71.
- ⁷³ Wam de Moor, *Wilt u mij maar volgen? Kritieken en profielen over het proza van de jaren zeventig*, [Amsterdam:] Synopsis 1980, S. 50–60.
- ⁷⁴ Marcel Bakchouse, *De historische realiteit in Louis Paul Boons „Geuzenboek“*, in: *Ons Erfdeel* 23,1 (1980), S. 5–16.
- ⁷⁵ Albert Westerlinck, *Zuidnederlands proza. I. Louis Paul Boon*, in: *Dietsche Warande & Belfort* 124,10 (1979), S. 778–781.
- ⁷⁶ Morten Thing, *Kommunismen og arbejderlitteraturen*, in: Bibi Jonsson u. a. (Hrsg.), *Från Nexø till Alakoski. Aspekter på nordisk arbetarlitteratur*, Lund: Absalon 2011, S. 83–90, hier 85–90.



Gent, Blick auf Sint-Niklaas.

Jonis Hartmann

AUF SCHWEBEREISE IN FLANDERN

Flandern ist ein Sinnbild für zwei entgegengesetzte Landschaftspole. Da ist zum einen die höchstvollendete Stadtbaukunst überhaupt, Brügge, Gent etc., und zum anderen die definitive höchstvollendete Totalzerstörung von Landschaft aller Zeiten (vor '45), die flandrischen Schlachtfelder des Ersten Weltkrieges.

Vor hundert Jahren als unverwundbares Gespenst durch Flandern zu reisen, immun gegen umherfliegendes Blei und Gas, bedeutet, goldene Bürgerhäuser in perfekter spätgotischer Giebelbaukunst zu erleben, enge Backsteinschluchten, von Schwibbögen vor dem Kippen bewahrt, stille Grachten mit schweisgsam teerigen Booten und nach innen gekehrte Beginenhöfe zu erkunden. Dann nur wenige Kilometer entfernt in ehemals grünen Landschaftsgürteln, Poldern und Mühlen, Waldgruppen und Kuhweiden, einer Ordnung zu begegnen, bei der nichts mehr auf dem anderen steht. Die künstliche Mondlandschaft aus Gewalt gegen jedes Leben, aber vor allem Gewalt gegen die Erde selbst, als wahnsinnig machendes Chaos, bei dem das Unterste zuoberst gekehrt ist, metertief ruhende Erde aus Einschlagslöchern auf dem Dach einer Scheune liegt, Baumkronen hinab in Grabenschächte gestürzt sind, eine vollkommene Umverteilung aller bekannten Proportionen und Schichtungen stattgefunden hat. Heute ist Gras gewachsen, und doch ist es nach wie vor präsent und konserviert, das große flämische Anti. Das große Städtegold aber erst recht, ohne Gras und wertvoller denn je.

Flandern als Land der Maler und Kaufleute, der Portraits und der Heiligen-Bildnisse, der derben Szenen und der Religionskonflikte, des Essens und des Stillebens, der Sünde und der Völlerei, der Holzschuhe und der Kartenspieler. Für immer festgehalten in den strahlenden Gemälden einer hunderte Jahre währenden Epoche. In der Literatur hingegen erstaunlich wenig konserviert. Hier hält man es weniger mit der goldenen als mit der äschernen Seite der Landschaft. *Die Straße in Flandern, Die Akazie, Das Feuer, Im Westen nichts Neues, In Stahlgewittern, Reise ans Ende der Nacht*. All jene und ungezählte andere sprechen eine deutliche Sprache. Von Zerstörung, Wiederholung, Moderne, Einbahnstraße. Interessant sicherlich das tatsächliche flämische Innenleben, transportiert durch Autoren wie den geheimnisvollen Genter Symbolisten Maurice Maeterlinck, der zwar auf Französisch geschrieben hat, aber mit seiner dunklen, verschlungenen Prosa wie eine literarische Adaption des großen, ebenfalls aus Gent stammenden, Jugendstil-Architekten Victor Horta wirkt. Ein simples Thema: ein Haus, ins Symbolhafte überhöht, oder eben eine Geschichte, wie sie simpler nicht daher kommen kann: *Pelléas und Mélisande*, eine Frau, ein Liebhaber und dessen Bruder, Eifersucht, Tod und noch einmal Tod, das Ganze in einem Wald und sonst nichts, außer dass diese drei Charaktere derart schlingpflanzig doppeldeutig durch die Fabel schreiten wie Ornamente an der zieselierten Fassade oder den Kunst-Treppen ebenjenes Victor Horta. Alles ist mehrdeutig, alles ist Nährboden für Blätter und rankenförmige Geheimnisse. Wo etwas wachsen kann, wird es wuchern, wo etwas versteckt sein könnte, wird es den Untergang herbeiführen, so groß und dunkel ist die Spirale. Das gilt nicht nur für Text und architekturräumliche Narration, das gilt auch besonders für den flandrisch-belgischen Film. Chantal Akerman, Harry Kümel und André Delvaux, die drei hervorragenden Vertreter, drehten hauptsächlich seltsame, dunkel anmutende Spiele aus Personen in Seelenlandschaften, die sich nicht selten in burlesk-barocken Wünschen verstricken und wenig Progression zu erzeugen in der Lage sind. Oftmals blass, an der Schwelle zwischen Tag und Nacht, mit ihren persönlichen, deprimierenden Assoziationen von Alltagshandlungen wie Haarschneiden, Kartoffelkochen oder dysfunktionalen Zugfahrten durchsetzt, führt der flandrisch-belgische Film jeden Genuss ad absurdum. Überall gibt es einen Grund, ins Grübeln zu kommen oder gar fliehen zu wollen.

Ganz anders das klassische bauliche Epitom Flanderns: der Belfried. Massiv, hart und stumpf. Wie eine extrudierte Trutzburg ragt er aus den Altstadt-Panoramen inmitten der Schieferdächer, kirchlichen Spitzigkeiten oder sich abtreppenden, schwindelerregenden Giebelfassaden. Nie eingenommen, symbolhaft widerständig, waffenhaft, von Antwerpen über Gent



Der Belfried in Brügge.

und Aalst bis Mechelen. Irgendwie hermetisch und eine Art flämischer Stadtanzeiger in einem juristischen Sinne, Stapelrecht inklusive. Das Strukturgerüst der Städte, mit Ausnahme von Antwerpen, dem Generalhafen Flanderns, relativ identisch: ein ringförmiges Zentrum in radialer Ausbreitung zum Rand, erschlossen durch Grachten, in einer steten Abwechslung von Lagerhäusern, Tuchhallen, Börsen, den Rats- und Gesindestuben, Marktplätzen und den vielzähligen Kirchen. Das ist die flandrische Struktur. Perfekt funktional für jeden Strukturwandel, für jedes Jazz-Festival, für jeden Blumenfreund oder Gourmet und für den geliebt gelebten Einzelhandel. Hinter jeder ehrwürdigen Fassade schlummern Antiquitäten und durch-designte Interieurs, hinter jedem bleiglasigen Sprossenfenster lauert ein Jan van Eyck, ein Van Dyck oder Nachfolger oder grandioser Fälscher, während Bier, Sahne, Pommes, Waffeln, Pudelfrisuren und Spitzendecken die öffentlichen Räume beherrschen. Diese aber, mit Ausnahme Brüssels, selten von Epochen, die nicht mittelalterlich sind, beherrscht.

Neben dem schon genannten Victor Horta ist es in der flandrischen Architekturszene vor allem Henry van de Velde, der von sich reden gemacht hat. Am Übergang zur Moderne, mit einer ganzheitlichen Vision ausgestattet, als Typograph, vom Design von Besteck über Stühle und Arbeitszimmer bis hin zu großmaßstäblichen Schulhauskomplexen, war Van de Velde weniger ein flandrischer Komet oder Botschafter, sondern ein früher Unabhängiger, der hauptsächlich im Deutschland der Vorkriegszeit gebaut hat, unter anderem in Hagen, Köln, Chemnitz, auf Rügen und vor allem in Weimar. Dort das grandiose Nietzsche-Archiv (1903) und die erste Gebäudeinkarnation der Kunsthochschule, das spätere Bauhaus. Doch das ist ein vollkommen anderes Blatt. Das heißt aber eben auch, dass Flandern nicht besonders viel von ihm hatte, der bedeutendere Teil seines auftragsreichen, frühen Œuvres steht nicht in Flandern. Der Genter Bücherturm (1936) ist von den späteren Gebäuden, die längst im Zeichen der Nachmoderne und der Neuen

Sachlichkeit stehen, noch sein bedeutendstes Werk im eigenen Land. Dieser allerdings mit mehr als deutlichen Reminiszenzen an eben jene Belfried-Tradition und somit durchaus ein Was-hätte-werden-können im Hinblick auf eine potentielle flandrische Adaption seiner eigenen architektonischen Wurzeln während der Moderne. Auf der anderen Seite sind alle erhaltenen deutschen Werke Van de Veldes eine eigene Reise wert. Ganz besonders Weimar entzückt mit dessen stark ausgeprägter Vorliebe für große Volumina, dem Spiel von Asymmetrie innerhalb der Symmetrie, disparatesten Fensterformaten in derselben Fassade und geradezu witzig anmutenden Treppendrehungen in seinen großen Ensembles wie der Kunsthochschule (1909) oder den übermäßig ausgeformten Schornsteinskulpturen über Dach. Diese sind zeitgleich auch von Charles Rennie Mackintosh in Schottland angewendet worden oder auch auf der Darmstädter Mathildenhöhe (bis 1908) oder bei Heinrich von Tessenows Werken, sind also mitnichten ein flandrisch-Van de Veldesches Alleinstellungsmerkmal, sondern ein frühes Internationaler Stil-Detail.

Zurück nach Belgien. Eine frühere sehr bemerkenswerte Schwebereise durch Flandern hat vor uns der wohlunterrichtete Dichter-Enzyklopäde und Exil-Chilene Roberto Bolaño unternommen. In seiner Kurzgeschichte *Vagabundieren in Belgien und Frankreich* aus der bisher nicht ins Deutsche übersetzten, grandiosen Sammlung *Letzte Abende auf Erden*, sowie in seinem bizarr verkürzten, ebenfalls unübersetzten Romandebüt *Antwerpen* spielt die Brüsseler Dichterin Sophie Podolski eine wiederkehrende Hauptrolle. Die im Alter von 21 Jahren an den Folgen eines Suizidversuchs Verstorbene veröffentlichte zu Lebzeiten einen einzigen, handschriftlich verfassten Gedichtband *Das Land, in dem alles erlaubt ist*, bevor sie, Schizophrenie diagnostiziert, ihrem jungen Leben ein Ende setzte. Bolaños Erzähler erleben Flandern als gefühlsunterdrückende Leere, die wie ein Stück Transit zwischen dem Meer und den regennassen Straßen an der Pariser Place Pigalle notwendig steht. Nicht das eine, noch nicht das andere, und wie abgekapselt von den ersten beiden taxonomisch erkannten flandrischen Landschaftstypen, golden oder äschern, eben einfach bloß leer. Diese Sicht wiederum käme der flandrisch-belgisch gefärbten Filmgeschichte nahe, aber würde jeden touristisch motivierten Flandernreisenden erheblich vor den Kopf stoßen. Schließlich wirken die besprochenen Städte magnetisch auf jeden ernsthaft interessierten Reisenden.

Doch entgehen wir an dieser Stelle jeder typologischen Wiederholung und beschließen stattdessen unsere grenzenlose Schwebereise mit einem abrupten Schluss und schwören bei unserer Ehre: Brügge sehen und sterben!

Roberto Bolaños hier zitierte Werke haben im Original die Titel *Llamadas Telefónicas* (Barcelona 1997; neu zusammengesetzt und zuerst auf Englisch erschienen als *Last Evenings on Earth*, New York 2006) sowie *Amberes* (Barcelona 2002).

JONIS HARTMANN, geb. 1982 in Köln, lebt als Autor, Architekt und Essayist in Hamburg. Mitglied im Forum Hamburger Autoren, im writers' room und foundintranslation. Hamburger Literaturförderpreis 2014. Veröffentlichungen in Zeitschriften (u. a. *edit*, *Am Erker*, *Schreibkraft*) und im Chaotic Revelry Verlag (Köln); zuletzt erschienen: *B-Texte*, Hamburg: Literatur Quickie Verlag 2016. – Mehr auf www.jonishartmann.de.



Brügge, Sint-Salvator.

Georges Rodenbach (1855–1898)

DAS TOTE BRÜGGE

Auszug aus Kapitel II, aus dem Französischen übertragen von Sigune Schnabel

Hugues nahm jeden Tag denselben Weg, folgte mit unentschlossenem Schritt den Uferstraßen, schon etwas gebeugt, obwohl er erst vierzig Jahre alt war. Aber das Witwertum hatte ihm einen vorzeitigen Herbst beschert. Er hatte Geheimratsecken, und das Haar war von aschgrauen Strähnen durchzogen. Die matten Augen blickten weit, sehr weit, über das Leben hinaus.

Wie trist die Stadt Brügge war, an diesen späten Nachmittagen. Er liebte sie so. Seine eigene Schwermut hatte ihn dazu veranlasst, sie zum Wohnort zu wählen und nach dem großen Unglück dort zu leben. Früher, in glücklichen Zeiten, als er mit seiner Frau reiste und ganz nach eigenem Gutdünken eine Art kosmopolitische Existenz führte, bald in Paris, bald im Ausland oder am Meer, war er mit ihr auf der Durchreise dort vorbeigekommen, ohne dass die große Melancholie, die hier herrschte, ihren Frohsinn trüben konnte. Später jedoch, als Hinterbliebener, war ihm Brügge wieder in den Sinn gekommen und er hatte sofort das Bedürfnis verspürt, von nun an dort zu leben. Eine geheimnisvolle Gleichung entstand. Der toten Gattin musste eine tote Stadt entsprechen. Seine große Trauer erforderte eine derartige Kulisse. Das Leben würde ihm fortan nur dort erträglich sein. Er war instinktiv dort hingezogen. Mochte auch anderswo die Welt in Aufruhr geraten, lärmern, feiern, tausend Laute ineinander flechten. Er hatte das Bedürfnis nach unendlicher Ruhe und einer so eintönigen Existenz, dass er beinahe das Gefühl verlor, am Leben zu sein.

Warum soll man über körperliche Schmerzen schweigen, in einem Krankenzimmer die Schritte dämpfen? Warum scheinen Geräusche und Stimmengewirr den Verband aufzuschürfen und die Wunde wieder zu öffnen?

Auch dem seelischen Leiden schadet der Lärm.

In der stillen Umgebung von Wasser und unbelebten Straßen hatte Hugues seinen Schmerz weniger heftig gespürt, mit größerer Sanftmut an die Tote gedacht. Er hatte sie klarer vor Augen gehabt, deutlicher gehört, auf der Allee entlang der Kanäle ihr Ophelia-Gesicht wiederentdeckt, und er hatte ihrer Stimme in dem fernen, leisen Lied der Glockenspiele gelauscht.

Die Stadt, einst schön und geliebt, verkörperte ihrerseits auf diese Weise seinen Verlustschmerz. Brügge war seine Tote. Und seine Tote war Brügge. Das gleiche Schicksal vereinte sie. Das tote Brügge war selbst unter den steinernen Uferstraßen beerdigt, mit seinen Kanälen als gefrorenen Adern, nachdem der Puls des Meeres aufgehört hatte zu schlagen.

An diesem Abend suchte ihn mehr denn je die dunkle Erinnerung heim, während er umherstreifte. Sie kam unter den Brücken hervor, wo die Gesichter unsichtbarer Quellen weinten. Ein Hauch des Todes drang aus den nahen Wohnungen, den Fensterscheiben, die wie schmerzverzerrte Augen wirkten, und von den Giebeln, die sich im Wasser spiegelten wie Treppen aus gerafftem Stoff. Er ging am Quai Vert und am Quai du Miroir entlang und entfernte sich in Richtung Pont du Moulin, trostlose, von Pappeln gesäumte Bezirke. Und überall auf seinem Kopf das kalte Tröpfeln, die kurzen, schrillen Töne der Gemeindeglocken, wie von einem Weihwasserwedel für ein Tumbagebet versprengt.

In dieser Einsamkeit des Abends und des Herbstes, wenn der Wind die letzten Blätter umherblies, sehnte er sich ungeduldiger denn je nach dem Grab und er empfand den Wunsch, seinem Leben ein Ende zu setzen. Er hatte das Gefühl, dass sich der Schatten von den Türmen auf seine Seele warf, von den alten Mauern ein Rat zu ihm drang, eine Flüsterstimme aus dem Wasser stieg – dem Wasser, das ihm entgegenströmte, wie es Ophelia entgegenkam, so berichten die Totengräber von Shakespeare.

Mehr als einmal hatte er das Gefühl gehabt, auf diese Weise beeinflusst zu werden. Er hatte die langsame Überredung der Steine gehört; er war wirklich hinter die Ordnung der Dinge gekommen, den Tod der Umgebung nicht zu überleben.

Und er hatte ernsthaft und ausgiebig an Selbstmord gedacht. Ach, diese Frau, wie hatte er sie verehrt! Ihre Augen waren noch auf ihn gerichtet. Und ihre Stimme, der er immerzu folgte,



Der Groene Rei bzw. Quai Vert in Brügge Ende des 19. Jahrhunderts:
Fotografie aus der Erstausgabe von Rodenbachs *Bruges-la-Morte* (1892).

war am Ende des Horizontes verschwunden, so fern! Was hatte sie an sich, diese Frau, dass er regelrecht an ihr hing und dass sie ihn der ganzen Welt beraubt hatte, seit sie nicht mehr da war. Es gibt also eine Liebe, die wie Früchte aus dem Toten Meer einen unauslöschlichen Nachgeschmack von Asche im Mund zurücklässt.

Wenn er auch seinen ständigen Selbstmordgedanken widerstand, so tat er es nur ihretwegen. Seine religiöse Kindheit war mit dem Schmerz, der tief in ihm ruhte, wieder aufgestiegen. Als Mystiker hoffte er, dass nach dem Tod mehr als das Nichts auf ihn wartete und dass er sie eines Tages wiedersehen würde. Die Religion verbot ihm den selbstgewählten Tod, denn Selbstmord hätte bedeutet, sich vom Schoß Gottes zu entfernen, und hätte ihm somit die ungewisse Möglichkeit, sie wiederzusehen, ganz genommen.

Er blieb also am Leben, betete sogar und fand Trost, wenn er sich vorstellte, dass sie in den Gärten irgendeines Himmels auf ihn wartete, und wenn er in der Kirche zum Klang der Orgel von ihr träumte.

An diesem Abend trat er im Vorübergehen in die Kirche Notre-Dame ein, die er häufig und gern aufsuchte, da sie ihn an den Tod erinnerte: Überall an den Wänden, auf dem Boden waren Grabplatten mit Totenköpfen, eingehauenen Namen, verwitterten Inschriften und Steinlippen ... Hier war der Tod persönlich vom Tod ausgelöscht.

Direkt nebenan aber wurde die Nichtigkeit des Lebens von dem steten Anblick der Liebe erhellt, die den Tod überdauerte, und aus diesem Grund pilgerte Hugues oft zu jener Kirche: In einer Seitenkapelle befanden sich die berühmten Gräber Karls des Kühnen und Marias von Burgund. Wie ergreifend sie waren! Vor allem die milde Fürstin. Im Kupferkleid, die Hände gefaltet, den Kopf auf einem Kissen, die Füße auf einen Hund gestützt, Symbol der Treue, so lag sie ganz starr hinter dem Gesims des Sarkophags. So ruhte seine Tote für immer auf seiner düsteren Seele. Und die Zeit würde auch kommen, da er sich seinerseits zur letzten Ruhe ausstrecken

würde, an ihrer Seite wie Herzog Karl. Seite an Seite zu schlafen, das schien ihm eine gute Zuflucht des Todes, wenn sich die christliche Hoffnung auf eine Wiedervereinigung für sie nicht erfüllen sollte.

Hugues verließ die Kirche Notre-Dame trübsinniger denn je. Er schlug die Richtung seiner Wohnung ein, denn um diese Zeit kehrte er gewöhnlich zum Abendessen zurück. Er versuchte, die Erinnerung an die Tote deutlich zu vergegenwärtigen, um sie mit der Form des Grabes abzugleichen, das er soeben gesehen hatte, und sich das Ganze mit einem anderen Gesicht vorzustellen. Doch das Gesicht der Toten, das wir eine Weile im Gedächtnis bewahren, ändert sich nach und nach, verblasst wie ein Pastellbild ohne Glas, auf dem der Staub verschwindet. Und in uns sterben unsere Toten ein zweites Mal!

Während er so in geistiger Anspannung nach innen schaute und ihre schon halb verwischten Züge betrachtete, empfand Hugues, der sonst die seltenen Spaziergänger kaum bemerkte, eine plötzliche Erregung, als er sah, wie sich eine junge Frau ihm näherte. Er hatte sie anfangs gar nicht wahrgenommen, da sie vom anderen Ende der Straße kam. Erst, als sie sich unmittelbar vor ihm befand, fiel sie ihm auf.

Bei ihrem Anblick blieb er abrupt und wie angewurzelt stehen. Sie lief in die entgegengesetzte Richtung und war dicht an ihm vorbeigegangen. Es war wie ein Donnerschlag, wie eine übersinnliche Erscheinung. Hugues geriet einen Augenblick ins Wanken. Er fasste sich an die Augen, als wollte er einen Traum fortwischen. Dann wandte er sich nach einem kurzen Zögern der Unbekannten zu, die sich mit langsamen Schritten entfernte. Er machte kehrt, verließ die Uferstraße, die er hinunterging, und fing plötzlich an, ihr zu folgen.

Er rannte, um sie einzuholen, von Gehweg zu Gehweg, näherte sich ihr und starrte ihr so beharrlich hinterher, dass es unschicklich gewesen wäre, hätte er sie nicht für ganz und gar ausgedacht gehalten. Sie ging achtlos ihres Weges, ungerührt. Hugues wirkte immer sonderbarer und verstörter.

Er folgte ihr inzwischen schon mehrere Minuten von Straße zu Straße. Bald näherte er sich ihr, um endgültige Gewissheit zu erlangen; dann entfernte er sich wieder ängstlich, wenn er zu dicht an sie herangekommen war. Er schien zugleich angezogen und abgestoßen, als würde er versuchen, in einem Brunnen ein Gesicht zu erkennen ...

Halt! Ja, diesmal hatte er sie klar und deutlich erkannt. Dieser Teint wie Pastell, diese großen Pupillen, die sich dunkel von den perlmuttfarbenen Augäpfeln abhoben, alles war gleich. Und während er hinter ihr herging, sah er die Haare im Nacken unter dem schwarzen Hut und dem Schleier hervorblitzen. Sie hatten den gleichen Goldton, die Farbe von Bernstein oder Seidenkokons, ein leuchtendes, klares Gelb. Der gleiche Kontrast zwischen den nachtblauen Augen und dem Haar, das wie flammende Mittagssonne wirkte.

Hatte er nun den Verstand verloren? [...]

Georges Rodenbachs *Bruges-la-Morte* erschien zunächst im Februar 1892 als Fortsetzungsroman in *Le Figaro* (Paris). Im gleichen Jahr brachte der Verlag Marpon & Flammarion (Paris) die erste Buchausgabe heraus, versehen mit einer Vorbemerkung Rodenbachs und illustriert mit Brügger Stadtansichten.

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*). 2015 unter den Preisträgern beim Badener Lyrikbewerb zeilen.lauf und beim Kempener Literaturwettbewerb.

Michael Hillen

HOOGSTRAAT, BRÜGGE

wann in diesen alten häusern
arbeitet das holz des
bodens ruheloser
als in der nacht,
wenn alle füße
von ihm abgelassen,
wenn unbeobachtet
die patrizier an den wänden
die hand erheben,
sie um eine idee
die stirn furchen,
ein lid senken
oder die langhalslaute
einen schritt wagt
aus ihrer angestammten ecke

MICHAEL HILLEN, geb. 1953 in Bonn, wo er wohnt und arbeitet. Lyriker. Beiträge in Zeitungen, Anthologien, in- und ausländischen Literaturzeitschriften. Letzte Veröffentlichungen: die Gedichtbände *Beschattete Erinnerungen* (Marklhofen: Silver Horse Edition 2011), *Frau Röntgens Hand* (Graz: Edition Keiper 2012), *Die Kartoffelesser* (Illustrationen: Xenia Pankowa; hrsg. v. Carl-Walter Kottnik, Hamburg 2015) und *Wundbilder* (hrsg. v. Hans Georg Bulla, mit einer Radierung v. Peter Marggraf, Bordenau/Venezia: San Marco Handpresse 2016). – Mehr unter www.nrw-literatur-im-netz.de und www.fixpoetry.com.

ZEITGENÖSSISCHE LYRIK AUS FLANDERN

übersetzt von Ludo Verbeeck (†), Romain John van de Maele,
Maria Csollány, Isabel Hessel, Paul Claes und Susanne Grotti

Jo Gisekin: Schantung

Das hab ich immer gehabt von innen heraus
jene kleinen Gedanken. Jenen Hang nach Satin
nach chinesischer Seide auf nackter Haut.
Ornament dem Körper Fingern eine
Falltür. Heiß
für den der tastet nach dem Andern.

So, denk ich, wird Liebe noch einmal neu. Die
Sehnsucht nach Neuem begierig wie Jäger nach
Beute mit nichts als Gewand
denn dem gestickten
Wort Schantung.

So wirst du mehr du
wenn ich meine Hand seh wie sie sich bewegt überm
selben Leib auf der Naht aus Satin.
Dann bricht der Liebende los aus allen Poren:
Bis in den Schnabel bewaffnet reißt er mich auf.
Beginn eines verwegenen Akts.

Es sind Schatten die reden.

Auf dem Landweg liegt Seide gerichtet.

JO GISEKIN, mit bürgerlichem Namen Leentje Vandemeulebroecke, geb. 1942, ist eine Enkeltochter von Stijn Streuvels. Zu ihren bekanntesten Gedichtbänden gehören: *Klein huisboek* (1975), *Ach, hoe sereen en listig de narcissen in april* (1977), *Quatre-mains* (1987), *Kweeperen in cognac* (1996), *Het eiland van elkaar* (2006) und *Dooitijd* (2012). Zuletzt ist erschienen: *De witte pauw – Le paon blanc* (Gent: Poëziecentrum 2014, französische Übersetzung von Frans de Haes, Fotografien von Annouk Westerling).

LUDO VERBEECK, 1925–2012, war Literaturwissenschaftler und Übersetzer. Promotion über *Konrad Weiss. Weltbild und Dichtung*. Er hat sich besonders mit den Werken von Franz Kafka beschäftigt (*Kafka of de andere ervaring*, 1976), und Gedichte von Hölderlin übersetzt. – Nach Rücksprache mit Jo Gisekin wurde seine Übertragung des Gedichtes von uns geringfügig überarbeitet.

Patrick Lateur: Johannes de eyck fuit hic
Auf das Gemälde ‚Das Ehepaar Arnolfini‘

Das Spiegelauge dem nichts entgeht, schließt
den späten Besuch ab, dem es mit zarter Hand
und verträumter Ungeduld zum Abschied deutet.
Und sie, nahe bei der roten Bettstatt,

legt ergeben, kaum fühlbar aber besonnen
ihr Wesen in seine Handfläche, verdichtet den breiten
samtenen Faltenrock und träumt sich Gattin
und Mutter in diesem fremden Hause von Frieden.

Ein vollständiges Porträt geprägt von Treue,
erzählen sie in Farbe und auf Stoff den Geist,
einen Schein der Ewigkeit, jetzt Gatte und Gattin,
das erste Mal. Denn Jan van Eyck ist hier gewesen.

Lut de Block: Hortus Conclusus

Frauen wie kleine brachliegende Gärten. Orgastisches Wachsen
von Ranunkel und Distel. Der Holunder vergewaltigt den Pfirsich,

die hitzige Brennessel dringt unverschämt in die kleine Scheune
ein, wo trockene Zwiebeln aus einer stillen Vergangenheit hängen.

Hierher gehört ein Gärtner der dem Tod den Rücken kehrt
und lehrt wie man die Zeit stillt mit dem Zauber der Liebe,

den Nießbrauch wieder zu Ehren bringt. So kostet er
Most, löscht Traum und Lust unumwunden. Wie er
schaufelt und jätet, so hält er die Liebe instand.

Aus: *Het onverborgene* (Amsterdam: De Arbeiderspers 2006).

PATRICK LATEUR, geb. 1949, studierte Klassische Philologie und war von 1973 bis 2002 Lehrer für Griechisch und Latein. Debütierte 1991 mit dem Gedichtband *Catacomben*. Zahlreiche weitere Veröffentlichungen, zuletzt der Lyrikband *In tegenstroom* (2015). Er ist auch als Übersetzer hervorgetreten, u. a. von Leonardo da Vinci, Ausonius und Maria Luzi.

LUT DE BLOCK, geb. 1952, studierte Philosophie in Gent. Sie ist Journalistin und debütierte 1984 mit dem Gedichtband *Vader*. 1993 ist der Roman *Huizen van gras* erschienen und 1997 das Gedichtbändchen *Entre deux mers*.

Die Übersetzung beider Gedichte stammt von Romain John van de Maele. Jan van Eycks Gemälde befindet sich heute in der National Gallery in London.

Stefaan van den Bremt: Flandern

1

Dies ist mein Land:
zum ersten, zum zweiten
eine traurige Geschichte.

Sie verläuft nicht mal
übel, sie wiederholt
sich nur

wie der Hahn, der kräht.
Zum dritten.

2

Natur heißt hier: Baugrund.
Leben: in Ruhe gelassen werden.
Ein Mensch legt sein Geld an,
passt sich an.

Nur die Gewinne
sind noch nicht
parzelliert.

Aus: *Stem uit het laagland / Stimme aus dem Tiefen Land*
(Rimbach: Verlag Im Wald 2011).

STEFAN VAN DEN BREMT, geb. 1941, ist Romanist. Er war Lehrer und Journalist und ist seit 1968 (Gedichtbändchen *Sextant*) aktiv als Dichter, Essayist und Übersetzer. Weitere Gedichtbände: *Lente in Vorst* (1976), *In een mum van taal* (2002), *Blauw Slik* (2013). Es wurden Gedichte von ihm in russischer, deutscher, französischer und englischer Sprache veröffentlicht. Er war Vorsitzender von PEN-Vlaanderen.

MARIA CSOLLÁNY, geb. 1932, ist Übersetzerin. Gedichte und Prosa aus dem Niederländischen, Ungarischen, Afrikaans und Englischen ins Deutsche und aus dem Deutschen ins Ungarische. Ausgezeichnet mit dem Johann-Friedrich-von-Cotta-Literatur- und Übersetzerpreis der Landeshauptstadt Stuttgart (1988), dem Kulturpreis der Flämischen Gemeinschaft (1996) und dem Preis der Stadt Münster für Europäische Poesie (2001).

Charles Ducal: Alte Frau

Es ist still in der Straße. Nie kommt ein Mann
vorbei mit einem Brot in den Armen.
An einer Hand hängt eine Brille, hilflos
wie ein Tropfen an einem abgeschlossenen Hahn.

Der Frau im Rollstuhl wird nicht mehr wärmer.
Ein Fotoalbum, gegen den Winter hervorgeholt,
liegt wie eine Eingebung neben dem Öfchen.
Aus der Uhr hängt der Kuckuck kopfüber heraus.

Was ihr so fehlt, tastet in ihr herum,
wie ein Blinder, geführt von einem streunenden Hund.
Es ist still in der Straße. Jeden Tag wartet das Kind,

seit Jahren entwurzelt, unterernährt.
Es wird nicht mehr wärmer. Nie kommt ein Mann
vorbei mit einem Brot in den Armen.

Richard Foqué

DENN TRAUER HAT KEINE FARBE
um die Träne zu bergen
in gelb gewordene Hefte.
Verdruß hat keinen Klang
um die Tauben zu wecken
wenn der Glockenturm fällt
wie eine gebrochene Feder
wie ein verlorener Traum
wehrlos wirbelnd
verschwindend in die Abendbrise.

Aus *Hier staan wij* (Leuven: Uitgeverij P 2015).

CHARLES DUCAL, mit bürgerlichem Namen Frans Dumortier, geb. 1952. Ducal studierte Germanistik in Leuven. Er war während 37 Jahren Lehrer am St.-Albertuscollege in Heverlee. Ducal schreibt nicht nur Gedichte, sondern auch Essays und Erzählungen. Er debütierte mit *Het huwelijk* (1987); in dem Band *Alsof ik er haast ben* (2012) sind die Gedichte aus den Jahren 1987–2012 versammelt. Essay: *Als de poëzie dateert van vandaag* (2012). Erzählungen: *De meesterknecht* (1992). Charles Ducal ist seit dem 29. Januar 2014 und bis 2016 der erste *Dichter des vaderlands*.

ISABEL HESSEL ist Mitglied des Übersetzerkollektivs Passa Porta. Sie hat Romane von Diane van Broeckhoven und Lyrik von Ducal ins Deutsche übersetzt. Ihr „Label“ ist Der Blaustrumpf (Blog). Isabel Hessel ist auch Literaturagentin und sie macht sich manchmal für ein ganz besonderes Buch stark, wofür sie einen Platz auf dem deutschen Büchermarkt zu ergattern hofft.

RICHARD FOQUÉ, geb. 1943, ist Architekt. Er war Professor am Henry van de Velde-Institut (Antwerpen). Als Dichter debütierte er 1967 mit *Alleen kringen*. Seitdem hat er *De dieren komen* (1969), *Drie millivolt van oneindig* (1972), *Equinox* (2011), *Te laat het landschap* (2011) und *De grote rokade* (2012) veröffentlicht. Die Übersetzung des Gedichtes von Richard Foqué stammt von Romain John van de Maele.

Roger de Neef: Unsterblichkeit

Für deine Schönheit
War die Titelseite von Vogue zu hoch gegriffen
Und auch deine Rolle als Figurant
Im Fall der Engel war possierlich unbegründet
Aber aus allen Löchern in deinem Körper
Hast du das Hohelied gesungen
Und darum halte ich mich fest
An deiner kleinsten vollen Faust
Voller Wahrheit

Liebste iß mit
Bald meldet sich Freund Hein
Mit krankheitserregenden Keimen und Versäumnis
Nochmals Liebste
Sterben ist eine Tat der Unsterblichkeit
Und wer von uns zweien
Will unsterblich sein.

Aus: *My Funny Valentine* (Gent: Poëziecentrum 2002).

ROGER M. J. DE NEEF, geb. 1941, studierte Philosophie, Geschichte und Kommunikations-wissenschaft. Er war Journalist und schreibt auch Gedichte und Essays. Im Jahre 1986 erhielt er den dreijährlichen Staatspreis für Lyrik. Sein bislang letzter Gedichtband ist *Som van tijd* (2014). Die Übersetzung stammt von Romain John van de Maele.

Inge Braeckman: Für L. & W.

Ich höre auf die Mitternächte,
gehe in das letzte Zimmer hinein,
das schweigsam mein Ohr begrüßt und ich verlasse es
beim fernen Mond. Weil Dinge brechen können.
Du warst nicht da, ich ließ die Fenster offen.
Erinnerung nach einem Regenschauer. Jasmin
und Erdbeerenblüte, sogar an diesem

Tag im August. Es gibt heilige Gesetze
die nur das Mysterium kennt. Und die
Vögel ab und zu bei lautem Gekreische
zu öffnen scheinen. Zu hüten auch,
wie ein Meer sich öffnet. Ab und zu eine Möglichkeit.

Erinnerung steckt im Geruch der
Haut, irgendwo in einem Paar Schuhe
in einer Ecke, unterm Tisch, sogar
in einem Stuhl. So spricht der Körper
noch selbst wenn er nicht mehr ist.
Und da. Da hielten alle Grillen kurz
den Atem an. Als wäre auch das selbstverständlich.

Den 15. August 2015.

Mark Insingel

ICH SEHE DICH SO,
so sollst du sein.

Du sollst so sein
wenn ich dich sehe.

So sehe ich dich
wenn du sein sollst.

So sollst du sein:
damit ich dich sehe.

Aus: *Niets. 21 liefdesgedichten* (Gent: Poëziecentrum 2005).

INGE BRAECKMAN, geb. 1974, studierte Jura und Germanistik. Sie ist Journalistin und Kritikerin. Sie debütierte mit dem Gedichtband *Beeltenissen* (2009). 2011 ist *Incantaties 1* und 2013 *Incantaties 2* erschienen.

MARK INSINGEL, mit bürgerlichem Namen Marcus Donckers, geb. 1935, schreibt Lyrik und Prosa. Er debütierte mit dem Gedichtband *Drijfhout* (1963). Weitere Publikationen: *Een getergde jager* (1966), *Modellen* (1970), *Mijn territorium* (1980) u. a. *Niets. 21 liefdesgedichten* wurde 2005 von einer Leserjury als bester flämischer Gedichtband des Jahres bewertet.

Die Übersetzung beider Gedichte stammt von Romain John van de Maele.

Peter Holvoet-Hanssen:
Im Lande von Music-Hall: für Marc Bolan

*I was dancing when I was eight
It is strange to dance so late
T. Rex*

Kennst du den Mustangmann der nicht reiten konnte
sein hoher Hut voller Sternensongs
schwarz wie Ruß

rein vernarrt im Galopp glitzerte er voller Sonne
klopfte auf seinen Gong
wenn silberne Wolken schneiden

komm tanze dich selber aus dem Staub
die Mutter Erde
komm sing dich selber aus dem Holz
der Feuerhüter
glimmglamm dich selber aus dem Mond
das alte Wasser
bobblyan dich wie Regen in einem Krater

spring Zauberer
platze aus deinem Tunnelblick
und schwane am Ahorn vorbei
kleiner bowie

zehn ist abgestürzt
aber elf
ist Kupferware

Aus: *Gedichten voor de kleine reus* (Antwerpen: Uitgeverij Polis 2016).

PETER HOLVOET-HANSSSEN, geb. 1960, Dichter und Romanschriftsteller, debütierte 1998 mit dem Gedichtband *Dwangbuis van Houdini*. Auch *De reis naar Inframundi* (2011) und *Antwerpen/Oostende* (2012) sind Gedichtbände. Er hat einen Anti-Roman, *De vliegende monnik* (2003), und einen Roman, *Zoutkrabber Expedities* (2014), geschrieben.

Die Übersetzung stammt von Romain John van de Maele.

Jan Lauwereyns: Fragmente galoppieren

Das Labyrinth, Aufmerksamkeit
ist nur ein Weg um den Körper
dieses Wortes zum folgenden zu bringen.

Wie die Hacke sich hebt!
Wie der Knöchel sich bewegt!

Das Fragment an sich, da capo con malinconia.

Aschefarbig fließend
läßt der Strom mitten durchs Gold
den Tiger trinken.

Muse, vernichte uns integral.
Hände kratzen nur.

*The flight to Seoul
is now ready for boarding.*

Lippen, macht euer eigenes Ding.

Renaat Ramon: Opus

Sechs Tage habe ich mit Ton
und Farben gearbeitet, aber
zufrieden war ich nicht: Nicht alles
was gedacht wurde war gemacht
und nicht alles was gemacht wurde
hatte einen Namen bekommen.

Viele Worte verweigerten eine Form
und es war mir nicht gegeben
dem Ton Leben zu verleihen.
Vieles blieb unvollendet
und vieles zeigte sich auch unfruchtbar,
nicht geeignet für eine
Durchreise zum Paradies.

Denn nur Ordnung ist ewig,
aber auch Chaos ist ein Gott.

Aus: *Geheim besogne* (Gent: Poëziecentrum 2006).

JAN LAUWEREYNS, geb. 1969, ist Neurowissenschaftler, Dichter und Essayist. 2005 ist der Essay *Splash* erschienen, 2013 der Roman *Monkey business* (ins Deutsche übersetzt von Helga van Beuningen, Frankfurt: Axel Dielmann 2015). Zu seinen lyrischen Arbeiten gehört *Hemelsblauw* (2011).

RENAAT RAMON, geb. 1936, ist Dichter, Essayist und bildender Künstler. Er veröffentlichte *Oogseizoen* (1976), *Ansichten* (1980), *Flandria Fabulata* (1983) und visuelle Poesie wie *Ongehoorde gedichten* (1997), *Color field poetry* (1999), *Visie / Versa* (2002), *Zichtbare stem* (2009). Ausstellungen in Belgien, Frankreich, Spanien, den Niederlanden. Arbeiten von ihm befinden sich u. a. im Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen.

Die Übersetzung beider Gedichte stammt von Romain John van de Maele.

Christina Guirlande: Unerfüllter Wunsch

Ein Mal in ihrem Leben hätte sie das Meer sehen wollen
aber so viel Wasser erinnerte an Unheil

Sie hätte das Rauschen der Wogen hören wollen
aber der Wind war beängstigend und brachte sie in Verwirrung

Sie hätte barfuß die Dünen besteigen wollen
aber sie bevorzugte es sich mit ihrer Ansicht zurückzuhalten

Sie hätte wie ein Kind Muscheln sammeln wollen
aber sie sollte vor dem Dunkel heimkehren

Da viele Jahre später für jede Einrede
eine passende Gegenrede gefunden war

hat jemand sie auf eine Reise mitgenommen
und nie zurückbegleitet

Paul Claes: Alchimie

Die rote Wunde, wo
entstellt der Himmel stand,
hat sich entzündet, so
daß eine Sonne entstand.

Darüber, rau und roh,
zerriß der Wolkenrand,
woraus das Blut entfloh,
das rasch im Sand verschwand.

In solchen Dämmerstunden
haben die Söhne nie
die Sonne da gefunden,

ohne daß sie, wie sie,
erglühten in ihrer Wunden
geheimer Alchimie.

CHRISTINA GUIRLANDE, mit bürgerlichem Namen Godelieve de Beule, geb. 1938, war Grundschullehrerin und hat Bücher für Kinder und Jugendliche geschrieben. Für die Bücher *Vaarwel*, *Tonka* (1973) und *Avontuur op de Rietkraag* (1978) wurde sie mit dem *Referendumprijs van de Antwerpse Boekenbeurs* ausgezeichnet. Seit 1968 sind auch mehrere Gedichtbände von ihr erschienen, z. B. *Triptiek* (1968), *Testament* (1982) und *De herders van Arcadia* (2001).

Die Übersetzung ihres Gedichtes stammt von Romain John van de Maele.

PAUL CLAES, geb. 1943, ist Doktor der Philologie und hatte ein Lehramt an den Universitäten Nijmegen und Leuven sowie den Hochschulen Gent und Antwerpen inne. Er ist Essayist, Lyriker und Lyrikübersetzer (Ezra Pound, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Rainer Maria Rilke und Hugo Claus).

Paul Claes hat sein Gedicht selbst ins Deutsche übersetzt.

Eddy van Vliet: Für Vater

O Vater, wir sind zusammen gewesen
in dem langsamen Zug ohne Blumen,
der die Nacht als einen Handschuh
an- und auszieht, wir waren zusammen
Vater da das Dunkel uns unzugänglich machte.

Wo bist du jetzt, auf einer kleinen Fahrt
in der Brise eines grünen Autos,
oder legte der Tag seinen Handschuh
nicht auf einen Tisch auf dem Dämmerung
und zarte Genesung in Zukunft gesichert sind.

Meine Lippen, meine zarten Lippen dicht.

Aus: *Verzamelde gedichten* (Amsterdam: De Bezige Bij 2007).

Charlotte van den Broeck: Chamäleon I

Das Zimmer bekommt Fieber, und die Nacht ist der Flickenteppich.
Erst der Lockruf, dann das Beben, so warten wir ab
Rücken an Rücken.
Zwei gespannte Bögen.

Ich könnte es tun, dein Rückgrat
wie Luftpolster rausdrücken.

Wahrscheinlich verlieren wir doch die gesamte Substanz,
das, was permanent ist in den Dingen, die sich verändern,
aber alles verändert sich, und nichts
bleibt sich selbst gleich, auch wir
werden anders, träger,
bekommen Schuppen auf unseren Schulterblättern.

Wir rollen unsere Zungen auf, haben einen Mund voll
zügellosem Schweigen. Im Terrarium beginnt das Chamäleonweibchen zu glühen.
Es bekommt die Farbe von Wangen wie nach dem Lieben
von Männern, die im Urlaub nur ihrem Stammlokal Karten schreiben.

Die Art von rot, das in jeder Nuance wie Scham aussieht.

EDDY VAN VLIET, 1942–2002, war Rechtsanwalt und Dichter. Er debütierte 1964 mit dem Bändchen *Het lied van ik*. Drei Jahre später wurde *Duel* veröffentlicht, und 2007 sind seine gesammelten Gedichte erschienen.

Die Übersetzung seines Gedichtes stammt von Romain John van de Maele.

CHARLOTTE VAN DEN BROECK, geb. 1991, studiert Vortragskunst in Antwerpen. Der Band *Kameleon* ist ihr Debüt (Antwerpen/Amsterdam: De Arbeiderspers 2015). Susanne Grotti hat zehn Gedichte daraus ins Deutsche übersetzt. Die Übersetzung wurde gefördert vom flämisch-niederländischen *Huis De Buren*.

SUSANNE GROTTI, Mag. phil., Dolmetscherin für Englisch und Französisch, wohnt und arbeitet in Graz. Sie übersetzt Prosa und Lyrik aus dem Niederländischen, Englischen und Französischen.



blume (michael johann bauer): eine eule, vielleicht.

Charles de Coster (1827–1879)

ULENSPIEGEL STELLT SEIN ZELT IN DAMME AUF

Da Ulenspiegel fünfzehn Jahre alt war, errichtete er in Damm [!] ein Zelt auf vier Pfählen und rief aus, daß von nun an jedermann sein gegenwärtiges und zukünftiges Wesen in einem schönen Rahmen von Stroh dargestellt sehen könne.

Wenn ein Rechtsgelehrter kam, recht dünkelfhaft und geschwollen von seiner Bedeutung, steckte Ulenspiegel den Kopf aus dem Rahmen herfür, schnitt eine Fratze wie ein uralter Affe und sprach: „Alter Muffel kann verfaulen, aber nicht gedeihen. Bin ich nicht trefflich Euer Spiegel, mein Herr mit der Pedantenmiene?“

So er einen kräftigen Krieger zum Kunden hatte, verbarg er sich und zeigte anstelle seines Gesichtes inmitten des Rahmens ein Gericht von Fleisch und Brot. Und sprach:

„Die Schlacht wird Dich zu Suppe machen. Was gibst Du mir für mein Prognostikon, Du Freund der großmäuligen Kartaunen?“ [...]

Also zeigte er den Leuten von Damm, Brügge, Blankenberghe und wohl gar Ostende ihren Zukunftsspiegel.

Und statt in seiner vlämischen Mundart zu sagen: „Ick ben u lieden Spiegel“ – ich bin Euer Liebden Spiegel, sagte er abkürzend, so wie es noch heutigen Tages in Ost- und Westflandern gesagt wird: „Ick ben ulen Spiegel“.

Und daher stammt sein Beiname Ulenspiegel.

Benutzte Textausgabe: Charles de Coster, *Tyll Ulenspiegel und Lamm Goedzak. Legende von ihren heroischen, lustigen und ruhmreichen Abenteuern im Lande Flandern und andern Orts*, deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Jena 1916 (16.–21. Tausend), hier Erstes Buch, Kapitel 21, S. 39f. Der Originaltext ist in französischer Sprache verfaßt.

Bildnachweis

Titelbild, S. 18, 48, 56, 58, 60: Cornelius van Alsum (2012, 2015, 2011, 2012, 2011, 2011).

S. 8, 17, 29, 75: blume (michael johann bauer), jeweils Tusche auf Papier.

S. 12: Uwe Harreck.

S. 22, 36, 62: Wikimedia Commons.

S. 44: Privatbesitz Romain John van de Maele. Bartletts Stahlstich erschien ursprünglich in dem Werk *Gezigten in Holland en België op de plaats zelve vervaardigd door W. H. Bartlett* (Amsterdam 1840).

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.