

Stefan Hertmans

**Der Spiegelmann war hier
Über Dirk van Bastelaere**



*Niemals habe ich Awater so von Nahem
gesehen, wie jetzt, via dem Spiegel; niemals schien
er mir so unerreichbar zugleich*
Martinus Nijhoff, Awater

1

1434 malt Jan Van Eyck das Porträt des frisch verheirateten Arnolfinipaars. Auf den ersten Blick ist es ein Porträt, das uns an alle gotischen Porträts erinnert: Ein unwirkliches Licht läßt die Figuren in einem intimen Zimmer in einer einigermaßen unwirklichen Perspektive gefrieren. Durch das Fenster auf der linken Seite sehen wir einen Schimmer von der Welt da draußen - eine Art Garten vielleicht. Die Gesichter sind bleich und ihr starrer Ausdruck kann auch als Ruhe, Ausgeglichenheit, Durchblick interpretiert werden. Die Formation scheint evident zu sein: Die zwei Figuren sind im Zentrum des Bildes plaziert; ob sie auch in der Mitte des Zimmers stehen, ist weniger sicher. Hier fällt uns eine erste Diskrepanz auf: Die Mitte muß nicht unbedingt die Mitte des abgebildeten Raumes sein. Diesem Gedanken zufolge spalten sich Abbildung und Wirklichkeit voneinander ab und weisen uns den Weg zu den komplexen symbolistischen Vorgehensweisen des späten Mittelalters. Denn alles, was anfänglich so wirklich schien, kann genauso gut für etwas anderes stehen - für ein ikonographisches Signal, das aus einer esoterischen Schrift stammen könnte; einen Verweis auf einen biblischen Ausspruch, einen optischen Hinterhalt. Was bedeutet beispielsweise die schmale, bleiche Hand auf dem sich wölbenden Bauch? Und warum fällt der Schatten der Frau so sanft und doch so finster wie ein Versprechen auf das rote Bett hinter ihr - eine alles andere als jungfräuliche Farbe für ein Brautbett. Warum ist man bereits so ungezwungen aus den Sandalen geschlüpft - geweihter Boden oder Intimität? Die Spitzen der Schuhe des Mannes befinden sich außerhalb des Bildes (nicht außerhalb des Zimmers...), die Schuhe der Frau stehen hinten bei einer Bank mit roten Kissen, die Absätze sind auf uns gerichtet: Der Mann scheint dem Blick des Betrachters nicht ausweichen zu wollen, die Frau hingegen scheint sich in ihre Intimität zurückziehen zu wollen. Oder auch: Er hält die Beziehung mit der Welt da draußen aufrecht; sie ist lediglich auf ihre Beziehung mit ihm angewiesen. Schaut das Paar vielleicht ein bißchen melancholisch, weil ihre Hochzeit die Besiegelung einer vollendeten Tatsache war, nämlich die einer vorzeitigen Schwangerschaft? Nehmen wir einmal an, daß der gotische Maler mit solchen Doppeldeutigkeiten nichts am Hut hatte und daß es sich ganz bestimmt um eine keusche Hochzeit handelt: andernfalls hätte sich Herr Arnolfini sicher nicht so selbstbewußt und stolz mit seiner Braut abbilden lassen. Sie hält ihr grünes Kleid einfach ein bißchen hoch (vielleicht ist das ja als Einladung für ihren Gatten gedacht) und zieht den schweren Stoff vor ihrem Bauch zusammen. Dadurch wird das Blau ihres Unterkleids, das wir auch bei den Armen sehen, unten sichtbar. Wie verwirrend diese Farben wirken: das Rot des zukünftigen Betts; das Grün des aufwendigen Brautkleids; das pure Blau des Unterkleids. Erwartet man von uns, daß wir interpretieren? Und wenn wir dann näher hinsehen: Was machen die drei Früchte hinter dem Mann auf dem Tisch? Eine exotische Anspielung in einem ernsthaften Hochzeitsbild. Darüber hinaus liegt da auch noch ein Apfel auf dem Fensterbrett des offenen Fensters. Ist dort das Paradies, das sie hinter sich gelassen haben oder das Paradies, das noch kommen wird? Und ist die eine Kerze auf dem Kronleuchter, die auch auf der Seite des Mannes steht, nur das gängige mittelalterliche Symbol für das göttliche Licht? Auf jeden Fall kommt das statische Licht nicht von der Kerze: die Dramatik eines sinnlichen Kerzenlichts gibt es in der Gotik noch nicht, das Licht ist göttlich und unpersönlich, es dient als neutrale Zone, die die Sichtbarkeit wahrt und jeglicher subjektiven Dramatik abgeneigt ist. Wenn es bloß die Kerze wäre, die das Zimmer erleuchtet, dann müßte sie ungefähr die Kraft einer 500-Watt-Glühbirne haben. Dennoch sehen wir, daß es oberhalb der Flamme dunkel ist; es

ist also zugleich das Licht von der Welt da draußen, das die beiden so weiß und unwirklich macht. Andererseits liegt das Fenster, das wir sehen können, hinter dem Paar; es muß das Licht also doch von der Seite des Malers und des Betrachters kommen; da ist also noch ein Fenster auf der linken Seite, von wo schräg das Licht einfällt und das auch den einladenden Schatten auf dem Bett verursacht. Ist die eine Kerze denn wirklich völlig überflüssig, so daß nur noch ihre unverschämt phallische Form überbleibt, und weisen uns vielleicht die leeren Kerzenständer auf der Seite der Frau den Weg zu dem geheimen Ort ihres sorgfältig verhüllten Körpers? Die Doppeldeutigkeit zwischen Sakralem und Erotik schwebt offenbar wortwörtlich über ihren Köpfen, und mein 20. Jahrhundert-Blick ist eindeutig viel zu pervers für so ein sittliches Gemälde.

Und dennoch. Auf der Seite des Mannes ist eine Flucht noch möglich: das Fenster zum Garten steht offen. Auf der Seite der Frau befindet sich nur der Alkoven. Alle unsere widersprüchlichen Eindrücke treffen sich schließlich in dem konvexen Spiegel, der an der hinteren Wand hängt, wo die Arme des sich im Vordergrund die Hände reichenden Paares eine V-Form bilden. Der Spiegel ist ein kunstvolles Ding: Im Uhrzeigersinn sehen wir auf dem Rahmen in Form von kleinen Hinterglasbildern die zehn Stationen des Kreuzweges abgebildet. Das oberste zeigt uns Christus am Kreuz. Unser Mißtrauen scheint doch wieder fehl am Platze: es gibt da also doch einen sakralen Mittelpunkt, suggeriert uns der Rahmen. Aber wenn wir *in* den Spiegel schauen - laut Hart Nibbrig^[1] das Symbol für die Jungfräulichkeit einer Frau - sehen wir das ganze Gemälde in einem Verhältnis, das uns schon wieder vorsichtig macht. Weil der Spiegel konvex ist, sehen wir in der Breite genauso viel, wie wenn wir von unserer Seite aus mit dem Maler "mitschauen", aber dort, direkt vor uns, wird uns unsere eigene Position und die des Malers verraten. Und tatsächlich, der Maler steht genau zwischen dem Paar, eigentlich ein bißchen mehr auf der Seite der Frau (so wie der Spiegel von uns aus gesehen ein bißchen mehr auf der Seite des Mannes hängt). Der Spiegel verrät uns die Position des Malers; aber ob es deswegen das Auge Gottes ist, wie Hart Nibbrig suggeriert, wage ich zu bezweifeln. Das Spiegelauge zeigt uns das schöpferische Individuum, aber von einer idealen Wahrheit oder einer Enthüllung des Geheimnisses zeigt er uns so gut wie nichts. Er bestärkt eher unsere anfängliche mißtrauische Lesart: denn es gibt wieder einige Details, die Verwirrung stiften. Der Tisch steht im Spiegelbild nicht hinter, sondern neben dem Mann (das kann das Resultat der konvexen Verzerrung sein); der Kerzenständer glänzt an manchen Stellen so stark, als ob da mehrere Kerzen brennen würden, obwohl wir doch genau wissen, daß dies nicht der Fall ist.

Auf jeden Fall sehen wir das heiratende Paar nun auch von hinten, wir ertappen es wahrhaftig ein zweites Mal und dieses Mal von der Seite, die ihre Wehrlosigkeit zeigt, oder zumindest ihre Unwissenheit über diesen Blick hinter ihnen; und dieser Blick trifft den Blick des Malers. Es entsteht eine Verabredung zwischen ihm, dem Spiegel und uns: Das Paar befindet sich in der fiktiven Mitte zwischen unserem Blick in den Spiegel und unserem Blick auf die Vorderansicht. Wir schauen nicht nur dem Maler in die Augen, sondern auch unserem eigenen fiktiven Blick. Auf diese Weise wird das Paar zum Anlaß dafür, daß wir über unsere eigene Wahrnehmung des Paares nachdenken. Oberhalb des Spiegels hat Van Eyck geschrieben (also auch zwischen dem selbst angefertigten Doppelporträt und darüber hinaus oberhalb seines Selbstporträts im Spiegel):

Johannes de Eyck fuit hic.

Nicht: Van Eyck malte dies, sondern: Van Eyck war hier.

In erster Instanz möglicherweise als Zeuge dieses Bundes, als eine Art Trauzeuge. Aber zugleich ruft das auch etwas von dieser Obsession wach, etwas von der eigenen Anwesenheit zurückzulassen, ein Echo des Spiegelbilds, die Obsession der Graffiti-Sprayer und Kritzler auf Sitzbänken, Gartenhäuschen, Mauern und Toiletten: *Kilroy was here*. Van Eyck war Zeuge in jeder Hinsicht - das sagt uns diese Aufschrift. Er war das Bewußtsein, durch das dieses Gemälde mit diesen subtilen Anspielungen zustande kam. Nicht die Wirklichkeit war hier, sondern der ganze Komplex von Symbolen, Allegorien, Nebengedanken und Einfällen, die als Konglomerat nur in dem Bewußtsein eines ironischen Zeugen leben können - der Schöpfer war da.

2

In *Pornschlegel en andere gedichten*^[2] von Dirk van Bastelaere gibt es zwei Gedichte, die das eben besprochene Gemälde als Titel und Thema haben. Das erste lautet folgendermaßen:

Jan Van Eyck, Die Arnolfini-Hochzeit (1434)

1

*Sie kreisen träg durch die Gotik
Der Leere. Ein Paar für die Zeiten
Die Händ' beieinand.*

*Sein Hut ein Unding
Das den Tod nicht hemmt und das Fallen
Der Stoffe unverbürgt seinen Körper wahr.*

*So will ich glauben, daß es damals schon
Wegblieb und vielleicht,
ganz anonym,*

Unter einem steinernen Kirchenboden verschwand.

Wir erkennen sofort die gebräuchlichen Begriffe der Kunstgeschichte: Gotik, Leere. Die Hochzeit zeigt uns ein Paar für die Zeiten". Daß sie sich an den Händen halten, hat Hart Nibbrig zufolge eine zusätzliche Bedeutung: der Mann reicht ihr seine linke Hand, was die Bedeutung haben könnte, daß die Frau aus einem niedrigeren Stand stammt als er. Trotzdem gibt es da wieder andere Hinweise, die Hart Nibbrigs Interpretation widersprechen: Arnolfini selbst trägt silberne Manschetten, die ihrigen sind aus Gold. Das scheint eher Arnolfinis Respekt vor ihr zu beweisen. Und irgendwie doch: *ein Paar für die Zeiten die Händ' beieinand*. Diese Zeilen suggerieren mit ihrem Metrum ein ironisches Pasticcio auf die Feierlichkeit des Ereignisses: ein Jambus und drei Anapäste, was an einen beinahe komischen Posaunenschall erinnert.

Weiters kann auch der bleiche Aristokrat bei Van Bastelaere mit nicht allzu viel Sympathie rechnen: mit der speziellen Ironie eines 20. Jahrhundert-Blicks nennt er dessen Hut ein Unding, ein leeres Standessymbol, das ihn, wie der Volksmund sagt, auch nicht vor dem Tod schützen kann, der jeden jedem gleichmacht.

Darüber hinaus spricht er ihm die leidenschaftslose Unkörperlichkeit zu, die man meistens den reservierten Aristokraten zuerkennt: Seine Kleider fallen so formlos und verhüllend, daß man seinen Körper nur erahnen kann, einen Körper, der ganz einfach unkörperlich bleiben soll, bis er eine Leiche unter einer Steinplatte ist. Wie schon oben erwähnt, glaube ich, daß der wahrhaftige Charakter dieses Herrn Arnolfini mit seiner bleichen Braut bei weitem subtiler und bissiger ist als die Kleider vermuten lassen. Diese Geschichte erzählen uns die Früchte, die Kerze, die seinen Verstand erleuchtet und der Garten da draußen; aber Van Bastelaere teilt es uns in der nächsten Zeile auch ganz deutlich mit: *So will ich glauben, daß es damals schon / wegblieb...*"

Was blieb weg? Natürlich der Körper selbst. Dies ist eine sehr unkörperliche Hochzeit, suggeriert das Gedicht, der Körper des Mannes ist ganz und gar anonym. Van Bastelaere findet scheinbar auch, daß so ein Körper nur existiert, um beigesetzt und als Name in einen Quaderstein eingemeißelt zu werden - daß der Körper also auf die Existenz in der Sprache reduziert wird, als Triumph des Namens über den Körper -, und was wie eine Ablehnung klingt, bekommt plötzlich auch die doppeldeutige, nominalistische Ambition des Dichters: Was bei Arnolfini zu Namen und Zeichen geworden ist (sein Porträt nämlich), existiert länger als sein versteckter Körper. Der Logos,

in den der Körper eingebettet ist, der semiologische Grabstein, das Zeichen dieser Existenz, bietet sich nur flüchtig und differenzierend an. *Van Eyck meets Derrida*.

In dieser Hinsicht endet das Gedicht mit einem versteckten Wink zum Triumph des Dichters: Was unter einem steinernen Kirchenboden anonym verschwindet, verschwindet auch unter seinem in den Quaderstein gemeißelten Namen, entsteht aufs neue, aber dieses Mal ohne die Möglichkeit des Verfalls, nämlich genau durch das Mitteilen und das Bestätigen desselben: Was sich durch diesen Tod ankündigt, ist das Überleben des Namens. Aber ist das Bewahren eines Namens nicht so etwas wie das Bewahren dieses in den Falten eines verhüllenden Kleides verborgenen Körpers, d.h., ist die Arbeit eines Dichters dadurch der Arbeit eines Malers nicht vollkommen gleich, der auch das Zeichen bewahrt, nachdem der Körper verfallen ist?

Maler und Dichter tun das gleiche, Van Bastelaere sucht im Spiegel nach dem Blick von Van Eyck und zwinkert ihm im Einverständnis zu.

3

2

*Dies Paar aus dem sonstwo,
Durch Perfektion entgeistert,
Es soll bestehen*

*Durch den Mann in der Mitte.
Sich nennend Van Eyck
Bot er sich als Zeuge an.*

*Auch nun in der Formation
Entschleicht er der Zeit;
Der kugelrunde Spiegel weiß ihn zu wahren.*

*Hinein starrend
Kann man wohl sagen: dank dem Abseits-Stehen
Wird er hier gewesen sein*

Der Spiegelmann Dirk van Bastelaere.

Dieses zweite Gedicht kann nun mit Leichtigkeit als Identifikation des Blicks des Malers mit dem des Dichters gelesen werden: Die Perfektion, die das Arnolfini-Paar nicht besitzen kann, soll durch ihn, der die Zeichen ihres Daseins entziffert und auf diese Weise von neuem entworfen hat, bestehen. So wird er der Zeuge, der auf dem Gemälde selbst unsichtbar ist (Van Eyck steht an der Stelle unseres Blicks), sich selbst aber in den Spiegel gerettet hat. Mit einer Art Volta zu Beginn der vierten Strophe beginnt der Dichter explizit und im Optativ über sich selbst zu sprechen: Ich hoffe, sagt er, daß man später die Tatsache, daß ich in meinen Gedichten unsichtbar geworden bin, dadurch entschleiern wird, daß man in den Spiegel des eigenen Bewußtseins schaut und sieht: Genau durch die Tatsache, daß das Ich in meinen Gedichten unsichtbar wurde, genau durch dieses verhüllende Spiel und die Falten rund um meinen Körper, habe ich mich selbst im Spiegel Ihres und meines Bewußtseins gezeigt.

Michel Foucault gibt im ersten Teil von *Les mots et les choses* eine sehr ähnliche Interpretation des spiegelnden Effekts, wodurch sich Velasquez selbst (und damit in unserem Blick) in *Las Meninas* hineingeschmuggelt hat. Er beschließt seine Analyse mit:

Wenn man aber die Beziehung der Sprache und des Sichtbaren offenhalten will, wenn man nicht gegen, sondern ausgehend von ihrer Unvereinbarkeit sprechen will, so daß man beiden möglichst nahe bleibt, dann muß man die Eigennamen auslöschen und sich in der Unendlichkeit des

Vorhabens halten. Durch Vermittlung dieser grauen, anonymen, stets peinlich genauen und wiederholenden, weil zu breiten Sprache wird die Malerei vielleicht ganz allmählich ihre Helligkeiten erleuchten. Man muß also so tun, als wisse man nicht, wer sich im Hintergrund des Spiegels reflektiert, und diese Spiegelung auf der einfachen Ebene ihrer Existenz befragen".^[3]

In dem Gedicht Kluger Teufel" gibt Van Bastelaere eine andere Sichtweise desselben Spiegelproblems:

*Ich bin der Durchschaumann. Vom vielen bedürftig
Ins Schaufenster schauen.(...)*

*Ich schlaf vor dem Spiegel. Eß beim Fenster des Nachts.
Vor den Kameras spielt sich meine Liebe ab (...)*

*Heiter leben hab ich probiert zu lernen
Denn nur was bereit ist, will noch singen (...)*

Nur in der trügerischen Transparenz eines namenlosen Blickes (Spiegel, Kamera), wird das Ich durch etwas, das scheinbar noch singen will" - eine überdeutliche Anspielung auf die klassischen Zeilen von Martinus Nijhoff^[4] - vervollständigt. Von einer rein physischen Rolle als Leidenschaft eines Geschwürs" kann bei der spiegelnden Transparenz keine Rede mehr sein: Die Stimme verteidigt die Priorität eines physischen Körpers und die Liebe spielt sich nur vor den Kameras ab. Mit all seiner Kraft macht sich hier der Schein einer virtuellen Welt auf, um, als funkeln des Schaufenster", den Platz zu besetzen, wo Dichter einer vorigen Generation noch dachten ein konsistentes Subjekt finden zu können. Die spiegelnde Welt von Van Bastelaere schließt hingegen nahtlos an der von Jorge Luis Borges an, bei dem die Spiegel zur leeren Verdopplung einer Welt werden, die sich selbst kaum begreifen kann.

*Alles geschieht, nichts ist Erinnerung
in den Boudoirs aus reinem Kristall
wo wir, wie ein phantastischer Rabbiner
die Bücher lesen, also von rechts nach links (...)
Seltsam, daß es Träume, daß es Spiegel gibt,
und daß das abbestellte Repertoire
des Alltag das tief und aussichtslose
All eines reflektierenden Scheins ergibt.^[5]*

Genauso wie bei Borges haben Metaphern bei Van Bastelaere niemals diese unzweideutige Deutlichkeit, so daß wir daraus etwas Programmatisches - ohne dialektale und ironische Gegenbewegungen - folgern könnten. Die auf den ersten Blick transparent scheinende und flott lesbare Lyrik von Van Bastelaere gibt bei näherem Hinsehen stets eine verräterische Unergründlichkeit preis. Aber der rhetorische Ton, die Treffsicherheit bei der Aufeinanderfolge der Bilder und diese wachgerufene Lebenswelt sehen von Zeile zu Zeile so überzeugend aus, daß der arglose Leser wohl glaubt, es vollständig begriffen zu haben, während er von einer perfekt rhythmischen Betörung mitgetragen wird, kombiniert mit einem gut dosierten *triggering* von Begriffen, einem harmonischen Klang mit ein bißchen bitter gewürzter Zerrüttetheit, das über alles eine Atmosphäre von aufmerksamer Verdächtigung verbreitet. Mit dem Abfeuern von modischen" Elementen neben den unergründlich und philosophisch wirkenden Elementen schien Van Bastelaere gegen Ende der achtziger Jahre einer Art Kombination nachzustreben, welche die eines New Yorker Intellektuellen mit einem gewissen altmodischen experimentellen Anflug war, was ihm wohl selbst verdeutlichte, daß er dem flämischen Experimental- und Hermetismusdichter Hugues C. Pernath steuerpflichtig geworden war. Bereits mit seinem ersten Gedichtband (*Vijf jaar*, 1984)

profilierter er sich auf diese widersprüchlichen Art: Die traditionellen Einteilungen in "intellektueller Autor" und "moderner, sich seines *public image* bewußter Autor" funktionierten hier nicht mehr.

Van Bastelaere hat - auf der Linie des niederländischen Dichters Hans Faverey - eine Art des Arbeitens entwickelt, bei der er, bereits dichtend, das Gedicht, das er schreibt, dekonstruieren kann. In seinem dritten Gedichtband (*Diep in Amerika*) steht die in Flandern inzwischen überall zitierte Zeile (die auch aus einem Derrida-Handbuch stammen könnte) *Weil es die Abwesenheit gibt / gibt es die Poesie*. Genau dieser Gedanke verursacht in seinen Gedichten immer öfter ein einwandfreies Gleichgewicht, bei dem das Wachgerufene eigentlich nicht mehr da ist, aber genau durch dieses Wachrufen wiederum eine beschwörende Anwesenheit verliehen bekommt. Kein anderer Dichter bekennt sich ganz einfach so, geradeheraus, zur absoluten "Sprachlichkeit" seiner Gedichte wie Van Bastelaere.

Heute Nacht

*Heute Nacht ruft es
durch das Mädchen hindurch
daß es ihr noch
an einem Körper fehlt.*

*Es besteht die Chance daß das Wirkliche
sich nicht weiß zurückzufinden,
genauso wie die Chance besteht
daß das Rufen keinen Ursprung hat.*

*Im Verschwinden
wird das Mädchen gerufen
so daß es von uns nichts wissen kann
denn wie ihr enzianblauer Mickey-Becher
liefen wir
lieber im Gras, leer im Leben.* ⁽⁶⁾

4

Das *double bind*, das dekonstruktionistische doch-und-doch-nicht Spiel, wodurch die Dinge ohne mimetischen Bezug zu einer realen Erfahrung auftauchen, gibt ihnen auch die Freiheit, ganz und gar selbst zu einer autonomen Erfahrung zu werden. Diese Schaukel hat bei Van Bastelaere die Wirkung von Metaphern drastisch verfeinert. Deshalb ist auch - in dem Gedichtband *Pornschlegel en andere gedichten* - der Walzer von Anja nur eine Bewegung im Spiegelbild; auf der gegenüberliegenden Seite der Straße, wo sie im ersten Gedicht der Anja-Serie auftaucht, wird sie, als sie einmal bei der Ich-Figur wohnt", durch die gegenüberliegende Seite, die ihr Schrank zu sein scheint, ersetzt. Das Jenseits" - denn mit Anja wird uns eine sehr postmoderne Version der *anima* aufgetischt - bleibt also Teil ihres Wesens, mehr noch: Anja bleibt etwas, das nur von der gegenüberliegenden Seite, im Blick von drüben, deutlich wird; und die gegenüberliegende Seite scheint letztendlich nicht der Schrank zu sein, sondern das Gedicht, in dem sie gefangen sitzt:

*Wo, vom Unterschied, der Spiegel zersprang
Erhebt sich schwarz wie Schuhcreme Anjas Schrank
(...)
Nicht was zuvor ein Schrank war ist nun Anjas Schrank
Seitdem er mucksmäuschenstill in unserm Dasein erschien
Ist es in Plätze aufgeteilt. Er hält
Die Welt auseinander. Entwirft ein Hier,*

*ein Da. Ich muß ihn morgen früh, wenn das
noch geht, indes der Punkt von Anjas Zigarette
schon glüht, in den tröpfelnden Garten tragen.
Ihn mit Benzin übergießen, bevor wir,
Anja und ich, im Getue von Anjas Schrank
eingeklemmt werden. (S.49)*

Hier zeigt sich der Schrank als der Platz des einengenden Bewußtseins unserer Existenz, der blinde Fleck, wo das *Selbst* hätte wohnen sollen. Das Jenseits lebt auf *dieser* Seite und macht es hier zu einem nicht unwohnlichen, aber doch ungreifbaren Dasein. Ist Anjas Schrank ein Symbol für die unerträgliche Leichtigkeit einer unbegreiflichen Liebe, die sich pulverisiert, wenn man sie verstehen will? Oder ist dieser Schrank eben der kugelrunde Spiegel von Van Eyck, in dem wir den Borges'schen Verfasser verborgen und doch gut sichtbar antreffen, den Anstifter der Liebe, aber auch des ironischen Sich-Bewußt-Werdens, das sie wiederum aufhebt?

Kann darum Ohne Anja (...) kein Mensch mehr tanzen"? Ist Anja vielleicht das Spiegelbild im Spiegel, eine verdoppelte Spiegelung des *Selbst* mit endlosen Variationen, eine *mise en abyme* des Spiegeleffekts, das die Dichter früher ihr Ich nannten? Das Bewußtsein des Dichters im Bewußtsein der Poesie, im Bewußtsein der Sprachspiegelung, im Bewußtsein von Anja, im Bewußtsein der gegenüberliegenden und der zugleich unerreichbaren Seite, die nur das Bewußtsein der Spiegelung ist ...

*Entziffere, sicherheitshalber, ihr Verhalten lieber
Nicht - es könnte ikonisch wie von Bienen sein.*

Durch das Schaffen dieses beinahe infernaln Zirkels kann nur noch der *Spiegelmann Van Bastelaere* vom Spiegel zum Gedicht tanzen, weil Anja nichts anderes ist, als der Hebel zur Selbstverwirklichung. Dadurch ist das, was einst Anjas Scheinbewegung zu sein schien, in jedem Fall zur entscheidenden Bewegung des Ichs geworden, einer Spiegelung, die dieser Fiktion standhält. Der Schrank, der Spiegel, das Gedicht: Ein Störer des geregelten Zustands, der kein Sonett werden will" (*Anja's kast 3*).

In diesen ironischen Spiegeleffekten entsteht Van Bastelaeres Poesie und wird auch zugleich den Repräsentationstheorien der traditionellen Poesie abtrünnig, so daß der imaginäre Schrank, in dem Anjas Existenz verschlossen ist, letztendlich nur noch das Gedicht selbst ist, ein Ruhestörer, der sie erst ermöglicht und dies nur fortsetzen kann, wenn er die Ordnung durch sein tautologisches Bewußtsein weiterhin stört. Was ihn ihr verfremdet macht, rettet sie vor dem Verschwinden in den Falten der Zeit, vor dem Verschwinden unter einem steinernen Kirchenboden. Paradoxerweise ist Anja in diesen fiktiven Spiegelungen erst vollständig und wirklich "Anja" als "Anja der Gedichte": denn *Kommt sie in den Gedichten vor / hält sie sich sonstwo im Unfertigen auf / in dem ich glaub mich zu finden*". In der Wirklichkeit" hält sich eine andere Anja auf, in der sich das Ich nicht selbst entdoppeln kann, - was er im Spiegel seiner Gedichte schon kann. So wird der Schrank immer unumgänglicher zu einem Tropus für das Gedicht selbst (eine Menge der Gedichte von Van Bastelaere gehören zum Genre der Meta-Lyrik", wie er explizit sagt), - wo er spiegelnde Bedeutungen anhäuft und sich durch diese Akkumulationen wie der Spiegel im Arnolfini-Porträt verhält. Aber wenn der Spiegelmann schon in der Mitte steht und damit der Verfasser ist, wer ist dann der Mann, der Anjas Hand berührt und in dem gotischen Zimmer seiner postmodernen Gedichte mit ihr nach etwas Unbestimmten Ausschau hält? Hier ist die Entdoppelung zu einem Spiel von Reflexion auf Reflexion geworden, wobei der Spiegelmann und der Liebhaber nebeneinander her Walzer tanzen. Ein Tänzer allein mit seinem Tanz. Bei diesem transparent scheinenden Schrank hat der Teufel seine Hand im Spiel.

Vielleicht werden deshalb die fast verrückt gewordenen Spiegel mit den Tüchern eines scharfsinnig gewobenen Gedichts zugedeckt, denn bis auf den Schrank sind wir auswechselbar geworden" - Dank dem Abseits-Stehen.

*Es ist eine List Gottes, die Anja
Für sich will und dies Gedicht kaputt".*

-
1. Nibbrig, C.L. Spiegelschrift, Spekulationen über Malerei und Literatur. Frankfurt am Main 1987
[\[Zurück\]](#)
 2. Bastelaere, Dirk van. Pornschlegel en andere gedichten. Atlantis Verlag. Amsterdam 1988.
[\[Zurück\]](#)
 3. Foucault, Michel. Die Ordnung der Dinge. Übersetzung: Köppen, Ulrich. Suhrkamp Verlag.
Frankfurt am Main 1988.
[\[Zurück\]](#)
 4. Martinus Nijhoff in dem langen Gedicht *Awater*: Denn Singen ist nur Leidenschaft eines
Geschwürs/ und nie ist etwas je nur Ruine gewesen".
[\[Zurück\]](#)
 5. Borges, Jorge Luis. *De maker* (Der Verfasser). Amsterdam 1988
[\[Zurück\]](#)
 6. Bastelaere, Dirk van. Diep in Amerika. Atlantis Verlag. Amsterdam 1994.