

Ludwig Steinherr's *Zur Geburt einer Ming-Vase*

Vittorio Hösle

Zu den wenigen deutschen Gegenwartslirikern, deren Gedichte dank ihres Stils wie ihres Inhalts unverwechselbar auf ihren Autor verweisen, gehört Ludwig Steinherr (*1962). Seine internationale Rezeption hat zwar langsam eingesetzt,¹ entspricht aber immer noch lange nicht seinem poetischen Rang. Nicht nur ist die Quantität seiner Produktion verblüffend: Der neue, hier zu besprechende Lyrikband mit 104, in elf nach dem jeweils wichtigsten Gedicht betitelte Kapitel angeordneten Gedichten ist sein 23. Viel wichtiger als deren Anzahl ist deren Qualität: die unprätentöse sprachliche Eleganz, der überraschende Witz, die moralische Sensibilität und die metaphysische Tiefe dieses Lyrikers, der in Philosophie promoviert hat (über Hegels und Quines Holismus) und aus seinem Katholizismus keinen Hehl macht. Auch wenn diese Verbindung auf den ersten Blick als lyrikfeindlich erscheinen mag, ist sie bei Steinherr das gerade Gegenteil davon: Denn Dogmatismus ist ihm in Philosophie wie Religion gleichermaßen fremd. Im Gegenteil, sein liberaler und weltoffener Katholizismus ist sich der Gefahren des Gottesbezugs voll bewusst – nur glaubt Steinherr, dass, ohne dieses Risiko einzugehen, eine Banalisierung des Daseins eintritt, die oft noch bedauerlicher ist als die religiöse Neurotisierung. Folgendes Gedicht gibt in aphoristischer Form eine Art Selbstgespräch des Propheten Jona wieder (150f.):

Der Prophet Jona macht Urlaub von Gott

Du bist nur einer von vielen
begreif es!
Die Sonnenbrille war unnötig –
Propheten erkennt niemand

1 Auf Englisch liegen inzwischen vor: *Before the Invention of Paradise*, translated by Richard Dove, introduction by Jean Boase-Beer, Arc Publications: Todmorden, Lancashire 2010; *All Ears*, translated by Paul Henri Campbell, Allitera: Munich 2013; *Lichtgesang. Light Song*, translated by Paul Henri Campbell, Allitera: Munich 2017.

Lerne Zerstretheit!
Lerne Banalität!
Schau nicht direkt in die Sonne!
Schau nicht zu lange aufs Meer!

Schreib eine Ansichtskarte!
Aber wem?
Sag jetzt nicht: an Gott –

Hör endlich auf
jeder Frau im Bikini
in die unsterbliche Seele zu schielen!

Kauf dir ein Handy!
Aber schleudere dein dauernd summendes Gewissen
im hohen Bogen ins Meer!

Sei einmal unerreichbar für dich selbst!

Zieh deine Schuhe aus!
Hier ist unheiliger Boden!

Sieh all die Badenden in der Brandung!
Ja, alle sind verloren!
Ja, alle ertrinken!
Aber keiner will gerettet werden!

Du willst abreisen –?

Trink wenigstens noch ein Bier an der Bar –
 der nächste Walfisch
 kommt bestimmt

Die neun Strophen, ein bis vier Zeilen lang, drücken auf brillante Weise das Bewusstsein des Propheten aus, sein besonderer Beruf habe zu einer *déformation professionnelle* geführt, von der er sich dank eines ganz normalen Strandurlaubs befreien möchte. Er hadert mit sich, weil er nicht zerstreut und banal zu sein vermag, da er dazu tendiert, sich für einzigartig, zumindest für so bekannt zu halten, dass er sich verbergen muss, und zwar mittels einer Sonnenbrille. Doch seine Bekanntheit ist eine Illusion. Vermutlich hat das Abnehmen der Brille die gewünschte Folge, dass er nicht mehr direkt und lange auf Sonne und Meer zu blicken vermag, die offenbar für das Absolute stehen. Er kann somit ein Interesse entwickeln für seine Umgebung, das in zwei Schritten erfolgt.

Zuerst denkt er an die normale Tätigkeit des Touristen, eine Ansichtskarte zu schreiben – aber als Empfänger fällt ihm nur Gott ein. Alsdann schaut er sich unter den anderen Strandgästen um. Die halbnackten Leiber sind ein Genuss für Voyeure – doch Jona muss sich selbst zurechtweisen, weil er, aufgrund seiner religiösen Deformation, die nicht selten zu einer sexuellen Hemmung führt, durch die Bikinis nicht auf Busen, sondern auf unsterbliche Seelen zu schielen versucht. Da weder Postkarten noch intime Blicke zur gewünschten Kontaktaufnahme mit den anderen führen, denkt Jona daran, sich ein Handy anzuschaffen – nicht dieses sollte ins Meer geworfen werden, sondern das dauernd summende Gewissen, das ihn offenbar noch mehr nervt als das Piepsen des Gerätes. Jona will nicht so sehr für andere Menschen als für sich selbst unerreichbar sein – und das heißt für die moralischen Forderungen seines an Gott ausgerichteten Gewissens. Das normale Ausziehen der Schuhe am Strand wird kontrastiert mit dem Ausziehen der Schuhe an heiligem Ort (Exodus 3:5). Aber so sehr das Ausziehen der Schuhe, weil hier *unheiliger* Boden ist, eine nahezu blasphemische Provokation der tradierten religiösen Vorstellung ist, beweist Jonas Gedanke, dass er sich von seinen religiösen Zwängen gar nicht freimachen kann: Er vermag den Strand gar nicht als Strand, in dessen Sand es angenehm ist, barfuß zu laufen, sondern nur als unheiligen Ort wahrzunehmen. Und was ihn am meisten empört, ist nicht, dass die Badenden ertrinken werden, sondern dass ihnen das gar nichts ausmacht – sie sind an Rettung gar nicht interessiert. Es hält ihn daher nicht lange an diesem Ort, und er will abreisen – aber wenigstens zu einem Bier an der Bar will er sich, als letztem Versuch eines Zugeständnisses an die touristische Normalität, zwingen. Er beruhigt sein Gewissen damit, dass er, falls er seinen Walfisch verpasst, der nächste bestimmt kommen werde. Denn er weiß: Er ist so gestrickt, dass er Gottes Ruf nicht zu entkommen vermag und dass Gott auf ihn nicht verzichten kann.

Der Reiz dieses Gedichtes liegt darin, dass unser Bild von Jona mehrfach wechselt, fast wie bei einem Vexierbild. Wir bemitleiden einerseits mit einer gewissen Herablassung den sich überschätzenden, sich nicht entspannen könnenden, vereinsamten, sexuell gehemmten, sich über die Erlösungsunbedürftigkeit seiner Mitmenschen echauffierenden, sich nur mit Mühe zu einem Glas Bier zwingenden Propheten – und haben doch andererseits den Eindruck, er sei die interessanteste Person am Strande, weil er eine Berufung hat, die zwar anstrengend ist, gegen die er sich sträubt, die ihn unglücklich macht oder zumindest des normalen Behagens beraubt, die ihn aber doch über die Masse der Postkartenschreibenden, erotisch anbandelnden, in ihr Handy schwatzenden, planschenden und Bier trinkenden Touristen heraushebt. Denn Jona, und er allein, genießt, wie das Warten auf den Wal andeutet, sowohl einen besonders intensiven Naturbezug als auch eine großartige Überzeitlichkeit: Er ist der alttestamentliche Prophet, der auf wundersame Weise in Walen reist, und er ist gleichzeitig mit zeitgenössischen Sonnenbrillen, Ansichtskarten, Bikinis, Handys und Bars vertraut. (Angesichts der Letzteren mag der biblisch unbedarfte Leser bei den zwei letzten Versen zunächst an Waltourismus denken.) Die spielerischen Anachronismen deuten auf eine tiefe Wahrheit: Ernster Gottesbezug ist beim Menschen konstant, von der Zeit des Alten Testaments bis zu derjenigen des Massentourismus, und er war und ist nie einfach – weder damals noch heute. Denn er isoliert von den unmittelbaren Mitmenschen, auch wenn er zu Natur und Tradition besondere Brücken baut.

Sicher ist Steinherr von Jona so fasziniert, weil er die eigene Existenz als Lyriker als derjenigen der Propheten verwandt empfindet. Seine Selbsteinschätzung mutiert von »Leiter des Weltraumprojekts« zu »Affe in der Kapsel« (*All*, 103), was an »Mensch in Wal« erinnert. In Solo (100) lesen wir:

Ich stehe im einsamen Königslicht
 und sehe den Flieder tropfen
 in Zeitlupe
 Nur um die Worte mache ich mir Sorgen

Um jene dämmernden Worte also, denen der Lyriker plötzlich einen Blitz zu entlocken vermag (*Mit den Jahren*, 107). Metapoetische Lyrik spielt bei Steinherr stets eine wichtige Rolle, aber in diesem Bande ist sie wohl noch häufiger vertreten als sonst. In *Kopfkino* (11) lesen wir, das lyrische Ich betreibe diese Art Kino »schon eine ganze Weile« – Steinherr veröffentlichte seinen ersten Gedichtband schon 1985 und begann, als Gymnasiast zu dichten. Es sei ein winziges Kino, »in einer Seitenstraße/in der Provinz« – zwar hat Steinherr stets in München gelebt, aber er ist sich dessen bewusst, dass in der Gegenwart die Lyrik ein provinzielles Dasein fristet. Zentral in seiner Lyrik ist seine Liebe zu seiner Frau Eva, die allerdings nicht genannt, sondern nur diskret umschrieben wird; daher heißt es über sein Kopfkino weiter:

In allen Liebesfilmen
spielt dieselbe Frau
auch wenn man sie nie erkennt –
Immer nur ihr Nacken
wenn sie in ein Buch schaut
oder ihre Hände beim Rübenschälen –

Auch dieses Gedicht hält sich an das Prinzip der Diskretion, es instantiiert also, was es sagt: Denn von der Frau erfährt man nur, dass sie Intellektualität mit Sorgfalt bei der Vorbereitung des Essens verbindet. Am Ende des Gedichtes geht das lyrische Ich auf die Frage ein, ob man von diesem Kopfkino leben könne. Die Antwort lautet:

Bestens
wenn man sich von Popcorn ernährt
wie Heilige von Hostien

Die Tantiemen aus Lyrikbänden erlauben nicht viel mehr als den Kauf einiger Popcornütten, wie sie in Kinos verkauft werden – aber in einer eindrucksvollen Volte wird diese eher vulgäre Nahrung mit den Hostien und damit implizit der Lyriker mit dem Heiligen verglichen. Was auf den ersten Blick eine Herabsetzung der Hostie zu sein scheint, ist in Wahrheit eine Erhebung des Dichters, dessen Kopfkino in einer konsumistischen Welt eine gleichsam mittelalterliche Form geistiger Askesse ist. In *Poetologie* (94) nennt das Ich die eigenen Gedichte »die Wintersportmannschaft eines karibischen Zwergstaates«. Die absurde Situation einer solchen Mannschaft, die mangels Schnees nicht für den Wettbewerb trainieren kann, ändert freilich nichts an dem Elan, »mir den Hals zu brechen«.

Wird in *Kopfkino* die Poesie mit dem Film verglichen, so in *Attraktion* (13) mit einem Zirkusstück. Die große Raubtiernummer, so das lyrische Ich, sei ihm immer ein Horror gewesen, auch der Engel mit ausgefallenen Federn in einem winzigen Käfig, der sich die Finger blutig biss, habe es deprimiert. Nur die kleinen Luftnummern der Stille fesseln es:

Einem weißen Blatt Papier
das man ganz zufällig
aus dem Publikum ruft
eine Radfahrerin mit rotem Schal
und einen Wirbel Schneeflocken
aus dem Ohr ziehen –
So etwas

Es versteht sich, dass es der Lyriker ist, der so etwas, wie dem unbeschriebenen Blatt Papier eine ganze Welt aus dem Ohr zu ziehen, zu leisten vermag – seine kreative

Freiheit und Anmut ist der Gegenpol sowohl zu der Gewalt der Raubtiere als auch der Selbstbestrafung des eingesperrten Engels, vermutlich eines Symbols für ein Pflichtbewusstsein ohne Grazie und Heiterkeit. Schiller hätte diese Pointe geliebt.

In einem anderen Gedicht – *Was ich so Arbeit nenne* (16) – bezeichnet sich das lyrische Ich als »Buchhalter des Lichts«. Wie stets bei Steinherr steht das Licht, manchmal zusammen mit der Stille (siehe *All diese leeren Hotels*, 34f.), für die göttliche Sinn-dimension, die die Welt durchwaltet und sie erst lebens- und liebenswert macht und die herauszustellen die eigentliche Sendung des Lyrikers ist. Sein äußeres Umfeld ist denkbar bescheiden; in seinem winzigen Büro gebe es nicht einmal einen Schreibtisch, obwohl er mit astronomischen Summen rechne und Planeten durch Lidschläge ersetze.

Aber ich rechne mit Eifer
und weitgehend ehrlich
ab und zu unterschlage ich
ein paar Lichtstrahlen
und rede mir ein
dass niemand es bemerkt –

Zwar lässt der Schlusssatz »Bisher gab es noch/keine Klagen« es offen, ob diese aufgrund der unbestechlichen Arbeit des Lyrikers oder der Nichtwahrnehmung seines Werkes unterblieben sind. Denn in der Tat mag man sich fragen, wie Lyrik überhaupt wirken kann, wenn sie doch Fiktionen erzeugt. In *Gedicht* (14) schildert das lyrische Ich, wie es einen nicht existierenden Ziegelstein in eine nicht existierende Schaulaufensterscheibe schleudert – und damit reale Splitter erzeugt. Passanten bleiben stehen

und starren durch das Loch
tief in sich selbst hinein
auf all die gleißende Pracht –
Vorsicht! Nicht schneiden!

Es ist fesselnd, wie Steinherr die Verschränkung von Realität und Fiktion in Bilder fasst. »Das Loch« steht für die Durchbrechung der wirklichen Welt durch den kreativen Akt des Künstlers. Aber man darf nicht, was man eigentlich erwarten würde, durch das Loch hindurch blicken – man muss vielmehr den Blick nach innen, »in sich selbst hinein«, wenden. Dort, und nur dort, erkennt man die Pracht der literarischen Schöpfung, die bezaubert und doch auch gefährlich ist. Man muss vorsichtig mit ihr umgehen, denn die Fiktion schlägt auf die Wirklichkeit zurück und kann in ihr verletzen.

Das Splittermotiv wirkt weiter im Gedicht *Er* (89), einer großartigen Hommage offenbar an den nicht genannten Les Murray, den wohl bedeutendsten australischen Dichter der letzten Jahrzehnte, der ebenfalls Katholik war (allerdings durch Konversion).

Als er sein erstes Gedicht las
zersprang etwas in mir
wie ein Weinglas durch einen extrem hohen Ton
Ich hatte gedacht
so etwas geschieht nur im Film
Den Rest des Abends wischte ich mir
die Splitter aus dem Auge

Die Macht von Murrays Sprache wird mit einem hohen Ton verglichen, den man kaum hört, der aber doch Glas ebenso zu zerbrechen vermag wie der fiktive Ziegelstein in *Gedicht*. Allerdings ist es erstens keine Schaufensterscheibe, sondern ein Weinglas, das zerbricht, und zweitens etwas, das sich innerhalb des besonderen Zuhörers, des lyrischen Ichs selber, befindet, das daher gar nicht mehr darauf angewiesen ist, tief in sich hineinzublicken. Denn etwas geschieht unmittelbar in ihm. Wofür steht das Weinglas? Nun, die Verletzung durch Glas kann leicht Blut fließen lassen, und die Verwandlung von Wein in Blut ist das Wesen der Transsubstantiation. Steinherr deutet diskret an, dass genau dies in großer Dichtung geschieht – sie verwandelt die Wirklichkeit in etwas Höheres. Dass die religiöse Anspielung gewollt ist und keineswegs nur Konstrukt literaturwissenschaftlicher Originalitätssucht, ergibt sich aus dem letzten Vers. Dieser wandelt offenkundig Mt 7:3 ab: »Was siehst du aber den Splitter in deines Bruders Auge und nimmst nicht wahr den Balken in deinem Auge?« Die Pointe ist, dass wahrhafte Dichtung uns für unsere eigenen Fehler sensibilisiert, nicht diejenigen der anderen. Und eben weil sie nicht zu Selbstgerechtigkeit animiert, sind es Splitter, die man bei sich findet, keine Balken. Zudem erweist die Dichterlesung Murray als kongenialen Bruder.

Die Verletzung durch die Splitter der Fiktion erfolgt nicht nur beim Rezipienten. Auch der Autor muss durch Leiden hindurch, um aus den Worten der Alltagssprache etwas Neues zu schaffen, das gleichsam Leben gewinnt. In *Markt* (50) wird ein Rosenstrauß in eine Zeitung gewickelt, deren ausgedörrten Worte sich nun mit Rosenwasser füllen, durch die Dornen wie durch Stacheldraht zerstoichen zu weinen beginnen und damit noch schöner werden als das Naturgebilde der Rosen:

und die weinenden Worte
die aufgelösten Worte
die vernichteten Worte

scheinen dir erhabener
als all die blutrote Pracht

Manchmal freilich öffnet, wie in *An manchen Tagen* (33), ein Gedicht nur »ein Fenster« und lässt uns still das Wunderbare der Natur genießen:

du weißt
die Wildnis ist noch da
und schließt
das Gedicht

Denn die Poesie ist keineswegs nur eine menschliche Kreation; sie ist in den Dingen: Dies ist die Überzeugung Steinherr's, die an Novalis' magischen Idealismus erinnert. Man kann zwar verlernen, die Poesie der Welt zu erkennen, aber dieses Verlernen, nicht die Antwort des Dichters auf sie, ist das eigentlich Unnatürliche.

vielleicht mit speziellen Methoden
der phänomenologischen Reduktion
oder Zen-Meditation
mag es Sekunden der Schau geben
in denen die Welt
ohne Poesie erscheint –
Aber ich weiß:
ich jedenfalls schaffe es
in Ewigkeit nicht

lautet die letzte Strophe von *Woher kommen all Ihre Gedichte?* (90f.) Gleichzeitig ist der Inspirationsprozess nicht rational verstehbar; er überkommt den Dichter »mit geschlossenen Augen« (*Medium*, 95). In diesem Sinne endet das Gedicht *Metaphern* (96), in dem diese mit Sekundenklebern verglichen werden und ihnen die Fähigkeit zugeschrieben wird, sogar Herzklappen so zu verkleben, dass das Herz weiterschlug, mit der Warnung:

Nur Vorsicht mit den Augen!
Schäden sind
irreparabel!

Metaphern schenken Leben, aber entziehen sich der rationalen Analyse. Doch brauchen Gedichte eine Ruhepause, und daher dankt Steinherr im *Brief an die Schublade für die ich all meine Gedichte schreibe* (98f.) dem Platz, an dem er sie die erste Nacht nach ihrer Abfassung verwahrt. Das anspruchslose Schweigen der Lade, die, »bescheiden

wie die Krippe von Bethlehem«, das Resultat des Hobelns eines Schreiners ist, ist in Wahrheit auf mysteriöse Weise produktiv:

Aber verrückt!
 Wenn ich am nächsten Morgen
 das Gedicht wieder hervorhole
 aus deiner nächtlichen Stille
 ist oft etwas geschehen –
 Ja, ich merke, du hast etwas umgeräumt
 verschoben
 neu gefaltet, glattgestrichen –
 und immer
 hast du Recht!

Das Gedicht, Resultat einer Inspiration, bedarf durchaus handwerklicher Fähigkeiten; und auch wenn diese nicht notwendig auf den Begriff gebracht werden können, kann nur der Kontakt mit diesen Jahrtausende alten Traditionen den Dichter vor Irrwegen bewahren und sein Produkt zu einem Äquivalent des Christkinds machen. Man denkt an Murrays Kritik am literarischen Modernismus in den australischen »poetry wars« – Dichtung darf nach beiden Dichtern nicht zu esoterisch werden, sondern muss zugänglich bleiben. Und das kann sie nur, wenn sie sich ihres Ursprungs im Handwerk bewusst bleibt.

Mein Fokus auf die metapoetischen Gedichte soll keineswegs den Eindruck erwecken, als machten sie die Mehrzahl des Buches aus. Es enthält viele andere Themen, so die für Steinherr so kennzeichnende metaphysische Deutung von Alltagsgegenständen und -ereignissen. Der Dichter sitzt am liebsten »am Kindertisch der Dinge« (*Von klein auf*, 15) – damit ist u.a. gemeint, dass er auch die unbelebten Dinge gleichsam wie ein Animist beseelt und die Tiere vermenschlicht. *Waschsalon, spät nachts* (12) transformiert den prosaischen Raum, in dem wildfremde Menschen schmutzige Wäsche in die Trommeln von Waschmaschinen stopfen, in eine Kirche, in der man auf Reinheit und Erlösung wartet. *Weiß* (138f.) schildert das Bestreichen eines Raumes mit weißer Farbe als heiteres metaphysisches Fest – während in der verwandten *Tatortreinigung* (70) die Beseitigung von Blut, Gehirnmasse und Knochensplitter den dunklen Untergrund des Gletschers *Alpinaweiß* bildet.

Das sechste Kapitel *Wal in der Bucht* vereinigt Gedichte auf Tiere, die Symbole für Formen des Menschturns sind: Die *Krähen* (79), die im Aas hacken, stehen für hochintelligente und zugleich grausame Menschen ohne Empathie, der *Wal in der Bucht* (80) dagegen für einen schweren, leicht beschwipsten Mann »auf dem Heimweg/von der Betriebsweihnachtsfeier«, der Gefahr läuft zusammenzubrechen, nachdem er vor versammelter Mannschaft peinliche Verse und Liebeserklärungen gestammelt hat. Man denkt an den Möchtegerndichter im Schiff nach Kopenhagen im siebten

Kapitel von Manns *Tonio Kröger*; aber während dort Icherzähler und Autor gleichermaßen mit intellektueller Arroganz auf diese Person herabblicken, fühlt Steinherr eine tiefe Empathie, die sich auf die ganze lebendige Kreatur erstreckt. Der Wal, der seine Orientierung verloren hat und nun zu verenden droht, der Angestellte, der sich als Lyriker versucht, auch wenn er nicht Murrays oder Steinherrs Talent hat, und sich damit lächerlich macht – sie alle verdienen Respekt, ja, Zuneigung. Das kleine Mädchen, das Regenwürmer vom Pflaster zu retten sucht, erinnert den Dichter an niemanden Geringeren als Antigone (*Heiliges Werk*, 45). Die Narbenwülste an den Handgelenken der Kassiererin zeigen:

sie ist sehr weit gereist
weiter als Australien
weiter als der Nordpol
weiter als der Mond
der Mars die Venus –
Sie war schon fast
aus diesem Universum –

Das lyrische Ich ist dankbar, dass man sie von ihrem Selbstmordversuch zurückgeschleift hat in diese Welt – und in ihr Lächeln (*Fernreise*, 54f.). Dieses Gedicht folgt unmittelbar auf *Herr Jung ist gestorben* (52f.), in dem der Tod wirklich erfolgt ist und der schon früher stocktaube Nachbar auf alle Fragen nach dem Jenseits die Antworten verweigert. (Das ist eines der vielen Beispiele für die Logik in der Anordnung der Gedichte, bei der die Variation eines Motivs eine wichtige Rolle spielt.) In diesen thematischen Umkreis gehört auch *Der Tod* (125), der nicht etwa als Sensenmann erscheint, sondern, wie in den romanischen Sprachen, als Frau, und zwar als junge Doktorandin für perimortale Wissenschaften, die taktvoll und diskret gegenüber den Sterbenden ist und sich gleichzeitig auf den abendlichen Sambakurs mit ihrem Freund freut, »von dem sie sich aber wohl/bald trennt«.

Das Bewusstsein, dass sich das Göttliche auch im Unscheinbarsten verbirgt, weiht das Alltägliche. In *Tiefste Provinz* (62) hat der Durchreisende das Namensschild des trostlosen Kaffs übersehen –

Ist auch egal
das Nest könnte jeden Namen haben
meinetwegen Stratford-upon-Avon
oder Bethlehem

Denn nichts schließt aus, dass der größte Dramatiker oder der Erlöser gerade hier geboren wird. Analog ist es eine wichtigere Priorität, den lokalen Supermarkt in me-

taphysischem Licht zu sehen, als nach Borobudur oder Island zu fahren (*Prioritäten*, 63).

Eine weitere Gruppe bilden die bei Steinherr besonders beliebten ekphrastischen Gedichte. In *Alloris Judith im Palazzo Pitti* (21) erwidert das lyrische Ich den Blick der Judith und wird so von ihm eingesogen, dass beide vergessen, dass sie ein abgeschlagenes Haupt an den Haaren hält. In einer Steigerung des Motivs wird in *Gemäldegalerie* (68f.) der Betrachter, der sich bisher in einem »Bilder-Zoo« getummelt hat, angesichts von Rubens' »Hélène Fourment/mit dem nackten Sohn auf dem Schoß« selbst zu einem gefangenen Tier mit zoochotischer Störung, der sich wie Rilkes Panther in engen Kreisen bewegt, magisch angezogen von der Kraft des Gemäldes. Und in *Der verrückte Dichter (Zeichnung von Hokusai)* (92f.) erkennt das gealterte lyrische Ich sich selbst in Hokusais Karikatur – »er sieht mir verdammt ähnlich«. Die zweite Strophe blickt zurück auf die Kindheit, in der er in der Schule vergeblich ein anderes Bild Hokusais zu kopieren suchte, *Die große Welle vor Kanagawa*.

Ich wusste nicht
warum es nicht gelang –
Ich wusste nicht
dass ich mich selbst porträtierte

Damit ist ein Thema angeschnitten, das gegenüber den früheren Bänden weitgehend neu ist – dasjenige des Alters (*Vorsorge*, 110f.) und der Resignation. Während das lyrische Ich in seiner Kindheit in der erhabenen Macht der Woge unbewusst ein Symbol der eigenen Inspiration sah, interpretiert es sich nun eher als in der Welt verloren und ohne Kontrolle über die eigenen Gedichte. In *Selbst* (104f.) weiß das Ich nicht mehr, wer es ist. Es kann sich nicht entscheiden und will nichts beschwören; »sonst hängt man/den Falschen!« Ja, es kann sich auch nicht mehr an das Gesicht des Meers erinnern, weil es ihm nicht mehr über die Schultern schaut (*Meer*, 108f.). Das Thema der Gottesferne, das damit impliziert ist, wird auch explizit benannt: »Wo immer du bist – du hast dort keinen Empfang« (*Gott*, 158). In *Gebet* (148) benutzt der Betende ein altmodisches Feldtelefon mit Kurbel – er vernimmt fast nur Meeresrauschen, aber hat wenigstens einen Trost: Das Telefon ist abhörsicher – man mag zwar nichts hören, aber mehr als Gott ist nicht in der Leitung. Der Gottesglaube erinnert manchmal an die Gespräche eines dementen Mannes mit seiner seit Langem verstorbenen Frau (*Glauben Sie an Gott?*, 147). Die Erfahrung der Gottesferne ist existenzieller Natur; und sie hat paradoxerweise damit zu tun, dass mit der Aufklärung der Gottesbegriff so abstrakt geworden ist, dass man sich Gott nicht mehr als bedürftig vorstellen kann (*Opfer*, 152f.). Die durch das ursprünglich furchtbar grausame Opfer gestiftete Gemeinschaft der Menschen mit den Göttern ist zerfallen, weil die Göt-

ter zuerst Vegetarier, dann Veganer geworden sind und nun sogar auf Weihrauch allergisch reagieren:

Man weiß wirklich nicht
was man ihnen vorsetzen soll –
Die Götter brauchen im Grunde nichts –
Die Götter sind
sehr schwierig geworden

Aber die Gottesferne hat auch einen theoretischen Grund. Das Theodizeeproblem quält den Dichter zunehmend – »das psychotische Schicksal/mit seiner obszönen Sammlerleidenschaft« (*Die Schmetterlingssammler*, 22). Warum wollen die Götter das menschliche Leiden, das in der *Ilias* geschildert wird und das sich als physischer Schmerz im Os ilium wiederfindet (*Ilias*, 114f.)? Kann man sich das Verhältnis Gottes zum Universum wie das eines Herrn zu einem Haustier, etwa einem Hund, vorstellen (*Haustier*, 143)? Vielleicht; aber dann muss man sagen:

Oft verschwindet es tief im Unterholz
und Gott schaut lieber nicht zu genau hin
was es in seinem Maul zurückbringt

Immerhin gibt es Momente, in denen eine Eintracht wiederhergestellt zu sein scheint, wenn Gott dem Haustier die Blätter von den Pfoten streift und leise und gütig mit ihm spricht.

Eben diese Mischung von Melancholie und Annehmen der Welt, wie sie nun einmal ist, strahlt vom letzten Gedicht aus, das ein eigenes Kapitel bildet und dem ganzen Band den Titel gibt. Es ist eines der bewegendsten der vielen vorzüglichen Gedichte, die Steinherr verfasst hat. Der Band *Vor aller Zeit. Zwanzig Gedichte zur Ankunft eines Kindes* (2004) hatte die Erfahrung der Vaterschaft, die Steinherr zweimal vergönnt war, und der Verantwortung für ein hochgradig fragiles neues menschliches Lebewesen mit außerordentlichem Zartsinn geschildert und als metaphysisch-religiöses Erlebnis gepriesen. Doch nun sind die Kinder erwachsen geworden (im Zeitraffer der Lyrik blitzschnell, denn bald nach dem Radeln um die nächste Ecke kommt die Karte aus Toulouse), und sosehr man sich freut, dass die eigenen Nachkommen nun weniger Gefahren ausgesetzt sind, sosehr sind die eigenen Wege, die sie unweigerlich gehen, auch schmerzlich, weil man ihnen physisch und geistig oft kaum mehr folgen kann. Aber das ist eben die zeitliche Natur des menschlichen Daseins, des Lebens: Das Gedicht ist nicht zufällig Zoë gewidmet, was auf Griechisch Leben heißt. Der Vergleich des Kindes mit einer Ming-Vase ist einerseits überraschend, weil die Vase nichts Lebendes ist – sie kann zerbrechen, aber nicht sterben; Zeitlichkeit ist ihr fremd. Aber die Pointe ist eben, dass viel wertvoller als selbst

ein bedeutendes, Jahrhunderte altes Kunstwerk ein Lebewesen ist, das eben nicht in dem Zustand bewahrt werden kann, in dem es auf die Welt gekommen ist, sondern sich wandeln und sich auch denjenigen entfremden muss, deren Fürsorge es sein Überleben verdankt. Aber wenn dies zu neuen Glückserfahrungen führt, muss das die Trauer über die zunehmenden Verständnisschwierigkeiten kompensieren. »Der glücksrauschende Funkspruch« gibt dem ganzen Buch einen versöhnlichen Abschluss.

**Zur Geburt einer Ming-Vase
(für Zoë)**

Jedes Kind ist ein Meteorit
der durchs Dach schlägt
direkt in deine Arme –

Jedes Kind ist ein leuchtender
ontologischer Gottesbeweis
der Brei spuckt, strampelt, lacht
und dem du die Windeln wechselst –

Jedes Kind ist eine unersetzliche Ming-Vase
so zartes Porzellan
dass du das Mondlicht hindurchlesen kannst –

Aber du sollst ihr das Radfahren beibringen –

Da läufst du, Blut schwitzend
während die Vase auf dem Sattel
schlackert
und der Bordstein drohend grinst –

Nur einen Augenblick schaust du nicht
und da radelt das kostbare Stück
schon um die nächste Straßenecke –

Keine Angst!

Bald kommt die Postkarte
von der Klassenfahrt nach Toulouse
(Alles okay! Hab euch lieb!)

und bald
der glücksrauschende Funkspruch

aus dem Weltall
von einem Planeten
dessen Namen du
noch nie gehört hast

Ludwig Steinherr: Zur Geburt einer Ming-Vase. München: Allitera 2021.