

Zur Tücke des Regimes

Fann Attikis Roman über Kongo-Brazzaville

Es gibt zwei Anrainerstaaten des Kongo-Stroms, die dessen Namen tragen. Das frühere Belgisch-Kongo, von Bismarck auf der Berliner Afrikakonferenz König Leopold II. zugeschanzt, Schauplatz eines Völkermords im Zuge des Kautschukbooms, den Joseph Conrad in der Novelle „Herz der Finsternis“ evoziert – heute die Demokratische Republik Kongo mit Hauptstadt Kinshasa. Und Kongo-Brazzaville am Nordufer, ehemals französische Kolonie und ein Extrembeispiel von Neokolonialismus der übelsten Art, Rechtlosigkeit, Kleptokratie und Militärdiktatur. Die Menschen wollen nur weg von hier, egal wohin, am liebsten aber nach Frankreich.

Die Abwärtsspirale dieses wie Kongo-Kinshasa ursprünglich reichen Landes beschreibt Fann Attiki in dem Roman „Cave 72“, kongenial übersetzt von Christiane Kayser, die Afrikas Glanz und Elend als



Fann Attiki: „Cave 72“. Roman.

Aus dem Französischen von Christiane Kayser. Lenos Verlag, Basel 2025. 212 S., geb., 26,- €.

Ex-Entwicklungshelferin aus erster Hand kennt: „Der Führer, der damals noch keiner war, hatte seine Hunde auf die Straßen des Kongo losgelassen, mit dem Auftrag, den Gewählten und dessen Verbündete zu beißen. ‚Revolution‘ hatte er das genannt. Zum Unglück für das Volk hatte der durch Wahlen an die Macht Gekommene ebenfalls Hunde. (...) Vier Jahre lang weinte das Land Blut und Tränen.“

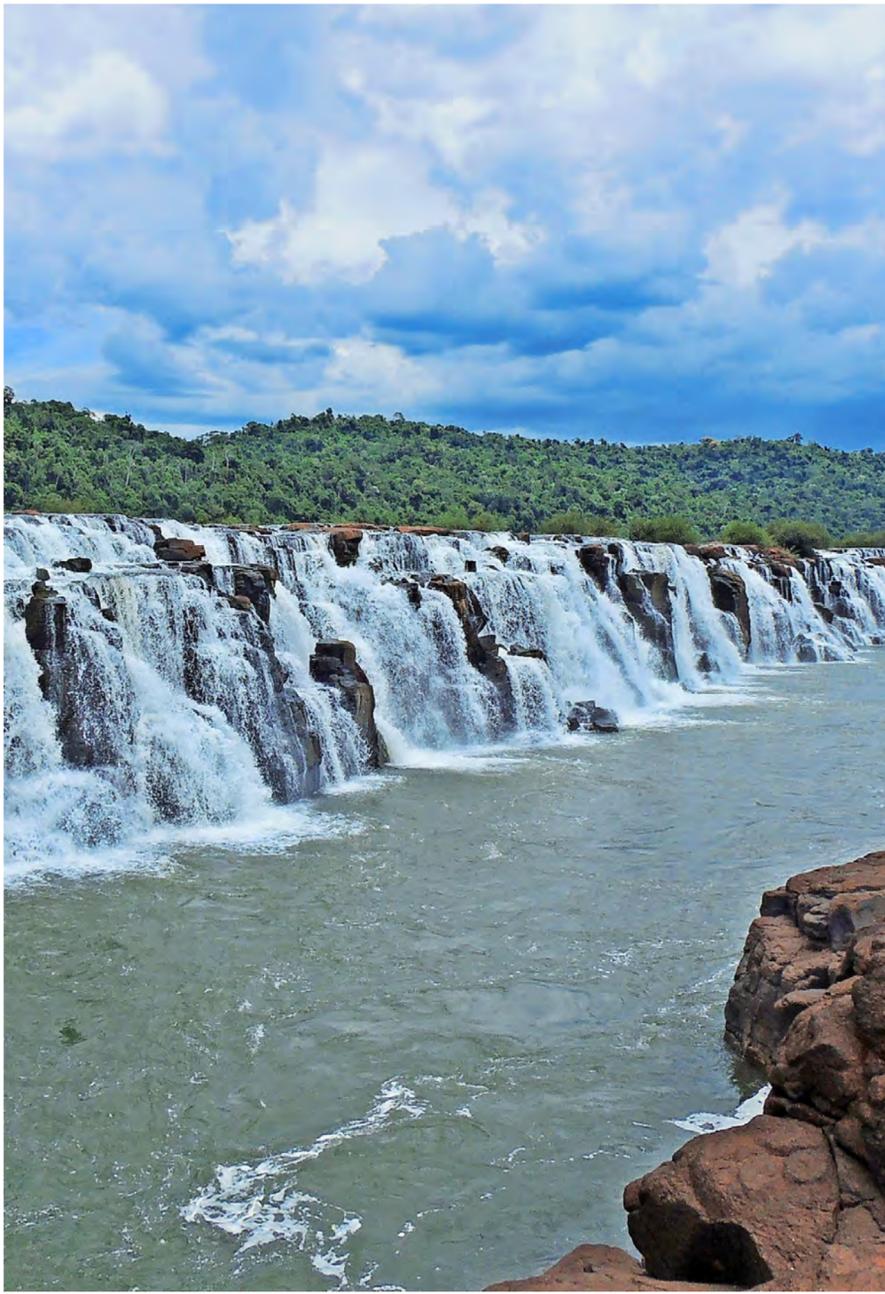
„Cave“ heißt auf Französisch Keller oder Höhle. So heißen in Kongo-Brazzaville Bierbuden und Kneipen, in denen Jugendliche sich versammeln, um über Fußball oder Politik zu streiten (Letzteres hinter vorgehaltener Hand, weil das Regime hinter jedem kritischen Wort eine Verschwörung wittert). Ferdinand, Didi und Verdass, die Protagonisten des Romans, diskutieren lieber über Literatur, nicht aus Angst vor Spitzeln – das auch –, sondern weil Schreiben und Lesen wie früher Boxen oder Jazz ihnen ermöglichen, der lähmenden Lethargie zu entfliehen und sich überregional einen Namen zu machen. Die Besitzerin des Schuppens, Maman Nationale, hält schützend die Hand über ihre Gäste, die sich für Roland Barthes und Céline begeistern und voller Sehnsucht auf vorbeifließende Prostituierte blicken, für deren Dienste ihr Geld nicht reicht.

Was sie, einschließlich Maman Nationale, nicht wissen, ist, dass sich ein unsichtbares Netz um sie zusammenzieht, weil ihr zur Schau gestelltes Desinteresse an Politik den Argwohn der Behörden weckt. Seit das diktatorische Regime jede Freiheitsregung unterdrückt und Oppositionsgruppen gnadenlos ausgezerrt hat, herrscht Friedhofsruhe im Land, und um die Wachsamkeit nicht einschlafen zu lassen, wird ein Aufstandsvorhaben konstruiert: Als Drahtzieher des Komplotts gilt ein durch seine Loyalität verdächtiger Regierungssprecher, der bei Maman Nationale das Literatentrio konsultiert haben soll, um den Präsidenten zu stürzen – bürgerliche Intellektuelle und linke Terroristen ziehen demnach am selben Strang.

Der Schuss geht nach hinten los. Er bewirkt das Gegenteil dessen, was das Komplott verhindern soll, und die Löscharbeiten fachen das Feuer erst richtig an. Das Volk geht auf die Straße und fordert die sofortige Freilassung von Maman Nationale und ihren Kindern – so wird das Literatentrio im Volksmund genannt. Der Klügere gibt nach: Um den Schaden zu begrenzen, setzt der Staatschef Maman Nationale auf freien Fuß, während er das Trio zum Tode verurteilt und, um keine Schwäche zu zeigen, klammheimlich erschießen lässt: „Indessen tanzten die neugierigen Einwohner den Umsturz, sangen Alarm in einem Konzert aus panischen Schreien. Der Schrecken liegt im Knattern der Waffen, die Überzeugungskraft im Schrecken. Folglich liegt die Überzeugungskraft im Knattern der Waffen. Die plötzlich leere Avenue d’Asia war der Beweis.“

Die versteinerten Verhältnisse zum Tanzen bringen, indem man ihnen die eigene Melodie vorspielt – so hat Karl Marx die Sache einmal auf den Punkt gebracht. Auf afrikanische Verhältnisse übertragen, klingt das so: „Eine Zurschaustellung von Hüftschwüngen, wackelnden Hintern, wogenden Brüsten. (...) Didi wagt einen grotesken Tanz, der einem epileptischen Anfall nahekam, während Ferdinand und Verdass Bierflaschen leerten und Stephan die groben Urnisse ihrer Geschichte erzählten.“

Der stakkatohaft geschriebene Report erinnert an einen lateinamerikanischen Roman vor jenem Boom, der dieser Art Literatur den ihr gebührenden Rang zwies. Was Südamerika gelang, steht Afrika noch bevor: die Anerkennung der überschäumenden Vitalität, mit der die Realität des globalen Südens sich hier Bahn bricht und wie ein Rap-Song die Lesenden fortreibt. Dazu passt, dass der Autor wie die Protagonisten des Romans Slam-Poetry und Theatertexte schreibt, deren atemberaubendes Tempo die Lektüre zur Achterbahnfahrt macht. HANS CHRISTOPH BUCH



Das ist Wasserkraftreichtum: Der Salto do Yucumã ist so breit, dass wir hier nur einen Bruchteil zeigen können. Foto Imago

Konfliktenergieerzeugung

Morgana Kretzmanns Ökothriller „Die Stimmen des Yucumã“ ordnet am Grenzfluss Rio Uruguay Genre- und Geschlechtergrenzen neu.

Nicht mehr als trübes Wasser – „Água turva“ – verspricht uns Morgana Kretzmann mit maximaler Lakonik bereits im Titel ihres Romans, der in deutscher Übersetzung exotisch-poetisierend „Die Stimmen des Yucumã“ hörbar zu machen verheißt. Beides verweist auf eine ungewöhnliche Erzählkonstellation. Wahrer Protagonist ist nicht der Mensch, sondern das Wasser – genauer gesagt: der Rio Uruguay (die spanische Schreibweise von Uruguay), der sich an der Grenze zwischen Brasilien und Argentinien parallel zum Ufer in Form des Salto do Yucumã, des breitesten Längswasserfalls der Welt, in die Tiefe stürzt. Ja, der Fluss und sein sedimentgetriebenes Wasser sind die eigentlichen Erzähler Morgana Kretzmanns: „Ich bin am Ufer dieses Flusses geboren, barfuß auf der roten Erde, die sein Wasser umgibt. Alle meine Geschichten sind dort entstanden und entstehen dort weiterhin.“

Blicken wir auf die Menschen um diesen Fluss, wird das trübe Wasser in Dourado, dem Hauptort der Gegend, schnell zur Metapher. Ihre Schicksale sind über mehrere Generationen hinweg so komplex miteinander verwoben und zugleich durch eine Reihe von Fehden und Schweigekartellen getrennt, dass der Roman wie ein Drama mit einem Personenverzeichnis beginnt. Da ist Chaya, eine Rangerin, die den Turvo-Nationalpark und seine letzten freilebenden Jaguare bis aufs Blut gegen Eindringlinge verteidigt – notfalls mit Waffengewalt. Da ist ihre Cousine Preta, eine postmoderne Stammesmatriarchin, deren Familie auf der Flucht vor Strafverfolgung auf der argentinischen Seite des Flusses eine utopisch-rebellische Räuberbande gegründet hat, die

durch Wilderei und Schmuggel immer wieder in Konflikt mit den Verwandten auf der anderen Seite gerät – aber auch in heimliche Komplizenschaft durch undurchsichtige Geschäfte. Und da ist Olga, die Verstoßene. Ehemalig floh sie schwachvoll aus Dourado nach Auflehnung gegen die Anstandsregeln der dortigen Gemeinschaft; nun will sie als Journalistin in Porto Alegre arbeiten, muss sich dort jedoch zum Überleben für den korrupten Abgeordneten Heichma vordringen, der ihr halbes Gehalt in die eigene Tasche steckt, und dessen sexuelle Übergriffe erdulden.

Drei Frauen, als Jugendliche Freundinnen, nun aus nächster Schwärz fassbaren Gründen verfeindet. Das schlummernde Konfliktpotential bricht doppelt offen aus: Chaya erschließt ungewollt ein wilderndes Mitglied von Pretas Bande, und Olga kehrt auf Geheiß des Abgeordneten nach Dourado zurück, um Propaganda für ein dubioses Staudammprojekt zu machen. Angeblich soll es der ganzen Region Entwicklung und neue Energien bringen – in Wahrheit füllt es nur die Taschen korrupter Unternehmer und Politiker. Den Preis zahlt die Natur: Zerstört wird das Ökosystem des Parks, und mit ihm zerstört werden auch seine Dorfgemeinschaften.

Doch es regt sich Widerstand – bald ausgerechnet durch die von allen brüsk zurückgestoßene Olga selbst. Sie beginnt, die vom trüben Wasser der Komplizenschaft verborgenen Fakten nach und nach ans Licht zu holen. Sichtbar werden dadurch auch die schrecklichen Familiengeheimnisse des Ortes, die immer auf eine nahezu mythische Figur zurückverweisen: den Stammvater Sarampião, den Begründer des Nationalparks, der vor Jahrzehnten beim Schutz eines Jaguars vor einer Jagdgemeinschaft unter mysteriösen Umständen verschwand und nun als Geist seinen Nachfahren schützend zur Seite steht, wenn sie bedroht sind.

Mit dieser Figur gleitet der Ort mit seinem symbolträchtigen Namen „El Dorado“ in eine Art magisch-realistisches Macondo im Stil von García Márquez – und macht greifbar, was für ein unwahrscheinlicher Gattungsmix Morgana Kretzmann mit diesem Buch gelingt. Angelegt ist es als Kriminalthriller, der sein Figurenarsenal wie ein Roman noir à la Chandler und

Hammett entwickelt. Durch eine korrupte Welt irren der überforderte Polizist, der eigentlich noble Gangsterchef, der sozial marginalisierte Privatmittler. Nur sind all diese klassischen Männerprotagonisten hier durch Frauen ersetzt, die umso größere Energie aufbringen müssen, wenn sie Licht in die Trübnis patriarchal organisierter Komplote bringen wollen.

Indem Kretzmann ein zutiefst urbanes Genre zur neuen Form des Ökothrillers umschreibt und in eine von Naturgewalten dominierte Peripherie verlagert, verschieben sich die Figuren zugleich vom Krimi zum Western – wo in Gestalt von Parkrangerin, Bandenchefin und freier Journalistin das Trio von Sheriff, Outlaw und Cowboy eine imposante weibliche Wiedergeburt erfährt. Dass dieser Genremix zuweilen in die Klischees jener Heftchenromane abgleitet, deren Elemente collagiert zusammengefügt werden, hat oft System – etwa wenn sich die Figuren seitenlange Klippklapp-Wortgefechte liefern. Zuweilen gleitet es auch in Kitschblüten ab: Dann reihen sich Satzhälsen wie „Chaya hüpfte das Herz bis zum Hals“ oder „Eine starke Frau, die sich von einem schwachen Moment wie diesem nicht entmutigen lassen sollte“ aneinander.

Dennoch bewahren selbst diese auch stilistisch schwachen Momente ihren Reiz, weil es Kretzmann – gerade auch damit – gelingt, eine literarisch gefährlichere Falle zu vermeiden: die Dekonstruktion populärer Genres zur bloß blutleeren Montage von Versatzstücken, bei der Klischees vorsätzlich, quasi als Zitat, in ironischen Gänsefüßchen auftreten. Kretzmanns Remix der Populärliteratur ist kein bloß selbstreferenzielles Spiel, sondern authentisch: neue Energie im narrativen Sinn. Damit entwickelt die Erzählung einen Sog, der gleichermaßen populär wie poetisch ist – und im Brasilien des skrupellos korrupten Raubbaus an den Naturressourcen höchst politisch. FLORIAN BORCHMEYER



Morgana Kretzmann: „Die Stimmen des Yucumã“ Roman.

Aus dem Portugiesischen von Nicolai von Schweder-Schreiner. Insel Verlag, Berlin 2025. 261 S., geb., 24,- €.

So nah, so fern

Hans Ulrich Gumbrecht sondiert Stimmwirkungen

„Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume erschreckt mich“, notierte Blaise Pascal beim Gedanken ans Weltall in seinen „Pensées“. Im Ausruf des ruhlosen Gottes- und Weltuchers könnte man ein Gegenecho zu dem heraushören, worum es in diesem Buch geht. Statt stumme Leblösigkeit und Ferne: die Nähe einer Stimme, die zu uns spricht.

Historisch lange als wichtigster Modus menschlicher Weltwahrnehmung und Gemeinschaftserfahrung anerkannt, hat die Stimme durch die Erfindung von Schrift, Buchdruck und elektronischer Kommunikationstechnologie allmählich ihren Vorrang eingebüßt. Als ein in keiner klaren Begrifflichkeit festzumachendes und wissenschaftlich nur sporadisch angegangenes Phänomen ist die Wirkungskraft der Stimme aber wie eine tiefere Sedimentschicht in der menschlichen Existenz erhalten geblieben. In seinem Buch unternimmt Hans Ulrich Gumbrecht den Versuch, sie philosophisch, psychologisch, soziologisch, kulturgeschichtlich von den Rändern her zu umschreiben.

Von den anderen Ausdrucks- und Bedeutungsträgern Schrift und Bild ist die Stimme in den vergangenen Jahrzehnten massiv unter Druck gesetzt und überdies von Philosophen wie Jacques Derrida als Erscheinungsform einer „Präsenz“ systematisch dekonstruiert worden. Anregung für seine Rehabilitierung der Erfahrung stimmlicher Anwesenheit fand Gumbrecht bei Roland Barthes im Aufsatz „Die Rauheit der Stimme“, einem Text, der dank seiner Fokussierung auf die stimmliche Materialität zwischen Sprache und reinem Klang im Kunstlied diesem Buch eine gewisse Orientierung zu geben scheint. Gumbrecht spricht vom „Knoten der Stimme“. Verknotet sind in ihr drei sehr unterschiedliche Bereiche: das Medium der Sprache mit ihren zwei Seiten von Signifikant und Signifikat, Symptome der Psyche des jeweils Sprechenden sowie ein rein akustisches Klangerlebnis. Über sieben wie Einzelsays angelegte Kapitel hinweg soll im Buch das Thema der Stimme in Resonanz versetzt werden. Im Ergebnis klingt das über weite Strecken anregend, mitunter aber auch trocken und hohl.

Die menschliche Stimme schafft in der Interaktion soziale Räume, beispielsweise in Parlamenten oder bei Gottesdiensten. Und sie schafft auch eine große Vielfalt von „existentiellen Räumen“ mit je eigenen Strukturen, Stimmungen, Intonationen. Beim Mitsingen etwa in Fußballstadien entsteht das, was der Autor „mystische Körper“ nennt, ein Phänomen, das von Gilles Deleuze im Zusammenhang seines Konzepts eines „organlosen Körpers“ ausführlich thematisiert worden ist.

Kulturgeschichtlich betrachtet, sind die Zeugnisse, in welchen die Stimme in ihrer Materialität als bestimmtes Timbre, als Klanglage oder Skandierung sich darstellt, sehr heterogen. Gumbrecht durchläuft dieses Spektrum im Eiltempo. Er streift den Sirenenesang in der „Odyssee“, das Singen von Orpheus in der Unterwelt, das

Nachplappern der Nympe Echo, aber auch Josefines seltsam mäusehaften Pfeifensang in Kafkas Erzählung „Josefine, die Sängerin, oder Das Volk der Mäuse“. Funktional schlug sich das Interesse an der Stimme bei Quintilian oder Cicero besonders in der Rhetorik als Mittel der Überredungskunst nieder. Das Mittelalter wandte sich eher dem Gedanken der Fleischwerdung des göttlichen Wortes aus dem Johannesevangelium zu.



Hans Ulrich Gumbrecht: „Leben der Stimme“.

Ein Versuch über Nähe. Suhrkamp Verlag, Berlin, 2025. 268 S., geb., 30,- €.

In der Oper ab dem siebzehnten Jahrhundert zur gesanglichen Spitzenleistung reifoludiert und von den Moralisten La Rochefoucauld oder La Bruyère zum Authentizitätsbeweis beim Ausdruck menschlicher Gefühle gemacht, hat die Stimme sich manchmal weitgehend von ihrer Funktion als Bedeutungsträger befreit. Gumbrechts Beispielsortiment reicht bis zum Einsatz der Stimme als Mittel faschistischer Massenüberwältigung, die dank Rundfunk das Zeitalter einer „phonozentrischen Form von Politik“ eröffnete.

Bei der Weitläufigkeit eines derart „unordentlichen“ Themas – so angeleglich die verständnisvolle Mahnung der Verlagslektorin an den Autor – konnte es kaum anders kommen, als dass man bei der Lektüre manchmal etwas verloren innehält. Fast mehr noch als von der Fülle der angeführten Aspekte wird man von der Ahnung all dessen erschlagen, was eigentlich auch noch dazugehören würde, wie das pathologische oder visionäre Stimmenhören oder das enträumlichte Stimmengewirr unserer medialen Dauerverknötung.

Die zahlreich aus dem Privatleben des Autors eingestreuten Beispiele helfen wenig. Seine im Schlusskapitel genannten fünf Lieblingsstimmen aus der populären Musik – Elvis Presley, Edith Piaf, Janis Joplin, Whitney Houston, Adele, „Someone Like You“ – werden einfühlsam geschildert, lassen den Leser aber ziemlich allein mit jener „Entbergung von Nähe“, die der Autor über eine seltsame terminologische Anleihe bei Heidegger vermitteln will.

Zwischen einem resolut persönlichen Wahrnehmungsbericht und einer essayistisch freien Reflexion über das Überwältigungsvermögen der Stimme hätte vielleicht klarer entschieden werden müssen. Der „transzendente Horizont“, den Stimmen uns nahebringen und der, wie Gumbrecht betont, nicht vergeistigt „über“, sondern sehr materiell „unterhalb der menschlichen Existenz“ liegt, wäre womöglich besser erkennbar geworden. Insofern ist dieses Buch eher ein Wink aus der Ferne als eine uns zugelfüesterte Eingebung. JOSEPH HANIMANN

Ein Tag wie ein Lächeln

Die Vielfalt des polnischen Autors Jakub Ekier

Wenn er nur eine Sache auf eine einsame Insel mitnehmen dürfte, wäre es das Buch Kohelet. Es sei für ihn ein außergewöhnliches Werk, das Dinge zeige, die immer wieder, zyklisch, geschehen würden. Diese Vorliebe, die der Warschauer Dichter Jakub Ekier da deklariert, ist verständlich, denn die Fähigkeit, solche Gesetzmäßigkeiten zu erfassen, besitzt er auch selbst. Das lyrische Œuvre des Vierundsechzigjährigen ist recht schmal, da er aber auch Essays, Aufsätze und Kritiken schreibt und deutsche Literatur übersetzt (etwa Brecht, Celan, Aichinger, Kafka, Kunze und Grünbein), ist er seit Langem in der polnischen Literaturszene stark präsent.



Jakub Ekier: „Auf dem Nachbargleis“ Gedichte und Aufzeichnungen.

Aus dem Polnischen von Doreen Daume und Andreas Volk. „Edition Petrarca“ im Wallstein Verlag, Göttingen 2025. 95 S., geb., 22,- €.

Nun stellt er sich mit einer Auswahl seiner Texte aus fünfundsiebzig Jahren erstmals auch dem deutschen Publikum vor. Oder besser: mit einer sorgfältig arrangierten Komposition aus Gedichten und Aufzeichnungen, die nicht nur nahtlos ineinander übergehen, sondern auch ähnliche Motive und Themen aufgreifen und dabei oft das besagte „Zyklische“ betonen. Sie seien derart konstruiert, so Ekier, „dass das Musterhafte gegenüber dem Einmaligen die Oberhand behält. Dass das im Hintergrund zu Sehende und zu Hörende besser zu erkennen ist als das Ich.“

Diesen Hintergrund bilden meist ganz banale Bilder oder Ereignisse: der Kauf eines neuen Fernsehers, der Anblick einer wartenden Menschengruppe, der Inhalt eines Werbeplakats, eine Busfahrt. Doch der Dichter weiß diese Banalität gekonnt zu durchbrechen – durch das Erkennen dessen, was hinter dem Gesehenen steckt, etwa hinter dem, was „heute auf seine Seite“ steht („einer bei seinem blut ertappt / einer / bloßgelegtes blut / nacktes“), durch eine Assoziation oder, im Gegenteil, einen losen, scheinbar zusammenhangslosen Ge-

danken („ein tag wie ein lächeln. / der massenmörder am verhandlungstisch. / ein tag wie / ein lächeln“). Und da er dies zudem in einem Stil tut, dem er Vergleiche mit Reiner Kunze und Ryszard Krynicki verdankt – zwei Dichtern, mit denen ihn der Hang zu knappen, prägnanten Formulierungen und eine hohe Präzision der gezeichneten Bilder verbindet –, erreicht er oft eine beunruhigende Vieldeutigkeit und atmosphärische Dichte, die ihresgleichen suchen. „Es ist eine leise Stimme, die Felsen zertrümmert“, schrieb ein polnischer Kritiker über diese Lyrik.

Dieselbe fast epigrammatische Knappheit zeichnet auch Ekiers Aufzeichnungen aus („Geraschel im Lesesaal der Bibliothek, der Gedanke an herabfallende Napalmbomben dort, Atem, Atem“). Und weil sie oft in der Ich-Form geschrieben und bruchstückhafte Erinnerungen an erlebte Situationen sind, geben sie über ihn selbst Auskunft, ohne den Charakter eines klassischen Tagebuchs zu haben. Zwar ist es hilfreich, manches biographische Detail zu wissen, weil man dann eigene Motive und Bezüge in seinen Texten besser versteht. Etwa die Tatsache, dass er Sohn eines Pianisten und einer Klavierlehrerin ist, was in seiner Vertrautheit mit der klassischen Musik resultierte („Wie hypnotisiert verfolge ich Generationen von Melodien; dieselben und doch nicht dieselben, sie werden lebendig und vergehen“). Unabdingbar ist dieses Wissen aber nicht.

Gefragt nach Lyrikern, die ihn inspirieren, zählt er gleich mehrere auf, allen voran Ilse Aichinger, aber auch Anna Achmatowa, den japanischen Haiku-Meister Matsuo Bashō und einige polnische Dichter, von dem Romantiker Cyprian Norwid bis zu Koryphäen der Nachkriegslyrik wie Miron Białoszewski und Jerzy Ficowski. Doch er habe noch nie ein Gedicht geschrieben, weil er ein fremdes gelesen habe, sondern weil ihn zum Schreiben etwas dränge, was er „das principium individualitatis“ nennt: den „Gedanken an fremde Geschehnisse und Missgeschicke, die höchstens partiell teilbar und mitteilbar nach Mitteilung verlangen“. Und das dank seiner beiden hervorragenden Übersetzer nun auch auf Deutsch mit sehr überzeugendem Ergebnis. MARTA KIJOWSKA