

**Verstehen und Auferstehen.** John Burnside's Gedicht „Der Maler Fabritius nimmt die Arbeit am verloren gegangenen Noli me Tangere von 1652 auf“. = ÜBERSETZUNG / LESART Von Ute Eisinger • erschienen vor/bis 2017 auf „Fixpoetry“ • durchgesehen VIII|2021

Bei diesem auffällig bedächtigen Gedicht ist bereits der Titel Programm: In einem vorgeblich überlieferten Zeitraum, dem Jahr 1652, beginnt der bekannte niederländische Maler Carel Fabritius – fantasiert der Dichter – eine künstlerische Arbeit, die es nicht (mehr) gibt: So stellt John Burnside in der Eingangszeile sein Vorhaben vor. In den folgenden sechs Teilen des Poems soll es um einen Mythos gehen, den wir – er, im Verein mit uns geneigten Lesern – entschieden weggelassen haben: Es dreht sich um das Ausgedachte.

Carel Fabritius (1622-1654), der eine Zeitlang in Rembrandts Amsterdamer Werkstatt beschäftigt war, gilt Kunsthistorikern als das Bindeglied zwischen Rembrandt und Vermeer, den man lang für seinen Schüler hielt. Zuletzt hat sein Dürer-gleich der Natur abgeschauter „Distelfink“ durch den gleichnamigen amerikanischen Roman von Donna Tartt Berühmtheit erlangt.



Das Gemälde ist eines der wenigen, die von Fabritius erhalten blieben, denn der größte Teil seiner Arbeiten ging im „Delfter Donnerschlag“ verloren (wie dem Protagonisten von Tartts Roman in einem Sprengstoffanschlag im New Yorker Metropolitan Museum die Mutter).



Carel Fabritius 1654



John Burnside

1651 hat Fabritius' Mentor und Freund Rembrandt ein *Noli me Tangere* geschaffen: Dieses geläufige christliche Sujet meint die Darstellung der Szene aus dem Johannes-Evangelium 20,11-18 und steht in einer weitverbreiteten ikonografischen Tradition, die vom Hochmittelalter bis Picasso reicht: Maria Magdalena, am Ostermorgen im Begriff, den Leichnam des Meisters zu versorgen, findet das Grab leer vor und in unmittelbarer Nähe einen Mann, den sie für den Gärtner hält und nach Verbleib des Toten fragt. Der Gottessohn gibt sich ihr zu erkennen, sie greift zu ihm hin, doch er entzieht sich der Berührung durch ihre ausgestreckte Hand mit den Worten: „Noli me tangere!“. Der Satz – die längste Zeit missverständlich mit „Rühr mich nicht an!“, aus der lateinischen Vulgata übersetzt, lautet richtiger: „Du sollst mich nicht halten wollen!“.

Am bekanntesten sind das *Noli me Tangere* von Fra Angelico, das Giotto's und das von Hans Holbein.

Das Bildmotiv bezieht seine Spannung aus dem Gegensatz zwischen Gesichtsausdruck und Handhaltung des aus dem Grab Gestiegenen und denen der Frau, mit der er vor seiner Kreuzigung gelebt hat: Auf allen Darstellungen hat der demnächst Aufzuerstehende einen abgeklärten, ja abweisenden Gesichtsausdruck, der bereits nicht mehr von dieser Welt ist. Seine Handbewegung zeigt den Lehr- und Verkündigungsgestus (erhobener Unterarm mit ausgestreckten drei Fingern) und/oder den Abwehrgestus (nach unten gerichteter Arm mit nach oben abgewinkelter Hand, öfter mit auf die Daumenspitze gelegtem Mittelfinger, kleiner Finger und Zeigefinger angehoben und leicht gebogen).

Die Warnung oder Abweisung kontrastiert mit der horizontalen, flehenden Handbewegung der Magdalerin zu ihm hin, die ihn verzweifelt fassen, ja wenigstens berühren möchte. Gesicht und Hände drücken Demut, Trauer und größte Sehnsucht aus.

Der im Noli-me-tangere-Motiv stark zum Ausdruck gebrachte Gegensatz hat seinerseits ein Pendant in der Erzählung vom Apostel Thomas, dem Zweifler, der seine Finger in die Wunde legen durfte. Maria Magdalena, der grenzenlos Glaubenden, hatte Jesus die Annäherung mit den unverständlichen Worten versagt: „Halt mich nicht fest. Denn ich bin noch nicht zum Vater aufgestiegen.“ Wenn er sie auch nicht seine Füße küssen lässt, setzt er sie dennoch zur ersten Zeugin ein, die Frohe Botschaft den Jüngern zu überbringen.

Die Magdalerin ist, im Unterschied zum skeptischen Jünger, eine Liebende, und ihr intensiver Blick das Anziehende an dem Bildmotiv: Er ist Leidenschaft und Demut, Glauben als auch Verstehenwollen in einem. In der häufig dargestellten Szene erfährt eine einfache Frau – intuitiv – , was ihrem „Meister“ geschieht, wenn man ihr auch nicht glauben wird.

Burnside, wie man aus seinem autobiografischen Roman „Lügen über meinem Vater“ entnehmen kann, entstammt der tief katholischen Umgebung schottischer Bergleute. Die geläufige Darstellung der Szene aus dem Johannesevangelium bringt ihn dazu, Maria Magdalenas Situation mit der eines Dichtenden zu vergleichen.

Für einen Dichter ist das Wunder des Glaubens, dass es ihm immer wieder gelingt, dem einen Namen zu geben, das er erkennt. Für einen Christen ist die Auferstehung das Wunder des Glaubens schlechthin.

Die Arbeit des Dichters besteht im Erinnern. Wenn er wachruft, was längst vorüber ist, gelingen ihm Auferstehungen: schöpferisches Tun als auferstehendes Sehen-Machen.

Und um den Glauben in der widersinnigen und übermächtigen anderen Welt des Faktischen, Erfass- und Beweisbaren geht es im vorliegenden Gedicht.

Ich weiß nicht, ob John Burnside, dem wir etliche Gemälde-Gedichte verdanken, irgendwo gelesen hat, dass auch der 30-jährige Carel Fabritius im Jahr nach seinem „Meister“ ein *Noli me Tangere* schuf. Es wäre vorstellbar.

Sicher ist, dass Fabritius 1654 mit 32 Jahren starb und bis auf fünf oder sechs seiner Werke mit ihm verbrannten: *Delftse donderslag* nennt man die verheerende [Explosion](#) eines [Pulverturms](#) am Vormittag des 12. Oktober 1654, die die niederländische Stadt [Delft](#) zu gut einem Viertel zerstörte. Es war die bis dahin schwerste Explosion in den [Generalstaaten](#). Ihr Knall sei noch auf der 150 Kilometer entfernten Insel [Texel](#) zu hören gewesen, heißt es. Man vermutet über tausend Todesopfer. In der Londoner National Gallery ist [Delft nach der](#)

Zerstörung .nationalgallery.org.uk/paintings/egbert-van-der-poel-a-view-of-delft-after-the-explosion-of-1654# zu sehen, von Egbert van der Poel gemalt.

Die Idee, dass unter den verlorenen Fabritius-Bildern auch ein *Noli me Tangere* war, mag Burnside's einfühlsamer Fantasie entsprungen sein. Gemäß der Devise: *Se non è vero, è ben trovato* kommt es, wenn man an etwas glaubt wie die Christen an das Leben nach dem Tod und die Dichter an das Wort, das erinnern kann, auf die Unterscheidung zwischen Dichtung und Wahrheit auch gar nicht an.

|   |   |
|---|---|
| <p>John Burnside</p> <p>The Painter Fabritius Begins Work on the Lost Noli me Tangere of 1652</p> <p>I</p> <p>This is the myth we chose to do without;<br/>and surely the painter imagined the garden he shows<br/>as blue-green and mandarin – the improbable fruits<br/>and blossoms; the patient birds;<br/>the held breath of the shade –</p> <p>surely he imagined it<br/>with no one in the foreground but himself:<br/>a scene from childhood, say, or early love; a moment's<br/>homesick reinvention, not quite true, and yet<br/>more trusted than the authorised account.</p> <p>It seems so much a pretext for the real:<br/>that dove in the upper branches, that wisp of cloud,<br/>those children in the distance playing quoits<br/>or calling out from one hedge to the next<br/>the only names they know in all the world.</p> <p>It seems so much a pretext for the given:<br/>less gospel than the brilliant commonplace<br/>of all we take for granted, vines and thorns<br/>and morning dew receding in the grass;<br/>that gold light in a stand of tamarisk; woman and man</p> <p>arriving at this moment, not by chance,<br/>and not quite by design, their puzzlement<br/>the first step in a lifelong discipline<br/>of knowing what they can and cannot touch,<br/>what goes unspoken and what must be told:</p> <p>a local sound – though everything is one –<br/>the smell of hyacinths, a veil of bees</p> | <p>John Burnside, deutsch von Ute Eisinger</p> <p>Der Maler Fabritius nimmt die Arbeit am verloren gegangenen Noli me Tangere von 1652 auf</p> <p>I</p> <p>Hier kommt der Mythos, ohne den es gehen soll;<br/>freilich wird sich der Maler den dargestellten Garten<br/>blaugrün und mandarin vorgestellt haben - unwahrscheinliche<br/>Früchte und Blüten; geduldige Vögel;<br/>Schatten beim Atemanhalten –</p> <p>sicher hat er sich darin<br/>ganz allein im Vordergrund vorgestellt:<br/>eine Kindheitsszene, ja, oder frühe Liebe; ein Moment, aus<br/>Heimweh neu erfunden, nicht ganz wahr, und doch<br/>echter als ein bestätigter Bericht.</p> <p>Es scheint so sehr fürs Wirkliche ein Vorwand:<br/>die Taube da in der Laubkrone, die Wolkensträhne dort,<br/>die Kinder, die weit hinten Ringewerfen spielen<br/>oder im Schutz von einer Hecke zur anderen<br/>alle Namen rausschreien, die sie erst haben von der Welt.</p> <p>Es scheint so sehr ein Vorwand fürs Gegebene:<br/>weniger Evangelium als genialer Allerweltsort<br/>von allem, was uns, glauben wir, zusteht: Reben, Dornen<br/>und wie Morgentau im Gras vergeht;<br/>das Goldlicht da in einer Gruppe Tamarisken; Frau und Mann,</p> <p>ihr Dazustoßen in dem Moment, nicht aus Zufall<br/>noch ganz konstruiert; ihr Erstaunen<br/>der erste Schritt in einer lebenslangen Disziplin:<br/>zu wissen, was und was man nicht anrührt,<br/>was unausgesprochen durchgeht, was gesagt sei:</p> <p>ein ortstypischer Klang – wie alles einer ist –<br/>der Hyazinthenduft, ein Schleier Bienen,</p> |
|---|---|





|   |  |
|---|--|
| <p>V</p> <p>Alone for the first time in weeks<br/>and starting again on something he'd almost abandoned</p> <p>he's thinking of the time he saw a girl<br/>on the frost-whitened rink of the green</p> <p>one hard December morning: not quite dawn<br/>his neighbours asleep and him in a tattered coat</p> <p>and slippers, in the gold cell of the attic,<br/>brewing tea. Ghosts didn't bother him much</p> <p>but this was one he'd never seen before:<br/>a dark-haired girl in sandals and a thin white</p> <p>summer dress, her head turned to the light,<br/>the look on her face less hope than apprehension.</p> <p>It took him three short steps to reach<br/>the window: lights and shadows on the glass</p> <p>becoming shapes, then absence, then the thought<br/>of something lost before it even happened</p> <p>and when he looked again, through ferns of ice,<br/>nothing was there.</p> <p>Yet now, as he sets to work in an empty room<br/>with hours to fill, he's thinking of the time</p> <p>he saw her: how he knew that he had seen<br/>and guessed he'd been deceived, the way we guess</p> <p>there's something in the world we cannot name<br/>though each of us negotiates the form</p> <p>it happens to assume: not quite the ghost<br/>he thought he'd seen that morning while the house</p> <p>was still asleep, but something he would claim<br/>if ever it returned: half-girl; half-frost;</p> <p>a resurrection waiting to begin<br/>in flesh and bone, in touch and self-forgetting.</p> | <p>V</p> <p>Für sich allein zum ersten Mal seit Wochen,<br/>fängt er etwas fast schon Aufgegebenes wieder an,</p> <p>er denkt an die Zeit zurück, als er ein Mädchen sah<br/>am Eislaufplatz auf weiß glasiertem Grün</p> <p>an einem rauen Dezembermorgen: nicht mehr ganz früh,<br/>die Nachbarn schlafen noch und sich im ausgebeulten Mantel</p> <p>und Schlapfen, wie in der goldenen Zelle unterm Dach<br/>er Tee brüht. Gespenster machten ihm nicht sehr zu schaffen,</p> <p>doch so eines war ihm noch nicht begegnet:<br/>ein dunkelhaariges Mädchen in Sandalen, dünn-weißem</p> <p>Sommerkleid, den Kopf zum Licht gehalten,<br/>ihr Gesichtsausdruck eher besorgt als Hoffnung.</p> <p>In drei Schritten stand er schon<br/>beim Fenster: Lichter und Schatten am Glas</p> <p>wurden Konturen, Abwesenheit, dann der Gedanke,<br/>dass etwas verloren war, bevor es noch eintrat,</p> <p>und als er noch einmal hinsah, durch Farnwedel Eis,<br/>gab es da nichts.</p> <p>Selbst jetzt noch, als er zu schreiben beginnt in einem leeren<br/>Raum, in der Vorfreude auf freie Stunden, hat er die Zeit,</p> <p>als er sie sah, vor Augen: wie er seines Sehens sicher war<br/>und sich ertappt vorkam, die Art, wie wir davon ausgehen,</p> <p>die Welt enthielte Dinge, für die wir keine Namen haben,<br/>wenn jeder von uns auch tut, als kennte er die Form</p> <p>nicht, die es annimmt: nicht nur eine Erscheinung<br/>glaubte er an diesem Morgen erblickt, während das Haus</p> <p>noch schlief, sondern etwas, das ihm zustehen würde,<br/>käm's je zurück: halb Mädchen; halb Reif;</p> <p>eine Auferstehung, die erst einsetzen wollte<br/>in Fleisch und Blut, Berühren und Sich-Vergessen.</p> |
| <p>from <i>Selected Poems</i> (London: Jonathan Cape, 2006)</p>   | <p>Aus: <i>Selected Poems</i> (London: Jonathan Cape, 2006)</p>  |

In Teil I wird der Leser erst einmal darauf vorbereitet, dass es nun um etwas gehen wird, das nicht existiert. Burnside schildert uns einzelne Details von dem nie vorhandenen Bild. Eh klar, man weiß, wie Fabritius malte und man weiß, wie zu seiner Zeit das *Noli me Tangere* dargestellt wurde. Auch Martin Schongauers *Noli me Tangere* hatte Hesperiden in den Ästen hängen.

Weil der Auferstandene von der erschrockenen Maria Magdalena erst für den Gärtner gehalten wurde, muss das Land um das Grab ein blühender Garten sein, und um der Geschichte das Gleichnishafte mitzugeben, ein paradiesischer. Wie ihn Burnside hier beschreibt, erinnert er an Lucas Cranachs Paradies-Bilder: die goldenen Äpfelchen, die Tamarisken und das ratlose vertriebene Paar: Burnside nimmt sie als die Ersten, denen das Schicksal zuteil wurde, zwischen – mit Worten – Berühren und Nicht-Anfassen zu entscheiden. In seiner Lesart kommt die Vertreibung aus dem Paradies der sprachlichen Unsicherheit gleich: Adam hatte noch drauflos benannt wie die Kinder, die im Schutz der Hecke „Namen / rausschreien / in die ganze Welt“, nun stolpern Mann und Frau, nackt, auf glattes Terrain, sind verlegen, worüber gesprochen werden darf und was tabu ist. Die verlockend golden im Garten Eden vorhandenen Früchte vom Baum der Erkenntnis meinem beim Dichter das Wagnis, etwas anzutasten, indem er es anspricht.

Burnside stattet die erschaffene Bilderwelt mit Düften aus: Die erwähnten Hyazinthen riechen stark. Zudem lassen sie ihren Kontrast, tiefes Grün, vorstellen; zum leuchtenden Lilienweiß, das es in allen Frührenaissance-Unschuldsgestaltungen gibt.

Teil II spricht nun am Beispiel des *Noli me Tangere* an, was es heißt, etwas zu sehen, das die anderen nicht sehen, ja bezweifeln; nicht zuletzt deshalb, weil Maria Magdalena eine Frau ist und als Gefährtin des Meisters eine Sonderstellung unter den Jüngern eingenommen hat.

Zur Wiederholung: Bei Johannes heißt es: Am leeren Grab hatte sie einen Mann, den sie für den Gärtner hielt, nach dem Verbleib des Leichnams gefragt. Jesus sprach sie mit Namen an, da erkannte sie ihn und antwortete hebräisch: „Rabbuni!“, was „Meister!“ bedeutet. Sie wollte ihn berühren, doch er entzog sich mit: „Halt mich nicht auf!“.

Ihr Augenzeugenbericht zählt vor anderen nicht: Als Jesu' Gefährtin das erste Mal gelaufen kommt, weil sie das Grab leer gefunden hat, eilen zwei Jünger, weil sie ihr nicht glauben können, dorthin und stürmen entsetzt wieder heim. Nun hat die Magdalerin sogar mit dem Meister gesprochen. Dass er tatsächlich auferstanden ist, glaubt man aber erst, nachdem Jesus den Jüngern als Fremder erschienen ist. Thomas Didymus glaubt überhaupt nur, was er mit eigenen Händen greifen kann.



Es geht Burnside nicht um die Geschehnisse am heiligen Grab an sich; auch nicht darum, dass Frauen in patriarchalen Gesellschaften nicht zählen. Beispielsweise im Koran hat nur Manneswort Gültigkeit, dort bringt die Aussage von „vier männlichen Zeugen“ eine Frau sogar zu Fall. Im Evangelium erschrecken die zwei Jünger und fliehen. Erst von einem Mann vorgetragen und einem „Stenografisten“, nämlich später dem Evangelisten, festgeschrieben, zählt die Aussage der Frau, ja dann kann Frohbotschaft werden, was ihr widerfahren ist. Dabei machen die Männer – weniger vertrauenswürdig – aus der Erzählung der gefallenen, an Jesu' Seite wieder aufgeblühten Frau, wie Christen die Geschichte von der geläuterten Sünderin aus Magdala lesen, etwas ganz anderes. Ihre Berichte werden missionarisch umgemünzt zu Beweis-Erzählungen, der Verkündigung der Auferstehung mithilfe epischer Stilmittel.

Die Aussage dieses Poem-Teils lautet: Wahrheit hat nichts mit Beweisen zu tun. Sie kann, selbst wenn eine Erfahrung anders wiedergegeben wird, bleiben; noch tut ihr, dass vieles weggelassen wurde, Abbruch.

Das Gedicht ist den 2006 ausgewählten Gedichten abgedruckt. Möglicherweise hat Robert Hass, ein von Burnside sehr geschätzter kalifornischer Dichter, ihm diese Idee gegeben. Hass' Gedicht „After the Winds“ entstand zwischen 1997 und 2005. Es heißt darin:

For Magdalen, of course, the resurrection didn't mean  
Shed'd got him back. It meant she'd lost him in another way.  
It was the voice she loved, the body, not the god  
Who, she had been told, ascended to his heaven,  
There to disperse tenderness and pity on the earth.

Für Magdalena, freilich, hieß Auferstehung nicht,  
Sie hätt' ihn wieder. Sie hieß: ihn anders verloren haben.  
Sie liebte ja die Stimme, den Leib und nicht den Gott,  
Der, hat man ihr gesagt, im seinen Himmel aufgestiegen sei,  
Auf Erden Zärtlichkeit und Mitleid zu verbreiten.

Aus: Robert Hass, After the Winds

Übs. Ute Eisinger

Der aus Zweizeilern bestehende Teil III macht stutzig. Hier ist die Stelle, bei der mich – im ersten Lesedurchgang spätestens hier – der Dichter ergriffen hat: Er maß sich die einschlägige Deutung eines (imaginierten) Gemäldes an – bzw. der aus anderen Gemälden bekannten neutestamentlichen Szene, die er mit der unmissverständlichen Deutung auf eine Art auslegt:

Es gibt keine andere Botschaft als: Tote sind tot, sie reagieren auf niemanden mehr. Für trauernde Geliebte gibt es keine andere Botschaft als die: Sie sind fort, haben sich aus dem Staub gemacht, indem sie seelenlose Materie geworden sind, Erde oder Asche.

Die zweite Zeile dementiert den Trost des Jenseits: Nichts lässt sich hinüberbringen, auf nichts verlassen. Unsere Urahnen lagen mit den Grabbeigaben ebenso falsch wie Glaubensgemeinschaften, die mit Paradiesversprechungen locken – wie die katholischen Christen, die Tote nicht verbrennen.

Den „Geist“ lasse man außen vor, empfiehlt der Dichter, und halte sich ans Leben, das alles bietet, was der Mensch braucht – samt dem Wissen, dass Fleisch und Blut verwesen werden.

Hier folgt eine der schönsten Stellen des Gedichts: Dem Wissen um den Verfall des Leibs gesellt Burnside das Wissen bei, dass aus Samen Bäume wachsen und aus Eiern Vogeljunge schlüpfen, um sich später vom Erdboden zu erheben. Dichter und schlichter als in dieser Konstruktion lässt sich das Vertrauen in den geordneten Lauf des Lebens nicht vorbringen.

Aus seinem vorgestellten *Noli me Tangere* macht Burnside eine Absage an die vorherrschende Realitätsgläubigkeit: Wer seine Hände ausstreckt, um zu erfahren, ob etwas wirklich ist, hat schon verloren, wird auf jeden Fall von „dünner Luft“ enttäuscht werden. Es lebe die Vorstellungskraft! Sie ist den Tatsachen überlegen, samt ihrer Klänge, Düfte, Windberührungen, mit dem das Nicht-Gegenständliche Gestalt annehmen kann.

In Teil IV, aus Fünf- und Vierzeilern bestehend, folgt ein Lob der Malerei: Für den Maler, bekennt der Dichter, ist alles „Licht“, d.h. Arbeiten in Farben, Linie, Schatten. Das Geheimnis der Malerei besteht in der Übereinstimmung des bekannten Gewöhnlichen mit dem außerordentlich Zeitlosen.

An anderer Stelle sagt Burnside in einem Interview, er bewundere Bruegel für die Darstellung des allgemein Gültigen im Getriebe des Banalen, Alltäglichen.

Der britische Fernseh-Kunsthistoriker John Berger drückt das so aus: Gemälde stellen immer einen nie dagewesenen Augenblick dar, der später einmal einen Betrachter ansprechen soll: darin liege ihr Geheimnis.

Der Maler – auch der Dichter, Künstler generell – betreibt damit, was im *Noli me Tangere* als Unmöglichkeit gezeigt wird: Ihm ist, in Nachfolge des Patrons aller Barden, Orpheus – der

Gang zurück aus der Unterwelt gewährt, wenn er an das Verlorene rührt und Lebende damit ansteckt: Seele an Seele vermittelt.

Teil V, in Zweizeilern, führt in die Schreibstube des Dichters – in die unmittelbare Gegenwart der Entstehung des Gedichts. Dichten ist Erinnern, Geister-Heraufbeschwören, vor denen man (sich) Rechenschaft ablegen muss.

Im vorliegenden Fall kommen dem Dichter Erinnerungen an eine nie stattgehabte Begegnung mit einem Mädchen, das er als junger Mann eines kalten Morgens bei beschlagenen Fenstern gesehen hat. Die Beatrice des jungen Dante ist ein Wesen, mit der es nie eine echte Begegnung gegeben hat, und umso mehr durfte sie Muse bleiben, schön, jung, unnahbar. Beim Barden Burnside wird die geschilderte Nicht-Begegnung zum Erweckungserlebnis, denn der Dichter fühlt sich ertappt in der Begegnung, „wie wir davon ausgehen, / die Welt enthielte Dinge, / für die wir keine Namen haben“.

Das Benennen der Dinge der Welt kommt hier zum dritten Mal in dem Gedicht vor: Es war seit Menschenbeginn Adams Aufgabe, es wird von Kindern ausprobiert, die die Welt erschließen, indem sie Dinge benennen und stolz herausschreien, was sie kennen. Am gegebenen Beispiel zeigt uns Burnside, wie Dichter ihren Ruf – bei Priestern heißt es: ihre Berufung – erhalten: Sie sehen ein, dass ihre Aufgabe darin besteht, Dinge in der Welt aufzuspüren und ihnen Namen zu geben. In der Tradition der mündlichen Dichtersänger des Nordens waren die *Kenningar* die Begriffe von den Dingen, die Metaphern, die man auswendig können musste: kennen, um zu besingen.

Aber Burnside wäre nicht Burnside, ließe er uns nicht gleich darauf, *quod erat demonstrandum*, lernen, dass das Ungeheuerliche auch als banal abgetan werden kann: Vielleicht, schreibt er über den jungen Mann, der sich in ein unbekanntes Mädchen verliebt, war es nur die Vorahnung auf seine eben erwachende Sinnlichkeit...

John Burnside's Romane sind fast alle deutsch erschienen, einige auch als Hörspiele. Seine Gedichte, deutsch, gibt es durch Iain Galbraith in Akzente 2/2013, in „Manuskripte“, „Kulturtausch“ und dem Band „Versuch über das Licht“ (Hanser-Verlag), sowie durch Evelyn Schlag in dem Band „XXV schottische Dichter, von österreichischen übersetzt“ (Folio-Verlag). Für 2016 plant Hanser eine weitere Burnside-Gedichtauswahl herauszugeben.

---

Delft nach der Zerstörung Siehe: [nationalgallery.org.uk/paintings/egbert-van-der-poel-a](http://nationalgallery.org.uk/paintings/egbert-van-der-poel-a)

view-of-delft-after-the-explosion-of-1654#