

Illustr. 2: Fritz Behrendt, 1970 (siehe Anm. 2).

Schluss mit „nie davon gehört“. Die niederländische Literatur in Deutschland

Lut Missinne

Im Dezember 2001 erschien in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* eine Rezension, in der das Folgende zu lesen war:

„Ein Buch, das dreißig Jahre lang nicht aus dem Niederländischen ins Deutsche übersetzt wurde, das kein Buchmesserschwerpunkt aus der Versenkung hervorholen konnte, keine noch so große Renaissance der niederländischen Literatur in Deutschland und das jetzt also in diesem Herbst erscheint, was kann man von einem solchen Buch erwarten? Eigentlich nicht viel. Denn so verschlafen ist die deutsche Verlagslandschaft doch nicht, dass sie sich über vierzig Jahre lang ein Meisterwerk aus dem Nachbarland entgehen ließe. Und doch ist genau das geschehen. [...] ein meisterhafter Roman des 1995 verstorbenen Willem Frederik Hermans [...] ist jetzt erstmals auf deutsch zu lesen.“¹

Das Buch, über das im Weiteren in dieser Rezension mit viel Lob gesprochen wird, war die 2001 erschienene deutsche Übersetzung von Hermanns' *De donkere kamer van Damokles: Die Dunkelkammer des Damokles* [Illustr. 1].

Für jeden aufrechten Niederländisch-Studenten in Belgien oder den Niederlanden gehört Hermanns zu den Großen der niederländischen Literatur. Er gehört neben Gerard Reve und Harry Mulisch zu „*de grote drie*“. Wenn man aber bis vor kurzem – und höchstwahrscheinlich auch heute noch – einen interessierten Leser nach den drei Top-Autoren der niederländischen Literatur gefragt hätte, dann hätte ganz sicher Harry Mulisch dazu gehört. Die Chancen stehen gut, dass als zweiter Name Cees Nooteboom fallen würde und man auf dem dritten Platz vielleicht Leon de Winter, Margriet de Moor, Connie Palmen oder Maarten 't Hart vorgefunden hätte. Die Chance, dass der Leser den Namen Willem Frederik Hermanns nennt, ist äußerst gering. Wie kommt es dazu?

Das Bild einer nationalen (in diesem Fall der niederländischen) Literatur in Übersetzung sieht immer anders aus als das Bild, das im Land selbst existiert. In diesem Fall ist die Lage besonders kompliziert, weil mit niederländischer Literatur eigentlich Literatur aus zwei Ländern und einer Sprache gemeint wird. Die Komplexität Belgiens führt nämlich dazu, dass im Norden eine Nationalgrenze liegt, die keine Sprachgrenze ist, weil in der Mitte eine Sprachgrenze liegt, die keine Nationalgrenze ist.

An erster Stelle sollte man nicht vergessen, dass beim Übersetzen eine Auswahl getroffen wird. Nicht alles aus der niederländischen Literatur ist auf dem deutschen Markt erhältlich. Was übersetzt wird, ist nichts weiter als eine sehr grobe Auslese. Die niederländische Literatur kommt gefiltert in Deutschland an. Dieser Filter besteht nicht nur aus Verlegern, Lektoren, Kritikern und Rezensenten, sondern aus dem gesamten Buchbetrieb in Deutschland. Mit anderen Worten: Findet sich ein übersetztes Buch in einer anderen Umgebung in einem anderen Kontext wieder, ist der Bezugsstrah-

men ein anderer. Das kann man sogar schon merken, bevor man ein übersetztes Buch zu lesen beginnt: Es gibt einen Unterschied in der Ästhetik. Deutsche Bücher sehen viel ernster aus. Ein paar Beispiele: Einer der renommiertesten deutschen Verleger, Christoph Buchwald, der lange bei Suhrkamp gearbeitet hat, sagte hierzu:

„So, wie Querido das Werk von Adri van der Heijden als Taschenbuch herausgibt, mit diesen großen Buchraben, das könnten wir uns als Suhrkamp nicht erlauben. Die Buchhändler würden denken, dass sie es mit einem sehr kommerziellen Autoren zu tun haben, anstelle eines der interessantesten Vertreter der Generation, die die Nachkriegszeit beschreibt“ [Illustr. 2].

Ein weiteres Beispiel für den Unterschied in der Buchkultur ist die Art, wie das Werk der flämischen Autorin Anne Provoost in Deutschland auf den Markt kam. Provoost gab 1990 ihr Debüt mit dem Buch *Mijn tante is een grindwal* (dt.: *Tränen sind für die Augen, was der Regenbogen für den Himmel ist*, 1992), eine Geschichte über Inzest, in der die Hauptfigur Tanja nicht über ihre Erfahrungen sprechen kann, ein typisches Jugendbuch, was auch an der äußeren Präsentation zu sehen ist [Illustr. 3].

Im Laufe der letzten zehn Jahre hat sich das Werk Anne Provoosts jedoch dahingehend entwickelt, dass es im Moment auf der Grenze zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur steht. Dieser Prozess begann mit ihrem erfolgreichen Roman *Vallen* (1994; dt.: *Fallen*, 1996) und wurde fortgeführt mit *De roos en het zwijn* (1997; dt.: *Rosalienus Spiegel*, 2000) und ihrem bisher letzten Buch *De Arkvaarders* (2001; dt.: *Flutzeit*, 2003). Die Entwicklung zur Erwachsenenliteratur wollte ihr Verleger auch in der Gestaltung sichtbar machen. Das äußere Erscheinungsbild des Umschlages von *De roos en het zwijn* unterscheidet sich nicht von ‚normaler‘ Literatur für Erwachsene [Illustr. 4].

Der deutsche Verleger hatte sich bei der Veröffentlichung der Übersetzung *Rosalens Spiegel* jedoch noch nicht getraut, diesen Schritt zu gehen, wodurch das Buch in der deutschen Version (gegen den Willen der Autorin) äußerlich als „Jugendbuch“ zu erkennen ist [Illustr. 5].

Wenn einem Buch der Umstieg vom niederländischen zum deutschen Sprachgebiet gelingt, passiert außerdem noch etwas viel Einschneidenderes: Es wird übersetzt und wird also ein neuer Roman – mit neuen, anderen Möglichkeiten für den Leser. Ich möchte im Folgenden einige Aspekte dieses Phänomens ‚niederländische Literatur in deutscher Übersetzung‘ behandeln.

Die Geschichte der niederländischen Literatur in deutscher Übersetzung könnte man im 19. Jahrhundert mit dem Vater der flämischen Literatur anfangen lassen: Hendrik Conscience – „der Mann der seinem Volk das Lesen beigebracht hat“ –, der mit seinem *De Leeuw van Vlaanderen* (1838; dt.: *Der Löwe von Flandern*) einen Beitrag zur Erweckung eines Nationalbewusstseins in Flandern lieferte. Das Interesse in Deutschland für Conscience war nicht so sehr – und das ist kein Wunder – auf die literarische Qualität des Werkes gerichtet, sondern vielmehr auf die politischen Entwicklungen in Belgien und auf die Flämische Bewegung. Einige von Conscience Büchern sind in der Periode von 1830 bis 1880 häufiger als zehn Mal in verschiedenen Auflagen oder Ausführungen in deutscher Übersetzung erschienen. Neben einer Reihe von Faktoren, die ich hier unberücksichtigt lassen muss, spielten bei diesem Erfolg der Übersetzungen eine Reihe wirtschaftlicher Aspekte eine Rolle. Zum einen gab es bis 1886, als die „Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst“ geschlossen wurde, kein Urheberrecht³. Dies bedeutet, dass Verleger ziemlich günstig Übersetzungen auf den Markt bringen konnten, und es erklärt auch, warum sie für die Neuauflage eines Buches leicht einen anderen Autor heranziehen konnten. Aber auch die Marktsituation entwickelte sich gegen Ende des Jahrhunderts positiv. Es kam zu einem explosiven

Wachstum des deutschen Verlagsmarktes, dessen Zentrum Berlin war. Die Buchproduktion und der Umsatz im Buchhandel stiegen stetig, da preiswerteres Papier fabriziert wurde und bessere Drucktechniken verwendet werden konnten. Die Zeitungsauflagen stiegen spektakulär an, wodurch auch die Anzahl der Leser enorm wuchs. Zeitungen waren in dieser Zeit für die Autoren wichtig, da sie Vorrabveröffentlichungen abdruckten.

Diese – und andere wirtschaftliche Wachstumsfaktoren – führten dazu, dass ab 1890 ein Aufschwung bemerkbar wurde, was die Übersetzungen vom Niederländischen ins Deutsche betraf. Allerdings: Solch günstige Umstände allein führen natürlich nicht automatisch zu einem Interesse an ausländischer Literatur, und bestimmt nicht an der niederländischen. Dafür war die aktive Rolle von Übersetzern notwendig, wie man am Beispiel einiger Übersetzer aus jener Zeit sehen kann. Dr. Jaap Grave (Anm. 3) hat dies ausführlich anhand von Paul Raché dokumentiert, der Bücher von Couperus und Heijermans übersetzte, an Willem Spolst, dem Übersetzer Multatuli, und an einer bemerkenswerten weiblichen Figur in dieser Welt von hauptsächlich männlichen Übersetzern, an Elise Otten, die nicht nur als Übersetzerin, sondern auch als Sekretärin, Managerin und Literaturagentin auftrat [Illustr. 6].

Elise Otten (1873-1930) wurde als Tochter niederländischer Eltern in Amsterdamm geboren. Als sie acht Jahre alt war, verließen ihre Eltern Amsterdam, zogen nach Zürich, später nach Frankfurt und kamen schließlich nach Berlin. Elise wollte Literatur studieren, was aufgrund bestimmter Umstände nicht glückte. Jedoch lernte sie aus eigener Initiative Französisch, Englisch und Spanisch. 1894 begann sie ihre Übersetzungsarbeit und war darin äußerst produktiv. Insgesamt verzeichnet Elise Ottens Bibliographie 50 übersetzte Romane und 20 übersetzte Theaterstücke. Wie kam es zu diesen Übersetzungen?

In Berlin hielt sich Elise Otten über die niederländische Literatur ausgezeichnet auf dem Laufenden. Sie abonnierte Zeitungen und Zeitschriften

wie *De Gids*, *De Nieuwe Gids*, *De Telegraaf*, *Het Algemeen Handelsblad* und *Groot Nederland*. Diesen entnahm sie Textfragmente, um sie zu übersetzen, kontaktierte den Autor, fertigte eine Übersetzung an und schickte diese an einen deutschen Verleger. Oft war dies in Eile verrichtete Arbeit, denn die Niederlande hatten die bereits erwähnte Berner Übereinkunft noch nicht unterzeichnet – sie taten dies erst 1912 –, und sobald die Buchausgabe erschien, hatte jeder das Recht, sie zu übersetzen. Else Otten konnte vom Autor oder vom Verleger zwar das alleinige Recht zur Übersetzung erhalten, aber das konnte in jener Zeit kaum kontrolliert werden. Also versuchte sie, die deutsche Ausgabe noch vor der niederländischen erscheinen zu lassen. In ihrer Anfangsphase übersetzte Otten Autoren, die inzwischen vergessen sind, wie Cecile de Jong van Beek oder Justus van Maurik, aber ab 1900 konnte sie das Werk Frederik van Eedens übersetzen. Van Eeden hatte früher schon Kontakt zu Übersetzern, kam aber in Deutschland nicht voran. Das hatte nicht unbedingt mit der Qualität der Übersetzungen zu tun, sondern mit der Tatsache, dass seine Bücher nicht regelmäßig von deutschen Kritikern besprochen wurden. Seine erste Übersetzerin, Anna Fies, die 1892 *De kleine Johannes* (1887; dt.: *Der kleine Johannes*) übersetzt hatte, wohnte in Utrecht und konnte darum nur mühsam den Kontakt zu deutschen Verlegern und Rezensenten halten. Vierzehn Jahre später übersetzte Else Otten *De kleine Johannes* erneut, und berichtete davon in einem Brief:

„Ik vertaalde *De kleine Johannes* opnieuw, mij inspannend om in de Duitse taal, wat ik zou willen noemen, ook het ‚aroma‘ van het Nederlandsch te behouden, die rhythmische onderstroming, welke ook in het proza van Van Eeden, den dichter doet voelen“⁴. [„Ich übersetzte *De kleine Johannes* erneut, mich bemühend, in der deutschen Sprache das beizubehalten, was ich das ‚Aroma‘ des Niederländischen nennen möchte, diesen rhythmischen Unterstrom, welcher auch in der Prosa van Eedens den Dichter durchscheinen lässt.“]

Ihre Übersetzung hatte mehr Erfolg: Sie hatte einen renommierteren Verleger als bei der ersten Übersetzung der Fall gewesen war. Und darüber hinaus schwamm der Roman auf einer Welle von niederländischer Literatur in deutscher Übersetzung mit. Aber Otten übernahm nicht nur die Initiative beim Kontaktieren von Autoren und Verlegern, sie erfüllte neben ihrer Rolle als Übersetzerin auch die einer Literaturagentin und Finanzverwalterin. Sie war es, die Van Eedens Lesungen organisierte und dafür die Finanzen regelte; sie war es, die für einen Teil der Öffentlichkeitsarbeit sorgte; sie war es, die seine Theaterstücke nicht nur übersetzte, sondern auch versuchte, sie an deutschen Theatern unterzubringen. Außerdem sorgte Otten dafür, dass die Bücher besprochen wurden. Sie schrieb selbst Rezensionen und versuchte so, die von ihr übersetzten Autoren auch strukturell zu unterstützen. Im Jahr 1905 versuchte sie die umfangreiche Literaturgeschichte Jan Te Winkel, *De onwikkelinggang der Nederlandsche letteren (Die Entwicklung der Niederländischen Literatur)*, übersetzen zu lassen, was ihr allerdings nicht gelang.

Etwas um 1910 begann sich das Blatt zu wenden und eine neue Periode brach an. Die Autoren, die Otten und ihre männlichen Kollegen erfolgreich übersetzt hatten, waren hauptsächlich Niederländer: Louis Couperus, Frederik van Eeden, Herman Heijermans. Mit Ausbruch des Krieges richtete sich die Aufmerksamkeit für niederländischsprachige Literatur in Deutschland gen Süden, was viel mit der sogenannten ‚Flamenpolitik‘ zu tun hatte. Im September 1914 ergriffen die deutschen Besatzer die Initiative zur ‚Flamenpolitik‘: Man beabsichtigte, die Flamen für sich zu gewinnen und den belgischen Staatsverbund zu untergraben, indem man einer Reihe flämischer Wünsche – wie z. B. der Einrichtung einer niederländischsprachigen Universität in Gent – Rechnung trug. Diese politische Zielsetzung wurde durch eine Kulturpolitik unterstrichen, die die Beziehungen mit Flandern in Angriff nehmen und das Land bei einem deutschen Publikum bekannt machen sollte. Im Zusammenhang mit dieser Flamenpolitik zeigte eine Anzahl deutscher Verleger großes Interesse an der flämischen Litera-

tur. So stellte Anton Krippenberg mit dem Insel-Verlag ein ansehnliches auf die romantische Vorstellung von Volksverbundenheit eingeleitetes flämisch-Programme auf: „Was wissen die so nah verwandten Flamen von uns, und was wir von ihnen?“ Es gelang ihm, noch vor Ende des Krieges eine zwölftellige *Flämische Reihe* in seiner erfolgreichen Insel-Bücherei anzubieten [Illust. 7].

Darin waren Namen von Ruusbroec bis Streuvels und Terinck zu finden. Obwohl die Flamenpolitik letztlich politisch gesehen nicht den gewünschten Erfolg hatte und das flämische Verlagsprogramm in Deutschland nach 1918 in sich zusammenfiel, wurden während des Krieges doch wichtige Grundlagen für die literarischen Beziehungen in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen gelegt.

Es gab einen Autor, der auch nach dem Krieg noch mit dem unverminderten Interesse der deutschen Leserschaft rechnen konnte, nämlich Felix Timmermans: *Pallierter* (dt. 1921), *Das Jesuskind in Flandern* (1919), *Der Pflaumer vom blühenden Weinberg* (1927) usw. – Timmermans war für den Insel Verlag eine Goldmine. Er trug auch erheblich zu seiner eigenen Popularität in Deutschland bei, indem er in den dreißiger Jahren mehr als 200 Lesungen gab. Mehr noch als Ernest Claes und Stijn Streuvels, die in dieser Zeit in Deutschland auch sehr erfolgreich waren, passierten die Bücher von Timmermans zu den Literaturauffassungen, die der Nationalsozialismus beim deutschen Publikum verbreiten wollte. Timmermans schrieb jedenfalls optimistische Kunst – denken wir nur an *Pallierter* und die Lebensfreude, die darin beschrieben wird. Timmermans war auch eine hervorragende Illustration des „image flamand“, das man verbreiten wollte. Damit ist jenes Bild von Flandern gemeint, das seit dem 19. Jahrhundert in Mode kam, wobei der flämische Geist als eine Dualität von Sinnlichkeit und Mystik gekennzeichnet wurde, wie er sich in dem Klischee von Flandern als dem Land Ruusbroecs und Brueghels widerspiegelt, dem Dorfleben, das sich zwischen Kirche und Kneipe abspielt. Und zum Schluss passte die

Erzähltechnik Timmermans' ausgezeichnet zu einer gewissen deutschen Tendenz zur Heimatkunst, in der die Opposition zwischen Großstadt und ländlichen Regionen hervorgehoben und vor allem ideologisch aufgeladen wurde. Die Geschichte von Timmermans und Deutschland ist eine besondere Geschichte, aber was in diesem Zusammenhang wichtig ist, ist die Tatsache, dass der große Erfolg Timmermans' auch Folgen für seine Schriftstellerkollegen hatte. Einerseits bildete er „[...] die Basis für den Erfolg, der später auch Ernest Claes, Stijn Streuvels und Gerard Walschap zuteil wurde“⁵, wie Karl Jacobs, ein Freund und Übersetzer Timmermans', wiederholt hervorhob [Illust. 8].

Andererseits steuerte dieser Erfolg in großem Maße die Erwartungen, die an flämische Autoren gestellt wurden, und er wirkte natürlich auch als ein Filter bei der Wahl der Autoren, die übersetzt wurden. Es ist auch der Popularität Timmermans' zu verdanken, dass die flämische Literatur in Deutschland am Anfang der dreißiger Jahre das Bild einer ländlichen, farbenfrohen, optimistischen und katholischen Erzählkunst vermittelte. Und es sollte noch lange dauern, bis man in Deutschland nicht mehr automatisch flämische Literatur mit Timmermans assoziierten würde. In den fünfziger und sechziger Jahren wird ein Übersetzer wie Georg Hermannowski, der die flämische Literatur in Deutschland in hohem Maße gefördert hat, noch immer auf diesem „Timmermans-Image“ aufbauen. Hermannowski übersetzte und unterstützte eine sehr bewusst ausgewählte Liste flämischer Autoren: Katholische, erzählende, nicht experimentelle Größen, wie Maurice Roelants, Marcel Mathijs, André Demeds und von der jungen Garde Johan Daisne. Um die Mitte der sechziger Jahre gab es von flämischer Seite so viel Widerstand gegen seine einseitige Sicht der flämischen Literatur in Deutschland, dass seine Übersetzungstätigkeit danach stark abnahm. Was nach 1965 und in den siebziger Jahren auf dem Gebiet des Übersetzens und der Übersetzungspolitik geschah, kann an dieser Stelle überschlagen werden.

1988 schrieb Marijolein de Vos im niederländischen *NRC-Handelsblad* einen Artikel mit anklagendem Unterton und mit dem Titel *„Het buitenland leest ons niet graag“*⁶ (*„Das Ausland liest uns nicht gerne“*). Die Rezension hatte mit dem Subtkamp Verlag telefoniert und dort gehört, dass der Verkauf niederländischer Titel (mit Ausnahme von Renate Rubinstein und Cees Nooteboom) mäßig bis sehr mäßig voran ging. Bei einer Umfrage bei anderen Verlagen stellte sich heraus, dass es dort nicht wesentlich anders war. Die Bücher erhielten zwar gute Kritiken (so schrieb die *Neue Zürcher Zeitung*, dass *Versunkenes Rot* von Jeroen Brouwers eines der wichtigsten Werke der Gegenwartsliteratur sei); trotzdem kaufte der Buchhandel die Bücher kaum an. In einer Analyse desselben Problems schrieb Alexander von Bornmann ein Jahr später (1989) einen Artikel mit dem Titel *Nie gehört! Zur Nicht-Öffentlichkeit der niederländischen Literatur in Deutschland*. Nach einer beeindruckenden Aufzählung von mehr als sechzig übersetzten Autoren kam er zu folgender Analyse:

„Wenn es also nicht an der Produktion liegt (wie bemerkt, werden viele Autoren übersetzt) und auch nicht an der Distribution (es sind in der Mehrzahl doch bekannte Verlage), bleibt also, literatursoziologisch gesprochen, nur die Rezeption übrig“.

Er kam zu dem Schluss, dass es einen Mangel an *product management* gebe.

„Soll sie als niederländische Literatur, also als Zusammenhang oder Ausdruck einer Kulturszene oder gar einer kulturellen Identität wahrgenommen werden, so muss sie auch entsprechend angeboten, das heißt ins Bewußtsein gerückt werden“⁷.

Dies ist eine zutreffende Analyse der Situation in den achtziger Jahren. Es wurden zwar Autoren aus dem Niederländischen übersetzt, aber bis auf einzelne wenige Erfolge fehlte der damaligen Übersetzungspolitik eine Struktur. Das änderte sich allerdings in den neunziger Jahren. Ein wichtiges Ereignis diesbezüglich war die Frankfurter Buchmesse, die 1993 mit dem

Schwerpunkt Niederlande und Flandern stattfand. Trotz aller Probleme bei der Vorbereitung und trotz Reibereien zwischen niederländischen und flämischen Organisatoren ist die Buchmesse für die niederländische Literatur ein Erfolg geworden. In diesem Jahr wurden um die 70 belletristische Titel ins Deutsche übersetzt. Das ist für eine verhältnismäßig kleine Literaturszene wie die niederländische eine beeindruckende Anzahl, besonders wenn man bedenkt, dass auf dem niederländischen Markt im Durchschnitt zwischen 250 und 300 neue Romanitel herausgebracht werden.

Margareta van Ackeren schrieb einen interessanten Artikel über die Art, wie während der Buchmesse die niederländische Literatur beworben wurde⁸. Sie bemerkte, dass die Werbung ohne jede Information über den historischen Hintergrund verlief, ohne literaturgeschichtliche Verbindungen zur niederländischen Literatur zu knüpfen, in einer komplett ahistorischen Präsentation. Ob es um ein neues Buch ging oder um die Übersetzung eines Buches, das schon fünfzig Jahre lang ein Klassiker war, darüber wurde die Öffentlichkeit damals nicht informiert. Bei der Werbung für die Buchmesse 1993 hatte man sich für den einzigen Anknüpfungspunkt entschieden, bei dem man sich sicher war: Holland.

„Bücher aus Holland. Auf den Punkt gereift“ war dann auch der Slogan eines Plakates, in dessen Mitte eine knallige Tomate prangte. Daraus wird deutlich, dass man an das Niederlandebild anschließen wollte, das man im deutschsprachigen Raum schon hatte. Anzeigen mit klassischen niederländischen Autoren würden nichts bringen, da die klassischen Namen in Deutschland genau so unbekannt waren, wie die neuen. *Großer Himmel, flaches Land* lautete so auch der passende Titel einer Antilogie mit niederländischen Erzählungen in deutscher Übersetzung. Als Transportroute wähle man den aller kürzesten Weg direkt vom bekannten topographischen Bild, von der alltäglichen Welt zur Literatur. Auch bei anderen Anthologien vertraute man auf den Wiedererkennungseffekt bei Klischeevorstellungen über die Niederlande, um die Literatur an den Mann zu bringen. Die

Farbe der Tulpe heißt ein anderer, 1993 veröffentlichter Auswahlband mit Geschichten niederländischer Schriftstellerinnen, der von Gerda Meijerink herausgegeben wurde. Dabei handelt es sich um eine Sammlung von Geschichten, in denen ansonsten keine Tulpe vorkommt. Und für den Fall, dass der deutsche Leser immer noch nicht zuschnappen sollte, führt Meijerink in ihrem Nachwort weiter aus:

„Farbig ist diese Literatur für Frauen, wie die Tulpenfelder im Frühling. Wie eine Tulpe geben die Erzählungen dieses Bandes stolz und grazios ihre Geheimnisse preis. Es soll für deutsche Leserinnen und Leser kein Hindernis sein, dass Goethe die Tulpe nicht liebte: Man müsse schon ein Holländer sein, um mit einer Tulpe zu sympathisieren“⁹ [Illustr. 9].

Inzwischen gelingt es dem deutschen Leser schon, mit den Namen von Harry Mulisch, Margriet de Moor, Leon de Winter, Leo Pleysier, Kristien Hemmerrechts, Marcel Möring und Adriaan van der Heijden etwas anderes zu verbinden als Käse und Tulpen. Fast zehn Jahre später wird immer noch überraschend viel aus dem Niederländischen übersetzt. 1998 wurden 27 Titel aus dem Bereich der Belletristik übersetzt, für 1999 habe ich 45 Titel gezählt, für 2000 insgesamt 46 Titel und für 2001 alles in allem 48. Und was noch viel wichtiger ist als diese Zahlen, die entgegen allen Erwartungen nicht abgenommen haben, ist die Tatsache, dass die Wertschätzung für niederländische Literatur in Deutschland immer noch sehr hoch ist. Man kann förmlich sehen, wie sich in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre die Waagschale zugunsten der niederländischen Literatur neigte.

Bei einem Vergleich von deutscher und niederländischer Literatur gewinnt in der literarischen Kritik zur Zeit häufig die niederländische Literatur: Dort gibt es zumindest ab und zu etwas zu lachen, dort werden Themen mit einer unerträglichen Leichtigkeit präsentiert. Die deutsche Literatur fällt im Vergleich hierzu eher übersensibel, schwerfällig, zäh und langweilig aus. Auffallend dabei ist, dass sich die Charakterisierung dieser zwei nationalen

Literaturen nicht sonderlich verändert hat. Auch früher, als die deutsche Literatur noch den Sieg davontrug, wurde sie als eine ‚schwerfällige‘ Literatur charakterisiert, aber damals war sie noch eine Literatur mit Tiefgang, mit philosophischem Gehalt, und die niederländische Literatur war ein Leichtgewicht. Die Vorstellungen und Bilder bleiben bestehen, werden aber anders interpretiert.

Für die Situation in den neunziger Jahren sind drei Fragen relevant:

- 1) Wie werden niederländischsprachige Autoren aus Belgien, flämische Autoren also, in Deutschland wahrgenommen?
- 2) Was geschieht beim Übertritt von einem literarischen System zum anderen? Vor allem: Wie unterscheidet sich die Rezeption? Wovon hängt der Erfolg ab?
- 3) Gibt es in den letzten zehn Jahren Verschiebungen in der Rezeption?

1) Rezeption flämischer Autoren in Deutschland

Zuerst einige Daten: 1998 wurden 27 belletristische Titel ins Deutsche übersetzt. Davon wurden 22 Bücher von Niederländern geschrieben und 5 von Flamen. 1999 wurden insgesamt 45 Neuerscheinungen als deutsche Übersetzungen auf den Markt gebracht. Von diesen 45 kamen 7 von flämischen Autoren (wobei einer dieser sieben Titel die Übersetzung flämischer Volksmärchen war); 2000 war die Gesamtanzahl 46, wovon 5 Autoren aus Flandern kamen; 2001 wurden 41 Niederländer und 7 Flamen ins Deutsche übersetzt. Der Anteil der flämischen oder südniederländischen Literatur an der Gesamtheit der auf Niederländisch herausgegebenen Bücher beträgt etwa 20 bis 25 %. Bei den Zahlen, die ich angeführt habe, liegt das Verhältnis ungefähr bei 11 bis 18 %. Es ist also deutlich, dass die flämische Literatur, der kleine Bruder der niederländischen Literatur (quantitativ ge-

sehen), bei ihrem Transfer ins deutsche Sprachgebiet noch einmal um einen Kopf kürzer gemacht wird.

In dem schon früher angeführten Artikel von Margarete van Ackeren über die Buchmesse, *Wenn Bücher die sieben Siegel verlieren*, wird nur auf die nordniederländische Literatur und ihre Förderung in Deutschland eingegangen. In einer Fußnote, in der die Autorin ihre Arbeitsweise und ihre Wahl für diese begründet, heißt es:

„Die Literatur Flanderns findet in den vorliegenden Darstellungen auch unvergleichlich weniger Berücksichtigung. Bis auf Hugo Claus (und – am Rande – Monika van Paemel) werden kaum Autoren besprochen. Es scheint so, als sei die Annahme Eberhard Falckes repräsentativ für viele deutsche Kritiker. In einer Besprechung von *Jacobs Verlangen*, schreibt er, daß die flämische Literatur ‚zu einem Großteil von ihm [d. i. Hugo Claus] alleine‘ besritten werde. (*Süddeutsche Zeitung*, 6. Oktober 1993; ‚Das Land der Verheißung ist da, wo sie nicht sind‘). Eine paritätische Berücksichtigung von (nord)niederländischen und flämischen Autoren – bei der Planung der Buchmesse durchaus angelegt – schlägt sich nämlich offenbar keineswegs in einer paritätischen Berücksichtigung in der Kritik nieder [...]“¹⁰.

Van Ackeren schließt ihre Ausführungen wie folgt ab:

„Es erschiene jedoch durchaus reizvoll, einmal zu überprüfen, ob die geringe Beachtung flämischer Autoren nicht auch im Fehlen einer breiten Palette aktueller Bilder begründet liegen könnte, wie sie für die nördlichen Niederlande vorliegt. Sollte das ‚image flamand‘ (Dy-serinck) an Lebendigkeit verloren haben?“

Was kann man in der Praxis feststellen?

Wenn die flämische Literatur für sich wahrgenommen wird – also unabhängig von der (nord-)niederländischen –, gehört sie zu der exotischen Literatur. Eine Rezension begann mit der Reflexion eines Rezensenten:

„Was weiß ich eigentlich über die tocharische Literatur? Nichts natürlich, genauso wie das auch bei vielen anderen Literaturen der Fall ist. Aber in der niederländischen Literatur bin ich inzwischen auf Entdeckungstreife gegangen.“¹¹

Wenn aber die flämische Literatur als Teil der niederländischen wahrgenommen wird, dann geht sie vollständig in ihr auf. Dagegen kann man nichts sagen; dann wird die Literatur, die in der niederländischen Sprache verfasst ist, wahrgenommen als die Literatur eines einzigen Sprachgebietes, genauso wie die „deutsche“ Literatur in einem ähnlichen Fall auch die Literatur von österreichischen und schweizerischen Autoren umfasst. Aber wir sehen, dass, wenn die Kennzeichnung „flämisch“ fehlt, auch die Unterscheidung nach dem Kriterium der Nationalität sofort vollständig entfällt und Autoren, die aus Antwerpen, Gent oder Brüssel kommen oder dort wohnen, in der deutschen Presse als Niederländer präsentiert werden: „Die Niederländerin Kristien Hemmrechts zu Gast in Berlin“¹². Dass die Bezeichnung der Ursprungssprache, die nun einmal einfach Niederländisch heißt, dabei zu Verwechslungen und Korrekturen führt, ist dann auch nicht mehr überraschend: „Niederländische Literatur, aus dem Flämischen von einer/einem belgischen Autorin/Autor“. Noch bunter wird es, wenn ein flämischer Autor mit auf den Haufen der niederländischen Literatur geworfen und dabei wegen seiner „niederländischen“ (d. h. holländischen) Eigenschaften gerügt wird. Das widerfuhr Stefan Hertmans aus Anlass der Übersetzung seines Romans *Naar Merelbeke* (dt.: *Amselbach*, 1997) [Illustr. 10].

Die Rezensentin der *Neuen Zürcher Zeitung* ärgerte sich über den

„Hang zur bescheideneren Sentenz, der vielen modernen Niederländern eigen ist, [der] stumpfe Stellen mit altväterlicher Patina [erzeugt]. Ein ebenso niederländisches Phänomen, die Liebe zu Provinzialle und Familiengeschwätzigkeit, beruht zudem durch eine allzu anekdotisch-gefällige Note.“¹³

Der Rezensent der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hatte Hertmans direkt als Flamen demaskiert und las den Roman demzufolge auch prompt in der „flämischen Tradition“: als ein Buch, in dem „die landschafts- und lebensverändernde Wirkung eines Hochwassers in der flandrischen Ebene beschrieben wird“, ein Buch, in dem der Autor versucht habe, „sich der lebensgeschichtlichen und mithin künstlerischen Bedeutung seiner flämischen Kindheit zu vergewissern“.¹⁴ Dies alles übrigens im Gegensatz zur flämischen und niederländischen Kritik, in der *Naar Merelbeke* als postmoderner Roman aufgenommen wurde. Bei dieser Buchbesprechung wurde die Lektüre nicht durch die (nord-)niederländische Brille gelesen; der Rezensent hat auch eine Brillenfassung aus der Vorkriegszeit hervorgeholt. Das Etikett „flämischer Autor“ scheint seine Interpretation regelrecht in Richtung einer traditionellen, heimatgebundenen flämischen Kunst zu steuern.

Die Abrechnung mit der Vergangenheit, eine Vorliebe für das Herausheben von Jugenderinnerungen, Beschreibungen von Familiengeschichten: das alles wird als „typisch flämisch“ angesehen. Dabei bemerkte jemand, dass die Flamen hier einen Vorteil haben, den die deutsche Literatur nicht hat, nicht einmal haben kann: Großväter, Tanten und Onkel können in der deutschen Literatur keine wunderbaren Figuren sein, da sie immer die Last einer Schuld tragen. In jedem Fall bleibt für viele Rezensenten die flämische Erzähltradition, die von Buysse über Struvels und Timmermans bis zu Ernest Claes reicht, immer noch *das* Bezugssystem für die Charakterisierung flämischer Autoren. In einem solchen Rahmen sind flämische Autoren Barockkünstler, Maler, die Bezug nehmen auf die flämischen Primi-

tiven wie Jan van Eyck, Pieter Brueghel und Jeroen Bosch: Hugo Claus erweist sich als „ein Meister der Detailschilderung“, der „mit behaglichem Humor bester flämischer Tradition (Timmermans!) [orig. Markierung] schreibt“.¹⁵

Dass man die Übersetzung von Claus' Roman *Het verriet van België* in den achtziger Jahren deutlich mit Hilfe des ‚image flamand‘ bewarb, wird durch zwei Dinge deutlich: Der Titel der deutschen Übersetzung lautet nicht *Der Kummer von Belgien*, sondern *Der Kummer von Flandern*. Darüber hinaus entschied man sich für eine ganz andere Abbildung auf dem Einband [Illustr. 11 u. 12].

Die niederländischsprachige Ausgabe zeigt einen Ausschnitt aus einem Gemälde von James Ensor – ein belgisches Symbol, weil er zweisprachig war – mit einer grotesken, närrischen, antibürgerlichen Einstellung, während auf dem Umschlag von *Der Kummer von Flandern* ein Holzschnitt prangt, ein Genre, das in Deutschland als typisch flämisch bekannt ist, und das bei vielen deutschen Lesern den Namen Frans Masereel heraufbeschwören wird, womit wir wieder bei den Vorstellungen der Zwischenkriegszeit angelangt sind. In der Mitte sieht man noch das Foto eines Knauben.

So weit zu Deutschland und Flandern.

2) Gründe des Rezeptionserfolgs niederländischer Literatur in Deutschland

Für die Werbung für ausländische Literatur in Deutschland ist der Autor als Person ein wichtiger Faktor. Dies ist nicht anders als in anderen Ländern. Die Werbung erfolgt über Lesungs-Tourneen und über Interviews, die auf ein Interesse an der Person des Schriftstellers abgestimmt sind. Leser wollen einen Autor sehen und ihm Fragen stellen können. Sie möchten wissen, ob er seine Liebesgedichte nun tatsächlich für seine eigene Frau geschrie-

ben hat oder nicht. Bevorzugt werden dementsprechend Autoren, die Deutsch sprechen, und die meisten niederländischen Autoren machen das mit links. Sie müssen sich also auch selbst ein bisschen in der Werbemaschinerie engagieren. Als Cees Nooteboom zu seiner ersten Lesung nach München kam, saß nur eine Handvoll Menschen im Saal. Die meisten von ihnen waren übrigens auf ausdrückliche Einladung des Organisations-Carelter Haar erschienen, aber Nooteboom blieb dabei, Lesungen zu halten, und er hat inzwischen eine Führungsposition erreicht. Als der Klett-Cotta-Verlag hingegen Hugo Claus bat, nach dem Erscheinen des *Kammers von Flandern* in Deutschland auf Tournee zu gehen, fand er, dass die Werbung Sache des Verlages sei. Aber die französische Übersetzung von *Her verdriet van België, Le chagrin des Belges*, lief gut, nachdem Claus einen glänzenden Auftritt bei Bernard Pivot in der Sendung *Apostrophes*, dem französischen Gegenstück zum *Literarischen Quartett*, absolviert hatte.

Die Verbreitung der niederländischen Literatur – wie idealistisch sich einige dafür auch einsetzen – wird an erster Stelle durch Marktaktoren gesteuert. In letzter Zeit haben kommerzielle Motive die Verbreitung des niederländischen Buches in Deutschland stark beeinflusst. Das gab auch Frank Ligivooet, der damalige Direktor des *Literair Productie- en Vertalingenfonds* („Stiftung Literarische Produktion und Übersetzung“) zur Zeit der Frankfurter Buchmesse zu. Er verwies darauf, dass in der *FAZ* sogar der kommerzielle Erfolg der niederländischen Literatur als Beweis für eine typische, nationale Eigenschaft gesehen wird: den niederländischen Handelsgeist. Dirk Schümer schrieb:

„Während sich deutsche Literaten durch habituelle Marktförderung einen Ansehensgrad des Genialen geben, sind die holländischen Größen agile Unternehmer, die öffentlich miteinander konkurrieren. Kommerzieller Erfolg ist bei ihnen nicht anrüchlich, und ihre Zwiste nehmen selten den Charakter von Schlachten an.“¹⁶

Aber es bleiben noch immer unbekanntere Faktoren bestehen, die den Erfolg eines Buches im Ausland ausmachen können. Eine faszinierende Frage dabei ist: Kann man inhaltliche Forderungen an ein Buch stellen, das in einem anderen Sprachgebiet ein Erfolg werden muss? Kann man sagen: Der deutsche Leser mag vor allem dies und das nicht? Wenn man einem Verleger diese Frage stellt, antwortet der, dass hier nur Fingerspitzengefühl helfen könne. So sagte jemand voraus, dass A. F. Th. van der Heijden in Großbritannien nicht besonders erfolgreich sein würde, im Gegensatz zu Deutschland. Dass der Suhrkamp Verlag der gleichen Meinung ist, zeigt die Erscheinung der vollständigen Übersetzung von van der Heijdens Romanzyklus *Die zahllose Zeit* im Mai 2003.

Maarten 't Hart würde genau so wie Jan Wolkers besonders gut in Schweden verkauft werden können, Hella Haase fände in Frankreich eine ebenso gute Resonanz. Aber das ist, als würde man aus dem Kaffeesatz lesen. In Kommentaren von Autoren, Übersetzern und Kritikern, die den Erfolg der niederländischsprachigen Literatur oder zumindest der niederländischen Literatur in Übersetzung zu erklären versuchen, kann man komplett gegensätzliche Behauptungen finden. Ton Anbeek zufolge sind diejenigen niederländischen Bücher zur Übersetzung geeignet, die sich im Ausland abspielen, so dass typisch holländische Eigenheiten außer Betracht gelassen werden: Kein Gerede über den Amsterdamer Grachtengürtel oder eine protestantische Jugend in Maassluis, sondern eine Literatur mit dem Blick über den Gartenzaun¹⁷. Anbeek vertritt damit eine Position, die vergleichbar ist mit dem adaptiven Übersetzen auf Mikroniveau: Man geht als Übersetzer auf den Leser zu. Harry Mulisch und Cees Nooteboom sind hierfür deutliche Beispiele. In Rezensionen kann man regelmäßig lesen, dass Mulisch so erfolgreich ist, weil er über die regionalen und nationalen Erfahrungen hinaussteigt. Nooteboom ist dem deutschen Kritiker Dirk Schümer zufolge deshalb besonders erfolgreich, weil er frei ist von „jedem väterländischen Kolorit“¹⁸.

„Vanaf het moment dat er thema's worden besproken die niet direct in de Hollandse huiskamer spelen is er een grote kans dat er belangstelling voor die literatuur ontstaat.“ [„Von dem Augenblick an, in dem Themen besprochen werden, die sich nicht unbedingt im holländischen Wohnzimmer abspielen, besteht eine große Chance, dass ein Interesse für diese Literatur entsteht.“]

betont auch Carel ter Haar¹⁹. So kann man davon ausgehen, dass gerade Romane, in denen man etwas von den kulturellen Eigenheiten eines Landes wiederfinden kann, bei einem ausländischen Publikum erfolgreich sein werden. Eine der Bedingungen dafür ist natürlich, dass der Leser schon etwas über die Kultur des betreffenden Landes weiß, so dass es zu einem Wiedererkennungseffekt kommt. Simon Carmiggelt ist für diejenigen schöner, die schon einmal in einer Amsterdamer Kneipe gewesen sind. Diese Position ist vergleichbar mit der des verfremdenden Übersetzens auf Mikroniveau: Man nähert den Leser dem Autor an und geht davon aus, dass auch gelesen wird, um etwas zu lernen. In extremen Fällen landet man mit dieser zweiten Methode beim reinen Lokalkolorit – oder bei einem Autor wie dem Niederländer J.J. Voskuil, der dann wiederum nicht zu übersetzen ist, da sich sein Erfolg größtenteils auf einen extremen Wiedererkennungswert stützt. In einem Interview mit Hans Hoerjiet erklärt der Herausgeber Christoph Buchwald vom Suhrkamp Verlag, welche niederländischen Autoren sich für den deutschen Markt eignen. Er würde J.J. Voskuil nicht übersetzen lassen und argumentiert zwiespältig: Einerseits zweifle er daran, ob Voskuils „Anspielungen auf die niederländische Büromentalität in Deutschland überhaupt begriffen werden“ – zu exotisch also –, andererseits finde er, dass eine solche Literatur über „Kamerplanten, het beroemde kopje koffie, allerlei bureaucraatische voorschriften en de geur van zweet en limoleum“ [„Tropfpflanzen, das berühmte ‚Tässchen Kaffee‘, alle möglichen bürokratischen Vorschriften und den Geruch nach Schweiß und Limoleum“] nicht unbedingt übersetzt werden müsse: „Das haben wir selber nämlich auch.“²⁰

Einige scheinen bei dieser Frage noch einen dritten Standpunkt einzunehmen und betrachten die Relevanz für das deutsche Publikum. Für Dirk Schümer zum Beispiel ist ein Roman

„noot aan de grenzen van zijn nationale eigenheid gebonden. Is een roman niet in staat die grenzen te overschrijden, dan is dat louter een kwestie van gebrek aan kwaliteit“ [„nie an die Grenzen seiner nationalen Eigenheiten gebunden. Ist ein Roman nicht in der Lage, die Grenzen zu überschreiten, dann ist dies lediglich ein Beweis für einen Mangel an Qualität“].²¹

Schümer nimmt sogar als allgemeingültige Position an, dass für den deutschen Leser eines niederländischsprachigen Romans die Exotik in erster Linie in der ‚ungeheuerelten Internationalität‘ und einem ‚selbsterständlichen Kosmopolitismus‘ liegt. Ich vermute jedoch, dass er dabei an ganz bestimmte Autoren gedacht hat, und zwar an Nootboom und an Mulisch. Im gleichen Beitrag spezifiziert er nämlich noch genau, worin das Interesse an diesem Kosmopolitismus begründet ist: Diese Autoren schreiben nämlich über Deutschland. Niederländer schreiben aus einer anderen Perspektive heraus über die deutsche Geschichte:

„een röntgenblik van buiten op je eigen innerlijk is voor Duitse lezers de grootste kans van de Nederlandse roman“ [„Ein Röntgenblick von außen auf das eigene Innere stellt für die deutschen Leser die größte Chance für den niederländischen Roman dar“].

Deutsche Leser wollen also über die niederländische Literatur etwas über Deutschland lernen.

In diesem Zusammenhang ist die Erfolgsgeschichte von Maarten ‘t Hart bemerkenswert. Als 1988 bei Suhrkamp die Übersetzung von *Een vlucht regenwulpen* (1978; dt.: *Ein Schwarm Regenbrachvögel*) erschien, war das Buch ein kompletter Flop. Als neun Jahre später, also 1997, *Her woeden*

der gehele wereld (1993; dt.: *Das Wüten der ganzen Welt*) auf den Buchmarkt kam, stürzte sich das Publikum darauf. Inzwischen ist von *Das Wüten der ganzen Welt* bei Piper auch eine Taschenbuchausgabe erschienen (2001), ist vom Arche Verlag eine Sonderausgabe mit CD angekündigt. Maarten 't Hart ist einer der Autoren in Deutschland geworden, deren Werke sich am besten verkaufen.

3) Gibt es in den letzten zehn Jahren wahrnehmbare Verschiebungen bei der Rezeption der niederländischen Literatur in Deutschland?

An erster Stelle wird deutlich, dass die niederländische Literatur in Deutschland keine unbekannte Größe mehr ist. Rezensionen von Büchern von Autoren, die zum ersten Mal ins Deutsche übersetzt werden, verwenden zur Orientierung für den Leser ein Erkennungszeichen: „Noch ein Buch aus dem Land von Cees Nooteboom“. Darüber hinaus sieht man, dass Autoren eingebürgert werden, zumindest in dem Sinne, dass bei einem zweiten oder dritten Buch aus ihrer Hand auf eher erschienene Titel verwiesen wird. Das ist deutlich zu sehen bei der in Deutschland besonders populären niederländischen Schriftstellerin Margriet de Moor oder bei Leon de Winter. Auch gibt es in Deutschland die sogenannte ‚Autorenpflege‘, was bedeutet, dass Verleger nicht aufs Geratewohl einen Titel auf den Markt werfen, von dem sie erwarten, dass er ein Erfolg werden könnte. Vielmehr wollen die Verleger das gesamte Werk eines Autors herausgeben, sowohl die folgenden Bücher als auch – wenn es denn funktioniert – die schon früher erschienenen Werke eines Autors.

Ob die Aufmerksamkeit für einen bestimmten Autor oder eine bestimmte Literatur gewachsen ist, kann man auch an der Geschwindigkeit ablesen, mit der ihre Bücher übersetzt werden. 1993 erschienen die ersten deutschen Übersetzungen von Margriet de Moor: *Rückensicht* und *Erst grau dann weiß dann blau*. Es handelte sich dabei um Bücher, die in den Niederlanden

jeweils 1988 und 1991 erschienen waren. 1993 erschien in den Niederlanden auch de Moors zweiter Roman, *De virtuoos*. Dieser wurde schon im darauffolgenden Jahr ins Deutsche übersetzt. Bei *Zee-Binnen* (1999; dt.: *Die Verabredung*, 2000) und *Kruisersonate* (2001) lag kaum ein halbes Jahr zwischen dem Erscheinen des ursprünglichen Titels und der deutschen Übersetzung. Die deutsche Fassung von Harry Mulichs *Het theater, de brief en de waarheid* (2000; dt.: *Das Theater, der Brief und die Wahrheit*) erschien innerhalb von zwei Wochen nach der Originalausgabe.

Jeder Verleger möchte gerne aktuelle Autoren auf den Markt bringen, die in ihrer eigenen Sprache Erfolg haben und hoffentlich auch in der Übersetzung, die bereit sind, Lesungen abzuhalten und Tourneen durch Deutschland zu machen und die am besten auch noch ein wenig Deutsch sprechen. Aber eine Literatur ist eigentlich erst dann in einem anderen Land angekommen, wenn auch ihre großen Autoren vorhanden sind, mit ihren Klassikern, mit dem Kanon, wenn die Literatur im Ausland also ein eigenes Gesicht, eine eigene Identität erhält. Kontextualisierung des individuellen Autors' könnte man das nennen. Mit den vom Kiepenheuer Verlag herausgegebenen Übersetzungen von Willem Frederik Hermans, der lange Zeit in Deutschland unbekannt war, wird hieran etwas getan. Mit *Die Dunkelkammer des Damokles*, *Nie mehr schlafen* und *Au pair* sind schon drei wichtige Titel von Hermans auf Deutsch erhältlich. Es kommt noch eine neue Übersetzung von *Tranen der acacia's*. Von Louis Paul Boon erschienen vor kurzem bei Luchterhand *Der Kapellekensweg* (ndl.: *De Kapellekensban*, 1953; dt.: 2002), und im Jahr 2002 erschien auch *Langs lijnen van geleidelijkheid* von Louis Couperus, einem der größten Autoren des neunzehnten Jahrhunderts, in deutscher Sprache als *Die langen Linien der Allmählichkeit*. Und wenn dies alles zusätzlich noch durch zuverlässige Informationen über die Literatur unterstützt wird, zum Beispiel durch eine Literaturschichte, dann sind die Bedingungen gegeben, um Standard und Qualität der Rezeption der niederländischen Literatur in Deutschland beizubehalten.

Aber es bleibt ein Erfolg, an dem fortwährend weitergearbeitet werden muss.

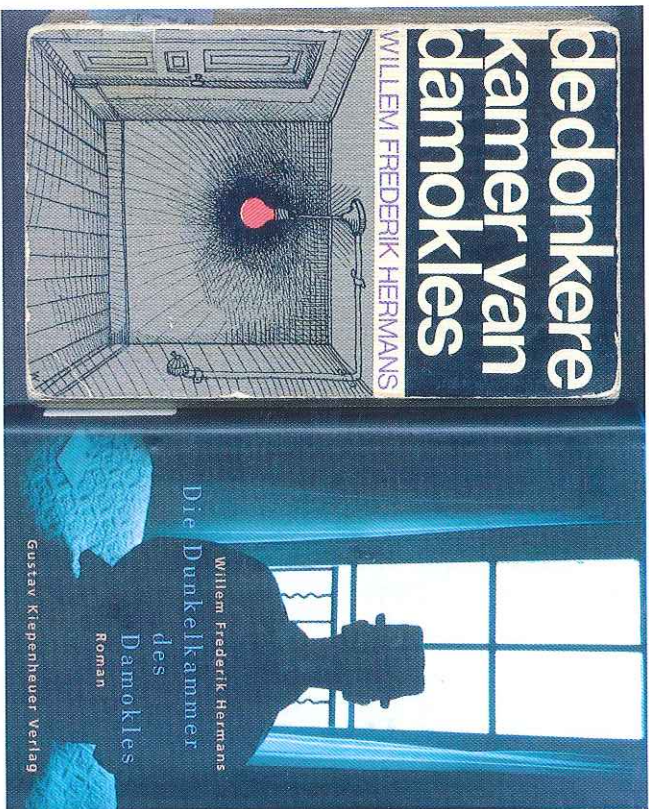
Nun noch der letzte Punkt: Wo steht der Übersetzer hierbei? Übersetzer, so sagt man manchmal, sind wie Schiedsrichter beim Fußball. Wenn sie halbwegs gut sind, hat man keine Probleme mit ihnen. Die Qualität der Übersetzungen aus dem Niederländischen hat sich in den letzten fünf bis zehn Jahren beträchtlich verbessert, auch wenn immer noch mäßige Übersetzungen auf den Markt kommen. Zum Teil liegt die Schuld dafür bei unfähigen Übersetzern, zum Teil bei den Verlegern, die Druck auf die Übersetzer ausüben. Übersetzungen müssen immer schneller auf den Markt kommen, die Konkurrenz ist unbarmherzig, und am liebsten würde man zusehen, dass die Übersetzung zeitgleich mit dem Ursprungstitel erscheint.

Aber das sind nicht die einzigen Gründe. Übersetzen und besonders literarisches Übersetzen ist lange Zeit unterschätzt worden. Auch das hat sich in letzter Zeit geändert. Vor einiger Zeit hat die *Nederlandse Taalunie* (Niederländische Sprachunion), die sich unter anderem zur Aufgabe gemacht hat, die niederländische Kultur und Literatur im Ausland zu unterstützen, eine Initiative gestartet, um an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster einen Zusatzstudiengang „Literarisches Übersetzen aus dem Niederländischen ins Deutsche“ einzurichten. Seit 1999 können Studenten nach einem Studium auf dem Gebiet der Niederlandistik zu literarischen Übersetzern ausgebildet werden. Sie schließen ihr Studium mit einem Zertifikat ab.

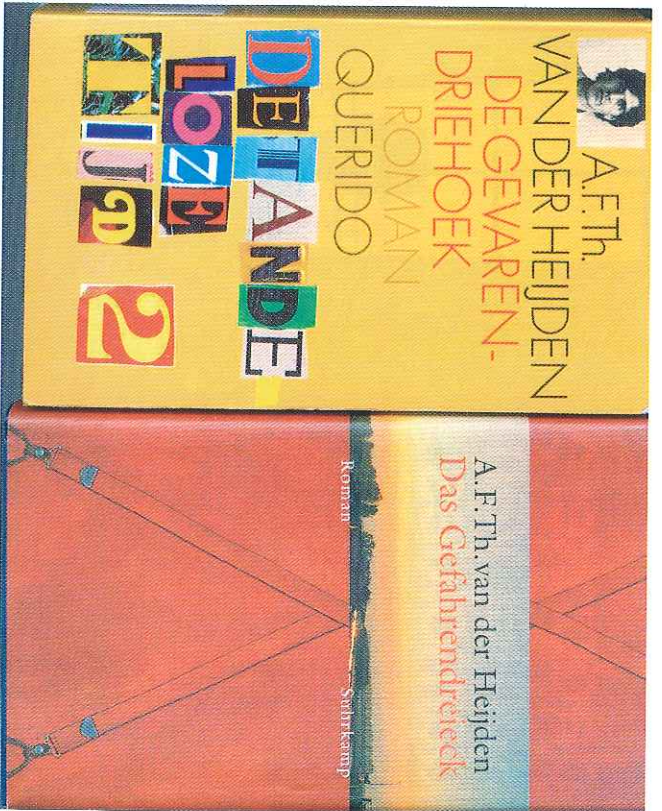
Und somit scheinen alle Bedingungen erfüllt zu sein, damit die niederländische Literatur in Deutschland eine feste Größe bleibt: Es gibt eine Reihe bekannter Autoren, die Klassiker kommen auf den Markt, es gibt eine strukturelle Unterstützung, und es gibt gute Übersetzer. Aber das Wichtigste ist natürlich, dass auch weiterhin niederländische Autoren gute Bücher schreiben. Denn von einem schlechten Buch kann man niemals eine gute Übersetzung machen.

Anmerkungen:

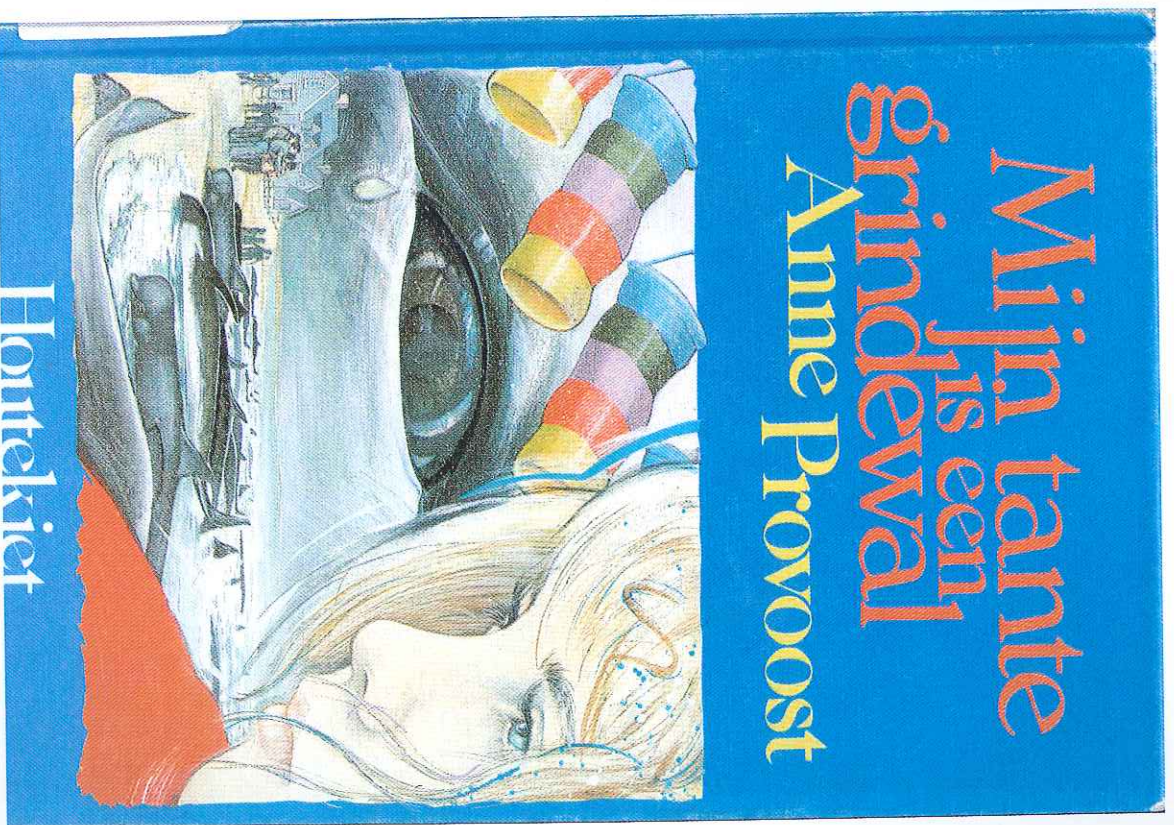
- 1 Volker Weidemann: Geschichte als Fotonegativ: Willem Frederik Hermans ist endlich auf Deutsch zu entdecken. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.12.2001.
- 2 Uitgever Christoph Buchwald over de Nederlandse auteurs in Duitsland. In: NRC Handelsblad, 15.10.1999.
- 3 Vgl. dazu Jaap Grave: Zulk verhalen is een werk van liefde. Bemiddelaars van Nederlandse literatuur in Duitsland 1890-1914. Nijmegen 2001.
- 4 Zitiert in: Grave (Anm. 3), S. 151.
- 5 Gaston Duméz: In memoriam Dr. Karl Jacobs. In: Jahrbuch der Felix-Timmermans-Gesellschaft. Kieve 1998, S. 108-111; hier: S. 110.
- 6 Margjolein de Vos: Nederlandse literatuur in vertaling: het buitenland leest ons niet graag. In: NRC Handelsblad, 11.11.1988.
- 7 Alexander von Bormann: Nie gehört! Zur Nicht-Öffentlichkeit der niederländischen Literatur in Deutschland. In: Unbeschreiblich Niederländisch. Stuttgart 1989, S. 32-37; hier: S. 34.
- 8 Margarete van Ackeren: Wenn Bücher die sieben Siegel verlieren. In: J. Enklaar (Hrsg.): Ungenaue Grenze, deutsch-niederländische Beziehungen in Vergangenheit und Gegenwart. Amsterdam 1994, S. 171-182.
- 9 Gerd Meifrink: Die Farbe der Tulpe. München 1993, S. 210.
- 10 van Ackeren (Anm. 8), S. 179.
- 11 Christian Holzmann: Die aktuelle Rezension: Guido van Heulendonks *Pferde sind auch Schweine*. In: GermanistInnen-Forum, 14.1.1999.
- 12 Vgl. Martin Krumholz: Ein Roman der Niederländerin Kristien Hemmerichs. In: Süddeutsche Zeitung, 17.8.1994.
- 13 Dorothea Dieckmann: Der Duft der Rosskastanie: Stefan Hertmans' Roman *Amselfach*. In: Neue Zürcher Zeitung, 19./20.7.1997.
- 14 Helmuth Kiesel: Kleines gelbes Dreieck: Flämische Epiphantien: Stefan Hertmans hatte eine Dichterjüngend. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.4.1997.
- 15 [HH:] Ein Sucher im Gewirr seiner Zeit: niederländischer Roman um einen jungen Lehrer. In: Wiesbadener Kurier, 8./9.3.1980.
- 16 Dirk Schümer: Die Literatur tanzt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.3.1993.
- 17 Ton Anbeek: In een ander land. Kromiek van het proza. In: Neerlandica extra muros 37 (1999) H. 2, S. 58-61; hier: S. 58.
- 18 Dirk Schümer: De koele blik. In: Nieuwsbrief Letteren 5 (1996) H. 1, S. 2-4; hier: S. 3.
- 19 Carel ter Haar: De Nederlandse openheid maakt het vertellen mogelijk – Twintig jaar Nederlandse literatuur in Duitsland. In: Literatur 16 (1999), S. 22-26; hier: S. 23.
- 20 Vgl. Anm. 2.
- 21 Schümer (Anm. 18), S. 2.



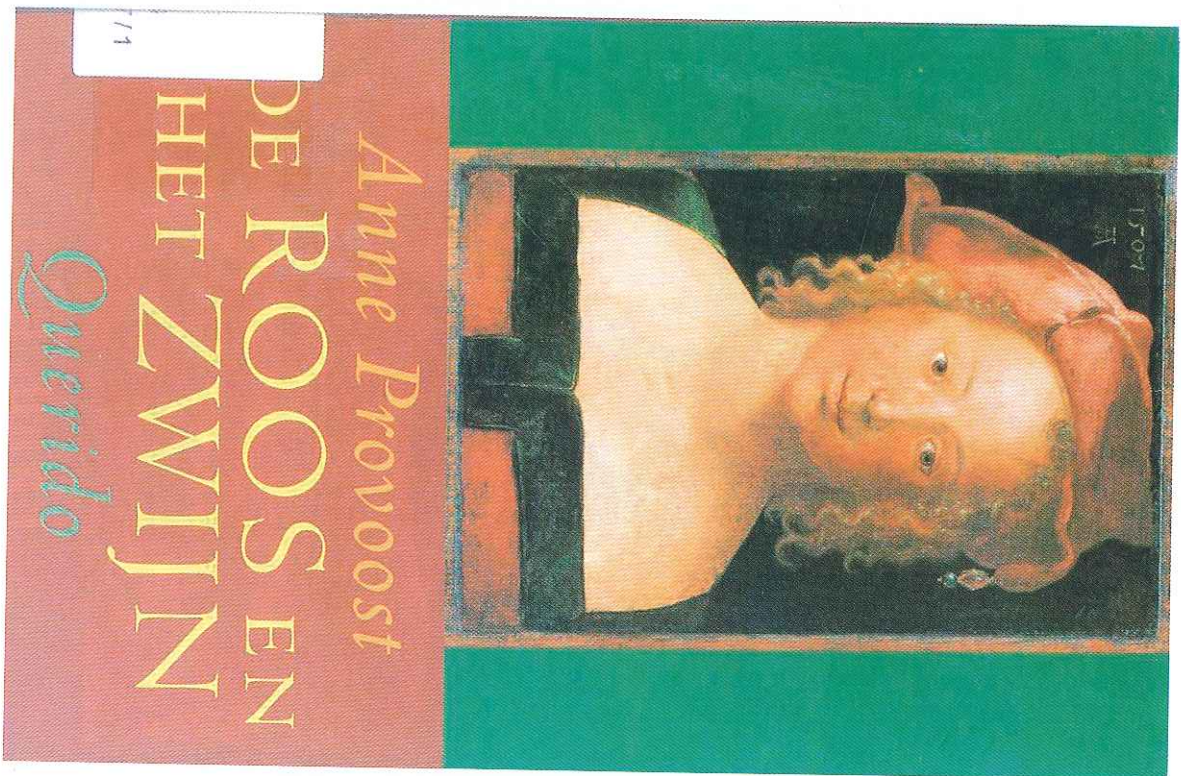
Illustr. 1



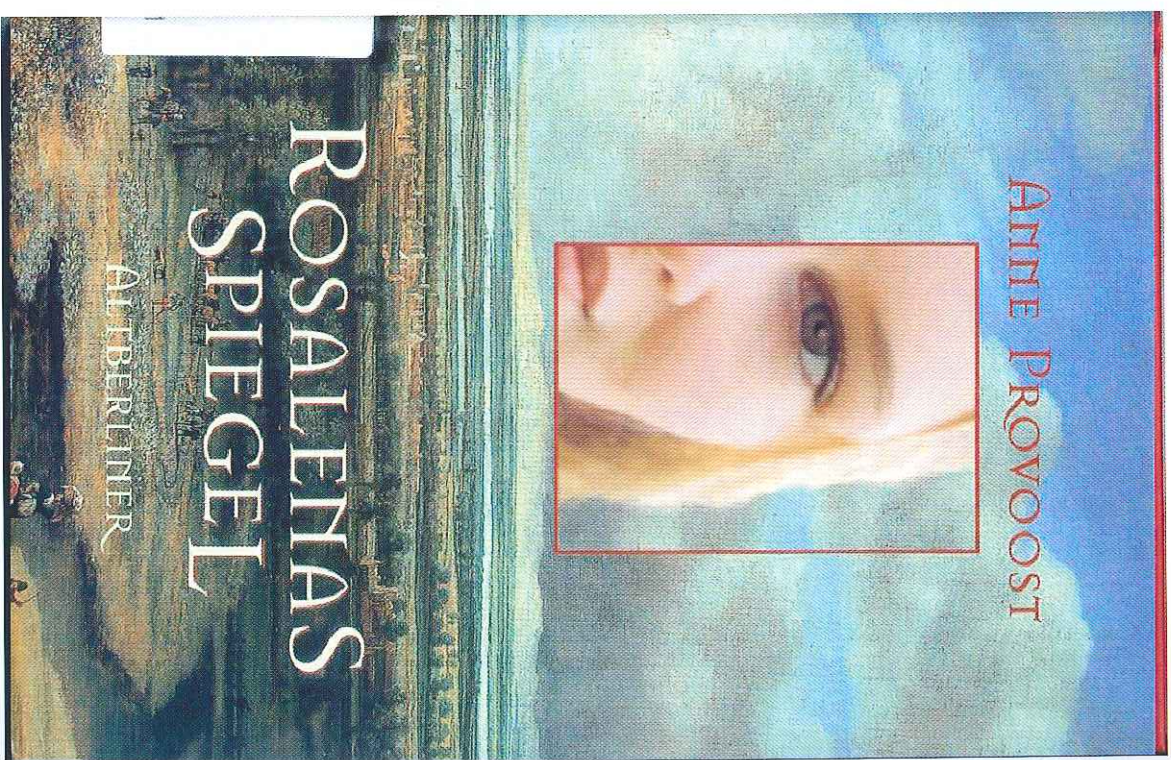
Illustr. 2



Illustr. 3



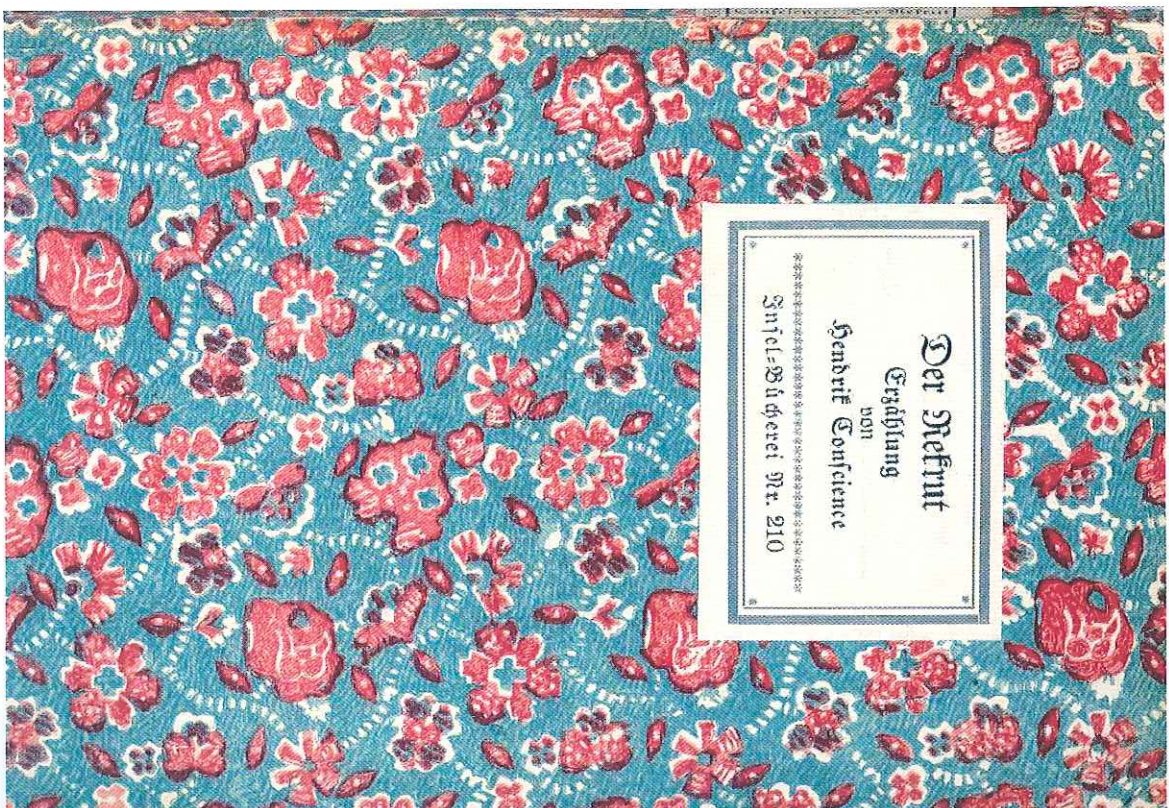
Illustr. 4



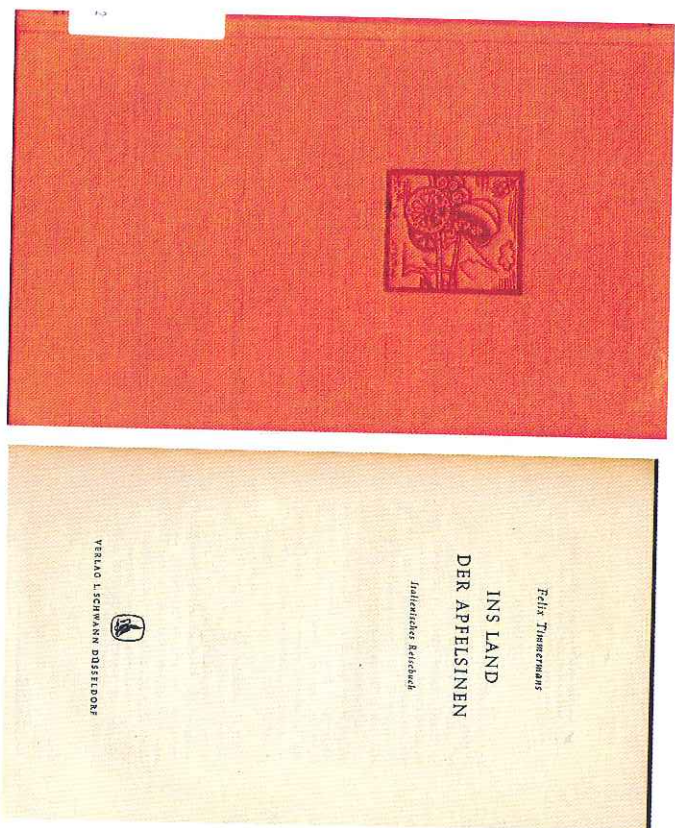
Illustr. 5



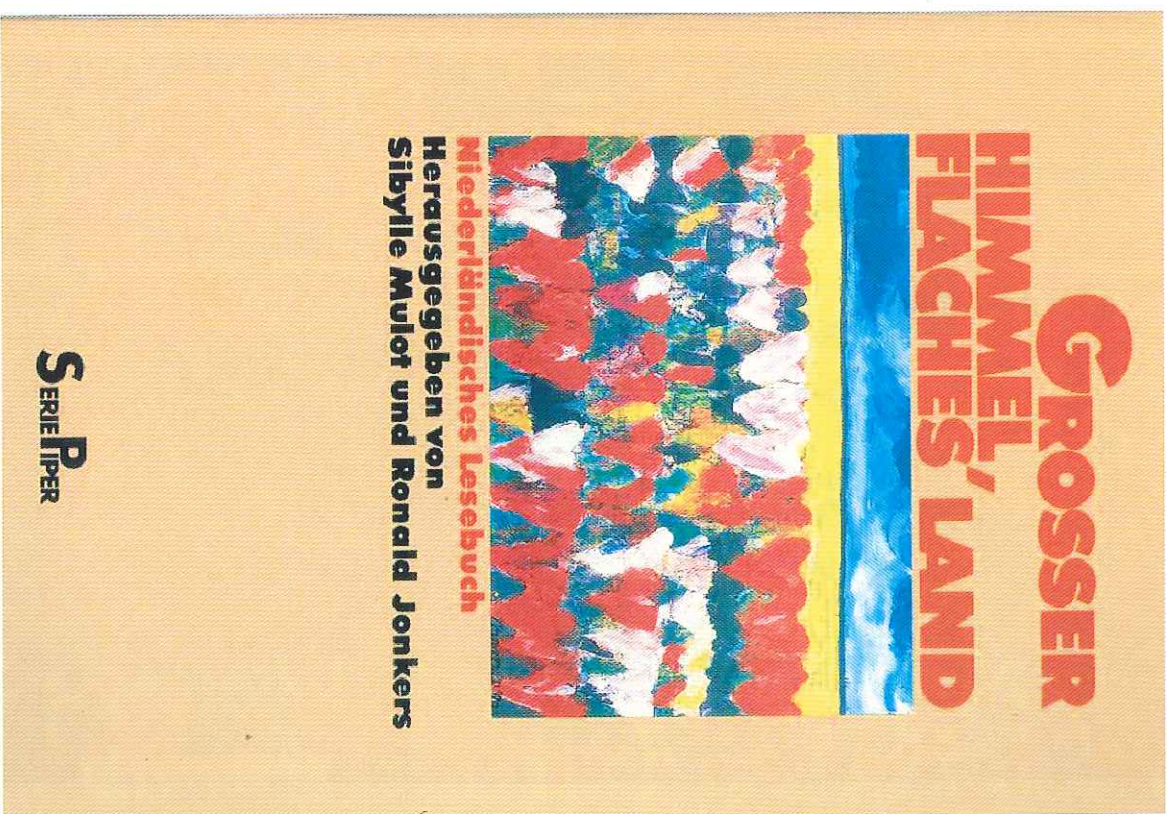
Illustr. 6



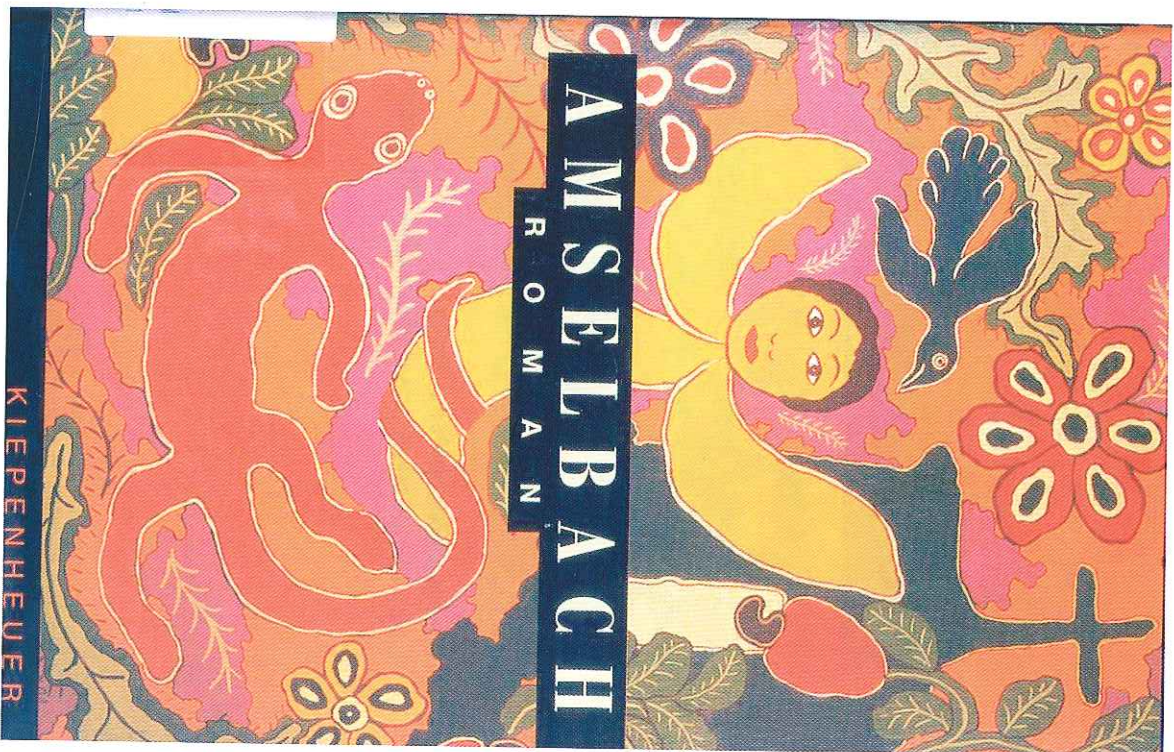
Illustr. 7



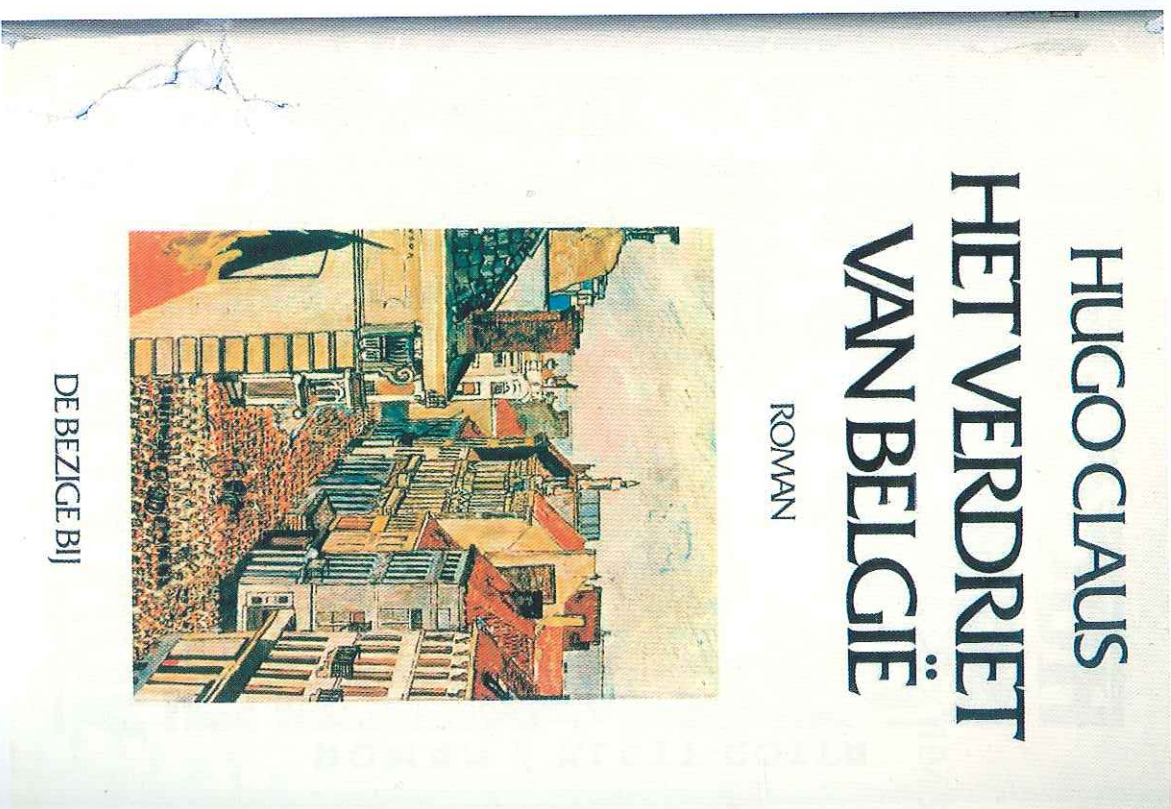
Illustr. 8



Illustr. 9



Illustr. 10



Illustr. 11



Illustr. 12

Niederländische Literatur seit 1945

Carel ter Haar

Ein Überblick über die niederländische Nachkriegsliteratur kann nur unvollständig sein; es ist in einem kurzen Rahmen nicht möglich, allen Aspekten gerecht zu werden.

Zunächst erscheint es sinnvoll, durch einige Vorbemerkungen Klarstellungen zu schaffen und spätere Wiederholungen zu vermeiden:

1. Wenn im Folgenden von niederländischer Literatur die Rede ist, wird jene Literatur gemeint, die in den Niederlanden, also in dem Königreich und im nördlichen Teil Belgiens, den man hier in Deutschland im allgemeinen als Flandern bezeichnet, geschrieben wird. Es handelt sich um ein einziges Sprachgebiet, was übrigens auch in den Verfassungen beider Länder verankert ist. Auf die historischen Voraussetzungen dieser sprachlichen Entwicklungen gehe ich jetzt weiter nicht ein¹. Dieser Sachverhalt bedeutet aber, dass insgesamt etwa 20 Millionen Menschen in Europa Niederländisch reden. Selbstverständlich gibt es aufgrund der unterschiedlichen historischen Entwicklungen im Süden und Norden regionale Unterschiede².