

Entwicklungslinien im flämischen Nachkriegsroman *

Im folgenden werde ich versuchen, die Entwicklungslinien des flämischen Romans in großen Zügen aufzuzeigen, mit der Maßgabe, daß der Roman in Flandern stets als Teil des Romans in den Niederlanden und somit im Zusammenhang mit diesem gesehen wird. Denn um ein mehr oder weniger vollständiges Bild der Literatur in Flandern zu erhalten, darf dieser Zusammenhang nicht aus den Augen verloren werden, wie es auch immer wieder sinnvoll ist, die Entwicklungen in der niederländischen Literatur insbesondere vor dem Hintergrund der internationalen literarischen und allgemeinen kulturellen Strömungen zu situieren.

Mit diesem Standpunkt – die flämische Literatur muß zusammen mit der (nord)niederländischen gesehen werden – wende ich mich zwar gegen einen vorherrschenden Trend in der heutigen Literaturgeschichte, aber ich bin davon überzeugt, daß die Geschichte unserer Literatur besser beleuchtet werden kann, wenn die Betonung sowohl auf den Kontext als auch auf die Eigenart der Entwicklungen gelegt wird. Denn ein Vergleich mit dem, was andernorts geschieht, sorgt nicht nur für eine Verdeutlichung der Gemeinsamkeiten, sondern auch der Unterschiede.

Im großen und ganzen gesehen können bei der Entwicklung der Nachkriegsprosa drei große Erneuerungsphasen unterschieden werden: Der Roman veränderte sich bereits während und kurz nach dem zweiten Weltkrieg unter dem Einfluß des neuen Zeitgeistes; ein zweiter Bruch erfolgte in den sechziger Jahren als Folge der gesellschaftlichen Demokratisierungsbewegungen. Diese „Bewegung“ kam in der Mitte der siebziger Jahre sozusagen zum Stehen, worauf eine dritte Erneuerungsphase anlief, die in den achtziger Jahren zur vollen Entfaltung kam. Diese Veränderungen erfolgten in den nördlichen und den südlichen Niederlanden nicht gleichzeitig, und es traten auch deutliche Unterschiede bei den Akzenten auf. Die großen Entwicklungslinien laufen aber so gut wie parallel.

Daß sich die Literatur während und unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg so eingreifend verändert hat, vermag niemanden zu erstaunen. Die Schrecken des Krieges, die Untergangsstimmung, Angst und Ekel sowie

*) Vortrag im Rahmen des von der Abt. Niederlandistik des Instituts für Germanistik der Universität Leipzig organisierten Kolloquiums zur flämischen Literatur am 31. 5. 1995.

das Bewußtsein der Absurdität des Daseins haben eine Atmosphäre geschaffen, die im Existenzialismus ihren philosophischen Ausdruck erhielt und die sich in der Literatur inhaltlich als ein tiefer Pessimismus manifestierte. In Flandern erfolgte – anders als in den Niederlanden – auch eine formale Erneuerung: Louis Paul Boon experimentierte bereits von 1947 an (*Mijn kleine oorlog*) mit einer fragmentarischen, zersplitterten Form, die Ausdruck einer als chaotisch erfahrenen Wirklichkeit ist. Johan Daisne erreicht mit seinem magischen Realismus einen gleichartigen Bruch mit der traditionellen Erzählweise, aber der romantisch geschmückte Inhalt seines Werks ist das pure Gegenteil von Boons Elendsdarstellung. Dennoch kann der magische Realismus genau wie die von Angst und Ekel durchtränkte pessimistische Kriegsliteratur als Reaktion auf diesen Krieg gesehen werden: Bei Daisne geht es dabei allerdings um eine „positivere“ Reaktion, die durch einen Fluchtreflex, und somit durch eine Art Eskapismus inspiriert ist.

Es sind verschiedene, wenn auch keine endgültigen Erklärungen zu finden für die Tatsache, daß sich die Erneuerung anfänglich nur im Süden abgespielt hat. Unmittelbar nach dem Krieg wurde in allen Bereichen fieberhaft an der Wiederherstellung und am Wiederaufbau gearbeitet. In der Literatur des Nordens sowie auch des Südens kamen Stimmen auf, um wieder an die Tradition anzuknüpfen und diese zu reformieren. Für den Roman bedeutete das vor allem eine Fortsetzung und insbesondere eine Reform der Tradition des psychologischen Romans und des Problemromans, die sich in den Niederlanden mit F. Bordewijk und Simon Vestdijk gerade in voller Expansion befand. Vestdijk sollte sein bedeutendstes Werk, den Anton Wachter-Zyklus, übrigens erst nach dem Krieg schreiben.

War die Tradition im Norden stärker als im Süden? Die Prosa der Zwischenkriegszeit erfuhr hier schließlich tiefgreifende Veränderungen mit Maurice Roelants und Gerard Walschap, neben Herman Teirlinck und Raymond Brulez, und neben Willem Elsschot, der zu seiner eigenen Zeit allerdings kaum geschätzt wurde, weil seine distanzierte, ironisch-kühle Realitätsdarstellung zu stark von der maßgebenden Literatur abwich. Auch Maurice Gilliams nahm unter den Romanautoren der Vorkriegszeit eine Sonderstellung ein, weil er mit seiner extremen Musikalisierung der Prosa ein Vorläufer oder Vorbote der radikalen Formexperimente nach dem Krieg war. Wenn wir dazu auch noch die Prosagrotesken von Paul van Ostaijen aus den zwanziger Jahren erwähnen, wird auch sofort klar, daß in Flandern von einer gewissen Tradition bei der Erkundung der formalen Möglichkeiten des Romans gesprochen werden kann: Ein Bereich, der sich dann auch als sehr offen für den direkten Einfluß des französischen nou-

veau roman der fünfziger und sechziger Jahre erweisen sollte. Die Nähe zu Frankreich vermag in jedem Fall eine größere oder selbstverständlichere Offenheit gegenüber Einflüssen aus dem Süden zu erklären.

Wie auch immer, am Ende der vierziger Jahre – in der unmittelbaren Nachkriegszeit – wird der niederländischsprachige Roman von einer besonders deprimierenden – in vielen Fällen als existenzialistisch zu umschreibenden – Atmosphäre beherrscht, von Sartres *nausée*, dem allgemeinen Ekel. Die Romane von Jan Walravens scheinen förmlich vom Existenzialismus durchdrungen zu sein (siehe z. B. *Roerloos aan zee*, 1951), und sogar das Prosadebüt von Ward Ruyslinck, *Ontaarde Slapers* (1957) ist noch ganz in dieser Atmosphäre anzusiedeln, ebenso das noch klar autobiographische Jugendwerk von Ivo Michiels. Das Sein wird als ein „Geworfen-Sein“, die Welt als ein Chaos erfahren. Und jede Suche nach einem Sinn oder jeder Versuch einer Sinngebung erweisen sich als zum Scheitern verurteilt. Der Prototyp dieses Nachkriegsromans ist allerdings das zu einem Klassiker gewordene *De avonden* (1947) von Gerhard Reve, von Ton Anbeek als das Beispiel der sogenannten „demaskierenden Prosa“ schlechthin bezeichnet (Anbeek bestreitet den direkten Einfluß des Existenzialismus und spricht lieber von vergleichbaren Reaktionen auf das Zeitgeschehen). Viele Zeitgenossen haben den Roman als zynisch und unmoralisch abgelehnt. Die Jugendlichen hingegen erkannten in der engen Welt des Frits van Egters ihre eigenen Beschränkungen und Frustrationen; für sie war das absolute Fehlen irgendeines intellektuellen Ehrgeizes und die Faszination durch körperliche Verfallserscheinungen denn auch nicht anstößig.

Wenn möglich noch zynischer, noch nihilistischer war die Welt der „Helden“ von W. F. Hermans. Sein Werk wurde auch dauerhaft von der Idee des alles beherrschenden Chaos geprägt sowie von der Überzeugung, daß der Mensch im Grunde genommen der Erkenntnis nicht zugänglich ist. *De tranen der acacia's* (1949) und der spätere, zu einem Klassiker gewordene Roman *De donkere kamer van Damokles* (1958) sind beides Kriegsbücher und wurden ursprünglich auch ausschließlich als solche gelesen. Sie sind aber – im Nachhinein betrachtet – noch viel mehr: Der Hintergrund von Krieg und Widerstand war für Hermans nämlich ein wohl sehr willkommener Anlaß, um seine Frage nach der unergründlichen Identität des Menschen umso schärfer zu stellen: Ihm zufolge ist der Mensch von Grund auf unzuverlässig und undurchschaubar, und sind die traditionellen Vorkriegswerte wie Freiheit, Wahrheit und Güte bloß sinnenleerte Begriffe. Im Universum von Boon ist das nicht anders: Boon ist genauso skeptisch, aber direkter; er redet nicht über *Schein*, sondern er zeigt – direkt, über die Repräsentation selbst –, daß das Leben ein Dschungel und ein Chaos ist.

Man lese dazu neben seinen Romanen auch seine Reportagen aus dieser Zeit (gebündelt in *Hij was een zwarte*, 1986).

Es bleiben noch viele weitere Autoren zu nennen, die in ihren Romanen ein deprimierendes und demaskierendes Menschen- und Weltbild aufgezeichnet haben und die in ihrer Prosa die allgegenwärtige traumatische Kriegserfahrung verarbeitet haben. Neben L. P. Boon, dessen *Mijn kleine oorlog* eigentlich ein anhaltender Schrei der Entrüstung ist, mit dem bekannten Schlußsatz: „Tritt die Menschen, bis sie ein Gewissen bekommen“ (ein Aufschrei, der in der zweiten Auflage abgeschwächt wurde, indem ein neues Stück hinzugefügt wurde, das mit der relativierenden Aussage endet: „Ach, was hat das alles für einen Sinn“), schrieben auch Piet van Aken im Süden und Alfred Kossmann im Norden ihre manchmal ebenso bitteren und einem die Kehle zuschnürenden Bekenntnisromane, während das Werk von Anna Blaman die Zeitgenossen nicht nur durch ihre finstere Sicht der fundamentalen Einsamkeit des Menschen, sondern auch durch die provokative Offenheit schockierte, mit der sie die Liebe als Trieb beschrieb und suggerierte, daß es etwas wie lesbische Liebe gebe: Damals bedeutete das noch die Durchbrechung eines Tabus.

Zu Beginn der fünfziger Jahre trat aber bereits eine neue Generation in den Vordergrund, die zwar noch stark vom Kriegstrauma geprägt war, im Anschluß an den psychologischen Roman von Vestdijk jedoch bereits eine positivere, lebensbejahendere Botschaft verkünden zu wollen schien. Die Generation von Hella Haasse, Harry Mulisch, Cees Noteboom und Simon Vinkenoog zeigt – mit allen individuellen Variationen, die diese so unterschiedlichen Schriftsteller auszeichnen – viele Abstufungen einer hoffnungsvollen, mutigen oder relativierenden Bejahung des Lebens, mit allen dazugehörenden Katastrophen. In Flandern ist diese „andere“ oder „positive“ Perspektive vor allem bei Hugo Claus und im weiteren auch bei Hubert Lampo zu finden, der die idealistische Tradition von Daisne in seinem hauptsächlich durch die Ideen von C. G. Jung inspirierten magischen Realismus weiterführt.

Die Literatur der sechziger Jahre wird von den sozialen, politischen und gesellschaftlichen Veränderungen gekennzeichnet, die international und in den nördlichen und den südlichen Niederlanden so gut wie gleichzeitig angekommen sind. Der zwingende Bedarf nach einer Demokratisierung hat in der Literatur viele Spuren hinterlassen, so unter anderem die Entstehung des Genres des Reportageromans (eine Äußerung dessen, was als eine „allgemeine Tendenz zur Defiktionalisierung“ beschrieben wurde), des Tabus durchbrechenden Schreibens (eine Folge der neuen Welle der Liberalisierung der Moral) und ein schnell um sich greifendes und jetzt auch in den

Niederlanden ziemlich erfolgreiches Bedürfnis, mit der Form zu experimentieren.

Beim Reportageroman oder dokumentarischen Roman, der im Englischen unter der Bezeichnung „faction“ bekannt ist (Fiktion, die sich sehr nahe an die Wirklichkeit, „the facts“ anlehnt), handelte es sich deutlich um eine breite, internationale Erscheinung, die sich räumlich von den Vereinigten Staaten (Norman Mailer, Truman Capote) bis Rußland (Alexander Solschenizyn) erstreckte, sich aber auch zeitlich als standhaft erwiesen hat (Günter Wallraff; New Journalism). Die Neigung der Literatur, sich so stark wie möglich der Realität zu nähern, war übrigens auch nicht auf die Prosa beschränkt: In der Poesie gab es die Strömung des neuen Realismus, in dem „Kunststücke“ gezeigt wurden, wie die Aufnahme eines Einkaufszettels in ein Gedicht (Bernlef und die Zeitschrift *Barbarber*) oder die Herausgabe eines Bündels in der Form loser Kärtchen (Claus, *Dag jij*), damit die Reihenfolge der Gedichte (gemäß dem von der Musik abgeleiteten aleatorischen Prinzip) willkürlich verändert werden konnte. Weiter gab es auch zahlreiche Formen der „buchlosen Poesie“ (in einer Flasche; auf Bierdeckeln; auf Plakaten usw.), die alle eines gemeinsam hatten: Sie drückten das Bedürfnis aus, die Literatur zu demokratisieren, sie den gewöhnlichen Menschen zugänglich zu machen, um die Grenze zwischen der ernsten und der Unterhaltungsliteratur zu verwischen und um die Grenze zwischen Literatur und Realität aufzuheben. Der Ursprung dieser Experimente ist übrigens nicht literarischer Art. Sie gehen auf die Experimente in der Pop Art, in der bildenden Kunst sowie in der Musik zurück, wo gierig und stürmisch sogenannte „Ready-mades“ oder Gebrauchsgegenstände benutzt wurden: Eierschale auf Leinwand (Marcel Duchamp) oder Straßenlärm bei Musikkompositionen (John Cage). Auch die „Gegenstände“ oder Objekte, die L.P.Boon und Paul Snoek als plastische Künstler anfertigten, sind dieser „Mode“ entsprungen.

In der Literatur sind zahlreiche Beispiele derartiger „Ready-mades“ zu finden. Sybren Polet benutzte Archivtexte im Zusammenhang mit der Geschichte von Amsterdam, Daniël Robberechts stellte Collagen verschiedener Textarten her, in die auch politische Reden des amtierenden amerikanischen Präsidenten aufgenommen wurden. Der „echte“ dokumentarische Roman wurde in den Niederlanden allerdings von Harry Mulisch mit seinem *Bericht aan de rattenkoning* (1966) eingeführt, einem Bericht über die revolutionäre Provo-Bewegung in Amsterdam. In einem Interview erklärte Mulisch, daß man sich in „Kriegszeiten“ nicht mit dem Schreiben von Romanen beschäftigen sollte: „Dann gibt es wirklich wichtigere Dinge zu tun“.

In Flandern schien das Genre des dokumentarischen Romans erst in den siebziger Jahren vordringen zu können, und dies in der Form des historischen Dokumentarromans. Es handelte sich dann allerdings um einen Volltreffer: *Pieter Daens* (1971) von Louis Paul Boon, dem noch *De zwarte hand* und *Het geuzenboek* folgten. Hierbei handelt es sich auch um die Romane, die Boon – mehr als sein meisterliches, aber von der technischen Form her viel schwierigeres Doppelwerk *De Kapellekensbaan* und *Zomer te Ter-Muren* (1953–1956) – beim großen Publikum in Flandern Bekanntheit verschafft haben. Diese Bekanntheit wurde mittlerweile – zwanzig Jahre später – beim jungen Publikum dank der glänzenden Verfilmung von *Daens* durch Stijn Coninx erneut bekräftigt. Das Genre des Reportageromans hat in Flandern inzwischen übrigens eine erfolgreiche Tradition aufgebaut, unter anderem mit dem Werk von Paul Koeck und Elisabeth Marain (*Rosalie Niemand*).

Die aufsehenerregendsten Romane der sechziger Jahre waren aber zweifellos die „befreienden“ Bücher von Jan Cremer, Jan Wolkers und Jef Geeraerts, in denen das sexuelle Tabu in einer von vielen (älteren) Lesern als schockierend und brutal erfahrenen Weise durchbrochen wurde. So etwa der „unerbittliche Bestseller“ *Ik, Jan Cremer* (1964), das unter anderem dank einer Verfilmung bekannt gebliebene *Turks fruit* von Wolkers (1969) und die *Gangreen*-Romane von Jef Geeraerts (1968 und 1972). Bei Cremer ging es um ein reines Bravourstück; bei Wolkers und Geeraerts hingegen um viel mehr: Sie haben, jeder auf seine eigene Art und Weise, auch mit ihrer eigenen spießbürgerlichen Umwelt und Vergangenheit abgerechnet und sich daraus befreit. Dieses tabubrechende Schreiben kann zugleich auch als ein neuerlicher Versuch gesehen werden, die Grenzen der Literatur zu verschieben und sogar zu verwischen, obwohl dies bei Wolkers und Geeraerts in einer ganz nachdrücklich *literarischen* Form erfolgte. Es handelte sich dabei aber in jedem Fall um einen typischen Ausdruck des Gesinnungswandels, der die Literatur in diesen Jahren des Protestes kennzeichnete.

Die Romane, in denen die in den sechziger Jahren geltende Anstandsschwelle überschritten wurde, waren in erster Linie Bekenntnisromane. Auf das Publikum und auf die literarischen Normen hatten sie eine bahnbrechende, auf die Autoren selbst vor allem eine therapeutische Wirkung. Durch ihre Form sowie auch durch ihre Funktion unterscheiden sie sich denn auch stark von den zahlreichen Romanen, die gerade die Ausdruckskraft des Romans an und für sich in Frage stellten, und die auch daran zweifelten, ob Sprache und Literatur im allgemeinen fähig sind, Wirklichkeit adäquat auszudrücken oder wiederzugeben.

Wir sehen in diesen sechziger Jahren denn auch – sowohl im Norden als auch im Süden – zahlreiche Formexperimente entstehen, Versuche zu „Anti-Romanen“, in denen die Grenzen von Fiktion und Realität untersucht und auch problematisiert werden. Diese Experimente entwickeln sich rund um zwei Pole und schließen sich mühelos an die vorhandene zweigeteilte Tradition an, deren Wurzeln bis auf das Ende des neunzehnten Jahrhunderts zurückgehen: Einerseits der auf die Erkundung der Außenwelt gerichtete realistisch-naturalistische und/oder soziale Roman, andererseits der auf die Analyse der Innenwelt gerichtete psychologische Roman. Aus dieser letzteren Form des Schreibens entwickelt sich nun auch der autonome oder bezugslose, „sprachliche“ Roman, der sich als eine reine oder abstrakte, nicht wirklichkeitsbezogene neue Realität präsentiert. Es geht auch hier wieder um eine internationale Erscheinung, die Anti- oder Gegenprosa genannt wurde, oder auch experimentelle oder formverändernde, ja sogar „andere Prosa“ (S. Polet). Inzwischen kann ein weiter Fächer von Formexperimenten mit einer zusammenfassenden Nachholbewegung als „postmodern“ beschrieben werden, obwohl dieser Begriff schon so viele verschiedene und sogar widersprüchliche Bedeutungen erhalten hat, daß er bereits nicht mehr ohne zusätzliche Erklärung angewendet werden kann.

Wie auch immer, die die Form erneuernden Tendenzen der sechziger Jahre haben einzelne Romane hervorgebracht, die inzwischen zu den „Klassikern“ der niederländischsprachigen Literatur gehören. So ist *De verwondering* (1962) von Hugo Claus ein äußerst komplizierter, vielschichtiger Roman, in dem verschiedene Erzählebenen rund um einen geisteskranken Lehrer und dessen Vergangenheit miteinander zu einem verwirrenden Ganzen ohne Einheitsperspektive verwoben werden. Es gibt keine feste Perspektive, nur eine Vielzahl von Standpunkten, die eine Quelle der Ironie und Relativierung darstellen. Werden dem noch die zahlreichen Verweise auf die antike, die mittelalterlich-christliche sowie auf die gegenwärtige internationale Kultur hinzugefügt, wird klar, daß diese Form der „Intertextualität“, das Markenzeichen der Schriftstellerei von Claus schlechthin, den unbefangenen Leser manchmal schwer auf die Probe stellen kann. Claus jüngstes Meisterwerk, *Het verdriet van België* (1983) scheint zwar etwas weniger undurchdringlich zu sein, aber durch sorgfältige Lektüre der sich mit Claus befassenden Kritiker hat sich bereits nachweisen lassen, daß es sich dabei ebenfalls um einen Roman mit zahlreichen Ebenen und verflochtenen Verweisen handelt, die dem Durchschnittsleser entgehen, die aber dem, der sich darin zu vertiefen bereit ist, einen ungeheuren Reichtum enthüllen.

In den Niederlanden haben Sybren Polet und kurz darauf Jacq Firmin Vogelaar sowie Gerrit Krol in einer ebenso extremen Weise mit der Form des Romans beziehungsweise mit der Darstellung der Realität experimentiert. Polet hat von *Breekwater* (1961) an eine ganze Reihe Romane geschaffen, die durch eine stets wiederkehrende Figur miteinander verbunden sind: Lokien, keine „volle“, klassisch psychologisch-ausgefüllte oder abgerundete Gestalt, sondern eine Art von Sprachfigur, die sich fortdauernd transformiert, eine leere, stets wieder anders ausfüllbare X-Figur. Literatur wird hier nicht als eine Darstellung der Realität gesehen, sondern als ein Spiel, ein Spiel mit der Identität und mit dem Wechseln dieser Identität. Dieser Spielform liegt die (postmoderne) Auffassung zugrunde, daß Literatur die Wirklichkeit nie *direkt* abzubilden vermag.

Dieser Zweifel und diese Unsicherheit, die alles durchdringen, liegen auch dem „abstrahierenden“, „sprachlichen“ Experiment von Ivo Michiels zugrunde, der sich in seinem vierteiligen Alpha-Zyklus (von *Het boek alfa*, 1963, bis *Dixit*, 1981) entschieden von der direkten Wiedergabe von autobiographisch-erzählerischen Elementen distanzierte und sich einzig auf die Aufzeichnung von Situationen und Stilinventaren konzentrierte. Nach diesem Alpha-Zyklus, nach dem Endpunkt der „puren“ Abstraktion, kehrte Michiels zu einer wieder stärker „gemischten“ Form zurück. In seinem neuen, jetzt zehnbändigen Zyklus *Journal brut*, der 1983 mit *De vrouwen van de aartsengel* eingeleitet wurde, haben klassisch erzählerische Fragmente und sogar autobiographisches Material wieder einen Platz gefunden. Diese Entwicklung ist auch für die Entwicklung des Romans nach 1960 symptomatisch: Das extreme Experiment hat ausgespielt, Autoren, die auf der gleichen Spur weiterarbeiten wollten, wurden schon bald in die Marginalität gedrängt (Vogelaar, Robberechts) oder erwiesen sich (vorläufig?) als nicht publizierbar (das „magnum opus“ von Willy Roggeman).

Das neue Jahrzehnt wurde mit einem *Manifest voor de jaren zeventig* eingeläutet, das 1970 von Peter Andriess, Hans Plomp, Heere Heeresma und George Kool herausgebracht wurde. Aus den Autoren des Stücks sind keine Fixsterne am Literaturfirmament geworden, aber sie haben, wie es so oft geschieht, kurzzeitig den Ton angegeben oder jedenfalls Aufmerksamkeit für eine Gegenbewegung erheischen können. In diesem Manifest wird nämlich ein Plädoyer für „lesbare“, d. h. erkennbar-realistische Texte gehalten, womit vor allem auf das Experiment und die sogenannte neue „Verwirrsprache“ von J. F. Vogelaar und der Gruppe um die Zeitschrift *Raster* reagiert wird. Die Arbeit mit der Form blieb in den Niederlanden in der Tat mehr als in Flandern ein Gegenstand des Unverständnisses und der Spottlust. Und weiter wies der Widerstand gegen das „Elitedenken“ in

der Kunst (insbesondere die gut organisierte behördliche Unterstützung, die eine kleine Gruppe begünstigen und andere ausgrenzen würde) sowie gegen eine Literatur, die sich der Kontrolle durch die Massen entziehe, auf eine Protesthaltung hin, die in den Niederlanden nachdrücklichere und vor allem lautere Formen annehmen konnte als in Flandern.

War das *Manifest* an sich nicht sehr einflußreich, so war es aber doch symptomatisch für den Wechsel, der sich zu Beginn der siebziger Jahre abzeichnete. Die im Hintergrund stets anwesende Tradition des Realismus trat wieder in den Vordergrund, und die kleine anekdotische Erzählung, zu deren Großmeister Maarten Biesheuvel sich entwickelte, brachte in gleicher Weise wie der Wohnzimmerrealismus von Mensje van Keulen eine Blüte des Kurzprosagenres in Gang, die schon bald durch das Aufkommen einer neuen Art begleitet wurde: der Kolumne. Der Kult des kurzen, meinungsbildenden Prosastückes ist übrigens ein Phänomen, das in Flandern kaum in Erscheinung getreten ist. Zwar wurde die Rückkehr des Realismus und des „gewöhnlichen“ Erzählens (eine Erscheinung, zu der große Erzähler wie Marquez auf internationaler Ebene sicher beigetragen haben) auch hier von vielen als eine Erleichterung aufgenommen: Maarten 't Hart war auch im Süden einer der erfolgreichsten Schriftsteller, ein Erfolg, der allerdings nach dem Bestseller *Een vlucht regenwulpen* (1978) schnell zu schwinden begann, weil in den Niederlanden in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre eine neue Generation von Schriftstellern bereits wieder für neue Bewegung sorgte.

In und um die Zeitschrift *De revisor* (1974ff.) kam eine neue Schriftstellergruppe ans Wort, die das Erscheinungsbild der niederländischen Literatur beträchtlich verändert hat. Obwohl in dieser Zeitschrift keine gemeinsame Programmerkklärung veröffentlicht wurde, wiesen die Redakteure Dirk A. Kooiman, Frans Kellendonk und Nicolaas Matsier, die später noch um Doeschka Meijsing und Patrizio Canaponi (das Pseudonym des heute unter seinem eigenen Namen publizierenden A. F. Th. van der Heijden) verstärkt wurden, eine neue, miteinander verwandte Sichtweise der Realität und des Schreibens selbst auf. Sie distanzieren sich vom „direkten“ Realismus und übten eine Form der Prosa aus, die durch einen sorgfältigen Aufbau (die „handwerkliche Erzählstruktur“) und durch den Nachdruck auf den Prozeß des Schreibens selbst gekennzeichnet war. Die Wirklichkeit wurde in ihrem Werk in eine gehörige Portion Phantasie „eingekleidet“, und die Autoren, die so gut wie alle eine akademische Ausbildung absolviert haben (daher auch die – abwertend gemeinte – Bezeichnung „Akademismus in der Literatur“), zögerten denn auch nicht, „intellektuelle“ Probleme zur Sprache zu bringen. Carel Peeters, der diese jungen Autoren

mit seinem kritischen Kommentar sowie mit anregender Aufmerksamkeit begleitet hat, wies hierbei auch auf eine „Rückkehr der Intelligenz und der Bildung in die Literatur“ hin.

Es ist aber nicht nur dank der jungen Autoren von *De revisor* (deren zentrale Gestalt, Frans Kellendonk, inzwischen bereits verstorben ist), daß die Phantasie wieder die Macht übernommen hat. Auch ältere Autoren wie Willem Brakman und Gerrit Krol, die beide bereits in den sechziger Jahren debütierten, sowie auch Louis Ferron und Jeroen Brouwers finden ohne weiteres Anschluß an diese neue Romanpoetik, während ein Autor wie Leon de Winter ziemlich unentschlossen vom einen Genre ins andere wechselt.

In Flandern geschah genau das Gleiche, sei es mit einiger Verzögerung: Die Erneuerung brach erst zu Beginn der achtziger Jahre richtig durch. Wir sehen dann im Laufe weniger Jahre einige bemerkenswerte Romane erscheinen, in denen eine Suche nach der eigenen Jugend und Identität beschrieben wird, eine Suche, die in den breiteren Rahmen einer Familiengeschichte und der gesellschaftlichen sowie historischen Realität eingebettet wird. Flamen auf der Suche nach ihren eigenen „Wurzeln“, die dazu eine kunstvoll bearbeitete Romanform benutzen. Die Erscheinung ist zu auffällig, als daß sie auf einen reinen Zufall zurückgeführt werden könnte, und sie kann wohl durch die neoromantische Atmosphäre erklärt werden, die das Ende der siebziger Jahre kennzeichnete. Einige Beispiele: Neben *Het verdriet van België* von Hugo Claus erschienen auch: *De vermaledijde vaders* von Monika van Paemel (1985), *Ontregeling en misverstand* von Greta Seghers (1983) sowie *Het uitzicht van de wereld* von Alstein, dem Sprecher der „stillen Generation“ (1984). Diese Kombination von autobiographischem und historiographischem Schreiben, die von Hugo Bousset das „genealogische Schreiben“ genannt wurde, war bereits früher in *Aantekeningen van een stambewaarder* (1977) von Walter Van den Broeck zu finden.

Im weiteren zeichnen sich in der Literatur der achtziger Jahre in Flandern ganz unterschiedliche Tendenzen ab. Bemerkenswert ist eine sich stark durchsetzende realistische Tradition mit jungen Autoren wie Guido van Heulendonck, Pol Hoste und Kristien Hemmerechts. Ebenso auffällig ist aber auch ein gleich starkes Vorhandensein einer poetisch-autobiographischen Prosa, zumeist auch in einer fragmentarischen, „zersplitterten“ Form: Bei Leo Pleysier, Eric de Kuyper und Eriek Verpaele. Absoluter Großmeister dieses Genres ist und bleibt natürlich Paul de Wispelaere, der vor kurzem mit seinem Tagebuch *Het verkoelde alfabet* (1992) ein unbestrittenes Meisterwerk geschaffen hat.

Natürlich kann ich an dieser Stelle nicht voraussagen, wie die weitere Entwicklung verlaufen wird. Allerdings habe ich den starken Eindruck, daß sich die Evolutionen in der Literatur verbreitern und vertiefen. Eine neue Generation steht bereit, mit ganz neuem und sehr vielfältigem Werk, in dem allerlei (internationale) Tendenzen vertreten sind: Bei Claude van de Berge scheinen Abstrahierung und Musikalisierung durch, bei Herman Portocarero sind Neoromantik und Neodekadenz ostentativ anwesend (in den Niederlanden auch sehr stark bei J. Siebelink und Geerten Meijning), schwarzer Humor und Zynismus sind bei Herman Brusselmans und Tom Lanoye zu finden, Autoren, die bei der Jugend inzwischen bereits zu wahren Kultgestalten geworden sind. Weniger direkt zugänglich, aber dafür besonders wertvoll durch seine Bildung und die Kraft seiner Form, ist Stefan Hertmans, der zusammen mit Patricia de Martelaere ein schönes Gegenstück für den stärker philosophisch beladenen von einigen jungen Autoren im Norden gepflegten Ideenroman bildet (Marcel Möring, D. van Weelden, Connie Palmen). Genug Vielfalt also, aber auch Qualität, und das läßt hoffen.

Bibliographie

- Ton Anbeek, *Na de oorlog*. De Nederlandse roman 1945–1960. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1986.
- *Ander proza*. Auswahl aus der niederländischen Experimentalprosa von Theo van Doesburg bis heute (1975). Zusammenstellung und Einführung von Sybren Polet. Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.
- Hugo Bousset, *Grenzen verleggen*. De Vlaamse prozaliteratuur 1970–1986. Antwerpen, Houtekiet, 1988.
- *Het literair klimaat 1970–1985*. Unter der Redaktion von Tom van Deel, Nicolaas Matsier und Cyrille Offermans. Amsterdam, De Bezige Bij, 1986.
- *Literair lustrum*. Eine Übersicht über fünf Jahre niederländische Literatur 1961–1966. Ausgewählt von Kees Fens, H. U. Jessurun d'Oliveira und J. J. Oversteegen. Amsterdam, Polak & Van Genneep, 1967.
- *Literair lustrum 2*. Eine Übersicht über fünf Jahre niederländische Literatur 1966–1971. Ausgewählt von Kees Fens, H. U. Jessurun d'Oliveira und J. J. Oversteegen. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1973.

- Wam de Moor, „Tussen Maagdenhuis en Museumplein. De Nederlandse roman vanaf 1968“. In: *Barricaden en labyrint*. Accenten in de hedendaagse roman. Unter der Redaktion von R. Duhamel und J. de Vos. Löwen-Apeldoorn, Garant, 1990, S. 11–37; Hugo Bousset, „De gelaagde roman. De Vlaamse prozaliteratuur na 1970“. *Ebd.*, S. 39–62.
- Carel Peeters, *Houdbare illusies*. Essays über Doeschka Meijsing und andere, gefolgt von „De list van de literatuur“. Amsterdam, De Harmonie, 1984.
- F. C. de Rover, „Het verhalend proza“. In: *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*. Poetische Auffassungen in der niederländischen Literatur. Unter der Redaktion von G. J. van Bork und N. Laan. Groningen, Wolters-Noordhoff, 1986, S. 232–250; Ders., „Van werkelijkheid naar verbeelding. Enkele tendensen in het narratieve proza 1970–1980. In: *Bzzlletin* Nr. 100, 11. Jahrgang, Nov. 1982, S. 3–14 und 26.