

Paul van Ostaijen und die deutsche Literatur

Paul van Ostaijen zählt ohne Zweifel zu den bedeutendsten Autoren der Moderne. Allerdings geriet der Frühverstorbene ebenso wie sein Werk in Vergessenheit; van Ostaijens Avantgardismus überforderte seine Zeitgenossen. Erst jetzt, anlässlich seines hundertsten Geburtstags, wird die Leistung Paul van Ostaijens gewürdigt. Das Jahr 1996 wurde in Belgien sogar zum Van-Ostaijen-Jahr ausgerufen, in Deutschland jedoch nimmt man noch immer keine Notiz von diesem Dichter, der seine produktivsten Jahre – 1918 bis 1921 – als Emigrant in Berlin verbrachte.

Begegnung mit der deutschen Avantgarde

Im Gegensatz zu den großen Nationalliteraturen – der Französischen, Deutschen oder Russischen – begegnet man dem kleineren Nachbarn mit einer gewissen Arroganz. Man nimmt seine Dichter und Werke nicht zur Kenntnis. Und das, obwohl es gerade in den kleinen Sprachräumen Autoren gibt, die auf eine sehr interessante Art und Weise die sie umgebenden Strömungen aufnehmen und zu einer eigenen Richtung weiterentwickeln.

Aber weshalb ist ein Dichter wie Paul van Ostaijen, der sich drei Jahre im Zentrum der deutschen Literatur aufhielt, hier so unbekannt? Es erstaunt, daß Paul van Ostaijen eigentlich keinerlei bleibende Spuren in der deutschen Literatur hinterlassen hat. Für Van Ostaijen selbst sind die in Berlin gemachten Erfahrungen und die Begegnungen mit Künstlern und Kunstauffassungen von großer Bedeutung gewesen.

Schon vor seiner Emigration nach Berlin war Paul van Ostaijen mit der deutschen avantgardistischen Literatur vertraut. In den Jahren 1914/15 ist er bereits ein eifriger Benutzer der Antwerpener Stadtbibliothek, die schon zu dieser Zeit alle wichtigen Publikationen der jungen deutschen expressionistischen Literatur in ihrem Besitz hatte. In den Zeitschriften *Die Aktion*, *Die weißen Blätter* und *Der Sturm* las er die Artikel von Herwarth Walden, Ernst Blühmner, Ludwig Rubiner ebenso wie die Gedichte und die Prosa von Franz Werfel, Else Lasker-Schüler, August Stramm, Georg Heym, Paul Scheerbarf und Mynona (eigentlich Salomo Friedlaender). Unterschiedlich stark sind die Spuren, die die Begegnung mit den avantgardistischen literarischen Strömungen bei Van Ostaijen und in seinem

Werk hinterlassen hat. Schon in seinem ersten Gedichtband *Music-Hall* (1916) finden sich Gedichte, die den Einfluß humanitär-expressionistischer deutscher Dichter zeigen. Das O-Mensch-Pathos von Franz Werfel und Else Lasker-Schüler, denen auch Gedichte gewidmet sind, klingt bereits in dem Gedicht „Herinneringen“ aus *Music-Hall* an. Seine Fortsetzung findet der pathetische, jubelnde Ton in Van Ostaijens zweitem Gedichtband *Het Sienjaal* (1918). Kurz nach seiner Ankunft im politisch und kulturell tosenden Berlin hatte er endlich Gelegenheit, die von ihm bewunderten Dichter aus der Nähe zu erleben und persönlich kennenzulernen. Das Urteil des Dandy über die vordem so bewunderte Lasker-Schüler, den „Prinz von Theben“, fiel allerdings nicht sehr günstig aus. Aber auch die anderen deutschen Schriftsteller und Dichter, deren persönliche Bekanntschaft Paul van Ostaijen in der deutschen Hauptstadt machte, kommen in seiner Beschreibung nicht besonders gut weg. Wertschätzung hegte er nur für wenige. Darunter waren Paul Scheerbarth und Mynona sowie der gleichaltrige Walter Mehring. „Ik ben het meest op de schildersateliers. Schilders zijn verstotelingen zówel als ik: Seelenverwantschaft.“, schreibt er nach Antwerpen.¹

Fast könnte man meinen, Van Ostaijen hätte sich in Deutschland von der einst so verehrten deutschen Literatur abgewandt. Dem ist freilich nicht so, auch wenn seine weitaus größere Aufmerksamkeit wieder der bildenden Kunst des Expressionismus und des aufkommenden Dadaismus gehörte. Dieses Interesse erklärt dann auch die Tatsache, daß er in den kunsttheoretischen Schriften dieser Zeit seine Ansichten fast ausschließlich an Gemälden, Zeichnungen und Grafiken seiner Malerfreunde erläutert.

Die Bilder Feiningers, Stuckenbergers und Campendonks standen für ihn auf einem weitaus höheren künstlerischen Niveau als die Werke der literarischen Expressionisten. Sicherlich spielt bei diesem Urteil seine persönliche Enttäuschung über die Literaten, die er in den Berliner Kaffeehäusern als tatenlose Schwätzer erlebt hatte, eine große Rolle. Hinzu kommt, daß er von den Berliner Schriftstellern nicht so akzeptiert wurde, wie er es aus Antwerpen gewohnt war. Van Ostaijen fühlte sich isoliert. In Antwerpen war er der unumstrittene Führer der avantgardistischen Kreise, auf dessen Urteil, Meinung und Ideen man viel Wert legte. In Berlin war Paul van Ostaijen, der um so vieles jüngere, ein Nobody, den man duldet, ohne ihn weiter zu beachten. Als Beleg dafür kann man die Äußerung des

1) Zitiert nach Borgers, Gerrit; Paul van Ostaijen. Een documentatie. Den Haag 1971, S. 220.

Sturm-Literaten Lothar Schreyer sehen, der gegenüber Paul Hadermann sagte, daß er sich nicht erinnern könne, je den Namen Paul van Ostaijen gehört zu haben. Ein Umstand, der nur damit zu erklären ist, daß Van Ostaijen zwar häufig die Veranstaltungen des „Sturm“ besuchte, dort aber nicht mit eigenen Beiträgen in Erscheinung trat. Sein Name findet sich erst 1924, er war schon lange wieder in Flandern, im Heft 1 des 15. Jahrgangs des *Sturm*. Diese spezielle Ausgabe widmete sich ganz der flämischen Kunst. Allerdings ist Paul van Ostaijen nur mit einem Gedicht vertreten: „Zon brandt de rozelaer“. Seine theoretischen Betrachtungen fanden keinen Eingang in diese Ausgabe.

Auch wenn Paul van Ostaijen während seines Berliner Aufenthalts nur wenig publizierte und dies auch nur in Flandern und den Niederlanden, kann man nicht daraus schließen, daß er wenig geschrieben hätte. Im Gegenteil. Die drei Jahre in Deutschland waren sicherlich die produktivsten für ihn. Neben Gedichten und theoretischen Aufsätzen versuchte er sich auch in einem für ihn neuen Genre – der Prosa.

Die Lyrik, die Paul van Ostaijen in Berlin schrieb, überwand den humanitären Expressionismus und entwickelte sich im Stil des, wie er ihn bezeichnete, organischen Expressionismus und später dann der „reinen Lyrik“. Die Gedichte, die 1919 kurz nach der Ankunft in Berlin entstanden, weisen in der Tat mit ihrer Reduzierung auf den Wortkern in die neue Richtung. Vorbild für diese Art von Lyrik war sicherlich der im Ersten Weltkrieg gefallene August Stramm, der auch einer der Lehrmeister der Dichter des „Sturm“-Kreises sowie der wohl wichtigste Vertreter des ästhetischen Flügels der expressionistischen Lyrik war. Im Gegensatz zum O-Mensch-Pathos der Dichter des ethischen Expressionismus hat Stramm durch die Zerstörung der herkömmlichen syntaktischen und grammatischen Strukturen die Lyrik zu ihrer Abstraktion geführt. August Stramm erteilte mit seiner konkreten, auf die Wortkerne reduzierten Sprache der konventionellen Dichtung eine Absage. Die Sprache ist sein Material, das er beliebig veränderte und seinen Intentionen entsprechend bearbeitete. Häufig sprengen seine Wortschöpfungen und Worterfindungen die herkömmliche Struktur der deutschen Sprache, die in Einzelworte zerlegt wird, um mit Hilfe des bestehenden Wortmaterials eine neue Semantik zu vermitteln.

Nach dieser Methode geht auch Paul van Ostaijen vor. Er spielt mit den Worten, wie der Maler mit der Farbe. Das Wort bestimmt bei ihm die Entwicklung des Organismus, der sich Gedicht nennt. Die Gedichte, die Van Ostaijen in dem neuen Stil schreibt, sind in dem Band *De feesten van angst en pijn* aufgenommen.

Man kann *De feesten van angst en pijn* als Reaktion des Dichters auf die eigene Zerrissenheit bezeichnen. Van Ostaijen fand in Berlin keine Arbeit. Er mußte sich von seiner Freundin Emmeke Clement und von seinem Bruder finanziell unterstützen lassen. Obendrein hatte er kaum Möglichkeiten, seine literarischen Arbeiten in Deutschland zu publizieren. Erst durch die Vermittlung eines Freundes gelang es ihm 1921, in der von Otto Westheim herausgegebenen Zeitschrift *Das Kunstblatt* einen Artikel über Heinrich Campendonk zu veröffentlichen.

Selbst wenn er, im Gegensatz zu vielen anderen Exilanten, geistig und sprachlich nicht isoliert war, fehlte Van Ostaijen doch die Anerkennung, die ihm in Antwerpen zuteil geworden war. Der Gedichtband *De feesten van angst en pijn* besingt nicht mehr die Liebe oder die Gemeinschaft. An ihre Stelle treten Erotik und Vereinsamung. Es sind die eigenen Erfahrungen und die Desillusionierung, die aus den Worten Van Ostaijens sprechen. In dem folgenden Band, *Bezette stad*, gesellt sich zum Tanz am Abgrund das Gefühl von der Sinnlosigkeit der Welt. Die Wirklichkeit ist nicht mehr darstellbar. Das Wort wird zur Wirklichkeit, aber die Wirklichkeit nicht zum Wort. Van Ostaijen versucht, das Wort auf seinen Kern zu reduzieren, und es damit auf seine reine Bedeutung zurückzuführen. Von den Dadaisten übernahm er die typographische Gestaltung. Doch weiter ins dadaistische Chaos wagte er sich nicht. *Bezette stad* folgt noch immer einer erkennbaren Logik: Die Kriegserlebnisse der Stadt Antwerpen werden streng chronologisch erzählt. Auch die Proklamation des Nihilismus, die in diesem Werk im Mittelpunkt steht und sich mit dem Dadaismus verbindet, bleibt nur Lippenbekenntnis.

Mit dieser engen Sicht, auch auf den Sinn der typographischen Gestaltung, bleibt Paul van Ostaijen weit hinter den Forderungen der Berliner Dadaisten zurück. Hausmann, Ball und Co. wollten mit ihren Gedichten eine nicht-objektgebundene, ja abstrakte Form der Dichtung erschaffen. Die Oralität und Visualität des Gedichts sollte auch mit Hilfe der Typographie wiederentdeckt werden. Obwohl Paul van Ostaijen mit den Berliner Dadaisten sympathisierte, war es für den Katholiken, bei all seiner Kritik an der Kirche, vermutlich fast unmöglich, die blasphemischen Späße dieser atheistischen Aktionskünstler zu verstehen. Man denke nur an den Auftritt von Johannes Baader, der sich sogar im Berliner Dom zum Weltenrichter ausrief. Trotzdem hat Van Ostaijen versucht, die Manifeste und die dadaistischen Lebensansichten, die ihn beeindruckt haben, zu verarbeiten. Besonders deutlich in dem Filmszenario *De bankroet-jazz*. Dieses Hohelied auf den Jazz und Dada ist eines der wenigen Werke, das sich unter anderem explizit auf deutsche Ereignisse der sogenannten „goldenen zwanziger

Jahre“ bezieht. Van Ostajen, der bis dato immer nur die Problematik seiner flämischen Heimat zum Thema seiner Werke gemacht hatte, thematisierte hier erstmals die gesellschaftliche und politische Situation nach der Niederschlagung der Novemberrevolution und der Konsolidierung der alten Machtverhältnisse in Deutschland. Obwohl ihm auch in einigen Grotesken Berliner Verhältnisse und Figuren Modell gestanden haben, bleibt dieses Werk doch singulär. Bereits 1919 ist der Dandy Paul van Ostajen von Berlin enttäuscht. Angezogen von der Kunst- und Kulturszene war er mit großen Illusionen in die deutsche Hauptstadt gekommen. Finanzielle Schwierigkeiten und die Anonymität der Großstadt ließen die Träume und Wünsche schnell zerplatzen. Van Ostajen gehörte nicht wie in Antwerpen zu den führenden Kräften des Kunstbetriebes. Er mußte sich hier mit einem Randplatz begnügen. Ein Zaungast des Literaturzirkus, der geduldet, aber von dem kaum Notiz genommen wurde. Resigniert zieht er sich in sich zurück. Kontakte mit Schriftstellern werden immer seltener. Wohl fühlt sich Van Ostajen dagegen in den Kreisen der malenden Bohemiens, die ihn als Vermittler zwischen deutscher und flämischer Kunst akzeptierten. Ihm bleibt in den Berliner Jahren, neben der literarischen Beschäftigung, sehr viel Zeit zu lesen, zu lesen und nochmals zu lesen. Seine Lektüreliste, auf der nicht nur Werke der deutschen Literatur stehen, ist dafür ein trefflicher Beleg. Beeinflußt durch die Lektüre, entdeckt Van Ostajen die Prosa als neues Ausdrucksmittel. Scheerbar, Mynona und Kafka werden zu den von ihm am meisten bewunderten deutschen Autoren. Der junge Prager Franz Kafka beeindruckte ihn sogar so stark, daß er sich an eine Übersetzung von fünf Erzählungen machte, die 1925 unter dem Titel *Tot overwegen voor hereruiters* in der Zeitschrift *Vlaamse Arbeid* erschienen sind. Paul van Ostajen wird dadurch zu einem der ersten Kafka-Übersetzer überhaupt.

Grotesken

Wenn man sich die drei von Van Ostajen geschätzten Autoren einmal genauer ansieht, fällt sofort eine Gemeinsamkeit ins Auge: der Hang zum Grotesken. Das absurde Spiel mit Alltagsbegebenheiten und Ideen muß Paul van Ostajen sofort gefallen haben. Bot das Absurde doch eine neue Möglichkeit, dem verlorenen Glauben an eine heile Welt Ausdruck zu verleihen. Van Ostajen, der wie alle Autoren des Expressionismus von der Wirklichkeit der modernen Gesellschaft desillusioniert ist, sieht in der grotesken Prosa eine Chance, diese Sicht auf eine Gesellschaft, die nach

dem Scheitern der Novemberrevolution alles andere als fortschrittlich ist, darzustellen.

Wenn man von dem Ende 1918, vermutlich kurz nach der Ankunft in Berlin begonnenen autobiographischen Romanfragment *Het landhuis in het dorp* einmal absieht, sind die in der ersten Hälfte des Jahres 1919 geschriebenen kurzen Erzählungen die ersten literarischen Versuche in dieser Gattung. Verwunderlich ist nicht nur die Tatsache, daß Paul van Ostaijen sehr spät mit den Prosaversuchen begann, sondern auch, daß er sich kaum theoretisch dazu geäußert hat. Über seine Ansichten zur Lyrik informieren uns seine essayistischen Arbeiten vorzüglich. Doch über die Ziele, die er mit den mehr oder weniger kurzen Prosaskizzen verfolgte, erfahren wir kaum etwas. Einen der wenigen Hinweise liefert uns ein Brief an den Freund Geo van Tichelen, in dem er im April 1919 schreibt: „Schrijf een novelle waarin ik de mensen probeer voor de aap te houden. [...] Ik voel thans voor novellen waar je zo heerlijk in kunt zwansen. De mensen zijn niet waard gekritiseerd te worden. Enkel stof voor burleske novellen.“² In seiner Prosa, aber auch in seinen Gedichten – man denke nur an *Bezette stad* – entlarvt Van Ostaijen die bürgerliche Welt mit ihrer doppelten Moral, ihrer Verlogenheit und ihrem Egoismus. Er kritisiert nicht nur, sondern stellt die Gesellschaft regelrecht bloß und treibt seinen Spott mit ihr.

Das Grotteske oder auch die Grotteske als literarisches Genre nimmt nicht nur im Werk Van Ostaijens einen besonderen Platz ein. Das Grotteske läßt sich auf vielfältige Weise darstellen, und es ist daher schwierig, eine genaue Definition zu geben. Als „grottesk“ bezeichnete man im ausgehenden 15. Jahrhundert eine bestimmte Art der Ornamentik, wie man sie in den „Grotten“ römischer Paläste fand. Ein Jahrhundert später hatte sich der Begriff des Grottesken dann in der Malerei als kunsttheoretischer Terminus durchgesetzt. Grottesk waren die Ornamente und Rankenwerke aus Pflanzen und Fabelmotiven, in denen sich die Phantasie des Künstlers austoben konnte. Man konnte so den Unterschied zu den Darstellungen ernster und würdiger Gegenstände deutlich machen. Montaigne schließlich kommt das Verdienst zu, den kunsttheoretischen Terminus auf die Literatur übertragen zu haben. Nach anfänglicher pejorativer Benutzung des Begriffes im Spätmittelalter – er wurde zum Symbol für alles Irrationale, Unmoralische und Ausschweifende – bezeichnet man in der Moderne mit dem Grottesken die paradoxe Verbindung von scheinbar Unvereinbarem.

2) Zitiert nach Borgers, Gerrit; Paul van Ostaijen. Een documentatie. Den Haag 1971, S. 221.

Dennoch ist das Groteske nicht nur Parodie oder Karikatur der bestehenden Ordnung. Es ist Ausdruck der Absurdität und der Verfremdung der Welt, die ins Maßlose gesteigert wird, und die teilweise bedrohliche, ja sogar dämonische Züge annimmt. Die dem Grotesken eigene Logik empfindet der Leser, ebenso wie das Absurde, als komisch. Diese Komik schlägt aber in kathartisches Entsetzen um, wenn der Leser die hinter dem Grotesken verborgene Realität erkennt. Kennzeichnend sind neben dem Umschlagen der Form ins Formlose, die ins Maßlose gesteigerten Figuren sowie das Nebeneinander von Lächerlichem und Ernstem. Grotesken und das Groteske findet sich in der Literatur hauptsächlich in Zeiten, die durch eine gewisse Orientierungslosigkeit gekennzeichnet sind. Orientierungslosigkeit als Folge des Verlustes der heilen Welt. Dieses Versagen der Weltorientierung sichert dem Grotesken einen festen Platz in der modernen Kunst – nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Malerei und der Musik.

Allerdings wird der Terminus „Groteske“ von der Literaturwissenschaft bis heute nicht einheitlich gebraucht. Während kleinere Prosaformen, die durchgängig grotesk gestaltet sind, als Groteske bezeichnet werden, hebt man bei Romanen, Dramen und in der Lyrik nur einzelne groteske Elemente hervor. Man spricht in diesen Fällen von dem Grotesken als Gestaltungsmittel.

Anders Paul van Ostaijen. Er benutzte den Begriff „Groteske“ nicht nur zur Charakterisierung seiner Prosa, sondern auch für seine Lyrik. Aber auch er ist nicht konsequent, denn es finden sich in seinem Werk Erzählungen, die grotesk sind, ohne die Bezeichnung „Groteske“ zu tragen.

Doch viel wichtiger als die Benennung ist die Frage, wie Van Ostaijen das Groteske in seiner Prosa gestaltete. Was wollte er mit dieser Form eigentlich erreichen? Hinter der Clownerie steckt die ernsthafte Absicht, die Unzulänglichkeit der Welt an den Pranger zu stellen. Ohne erhobenen Zeigefinger, auf eine hintergründige, spottende Art und Weise, die den kritisierten Bourgeois desto stärker trifft, so daß ihm das Lachen im Halse stecken bleibt. Clownerie, Spott und Satire verbinden ihn mit den von ihm so geschätzten deutschen Prosadichtern, am meisten mit Salomo Friedlaender alias Mynona. Mynona bedient sich des Genres „Groteske“, um seine philosophischen Ideen von der „schöpferischen Indifferenz“³ darzulegen. In den meist sehr kurzen Prosatexten, in denen Menschen wie seelenlose Automaten handeln oder sich Tiere wie Menschen benehmen,

3) Titel des philosophischen Hauptwerkes von Salomo Friedlaender/Mynona.

wird das Streben nach dem Jenseits, dem Zustand der „schöpferischen Indifferenz“, in dem ein besseres Leben erwartet wird, auf groteske Art und Weise gestaltet.

Auch bei Paul van Ostaijen fällt auf, daß viele der Helden einen unheimlichen Hang zum Tod und zum Selbstmord haben. In der Erzählung *De overtuiging van notaris Telleke* stürzt sich Telleke aus dem fahrenden Zug, da er davon überzeugt ist, daß der Zug zu schnell fährt, und sich deshalb zwangsläufig ein Unglück ereignen würde. In der Groteske *De noodlottige historie van Scholem Weissbinder* erdrosselt sich die Hauptfigur – Scholem Weissbinder – aus Angst zu ersticken.

Es lassen sich neben der Todessehnsucht aber noch weitere Gemeinsamkeiten zwischen Mynona und Van Ostaijen herauskristallisieren. Nehmen wir nur die Verdinglichung und Vermenschlichung von Tieren, beziehungsweise die Vertierlichung von Menschen. *Diergaarde voor kinderen van nu* ist hierfür das beste Beispiel. An der Seite des Löwen, der Biene und des Mammut tummeln sich in den Erzählungen Figuren wie der Sonntagsreiter, der Belgier und der Deutsche. Es sind keine Personen, keine Einzelwesen mit individuellen Zügen, die vorgeführt werden, sondern Typen, an denen bestimmte Verhaltensweisen exemplifiziert und der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Ebenso wie Mynona verspottet Van Ostaijen bekannte Zeitgenossen, deren Namen er häufig sprachspielerisch verballhornt. Genannt sei nur Kardinal Mercier⁴, der in *De bende van de stronk* als Monseigneur Epernay auftaucht – dies ist die Bezeichnung für eine französische Stadt, wie Mercier auch der Name einer bekannten Champagnermarke ist. Die Namen anderer Persönlichkeiten hingegen werden mit Ehrfurcht und ohne jede satirische Absicht erwähnt. Ein Beispiel hierfür ist: Edgar Allan Poe, der Schreiber zahlreicher schauriger und grotesker Geschichten sowie einer Theorie über das Groteske. Diese Abhandlung über das Groteske erwähnt Van Ostaijen in *Tussen vuur en water*. Man kann dies als einen Hinweis auf die eigenen theoretischen Ansichten Paul van Ostaijens lesen.

Auch auf thematischer und gestalterischer Ebene gibt es Berührungspunkte zwischen beiden Autoren. Deutlich erkennbar zum Beispiel in der Groteske *Mechthildis, de goede meid*, die Van Ostaijen zwischen 1919 und 1921 geschrieben hat. Der zweigeteilte Titel, bestehend aus einem Nomen proprium und dazugehörigem Attribut, erinnert sehr stark an *Rosa, die schöne Schutzmannsfrau*, 1913 von Mynona veröffentlicht.

4) Kardinal Mercier (1851-1926) war Erzbischof von Mechelen. Er spielte eine wichtige Rolle als Gegenspieler der Vlaamse Bewegung, da er die Überlegenheit der französischen Sprache und Kultur nicht in Frage stellte.

Zudem gibt es Ähnlichkeiten mit Mynonas Groteske *Mechthildis*. Diese kurze Groteske wurde 1910 im 1. Jahrgang der Zeitschrift *Der Sturm* publiziert. Beide Erzählungen haben die Straßenprostitution zum Thema. Die Verherrlichung der Prostitution ist in vielen Kunstwerken dieser Zeit zu finden. Sie ist die Folge der Auflehnung der Expressionisten gegen die rigide bürgerliche Sexualmoral der Vätergeneration. In beiden Grotesken ist ein Grundmotiv expressionistischer Literatur, das der käuflichen Liebe, gestaltet. Die Sakralisierung der Prostituierten nimmt dabei Züge einer grotesken Parodie an. Mynona erzählt die Geschichte des Freudenmädchens Mechthildis, das, nachdem es von ihrem Freier geringschätzig behandelt wird, voller Wut auf diesen einschlägt. In Van Ostaijens unvollendeter Groteske hingegen ist Mechthildis eine Prostituierte, die ihren Körper nicht nur verkauft, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Sie sieht sich als eine Art Streetworker, der zum Wohl der Menschheit tätig ist. Ihr Beruf ist ihre Berufung. Mechthildis geht es nicht nur darum, Geld zu verdienen, sondern sie will vor allem denen Liebe schenken, die aus der Gesellschaft ausgeschlossen sind. Mechthildis strebt auf ihre Weise nach einer Entindividualisierung. Aber sie ist und bleibt den Zwängen des Kapitals unterworfen. Ihren Idealismus, allen Männern zu ihrem Körper auch Liebe schenken zu wollen, auch denen, die ihre Dienste eigentlich nicht bezahlen können, kann sie nur in die Tat umsetzen, wenn sie genug Geld für das tägliche Leben verdient hat. Van Ostaijen schildert den Konflikt, in dem sich Mechthildis befindet, nicht aus der Sicht des auktorialen Erzählers, sondern lässt das Mädchen selbst zu Wort kommen. „De goede meid“ breitet mit umwerfender Logik ihre Ideen vor dem Leser aus. Sie philosophiert nicht wie ein Straßenmädchen, sondern so als hätte sie Philosophie studiert. Ihrer Meinung nach steht das rationale Pflichtbewußtsein über dem persönlichen Pflichtgefühl. Ihre Lieblingsphilosophen sind Gottlieb Fichte und Houston Stewart Chamberlain. Das Wortspiel mit dem Namen des idealistischen deutschen Philosophen Gottlieb Fichte, aus dem Gottlob Fichte wird, hat einen ironischen Sinn. Seine Philosophie beginnt mit dem Gedanken von der absoluten Tat und der Philosophie des tätigen Lebens, aus dem er den Begriff der sittlichen Freiheit des Ichs ableitete. An die Stelle des absoluten Ich tritt der absolute Gott, das heißt das tätige Ich versenkt sich in die Gottheit als Ursprung seiner selbst. Fichte, der im Dienst der Universalität Jena stand, wurde unter dem Vorwurf der Gottlosigkeit seines Amtes enthoben. Ein Atheist mit Namen Gottlob?

Auffallend an den philosophischen Gedanken der Prostituierten Mechthildis ist ihr Streben nach Entindividualisierung. „Entindividualisierung“ ist ein häufig wiederkehrender Begriff in Paul van Ostaijens theoretischem

Werk. In seinem Aufsatz über den Maler Heinrich Campendonk, der 1921 im *Kunstblatt* erschien, schreibt er: „Das Kunstwerk ist Entindividualisation und zu gleicher Zeit individuell. Entindividualisiert vom Subjekt aus, nichts Psychologisches und folglich individuell an sich als Kunstwerk, als Mikrokosmos. [...] Als Individualität ist das Kunstwerk ein primäres, undifferenziertes Ganzes. Im Mechanismus seines Ausdrucks muß seine Individualität sich durch Differenzen, Gegensätze, Pole manifestieren. Differenz als sinnliche Veräußerung des Indifferenten. [...] Diese ‚schöpferische Indifferenz‘ manifestiert sich in den Arbeiten Campendonks durch eine phantasmatisch-beruhigende Polarisation.“⁵ Der Begriff der „schöpferischen Indifferenz“, der hier ebenfalls auftaucht, bezieht sich direkt auf Friedlaenders Hauptwerk *Schöpferische Indifferenz* (1918). Es bildete die philosophische Grundlage für den Grotteskenschreiber Mynona, dessen bizarre Geschichten ohne die Kenntnis dieses Werkes nur halb verständlich sind. Friedlaender gliederte die Welt in verschiedene Polaritäten, die mit Hilfe der Indifferenz aufeinander bezogen wurden und sich im Indifferenzpunkt wieder vereinigen. Dieser Indifferenzpunkt wird vom Subjekt selbst erzeugt und bildet den Archetypus des Humors. Mit Hilfe des „schöpferischen Willens“ gelingt es, die Polaritäten in einer gewissen Balance zu halten und die Einheit der Welt herzustellen. Grundlegend für diesen „schöpferischen Willen“ und damit für die Indifferenz ist der Humor, der es dem Philosophen ermöglicht, auch über die Schattenseiten der Welt zu lachen. Mynona setzte seine philosophischen Ansichten in seinen Grottesken literarisch um. *Mechthildis, de goede meid wird*, ganz im Sinne Friedlaenders, von einer Reihe Polaritäten bestimmt: Liebe – Prostitution, Gesundheit – Krankheit, Pflichtbewußtsein – Idealismus. Der komische Effekt dieser Grotteske geht von diesen Gegensätzlichkeiten aus, die Mechthildis in der ihr eigenen Philosophie so einfach in Übereinstimmung bringt. Mechthildis legt ihre Gedankengänge unglaublich logisch dar und führt sie damit selbst ad absurdum. Van Ostaijen muß also weder komische Ereignisse noch abstruse Situationen beschreiben, um einen grotesken Effekt zu erreichen. Die nach außen so logisch erscheinenden Ideen Mechthildis sind absurd genug. Auch in vielen anderen Grottesken sind es nicht die Figuren oder ist es nicht die Handlung, die grotesk sind, sondern die Logik, mit der Gegensätze plausibel vereint werden, und aus denen sich völlig unmögliche Gedankenkonstruktionen und Folgen ergeben.

Bei aller Ähnlichkeit mit der Gedankenwelt Mynonas bzw. mit den philosophischen Ideen Friedlaenders muß jedoch festgestellt werden, daß sich

5) In: *Das Kunstblatt*, hrsg. v. Paul Westheim; Berlin 1921; S. 181.

die Übereinstimmungen von *Mechthildis, de goede meid* und Mynonas Groteske auf den Titel und das Thema beschränken. Mynonas *Mechthildis* kann man, im Gegensatz zu Van Ostaijens Hauptfigur, wohl kaum als „prototype van de goedhartigheid“⁶ bezeichnen. Sie ist eher das Gegenteil – eine wildgewordene Bestie, die den Männern nicht „dienen“, sondern ihnen Schmerzen zufügen möchte. Außerdem weichen beide Geschichten in ihrem Aufbau erheblich voneinander ab. Während Mynona eine Begebenheit schildert, kommt Van Ostaijens Groteske, wie bereits festgestellt ganz ohne Handlung aus.

Wie das Groteske aus scheinbar logisch dargelegten Gedanken entsteht, zeigt auch die 1919 geschriebene Geschichte *De generaal*. In dieser Groteske entwickelt der abgehalfterte General Ricardo Gomez seine Theorie vom Krieg. Er belebt den Mythos des Krieges – Krieg als „Machtprobe zwischen zur Masse gewordenen Individualitäten“ – und fordert die Wiedereinführung des Martialischen. Nach Gomez' Ansichten muß man dafür eine neue Armee aufstellen, in der die Soldaten ihren sexuellen Neigungen entsprechend ausgewählt werden. Auch in dieser Groteske gibt es einen engen Zusammenhang zwischen Mythos und Sexus. Beim Einsatz der Soldaten, ihren sexuellen Vorlieben entsprechend, kommt es dann zu einer mythisch-grotesken Verabsolutierung des Sexualrausches, zu einer Verbindung von Eros und Todestrieb. Für Gomez kann man so wieder zur Natur und damit auch zum „reinen“ Krieg, das heißt dem Krieg als Naturphänomen, zurückkehren.

Aber natürlich gibt es bei Paul van Ostaijen nicht nur Grotesken, deren Komik durch paradoxe Gedankengänge zustandekommt, sondern viele, deren Wirkung auf der Beschreibung abstruser und haarsträubender Geschehnisse beruht. So *Het gevang in de hemel*, aber auch *De verloren huissleutel* oder *De stad der opbouwers*. Viele seiner Prosastücke beginnen als Karikatur, die dann bis ins Groteske gesteigert wird.

Der Grund für diese Übertreibung besteht in der Absicht Paul van Ostaijens, dem satten Spießier, dem seine Kritik unter anderem galt, ein Bild der „absolute verkeerdheid“ seiner Welt zu geben, ihm einen Spiegel vorzuhalten. Allerdings nicht in einem belehrenden, oberlehrerhaften Ton, sondern durch subtilen Humor, bei dem der Leser nicht weiß, ob er lachen oder weinen soll.

Mynona verfolgte mit seiner Prosa ebenfalls diese Absicht. Wobei jedoch ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Autoren darin besteht,

6) Ostaijen, Paul van: *Verzameld proza*. Amsterdam 1991, S. 237.

daß Mynona seine literarischen Arbeiten oftmals nur dazu nutzt, seine Philosophie literarisch umzusetzen und seine Ansichten zur schöpferischen Indifferenz weiter zu entwickeln. Bei ihm geht es weitaus philosophischer zu als bei Van Ostaijen. Beide Autoren ähneln sich aber in ihrem philosophischen Hintergrund.

Dadaistische Sprachspiele

Ebenso wie Mynona begeisterte sich Van Ostaijen für Sprachexperimente, in denen sich die Dadaisten und auch der „Sturm“ versuchten. Man erfand Namen, neue Wörter, verhunzte Sprichwörter und Redewendungen, aber auch Volkslieder und Reklametexte, die dann in den eigenen literarischen Werken zitiert wurden. Van Ostaijen hat mit den Wortspielen hauptsächlich in seiner Lyrik experimentiert. Verwiesen sei hier nur auf *Bezette stad* als herausragendes Beispiel. In seiner Prosa hingegen ging Paul van Ostaijen sparsamer mit sprachlichen Neuschöpfungen um. Zwar finden sich unzählige Spiele mit Namen, aber er deformierte die Sprache weit weniger stark als sein Vorbild Mynona. Ein Beispiel für Mynonas Sprachdeformation: „Dorch die kotseidenen Sardinien wimmerte das Bonnenlicht mastgolden. Die Rabonin schlich dem verbierten Züngling, der vor ihr viehte und den wunden Aasfresserbeutel in ihrem immer noch ein wenig dungfreundlichen Schoße wrack, bütterlich über dees Ox pipikalle.“⁷ Der Hang zu Sprachspielen erinnert stärker noch als an August Stramm an Dada. Die sicherlich nachhaltigste Beeinflussung durch den Berliner Dadaismus ist in dem Filmszenario *De bankroet-jazz* festzustellen, das wahrscheinlich in der ersten Hälfte des Jahres 1921 entstand. In diesem Werk gibt es konkrete Bezüge zu dadaistischen Manifesten. Das Stück enthält sehr viele Zitate aus Zeitschriften wie *Jedermann Sein Eigner Fußball*, *Der Dada*, *Der Blutige Ernst* oder *Die Pleite*. An einigen dieser Publikationen hat auch Mynona mitgearbeitet, obwohl er nie Mitglied der dadaistischen Bewegung war. Für ihn deckten sich die Ideen und Ideale Dadas mit den eigenen, von der Individualphilosophie Stirners beeinflussten Ansichten. Mynona, der Mitherausgeber der Zeitschrift *Der Einzige*, stand der neuen Bewegung positiv gegenüber, äußerte sich jedoch nicht programmatisch zum Dadaismus. Die Bekanntschaft Van Ostaijens mit

7) Zitiert nach Bergius, Hanna: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Berlin 1989, S. 233.

dem Berliner Dadaismus geht sicherlich zu einem großen Teil auf seine persönlichen Beziehungen zu Walter Mehring und George Grosz zurück. Es blieb aber bei der Sympathie für die dadaistischen Ziele und Formexperimente. Van Ostaijen hat in seinen theoretischen Werken keine Stellung zu Dada bezogen. Weshalb er nicht an den dadaistischen Aktionen teilnahm, läßt sich nur vermuten. Möglicherweise lag es an der fehlenden Integration in die Berliner Kunstkreise oder an der völligen Desillusionierung nach der Niederschlagung der Novemberrevolution.

Trotz allem bleiben die Berliner Jahre von 1918 bis 1921 für Paul van Ostaijen die literarisch produktivsten und anregendsten Jahre. Bei aller Ähnlichkeit zwischen der Prosa Van Ostaijens und der von Mynona darf man andere Traditionslinien nicht vernachlässigen. Es wäre auch sehr einseitig, würde man nur auf die Gemeinsamkeiten mit der deutschen Literatur hinweisen, denn Van Ostaijen beschäftigte sich ebenso intensiv mit französischen, russischen und englischsprachigen Autoren, wobei französische Einflüsse eher in der Lyrik als in der Prosa festzustellen sind. Für die Prosa wichtige Autoren waren neben den deutschen Expressionisten sicherlich Gogol, Dostojewskij, Edgar Allan Poe, Thomas de Quincy. Ihre Namen tauchen immer wieder in Briefen, Werken und auf einer Lektüreliste aus dem Jahre 1919 auf.

Bei allen Versuchen, die verschiedenen Einflüsse nachzuweisen, darf man auf keinen Fall die Eigenständigkeit der Prosa von Paul van Ostaijen verkennen. Mit seinen Grotesken hat er einen wichtigen Beitrag zur flämischen Literatur geleistet. In Deutschland wurden seine Grotesken in den sechziger Jahren entdeckt. Im Suhrkamp Verlag erschien außer einem Prosaabändchen *Grotesken* (1967) auch eine Auswahl aus den Gedichten *Poesie* (1966). Weitere deutschsprachige Ausgaben sind: *Alpenjägerlied* sowie *Bezette stad/Besetzte Stadt*. Aber auch hier reagierte das Leserpublikum mit Unverständnis. Ebenso wie Mynona oder Scheerbart wurde er kaum gelesen und geriet sofort wieder in Vergessenheit.

Bibliographie (in Auswahl)

a) Ausgaben der Werke van Ostaijens

- Verzameld werk. I-IV. Verzorgd door Gerrit Borgers. Antwerpen, Den Haag, Amsterdam 1952-56.

- Het landhuis in het dorp. De jongen. Twee Hoofdstukken van een onvoltooide autobiografische roman. Uitgegeven en ingeleid door Gerrit Borgers. Den Haag: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum 1973.
- Verzameld proza. Amsterdam: Bert Bakker 1991.
- Verzamelde gedichten. Amsterdam: Bert Bakker 1992.

b) Werke van Ostajens in deutscher Übersetzung

- Poesie. Aus dem Niederländischen von K. Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966.
- Grottesken. Aus dem Niederländischen von G. Dyserinck-Siecke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967.
- Gedichte aus Belgien und den Niederlanden. Paul van Ostajen, Gerrit Achterberg, Lucebert, Hugo Claus. Hrsg. von Hans Joachim Schädlich. Berlin: Volk und Welt 1976.
- Alpenjägerlied. Aus dem Niederländischen von J. van Soer. Hamburg: Edition Nautilus 1982.
- Besetzte Stadt/Bezette stad. Aus dem Niederländischen von H. J. Bulkowski (zweisprachige Ausgabe). München: Edition Text und Kritik 1991.

c) Sekundärliteratur zur Einführung in Leben und Werk van Ostajens

- Borgers, Gerrit: Paul van Ostajen. Een documentatie. Den Haag 1971; 2e druk Amsterdam 1996.
- Buelens, G. / Spinoy, E.: De stem der Loreley. Over Paul van Ostajen. Amsterdam 1996.
- Bulhof, F.: Eine Künstlerfreundschaft. Der Briefwechsel zwischen Fritz Stuckenberg und Paul van Ostajen 1919–1927. Oldenburg 1992.