

Online versie publicaties Thomas Vaessens

Copyright Thomas Vaessens, Amsterdam

www.thomasvaessens.nl

Die Anti-Modernen und die Postmodernen

Avantgarde in niederländischsprachiger Poesie nach 1945

Gepubliceerd in *Nachbarsprache Niederländisch* 17-1/2, 2002, p.53-65.

Thomas Vaessens

In diesem Beitrag bespreche ich einige gemeinsame Merkmale im Werk von vier Dichtern, die die niederländischsprachige Avantgardepoesie der letzten fünfzehn Jahre wesentlich mit geprägt haben: Die Niederländer Arjen Duinker und Tonuus Oosterhoff und die Flamen Peter Verhelst und Dirk van Bastelaere. Ihr Werk weist in einigen Punkten auffallende Parallelen auf, die ich als postmodernistisch beschreibe. Die Generation, die sie repräsentieren, ist die erste in der niederländischsprachigen Literatur, die rigoros mit den modernistischen Prämissen zu Poesie, Dichten und Lesen bricht. Bevor ich mich im zweiten Teil dieses Beitrags ihrem Werk widme, skizziere ich im ersten Teil ihren postmodernen Kontext, wobei ich auch kurz auf einige ältere Dichter eingehen werde, die - aus unterschiedlichen Gründen - als ihre Vorläufer gelten können.

Obwohl es inzwischen üblich ist, Bemerkungen über □den Postmodernismus□ mit der manchmal missmutigen, manchmal verzweifelten Feststellung einzuleiten, dass es so viele unterschiedliche Definitionen dieses Phänomens gibt, kann eines mit Sicherheit festgestellt werden: Der Postmodernismus kommt nach dem Modernismus. Diese Chronologie hat dafür gesorgt, dass in Definitionen des Postmodernismus im Allgemeinen der Kontrast zu den modernen Vorgängern betont wird. Auch ich werde bei meiner Konzeptualisierung des □Postmodernismus□ in der Poesie von einem solchen Kontrast ausgehen. Spezifisch für meine Vorgehensweise ist die Prämisse, dass der Postmodernismus nicht nur eine Reaktion auf die Literatur des Modernismus ist (die Tradition von Eliot, Valéry, Nijhoff u.a.), sondern auch auf die akademische und literaturkritische Lesart, die eng mit dieser Tradition verbunden ist (der New Criticism).¹

1. Der Anti-Modernismus: Die Vorgeschichte

Die modernistische Literaturauffassung, auf die der postmoderne Dichter reagiert, kann in drei Kernpunkten zusammengefasst werden. Dass ich dabei stark vereinfache, versteht sich von selbst. Der Modernismus kennt viele Paradoxe, denen ich hier unmöglich gerecht werden kann.

Ich fasse den Begriff des Modernismus weit, die folgenden Punkte gelten in gewissem Maße auch für den Symbolismus und sogar für die Romantik.ⁱⁱ

Der erste und meines Erachtens wichtigste Aspekt der modern(istisch)en Literaturlauffassung betrifft die enge Verbundenheit zwischen Modernismus und Humanismus: Der modernistische Dichter ist auf das humanistische Subjekt fixiert. Sosehr in der Philosophie die Vorstellung eines souveränen □Selbst□ mittlerweile auch verkompliziert wurde, sie bleibt für den Modernisten die kontrollierende Kraft im Gedicht. Das bedeutet, dass das Gedicht als Ausdruck eines □Ich□ angesehen wird, auch wenn das für die Modernisten nicht notwendigerweise das □Ich□ des Dichters ist. Das Gedicht präsentiert sich als Ergebnis eines dramatischen Monologs; es ist die (fiktive) Imitation einer persönlichen Äusserung.

Ein zweiter wichtiger Pfeiler der modernistischen Literaturlauffassung ist die organische Poesietheorie. Modernisten vergleichen das Gedicht mit einem Organismus (einer Pflanze, einem Tier, einem Neugeborenen...). Dieser Vergleich hat zwei wichtige Konsequenzen. Zunächst impliziert er, dass das Gedicht autonom ist. Ebenso wie eine Pflanze oder ein Tier ist das Gedicht ein Wesen, das auf eigenen Beinen steht. Aus diesem Grund erklärt der modernistische Dichter, dass er aus dem fertigen Gedicht verschwunden ist □ ein Anspruch, zu dem sich einiges bemerken ließe: Ein Blick auf die vielen Interpretationen von Nijhoffs Werk beispielsweise zeigt, dass dieser Modernist durchaus persönlich geladene Aussagen in seiner Poesie machte. An zweiter Stelle impliziert der Vergleich zwischen Gedicht und Organismus, dass das Gedicht eine natürliche Einheit bildet. So wie die Funktionen aller Bestandteile des Körpers aufeinander abgestimmt sind, so stellen die Elemente des Gedichts einen vollkommenen (natürlichen) und gegenseitigen Zusammenhang dar.

Ein drittes, hierauf bezogenes modernistisches Merkmal hat mit den hohen Ansprüchen modernistischer Poesie zu tun. Wer sein Gedicht als *natürliche* Anordnung präsentiert, beansprucht über-menschliche Eigenschaften für das Gedicht. Das Gedicht übersteigt nach Meinung der Modernisten dem vom Menschen gemachten Mechanismus. Es entzieht sich den alltäglichen, rationalen Formen des Wissens. Es ist nicht wissenschaftlich oder rational, sondern spielerisch, frei und ungebunden. Das Gedicht wird somit als ein Inbegriff von Authentizität präsentiert, als eine Manifestation besonderer Harmonie, als eine Quelle besonderer Kenntnis, als ein *natürlicher* (organischer) Ausgleich für die *künstliche* (mechanische) Ordnung der modernen Welt. Kein Wunder, dass der modern(istisch)e Dichter seine Kunst, die solch gehobene Ansprüche stellt, in den Bereich der *hohen Kunst* situiert.

Schon sehr bald nach dem Zweiten Weltkrieg melden sich Dichter zu Wort, die in ihrem Werk eines oder mehrere dieser modernistischen Merkmale in Frage stellen. So schreibt der Dichter und Maler Lucebert (1924-1994), einer der so genannten Vijftigers [Fünftiger], 1950 unter anderem ein berühmt gewordenes □Sonett□, das nur aus den Wörtern □Ich□, □mir□ und □mein□ besteht (fein säuberlich angeordnet nach den Regeln des Genres: abab, baba, aac, cca). Das Gedicht mit seiner spottenden Übertreibung der Konvention, dass in Poesie eine erkennbare Stimme erklingt, fungiert auf der ersten Seite der Gesammelten Gedichte unter anderem als eine Warnung: Erwarte in dieser Poesie keine begreifliche, zusammenhängende Mitteilung eines □Ich□. Lucebert wendet sich damit gegen den ersten Pfeiler des Modernismus: die Fixierung auf das humanistische Subjekt.ⁱⁱⁱ

Auch sein Vijftiger-Kollege Sybren Polet (1924) schrieb besonders in den 70-er Jahren Poesie, die sich gegen den Gedanken der □Authentizität□ scheint widersetzen zu wollen. Dass seine Poesie nicht auf das humanistische Subjekt fixiert ist, zeigt allein schon die Tatsache, dass eine ganze Reihe von Doppelgängern und □Ichs□ darin aufgeführt werden: Metamorphose und ein Verschwimmen (von Identitäten) sind dominante Motive in seinem Werk. Das Subjekt ist bei diesem Dichter aufgeteilt.^{iv} Polet widersetzt sich außerdem der organischen Poesietheorie des Modernismus. Dieser postmoderne Aspekt zeigt sich am deutlichsten in Werken mit Titeln wie □Machinale gedichten□ (wobei die Maschine die Antwort auf den Organismus ist) und □Zelfrepeterend gedicht□ in dem folgende Strophe vorkommt:

En: een antimachine van Tinguely zien en opgelucht ademhalen
een antimachine à la Tinguely construeren en *niet* produceren,
niet produceren en niet concurreren, maar lachen spelen lachen

Aus dem Kontext dieses Zitats lässt sich schließen, dass Polet hier das Gedicht mit einem kinetischen Kunstwerk à la Tinguely vergleicht, wodurch nicht nur die Unpersönlichkeit des Gedichts betont wird, sondern auch dessen maschineller, mechanischer Charakter □ das Gedicht präsentiert für Polet alles außer einer natürlichen Einheit.

Der dritte Pfeiler von modernistischer Poesie, ihre Gebundenheit an die Tradition der *hoben Kunst* und die dazugehörenden Ansprüche, wird in der niederländischsprachigen Literatur zum ersten Mal von Dichtern wie K. Schippers (1936) und J. Bernlef (1937) in den 60-er Jahren angegangen. Sie führten auf einer mehr als zufälligen Skala das Phänomen *ready made* in die niederländischen Literatur ein. Plötzlich lag Poesie buchstäblich auf der Straße, womit sie drastisch demokratisiert und relativiert wurde. Somit ist in der Literatur, die für die modernistischen Vorgänger eine noch toternste und prätentöse Angelegenheit war, auf einmal Platz für das (scheinbar) banale und das (scheinbar) niedere. Damit wird der Ansatz zu einer radikalen Erweiterung des Kontexts gegeben, in dem die Dichter ihre Poesie situieren: Die Referenzen verweisen nicht mehr nur noch oder gar hauptsächlich auf eine höhere Kultur. Auch Jazz- und Popmusik, Film und Pop(ulär)kultur finden in zunehmendem Maße Interesse bei den Dichtern.^v

Seit dem *ready made* scheint auf einmal alles Material für Poesie sein zu können, wie zum Beispiel der Text, den Schippers bei De Bijenkorf aus einem Schreibmaschinenmodell holte (*Sonatines door het open raam*, 1972), oder Einkaufszettel, Gebrauchsanweisungen etc. Solche Texte waren ursprünglich nicht als Gedicht gemeint, auch wenn der Dichter/Finder sie in einen Gedichtband setzt. Durch eine zusätzliche Fußnote, die die Herkunft des Textes verrät - wie Schippers es im Fall des Schreibmaschinenbriefes tut - stellt der Dichter den Leser vor ein merkwürdiges Problem. Muss oder kann er diesen Text als Gedicht interpretieren, wenn er weiß, dass hier das traditionelle poetische Subjekt durch eine Anzahl potenzieller Schreibmaschinenkäufer, die sich dessen nicht bewusst waren, repräsentiert wird? Schippers bringt damit, genauso wie die anderen Anti-Modernisten Lucebert und Polet, wichtige Stützpfeiler dessen, was für gewöhnlich als Poesie gilt, zum Einsturz.

Diese Dichter entfremden sich damit nicht nur von ihren literarischen Vorgängern, sondern auch von ihren Lesern. Was für gewöhnlich als Poesie gilt, ist bereits seit Jahrzehnten durch eine äußerst erfolgreiche Lese-Erwartung bestimmt, die untrennbar mit dem Modernismus in der

Literatur verbunden ist: der New Criticism. Diese Tradition, in der unzählige Kritiker geschult sind (und noch immer werden), geht davon aus, dass eine erfolgreiche Analyse (□close reading□) eine Interpretation des Textes möglich macht, in der alle (bzw. möglichst viele) Textelemente sinnvoll miteinander zusammenhängen. Diese Lesehaltung ist besonders für die Annäherung an modernistische Arbeiten geeignet (sie ist ja auch unter dem Einfluss modernistischer Literaturauffassungen entstanden). Aber wer sich von diesem Leseverhalten ausgehend den Arbeiten von Lucebert oder Polet nähert, oder wer ein *ready made* auf der Suche nach Textkohärenz liest, wird bitter enttäuscht sein: Die Tricks der (geschulten) Leser funktionieren nicht mehr.

Gleichzeitig und mehr oder weniger parallel mit der Entstehung einer nicht mehr modernistischen Literatur beginnt denn auch der Widerstand gegen die rationalisierte Lesart, die sich an den Modernismus anlehnt. Dabei wird oft für eine eher irrationale Annäherung an Literatur plädiert. So kämpft Susan Sontag in ihrem berühmten Essay *Against Interpretation* (1966) gegen einen allzu rationalen, □ernsten□ Umgang mit Literatur. Auch setzt sie sich gegen eine einseitige, auf den (rational begreiflichen) Inhalt gerichtete Lesart zur Wehr. □Real art has the capacity to make us nervous□, schreibt sie, □by reducing the work of art to its content and than interpreting *that*, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, comfortable□. Eine einseitig intellektualistische, kognitive Annäherung an Kunst geht auf Kosten ihres vollständigen (physischen) Erlebens. Deshalb ist laut Sontag nicht die Hermeneutik das Instrument des erlebenden Lesers, sondern die Erotik: □in place of a hermeneutics we need an erotics of art□.^{vi} Sontag ist sicher nicht die Einzige, die sich auf die Suche nach einer neuen Lesart begeben hat. Man denke nur an die Dekonstruktivisten etwas später, auch sie glaubten nicht an die fixe Idee des □vollständigen Textverständnisses□.

Dieses tun jedoch sehr wohl die Verkünder des New Criticism, und sie waren (und sind) zahlreich. Kritiker, Professoren und Lehrer: sie alle lehrten ihre Studenten oder Leser Lesen auf eine Art, die perfekt an die drei genannten Voraussetzungen des Modernismus anschloss. Erstens: Der Text repräsentiert ein Subjekt; es erklingt eine □Stimme□, auch wenn das offenbar nicht die Stimme des Autors ist (die modernistische Fixierung auf das humanistische Subjekt). Zweitens: Der Text stellt auf einem höheren Niveau einen inneren Zusammenhang dar, auch wenn er sich auf den ersten Blick für den Leser als chaotisch ausgibt (die organische Poesietheorie des Modernismus). Drittens: Die □organische□ Einheit des Gedichts wird als □natürlich□ und □authentisch□ anerkannt, das Gedicht ist eine Quelle einer besonderen Erkenntnis (der hohe Natürlichkeitsanspruch modernistischer Poesie).^{vii}

2. Vier Postmoderne: die achtziger und neunziger Jahre

Wie dominant die Lesart des New Criticism 1988 in den Niederlanden noch war, ist in den folgenden zwei programmatisch zu lesenden Strophen aus *Rode oever* [Rotes Ufer], Arjen Duinkers Debüt aus demselben Jahr, zu erkennen:

Op een zeer absolute dag,
absoluut van helderheid en kleuren,
absoluut ook van vrijheid, te zien
wat is, zonder meer,
zodat alles zichzelf is,

zal ik, blaffend, zeker ten strijde trekken.

Tegen de Inhoud.

Tegen de Persoonlijkheid.

Tegen de Essentie.

Es handelt sich hierbei um einen, wenn auch nicht mit einer altmodisch-manifestartigen Entschlossenheit geäußerten, poetologischen Aufruf. Die Ambiguität der Streitbarkeit (der Tag ist in jeder Hinsicht □absolut□, während man das hinsichtlich der Pläne des Dichters bezweifeln darf) ist genauso illustrativ wie das, wovon sich Duinker (1956) absetzt: Die drei Begriffe Inhalt (□Inhoud□), Persönlichkeit (□Persoonlijkheid□) und Essenz (□Essentie□; man achte auf die Grossbuchstaben im Niederländischen!). Hier sind erneut die drei Punkte zu erkennen, die wir schon früher als die Pfeiler von sowohl Modernismus als auch New Criticism aufgewiesen haben. Duinker richtet sich gegen die humanistische Idee, dass sich in dem Gedicht ein Subjekt äußert (□Tegen de Persoonlijkheid□); er richtet sich gegen die Idee, dass das Gedicht, auch wenn es sich auf den ersten Blick für den Leser als chaotisch ausgibt, auf einem höheren Niveau einen inneren Zusammenhang präsentiert (□Tegen de Inhoud□), und er richtet sich gegen die essentialistische Idee, dass das Gedicht eine □organische□ Einheit ist, die als □natürlich□ und □authentisch□ anerkannt werden muss (□Tegen de Essentie□).

Duinker ist einer von den um 1988 debütierenden Dichtern, die rigoroser als ihre Vorgänger in den 60-er und 70-er Jahren mit dem Modernismus brechen. Seine Arbeitsweise kann als eine metonymische Arbeitsweise umschrieben werden: Bilder werden assoziativ aneinandergereiht, ohne dass die Zusammenhänge untereinander expliziert werden. Diese Zusammenhänge können auch gar nicht inhaltlich expliziert werden, da sie auf Zufall zu beruhen scheinen. Keine Geschichte, keine temporäre Sequenz liegt seinen Gedichten zu Grunde, sondern ein unauffindbares Muster, das für seinen Macher (den Dichter) genauso überraschend ist wie für den Leser. Nahezu willkürliche Beiordnungen, Parallelismen und Aufzählungen sind Duinkers bevorzugte Stilmittel (*De geschiedenis van een opsomming* [*Die Geschichte einer Aufzählung*] ist der Titel eines seiner Gedichtbände). Dieser Dichter dichtet nicht in (wohlüberlegten, rational-bedachten und geordneten) Sätzen, sondern in assoziativ aneinandergereihten Fragmenten.^{viii} Der Duinker-Text repräsentiert keine Einheit, und ein Leser, der beim Lesen nach einer solchen Einheit sucht, wird diese Poesie als beunruhigend empfinden. Wo der Modernist letztendlich noch an die (organische) Einheit des Textes glaubt, die auf einem abstrakten Niveau die Bruchstücke der chaotischen Welt provisorisch aneinanderschmiedet, da hat sich Duinker mit der Unmöglichkeit, ja sogar Unerwünschtheit dieses Strebens abgefunden. Die Krise, die seine postmoderne Poesie verursacht, ist eine Krise des Lesens: die uns zur Verfügung stehenden, immer noch vorwiegend auf dem New Criticism basierenden Lesarten, eignen sich nicht für die Lektüre von Duinkers Poesie.

Das gilt auch für das Werk des Flamen Peter Verhelst (1962): Auch bei diesem Dichter werden mögliche Ordnungen in Frage gestellt. Dennoch scheint sich Verhelst so stark wie kein anderer niederländischsprachiger Dichter mit Strukturen und Ordnungen zu beschäftigen. Ein Beispiel hierfür ist die Art, wie er seine Gedichtbände zusammenzustellen pflegt. Die Titel der Gedichte in dem Band *Master* (1992) sind sauber alphabetisch geordnet. Jedoch wird diese künstliche Ordnung sogleich torpediert: Bevor mit dem zweiten Gedicht die alphabetische Ordnung

beginnt, wird diese schon durch den ersten Buchstaben im Titel des ersten Gedichts, einem □ungeordneten□ I, gestört. Zunächst wird also eine Ordnung suggeriert, die Absurdität dieser Ordnung aber sofort durch eine vollkommen unnötige Abweichung betont. Etwas vergleichbares passiert in einem anderen Band, *De boom N* (1994). Dieser Band besteht aus einem einzigen langen Gedicht, das aus 62 typographisch getrennten Fragmenten aufgebaut ist. Wie die Knöpfe einer Stereoanlage stehen vor dem ersten Fragment das Wort □start□ und nach dem letzten Fragment nacheinander die Wörter □rewind□, □random□ und □play□. Der Band wird also als eine *zufällige* Festlegung der 62 Fragmente präsentiert. Man kann einfach wieder von vorne beginnen (□rewind□), wodurch die CD dann in willkürlicher Reihenfolge (□random□) auf Neu abgespielt werden kann (□play□). Es gibt zwar eine Ordnung (zumindest ist der Band nur auf eine Art gedruckt), aber diese Ordnung ist willkürlich, und so präsentiert sie sich auch explizit.

Auch in Verhelsts langem epischen Gedicht *Verbemelte* (1992), das einen ganzen Gedichtband füllt, wird die Idee einer geordneten Totalität rigoros abgewiesen, wie mit der paradoxalen Maxime □Glaube nie einem Konzept, dass Du begreifen kannst□. Anstatt solch ein zugängliches Konzept ausdrücken zu wollen, konfrontiert *Verbemelte* den Leser mit einem chaotischen Erguss von Bildern, die keinerlei Anspruch erheben, auf einer höheren Ebene eine Einheit zu bilden. Verhelst macht von den entlegensten Möglichkeiten der Sprache derartig Gebrauch, dass sogar das Gedicht selbst in dem Gedicht als Metapher benutzt wird. Eine zentrale und ordnende Instanz fehlt völlig.

(...) Kijk maar, zeg je,
 en je wijst: een roschachttest, een postmodern gedicht
 zwermt uit over de vloer. Details, we zoeken
 naar details: reacties, tics, een silhouet, een jongen
 met zijn rug tegen een jongen aan bijvoorbeeld, die suggestie
 van een boterscène. Meisje dat zich vasthoudt
 aan een lolly. (□)

Es folgt eine Aufzählung von Bildern, die folgendermaßen endet:

(...) Het beeld
 kruipt uit zijn eigen vel, ligt te krioelen, breekt
 onder mijn ogen. Nein. Er wil geen orde zijn,
 vertelt de lichtkrant, willekeurig
 splitst het mozaiek zich op
 en genereert een eindeloze ketting van wat mogelijk/onmogelijk
 kan zijn terwijl we dankbaar knikken
 knikken

Gedichte ohne erkennbare □ordnende Instanz□: sind prinzipiell unfertig und eher eine Ansammlung unzusammenhängender Teile als ein geschlossenes Ganzes. In solchen Gedichten ist kein Subjekt zu erkennen: es erklingt keine verständliche Stimme. Soweit es eine □Konstante□ in diesem Werk gibt, wird diese Konstante nicht durch ein □Ich□ personifiziert. Wohl aber schafft Verhelst eine alternative Form des Zusammenhangs mittels (assoziativen, nicht rational bedachten) Motivreimen. Spiegel, physische Gewalt, Blut, Farben, Messer □ all das sind oft zurückkehrende Motive in Verhelsts Poesie. Weiß diese Bilder jedoch stets in anderen

Kombinationen vorkommen, haben sie jedes Mal eine andere inhaltliche Ladung. Deshalb sprach ich von Bilderreim und nicht von einer Wiederholung von Bildern. Wiederholung in wortwörtlicher Bedeutung gibt es nicht in Verhelsts Werk. Es ist eher so, dass die Bilder und Begriffe ineinander verfließen und dass sich die Bedeutungen der □wiederholten□ Begriffe verschieben.^{ix}

Wo Verhelsts Werk durch einen manchmal harten Ernst charakterisiert wird, da ist das Werk von Tonnu Oosterhoff (1953) viel leichtfüßiger und spielerischer. Aber auch bei Oosterhoff geht es häufig darum, die Zuspriechung einer eindeutigen Bedeutung zu stören. Auch er betont, dass □verstehen□ nicht immer die Intention beim Lesen von Poesie sein muss. In einem seiner Essays unterscheidet er zwei Arten zu Lesen. Zunächst gibt es natürlich das □gewöhnliche□ Lesen, das auf das Erkennen von Wirklichkeit, die hinter dem Text liegt, zielt.^x □Fast alles Gedruckte, das ich zu Gesicht bekomme□, schreibt er, □ruft diese Art zu Lesen hervor□. Vielleicht würde ich es als einzige Art des Textverarbeitens ansehen, die es gab, wenn ich nicht ein paar Œuvres kennen würde, die so nicht gelesen werden können. Obwohl man sie doch lesen kann! In einem solchen Werk wird der Weg zur Interpretation □ Identifikation mit der Welt außerhalb des Textes □ abgeschnitten/verlassen. In jeden Augenblick, in dem man denkt: jetzt hab ich es! macht das Gedicht eine Wendung und handelt von etwas anderem.

Wie sieht nun die andere, □nicht-verstehende□ Art zu Lesen aus? Oosterhoff kann das nicht genau in Worte fassen, sagt er, aber in jedem Fall ähnelt es mehr einem *Sehen* als einem *Betrachten* und mehr einem *Hören* als einem *Zuhören*.

Auch bei Oosterhoffs eigenem Werk ist einem mit dem normalen Lesen nicht geholfen. Dieser Dichter nimmt nicht einen Gedanken oder eine Erwägung als Ausgangspunkt für das Gedicht, sondern eine Empfindung. Sein Werk bietet Farben und Geräusche statt Weltbilder.^{xi} Eine rationale, auf Schematisierung und Kohärenz zielende Lesestrategie hilft dem Leser meistens nicht viel weiter. Charakteristisch für die Art, in der Oosterhoff mit Sprache umgeht, ist das Gedicht □Hersentumor□ aus dem Band (*Robuuste tongwerken, een stralend plenum*) (1997). Der Titel □Hersentumor□ (□Gehirntumor□) scheint ein Versprecher zu sein: Vielleicht hätte da eigentlich □Hersentumor□ (□Gehirntumor□) stehen sollen. Dieser Eindruck wird bestätigt, wenn in der dritten Strophe der Name von François Truffaut auftaucht, der französische Filmregisseur, der 1984 im Alter von 51 Jahren an einem Gehirntumor starb:

Het was opeens feest in het hoofd van Truffaut met nog een jaar te
leven: rimpeldoos pimpeldoos rimpelloos pimpelmees.
Vrijdom van gebrek en meningsuiting.
Ik sleep het me voor
Met de tumor de reclame in. De handige reclamejongens hebben er
allemaal een tegenwoordig.

Das □Fest im Kopf von Truffaut□ besteht darin, dass der Tumor sein Sprechvermögen beeinträchtigt, so dass er die Wörter entstellt. □Tumor□ wird □mutor□. Es kommt zu den seltsamsten lautlichen Assoziationen (□rimpeldoos□ wird □pimpeldoos□ wird □rimpelloos□ wird □pimpelmees□), bei einzelnen Wörtern klingt das englische Äquivalent an (□vrijdom□: *freedom*)

und feste Wendungen werden auf eine witzige Weise angepasst (□Vrijdom van gebrek en meningsuiting□).

Spielerisch ist auch der Umgang mit Intertextualität in Oosterhoffs Poesie. Sehr unterschiedliche Texte klingen in seinem Werk an: Bibelzitate, Werbung, Gebrauchsanweisungen, Inschriften u.ä. Dies alles erhält seinen Platz in dem vielseitigen Universum Oosterhoffs, in dem nichts von vornherein ausgeschlossen ist. Selbstverständlich auch die Literatur nicht. Aber auch wenn sich Oosterhoff auf das Werk anderer Dichter bezieht, geschieht dies auf eine spielerische (manche würden sagen: schlampige) Art. Auch hier ist das Motto:

Ik ben onverwacht geen helder denker geworden
ik combineer overvlot op een slecht georganiseerd bestand

Schließlich ist auch bei Oosterhoff das Bestreben auffällig, fixierten poetischen Formen zu entkommen. Während sich dies bei Verhelst vor allem im Inhalt der Gedichte und in der Organisation der Bände äußert, probiert Oosterhoff, im einzelnen Gedicht mit formalen Begrenzungen abzurechnen. Die schönsten Beispiele hierfür bieten die Gedichte, die der Dichter auf seine eigene Website gestellt hat.^{xii} Eine Reihe der Beschränkungen des gedruckten Textes sind hier aufgehoben. So ist der Text dieser Gedichte veränderlich: Es werden Zeilen hinzugefügt oder sie verschwinden wieder.

Im Vorhergehenden habe ich gesagt, dass modernistisch orientierte Leser das Gedicht als Quelle besonderer Erkenntnisse, als natürliche Einheit und als Sprachrohr eines Subjekts auffassen. Vor allem dieser letzte Gedanke, der darauf hinausläuft, dass ein Gedicht *authentisch* ist (oder: dass ein Gedicht authentisch sein muss), wird von postmodernen Dichtern wie Duinker, Verhelst und Oosterhoff demaskiert. Sie sind nicht mehr von der Wahrhaftigkeit des □Ich□ überzeugt. Das lyrische Subjekt ist nicht wahrhaftig, ist nicht das bewährte Sprachrohr des Dichters, weil es nicht die Quelle ist, aus der das Gedicht entspringt, sondern eher das Produkt dieses Gedichts. Diese Überzeugung kann leicht falsch verstanden werden. Es ist verlockend, daraus die Schlussfolgerung zu ziehen, dass postmoderne Poesie unverbindlich ist. Wenn das □Ich□, das sich artikuliert, zumindest von den Dichtern nicht mehr als natürliche, identifizierbare Einheit angesehen wird, dann ist die Position dieser Dichter nicht mehr zu bestimmen. Dann haben sie sich vollständig aus ihrer Poesie zurückgezogen. Wie verkehrt dieser Gedanke ist, läßt sich gut anhand des Werkes und der Auffassungen des letzten Dichters zeigen, von dem hier die Rede sein soll: Dirk van Bastelaere (1960).

Van Bastelaere ist wahrscheinlich der wichtigste, sicher aber der engagierteste der vier postmodernen Dichter, die ich hier behandle. Dieses Engagement zeigt sich auch in den Essays, die er als Erläuterungen zu seiner Poesie in den letzten fünfzehn Jahren publizierte und die gesammelt in dem Band *Wwwbhoosshhh; over poëzie en haar wereldse inbedding* (2001) vorliegen. Seit dem Ende der achtziger Jahre kämpft Van Bastelaere mit viel Elan gegen die in seinen Augen bürgerlichen Normen, die der Kunst in den Medien wie selbstverständlich auferlegt werden. Er plädiert zugleich für eine Poesie, die diese Normen nicht erfüllt, weil sie beispielsweise nicht dem bürgerlichen Wunsch von Schlichtheit und Natürlichkeit entspricht, weil sie nicht mit der Idylle der □Geselligkeit□ übereinstimmt, oder weil sie nicht unmittelbar, d.h. auf den ersten Blick, verstanden werden kann. Van Bastelaeres Konflikt ist ein Kampf um Anerkennung für eine

Poesie, die nicht das unproblematische Weltbild des einfachen Bürgers bestätigt, sondern problematisiert oder attackiert.

Das klingt alles sehr kämpferisch und das ist es auch. Einer der drei Teile von *Wwwbboosshhh* heißt sogar □Kleine Kampfmaschinen□. Literatur als Krieg: Für Van Bastelaere wird in der Arena der Dichter tatsächlich um Leben und Tod gefochten. Er will wissen, wer in diesem Kampf mit wem kämpft und warum. Aber seine Faszination für eine literarische Hierarchie ist mehr als die Faszination für einen Machtkampf. Charakteristisch für Van Bastelaeres Betrachtungen über Macht und Literatur ist, dass sie die Poesie nicht länger als etwas präsentieren, was einer anderen (besseren) Ordnung angehört als das Leben selbst. Diese Essays rechnen mit dem weitverbreiteten Missverständnis ab, dass Poesie □schöner□, □unschuldiger□ oder □besser□ ist als der Rest der Realität. Sie machen deutlich, dass auch in der Poesie gekämpft, gekungelt und manipuliert wird. Das ist □die weltliche Einbettung□ der Poesie aus dem Titel von Van Bastelaeres Essayband: Poesie ist kein Zufluchtsort für verwaiste Romantiker und vage Träumer, sondern sie ist Teil des Lebens und der Welt, der □echten□. *Sehnsucht* ist eine schlechte Triebfeder für den Dichter. Poesie, geboren aus Nostalgie, schreibt Van Bastelaere, ruft beim Leser nur den □Bokrijk-Effekt□ hervor, womit er auf einen Freizeitpark im flämischen Bokrijk anspielt, in dem der Besucher inmitten von nachgebauten alten Bauernhöfen und Trachten die geschützte Idylle des folkloristischen Lebens früherer Zeiten erfährt, jedoch ohne Krätze, Tuberkulose, Kinderarbeit oder Ausbeutung.

Poesie, findet Van Bastelaere, muss sich engagieren. So gibt es in seinem jüngsten Band *Hartswedervaren* (2001) den Zyklus □18 oktober 1977□, dessen Titel auf den Todestag der drei Mitglieder der Rote Armee Fraktion im Gefängnis in Stammheim verweist (und zugleich auf den gleichnamigen Zyklus von Gemälden von Gerhard Richter). Van Bastelaeres Engagement ist nicht so einfach oder eindeutig, dass aus diesem Zyklus geschlossen werden kann, wie sich der Dichter genau zu den Idealen und Taten der RAF verhält. Er ist nicht dafür und nicht dagegen. Das Engagement ist von einer anderen, weniger direkten Art. Der Zyklus wurde zurecht eine □Diskursanalyse der revolutionären Texte der RAF□ genannt.^{xiii} Die Worte in den Gedichten sind aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, den revolutionären Texten der RAF, gerissen. Indem er so die Frage offen lässt, wer genau für die benutzten Worte verantwortlich ist und auf welche Wirklichkeiten die Worte genau verweisen, demonstriert (und kritisiert) Van Bastelaere die starke Wirkung der Sprache.

Van Bastelaeres postmodernes Engagement läuft oft darauf hinaus, dass der Dichter Selbstverständlichkeiten einer kritischen Betrachtung unterzieht. □In Van Bastelaeres Poesie ist das Bestehende der Ausgangspunkt und nicht der Endpunkt□, wie es der Literaturhistoriker und Poesiekritiker Jos Joosten ausdrückt: □Es gibt keine statische Idee vorab□.^{xiv} Van Bastelaere dichtet tatsächlich nicht nach einer vorgefassten Überzeugung, sein Dichten steht vielmehr gerade im Dienst der Demaskierung solcher Denk- und Ordnungssysteme, ob sie nun links oder rechts sind, politisch oder religiös. Seine Poesie versucht experimentelle (Sprach)Räume zu schaffen, in denen Platz für reelle Alternativen zum Bestehenden ist. Um einen derartigen Raum zu verwirklichen, müssen die bestehenden Systeme zerstört werden. Das Werk dieses Dichters beginnt mit einer Ordnungsstörung. So wendet er sich von dem größten modernistischen Vorgänger im niederländischen Sprachraum ab, wenn er schreibt, dass sein eigenes Werk □der perfekte Antipode der Art von Neo-Klassik□ sein will, □die sich auf Ordnung, Maßgefühl,

Klarheit, Metrum, Struktur etc. beruft (Patron dieser Richtung: Nijhoff, ihr Motto: □Das Leben ordnen!□, ihr Verhaltenscode: Bescheidenheit)□.^{xv}

Dass es Van Bastelaere um mehr geht als nur um eine Störung der poetischen oder literarischen Ordnung, dass Poesie für ihn im wörtlichen Sinne vom *Leben* handelt, zeigt sich in zahllosen seiner Gedichte, in denen er die Poesie oder das Gedicht als essentielle Lebensfunktion umschreibt. In *Hartswedervaren* lesen wir beispielsweise:

In zijn blauw, de kern van zijn afbraak,
is het hart als een dier dat klam
uit de zuurstof verdreven naar
de grens van zijn anatomie
stervend meer dan zichzelf is
en daarin verweven met het gedicht,
dat zich infarct na infarct
aan het voorbijgaan schenkt en daarbij
steeds weer,

de dood in het schrift geslagen,

zijn deel van de wereld vernietigt

Der Tod ist □in der Schrift gebannt□ und dieser metaphorische Sieg der Poesie über den Tod geht mit der Vernichtung eines Teils der Welt einher. Vernichtung und Schöpfung □ dieses klassische Begriffspaar der Avantgarde ist in Van Bastelaeres Werk von zentraler Bedeutung. Etwas Neues kommt nicht zustande, ohne dass das Alte verschwunden, besiegt oder zerstört ist. Zerstört werden müssen vor allem die Ordnungen, die sich für natürlich ausgeben, obwohl sie durch (ideologisch getriebene) Menschen geschaffen wurden. Solchen Ordnungen, die sich ihrer eigenen Künstlichkeit nicht bewusst sind, misstraut Van Bastelaere sehr. Zusimmend zitiert er in einem Essay die bekannte Aussage einer Figur von Donald Barthelme: □Fragments are the only forms I trust□. Hier ist tatsächlich sehr ökonomisch das in Worte gefasst, was auch Van Bastelaere selbst zahllose Male formuliert hat: Jede □Einheit□ ist das Ergebnis einer Ordnung; eine Ordnung ist immer geschaffen, auch wenn sie sich als □natürlich□ ausgibt. Alles in sich geschlossene Ganze muss entlarvt werden oder man muss ihm zumindest misstrauen, auch der Dichter, der die Aufmerksamkeit lieber auf Bruchstücke und Scherben lenkt.

Schluss

Was genau ist der poetische und poetologische *Gewinn* einer solchen destruktiven Verfahrensweise, die die Postmodernen wie Van Bastelaere anwenden? Was ist der Gewinn hinsichtlich des traditionellen Dichtens, in dem ein Ich zu Wort kommt, das seine verständliche, kohärente Ansicht mitteilt? Dieser Gewinn muss zunächst in dem gesucht werden, was postmoderne Poesie *nicht* tut. Postmoderne Poesie wird durch ein hohes Maß an Negativität charakterisiert. Das Gedicht will kein strategisches Mittel sein, und diese Verweigerung ist aus der Perspektive von Duinker, Verhelst, Oosterhoff und Van Bastelaere eine Befreiung. Auch in anderen Punkten kann die postmoderne Literaturauffassung als eine Befreiung von der Strenge des Modernismus betrachtet werden. So revitalisieren die postmodernen Dichter nicht-rationale Denkweisen, die in der modernen Welt marginalisiert wurden. Sie befreien sich von den

Prämissen des Weltbildes, das nicht nur die moderne Poesie, sondern auch unsere moderne Welt bestimmt (Aufteilungen, Qualifikationen, Restriktionen) indem sie dieses Weltbild systematisch zur Diskussion stellen.^{xvi}

Noten

- ⁱ vgl. Jos Joostens & Thomas Vaessens, □Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse literatuur. Een verkenning.□ In: *Nederlandse letterkunde* 7-1, 2002, S. 1-28.
- ⁱⁱ Eine gute und nuancierte Studie über den Modernismus ist zum Beispiel: Ricardo Quinones, *Mapping literary Modernism. Time and Development*. Princeton, 1985. Von Bedeutung ist auch Albert Gelpi, □The Genealogy of Postmodernism: Contemporary American poetry.□ In: *The southern review* 26-3. Ort, 1990, S. 517-541, worin zurecht die These verteidigt wird, dass Betrachtungen über den Modernismus oft durch eine postmoderne Brille gesehen werden, und dass dadurch der Unterschied zwischen Modernismus und Postmodernismus nicht so gut sichtbar wird. Siehe über die niederländische/flämische Situation: Thomas Vaessens, *Circus Dubio & Schroom. Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het modernisme*. Amsterdam, 1998. In dieser letzten Studie wird viel Beachtung den (verborgenen) Parallelen von Modernismus und Romantik geschenkt.
- ⁱⁱⁱ Siehe über Lucebert (und den Postmodernismus): Thomas Vaessens, *De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*. Nijmegen, 2001.
- ^{iv} Siehe über Polet (und den Postmodernismus): Thomas Vaessens, □Procedures voor de poëzie. Generatieve structuren bij Sybren Polet.□ In: *Neerlandistiek.nl*, 2002.
- ^v Siehe über Schippers, Bernlef und andere Dichter in den 60-er Jahren: Bertram Mourits, *Zestig. Een nieuwe datum in de poëzie*. Amsterdam, 2002.
- ^{vi} Susan Sontag, *Against Interpretation and other essays*. New York, 1966, S. 8 & 14.
- ^{vii} Siehe über die Prämissen des New Criticism u.a. Cleanth Brooks & Robert Penn Warren, *Understanding Poetry. Third Edition*. New York etc., 1960; Jonathan Culler, □Changes in the Study of the Lyric.□ In: Chiava Hosek & Patricia Parker (Hrsg.), *Lyric Poetry. Beyond new Criticism*. Ithaca/London, 1985, S. 38-54, und Joosten & Vaessens, □Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie.□
- ^{viii} Siehe über Duinker: J.H. de Roder, □Poëzie door een wereld door poëzie. Een eerste en een tweede gebruiksaanwijzing van *De geschiedenis van een opsomming*. In: H. Bekkering & J. Joosten (Hrsg.), *Jan Campertprijzen 2001*. Nijmegen, 2001, S. 73-91, und Marc Kregting, □Laden en lossen.□ In: *De Gids* 161-4, Ort, 1998, S. 321-324.
- ^{ix} Siehe über Verhelst: Bart Vervaeck, □Belachelijk, niet te snappen en toch ernstig. Het werk van Peter Verhelst.□ In: *Ons erfdeel* 40-5, Ort, 1997, S. 735-743, und Ron Elshout, □Each Man Kills the Thing He Loves. Over de poëzie van Peter Verhelst.□ In: *Bzzlletin* 279, Ort, 2001, S. 58-72.
- ^x Tonnu Oosterhoff, *Ook de schapen dachten na. Essays*. Amsterdam, 2000, S. 77-79.
- ^{xi} Rob Schouten, □Niet blij met de schuchtere rede allenig.□ In: H. Bekkering & A. Zuiderent (Hrsg.), *Jan Campertprijzen 1998*. Nijmegen, 1998, S. 51-70, darin: S. 52.
- ^{xii} Die Adresse der Seite ist: www.tonnusoosterhoff.nl
- ^{xiii} Patrick Peeters, □Het hart als lege betekenaar. Notities bij *Hartswedervaren* van Dirk van Bastelaere.□ In: *Poëziekrant* 25-4, Ort, 2001, S. 6-10, darin: S. 9
- ^{xiv} Jos Joosten, □Ordeverstoring: het subversieve werk van Dirk van Bastelaere.□ In: *De Gids* 157-1, Ort, 1994, S. 52-61, darin: S. 53
- ^{xv} Dirk van Bastelaere, *Wnnhbhoosshhb. Over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen, 2002, S. 60.
- ^{xvi} Ich weise darauf hin, dass ich in diesem Beitrag keine Vollständigkeit anstreben konnte und wollte. Viele postmoderne Dichter habe ich nicht genannt (Peter Holvoet-Hanssen, Henk van der Waal, Erik Spinoy u.a.), und auch bei den Vorläufern fehlen wichtige Namen (z.B. Hans Faverey, Rein Bloem). Es ging mir vornehmlich um die Skizzierung einiger globaler Grundzüge.