

## Bürgerliche Häuslichkeit als literarisches Raumkonzept in niederländischer Erzählprosa des 19. und 20. Jahrhunderts\*

Daß die Niederländer eine Vorliebe für ‚huiskamer-gezelligheid‘, für die Gemütlichkeit im Wohnzimmer haben, ist eine verbreitete Klischeevorstellung. Dauerhafte Klischees, und um ein solches handelt es sich hier, müssen irgendwie genährt werden. So überrascht es nicht, daß eine aktuelle Aufsatzsammlung über Lebensstile in den Niederlanden auch einen Beitrag über die Sozialgeschichte der Gardine vom 16. Jahrhundert bis heute enthält.<sup>1</sup> Und zu der Artikelserie über niederländische ‚Lieux de mémoire‘, Orte nationaler Erinnerung, die vor einigen Jahren in der Tageszeitung *NRC Handelsblad* erschien, gehört denn auch ein Essay mit dem Titel „In Holland staat een huis“. Frans Grijzenhout beschreibt darin vor allem eine Darstellungsform des Hauses als Träger einer gemeinsamen Erinnerung im kollektiven Gedächtnis der niederländischen Nation: das holländische Interieur als Genre in der Malerei des 17. Jahrhunderts. Dieses Genre, in dem Gerard ter Borch, Jacob Ochterveld, Johannes Vermeer, Frans van Mieris und vor allem Pieter de Hooch brillierten, erfreue sich, so vermutet Grijzenhout, vor allem deshalb bleibender Beliebtheit, weil die häuslichen Szenen mit dem durch die Butzenscheiben fallenden Licht, den in eine stille Tätigkeit versunkenen Figuren und dem geometrisch gemusterten Steinfußboden eine Atmosphäre der Ruhe und des Friedens, der Ordnung und der Geborgenheit ausstrahlten.<sup>2</sup>

Wer sich mit der Literatur der Niederlande beschäftigt, wird auch hier un schwer reiche Nahrung für nationale und individuelle Harmoniesehsüchte entdecken. Der Humorist Godfried Bomans geht sogar so weit, die Vorliebe fürs Wohnzimmer als nationales Charakteristikum der niederländischen Literatur zu bezeichnen, parallel zur Vorliebe der englischen Literatur fürs Pfarrhaus und der französischen für den Salon. Er führt diese Vorliebe auf das Klima und die geographischen Gegebenheiten der Niederlande zurück: Das regnerische Wetter erlaube es eben lediglich, schnell von einem Wohnzimmer zum anderen zu laufen. Die Niederländer seien ja überhaupt vom Wasser umgeben, von Deichen eingegrenzt, über

---

\* Antrittsvorlesung, gehalten am 17. Juni 1999 anlässlich der Verleihung der *venia legendi* für Niederländische Philologie durch den Fachbereich Philologie der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster; für den Druck leicht überarbeitet.

<sup>1</sup> TH. WIJSENBEK-OLTHUIS, *De sociale geschiedenis van het gordijn*, in: H. DE JONGE (Hrsg.), *Ons soort mensen. Levensstijlen in Nederland*, Nijmegen 1997, S. 76-91.

<sup>2</sup> F. GRIJZENHOUT, *In Holland staat een huis*, in: N.C.F. VAN SAS (Hrsg.), *Waar de blanke top der duinen en andere vaderlandse herinneringen*, Amsterdam/Antwerpen 1995, S. 32-41.

ihnen der tiefhängende Himmel, unter ihnen schlammiger Boden – kein Wunder, daß sie sich in ihren kleinen Kosmos zurückzögen: ein Ofen, ein Stuhl, ein Tisch, alles vom Schein einer Lampe in warmes Licht getaucht.<sup>3</sup> Die essentiellen Requisiten der literarischen Darstellung von Häuslichkeit sind damit aufgebaut. Wir werden ihnen noch einige Male begegnen.

In Texten, die das Motiv der Häuslichkeit verarbeiten, ist das Haus als Heim ein unverzichtbarer Topos. Es ist nicht bloßer Schauplatz der Handlung, Dekor, in dem sich die Figuren bewegen, sondern es erhält metaphorische Bedeutung. Dieser Zusammenhang lenkt den Blick auf die Dimension des Raumes und die Verfahren seiner symbolischen Gestaltung in der Literatur. Im literarischen Text ist Häuslichkeit zum einen als Bündel von Eigenschaften und Verhaltensmustern faßbar, das den Figuren zugeordnet ist, zum anderen konkretisiert sie sich über die Gestaltung des Raumes, in dem die Figuren agieren. Der sprachlich konstituierte Raum muß vom physikalischen Raum, so wie ihn die euklidische Geometrie definiert, unterschieden werden. Letzterer ist unendlich und kontinuierlich, isotrop (seine Eigenschaften bleiben in alle Richtungen gleich) und homogen (es gibt keine qualitativen Unterschiede zwischen seinen Bestandteilen). Dagegen erscheint der literarische Raum, da er fast immer auf die Perspektive eines Erzählers oder einer fokalisierenden Figur hin ausgerichtet ist, als begrenzt, diskontinuierlich und hierarchisch in Zentrum und Peripherie gegliedert.<sup>4</sup> ‚Raum‘ in einem Erzähltext ist nicht einfach nur der topographisch erfäßbare Ort der Handlung, sondern „die Gesamtheit homogener Objekte (Erscheinungen, Zustände, Funktionen, Figuren, Werte von Variablen etc.), zwischen denen Relationen bestehen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen ähnlich sind.“<sup>5</sup> Dies ermöglicht die Darstellung von Begriffen, die an sich nicht räumlicher Natur sind. Kategorien wie ‚gut‘ und ‚schlecht‘, ‚eigen‘ und ‚fremd‘ können in der Sprache räumlicher Relationen etwa als Oppositionen von Nähe und Ferne, von geschlossenem und offenem Raum modelliert werden. Raumkonzepte können sich auf verschiedene Dimensionen von Weltbildern beziehen, auf temporale ebenso wie beispielsweise auf ethische und soziale. Zumeist selektieren Autoren bei der literarischen Modellierung von Wirklichkeit aus einer endlichen Menge räumlicher Archetypen wie Straße, Landschaft, Fluß, Stadt oder eben Haus.<sup>6</sup>

Die literarische Strukturierung des häuslichen Binnenraumes erschließt sich erst dann in ihrem Bedeutungsaufbau, wenn sie vor dem Hintergrund historisch konkret

---

<sup>3</sup> G. BOMANS, *De Noordnederlandse letterkunde en de huiskamer*, in: DERS., *Merkwaardigheden rond de Camera Obscura*, Amsterdam 1989, S. 97-106.

<sup>4</sup> J. WEISGERBER, *Proefvlucht in de romanruimte*, Amsterdam 1972, S. 156.

<sup>5</sup> A. D. Aleksandrov, zitiert bei: J. M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S. 312. Siehe zum Problem des künstlerischen Raumes ebd., S. 311-329.

<sup>6</sup> K. HANSEN LÖVE, *The evolution of space in Russian literature. A spatial reading of 19th and 20th century narrative literature*, Amsterdam 1994, S. 31-33.

gelebter und gestalteter Häuslichkeit reflektiert wird. Die Herausbildung der Kleinfamilie mit ihrer von der Öffentlichkeit abgegrenzten, ja abgeschotteten Intimsphäre ist ein fundamentaler Vorgang im Prozeß der Genese moderner Bürgerlichkeit, deren Anfänge bis in die frühe Neuzeit zurückreichen. Die Idee der auf Freiwilligkeit und Liebe gegründeten Ehe verleiht der Kleinfamilie den Schein der Zwanglosigkeit. Dem Zwang der pragmatischen Erfordernisse der bürgerlichen Gesellschaft entgeht sie freilich nicht. Und ihre Abhängigkeit von der Sphäre der Arbeit und des Warenverkehrs bleibt eine unverrückbare Tatsache, wenngleich die Sphäre des Familienkreises sich selbst als Bereich der reinen Menschlichkeit wahrhaben möchte. Die Begriffe der Humanität und der Emanzipation sind indes nicht bloße Ideologie. Die Erfahrungen der kleinfamilialen Privatheit, aus denen sie erwachsen, bilden vielmehr eine der Grundvoraussetzungen für die Ausformulierung der sozialen Identität des europäischen Bürgertums.<sup>7</sup>

Obwohl die Niederlande auf eine im europäischen Vergleich besonders lange und ausgeprägte bürgerliche Tradition zurückblicken können, kommt eine Erforschung von Bürgerlichkeit in diachronischer Perspektive und im umfassenden kulturwissenschaftlichen Sinne bisher nicht über Ansätze und Einzelstudien hinaus. Die Literaturwissenschaft kann hier wichtige Beiträge leisten.

Schon beim kursorischen Durchmustern der niederländischen Romantradition seit dem 18. Jahrhundert formiert sich ein Korpus von Texten, in denen das Motiv der bürgerlichen Häuslichkeit eine zentrale bedeutungstragende Funktion besitzt. Ein für die niederländische Kultur archetypisches Haus ist das ‚Behouden Huys‘, in dem eine Gruppe holländischer Seeleute im Jahre 1595 zehn Monate lang auf der sibirischen Insel Novaya Zemlya überwinterte. ‚Behouden‘ heißt ‚wohlbehalten‘, es bezieht sich auf die Bewohner, denen das Haus Schutz vor der Kälte und den Eisbären bot. Von den Abenteuern der Seeleute berichtete Gerrit de Veer in seiner *Waerachtighe beschryvinghe van drie seylagien, ter werelt noyt soo vreemt ghehoort*.<sup>8</sup> Das Buch wurde nach seinem erstmaligen Erscheinen im Jahre 1598 unzählige Male neu aufgelegt und stieg in den Rang eines Nationalepos auf. Die Reisebeschreibung ist bis heute als Schulausgabe erhältlich.<sup>9</sup> Hendrik Tollens' Neubearbeitung in Form einer Versdichtung aus dem Jahre 1819 frischte den

---

<sup>7</sup> J. HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, (Neuwied 1962) Neuaufgabe Frankfurt a.M. 1990, S. 107-116.

<sup>8</sup> G. DE VEER, *Waerachtighe beschryvinghe van drie seylagien, ter werelt noyt soo vreemt ghehoort*, Amsterdam 1598, Faksimile Franeker 1997.

<sup>9</sup> Siehe beispielsweise V. ROEPER/D. WILDEMAN (Hrsg.), *Om de Noord. De tochten van Willem Barentsz en Jacob van Heemskerck en de overwintering op Nova Zembla, zoals opgetekend door Gerrit de Veer*, Nijmegen 1996; K. BOSTOEN (Hrsg.), *Nova Zembla, de hel van het noorden*, Amsterdam 1994 (Reihe *Bulkboek*).

Ruhm der Geschichte auf.<sup>10</sup> In ihrem Zentrum steht die Blockhütte, die sich die vom Eis eingeschlossenen Seeleute zimmerten. Ein rührender Kupferstich bleibt im Gedächtnis: ein unkomfortables Wohnzimmer in einer rauen Einöde.<sup>11</sup> Die intime Abgeschlossenheit, die durch den Gegensatz zur Unwirtlichkeit um sie herum akzentuiert wird, stimmt das große Thema an, das so oft variiert werden sollte.

Der Bogen spannt sich bis zu Willem Frederik Hermans' Novelle *Het behouden huis* aus dem Jahre 1952, deren Titel die Bezeichnung des Winterquartiers der Seefahrer aus dem 16. Jahrhundert zitiert. Hermans' Haus ist allerdings das Gegenteil einer Behausung, die Schutz und Zuflucht gewährt; seine Erzählung destruiert jegliche positive Konnotation von Häuslichkeit. Vielmehr bedient sie sich der Haus- topik des Schauerromans, indem sie ein Haus des Schreckens, der Gewalttat und des Verfalls entwirft. Schauplatz ist eine Villa in einem Badeort irgendwo in Europa während des Zweiten Weltkrieges. Die feindlichen Kriegsparteien nehmen das Haus nacheinander in Besitz und ermorden die letzten Bewohner. Der Protagonist, ein junger Partisan, der sich im Haus vor dem Krieg sicher wähnte, erkennt, daß sein Glaube an die Möglichkeit eines beschützenden Raums Illusion ist. Er verläßt das Haus, das seine Hoffnung verraten hat, und verwüstet es mit einer Handgranate.

Diese beiden Texte stellen zwei Extreme dar, zwischen denen sich zahlreiche Werke aus der niederländischen Literatur der letzten vierhundert Jahren einordnen lassen. Sie formulieren Modelle, in denen das Haus als künstlerischer Raum im Sinne Jurij Lotmans in Beziehung gesetzt wird zum bürgerlichen Individuum und den Möglichkeiten und Grenzen seiner Selbstverwirklichung unter den je konkreten historischen Bedingungen.

Für den vorläufigen, notwendigerweise oberflächlichen Blick zeichnet sich ein Spektrum ab, das sich, um im Bild zu bleiben, vom Aufbau und Ausbau über die idyllisierende Gestaltung des Innenraumes bis hin zum Abbruch, zur Destruktion auffächert. Das Haus ist einerseits ‚behouden huis‘, Zufluchtsstätte, andererseits ist es Gefängnis; es kann ein Ort der Formierung und Entfaltung bürgerlicher Identität sein, aber auch ein Ort der Behinderung von Selbstverwirklichung durch als repressiv erfahrene soziale Strukturen.

In der niederländischen Literatur des 17. Jahrhunderts, dies ergaben meine Forschungen auf der Grundlage moraldidaktischer Literatur und populärer Erzähl- und Dramenstoffe, definiert die Binäropposition Haus versus Welt buchstäblich und metaphorisch die unterschiedlichen Handlungsspielräume von Frauen und Män-

---

<sup>10</sup> H. TOLLENS CZ., *De Overwintering der Hollanders op Nova Zembla in de jaren 1596 en 1597. Gevolgd door Avondmijmering*, tekstuitgave met varianten naar het handschrift en de verschillende drukken, verzorgd en ingeleid door G.W. HUYGENS, Zwolle 1964.

<sup>11</sup> Kupferstich von L. Hulsius, in: *Warhafftige Relation der dreyen neuen, unerhörten seltzamen Schiffart*, Nürnberg 1598, abgedruckt im Anhang der Faksimileausgabe Franeker 1997 sowie in ROEPER/WILDEMAN, *Om den Noord*, S. 20.

nern. Die Frau ist auf den häuslichen Binnenraum verpflichtet. Ihn darf das heiratsfähige Mädchen nicht zu häufig verlassen, will es seine jungfräuliche Ehre wahren. In ihm findet die Hausfrau ihren Aufgabenkreis. Der Mann dagegen versieht seine Pflichten in der Welt. Er hat sein Haus und damit Frau und Kinder vor Gefahren zu schützen, die sie von außen bedrohen könnten. Die christlich-humanistische *Oeconomia*-Tradition, die Lehre vom Ganzen Haus, das als Mikrokosmos die Struktur der Ständegesellschaft abbildet, weist den Hausgenossen ihre Rechte und Pflichten gemäß ihrem jeweiligen Stand zu. Das Haus ist schützender Raum für diejenigen, die seine Ordnung und damit seine Grenzen als die Grenzen des eigenen Handlungsspielraums akzeptieren.<sup>12</sup>

Niederländische Briefromane des späten 18. Jahrhunderts führen eine von Intimität und Emotionalität geprägte Häuslichkeit vor. Die literarische Modellierung einer häuslichen Idylle als abgeschirmter Raum, in dem aufgeklärt-empfindsame Individuen sich und einander unmittelbar begegnen können, wobei sie die Grenzen von Stand, Besitz und Geschlecht scheinbar transzendieren, richtete sich vor allem an junge Mädchen, die auf ihre Rolle als bürgerliche Hausfrauen vorbereitet wurden. Die nach wie vor rigide Eingrenzung des weiblichen Handlungsspielraums auf die häusliche Binnensphäre gewinnt hier durch eine empfindsame Aufladung neue Plausibilität, wie ich am Beispiel des Romans *Sara Burgerhart* von Elisabeth Wolff-Bekker und Agatha Deken an anderer Stelle ausgeführt habe.<sup>13</sup> Eine modifizierte geschlechtsspezifische Aufgabenteilung weist nun die Sorge für das Heim nicht nur im materiellen Sinne, sondern auch im emotionalen Sinne, als Schutzraum unentfremdeter individueller Empfindung für alle Familienmitglieder, der bürgerlichen Hausfrau zu.

Eine mitunter das Klischee nicht scheuende Konventionalisierung erfährt diese Thematik in der ebenso gemäßigt aufklärerischen wie gemäßigt empfindsamen Häuslichkeitslyrik aus den ersten vier Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Bezeichnenderweise sind es fast ausschließlich männliche Autoren, die in stimmungsvollen Gedichten die Harmonie des häuslichen Lebens und die Freuden der Mutterschaft besingen.<sup>14</sup> Das Adjektiv ‚huiselijk‘ wird während dieser Zeit zur Chiffre für die bürgerlichen Kardinaltugenden. Es bekommt drei zusammenhängende Konnotationen zugewiesen: Erstens erhält es die Mitbedeutung ‚haushälterisch‘, ‚ökonomisch‘ im Sinne der überkommenen Lehre vom Ganzen Haus; zweitens verweist es auf

---

<sup>12</sup> M.-TH. LEUKER, *„De last van 't huys, de wil des mans ...“ Frauenbilder und Ehekonzepte im niederländischen Lustspiel des 17. Jahrhunderts*, Münster 1992 (*Niederlande-Studien* Bd. 2). Siehe auch H. DE MARE, *The Domestic Boundary as Ritual Area in Seventeenth-Century Holland*, in: H. DE MARE/A. VOS (Hrsg.), *Urban Rituals in Italy and the Netherlands*, Assen 1993, S. 109-131.

<sup>13</sup> M.-TH. LEUKER, *Sara Burgerhart: Häuslichkeit als nationale Frauentugend*, in: *Zentrum für Niederlande-Studien. Jahrbuch* 4 (1993), S. 165-184.

<sup>14</sup> E. KROL, *De smaak der natie. Opvattingen over huiselijkheid in de Noord-Nederlandse poëzie van 1800 tot 1840*, Hilversum 1997.

vaterländische Tugenden und nationale Gesinnung und drittens wird mit ihm das stoische Ideal der *aurea mediocritas* verbunden: der häusliche Mensch findet Glück und Zufriedenheit in der eigenen Gemütsruhe.<sup>15</sup>

Die Gewißheit, daß Frauen ihr Lebensglück allein innerhalb der vier Wände ihres eigenen Haushalts finden, gerät um die Wende zum 20. Jahrhundert ins Wanken. Frauen erkämpfen ihr Recht auf Bildung, Arbeit und politische Partizipation, in den Niederlanden ebenso wie in den europäischen Nachbarländern. Vor diesem Hintergrund erscheinen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zahlreiche Romane, in denen Schriftstellerinnen Frauenschicksale beschreiben. Beim Lesepublikum sind sie populär, von der Kritik werden sie geringschätzig als ‚Damenromane‘ abgetan, die einem ‚Wohnzimmerrealismus‘ huldigten, indem sie sich auf Schilderungen von bürgerlicher Häuslichkeit, Familienleben, Liebesproblemen und Teevisiten beschränkten. Erica van Boven hat auf die ideologische Funktion dieser Romane verwiesen: Sie sieht die Texte als Antworten auf die Frage, wie sich die feministischen Errungenschaften zur Ideologie der ‚wahren Weiblichkeit‘ verhalten, die den Frauen nach wie vor im Blut liegt.<sup>16</sup> Die Romane entwerfen zumeist konservative Modelle, in denen die Alternativen unvereinbar bleiben: Die Frau ist entweder geistig und finanziell unabhängig und künstlerisch kreativ, oder sie ist Hausfrau, Mutter, Geliebte einschließlich aller traditionellen Weiblichkeitsattribute. Schmerzlich erfahren die Heldinnen der Romane den Mangel, der die Folge ihrer vermeintlichen Emanzipation ist. Das Wohnzimmer wird ihnen zum Glückstraum, das Abstauben, Aufräumen, Nähen und Teeeinschenken zu sakralen Handlungen am Altar der Häuslichkeit. Das Haus erscheint ihnen als exklusiver Ort von Liebe und Mutterschaft, mithin als Paradies, aus dem sie vertrieben wurden, da sie vom Baum der Erkenntnis gekostet haben.

Es mangelt also nicht an Material, die Betrachtung der Metamorphosen bürgerlicher Häuslichkeit in der niederländischen Literatur synchronisch zu vertiefen und diachronisch bis ins 20. Jahrhundert zu verlängern. Einzelanalysen literarischer Texte sollten dabei immer den Ausgangspunkt bilden.

Anhand zweier Textbeispiele sollen Modelle bürgerlicher Häuslichkeit vorgestellt werden. Die ausgewählten Texte führen einerseits zwei stark kontrastierende Gestaltungen des literarischen Raumes vor. Andererseits weisen sie eine Reihe von Ähnlichkeiten auf, die den Vergleich plausibel machen und die Unterschiede wiederum deutlich Kontur gewinnen lassen. Es wurden zwei Klassiker der niederländischen Literatur ausgewählt, deren feste Verankerung im literarischen Kanon unter anderem an kontinuierlichen Neuauflagen bis auf den heutigen Tag ablesbar ist. Diese bewußte Tradierung läßt auf die kulturelle Wirkungskraft der Texte

---

<sup>15</sup> E. KROL, *Huiselijkheid in soorten en maten*, in: *De Achttiende Eeuw* 28 (1996), S. 131-140.

<sup>16</sup> E. VAN BOVEN, *Realisme en ideologie. Schrijfsters rond 1915 en de reactie op de vrouwenbeweging*, in: *De nieuwe taalgids* 88 (1995), S. 97-110. Ich danke Marianne Vogel für den Hinweis auf diesen Aufsatz.

schließen. Es handelt sich zum einen um die Novelle *De familie Stastok* aus *Camera obscura*, einer Sammlung von Erzählungen, Typenbeschreibungen und essayistischen Prosaskizzen, die Nicolaas Beets unter dem Pseudonym „Hildebrand“ im Jahre 1839 veröffentlichte. Zum anderen geht es um *De avonden*, das im Jahre 1947 erschienene Romandebüt von Gerard Kornelis van het Reve.

Beide Texte gehören zum Frühwerk ihrer Autoren: Als die erste Auflage der *Camera obscura* herauskam, war Beets 25 Jahre alt; Reve war ein Jahr jünger, als *De avonden* erschien. Beide Texte werden aus der Perspektive eines jungen Mannes erzählt, der die bürgerliche Gesellschaft seiner Zeit betrachtet, in die einzutreten er sich eben anschickt. Die zugleich als handelnde Figuren auftretenden Erzähler stehen in beiden Fällen dem Alter und den Lebensumständen nach den Autoren sehr nahe.

Im Jahre 1839 rückt die *Camera obscura*, die schon lange Zeit als privater Zeitvertreib und Kirmesattraktion beliebt ist, in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses, als bekannt wird, daß Louis Daguerre ein Verfahren entwickelt hat, um ihre Bilder festzuhalten: die Fotografie. Beets gibt seiner im selben Jahr erscheinenden Prosasammlung jedoch nicht den Namen der technischen Innovation, der Daguerrotypie, sondern den des schon allseits bekannten Gerätes. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sein Lieblingsautor Laurence Sterne ihn auf diese Idee brachte, zählt dieser in seinem Roman *Tristram Shandy* doch verschiedene Arten der Charakterzeichnung auf. Als die hinterhältigste Art bezeichnet er das Nachzeichnen eines *Camera-Obscura*-Bildes, „because, there you are sure to be represented in some of your most ridiculous attitudes.“<sup>17</sup> Und genau dies trifft die von Beets praktizierte Form der Darstellung: Er liefert keine Wirklichkeitskopien, sondern beobachtet Menschen und Dinge aus der Nähe und zeichnet sie mit distanzierterem Humor.

Die *Camera Obscura* steht im europäischen literarischen Kontext keineswegs vereinzelt da. In den 1830er Jahren kommen kurze Prosaformen auf, Novellen, Erzählungen und Skizzen, in denen ein bestimmter Menschentypus pointiert, oft karikierend beschrieben oder ein kleiner Ausschnitt des Alltagslebens mit Liebe zum Detail und meist auf humoristische Weise dargestellt wird. Dieser Genre-Realismus präludiert den großen realistischen Roman des 19. Jahrhunderts. Verwiesen sei auf Charles Dickens' *Sketches by Boz* (1836) und seine *Pickwick papers* (1837) sowie auf Honoré de Balzacs *Code des honnêtes gens* (1825) und sein großes Romanprojekt *La comédie humaine* (1842–48). Unter den sicherlich zahlreichen Beispielen aus der deutschen Literatur wäre etwa an Adolf Glaßbrenners unter dem Titel *Berlin wie es ist – und trinkt* zwischen 1832 und 1850 erschienene Skizzen zu denken sowie an seine *Neuen Berliner Guckkastenbilder* (1841) – hier, wie bei der *Camera obscura*, eine visuelle Metapher – außerdem an Georg Weerths *Humoristi-*

---

<sup>17</sup> L. STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, hrsg. von M. NEW/J. NEW, Florida 1978, S. 85; zit. nach HILDEBRAND, *Camera Obscura*, hrsg. von W. VAN DEN BERG/H. EIJSSENS/J. KLOEK/P. VAN ZONNEVELD, Bd. 2, Amsterdam 1998, *Inleiding*, S. 40; Kursivierung im Original.

sche Skizzen aus dem deutschen Handelsleben (1845–48). Auch in der niederländischen Literatur blieb die *Camera* keine singuläre Erscheinung: Zu Anfang der vierziger Jahre erschienen unter anderem *Waarheid en dromen* von J. P. Hazebroek, *De reisontmoetingen van Joachim Polsbroekerwoud* von Bernhard Gewin, die *Studententypen* und das *Studentenleven* von Johannes Kneppelhout und die *Schetsen uit de pastorij te Mastland* von Cornelis Elisa van Koetsveld.<sup>18</sup>

Die Erzählhaltung der *Camera Obscura* wurde von Lodewijk van Deysel sehr treffend als „geestelijke blijdschap“, geistige Fröhlichkeit, charakterisiert.<sup>19</sup> Die Beobachtungen des Erzählers und vor allem ihre sprachliche Präsentation produzieren Effekte, die von feiner Ironie über gutwilligen Humor bis zu derber Komik reichen. Beets schlägt einen Erzählton an, wie man ihn in der zeitgenössischen Literatur am ehesten bei Charles Dickens antrifft. Die Erzählung *De familie Stastok* handelt von einem einwöchigen Besuch des Studenten Hildebrand im Hause seines Onkels, seiner Tante und seines Cousins Pieter in der kleinen Stadt D. im Jahre 1836. Pieter Stastok senior (seinen sprechenden Namen könnte man als ‚stocksteif‘ übersetzen) war ehemals Textilfabrikant. Da er eine unüberwindliche Abneigung gegen Dampfmaschinen hegt, ist er jetzt Rentier. Eingangs der Erzählung wird er kurz, aber umfassend charakterisiert, und zwar in einem exponierenden Satz, der zunächst einmal seinem Haus gilt: „Het huis was, als mijn oom, burgerlijk, en ofschoon het huis ouder was, was ook deze, zoowel als zijn huis, van een vroeger eeuw.“<sup>20</sup> Hierzu paßt, daß das Fabrikgebäude sich in unmittelbarer Nähe des Wohnhauses befindet, daß das Ensemble also die vormoderne Einheit von Wohn- und Arbeitsstätte repräsentiert.

Auf der erzähltechnischen Ebene wird der Raum in der gesamten Geschichte so behandelt, wie es sich hier andeutet: das Raumkonzept spiegelt und unterstreicht die Figurenkonzepte, so wie sich auf der referentiellen Ebene der Bürger in nicht unerheblichem Maße in seinem und durch sein Haus definiert.

Im Rahmen der Erzählung wird das Haus der Familie Stastok dem Armenhaus der Stadt D. gegenübergestellt, in dem Keesje, der alte Hausdiener der Stastoks, untergebracht ist. Keesje spart seit Jahren, um sich seinen sehnlichsten Wunsch erfüllen zu können: Er will im eigenen Totenhemd und nicht in der Anstaltskleidung begraben werden. Sein Bettnachbar entdeckt den Geldbeutel und zeigt Keesje an, denn eigene Ersparnisse dürfen die Armenhüsler nicht haben. Die Vorsteher üben jedoch Barmherzigkeit: Keesje kann sein Geld behalten.<sup>21</sup> In der Gegenüberstellung des Stastokschen Hauses und des Diakoniehäuses manifestiert sich nicht nur der Gegensatz zwischen Reich und Arm, sondern auch der zwischen dem bürgerlichen Haus als Hort der Privatsphäre und des Privateigentums und der städtischen Sozial-

---

<sup>18</sup> HILDEBRAND, *Camera Obscura*, Bd. 2, *Inleiding*, S. 35-39.

<sup>19</sup> L. VAN DEYSSEL, *Nicolaas Beets' Camera Obscura*, in: DERS., *Verzamelde opstellen, achtste bundel*, Amsterdam 1905, S. 115-138, Zitat S. 123.

<sup>20</sup> HILDEBRAND, *Camera Obscura*, Bd. 1, S. 54.

<sup>21</sup> Ebd., S. 65-73.



einrichtung, deren Insassen über diese beiden Rechte nicht verfügen. Die Bürger achten auf eine klare Abgrenzung von den Nicht-Bürgern.

Das Herz des bürgerlichen Hauses ist das Wohnzimmer. Die biedermeierliche Häuslichkeit im Hause Stastok gewinnt erzählerisch über eine detaillierte Interieurschilderung Kontur. Nicht nur der Raum funktioniert dabei metaphorisch, auch das Inventar, insbesondere das des eingehend beschriebenen Gartenzimmers. Dazu gehört eine Spieluhr, die auf dem großen Eßtisch steht. Während einer Abendgesellschaft – eine unerhörte Unterbrechung des gewohnten Trottes im Hause Stastok – beginnt sie plötzlich zu spielen, mitten in die Rezitation eines feierlichen Gedichtes hinein. Weil der Mechanismus nicht mehr angehalten werden kann, entsteht eine ebenso peinliche wie komische Situation.<sup>22</sup> Sie verweist auf die ins Leere laufenden Automatismen im Stastokschen Alltag und macht deren Absurdität sinnfällig. Pieter Stastok und seine Frau haben nichts anderes zu tun, als von den Zinsen des über Generationen erworbenen Vermögens zu leben. Die untätigen, leeren Tage gliedern sie in Abfolgen kleiner, sich stereotyp wiederholender Rituale, die sie mit der Präzision eines Uhrwerks abschnurren lassen. Ihre Existenz ist zur Simulation bürgerlichen Lebens geworden.

Das Herz des Hauses ist das Wohnzimmer, das Herz des Wohnzimmers ist der Herd, um den sich alle scharen. Der prächtige Kamin im Stastokschen Gartenzimmer indiziert den gediegen bürgerlichen Lebensstil der Bewohner und verweist zugleich auf dessen materielle Basis. Die Kaminstuckarbeit – „eene aangename partij weverskammen, weversspoelen en weversklossen, in een luchtigen strik bijeengehouden en halfbegraven onder witsellagen van onderscheidene formatie“<sup>23</sup> – ist eine Reminiszenz an die Textilproduktion, die Quelle des Reichtums der Stastoks, wobei die Form das Mühevoll- und Anstrengende der Arbeitsvorgänge ästhetisierend überspielt und diejenigen, die die Webstühle bedienen, gänzlich ausblendet.

Der Kamin verbreitet auch Gemütlichkeit. Anlässlich der Abendgesellschaft wird, große Ausnahme von der angestammten Gewohnheit, statt wie sonst erst im November bereits im Oktober ein Feuer angemacht. Der männliche Teil der Abendgesellschaft schart sich Pfeife rauchend im Halbkreis um den Kamin, während die Frauen strickend und plaudernd um den Tisch herum sitzen, die Füße auf wärmenden Stövchen. So wird die geordnete Behaglichkeit biedermeierlicher Häuslichkeit inszeniert. Dieses mit liebevoller Ironie gezeichnete Tableau erfährt durch einen intertextuellen Einschub eine idyllisierende Überhöhung. Der Erzähler rezitiert ein Gedicht mit dem Titel *Als 't kindje binnenkomt*. Beets übersetzte für seine Erzählung das Gedicht *Lorsque l'enfant paraît* von Victor Hugo. Hier wird das hohe Lied der emotionalisierten Intimität angestimmt, die sich im häuslichen Rahmen ungehindert entfalten kann, wenn die Familie um den heimischen Herd versammelt ist und das Kind zur Tür hereintritt. Lachen und Freude erfüllen das Zimmer, die Mutter blickt selig und stolz auf den Nachwuchs, in dessen Erziehung sich ihre

---

<sup>22</sup> Ebd., S. 82.

<sup>23</sup> Ebd., S. 74.

weibliche Bestimmung erfüllt, der Vater wird von den Sorgen um die Angelegenheiten der Welt außerhalb des Hauses abgelenkt. Die Evokation sentimentaler Gefühllichkeit bleibt im Erzählzusammenhang der *Camera Obscura* allerdings ironisch gebrochenes Zitat. Der Erzähler hat gerade die erste Zeile des Gedichtes ausgesprochen: Wenn das Kind zur Tür hereintritt..., da öffnet sich die Wohnzimmertür und das Dienstmädchen tritt herein – mit einem Tablett belegter Brote. Im Hause Stastok hält man sich ans Handfest-Materielle und vor allem an die Essenszeiten.<sup>24</sup>

Das Haus kann nur dann als Schutzraum bürgerlicher Intimität funktionieren, wenn es deutlich von der Außenwelt abgegrenzt ist. Der Hausfrau obliegt die Sorge um die Grenze zwischen Haus und Welt. Es darf möglichst kein Schmutz ins Haus gelangen. Deshalb sind, wie der Erzähler detailliert beschreibt, vor der Gartentür des Hauses Stastok jenseits eines breiten Trottoirs und einer hohen Schwelle aus Ziegelsteinen drei Fußabkratzer angebracht. „Hier verkündete sich die Reinlichkeit schon von außen; auf der breiten Schwelle, die zwischen dem Türfutter der sehr dicken Mauer ist, lag eine feine gelbe Matte aus Rohr, die genau in den Raum paßte und diente, daß man sich die Sohlen abwische“. Dies ist kein Zitat aus der *Camera Obscura*, sondern aus *Die Mappe meines Urgroßvaters* von Beets' Zeitgenossen Adalbert Stifter.<sup>25</sup> Die frappierende Ähnlichkeit der Textpassagen deutet wohl weniger auf literarische Abhängigkeit als auf den topischen Charakter der Grenze zwischen Haus und Welt als Grenze zwischen Sauberkeit und Schmutz, zwischen Ordnung und Chaos.

Zurück zum Haus Stastok: Selbst das Sonnenlicht kann sich nicht ungehindert Zugang zum Innern des Hauses verschaffen, denn Tante Stastok hat Gardinen anbringen lassen, die nur in der Mitte ein wenig auseinandergeschoben sind, „om het licht vriendelijk uit te noodigen wel te willen beschijnen twee bloempotten van mijn tante, onder streng verbod van iets anders in het vertrek of op te luisteren of te verbleeken.“<sup>26</sup> Auch im Haus untersteht die Zugänglichkeit der Räume dem rigidem Regiment der Tante. Bei seiner Ankunft wird Hildebrand im hinteren Wohnzimmer empfangen. Es ist Donnerstag, gibt man ihm zu verstehen, und da wird das vordere, gute Wohnzimmer geputzt.<sup>27</sup> Hier greifen das vom Onkel, dem ‚man van de klok‘, aufrechterhaltene System der präzisen Einteilung der Zeit und das System der Einteilung des Raumes, für das die Tante verantwortlich ist,

---

<sup>24</sup> Ebd., S. 83-87.

<sup>25</sup> A. STIFTER, *Werke*, Bd. 1, S. 505, zit. nach J. KERSTEN, *Eichendorff und Stifter: vom offenen zum geschlossenen Raum*, Paderborn/München/Wien 1996, S. 134.

<sup>26</sup> HILDEBRAND, *Camera Obscura*, Bd. 1, S. 55.

<sup>27</sup> Ebd.

ineinander. Räumliches und zeitliches Regelmaß garantieren die stabile, wenn auch erstarrte zyklische Ordnung des bürgerlichen Haushaltes.<sup>28</sup>

In diesem Sinne gewinnt auch die Tapete im Stastokschen Gartenzimmer Zeichencharakter. Es handelt sich um eine kostbare Textiltapete, bemalt mit einer ländlichen Szenerie, die von allerlei Figuren bevölkert wird. Als das Zimmer vor einigen Jahren renoviert wurde, hat der Onkel zum Beweis, daß er mit der Zeit geht, alle Kostüme auf der Tapete modernisieren lassen: Die Perücken wurden übermalt, Dreispitze, Kniehosen und tief dekolletierte Kleider nach der damals neuesten Mode verändert. „Toen mijn oom en tante dit alzoo met wijsheid hadden laten in orde brengen, meenden zij zich van hun plicht gekweten te hebben, en een offer aan den Moloch der negentiende eeuw te hebben gebracht, groot genoeg om hun te vergunnen, voor hun persoon, die eeuw op velerlei wijze te hoonen en weg te cijferen; want om de waarheid te zeggen: de heeren en dames op 't behangsel waren mijnheer en juffrouw Stastok een goed eind vooruit“.<sup>29</sup> Es folgt eine detaillierte Beschreibung der altmodischen Aufmachung von Onkel und Tante mit Perücke und Häubchen. Was neben dieser Diskrepanz die Generalüberholung der Tapete so komisch macht, ist das Mißverständnis, dem der Onkel aufgesessen ist: Hätte er tatsächlich die Dynamik der Moderne ins Haus holen wollen, so hätte er die Textiltapete entweder gegen eine Papiertapete austauschen lassen müssen, wie sie damals in Mode kamen, oder sie durch Konservierung, allenfalls behutsame Restaurierung in den Rang einer Antiquität erheben müssen.

Im Bild einer selbstgenügsamen, sich der Veränderung und dem Neuen verschließenden Häuslichkeit, das der Text entwirft, drückt sich eine Mentalität aus, die mit den zeitgenössischen gesellschaftlichen Verhältnissen korrespondiert. Die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts sind in den Niederlanden eine Phase ökonomischen und politischen Beharrens. Nach der Abspaltung Belgiens im Jahre 1830 machen sich in dem Staat, der mit der 1815 erfolgten Einführung der konstitutionellen Monarchie das Ancien Régime hinter sich gelassen hat, erste Impulse in Richtung einer notwendigen Neuorientierung bemerkbar, ohne daß sich die liberale Verfassungsrevolution von 1848 bereits als Möglichkeit abzeichnete. Aus dem 18. Jahrhundert überkommene ökonomische Strukturen werden erst am Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge der vergleichsweise spät einsetzenden Hochindustrialisierung abgelöst.<sup>30</sup> Daß die Stastoks in Delft wohnen, wie aus dem Text unschwer zu erschließen ist, kann in diesem Zusammenhang als paradigmatisch gelten. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dämmerte die Stadt im Dornröschenschlaf dahin, nachdem sie im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts als Folge des Zusam-

---

<sup>28</sup> P. H. RITTER, *Een kapper over een professor*, Nijkerk o. J., S. 113, 119f.

<sup>29</sup> HILDEBRAND, *Camera Obscura*, Bd. 1, S. 74f.

<sup>30</sup> H. LADEMACHER, *Die Niederlande. Politische Kultur zwischen Individualität und Anpassung*, Berlin 1993, S. 405-436, 497-508.

menbruchs der Fayencemanufaktur eine Phase rapiden ökonomischen Niedergangs erlebt hatte.<sup>31</sup>

Die *Camera Obscura* fokussiert nicht nur die Stagnation, sondern nimmt auch von ersten Anzeichen eines Wandels Notiz. Das in zyklischer Repetition stillgestellte altbürgerliche Leben der Stastoks steht in schrillum Kontrast zum Thema der unmittelbar auf die Erzählung *De familie Stastok* folgenden Skizze mit dem Titel *Varen en rijden*. Hier geht es nicht um zyklische, sondern um lineare Bewegung, um Fortbewegung zu Wasser und zu Lande. Der erste Satz lautet: „Men is bezig in mijn vaderland spoorwegen aan te leggen.“<sup>32</sup> Dieser Text endet mit einem Satz, der an die Eisenbahn gerichtet ist und die Hoffnungen ausdrückt, die sich an den Einzug der Moderne knüpfen: „Dan eerst als de Nederlandsche natie, langs uwe gladde banen, dagelijks door elkander zal geschoten worden als een partij weversspoelen, zal er welvaart en bloei en leven en spoed in ons dierbaar vaderland heerschen!“<sup>33</sup> Da sind die Weberspulen wieder. Diese Metapher schlägt eine Brücke zwischen den beiden Texten. Waren bei den Stastoks die Weberspulen zu Stukkatur erstarrt, sind sie hier wieder gehörig in Bewegung geraten – durch die Kraft der Dampfmaschine, das Schreckgespenst des alten Stastok.

Bevor nun dieser Beitrag sich dem Roman *De avonden* zuwendet, sei ein abschließender Blick auf den Zusammenhang zwischen dem Raumkonzept der Erzählung *De familie Stastok* und der Art und Weise seiner erzählerischen Präsentation gestattet. Das Raumkonzept wird durch eine autodiegetische Erzählinstanz vermittelt, einen Erzähler also, der ‚vor Ort‘ ist und jeweils eindeutig Position bezieht, ebenso räumlich wie im übertragenen Sinne durch Bewertungen und Kommentare. Er hält engen Kontakt zu seinem Adressaten, dem Lesepublikum, das er genau ins Bild setzen will. Dieses Erzählen aus der Zentralperspektive bringt konsistente und detaillierte Raumbeschreibungen hervor, die räumliche Variablen und Relationen wie den Grundriß des Hauses, die Lage der Zimmer, ihre Ausstattung und die Anordnung der Gegenstände leicht nachvollziehbar machen. Der Raum erscheint klar gegliedert und entlang semantischen Binäroptionen unterteilt. Deutlich sind die Grenzen zu erkennen, die Privatheit und Öffentlichkeit, sozial Hoch- und Niedrigstehende sowie Tradition und Moderne trennen.

Auch in Gerard Reves Roman *De avonden* ist die sprachliche Vermittlung des literarischen Raumes einer Figur zugeordnet, die sich in diesem Raum bewegt. Frits van Egters ist allerdings kein verlässlicher Fluchtpunkt im Raum. Seine Wahrnehmungen sind fragmentarisch; sie lassen sich nicht zu einem Gesamteindruck des Raumes zusammenfügen. Durch die sprachliche Form ihrer Wiedergabe wird der Eindruck vermittelt, als fänden die Wahrnehmungen automatisch und beiläufig statt, würden vom Protagonisten lediglich registriert, ohne die Absicht, sie erzählend weiterzugeben. Räumliche Zuordnungen und Relationierungen bleiben in der

---

<sup>31</sup> WIJSENBECK-OLTHUIS, *De sociale geschiedenis van het gordijn*, S. 87f.

<sup>32</sup> HILDEBRAND, *Camera Obscura*, Bd. 1, S. 106.

<sup>33</sup> Ebd., S. 115.

Schwebe, als ob der Erzähler ebenso wie die Gegenstände im Raum, die er wahrnimmt, an den Fäden eines Mobiles aufgehängt wäre.

Der Roman gibt die Gedanken und Wahrnehmungen des Protagonisten Frits van Egters für eine Zeitspanne von zehn aufeinanderfolgenden Tagen Ende Dezember 1946 wieder. In der Wohnung, die er mit seinen Eltern bewohnt, auf Streifzügen durch die Stadt und zu Besuch bei Freunden beobachtet der Held sich und die Menschen in seiner Umgebung mit zum Teil obsessiver Genauigkeit. Eine Handlung kommt nicht in Gang; die wiedergegebenen Gespräche scheinen keine andere Funktion zu haben, als die Atmosphäre der Langeweile, des Ekels und der Einsamkeit zu verstärken, die den Roman beherrscht. Das Buch sperrt sich gegen eine ein sinnige Zuordnung zu einem bestimmten literarischen Traditionszusammenhang, um die sich die Literaturkritik von Anfang an bemühte. Die Kritiker identifizierten existentialistische, naturalistische, aber auch realistische Merkmale. Besonders interessant ist im vorliegenden Zusammenhang der Verweis einiger Rezensenten auf die ‚kopijeerlust des dagelijkschen levens‘, die ‚Lust, das alltägliche Leben zu kopieren‘.<sup>34</sup> Denn so lautet der Titel eines berühmten Essays von E. J. Potgieter aus dem Jahre 1841, der unter anderem eine Besprechung der *Camera Obscura* enthält.<sup>35</sup> Willem Frederik Hermans und Paul Rodenko merkten zu Recht an, daß in *De avonden* nicht Kopierlust, sondern eher ein Kopierzwang zu konstatieren sei. Rodenko wies außerdem darauf hin, daß Reves Roman keineswegs den im 19. Jahrhundert gültigen Konventionen realistischen Beschreibens folge. So gebe es nirgends die traditionelle genaue Interieurschilderung.<sup>36</sup>

In der Tat gewinnt der Raum nur insoweit Kontur, wie er sich in den Wahrnehmungen des Protagonisten spiegelt. Nirgends komplettiert die Erzählfunktion das fragmentarische Bild. So läßt sich die Wohnung, die Frits van Egters zusammen mit seinen Eltern bewohnt, zwar in ihrer Lage und Einteilung erfassen. Es handelt sich offenbar um eine Sozialwohnung in einem kleinbürgerlichen Amsterdamer Wohnviertel.<sup>37</sup> Vom Interieur des Wohnzimmers, in dem das Familienleben stattfindet, werden jedoch nur einzelne Gegenstände erwähnt: der Ofen, der Diwan, der Sessel, der Tisch, das Radio. Ihre Anordnung in dem als eng und schwach ausgeleuchtet geschilderten Raum ist nicht zu erschließen. Sie befinden

---

<sup>34</sup> Aus den in dem Sammelband von G. RAAT (Hrsg.), *Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*, Schoorl 1989 enthaltenen Beiträgen sei vor allem verwiesen auf: H. A. GOMPERTS, *Gerard Reve: realist, symbolist, humorist*, in: ebd., S. 291-311.

<sup>35</sup> E. J. POTGIETER, *Kopijeerlust des dagelijkschen levens* (1841), in: DERS., *Kritische Studiën* Bd. 1 (Werken Bd. 13), Haarlem<sup>3</sup>1891, S. 343-420.

<sup>36</sup> W. F. HERMANS, *Het Alziend Oog in de nachtspiegel*, in: RAAT (Hrsg.), *Over De avonden*, S. 125; P. RODENKO, *Twee debuten*, in: ebd., S. 175.

<sup>37</sup> I. WEIJERS, *Het onbereikbare huis in „De tranen der acacia's“ en „De avonden“*, in: F. RUITER/ W. SMULDERS (Hrsg.), *De literaire magneet. Essays over Willem Frederik Hermans en de moderne tijd*, Amsterdam 1995, S. 219f.

sich im Wohnzimmer, ohne daß ein Zusammenhang deutlich würde. Darin gleichen sie den Menschen, die sich dort aufhalten. Im biedermeierlichen Wohnzimmer der Stastoks verwies das Arrangement des Mobiliars, die um den Kamin und um den Tisch herum gruppierten Stühle, auf Kommunikation und Aufeinander-Bezogenheit. In *De avonden* entsteht dagegen der Eindruck vereinzelter, isolierter Individuen, die zusammen eingeschlossen sind, sich aber nicht aufeinander beziehen können, die unfähig sind zu kommunizieren. Eine Passage aus dem letzten Kapitel des Romans mag dies exemplarisch veranschaulichen: „Zijn vader zat in een stoel bij het raam en las een krant. ‚Frits‘, riep zijn moeder in de keuken. ‚Nee‘, dacht hij, ‚rust. Ik hoor niets.‘ ‚Frits‘, riep ze opnieuw. ‚Roept moder?‘ vroeg zijn vader. ‚Nee‘, antwoordde hij, ‚je vergist je.‘ ‚He?‘ vroeg zijn vader. ‚Nee, er roept niemand‘, zei Frits luid. (...) Hij ging bij de radio zitten. ‚Laat ik eerst eens in het programma kijken‘, dacht hij, stond op en doorzocht een stapel kranten op de kleine tafel bij het raam. ‚Wat zoek je?‘, vroeg zijn vader. ‚O, ik kijk ergens naar‘, antwoordde hij. Na het doorzoeken legde hij de kranten weer op elkaar, maar stootte tegen de stapel, zodat er een paar op de grond vielen. (...) Zijn moeder kwam binnen. ‚Wat zoek je?‘, vroeg ze, ‚haal niet alles omver. In die kranten ginds‘ – ze wees op de kleine tafel – ‚ben je natuurlijk weer bezig geweest. Je zoekt niet, je graait alleen maar.‘ (...) Opeens viel zijn blik op de krant, die zijn vader zat te lezen. Hij las de datum: Maandag 30 December. ‚Daar is hij‘, zei hij bij zichzelf, ‚hij heeft hem.‘ ‚Nou moeder‘, zei hij, ‚hier op tafel ligt hij niet. Als jij denkt, dat ik niet zoeken kan, kijk jij dan maar eens.‘ ‚Het is net of jullie achterlijk zijn, of jullie hier in huis allemaal geen verstand hebben‘, zei ze. ‚Jullie kunnen niet eens kijken.‘ ‚Wat is er weer voor naar geschreeuw?‘, vroeg zijn vader. ‚Niets‘, antwoordde Frits, ‚er is werkelijk geen meningsverschil, Het is een vriendschappelijk debat. Straks kun je vragen stellen.‘ Zijn moeder doorzocht eerst het rekje en daarna de stapel op de kleine tafel. (...) ‚Wat heeft vader voor een krant?‘ vroeg ze en trad op zijn vader toe. Ze greep een blad vast. ‚Alstjeblieft‘, zei ze. ‚Ik twijfel er wel eens aan, of jullie goed wijs zijn.‘ ‚Zoek je deze krant?‘ vroeg zijn vader. ‚Als ik hem even mag hebben, graag‘, zei Frits en nam hem aan.“<sup>38</sup>

Wenn man alle Textpassagen aneinanderreicht, in denen berichtet wird, auf welchem Möbel welches Familienmitglied gerade sitzt oder liegt, ergibt sich der Eindruck absurder Rochaden, eines danse macabre, in dem sich Vater, Mutter und Sohn in der häuslichen Beengtheit aneinander vorbeischieben. Die tagtägliche Repetition ihrer häuslichen Tätigkeiten – den Tisch decken, essen, abräumen, abwaschen, stricken, Zeitung lesen, Kohlen holen, das Radio ein- und ausschalten – verstärkt den Eindruck zwanghafter Ritualisierungen. ‚De partikuliere folterkamer‘

---

<sup>38</sup> G. K. VAN HET REVE, *De avonden. Een winterverhaal* (1947), Amsterdam <sup>4</sup>1953, S. 216-218.

– diese Bezeichnung schlägt einer von Frits' Freunden für das Wohnzimmer der Van Egters vor.<sup>39</sup>

Der Ofen im Wohnzimmer spielt eine wichtige Rolle im Text. Er ist Gegenstand permanenter Auseinandersetzungen zwischen Frits van Egters und der Mutter, die darum kreisen, daß Kohlen und Briketts geholt, das Feuer in Gang gehalten oder neu angefacht werden muß. In *De avonden* funktioniert der Ofen nicht als das Behaglichkeit ausstrahlende Zentrum des Wohnzimmers, um das sich die Familie einträchtig schar, sondern im Umgang mit diesem Gegenstand wird die gestörte Kommunikation zwischen den Familienmitgliedern sinnfällig. Als er eines Tages allein zu Hause ist, uriniert Frits in den Ofen – ein absurd-aggressiver Akt gegen die Ikone der Häuslichkeit.<sup>40</sup>

Die muffig-kleinbürgerliche Atmosphäre in seinem Elternhaus verursacht bei Frits van Egters klaustrophobische Reaktionen. Nach dem gemeinsamen Abendessen verläßt er häufig fluchtartig die Wohnung, ohne ein Ziel zu haben. „Men kan wegmoeten, zonder dat men ergens heen moet. Dat zijn de gevallen, dat men ergens vandaan moet“, sagt er einmal.<sup>41</sup> Die stereotyp geäußerte Bitte der Mutter, er möge doch ‚gezellig thuis‘ bleiben, zeigt, wie gegen diese Realität der Schein der Harmonie im häuslichen Binnenraum aufrechterhalten wird, für die die Hausfrau und Mutter sich verantwortlich fühlt.

Die Wohnungstür, die Frits van Egters dann hinter sich schließt oder das Wohnzimmerfenster, durch das er oft nach draußen starrt, markieren allerdings keineswegs die Grenze zwischen Beengtheit und Freiheit. Es gibt für ihn keine eindeutig positiv konnotierten räumlichen Alternativen zur elterlichen Wohnung. Draußen in der Stadt ist es kalt, neblig, windig, regnerisch und dunkel. Die Zimmer der Freunde, die er besucht, sind Orte, an denen zwar in Ansätzen ein eigenständiger Lebensstil praktiziert wird. Dort wohnen aber auch Isolation, gestörte Kommunikation, Langeweile und Angst.<sup>42</sup> Die Räume, in die ihn seine Träume versetzen, sind fast alle noch beängstigender als die Räume seiner Alltagsrealität. Es befinden sich Leichen oder tödliche Bedrohungen in den Traumräumen; aus ihnen gibt es kein Entkommen. Die Funktion des Raumkonzeptes als Spiegel der psychischen Situation des Protagonisten tritt in den Traumsequenzen besonders deutlich zu-

---

<sup>39</sup> Ebd., S. 72.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Ebd., S. 164.

<sup>42</sup> M. H. SCHENKEVELD, *Frits en zijn vrienden. Iets over de symbolen in De avonden*, in: *Raam* 64, 1970, S. 41-46, wieder abgedruckt in: RAAT (Hrsg.), *Over De avonden*, S. 258-265; E. KUMMER/H. VERHAAR, *Over De avonden van Gerard Kornelis van het Reve*. Amsterdam 1976, S. 34-41; J. SNAPPER, *De spiegel der verlossing in het werk van Gerard Reve*. Utrecht/Antwerpen [1990], S. 49, 53-55.

tage.<sup>43</sup> Der Dachboden im Haus der Van Egters, der in Frits' Angstphantasien von einem Monster bewohnt wird, stellt in dieser Hinsicht ein Bindeglied zwischen realen und geträumten Räumen dar.

Frits van Egters unternimmt ab und zu den zaghaften Versuch, die Enge des Wohnzimmers zu öffnen, indem er über das Radio die Klänge klassischer Musik und damit ein Stück bürgerlicher Kultur hereinholt. Doch die von ihm bevorzugte Musik wird immer wieder abgestellt. Seine Eltern, Kleinbürger proletarischer Herkunft, haben keinen Sinn für die kulturellen Bedürfnisse des Sohnes, der das Gymnasium besucht hat und dessen Freunde fast alle studieren. In Ansätzen realisierte Tableaus von Gemütlichkeit werden binnen kürzester Zeit zerstört. Im ersten Kapitel sitzt Frits mit dem Vater im Wohnzimmer und hört eine Sonate von Bach im Radio. Der Vater zündet sich eine Pfeife an. Doch dann beginnt die Mutter über den verlorenen Schlüssel zum Dachboden zu zetern. Nachdem Frits ihn gefunden und Kohlen geholt hat, kehrt er ins Wohnzimmer zurück. Der Vater schaltet mit den Worten „Dat gezeur, laten we een ogenblik rust hebben“ das Radio aus.<sup>44</sup> Die zeitliche Situierung des Geschehens in den Tagen vom 22. bis zum 31. Dezember, also in der Phase des Jahres, die traditionell dem Familienleben gewidmet ist, verstärkt den Kontrast zwischen einem Häuslichkeitsideal, das in den Gedanken des Protagonisten immer wieder aufscheint, und der ernüchternden Realität. Den Silvesterabend will die Mutter mit Fettgebackenem und einer Flasche Wein feiern. Frits ist peinlich davon berührt, daß der Vater seinen angebissenen Krapfen in den Zuckertopf stipt und die Mutter sich statt Wein eine Flasche Fruchtsaft hat verkaufen lassen.<sup>45</sup>

Haus und Häuslichkeit werden vom Protagonisten des Romans *De avonden* als beengender Käfig erfahren, der die Selbstverwirklichung lähmt und die Identitätsfindung behindert. Ido Weijers hat darauf hingewiesen, daß im Gegensatz dazu die führenden niederländischen Sozialwissenschaftler der Nachkriegszeit die überkommenen Vorstellungen von Häuslichkeit neu belebten, indem sie ihre kulturelle Bedeutung aktualisierten. Sie vertraten die Auffassung, nur in der Geborgenheit der Kleinfamilie könne das eigenverantwortliche, sich im Gemeinschaftsbezug entfaltende Individuum heranwachsen, das für den ökonomischen, politischen und geistigen Wiederaufbau gebraucht wurde. Sie idealisierten und propagierten damit die Wohnkultur der gehobenen Mittelklasse, das Einfamilienhaus mit Garten und eigenen Zimmern für alle Familienangehörigen.<sup>46</sup> Durch die Schilderung der beengten Verhältnisse in einer Sozialwohnung, die ihren Bewohnern den Rückzug in die

---

<sup>43</sup> R. GRÜTTEMEIER, *Over de dromen in Gerard Reve's „De avonden“*, in: *Nederlandse Letterkunde* 1 (1996), S. 167-178.

<sup>44</sup> REVE, *De avonden*, S. 12.

<sup>45</sup> Ebd., S. 235-238.

<sup>46</sup> I. WEIJERS, *Terug naar het behouden huis. Romanschrijvers en wetenschappers in de jaren vijftig*, Amsterdam [1991], S. 75-84, 115-123; siehe auch DERS., *Het onbereikbare huis*.



eigene Intimsphäre fast unmöglich macht, zeigt der Roman *De avonden* die Grenzen dieser optimistischen Perspektive auf. Sein Autor Gerard Reve gehörte zur jungen Generation niederländischer Nachkriegsautoren, für die die Werteordnung der Vorkriegszeit obsolet geworden war, ohne daß sich eine Zukunftsperspektive eröffnet hätte. Die Literaturkritik etikettierte sie als die ‚landerigen‘, die Verdrossenen.<sup>47</sup> In den Texten, die diese Bezeichnung motivierten – neben Reves *Avonden* seine Novelle *Werther Nieland* (1949) sowie die Romane *Eenzaam avontuur* (1948) von Anna Blaman und *De tranen der acacia's* (1949) von Willem Frederik Hermans – wird die Vorstellung vom traditionellen Zuhause als Raum der Identitätsfindung problematisiert und demontiert. Die Figuren fühlen sich in überkommenen Häuslichkeitsmustern eingeschlossen und zugleich isoliert, ausgeschlossen aus einer Gesellschaft, die nach dem Krieg überwiegend auf die gewohnten Muster zurückgreift.

Die zeitliche und konzeptuelle Spanne zwischen *De familie Stastok* und *De avonden* ließe sich mit einer Reihe namhafter Texte füllen, die das Haus als Heim gestalten und in deren Bedeutungsaufbau die Sprache räumlicher Relationen eine wichtige Funktion übernimmt. Mit den Überlegungen zu den beiden vorgestellten Texten sollten exemplarisch die Möglichkeiten einer Erforschung literarischer Formen der Repräsentation von Bürgerlichkeit am Beispiel der Häuslichkeit und mit dem Blick auf Raumkonzepte aufgezeigt werden. Durch einen Ausbau des Textkorpus würde es möglich, Kontinuitäten und Brüche der literarischen Häuslichkeitssemantik zu untersuchen sowie der Konventionalisierung und Innovation in den literarischen Techniken der Repräsentation des Raumes auf die Spur zu kommen. Mit der Häuslichkeit wird ein zentraler Aspekt des bürgerlichen Selbstverständnisses aufgegriffen. Durch die Erforschung fiktionaler Häuslichkeitsmodelle trägt die Literaturwissenschaft auf ihre spezifische Weise bei zu Reflexionen über bürgerliche Kultur in den Niederlanden im historischen Wandel.

---

<sup>47</sup> WEIJERS, *Terug naar het behouden huis*, S. 51-94.