

Hugo Claus und Lucebert - Ein Essay*

Claus und Lucebert haben beide ihre Wurzeln im künstlerischen und literarischen Klima der Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg. Die ersten Jahre waren eine merkwürdige, doppeldeutige Zeit. Einerseits gab es den Ruf nach Instandsetzung und Restaurierung, das Verlangen, wieder an die personellen und humanen Tendenzen der dreißiger Jahre anzuknüpfen, an die Kultur, die im allgemeinen auf christlichen und humanistischen Prinzipien basierte. Aber gleichzeitig herrschte vor allem bei jüngeren Schriftstellern und Künstlern das Bewußtsein, daß die kulturellen Werte durch die Greuel des Krieges verloren gegangen waren.

Man erkannte, daß man nur von einem neuen Anfang viel erwarten konnte. Die neue Kunst und Poesie mußten eine Tabula rasa zum Ausgangspunkt nehmen, und zwar nachdem die Trümmer der alten Kultur beseitigt sind.

In diesem Geiste entstand 1948 die Experimentelle Gruppe Holland, zu der unter anderem die Maler Karel Appel, Corneille und Constant sowie die Dichter Lucebert, Elburg und Kouwenaar gehörten. Die experimentelle Gruppe ging bereits im darauffolgenden Jahr in die internationale Cobra-Bewegung ein, der Maler und Dichter hauptsächlich aus Dänemark, den Niederlanden und Belgien angehörten. Auch der flämische Dichter Hugo Claus pflegte enge Kontakte mit den Malern und Dichtern dieser Gruppe.

Ausgangspunkt der Cobra-Kunst und der Poesie, die sich daran anschloß - die sogenannte experimentelle oder Fünfziger-Poesie - war die freie, kreative Selbst-expressivität, losgelöst von allen ästhetischen, mentalen oder moralischen a prioris. "Ein Gemälde ist nicht ein Gebilde von Farben und Linien sondern ein Tier, eine Nacht, ein Schrei, ein Mensch oder all dies zusammen", schrieb Constant in seinem *Manifest* aus dem Jahre 1949. Die sogenannte 'freie Äußerung der menschlichen Vitalität', verwandt mit den Kinderzeichnungen, der Kunst von Schwachsinnigen und primitiven Kulturen, mußte dann in einer 'Begegnung des menschlichen Geistes mit der rohen Materie, die ihr die Formen und Ideen suggeriert', zustande kommen. Kunst und Poesie waren also in dieser Betrachtungsweise das Produkt einer paradoxen Kombination von expressiven und autonomen Ausgangspunkten. Der Dichter spricht sich ungehemmt aus, aber gleichzeitig ist es die Sprache selbst, die in ihm und durch ihn ihren eigenen Weg geht.

Der große Feind dieser neuen Kunst war denn auch der Formalismus. "Der allgemeine Fluch dieser schrecklichen Zeit, das Gängelband dieser Epoche, das ist der Formalismus", schreibt Christian Dotremont in Cobra und er fügt hinzu: "In dieser Situation bekommt ein guter, dicker Farbklumpen seine volle Bedeutung. Er ist wie ein Schrei des Malers, der durch den Formalismus mundtot gemacht wird.

* Hugo Brems ist Professor für Literaturwissenschaft an der Universität Löwen. Der vorliegende Beitrag basiert auf einem Vortrag, der im Rahmen der Lesungen 'Doppelbegabungen - Hugo Claus und Lucebert' gehalten wurde.

Er ist wie ein Schrei der Materie, die den Formalismus unter die Sklaverei des Geistes bringen wollte".

Diese Sichtweise der Kunst und Poesie brachte automatisch mit sich, daß beide Kunstformen auf verschiedenste Arten durcheinandergingen. Jedenfalls wollte sich die freie Expressivität von Dingen wie fachmännisches Können, Ästhetik oder den Gesetzen der Sprache und Grammatik nicht binden oder einschränken lassen. So wimmelte es denn auch in den Kreisen der Cobra und der Fünfziger von echten oder vermeintlichen Doppelbegabungen, von 'Gesamtkunstwerken' und Ähnlichem. Zu den authentischsten Doppelbegabungen gehören Claus und Lucebert. Bei Claus liegt der Hauptakzent auf seiner literarischen Arbeit, bei Lucebert dagegen stehen beide Bereiche klar im Gleichgewicht. Über die Freiheit der Expression, die Abkehr vom Formalismus, vom hierarchischen Denken, von Strukturen, von Ideologien und Ästhetik schrieb Lucebert 1961 einen wunderbaren Text mit dem Titel: "Immer mit der Ruhe Kinder, es fällt etwas Schweres". Ich werde hier den Anfang und den Schluß daraus zitieren: "alles was mir nur einfällt male ich, ich zeichne und male alles mögliche auf alles, alle Meinungen schätze ich gleichermaßen, ich treffe keine Wahl zwischen Motiven und strebe nicht nach Synthese, Gegensätze bleiben bei mir erhalten, und während sie sich gegenseitig widerstreben, leiste ich keinen Widerstand, bleibe ich außen vor und erlebe die Freiheit, die nur sie mir geben, meine Gemälde, meine Gedichte, diese beglückenden Spielplätze auf denen die Wippen die Schaukeln nicht verdrängen, wo Saharas in Sandkästen mit großen Ozeanen zusammentreffen." Und: "ein gutes Gedicht, ein gutes Gemälde ist also auch nie vollendet, nie fertig, es ist offen und es ist nachlässig, es schweigt nicht während es leidet oder lacht, es läßt sich gern anfassen und von der Zeit verändern, von einem Eigenbrötler."

Vor diesem Hintergrund muß die Poesie von Lucebert und Claus - worauf ich mich hauptsächlich beschränken werde - gelesen und verstanden werden.

Das Einfachste was man über die Poesie von Lucebert sagen kann ist, daß sie nicht greifbar ist, sehr kantig und verwirrend und daß sie voller Widersprüche steckt. Leider ist dies nicht nur das Einfachste sondern auch das einzig Richtige. Dadurch ist meine Position hier ziemlich heikel, denn es bleibt mir nicht viel anderes übrig als einige Umschreibungen und Synonyme zu finden, die dieses Ungreifbare näher erläutern.

Übrigens hat Lucebert selbst das Ungreifbare wiederholt zum Thema seiner Gedichte gemacht. Ungreifbares auf verschiedenen einander reflektierenden Niveaus. So beginnt eines seiner bekanntesten Gedichte mit einer Anhäufung von Anreden, die sich an ein Du richten. Der Leser ist ganz automatisch geneigt, dieses Du wie eine Geliebte zu lesen. Aber schon schnell schleicht sich eine Doppeldeutigkeit in dieses Sinnbild, die dazu führt, daß der/die Angesprochene auch vielleicht die Poesie selbst oder die Sprache sein könnte, die ebensowenig wie die Frau selbst irgendwann adäquat angegangen und festgelegt werden können. So geht es in dem Gedicht gleichzeitig um den Bankrott der Sprache gegenüber der Wirklichkeit und den Bankrott des Verstandes und des diskursiven Sprechens gegenüber den Tiefen der Sprache. In dem Gedicht kommt dies durch zwei sich gegenseitig spiegelnde Passagen wunderbar zum Ausdruck. Einerseits über die Sprache:

deze stem is van stamelen een lichaam
een vochtig voortvluchtig lichaam,

und andererseits über die Wirklichkeit:

dat hij het tientallen vloeistoffijne meisjeslijf
in een gipsen snaar gevangen heeft
dat denkt hij
ja hij denkt dat.

Und in einem anderen Gedicht stellt der Dichter sein eigenes Unvermögen, das aus einer klaren Einsicht in die überwältigende Komplexität der Sprache und der Wirklichkeit entspringt, in Gegensatz zu dem, das die 'Schwäne' tun. Die Schwäne, das sind dann sowohl die Tiere in ihrer selbstverständlichen Existenz, als auch der Schwan als Symbol für den traditionellen, idyllischen Dichter, der über die Probleme mit einer illusorischen Selbstverständlichkeit hinwegleitet. Er schreibt:

de schoonheid van een meisje
of de kracht van water en aarde
zo onopvallend mogelijk beschrijven
dat doen de zwanen

maar ik spel van de naam a
en van de namen a z
de analphabetische naam.

Eines Mädchens Blüten
Oder Wasser und Erde
So einfach wie möglich beschreiben
Das können die Schwäne

Aber ich mache aus dem Namen a
Und aus dem Namen a z
Den analphabetischen Namen.

Die Ambitionen dieser Poesie sind also auch nicht gering: sie will, wie den am häufigsten zitierten Versen zu entnehmen ist, "den Raum des umfassenden Lebens zum Ausdruck bringen". Der Raum des vollständigen Lebens, das ist das Leben selbst, so wie es gelebt wird, mit all seiner Launenhaftigkeit, Unvorhersehbarkeit und all seinen Doppeldeutigkeiten.

Immer wieder, in jedem Gedicht, strebt Lucebert danach, das ganze verworrene Leben, "das große augenblickliche Leben", wie sein Altersgenosse Kouweenaar es nannte, zu vergegenwärtigen. Die Gedichte sind daher auch genauso fröhlich und so traurig, so schön und so häßlich, so irrational und so absurd wie

das Leben selbst. Außerdem umfaßt das Leben nicht nur das Persönliche und das Sichtbare sondern auch das Gesellschaftliche und Mystische.

Es ist daher auch fast unmöglich, in der Poesie Luceberts einzelne Themen zu unterscheiden, oder gar solche Themen von der poetischen Form zu isolieren. Im Prinzip bringt diese Poesie alles in allem anderen und durch alles andere hindurch zur Sprache, während sie auch danach strebt, von allem sowohl die positive als auch die negative Seite zu zeigen. Das Liebliche schlägt um ins Grauenhafte, das Tragische ins Bizarre und Komische. "Gegensätze bleiben bei mir ruhig behandelt, und während sie sich widerstreben, leiste ich keinen Widerstand": was ich eben anführte trifft tatsächlich auch wörtlich auf seine Poesie zu. Das Gedicht, das ich soeben zitierte, über den 'Raum des vollständigen Lebens', endet so:

Nicht mehr allein das Böse
Der Todesstoß macht uns rebellisch oder demütig
Doch auch das Gute
Die Umarmung läßt uns verzweifelt im Raum
Herumtorkeln

Ich habe darum die Sprache
In ihrer Schönheit aufgespürt
Erfuhr daraus daß sie nichts Menschliches mehr hatte
Als die Wortgebreden des Schattens
Als das ohrenbetäubende Sonnenlicht.

Das bringt uns direkt zu der Rolle der Sprache in alledem. In einem kürzlich erschienenen Aufsatz kommentiert C.W. van de Watering, der Lucebert-Spezialist schlechthin, diese letzte Strophe wie folgt: "Es wird hier getan, als ob der Dichter persönlich bei der personifizierten Sprache zu Besuch sei, dort, wo sie sich 'in ihrer Schönheit' aufhielt. Dort hat die Sprache selbst zu ihm gesprochen . (...) Die Sprache spricht zum Dichter." Er stellt hierzu dann, meiner Ansicht nach berechtigt, eine Verbindung zu Luceberts Interesse her, über die Poesie von Hans Arp und Friedrich Hölderlin zur Sprachphilosophie von Heidegger: die Sprache spricht und der Mensch spricht, sofern er dem Sprechen der Sprache Gehör schenkt und ihr antwortet. Dies Sprechen des Dichters, das gleichzeitig ein Sprechen aus und von der Sprache ist, ist eine Variante auf das weiter oben angeführte Paradoxon der Cobra-Kunst, die das künstlerische Material gleichzeitig als Expressionsmittel und als Inspirationsquelle benutzt. Der Effekt dieser Zweiseitigkeit, die bei keinem anderen Dichter so intensiv ist wie bei Lucebert, besteht darin, daß die Materialität der Sprache außergewöhnlich stark in den Vordergrund tritt. Seine Gedichte quellen wirklich von Klang-, Buchstaben- und Wortspielen über. J. Bernlef, Dichterkollege der nachfolgenden Generation, beschreibt den Eindruck, den die Gedichte von Lucebert beim ersten Kennenlernen auf ihn machten, wie folgt: "Luceberts Gedichte waren keine Beschreibungen, sondern vielmehr komplizierte und größtenteils für mich unbegreifliche alchimistische Reaktionen voller Knattern, Funken und starker Rauchentwicklung, die jegliche Interpretation unmöglich und überflüssig machten.

Zum ersten Mal hatte ich nicht das Bedürfnis, das Gelesene zu einem übersichtlichen Ganzen zu ordnen."

Aber auch ohne Alchimie und Rauchentwicklung kann etwas über den Sprachgebrauch gesagt werden. Es ist ja selbstverständlich, daß eine Poesie, die sich zur Aufgabe macht, die Totalität der menschlichen Erfahrung, mit allen ihren Gegensätzen, in die Sprache umzusetzen, mit den Möglichkeiten des kommunikativen und sogar expressiven Sprachgebrauchs kollidiert. In einem Gedicht von Lucebert muß die Sprache so viele Bedeutungen wie möglich gleichzeitig hervorrufen. Dies ist nur möglich, indem man so tief wie möglich auf die gleichsam physischen, materiellen Schichten der Sprache eingeht, auf der Suche nach unerwarteten Zusammenhängen, von Klang und Form zur Bedeutung. Es ist eine Suche, die sowohl intuitiv verläuft, den Assoziationen nachgeht, als auch sehr bewußt abläuft. Selbst sagte er dazu in einem Interview: "Ich habe immer versucht, alle Schichten und doppelten Böden der Worte bloßzulegen. Ich habe in dem Sprachschatz gegraben und manchmal sogar mit der Hilfe von Wörterbüchern. (...) Manchmal habe ich ganz tief in der Sprache gegraben und wunderliche Dinge zum Vorschein gebracht."

Seine Gedichte machen denn auch den Eindruck von vitaler Spontaneität sowie von einem extremen Manierismus. Auch in dieser Hinsicht ist kein einziges Etikett ausreichend.

Die Art wie Lucebert den Menschen sieht, ist nie besonders fröhlich oder optimistisch gewesen. Nach Willemijn Stokvis ist 'die Urgeschichte, die er in sich trägt (...), daß es in der Welt greuliche Unterdrücker gibt, die das Wertvolle in wehrlosen Menschen zertreten.' Die Aufgabe der Poesie hat er auch mehr als einmal als das ans Licht bringen des Vernachlässigten oder als das Stimme geben an das was uns zum Schweigen bringt, umschrieben:

zichtbaar maken wat stil is
ik wil dat wat stil is
steelsgewijs kronen met vlamme lippen
mij is opgedragen wonden een ton te geven.

und

ik ben de stem die geen stem geeft
aan wat al reeds stem heeft
maar die op een pijnlijke zwijgen
het wonderwereld van een woord legt.

Ich bin die Stimme, die keine Stimme gibt
An alles was schon eine Stimme hat
Doch die an ein verwundetes Schweigen
Das Zauberbild eines Wortes fügt.

Der in den Niederlanden bekannteste Vers von Lucebert lautet denn auch: "alles Wertvolle ist wehrlos". Er ist so bekannt, daß er von einer Versicherungsgesell-

schaft als Slogan übernommen wurde. Das pessimistische Menschen- und Weltbild kombiniert mit dem kindlichen Glauben, daß der Dichter, wie unvollendet auch immer, eine Alternative bieten kann, liegt an der Basis der Verschiedenheit der Genres, die man in seinem Werk wiederfinden kann. Genres, in denen Lucebert abwechselnd oder gleichzeitig als Clown, als Kulturpessimist, als Moralist oder als Entdeckungsreisender in der Sprache auftritt. Abgesehen von den rein lyrischen Gedichten, die nach der Cobra-Formel aus einer 'Begegnung des menschlichen Geistes mit der Materie' entstehen, umfaßt das Werk Luceberts ja auch eine Reihe von Gedichten, die man ohne weiteres auch als Spottgedichte oder Grotresken bezeichnen kann. Das ist übrigens eine Zweiseitigkeit, die auch in seinem plastischen Werk deutlich wiederzufinden ist. So wie er in seiner lyrischen Poesie der Sprache freien Lauf läßt, so macht er dies in seinen Grotresken mit seiner Einbildung und in seinen Spottgedichten mit seiner Entrüstung. Wo im ersten Fall die Dynamik der Sprache die Führung innehat, da steht sie in dem anderen Fall im Dienste und unter der Kontrolle der Thematik. Diese drei Genres, die in der Praxis natürlich nicht so eindeutig zu unterscheiden sind, ergänzen sich perfekt. Die Spottgedichte wehren sich gegen alles, was geregelt, kanonisiert und gelenkt ist, die Grotresken stellen dem eine grenzenlose Phantasiewelt gegenüber, und in den Gedichten, in denen die Sprache etwas zu sagen hat, hofft der Dichter die andere, ursprünglichere Welt entstehen zu sehen.

Es ist nicht alles Dunkelheit und autonomes Sprachspiel in Luceberts Werk. Seine Botschaft ist manchmal sehr direkt und klar. Sein allererstes publiziertes Gedicht aus dem Jahre 1948 war ein 'Liebesbrief an unsere gemarterte Braut Indonesia', eine heftige Anklage gegen das Auftreten der niederländischen Kolonialregierung. Aber auch an anderer Stelle klingt es eindeutig:

Lyriek is de moeder der politiek
Ik ben niets dan omroeper van oproer.

Lyrik ist die Mutter der Politik
Ich bin nichts als Umrufer von Aufruhr

Oder in einem Gedicht mit dem Titel *Kleines Lehrbuch des Positivismus*, in dem er sich gegen die Philosophen absetzt:

veel zwartgalgen zijn opgericht
door deze blaasblagen
een klein kind
kan men versteend doen staan in kant.

Viele Nachtgalgen sind errichtet
von diesen Aufgeblasenen
Ein kleines Kind
kann man verhegeln und vernietzschen,

wobei 'kant', das niederländische Wort für Spitze, als ein Verweis auf ein vornehmes Kleid sowie auf den Philosophen Kant angesehen werden kann.

Das ist keine Abkehr vom Wissen oder der Einsicht, nicht einmal von der Philosophie solange diese nicht vergißt, daß auch Fleisch und Blut und Träume hier vorkommen. Denn, so schreibt er an anderer Stelle, in einem Gedicht 'An enttäuschte Lehrkräfte':

er is honger naar wijsheid
naar heelhuids weten.

Es gibt Hunger nach Weisheit
Auf unversehrtes Wissen.

Dieser Hunger nach unversehrtem Wissen und das Bewußtsein, daß das Ideal vielleicht weiter weg ist als jemals zuvor, beherrscht auch seine neueste Gedichtsammlung *Vom regungslosen Unruhe stiften*. Mehr als jemals zuvor erscheint Lucebert hier als Dichter 'in dürrer Zeit', der nicht nur durch seine Worte, sondern auch durch seine eigene Anwesenheit ein Zeichen setzen will. Ohne Illusionen und mit größerer Bitterkeit als früher zeichnet er eine Welt mit gelegentlichen apokalyptischen Zügen.

Das Eröffnungsgedicht des Bündels "Stand van zaken" (= Lage der Dinge) legt schon den Tenor fest: "im großen Nest gibt es wohl immer Gewalt", wonach ein guter Gott angeführt wird, der wie ein Wahnsinniger in seinem eigenen Buch blättert, "und zählt und zählt die Verwundeten". In einer Sturzflut von manchmal klaren karikaturistischen Portraits und Bildern, dann wieder düsteren, beunruhigenden Sprachgebilden überspült Lucebert uns mit Bildern einer absurden, ungastlichen Welt. Das kulminiert in dem Schlußgedicht, "Die Niederlage"; einer Vision einer unmenschlichen, sprachlosen Welt in der

eenieder dwaalt in eeuwig onbehagen
zonder dageraad zonder lanteboden zonder liefde
zonder morgenrood zonder jaargetijden zonder taal.

Auch für Claus' Werk sind Charakterisierungen wie: Vielfalt, Unempfänglichkeit, Anarchie, Vielseitigkeit zutreffend, wenn auch nicht immer in dem gleichen Sinne wie bei Lucebert. Das Œuvre von Claus ist in seiner Totalität viel launenhafter und disparater. Er hat Poesie geschrieben, Geschichten, Romane, Theater. Aber daneben ist er auch Maler, Regisseur, Drehbuchautor und Filmemacher. Luceberts literarisches Werk umfaßt nicht mehr als etwa fünfundzwanzig Titel, fast ausschließlich Poesie, die literarische Biographie von Claus dagegen umfaßt etwa 100 Bücher verschiedenster Genres. Aber auch innerhalb desselben Genres fällt sein Werk durch eine große Vielfalt an Stilen, Tonarten und Techniken auf. So umfaßt sein Prosawerk sowohl realistische Geschichten wie auch Grotesken, sentimentale Liebesromane wie hochgebildete Konstruktionen, kleine Divertimentos und einen groß angelegten Bildungsroman wie *Het verdriet van België* (= *Der Kummer von Flandern*). Dasselbe gilt auch für sein Theaterwerk. Abgesehen von einigen vom

Surrealismus beeinflussten kurzen Stücken schrieb er Melodramen und Tragikomödien wie auch zum Naturdiskurs neigende Sittenstücke und Satieren. Sehr häufig hat er vorhandene Stücke übersetzt oder frei bearbeitet: Seneca, Büchner, Noel Coward, aber auch Euripides, Aristophanes und Shakespeare. Auch seine Poesie zeichnet sich durch eine große Vielseitigkeit aus. Nach einem unauffälligen traditionellen Debut als Siebzehnjähriger kommt Claus schon schnell in den Einfluß des aufkommenden Experiments. Er publiziert dann in den fünfziger Jahren einige Sammelbände, die vor allem durch ihre starke antirationale Vitalität gut gelungen sind. Sexualität, Freiheitsdrang und Aufstand sind die wichtigsten Motive. Sie sind in einer Sturzflut sehr geladener assoziativer Bilderreihen ausgedrückt. Die erste Strophe des Gedichts "Ich schreibe dich wieder", gibt eine Zusammenfassung dessen, was sich der Dichter mit seiner Poesie vornimmt, aber auch der damit verbundenen Problematik:

Mijn vrouw, mijn heidens altaar,
Dat ik met vingers van licht bespeel en streef
Mijn jonge bos dat ik doorwinter,
Mijn zenuwziek, onkuis en teder teken,
Ik schrijf je adem en je lichaam neer
Op gelijnd muziekpapier.

Was Claus, wie auch die meisten seiner experimentellen Kollegen will, ist, die Fülle und das vitale Wirklichkeitserlebnis in Sprache umzusetzen. Aber auch er stößt wie die anderen an die Grenzen der Sprache, die das Allgemeine besser wiedergeben kann als das Spezifische und Einmalige. Das linierte, ordnende 'Notenpapier' steht hier in Kontrast zur vitalen Fülle von 'deinem Atem' und 'deinem Körper', genauso wie in dem oben erwähnten Vers von Luceberts die 'Gipssaiten' völlig ungeeignet war, den 'zehnfachen flüssigkeitsfeinen Mädchenleib' zu fassen. Dennoch bleibt die Poesie von Claus, wie experimentell sie manchmal auch sein mag, wesentlich expressiver und bekennender als die Poesie Luceberts. Das zeigt sich unter anderem sehr stark in den zahlreichen Gedichten, in denen der Traum von fast animalischem Lebensdrang mit den Gesetzen der Vernunft und der Zeit in Konflikt gerät, häufig als unbarmherziger Vater, ein Bändiger oder das anonyme 'man' dargestellt. Ein Beispiel hierfür ist das Gedicht "Tag":

Men telt en één voor één
Treden de dagen in de kooi

Man zählt und hübsch der reihe nach
treten die tage in den käfig.

Wie sehr das Bewußtsein der Unhaltbarkeit dieser seiner Lebenshaltung auch aufkommt, diese frühe Poesie von Claus bleibt dennoch ein seltener Höhepunkt beinahe ekstatischer, erotischer Lyrik.

Mit der zunehmenden Bedeutung von Bewußtsein und Vernunft, dem 'Mineral des Wissens', wie er es irgendwo nennt, beginnen die Kultur und Tradition eine

wichtige Rolle zu spielen. Das ganze Werk von Claus, in allen Disziplinen, ist eine spielerische, intelligente und entfremdete Mischung von Entlehnungen und Verfremdungen bestehenden Materials mit der persönlichen Lyrik. Hinzu kommt noch, daß Claus als unersättlicher und undisziplinierter Leser sein Material den verschiedenartigsten Bereichen entnimmt. Das geht von Vegetationsmythen und klassischer Mythologie über mystische Literatur und obskure Büchlein vom Flohmarkt bis hin zu Fernseh-Feuilletons, Frauenzeitschriften und volkstümlichen Witzten.

Selbstverständlich ist diese Arbeitsweise, die sich seit den sechziger Jahren mehr und mehr in seiner Poesie zeigt, Ursache für die große Komplexität seiner Gedichte, auch wenn sie sich häufig unauffällig hinter dem scheinbar direkten Ausdruck verbirgt. Mit der Verschiebung von der Intuition zum Intellekt - auch wenn es sich um einen sehr unkonventionellen Intellekt handelt - geht auch der Anteil der persönlichen, bekennenden Lyrik zurück. Allgemeinere, existentielle und mytische Themen treten in den Vordergrund.

Es gibt aber noch einen anderen Faktor, wodurch die Poesie von Claus etwa ab 1960 so verwirrend ist und sowohl Leser als auch Kritiker ziemlich unbehaglich stimmt. Gemeint ist hier der ständige Wechsel von Stil, Ton und Genre. Er schreibt sowohl dreizeilige Epigramme als auch lange Zyklen und epische Gedichte. Lyrische Herzergüsse entstehen im Wechsel mit Gelegenheitsversen, politischen Satiren und mythologischen Phantasien. Er schreibt sowohl umgangssprachliche Gedichte wie auch hochgebildete, manirierte Konstruktionen. Er dichtet freie Verse und Sonette. Auch der Ton wechselt ständig in seinem Werk, sowohl von Sammlung zu Sammlung als auch innerhalb *einer* Sammlung. Sogar innerhalb einzelner Gedichte kann der Ton von erhabener poetischer Ausdrucksweise in Trivialität umschlagen. Ein Beispiel hierfür ist die Schlußstrophe des Gedichts 'De dood van zijn voorvader' (= Der Tod seines Vorfahren), ein Fragment aus der Sammlung *Heer Everzwijn* (= Herr Wildschwein) (1970) über den Herzog Jan III von Brabant aus dem vierzehnten Jahrhundert. Die Strophe beginnt in einem getragenen, poetischen Ton, der aber schnell in die Banalität des Alltags umschlägt:

Tijd van de aarde die nu in hem gist.
Tijd van de seizoenen. Gauw een pint bier.
Voorvaderen vele - en allen onterfd.

Zum Beispiel ließ Claus 1970 gleichzeitig den sehr komplexen und hochgebildeten Gedichtband *Heer Everzwijn* (= Herr Wildschwein) und *Van horen zeggen* (= Vom Hörensagen) erscheinen. Eine Sammlung, die in jeglicher Hinsicht zu der anderen deutlich in Kontrast stand: direkte, zeitgebundene, realistische Verse mit stark politisch-kritischem Einschlag. Sowohl für die Ideale der Kuba-Revolution als auch gegen die Spießbürgerlichkeit von Flandern:

Dit volk dat naar men beweert,
zich tussen twee polen beweegt,
het vette en het vrome,

gelooft minder in het hiernamaals
dan in zijn dagelijkse gort.

Nach einer Zeit des relativen Rückfalls im poetischen Werk von Claus erschien 1988 die überraschende Sammlung *Sonnetten* (= *Sonette*). Überraschend deshalb, weil man von Claus wohl alles erwarten konnte - mit Ausnahme von Sonetten, dem Prototyp all dessen, was er und seine experimentellen Kameraden in ihrer Jugend verworfen hatten. Aber wer dachte, daß Claus nun definitiv in den Schafstall der Tradition, zu Ordnung und Klarheit zurückgekehrt sei, hatte sich getäuscht. Es zeigte sich auch schnell, daß es hier um Bearbeitungen und Transformationen einer Reihe von Sonetten von Shakespeare ging. Was Claus mit den Quellentexten macht, charakterisiert in hohem Maße sein ganzes Werk. Mit einem absoluten Mangel an Ehrfurcht oder Hemmungen ordnet und interpretiert er die stark platonisch gefärbte Shakespearsche Bilderwelt neu. Er aktualisiert und trivialisiert. Die erhabene Vorstellung von der Geliebten ersetzt er durch das sehr irdische Bild der Begierde nach einer vergänglichen Frau. Typisch ist für seine Arbeitsweise zum Beispiel das vierzehnte Sonett, das eine Montage zweier Sonette von Shakespeare ist und in dem Shakespeare seine Geliebte bittet, nicht zu trauern, wenn er tot ist, denn 'the wise world' würde doch nur über die Trauer lachen. Später erklärt er auch, warum das so sein müsse: er hält sich selbst nämlich für so unbedeutend, daß es töricht sein würde, auch nach seinem Tode noch an ihn zu denken. Die ganze tragische und makabere Atmosphäre von Shakespeares Sonetten ersetzt Claus durch den ziemlich fröhlichen, relativierenden Ton der Anfangsverse:

Als dan het koperen keteltje vol as
van wat ik was wordt leeggeschud
over het geduldig gras,
mijn lief sta daar niet voor schut.

Wenn dann der Kupferkessel mit der Asche
dessen was ich war verstreut wird
über das geduldige Gras,
ach Liebste, rei dich dann zusammen.

Noch erstaunlicher ist die Aneignung in den Schluversen. Bei Shakespeare lautet es äußerst seriös und voller Selbstmitleid:

For I am shamed by that which I bring forth,
And so should you, to love things nothing worth.

Daraus macht Claus, gleichzeitig trivialer, relativierender und fröhlicher:

En lach om wat ik was, ondermeer
het gesnurk in de bioscoop
de onderbroek die steeds afzakte,

de debiele grap en de logge loop
naar jou keer op keer
toen ik je nu warme weelde pakte

Und lach mich aus, so wie ich war, denk an
mein Schnarchen im Lichtspielhaus
und an die Unterhose, die stets rutschte,

den debilen Witz und den plumpen Gang
jedes Mal wenn ich zu dir kam
und deine jetzt warme Fülle nahm

Diese Art von fröhlichem und bitterem Zynismus, der aus diesen Versen spricht, beherrscht seine neueste Gedichtsammlung *De Sporen* (= Die Spuren) (1993) völlig, die so etwas wie ein Inventar eines Lebens voller Gegensätze beinhaltet. Ein Leben, das 'kein Kunstwerk sein konnte', wie es im Titelgedicht heißt. Ein Leben, das den Traum wohl wollte, ihn aber auch verweigerte. 'Verwehrest du nicht auch / Die Aufteilung, die Gärung eher als das Monument?' spricht er zu sich selbst. Und auf die gleiche Art hatte er bereits in einem der Sonette den 'Moment' der sexuellen Verzückerung dem 'Monument' der idealisierten Geliebten vorgezogen.

Mit *De Sporen* (= Die Spuren) ist Claus an einem Punkt angekommen, an dem er alle Errungenschaften von fünfundvierzig Jahren als Dichter miteinander kombiniert und übereinanderpurzeln läßt, ohne, wie Lucebert auch schon sagte, eine Synthese anzustreben. In einer Rezension dieser Sammlung schrieb Herman de Coninck, einer der führenden Dichter dieser Generation nach Claus unter anderem folgende Charakterisierung: "Das erstaunlichste der *Sporen* (= Spuren) ist, daß darin die verschiedensten Stile zusammen einen unverkennbaren Stil ausmachen. Dieses Gestammel, dieses förmliche 'Irreden', diese Zeitungssprache, dieses saubere Flämisch, Witze, Wortspiele, schleppende Binnenreime, Geschmacklosigkeiten, Aphorismen, Kinderreime, Verweise auf Dante, Obszönitäten und Erhabenheiten, all die Sachen, die niemandem oder jedermann oder irgend einem anderen gehören, die zusammen eine vollständig andere Sprache ausmachen, die von niemand anderem als Claus sein kann." Und er faßt dies wie folgt zusammen: "Hier ist ein Koch an der Arbeit, der ein wunderbares Gericht aus Trüffeln und Pferdescheiße zusammenstellt."

In zwei Gedichten aus *De Sporen* blickt Claus auch auf seine Anfangsjahre zurück. Das eine heißt 'Fünfziger', das andere 'Cobra'. Es klingt ziemlich verächtlich und desillusionierend. Mit dem damaligen Kult des Kindlichen, Naiven und Spontanen scheint er endgültig abzurechnen:

In die tijd zei je over een vrouw
dat zij was als een heester.
Daar nu minder zin in.

In jener Zeit sagte man über eine Frau
sie sei wie ein Strauch.
Dazu nun weniger Lust.

De gouden snede werd veracht,
symmetrie was verraad, kennis ballast
en alom doken in beverig gekras,
ontdubbelde lijn, gnomen op
die tegen elkaar botsten en kraaiden.

Der goldene Schnitt wurde verachtet,
Symmetrie war Verrat, Wissen Ballast
und überall tauchten in zittrigem Geschmier
entdoppelter Linie, Gnome auf,
die aufeinander stießen und krähten.

Es war vielleicht ganz schön, aber es konnte nicht so bleiben, es wurde schon bald
ein naiver Manierismus:

Tot teveel beesten graasden,
teveel mongolen loeiden,
teveel prognaten verfden met hun tenen

Bedeutet dies, daß Claus kapituliert, daß die Welt ihn einverleibt hat? Unvermeidlich; aber nicht ganz und gar. Grimmig, gelassen und hartnäckig endet das Gedicht 'Cobra' so:

Men bleef de vogelschrik verven
op de verder verlaten speelplaats.

Man pinselte weiterhin die Vogelscheuche an
auf dem sonst verlassenen Spielplatz.

Dies ist genau das, was in dieser Sammlung stattfindet: ein Dichter von beinahe fünfundsichzig Jahren, der auf dem verlassenen Spielplatz sein einsames Spiel auch weiterhin spielt, während die älteren Kinder in ihren Bänken in der Klasse sitzen.

Das Bild der Vogelscheuche auf dem Spielplatz ruft die Erinnerung an den Spielplatz aus dem Zitat von Lucebert hervor, in dem er seine Gemälde und Gedichte als "diese beglückenden Spielplätze" bezeichnet, "auf dem keine Wippen die Schaukeln verdrängen".

Es bleibt ein Spielplatz, aber es ist ganz bestimmt etwas anderes geworden. Bei Claus, bei dem die Vogelscheuche den Platz des Vogels aus einem seiner früheren Gedichte angenommen hat, nämlich 'Bildchen zum Ausmalen'. Das war

ein Vogel 'grün für die Hoffnung / Rot für die Liebe'. Auch damals wurde die Liebe bereits demaskiert und zwar in den Schlußversen des Gedichts:

Luister naar buiten
Het water klappertandt
Aan de vogelpoten.

Aber es gab zumindest noch die Illusion. Auch sie ist jetzt nicht mehr da. Jetzt ist der grimmige Widerstand gegen besseres Wissen da, wie zum Beispiel in dem Gedicht für Jan Hoet:

Tegen de balans
tegen de scholastiek en de richting
tegen de betere visies de beste concepten
tegen de hart- en vaatkwalen van de metafysiek.

Gegen alles was einschränkt, eindämmt, was den Anspruch der Einsicht und Übersicht hat. Aber nicht nur gegenüber vielem, auch gegenüber etwas:

Voor weinig. Voor het nachtelijke
voor de verbijstering
voor de slappe lach
voor de voor in de klei die op ons wacht.
Hoor de goden blaffen.

Und es ist ganz bestimmt etwas anderes geworden, sagte ich. Bei Claus, aber auch bei Lucebert. Es ist nicht mehr viel übrig von dem 'fröhlichen Babylon' der Anfangsjahre, in dem sich der Dichter 'so erstaunt, so übermäßig wunderbar kindlich' wohnen sah. Ich zitierte vorhin schon einmal aus dem Anfangsgedicht seines letzten Gedichtbandes *Stand van zaken* (= Lage der Dinge) und dem Schlußgedicht *De nederlaag* (= Die Niederlage). In dieser Sammlung ist die Fröhlichkeit allerdings nicht vorhanden. Lucebert porträtiert sich selbst, wie auch Claus, gnadenlos als 'lahmen Faun in seinem Lehnstuhl', ein 'murmelndes Monster, sich im Zickzack bewegender Trunkenbold'. Im *Schimmenspel* (= Schattenspiel), ein Gedicht über das Alter, heißt es:

nu begint dat andere taaie ongerief
dat van de ouderdom van ik had je zo lief
moeder wereld knekelhuis en zonder baten
blaaf je alleen nog verminkte citaten
waarmee je de legende van jezelf kruidt en bederft
en het wordt later en later.

Es gibt in der poetischen Welt dieser Fünziger, die fünfundsiebzig beziehungsweise fünfundsiebzig Jahre alt sind, nur wenig Aufheiterndes zu erleben. "Hier ist Durcheinanderbringen die Hausordnung", schreibt Lucebert. Aber wie alles bei

Lucebert, ist auch dies wieder doppeldeutig. Der durcheinandergebrachten, durchgedrehten Welt stellt der Dichter sein eigenes Durcheinander, seinen dichterischen, noch kindlichen Glauben gegenüber, daß aus Chaos und Willkür, aus Paradoxen und Widersprüchen unvorhersehbare und ausgezeichnete Inhalte entstehen werden. Oder wie er auch schreibt:
de afgrond baart het hoogland
aversie de liefde om niet.

Literatur zum Thema:

HUGO CLAUS,
LUCBERT,

Gedichten 1948-1993, Amsterdam 1994.
Van de roerloze woelgeest. Gedichten, Amsterdam 1993.

LUCBERT,
PAUL CLAES,

Verzamelde gedichten, Amsterdam 1974.
Hugo Claus, in: *Kritisch Lexicon van Nederlandse literatuur na 1945*.

C.W. VAN DE WATERING,

Lucebert, in: *Kritisch Lexicon van Nederlandse literatuur na 1945*.