

Hugo Claus

Hugo Maurice Julien Claus, geboren am 5. 4. 1929 in Brügge. Kindheit und Jugend in Westflandern. 1933–1939 Besuch des von Nonnen geleiteten Saint-Joseph-Pensionats in Aalbeke, 1939–1945 Schulausbildung in Kortrijk und Deinze. Studium an der Akademie für Bildende Kunst (Bildhauerklasse) und an der Schauspielschule Gent. 1949/50 Wehrdienst, journalistische Arbeiten für die Belgische „Soldatenpost“. Nach Versuchen als bildender Künstler (u.a. Zeichnungen und Illustrationen) seit Beginn der 1950er Jahre Verlagerung des künstlerischen Schwerpunktes auf die Literatur. Paris-Aufenthalt 1950–1953, dort Begegnung mit Antonin Artaud. Kontakte zur neoavantgardistischen Künstlergruppe „Cobra“, 1950 erste Teilnahme an einer „Cobra“-Ausstellung in Brüssel (zusammen mit Asger Jorn und Corneille), Mitarbeit an der Zeitschrift „Cobra“ (u.a. mit Gedichten und Zeichnungen). Mitbegründer der Bewegung „De Vijftigers“, eines niederländisch-belgischen Kreises experimenteller, „Cobra“ nahestehender Dichter und Künstler. 1953–1956 Rom-Aufenthalt. Seit 1957 zahlreiche Dramen-Übersetzungen und Bearbeitungen, u.a. Stücke von Euripides, Seneca, Dylan Thomas und Georg Büchner; zugleich Arbeit als Theaterregisseur, u.a. in Brüssel, Antwerpen und Gent; 1964 Kandidatur für die Intendanz der „Vlaamsen Schouwburg“ in Gent. Mitarbeit bei Filmproduktionen als Drehbuchautor und Regisseur. Seit 1970 lebte Claus zeitweilig in Amsterdam. Reisen in die USA, nach Kuba und Mexiko. 1987 Ausstellung seines bildnerischen Werkes im Palais des Beaux-Arts in Brüssel. 1991 große Hugo-Claus-Retrospektive beim 1. Kulturfestival Amersfoort (Theater- und Filmvorführungen, Lesungen, Ausstellungen der künstlerischen Werke, Claus-Symposium). Claus lebte seit 1980 in Gent. Er starb am 19. 3. 2008 in Antwerpen.

* 5. April 1929
† 19. März 2008

von Hermann Korte

Preise

Auszeichnungen (Auswahl); Leo J.Kryn-Preis (1950); Ark-Preis (1952); Belgischer Staatspreis für Literatur (1955, 1967, 1971, 1973, 1979, 1984); Literaturpreis der „Vereinigung zur Förderung des flämischen Buches“ (1963, abgelehnt); Henriette Roland Holst-Preis (1965); Constantijn Huygens-Preis (1979); Preis der Nederlandse Letteren (1986 und 1996); Achisses van Acker-Preis (1986).

Essay

Schon die Auflistung seiner künstlerischen Metiers hat dem flämischen Autor Hugo Claus den Ruf eingebracht, einer der vielseitigsten und produktivsten Exponenten der Literatur im niederländischen Sprachgebiet zu sein. Claus ist Lyriker, Erzähler, Dramatiker, Übersetzer, Essayist und Drehbuchautor. Aber er hat auch als Maler und Zeichner, Theater- und Filmregisseur gearbeitet – als eine Art *allroundman*, der sich selber gern als Spieler sieht und, immer für

Überraschungen gut, nicht nur zwischen Gattungen und Sparten der Kunst changiert, sondern auch zwischen verhaltener Reflexion und aggressiver Kritik, Melancholie und Ironie, skeptischem Realitätssinn und expressiver Imagination.

Im Umfeld der Künstler-Gruppe „Cobra“, zu der sich der junge Hugo Claus hingezogen fühlte, waren Doppelbegabungen, der Tradition des wiederbelebten Surrealismus folgend, nichts Ungewöhnliches. Diese neue Avantgarde, in Paris 1948 gegründet, hatte ihren Namen nach den Anfangsbuchstaben der Metropole Kopenhagen, der Heimat des Malers Asger Jorn, Brüssel (mit den „Cobra“-Künstlern Corneille und Alechinski) sowie Amsterdam (mit Karel Appel und Constant) erhalten. Ihre Anziehungskraft, nicht zuletzt auch für Claus, lag darin, daß „Cobra“ zwei Aspekte miteinander verband: einen expressiven, der Moderne verpflichteten, an ‚primitive‘ Kunst und *Art brut* anschließenden Stil, der die spontane, unreflektierte Malweise von Kindern und Geisteskranken als künstlerische Ausdrucksform zitiert, sowie das Bewußtsein, daß Kunst in ihrem Menschenbild die elementaren Erfahrungen des Weltkrieges niemals vergessen dürfe. Auch wenn die Gruppe sich bald auflöste und ihre Werke rasch Magnete des internationalen Kunstmarkts wurden – in der Retrospektive des Romans „Een zachte vernieling“ (Eine sanfte Zerstörung, 1988) geht Claus mit den Attitüden jener Zeit und vor allem mit dem Pariser Kult um Salvador Dalí hart ins Gericht –, so bildete Claus' zeitweilige Nähe zu „Cobra“ ein erstes Fundament künstlerisch-literarischen Selbstverständnisses und nicht zuletzt die Chance zum Ausbruch aus Provinzialität und Regionalismus. Begegnungen mit Antonin Artaud sowie eine intensive Auseinandersetzung mit James Joyce, T.S. Eliot und Ezra Pound, aber auch mit dem Werk von Malerkollegen wie Corneille und Appel förderten Claus' frühe Option für die europäische Moderne, zu deren bedeutendsten Vertretern er inzwischen gehört.

Bereits sein Debütroman „De Metsiers“ (Die Metsiers, 1951) ist in mehrfacher Hinsicht ein geglückter literarischer Einstand. Das Werk präludiert zum einen das für Claus' Theaterstücke wie für einen Großteil seiner Erzählprosa charakteristische Familiengenre, dessen literarischer Ort das provinzielle Flandern ist. Zum anderen entsteht bereits jene auf wenige Handlungssegmente konzentrierte, verdichtete Wirklichkeitssphäre, die zu erfassen schwierig ist, weil sich unterschiedliche Sehweisen überblenden und ineinander verschränken. Claus experimentierte mit der Technik multiperspektivischen Erzählens, einem Verfahren, das er in den folgenden Jahrzehnten virtuos weiterentwickelte. Noch in dem 1996 erschienenen Roman „De Geruchten“ (Die Gerüchte) orientiert sich die Erzählperspektive an einzelnen Protagonisten, deren Namen als Überschrift gesetzt, den perspektivischen Bezugsrahmen angeben, von dem aus Ereignisse berichtet, Handlungen kommentiert und Binnenansichten ohne fremde Erzählerinstanz mitgeteilt werden. Schon in „De Metsiers“ bedingt diese epische Technik einen lebendigen, abwechslungsreichen Stil, der die Leser mit den Figuren, deren Empfindungen und Reflexionen konfrontiert und sie so immer weiter in die Welt des Romans hineinzieht, ohne sie in vordergründige Identifikationen zu locken.

Der Roman erzählt die Geschichte einer flämischen Bauernfamilie am Ende des Zweiten Weltkriegs. Die Metsiers sind Außenseiter im Dorf, sie leben in

ärmlichen, beklemmenden Verhältnissen. Die Mutter hat vor Jahren zusammen mit ihrem Liebhaber Mon Verkindere ihren Mann ermordet. Wie ein Alp lastet die Vorgeschichte auf dem Hof und seinen Bewohnern. In diesem bedrückenden Milieu beginnen die inzwischen herangewachsenen Kinder – Ann, die Tochter aus erster Ehe, und Bennie, der Sohn Verkinderes und der Witwe Metsiers – sich aneinander zu klammern: eine Mischung aus alltäglichem Überlebenskampf, Geschwisterliebe und inzestuösem Verlangen. Bennies Fixierung auf Ann, seine Unfähigkeit, sich in der Wirklichkeit zu orientieren, und die Meinung des Dorfes, er sei ein geistesschwacher Versager, lassen seine Situation aussichtslos erscheinen. Als Jim Braddock, Soldat der amerikanischen Befreiungsarmee, im Dorf auftaucht und Ann kennenlernt, entwickelt sich die Handlung rasch auf ein unheilvolles Ende zu. Bei einem Jagdunfall wird Bennie erschossen, die Hintergründe bleiben offen.

Für „De Metsiers“ gilt, was Claus' Romane und Erzählungen allgemein kennzeichnet: Parallel zum Sujet und zur Komposition der äußeren Handlung baut sich eine thematisch-motivische Bedeutungskette auf, die das Geschehen auf eine andere, ungleich vieldeutigere und anspielungsreichere Ebene transzendiert und Raum für unterschiedliche Interpretationsansätze bietet. So ließe sich Bennie als verlorener Sohn charakterisieren, freilich einer, der in der Gegenwart seinen Platz nicht mehr findet, der verstoßen bleibt und dessen Schicksal besiegelt ist. Auf den biblischen Horizont verweist Claus im Roman explizit, wenn er aus der Perspektive des Vaters, auf dem ein Mord lastet, den tot am Boden liegenden Bennie beschreibt: „Er liegt mit ausgebreiteten Armen und Beinen, gekreuzigt im Riet, den Kopf weit zurückgeworfen.“ So konkret die Rolle des Sohnes im vordergründigen Handlungsgefüge auch ist: realistisch-plastisch im Handeln, Denken und Sprechen – festgelegt ist sie auf diesen Aktionsrahmen nicht, sondern verkörpert zugleich Angst, Unruhe und Leid, Ausgeschlossen- und Verlorensein. Die Christus-Anspielung am Schluß ist keine pathetische Erklärungsformel, eher eine beiläufig-zufällige Konnotation, ein Bildrest im Kopf des Erzählers, letztlich eine Art Projektion auf eine Bedeutungsebene, die sich der Leser aus den Verweiszeichen des Romans selbst zusammensetzen kann. Im Werkkontext ließe sich im übrigen mühelos eine Vielzahl variiertes Bennie-Figuren ermitteln, an denen jenes Stigma des Außenseitertums haftet und die wie Bennie Leid und Katastrophen förmlich anziehen. Der Figurenreigen führt vom „Verlorenen Sohn“ in Claus' erstem Gedichtband „Kleine reeks“ (Kleine Reihen, 1947) über Bennie in „De Metsiers“, den Sohn Thomas im Schauspiel „Die Reise nach England“ (1955) und den Selbstmord begehenden jungen Claude im Roman „Das Sakrament“ (1963) bis zu Maarten Ghyselen in der Erzählung „Der Schwertfisch“ (1989), der sich für eine Mischung aus Clint Eastwood und Jesus Christus hält, und dem aus dem Kolonialkrieg völlig verstört heimkehrenden René Catrijsse, den verlorenen Sohn im Roman „De Geruchten“: allesamt Verkörperungen bedrückender Fremdheit und erlittener Isolation in einer sie vehement ablehnenden Gesellschaft, deren Verhaltenskodex und deren Selbstverständnis sie nicht begreifen.

Hugo Claus ist auf keinen vordergründigen, aus Provinzflair und gemütlich-flämischem Ambiente konstruierten Realismus oder gar auf eine naturalistisch-pralle, eingängige literarische Technik in der Nachfolge des „Tyll Ulenspiegel“ (1867) von Charles de Coster festzulegen. Größere und kleinere

Skandale, die sich mit einer Reihe von Büchern und Bühnenstücken seit den fünfziger Jahren verbanden, sind Indizien dafür, daß der Autor kein auf Publizität angewiesenes *enfant terrible* der belgisch-niederländischen Literaturszene war, sondern mit seinen Arbeiten gesellschaftliche Werte und Normen auslotete und dabei auf Phänomene wie Doppelmoral, Engstirnigkeit, Bigotterie, Kälte und Gewinnsucht stieß. Weil er sich für die Lebenspraxis hinter glatten Fassaden interessierte, geriet er unweigerlich in soziale, politische und moralische Tabuzonen. Von daher erklärt sich auch die zögerliche Haltung von Theatern, Claus' Stücke, immerhin Arbeiten eines bekannten Autors, auf die Bühne zu bringen.

Das Gesellschaftsbild der Werke von Hugo Claus ist von der Absicht bestimmt, den widersprüchlichen, langwierigen Prozeß der Modernisierung Belgiens aus kritischer Distanz zu kommentieren. Damit werden Fragen nach der Rolle traditioneller Eliten, nach Kirche, Klerus und Religion in Vergangenheit und Gegenwart ebenso aufgeworfen wie kritische Fragen nach dem Zustand von Kunst, Kultur und Kulturbetrieb. Ein buntes Ensemble von Roman- und Dramenfiguren ließe sich den einzelnen Themenfeldern zuordnen; Claus' Figurenfundus umfaßt Pfarrer- und Lehrertypen aller Art, Dorfprominenz wie Ärzte, Apotheker und Mittelständler, Protagonisten jeder Couleur aus Filmgeschäft und Showbusiness, Hausfrauen, Mätressen und Prostituierte, schließlich, nicht zu vergessen, die große Schar der Dorfkruggänger. Das Interesse des Erzählers wie des Dramatikers gilt den Mustern alltäglichen öffentlichen, privaten und intimen Verhaltens, den Spielregeln von Konvention und Kommunikation, Begehren und Sexualität. Frühe Romane wie „De Hondsdagen“ (Hundstage, 1952) und „De koele minnaar“ (Der kühle Liebhaber, 1956), Erzählensammlungen wie „De zwarte keizer“ (Der schwarze Kaiser, 1958), Stücke wie „Suiker“ (Zucker, 1958) und „Vrijdag“ (Freitag, 1969) breiten ein weitgespanntes Nachkriegspanorama aus: Geschichten vom jämmerlichen Scheitern menschlicher Beziehungen, voller Unglück und Ohnmacht, voller Lebenslügen und Bindungsängste, aber auch voller vitalistischer Impulse und Gesten des Aufbegehrens, in die gleichsam unterhalb der Handlungsebene häufig ein komplexes intertextuelles Verweissystem von Anspielungen auf antike Mythologie, auf Kunst, Religion, Literatur- und Kulturgeschichte eingeflochten ist.

Die Praxis der Intertextualität und die Kunst des Zitierens stehen in einem Spannungsverhältnis zu Claus' poetologischer Maxime, ‚für alle‘ verständlich und unterhaltend zu schreiben. Und doch gelingt ihm sogar in seinen zahlreichen Gedichtbänden jene Konstruktion aus zwei Ebenen, der zunächst für sich verständlichen Wirklichkeitsdimension und der über sie hinausweisenden Anspielungstechnik – ein Verfahren, das an die Bildersprache des Barock und der niederländischen Genremalerei erinnert, in der sich plastisch-anschauliche Realität unauflöslich mit einem dichten allegorischen Zeichensystem mischt. Seine Gedichte entzündeten sich an konkreten Erinnerungsspuren, Reflexionen, Betrachtungen, an Landschaften, Städten und historischen Figuren. Zugleich aber schichten sie ein breites biblisch-religiöses, mythologisches, historisches und kulturgeschichtliches Panorama auf, offensichtliche und subtile Bild- und Textverweise, die das gesamte Werk durchziehen und einzelne Gedichte sogar unabgeschlossen erscheinen lassen. Nicht zufällig weiten sich Claus' Gedichte seit dem

Frühwerk kontinuierlich zu großen Zyklen aus, die ihren Gegenstand immer wieder neu einzukreisen versuchen.

Claus' zahlreiche Anspielungen gelten im übrigen auch der flämisch-belgischen Geschichte sowie der aktuellen belgischen Politik und Kultur. Wie radikal die Kritik am historischen Fundament des belgischen Staates und seiner konstitutionell-monarchistischen Ordnung war, zeigt die dramatische Satire „Het leven en de werken van Leopold II“ (Leben und Werke Leopolds II., 1970), die im raschen Wechsel von 29 Bildern ein brisantes, immer noch aktuelles Thema belgischer Geschichte aufgreift, nämlich die koloniale Ausbeutung des Kongo. Das Stück ist kein Historienschauspiel über den zweiten belgischen König der aus Deutschland stammenden Coburg-Dynastie, sondern eine Bühnenfarce, deren Akteure (einschließlich des Königs) der Lächerlichkeit preisgegebene Karikaturen sind, Gespenster der Geschichte, die, wie der alte König Leopold I., einer Requisitenkiste entsteigen oder, wie sein Sohn Leopold II., am Ende in grotesker Apotheose unter mächtigen Orgelklängen und Te-Deum-Choral in jener Kiste wieder verschwinden. Geschichte, eben noch Monument nationaler Größe und Objekt kollektiver Identität, wird zum absurden, abstoßenden Schauplatz borniert-provinzieller, debiler Aktionen, bei denen das Lachen den Zuschauern im Halse stecken bleibt. Die Satire inszeniert nämlich Geschichte zugleich als kollektiv verdrängten Alptraum aus Unterdrückung, Ausbeutung und faulen Kompromissen aller Art. Die Bildcollage verzichtet auf historischen Augenschein und historistische Rückschau. Historientreue wird durch Überzeichnung und Übertreibung ersetzt, Dialoge und Handlungen sind nur angedeutet, Szenen laufen ineinander und entfalten ihre eigene Bildlichkeit, bis zuletzt in der Gestalt des schwächlichen, autistischen, jähzornig-sentimentalen, zur Perversion neigenden Herrschers gerade jene Deformationen erscheinen, die auf die zeitgenössische belgische Gesellschaft zurückverweisen, auf deren Phlegma und Lethargie im Umgang mit Unrecht, sozialem und politischem Konfliktstoff, mit ethischen Spannungen, ungelöster kolonialer Last und schließlich mit den verkrusteten Strukturen in Staats-, Parteien- und Justizapparat. „Die Pflicht eines Dichters ist es, gegen seinen Staat zu sein“, so hat Claus sein im „Leopold“-Stück dokumentiertes politisches Engagement 1970 umrissen.

Die Komplexität der Dramaturgie in „Leopold II“ bildet innerhalb des dramatischen Werks eher eine Ausnahme. Claus' literarischer Roman hat eine ebenso einfache wie alltägliche, leicht faßbare Kontur – so auch in „Die Reise nach England“. Dieses Schauspiel ist seiner dramatischen Struktur nach ein Familienstück, das mit vier Protagonisten und der wechselnden Szenerie einer Kleinbürgerwohnung auskommt.

Die Eltern Patini, in einer flämischen Provinzstadt zuhause, wollen ihren Sohn Thomas mit ihrer Nichte Hilda verheiraten, die – schon älter, aber vermögend – als gute Partie der gesamten Familie eine bessere Perspektive bieten soll. Der Konflikt entzündet sich an der hysterischen Reaktion der Tochter Andrea auf die geplante Heirat ihres Bruders. Für Andrea, die sich an Thomas klammert, ist schon die bloße Vorstellung eines Zusammenseins ihres Bruders mit Hilda unerträglich. Das Stück treibt in dem Maße auf eine Katastrophe zu, wie es die deformierte Struktur der kleinbürgerlich-provinziellen Familie offenlegt. Vom Schein der trügerischen Idylle, den die Mutter in einem dumpfen Gemisch aus

Sentimentalität und Aggression immer wieder beschwört, bleibt nichts übrig. Sprachlosigkeit und Hilflosigkeit, Tabus und Illusionen bestimmen die Kommunikationssituation wie das Verhalten der Figuren. Aufgestaute Gefühle entladen sich in hervorbrechendem, latent selbstzerstörerischem Haß.

Das Inzest-Motiv, die Liebe Andreas zu ihrem Bruder, hat im Stück keinen konkreten Handlungsbezug. Im dramatischen Geschehen übernimmt es eher eine Katalysator-Funktion. Der vergebliche Kampf um den Bruder treibt die Handlung voran, die dem Publikum von Szene zu Szene weitere Einsichten in die prekäre Lage der Familie erlaubt. Andreas Eifersucht erweist sich als Angst, in der Trostlosigkeit des Familienalltags zurückgelassen zu werden, zugleich aber auch als Projektionsfläche ihres Wunsches, der tristen Realität der Familie zu entkommen. Claus gibt jenem Wunsch in seinem Stück einen ebenso konkreten wie trivialen Bezugspunkt: Die geplante Hochzeitsreise nach London (mit ihrem Höhepunkt: einem Zoobesuch) empfindet die Mutter als krönenden Abschluß des von ihr forcierten Heiratsprojekts, während Hilda vom neuen Glück träumt und Andrea sich ausmalt, mit ihrem Bruder vor Eltern und Braut dorthin zu flüchten.

Spätestens vor solchem Hintergrund wird deutlich, daß Claus, wie er in einer Vorbemerkung für den Regisseur hervorhebt, kein „realistisches Stück“ geschrieben hat. So plastisch die Atmosphäre im Hause der Patinis auch entfaltet wird: Nicht die psychologische Charakterstudie einzelner Personen steht im Vordergrund, sondern eine paradigmatische Figuren- und Handlungskonstellation, eine am Beispiel zugespitzte Inszenierung der bürgerlichen Familie jenseits ihres ideologischen Scheins, ihrer moralischen Aura. Die Katastrophe, so vordergründig sie sich aus den Bindungen der Schwester an den Bruder, den Sonderling und schwachen Charakter, auch entwickeln mag, offenbart im Kern die deformierte Basis der kleinbürgerlich-provinziellen Familie der frühen fünfziger Jahre. Der Realismus der Handlung ist kein Zweck, sondern ein Mittel, diese Sicht der Dinge zu forcieren.

Claus stellte mit diesem Stück ein weiteres Mal die damals noch weithin tabuisierte Institution der Familie in Frage; auch das Inzest-Motiv verweist auf den Erstlingsroman „De Metsiers“. Erlaubte die an der Binnensicht der Figuren orientierte Erzähltechnik Einblicke in Denkweisen und Handlungsmuster, so gewährt das Familienstück solche Einsichten zwar auch aus der Dramaturgie des Geschehens, vor allem aber aus der Konfiguration einer Vielzahl sprachlicher Stereotypen, sozialer Topoi und individueller Idiosynkrasien. Die Sphäre des Trugs und des Scheins beginnt im Stück bereits beim Familiennamen. Vater Patijn, ein Provinzmusiker, der sich als Komponist geriert, hat sich den Namen Patini zugelegt, der zugleich die Aufstiegsphantasie der gesamten Familie verkörpert. Die Allmacht von Tabus wird an deren Unausprechlichkeit deutlich, etwa in jenem Satz der Mutter, der – als einziger im gesamten Stück – das Inzest-Motiv überhaupt auszusprechen versucht: „Es ist etwas zwischen dir und Thomas, das keinen Namen hat, so dunkel ist es, so unnatürlich, so fürchterlich.“ Wie grotesk und lächerlich sich Selbstillusion und Selbstbetrug noch im Scheitern, im Angesicht der Katastrophe, steigern können, zeigt Hildas Schlußausruf: „Eine Braut im Morgen“, der die Sprachlichkeit kleinbürgerlichen Lugs und Trugs auf die Spitze treibt und auf pointierte Weise dem ganzen Stück den Originaltitel gegeben hat („Een bruid in de morgen“).

Ein Klassiker flämischer Kleinbürgersatire wurde schon bald nach seinem Erscheinen der Roman „Omtrent Deedee“ (1963), der erst 1989, im Jahr der Romanverfilmung, unter dem Filmtitel „Das Sakrament“ ins Deutsche übersetzt wurde. Ein Tag aus dem Leben der Familie Heylen genügt dem Erzähler, um tiefe Einblicke in ein Pandämonium borniert-bigotter Kleinbürger zu vermitteln.

Die Familie trifft sich zum achten Todestag der Mutter in einer flämischen Dorfpastorei bei Nathalie, der Haushälterin des Pfarrers, der eigentlich Robert heißt, aber von allen ebenso vertraulich wie bewundernd Deedee (Abkürzung für: diensthabender Pastor) genannt wird. Für Nathalie, übergewichtig, naiv und einfältig bis zur Unerträglichkeit, ist Deedee Halbgott und Liebhaber ineins. Sein Erscheinen bei der Familienfeier trägt wesentlich dazu bei, daß die zunächst noch langweilige Sonntagsatmosphäre mit Kirchengang, Klatsch und Tratsch allmählich zu einem exzessiven Fest ausartet. Im satirischen Panorama des Romans werden die das kleinbürgerliche Leben bedrängenden Mechanismen der Triebunterdrückung, Verdrängung, Schuld und Scham in dem Maße aufgedeckt, wie sich die durch Alkohol und sexuelles Verlangen bestimmte Ausgelassenheit steigert. Je entfesselter die Situation wirkt – samt zweideutigen Charaden und Striptease-Nummern –, desto sichtbarer werden abgrundtiefe Deformationen und Psychosen.

Claus arbeitet auch in diesem Roman mit multiperspektivischen Erzählverfahren. Der legere Pfarrer, der längst seine Soutane abgelegt hat und nun in Sandalen, knalligem Hawaiihemd und grünwollener Badehose agiert, der sein Amt wie ein Schauspieler handhabt und sich gelegentlich als Flagellant abstrafft, ist im satirischen Familienszenario eine von außen, aus der Sicht der anderen charakterisierte Figur. So setzt sich sein Bild aus einzelnen Facetten, perspektivisch gebrochenen Beobachtungen zusammen, die den Leser vor die Aufgabe stellen, sich aus den vielfältigen, keineswegs widerspruchsfreien Schilderungen der Figur ein eigenes Urteil zu bilden. Die personale Erzählweise wird zu einem virtuosen Mittel, die Pathographie der Romanprotagonisten aus deren Sprache und Empfinden, deren Einfällen und Assoziationen, deren Selbstverständnis und deren Wahrnehmung der Dinge zu entwickeln. In diese figuralen Erzählkonstellationen fügt sich Claus' Dialogtechnik bruchlos ein.

Der Roman orientiert sich in seiner Handlungsführung am Motiv des Festes, zielt also nicht auf dramatische Ereignisketten, sondern wirkt zunächst wie ein Sonntagstableau. Die dörfliche Kulisse und die sonntägliche Stimmung geben dem Ganzen sogar einen idyllischen Rahmen. Um so stärker wirken die Irritationen, die Zerstörung des idyllischen Scheins. Der Satiriker hat die Dramaturgie des Festes an manchen Stellen wie eine Parodie auf die liturgische Meßfeier angelegt. Die sakrale Feier wird im Pfarrhaus-Gelage und im improvisierten Rätselspiel von der Geburt der Aphrodite persifliert. Nathalies unehelicher, epileptischer Neffe Claude wird mehr und mehr zum verlorenen Sohn, wie auserkoren zum Festopfer. Er bleibt seinen Ängsten und Wahnvorstellungen ausgesetzt („Ich bin Claude Heylen, Gottes Sohn“), flüchtet aus der Gesellschaft und begeht, ein letzter Akt stumpfen Aufbegehrens gegen die eigene Familie, Selbstmord.

Vor dem Zeithintergrund der sechziger Jahre gelesen, ist „Das Sakrament“ ein provozierender, ja schockierender Gesellschaftsroman. So evident seine thematische Nähe zu Claus' früheren Provinz- und Kleinbürgerstoffen auch ist, so deutlich ist auch die Zuspitzung des Angriffs im satirisch-grotesken Erzählmodell. „Die Reise nach England“ beispielsweise hatte noch Züge einer Familientragödie, während nun der Selbstmord von Nathalies homosexuellen Neffen Claude, der von der Familie als mißraten angesehen wird, bei Deedee Schutz sucht und von diesem keine Hilfe erfährt, eher beiläufig und undramatisch in den Schluß des Romans einbezogen ist: Keine Katastrophe kann den Alltag der Heylens in seiner alles beherrschenden, unverrückten Banalität und Normalität erschüttern. Das satirische Panoptikum des verschlafenen, langweilig und gemütlich wirkenden flämischen Dorfes Memmel zielt keineswegs nur auf bornierten belgischen Regionalismus. Vielmehr werden Konturen einer restaurativen, von hohlen Traditionen bestimmten Nachkriegsgesellschaft sichtbar. Deren Fassade ist Schein, der eine abgrundtiefe Leere überdeckt. Die Figur des masochistischen Flagellanten Deedee, der das klerikale Umfeld der belgischen Restauration verkörpert, macht unmißverständlich klar, daß Kirche und Katholizismus in diese Leere einbezogen sind, daß Claus' Satire also einer dezidiert gesellschaftskritischen, keiner moralisierenden Optik folgt und nicht etwa eine geläuterte Geistlichkeit einfordert. Gerade darin liegt die zeitgenössische Aktualität des Romans.

Ein Paradigma für Claus' komplexe Erzählkunst ist der 1962 erschienene, seit 1979 in deutscher Übersetzung vorliegende Roman „Die Verwunderung“.

Der Roman beginnt an dem Punkt, an dem Victor Denijs de Rijkel – eine gewöhnliche Lehrerexistenz, dem seine Schüler sogar den Spitznamen verweigern – sich zu ‚verwundern‘ beginnt: darüber, wie reibungslos Kultur, Politik und Gesellschaft nach dem Kriege wieder funktionieren. Sein Ausbruch aus einer Welt, die vom Hotelzimmer, das er nach seiner Scheidung bezogen hat, bis zum Gymnasium und dessen Schulhof reicht, führt ihn – Anlaß ist eine Begegnung auf einem Maskenball – schnell in die Nähe zu flämischen Faschistenkreisen, die eines gefallenen SS-Offiziers aus ihren Reihen gedenken. Der Lehrer wird immer mehr in ein seine Identität und psychische Konstitution auflösendes Vexierspiel mit eigenen und fremden Sehweisen hineingezogen, dem er immer weniger gewachsen ist, so daß er in einer psychiatrischen Klinik behandelt werden muß.

Die Realität des Romans, so dicht und gedrängt sie wirkt, zerfällt in ein In- und Gegeneinander von Realitätsfeldern. Das Spektrum reicht von Erinnerungsfetzen de Rijkels, in denen sich Vergangenheit und Gegenwart überblenden, bis zu Tagebuchblättern, die er heimlich verfaßt und die der Erzähler in den Fortgang der Handlung einstreut. Von der äußeren Realität bleibt kaum mehr übrig als ein grobes Handlungsraaster. Die zunehmende psychische Erschütterung und Verunsicherung de Rijkels, oft in personaler Erzählerperspektive wiedergegeben, verbindet Tatsachenebene und erlebte Realität, Wirklichkeit und Einbildung derart, daß eine Trennung unmöglich ist. So wird das epische Zerrbild im doppelten Sinne zur Allegorie: Es dokumentiert physische Diffusion, zugleich aber erscheint im Zerrbild auch, wie in den Menschen-‚Fratzen‘ der „Cobra“-Maler, ein treffendes Porträt der Gegenwart.

Claus' Porträts sind indes keine bloßen Karikaturen, sondern menschliche Abbilder, die nicht äußere Physiognomien wiedergeben, sondern eine innere, verborgene Welt aufspüren: voller Ängste, Depressionen, Verletzungen, aber auch Brutalität, Leidenschaft und Aggression. Wie differenziert solche Konfigurationen ausfallen, läßt sich exemplarisch am Theaterstück „Vrijdag“ zeigen. Es entwirft in der Person des gerade aus dem Gefängnis entlassenen Georges Vermeersch, der wegen der Schändung seiner jugendlichen Tochter Christiane eingesperrt hat, eine der facettenreichsten literarischen „Cobra“-Figuren. Wiederum steht nicht die Handlung im Mittelpunkt – das Stück bleibt ein Tagesszenario –, sondern die einzelne Handlungs- und Sprachnuance. Um die einzelnen Sequenzen zu rhythmisieren, bedient sich Claus eines Verfahrens, das im modernen deutschen Drama bereits Ödön von Horváth virtuos einsetzte, der Dramaturgie der Stille, die Bühnenaktion und Dialoge unterbricht und abrupte Handlungswechsel vorbereitet, zugleich aber die Aphasie der Figuren – deren Sprachlosigkeit und Unfähigkeit zu kommunizieren – auf beklemmende Weise inszeniert.

Den Text umspannt auch diesmal ein Netz offener und verdeckter Anspielungen. Besucher des Autors berichteten von groß angelegten Karteikästen, deren Materialien den Schreibprozeß stützten und anschließend (mit Blick auf beehrliche Philologen) vom Autor angeblich vernichtet wurden. Grundsätzlich sind, wie ein Vergleich der Romane „Schaamte“ (Scham, 1972) und „Jakobs Verlangen“ (1978) exemplarisch zeigen kann, zwei Pole intertextueller Anspielungstechniken zu unterscheiden. In „Schaamte“ korrespondiert die gesamte Komposition mit der biblischen Passionsgeschichte. Intertextualität wird zu einem konstitutiven Verfahren, das die Handlungsführung, die Protagonistenauswahl, die Motive und im Ansatz sogar den Sprachgestus des Erzählers bestimmt. Dagegen bleibt in „Jakobs Verlangen“ das dem Roman vorangestellte Motto, vier Zitate aus der Jakobsgeschichte der Genesis, ein offenes Interpretationsangebot. Die Geschichte Jaaks, der aus der Einöde seines Provinzkruges „Eenhoorn“ in die Höllen des Spielerparadieses Las Vegas entflieht und dort auf der ganzen Linie scheitert, läßt sich durchaus auch ohne Bibelkenntnis deuten. Intertextualität dieser Art wird zum Spiel des Erzählers mit ironischen Brechungen und Travestien.

„Schaamte“ erzählt die Geschichte eines Filmprojekts. In exotischer Ferne soll die Passionsgeschichte gedreht werden. Unter der subtropischen Schwüle wird jedoch das Unternehmen für die unter Konkurrenzgefühlen und Antipathien leidenden Filmleute aus Europa, vor allem aber für die von ihnen ausgenutzten einheimischen Mädchen und Frauen immer mehr zur Passion. Die Botschaft des Romans ist schon nach wenigen Seiten offensichtlich: Die moderne Leidensgeschichte ist sinnlos, die auf Erlösung zielende biblische Passion kann weder im modernen Filmmedium noch im Roman selbst noch einmal erzählt werden. Und was als Satire auf den Kulturbetrieb gemeint war, gerät streckenweise zur moralisierenden Epistel.

In „Jakobs Verlangen“ hingegen verstellt der offene intertextuelle Bezugsrahmen keineswegs die exakte Milieustudie tiefster belgischer Provinz, die das eigentliche Thema des Romans ist. Weil der Erzähler sich selbst dem Umfeld der unentwegt von Sex sprechenden, von Neurosen und Komplexen geplagten „Eenhoorn“-Kartenspieler zuordnet, entfaltet der Roman ein Dialog-

und Handlungsmosaik aus Männerphantasien und Alpträumen, trivialem Dialog und obszönem Jargon, dumpfer Angepaßtheit und krimineller Energie. Die Wahl der Erzählerperspektive verhindert satirische Überheblichkeiten. Der Stil ist den Erzählerfiguren angepaßt, also unpräzise, manchmal holprig, voller umgangssprachlicher Wendungen, zwischen lakonischer Kürze und selbstgefälliger Gespreiztheit wechselnd, nicht ohne Komik und Humor, wobei dem außenstehenden Leser das Lachen freilich meist im Halse stecken bleibt.

Vor diesem Hintergrund sind die biblischen Motti des Romaneingangs und die Namensähnlichkeit Jaaks mit Jakob kaum mehr als ein antimetaphysischer Affront des Romans. Was Analogie zu sein scheint – etwa die Schändung der biblischen Dina, von der ihr Vater Jakob erfährt, und die der Jaak-Tochter Dina durch einen seiner Kneipenfreunde –, erweist sich als eine blinde Spur. Die alttestamentliche Jakobgeschichte trägt nichts dazu bei, was die schändliche Tat aufklären könnte. Dinas zerstörtes Leben – das Trauma der Vergewaltigung führt zur Geisteskrankheit, sie wird von ihren Eltern ins Heim gegeben – läßt sich ohne Bibelbezug rekonstruieren, so wie auch Jaaks Verlangen nach Glück in der Sinnlosigkeit eines Mordes, begangen im fernen Las Vegas an einem Homosexuellen, sinnlos zerbricht. Nicht einmal im Traum hätte ihm eine Jakobsleiter den Weg in den Himmel gewiesen. Der Vergewaltiger kommt, anders als in der alttestamentlichen Geschichte, ungestraft davon.

Der Roman „Jakobs Verlangen“ verweist nicht nur auf die Bibel, sondern auch auf das Genre des modernen Spielerromans. Er gehört zu den Arbeiten von Claus, die von menschlichen Beziehungen handeln, von sexuellem Begehren, Bindungsunfähigkeit und gescheiterter Liebe. Der Geschlechterkampf ist eines seiner großen, in Prosa und im Drama immer wieder neu gestalteten Themen. Zuweilen werden für denselben literarischen Stoff beide Gattungen genutzt. So gibt es von „Jessica!“ (Jessica!, 1977), der Geschichte eines gescheiterten Ausbruchsversuchs aus einer kleinbürgerlichen, leidenschaftslosen Ehe in die „Jessica“-Projektionen geheimer Sehnsüchte, gleichzeitig veröffentlichte Roman- und Theaterfassungen. „Jessica!“ gehört allerdings eher zu den komödiantisch-satirischen Seitenstücken, während der Roman „Het jaar van de kreeft“ (Das Jahr des Krebses, 1972) das Thema des Geschlechterkriegs ungleich melodramatischer und fundamentaler entfaltet. Es schildert am Exempel einer Affäre zwischen dem kühlen, rationalen Geschäftsmann Pierre und der Revuefriseur Toni die Unmöglichkeit eines Liebesverhältnisses zwischen Mann und Frau. Bis in die feinsten Nuancierungen der Erzähltechnik, der Episodenstruktur und der Figurenpsychologie werden Strategien und Taktiken des Werbens und Verlangens, der Obsession, der gewaltsamen Eroberung und des Rückzugs entwickelt. Erzählt wird Tonis Geschichte, eine Liebes- und Leidensgeschichte ineins, die nach widersprüchlich-chaotischen Handlungen schließlich mit dem Krebstod der Protagonistin endet. Der Erzähler gibt sich von Anfang an als männlicher Erzähler zu erkennen. Er sieht vieles mit Pierres Augen und urteilt aus dessen Sicht. Gerade deshalb bleiben alle Erklärungsansätze im Dunkeln. Je länger die Beziehung dauert und je mehr Details erzählt werden, desto fremder und anziehender wird Toni. Keine Intimität, keine Alltagspsychologie kann den Weg zu Toni weisen, schon gar nicht männliche Logik, die sich zuletzt in eigene Paradoxien verstrickt und reichlich irrational wirkt: Pierre liest auch nach Tonis Tod, der im Zeichen des Krebses geborenen Frau, deren Horoskop, wie er es die ganze Zeit über getan hat.

Der Roman verfolgt ein dialektisches Prinzip, wenn er Tonis Geschichte als eine Art Trauerarbeit aus männlicher Sicht erzählt, die Fremdheit der Figur aber nicht überwinden kann, so daß die Erzählung schließlich um so schärfer die Konturen der männlichen Perspektiven ins Bild setzt und reiches Material über Pierre wie über seinen Erzähler bietet: über obsessives Verlangen, männliche Egozentrik, Selbsttäuschung und die Unfähigkeit, sich auf Beziehungen einzulassen. „Het jaar van de kreeft“ läßt sich als Grundmodell der geschlechterdifferenten Figurenzeichnung des Autors begreifen. Das Moment der Fremdheit gilt – trotz Techniken des inneren Monologs, der erlebten Rede und des personalen Erzählens aus der Sicht von Protagonistinnen – für eine Vielzahl der Clausschen Frauenfiguren.

Im Roman „Der Kummer von Flandern“ (1983), Claus' umfangreichstem und bekanntestem Epos, beginnt die Chronik des pubertierenden Louis Seynaeve bezeichnenderweise mit dem ödipalen Werben um die Liebe der Mutter, deren Handlungen er nicht begreift, wie etwa ihre schroffe, als Zurücksetzung empfundene Reaktion auf seine Zärtlichkeiten oder ihre spätere Mesalliance mit einem deutschen Besatzungsoffizier.

Der Roman erzählt Louis' Jugendgeschichte vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs. Sie beginnt mit der breit angelegten Schilderung der Abenteuer und Erfahrungen in einem von Nonnen geführten Internat. Die Welt des provinziellen Katholizismus vermischt sich bald mit allerlei spirituellen und erotischen Phantasien, pubertären Wünschen und Alpträumen, Freundschaften und Feindschaften mit seinen Kameraden. Als sich die Anzeichen des nahenden Krieges mehren, wird Louis zu seinen Eltern ins flämische Walle zurückgeholt. Er findet sich, die Welt der Erwachsenen immer genauer studierend, erstaunlich schnell in der Familie und in der Stadt zurecht und erlebt, als die deutschen Besatzer kommen, einen um sich greifenden Opportunismus, der Kollaboration zum Alltag werden läßt. In seiner engsten Umgebung wird er mit den politischen Wunschbildern derer konfrontiert, die den deutschen Einmarsch als Chance betrachten, einen flämischen Separatstaat zu errichten, oder gar von der Vereinigung mit den angreifenden „Germanen“ träumen, von denen es heißt, sie seien vom „selben Stamm“ wie die Flamen. Louis' Vater, Nationalist, der zunächst vor den Deutschen nach Frankreich flüchtet und von diesem Abenteuer wenig mehr mitbringt als eine Geschichte über scheußlich gebratene Pommes frites, wird bald zum gewöhnlichen Kollaborateur und als solcher nach dem Krieg für kurze Zeit verhaftet, während Louis sich allmählich aus den belastenden Zwängen der Familie löst und zu schreiben anfängt. Mit hoffnungsvollen Konturen einer beginnenden Schriftstellerkarriere endet der Roman.

Claus' Roman ist voller Beziehungsgeschichten, die in diesem modernen Belgien-Epos keineswegs nur zur Staffage des flämischen Familien- und Lokalkolorits gehören. Für Louis, dessen Perspektive der Erzähler bis an die Grenze einer fiktiven Autobiographie übernimmt, gliedert sich die Welt noch nicht in einen privaten und einen öffentlichen Raum, sondern in Personen, die ihm zugeneigt sind, und solche, vor denen er sich in acht nehmen muß, weil er sie nicht versteht oder fürchtet. Claus hat die jugendliche Sicht in ein großangelegtes Erzählkonzept gefaßt, das erst allmählich, in diesem Punkt dem Genre eines Entwicklungs- und Bildungsromans verpflichtet, die Dimension von Öffentlichkeit, also von Politik, Herrschaft und Kultur, in den

Wahrnehmungshorizont des Protagonisten einbezieht. Die Zweiteilung des Romans (Teil 1: „Der Kummer“, Teil 2: „Von Belgien“) markiert daher nicht nur eine Zeitäsur, die 1940 mit dem Angriff Nazideutschlands auf Belgien und den Beginn der Besetzung des Landes zusammenfällt, sondern auch eine für Louis signifikante Erlebnis- und Erfahrungszäsur. Während der Romaneingang mit seinem Blick ins Jungenversteck – vier Freunde haben im Internat einen ‚geheimen‘ Apostelbund gegründet und sich verbotene Bücher beschafft – eine eigene Kinder- und Jugendsphäre umreißt, hebt der zweite Romanteil in perspektivischer Umkehrung mit einem Zeitmotiv an: „Die Zeiten sind schlecht, meldet das Radio, melden die Zeitungen.“

Zur Konzeption eines modernen Entwicklungsromans gehört die Geschichte der Ichwerdung des Protagonisten. Claus folgt dabei keinen theoretischen Schemata. Die Welt des Louis Seynaeve erschließt sich den Lesern erst allmählich aus einer Fülle von Details. Die Episodenkomposition ist auf epische Breite hin angelegt, nicht auf ein psychologisches Konstrukt von Ur- und Schlüsselszenen, auch wenn manche Erlebnisse, wie etwa die homoerotische Freundschaft zum Internatsgefährten Vlieghe und dessen spätere Bestrafung wegen einer abfälligen Bemerkung über Louis' Mutter, durchaus psychologischen Interpretationsstoff bieten. Die für die Romanästhetik konstitutive Frage der Protagonistenwahl läßt sich freilich nicht aus dem Ödipus-Komplex des Muttersöhnchens Louis erklären. Claus hat einen Helden in den Mittelpunkt gestellt, der keine exzeptionelle Position einnimmt und keine außergewöhnlichen Handlungen vollbringt. Er gehört zur Familiensippe der Seynaeves und kennt daher die Sphäre des flämischen Kleinbürgers genau.

Louis ist in vielem Beobachter, und zwar einer, der an Einzelheiten interessiert ist, an Gegenständen, Orten, Rauminterieurs, Personen, aber auch an Redensarten, ja an Dialektfärbungen, an Sinneseindrücken, etwa – ein Leitmotiv des Buches – am Parfumgeruch seiner Mutter. Louis, der Beobachter, hat nur in seltenen Fällen einen festen Standpunkt. Auch da, wo er Meinungen äußert oder Gelerntes repliziert, sagt er seine Sätze, gebraucht er Wörter und Wendungen im Hinblick auf eine Umgebung, deren Reaktionen er aufs genaueste studiert. Seine Späße und Scherze, sein Aufbegehren gegen die katholisch-schwüle Internatswelt und später gegen seine Familie hält sich in engen Grenzen. So erklärt es sich, daß er unter der deutschen Besetzung für kurze Zeit zum flämischen Ableger der Hitlerjugend stößt, zugleich aber von einem antinazistischen Geistlichen sich das Erlernen des Altgriechischen einreden läßt, als wolle er Kleriker werden. Wenn er nicht liest – seine literarische Sozialisation ist so lustbetont-unsystematisch wie gründlich und vielfältig –, studiert er am liebsten das Verhalten und die Rollen seiner Mitwelt, aber auch seine eigenen Wahrnehmungen und Reaktionen. Louis ist daher ein ideales *alter ego* des Erzählers, der allmählich die Spielregeln und Rituale der Gesellschaft aus jugendlichem Blickwinkel aufdeckt. Auf diese Weise werden auch die Zeitkonturen des Romans immer schärfer.

Claus entfaltet ein zwiespältiges Bild vom Belgien der dreißiger und vierziger Jahre. Kommt in der niederländischen Literatur gerade dem Besetzungsthema eine eminent politische Bedeutung zu, weil in ihm die oppositionelle Kraft einer Nation als aktuelles identitätsstiftendes Kollektivzeichen beschworen wird, so entwirft Claus in seiner flämischen Variante eine geradezu konträre Sicht der Dinge. Die politische Optik steht jedoch nicht im Vordergrund. Das

opportunistische Verhalten ist Teil einer schon vor 1940 verbreiteten trüben Mischung aus Engstirnigkeit, Gleichgültigkeit, Verlogenheit und religiös verbrämter Scheinheiligkeit, die allerdings immer wieder mit vitaler Lebenslust, Komik und Ironie durchmischt ist. In diesem Spektrum hat jede Figur ihre eigenen Koordinaten, auch Louis selbst, der in seinen Handlungen teils spielerisch, teils mit Kalkül die Verhaltensweisen der Erwachsenen nachzuahmen versteht und zuletzt auch als junger Schriftsteller noch keineswegs eine kategorische Distanz zum spießig-dumpfen Normsystem seiner Umgebung aufgebaut hat.

Die ästhetische Struktur des großangelegten Romans wird von einer Erzählpraxis bestimmt, die kein episch breites Sittengemälde nach Art des 19. Jahrhunderts entwirft, sondern ihre Erinnerungsperspektive als Konstruktion aus fragmentarisch-individuellen Erinnerungsmosaiken transparent macht und so der Gefahr widersteht, ein Monument ritualisierter Kollektiverinnerung aufzurichten. Die ‚Wahrheit‘ des Romans ist daher keinem politisch-gesellschaftlichen Erklärungsmodell verpflichtet, keiner der Romanästhetik vorgeschalteten Zeitgeschichtsdeutung, sondern jenen zwei Maximen, die Claus' Romanpoetik bestimmen: fesselnd und unterhaltend zu schreiben und dieses Ziel mit den Ansprüchen einer an Proust und Joyce geschulten modernen Erzählkunst zu verbinden.

Das flämische Walle – der fiktive literarische Raum, dessen zeithistorisches Panorama der fulminante Belgien-Roman entfaltet – erscheint in seiner Topographie vielen Handlungsorten Clausscher Werke verwandt. So kann beispielsweise Zavelgem, die miefige Kulisse des Romans „Der Schwertfisch“ (1989), mit Walle durchaus konkurrieren, zumal die religiös-obsessiven Verwirrungen des jungen Maarten an Louis' biblische Angst- und Allmachtsträume erinnern. Auch die Topographie des Romans „Belladonna“ (1994), einer beißenden Satire über Kulturbetrieb, Korruption und Politik, erscheint wie eine Rückkehr in jenen bizarren Mikrokosmos des Opportunismus und der Männereitelkeiten, der Enge und der kleinen Fluchten, der Sonderlinge und dekadenten Typen. Der Plan, einen Brueghel-Film zu drehen, wird hier zum Erzählanlaß einer Collage aus unterschiedlichen Handlungssträngen, Haupt- und Seitenepisoden, in denen ein ganzes Arsenal von Figuren Neurosen, Perversionen, Lebenslügen, Mord- und Totschlagsphantasien samt gewöhnlicher Träume vom großen Geld und internationalen Ansehen auslebt. Brueghelsches Bauern- und Kreuzigungspersonal steht Claus diesmal in Hülle und Fülle zur Verfügung, mit dem er den Kulturbetrieb als lächerliche Farce inszeniert. Mag auch die breit angelegte Karikaturen- und Übertreibungstechnik, die Brueghels Typenpanoramen gleicht, in ihren Bildkaskaden auf Dauer langatmig und aufgetragen wirken: Claus' Roman lebt aus der plastischen Konfiguration seiner Typen und ihres Milieus.

Der korpulente, zum Kurator eines unbedeutenden Regionalmuseums abgestiegene, auf allen Ebenen gescheiterte Schriftsteller Axel den Dooven („doov“ = taub) wird von Produzenten der heruntergekommenen flämischen Filmlobby, die mit den Spitzen in Staat und Gesellschaft auf vielfache Weise verbunden ist, beauftragt, ein Skript für ein Filmprojekt über Pieter Brueghel zu verfassen. Hier nimmt eine vielfach verschachtelte Handlung ihren Lauf. Geschildert wird die Entstehung und Produktion des Films; je weiter sich der

Handlungsbogen spannt, desto tiefer führt das Geschehen in den Sumpf von Korruption und Politik, Schieberei und Mediengeschäft. Von der Besetzung der Rollen bis zur öffentlichen Subvention gibt es keinen Bereich, der nicht von windigen Kulturmanagern kontrolliert und geschmiert wird. Satirisch wird eine Galerie komischer Figuren vorgeführt, die ebenso eitel wie borniert, ebenso erfolgreich wie skrupellos sind. Prototypen sind der alternde TV-Mime Grootaers, in dem man beliebige Fernsehprominenz wiederzuerkennen glaubt, der populistische Schriftsteller Spanoghe, der sich als adretter Saubermann tarnt, und ein Minister, der, gerade mit Übergewichtsproblemen und Europaparlamentskandidatur befaßt, in seiner Mittelmäßigkeit, klerikalen Heuchelei und Selbstzufriedenheit nicht zu übertreffen ist.

Die Satire spart mit Anagnorisis-Effekten nicht. Und doch geht es nicht um einen auf Skandale zielenden oder gar moralisierenden Schlüsselroman aus der belgischen Kulturszene. Bei aller Typisierung und Überzeichnung werden die Figuren in ihrer Einmaligkeit und Individualität dargestellt. Es sind die jeweiligen Nuancen, Redewendungen, skurrilen Ticks, persönlichen Noten, aus denen der Erzähler eine Vielzahl karikaturistischer Tableaus entwirft. Auch in „Belladonna“ setzt Claus keinen auktorialen Erzähler ein, sondern mischt Figurenperspektiven, knappe Erzählerkommentare und (als dominantes Prinzip) Dialoge. Der satirische Charakter des Romans offenbart sich also nicht durch eine Außensicht mit überlegenem Gestus von oben, sondern aus fragmentarischen Wahrnehmungsfacetten aus den Niederungen des kaum entwirrbaren Geschehens, inneren Monologen, abrupten Wechseln von der Er- zur Ich-Form sowie knappen, anschaulichen Interieur- und Landschaftsbeschreibungen. Ein „Strafgericht über sein Land“, wie Dirk Schümer meint, entfacht Claus auf diese Weise nicht. Kultur, so zeigt die Romansatire, ist eine Spielart des Trivialen: Gerade darin erweist sie sich als Universalchiffre der Gegenwart. Deren schöner Schein aber ist Täuschung, so daß zuletzt der Titel des Romans verständlich wird: „Belladonna“, das Tollkirschgift, das (vom Schmierkomödianten Grootaers bei seinen TV-Auftritten eingenommen) die Pupillen der Augen erweitert, ist Symbol der Gegenwart als eines glänzenden Selbstbetrugs.

Wird also hinter der teils lachenden, teils melancholischen Satire am Ende doch der Moralist Hugo Claus sichtbar? Dem Roman „Belladonna“ ist indes keine moralisierende Botschaft mitgegeben, die hehre Ideale einklagt. Die Institutionen, die sich als moralische Instanzen aufspielen, sind vielmehr selbst ein Teil der „Belladonna“-Welt. Auch der Erzähler hat in seiner Freude an opulenten, frivolen Szenerien Anteil an ihr. Claus' Gesellschafts- und Kulturkritik erfolgt daher nicht aus einer Beobachterposition von außen, vom Hochsitz des Moralisten aus, sondern ist Innensicht, Erzählung aus den Niederungen des Geschehens selbst.

Auch in seinem 1996 veröffentlichten Roman „De Geruchten“, in dem es um mysteriös-bedrückende Vorfälle in einem flämischen Dorf zu Anfang der sechziger Jahre geht, die von den Bewohnern mit der Rückkehr des Deserteurs René Cartrijse aus dem Kolonialkrieg in Afrika in Zusammenhang gebracht werden, hat Claus seine aktuelle Analyse der belgischen Gesellschaft nicht an einen auktorialen Duktus geknüpft und sich zur moralisierenden Einrede entschlossen. Er greift vielmehr auf ein Erzählverfahren zurück, das in vielem

an das Frühwerk, an „De Metsiers“ und „De Hondsdagen“, erinnert. Es gibt keine verbindliche Romanwahrheit, die sich in kritische Statements fassen ließe, sondern eine Vielzahl von Sichtweisen, die sich – auch in ihrer Borniertheit und offensichtlichen Parteilichkeit – überblenden und überlagern. Wie im Frühwerk ist das multiperspektivische Verfahren bei Claus zunächst einfach zu durchschauen, indem das Erzählte jeweils einer Figur zugeordnet wird. Den Anfang macht Dolf Cartrijssse, der Vater, der über die Rückkehr des ihm fremd, ja unheimlich gewordenen (verlorenen) Sohnes reflektiert. Es folgt die Perspektive Almas, der Mutter, bevor dann René, der Protagonist des Romans, ins Zentrum gerückt wird. Der Erzähler wechselt Er- und Ichform, kombiniert Erzählerkommentare von außen, erlebte Rede, innere Monologe, Dialoge sowie Bild- und Handlungsfragmente, die der Erinnerung der Figuren entstammen, zuweilen aber auch aus der psychischen Innenwelt der Figuren, deren Phantasien, Einbildungen und Ängsten.

Claus läßt den einzelnen Personen ihren Reflexionsraum, ihre Perspektiven. Satirisch wird der Erzählstil erst bei der Einführung jener Figurengruppe, die als „Wij“ (Wir), als eine Art Kollektiv und Dorfkneipen-Chor erscheint: Diese Gruppe repräsentiert nicht nur den schwadronierenden Durchschnittsbürger mit seinen Vorurteilen und Vorverurteilungen, sondern auch ein teils latentes, teils offenes Aggressions- und Gewaltzentrum. Hier ist der Ort, an dem Gerüchte entstehen und verbreitet werden, an dem sie zunächst in einzelnen Stimmen, dann aber vielstimmig und immer lauter vernehmbar sind. Es bedarf nur eines Anstoßes, um die rätselhaften Todesfälle im Dorf – fälschlicherweise, wie sich am Ende herausstellt – mit jenem Fremdling aus den eigenen Reihen in Verbindung zu bringen: Die Gewalt, einmal in Gang gesetzt, ist nicht mehr aufzuhalten; ihre Brutstätte aber ist Engstirnigkeit, Intoleranz und grenzenlose Gleichgültigkeit gegenüber anderen.

„De Geruchten“ erschien in einer für die belgische Gesellschaft bedrohlichen Krisensituation, als, ausgelöst durch die öffentliche Debatte um eine Serie von Sexualmorden und Pädophilie-Delikten, sowohl die Legitimation des Staatsapparates als auch die monarchistische und vor allem die ethnische Basis des 1830 geschaffenen Staates Belgien, das Zusammenleben von Flamen und Wallonen, in Frage gestellt wurde. Auch wenn Claus für „De Geruchten“ das zeitgeschichtliche Panorama der sechziger Jahre gewählt hat – eine andere kritische Phase belgischer Geschichte, das Ende der Kolonialzeit –, evoziert der Roman eine drückende Atmosphäre, eine spannungsgeladene Situation, die um so unerträglicher erscheint, je mehr sie von Lethargie gekennzeichnet ist. Dieser Zustand der Lähmung wird vor allem durch die multiperspektivische Erzähltechnik anschaulich eingefangen. Die Facetten figuralen Sprechens und Erzählens reichen von lakonisch-knappen Sätzen bis zum ausladenden, pathetischen Phrasenstil des Dorfpfarrers auf der Kanzel.

Niemand aber kann seine Isolation und Sprachlosigkeit durchbrechen, jeder bleibt auf sich zurückgeworfen, vereinzelt und allein. Die Phantasmagorie der Bilder und Vorstellungen aus dem Innern, nur flüchtig zur Sprache gebracht und kaum reflektiert, bietet Anlässe, über die Pathologie einzelner Akteure zu spekulieren. Der Roman thematisiert die Basis des Zusammenlebens nicht auf der Ebene abstrakter Staats- und Verfassungsstrukturen und bleibt doch eminent politisch, gerade weil er, in diesem Punkte die Claussche Werktradition fortsetzend, im Dorfmodell ein *pars pro toto* der

westeuropäischen Gesellschaft entwirft. Claus hat seinem Roman ein Baudelaire-Motto vorangestellt: „La démarche des Belges, folle et lourde“ (Die Haltung der Belgier, verrückt und plump). Dieses Motto nimmt zwar nicht den Roman vorweg, gibt aber doch eine Richtung des Schreibimpulses an. Jene Haltung der Belgier, die Baudelaire verrückt und schwerfällig nennt, ist im übertragenen Sinne das eigentliche Romanthema. Der Blick auf die Krise des Staates und diejenige seiner Verfassung wendet sich damit auf die einzelnen Individuen der Gesellschaft zurück. Vor diesem Hintergrund liest sich „De Geruchten“ mit seinen Konfigurationen provinzieller Enge, saturiert-bigotter Bürgerlichkeit und klerikaler Doppelmoral als bestürzendes Fazit Clausscher Zeit- und Gesellschaftskritik.

Primärliteratur

„Kleine reeks“. (Kleine Reihen). Gedichte. Moeskroen (Aurora) 1947.

„Registreren“. (Registrieren). Gedichte. Oostende (Carillon) 1948.

„De blijde en onvoorziene week“. (Die vergnügte, unvorhergesehene Woche). Gedichte. Mit Zeichnungen von Karel Appel, Paris (Selbstverlag) 1950. Faksimilie-Ausgabe: Utrecht (Reflex) 1979.

„De Metsiers“. (Die Metsiers). Roman. Brüssel (A.Manteau) 1951.

„Over het werk van Corneille. Met vijf linoleumsneden van Corneille“. (Über das Werk von Corneille. Mit fünf Linolschnitten von Corneille). Essay und Gedicht. Amsterdam (Martinet/Michels) 1951.

„De Hondsdagen“. (Hundstage). Roman. Amsterdam (De Bezige Bij) 1952.

„tancredo infrasonic“. (tancredo infrasonic). Gedichte. Den Haag (A.A.M. Stols) 1952.

„Een huis dat tussen nacht en morgen staat“. (Ein Haus, das zwischen Nacht und Morgen steht). Gedichte. Antwerpen (De Sikkel) 1953.

„Natuurgetrouw“. (Naturgetreu). Kleine Prosa und Gedichte. Amsterdam (De Bezige Bij) 1954.

„Een bruid in de morgen“. („Die Reise nach England). Schauspiel in vier Akten. Antwerpen (Ontwikkeling) 1955.

„De Oostakkerse gedichten“. (Die Ostakkerschen Gedichte). Amsterdam (De Bezige Bij) 1955.

„Paal en Perk“. (Pfahl und Grenze). Gedichte mit Zeichnungen von Corneille. Den Haag, Antwerpen (Bert Bakker / Daamen, De Sikkel) 1955.

„De koele minnaar“. (Der kühle Liebhaber). Roman. Amsterdam (De Bezige Bij) 1956.

„Het lied van de moordenaar. Romance in twee delen“. (Das Lied des Mörders. Romanze in zwei Teilen). Theaterstück. Antwerpen (Ontwikkeling) / Amsterdam (De Bezige Bij) 1957.

„De zwarte keizer“. (Der schwarze Kaiser). Erzählungen. Amsterdam (De Bezige Bij) 1958.

„Suiker“. (Zucker). Theaterstück. Antwerpen (Ontwikkeling) / Amsterdam (De Bezige Bij) 1958.

„Mama, kijk, zonder handen! Een komedie in vier bedrijven“. (Mama, schau, ohne Hände! Komödie in vier Akten). Amsterdam (De Bezige Bij) 1959.

„Een geveerde ruiter“. (Ein angestrichener Reiter). Gedichte. Antwerpen (Ontwikkeling) 1961.

„De dans van de reiger“. (Der Reihertanz). Komödie. Amsterdam (De Bezige Bij) 1962.

„De verwondering“. („Die Verwunderung“). Roman. Amsterdam (De Bezige Bij) 1962.

„Omtrent Deedee“. („Das Sakrament“). Roman. Amsterdam (De Bezige Bij) 1963.

„Karel Appel. Schilder“. (Karel Appel. Maler). Essay. Amsterdam (A.J.G. Strengholt) 1964.

„Louis Paul Boon“. (Louis Paul Boon). Monographie. Brüssel (A.Manteau) 1964.

„Oog om oog“. (Auge um Auge). Gedichte. Amsterdam (De Bezige Bij) 1964.

„Gedichten 1948–1963“. (Gedichte 1948–1963). Amsterdam (De Bezige Bij) 1965.

„Acht toneelstukken“. (Acht Theaterstücke). [Enthält: „De getuigen“ (Die Zeugen); „Een bruid in de morgen“ („Die Reise nach England“); „(M)oratorium“ ((M)oratorium); „In een haven“ (In einem Hafen); „Het lied van den moordenaar“ (Das Lied des Mörders); „Suiker“ (Zucker); „Mama, kijk, zonder handen!“ (Mama, schau, ohne Hände!); „De dans van de reiger“ (Der Reihertanz)]. Amsterdam (De Bezige Bij) 1966. U.d.T. „Toneel I“. (Theaterstücke I): Amsterdam (De Bezige Bij) 1988.

„De dans van de reiger. Filmverhaal. Met foto's uit de gelijknamige film van Fons Rademakers“. (Der Reihertanz. Filmerzählung. Mit Fotos aus dem gleichnamigen Film von Fons Rademakers). Amsterdam (De Bezige Bij) 1966.

„De Vijanden. Cinéroman. Met foto's uit de gelijknamige film van Hugo Claus“. (Die Feinde. Filmroman. Mit Fotos aus dem gleichnamigen Film von Hugo Claus). Amsterdam (De Bezige Bij) 1967.

„Natuurgetrouwer“. (Naturgetreuer). Prosa. Amsterdam (De Bezige Bij) 1969.

„Vrijdag“. (Freitag). Theaterstück. Amsterdam (De Bezige Bij) 1969.

„Heer Everzwijn“. (Herr Eber). Gedichte. Amsterdam (De Bezige Bij) 1970.

„Van horen zeggen“. (Von Hörensagen). Gedichte. Amsterdam (De Bezige Bij) 1970.

„Het leven en de werken van Leopold II. 29 taferelen uit de Belgische Oudheid“. (Leben und Werke Leopolds II. 29 Bilder aus dem belgischen Altertum). Schauspiel. Amsterdam (De Bezige Bij) 1970.

„Tand om Tand. Een spiegelgevecht“. (Zahn um Zahn. Eine Spiegelfechtere). Amsterdam (De Bezige Bij) 1970.

„Interieur“. (Interieur). Theaterstück. Amsterdam (De Bezige Bij) 1971.

„Gebed om geweld“. (Gebet um Gewalt). Erzählungen. Amsterdam (De Bezige Bij) 1972.

„Het jaar van de kreeft“. (Das Jahr des Krebses). Roman. Amsterdam (De Bezige Bij) 1972.

„Schaamte“. (Scham). Roman. Amsterdam (De Bezige Bij) 1972.

„Blauw blauw“. (Blau blau). Komödie. Amsterdam (De Bezige Bij) 1973.

„Figuratief“. (Figurativ). Gedichte. Amsterdam (De Bezige Bij) 1973.

„In het wilde Westen“. (Im Wilden Westen). Erzählung. Amsterdam (Erven Thomas Rap) 1973.

„De paladijnen“. (Die Paladine). Erzählung. Amsterdam (Erven Thomas Rap) 1973.

„Aan de evenaar“. (Am Äquator). Erzählung. Amsterdam (Erven Thomas Rap) 1973.

„Pas de deux“. (Pas de deux). Schauspiel in zwei Teilen. Amsterdam (De Bezige Bij) 1973.

„Thuis“. („Zuhause“). Theaterstück. Amsterdam (De Bezige Bij) 1975.

„Jessica!“. (Jessica!). Theaterstück. Antwerpen (Ziggurat) 1977.

„Jessica!“. (Jessica!). Roman. Amsterdam (De Bezige Bij) 1977.

„Het verlangen“. („Jakobs Verlangen“). Roman. Amsterdam (De Bezige Bij) 1978.

„De Wangebeden“. (Die Wahngebete). Gedichte. Amsterdam (De Bezige Bij) 1978.

„Gedichten 1969–1978“. (Gedichte 1969–1978). Amsterdam (De Bezige Bij) 1979.

„Ontmoetingen met Corneille en Karel Appel“. (Begegnungen mit Corneille und Karel Appel). Essays. Antwerpen, Amsterdam (Elsevier Manteau) 1980.

„De Verzoeking“. (Die Versuchung). Novelle. Antwerpen (Pink Editions & Productions) 1980. Amsterdam (De Bezige Bij) 1981.

„Almanak“. (Almanach). Gedichte. Antwerpen (Ontwikkeling) / Amsterdam (De Bezige Bij) 1982.

„Het haar van de hond“. (Das Hundehaar). Theaterstück. Amsterdam (De Bezige Bij) 1982.

„Het verdriet van België“. („Der Kummer von Flandern“). Roman. Amsterdam (De Bezige Bij) 1983.

„Serenade“. (Serenade). Theaterstück. Amsterdam (De Bezige Bij) 1984.

„Alibi“. (Alibi). Gedichte. Amsterdam (De Bezige Bij) 1985.

„Blindeman“. (Blinder Mann). Theaterstück. Amsterdam (De Bezige Bij) 1985.

„De mensen hiernaast“. (Die Leute nebenan). Erzählungen. Amsterdam (De Bezige Bij) 1985.

„Mijn honderd gedichten“. (Meine hundert Gedichte). Amsterdam (De Bezige Bij) 1986.

- „Sonetten“. (Sonette). Brüssel (Knack Magazine) 1986. Amsterdam (De Bezige Bij) 1988.
- „Hymen. Dertien gedichten bij dertien erotische tekeningen van Corneille“. (Hymen. 13 Gedichte zu 13 erotischen Zeichnungen von Corneille). Amstelveen, Amsterdam (AMO / SUD / De drie gratieën) 1987.
- „Imitaties“. (Imitationen). Ausstellungskatalog. Brüssel (Palais des Beaux-Arts) 1987.
- „Een zachte vernieling“. (Eine sanfte Zerstörung). Roman. Amsterdam (De Bezige Bij) 1988.
- „Het schommelpaard“. (Das Schaukelpferd). Theaterstück. Amsterdam (De Bezige Bij) 1988.
- „Gilles en de nacht“. (Gilles und die Nacht). Theaterstück. Amsterdam (De Bezige Bij) 1989.
- „De zwaardvis“. („Der Schwertfisch“). Novelle. Amsterdam (De Bezige Bij) 1989.
- „Toneel II“. (Theaterstücke II). [Enthält: „Morituri“ (Morituri); „Vrijdag“ (Freitag); „Tand um tand“ (Zahn um Zahn); „Het leven en de werken van Leopold II“ (Leben und Werke Leopolds II.); „Interieur“ (Interieur); „Pas de deux“ (Pas de deux)]. Amsterdam (De Bezige Bij) 1989.
- „Toneel III“. (Theaterstücke III). [Enthält: „Blauw blauw“ (Blau blau); „Thuis“ („Zuhause“); „Jessica!“ (Jessica!); „Het haar van de hond“ (Das Hundehaar); „Serenade“ (Serenade); „Blindeman“ (Blinder Mann)]. Amsterdam (De Bezige Bij) 1991.
- „De Sporen“. (Die Spuren). Gedichte. Amsterdam (De Bezige Bij) 1993.
- „Onder de torens“. (Unter den Türmen). Theaterstück. Amsterdam (De Bezige Bij) 1993.
- „Gedichten 1948–1993“. (Gedichte 1948–1993). Amsterdam (De Bezige Bij) 1994.
- „Belladonna. Scènes uit het leven in de provincie“. („Belladonna“). Roman. Amsterdam (De Bezige Bij) 1994.
- „De verlossing“. (Die Erlösung). Theaterstück. Amsterdam (De Bezige Bij) 1996.
- „De Geruchten“. (Die Gerüchte). Roman. Amsterdam (De Bezige Bij) 1996.

Übersetzungen

- „Die Reise nach England“. („Een bruid in de morgen“). Köln (Kiepenheuer & Witsch) 1956.
- „Wir werden Ihnen schreiben“. („Wij zullen schrijven“, aus: „De zwarte keizer“ (Der schwarze Kaiser)). Übersetzung: **Mira Dinger Hinterkausen**. In: Mira Dinger Hinterkausen (Hg.): Flämische Erzählungen. Köln, Olten (Hegner) 1967. S.45–54.

„Die Konditorei“. („De ,patisserie“, aus: „De zwarte keizer“ (Der schwarze Kaiser)). Übersetzung: **Carl Peter Baudisch**. In: Carl Peter Baudisch / J.Gyory (Hg.): Moderne Erzähler: Belgien. Tübingen, Basel (Erdmann) 1978.

„Die Verwunderung“. („De verwondering“). Übersetzung: **Udo Birckholz**. Wiesbaden, München (Limes) 1979.

„Der Kummer von Flandern“. („Het verdriet van België“). Übersetzung: **Johannes Piron**. Stuttgart (Klett-Cotta) 1986. Berlin, DDR (Volk und Welt) 1988.

„Das Sakrament“. („Omtrent Deedee“). Übersetzung: **Rosemarie Still**. Stuttgart (Klett-Cotta) 1989.

„Der Schwertfisch“. („De zwaardvis“). Übersetzung: **Rosemarie Still**. Stuttgart (Klett-Cotta) 1992.

„Die Leute nebenan“. [Enthält drei Erzählungen „Spazieren“ („Wandeln“); „Liebe in Jikys Nightclub“ („Martha, Martha“); „Die Leute nebenan“ („De mensen hiernaast“), aus: „De mensen hiernaast“]. Übersetzung: **Jürgen Hiller, Barbara Antkowiak, Susanne George**. Aachen (Alano) 1993.

„Jakobs Verlangen“. („Het verlangen“). Übersetzung: **Rosemarie Still**. Stuttgart (Klett-Cotta) 1993.

„Zu Hause“. („Thuis“). Übersetzung: **Rosemarie Still**. In: Paul Binnerts / Alex Mallems (Hg.): Theaterteksten. Sieben Stücke aus Flandern. Frankfurt/M. (Verlag der Autoren) 1993. S.27–104.

„Die Spuren“. („De sporen“). Ausgewählte Gedichte. [Niederl.-dt.]. Übertragung: **Rosemarie Still**. Münster (Kleinheinrich) 1994.

„Belladonna“. („Belladonna. Scènes uit het leven in de provincie“). Übersetzung: **Waltraud Hüsmert**. Stuttgart (Klett-Cotta) 1996.

Theater

„Een bruid in de morgen“. (Eine Braut im Morgen). Uraufführung: Rotterdamsche Schouwburg Rotterdam, 1. 10. 1955. Regie: **Ton Lutz**.

„Her lied van de moordenaar“. (Das Lied des Mörders). Uraufführung: Rotterdamsche Schouwburg Rotterdam, 1. 10. 1957. Regie: **Ton Lutz**.

„Suiker“. (Zucker). Uraufführung: Rotterdamsche Schouwburg Rotterdam, 22. 11. 1958. Regie: **Ton Lutz**. Deutsche Erstaufführung: „Zucker“. Theater Nürnberg, 7. 6. 1961. Regie: **Horst Eisel**.

„Mama, kijk, zonder handen!“ (Mama, schau, ohne Hände!). Uraufführung: Koninklijke Vlaamse Schouwburg Brüssel, 20. 1. 1960. Regie: **Edward Deleu**.

„Morituri / Hyperion en het geweld“. (Morituri / Hyperion und die Gewalt). Oper. Uraufführung: Koninklijke Muntchouwburg Brüssel, 17. 5. 1968. Libretto: Hugo Claus. Regie: **Deryk Mendel**.

„Reconstructie“. (Rekonstruktion). Oper. Uraufführung: Theater Carré Amsterdam, 9. 6. 1969. Libretto: Hugo Claus. Regie: **Hugo Claus, Harry Mulisch**.

„Vrijdag“. Uraufführung: Stadsschouwburg Amsterdam, 15. 11. 1969. Deutsche Erstaufführung: „Freitag“. Essener Bühnen, 23. 9. 1972. Regie: **Walter Tillemans**.

„Leopold II“. (Leopold II.). Uraufführung: Nederlandse Comedie, Dezember 1970. Regie: **Hugo Claus**.

„Thuis“. Uraufführung: Stadsschouwburg Amsterdam, 30. 9. 1975. Regie: **Hugo Claus**. Deutsche Erstaufführung: „Heimreise“. Kammerspiele Bonn, 30. 3. 1995. Regie: **Ina-Kathrin Korff**.

„Phaedra“. (Phaedra). [Nach Seneca]. Uraufführung: Paleis voor Schone Kunsten Brüssel, 24. 9. 1980. Regie: **Ton Lutz**.

„Hamlet“. (Hamlet). [Nach Shakespeare]. Uraufführung: Koninklijke Schouwburg Gent, 30. 4. 1983. Regie: **Arturo Corso**.

„Georg Faust“. (Georg Faust). Oper. Uraufführung: Circustheater Scheveningen, 18. 4. 1985. Libretto: Hugo Claus. Regie: **Konrad Boehmer**.

„Visite“. (Besuch). Uraufführung: Stadsschouwburg Amsterdam, 29. 8. 1991. Regie: **Willem van de Sande Bakhuyzen, Ine Schenckan**.

„Onder de torens“. (Unter den Türmen). Uraufführung: Koninklijke Schouwburg Gent, 14. 10. 1993. Regie: **Sam Bogaerts**.

Film

„De Vijanden“. (Die Feinde). Regie: **Hugo Claus**. Niederlande 1967.

„Het Sakrament“. (Das Sakrament). Regie: **Hugo Claus**. Niederlande 1989.

„Het verdriet van België“. („Der Kummer von Flandern“). Film in drei Teilen. Dialoge: Hugo Claus. Regie: **Claude Goretta**. Belgien 1995.

Sekundärliteratur

Weisgerber, Jean: „De poezie van Hugo Claus“. In: Tijdschrift van de Vrije Universiteit van Brussel 5. 1962/63, S.105–130.

Roey, Johan de: „Hugo Claus. Een poreuze man van steen“. Tielt, Den Haag (Lannoo) 1964.

Back, Cor De: „Der König und Donald Duck. Ein belgisches Ärgernis wird in Holland uraufgeführt – Leopold II. und der Kongo“. In: Die Zeit, 25. 12. 1970.

Weisgerber, Jean: „Hugo Claus. Experiment en traditie“. Leiden (Sijthoff) 1970.

Wimmer, Paul: „Einführung“. In: Flämische Lyrik. Anthologie. Wien (Österreichische Verlagsanstalt) 1970. S.7– 13.

Witte, Dirk de: „Het land der blinden“. In: Nieuw Vlaams Tijdschrift 24. 1971. H.10. S.990–1022. (Zu: „De Metsiers“).

Wildemeersch, Georges: „Hugo Claus of Oedipus in het paradijs“. Brügge / Den Haag (Nijgh en Van Ditmar) 1973.

Aken, Paul van: „Omtrent ‚Suiker‘ van Hugo Claus“. Brüssel, Den Haag (Manteau) 1975.

- Kooijman, Bert:** „Hugo Claus“. Brügge (Orion) 1976. [Enthält eine umfassende Bibliographie der Sekundärliteratur].
- Nijmejer, Peter** (Hg.): „Four Flemish Poets. Hugo Claus, Gust Gils, Paul Snoek, Hugues C.Pernath“. o.O. (Transgravity Press) 1976. S.7–16.
- Vree, Freddy de:** „Hugo Claus“. Brüssel, Den Haag (Manteau)1976.
- Raat, G.F.H.:** „Over De Hondsdagen van Hugo Claus“. Amsterdam (Wetenschappelijke Uitgeverij) 1980.
- Claes, Paul:** „Det mot zit in de mythe. Antieke intertextualiteit in het werk van Hugo Claus“. Diss. Leuven 1981. Amsterdam (De Bezige Bij) 1984.
- Smit, J.F.P. de:** „Symboliek in moderne poesie. Een proeve van theorie en beschrijving“. Amsterdam (Huis aan de drie grachten) 1981. (Zu: „De Oostakkerse gedichten“).
- Dütting, Hans** (Hg.): „Over Hugo Claus. Via bestaande modellen. Beschouwingen over het werk van Hugo Claus“. Baarn (De Prom) 1984.
- Cailliau, Phil:** „Hugo Claus, De Metsiers“. Apeldoorn (Walva-Boek) 1985.
- Cals, Jenny / Lierop, Karin van:** „Antieke mythes en rituelen in Hugo Claus ‚Omtrent Deedee‘“. In: Uitgelezen. 8. 1985. H.8. S.21–33.
- Dytschaeffer, Joris:** „Faulkner en Claus“. In: De Gids. 148. 1985. H.5. S.407–410.
- Weisgerber, Jean:** „Het verdriet van België of het gemaskerde bal“. In: De Gids. 148. 1985. H.5. S.376–386.
- Boomsma, Graa:** „Het verdriet van België“. Apeldoorn (Walva-Boek) 1986.
- Brockschmidt, Rolf:** „Flandern ganz groß. Der Erzähler Hugo Claus“. In: Tagesspiegel, 14.9.1986. (Zu: „Der Kummer von Flandern“).
- Dobrick, Barbara:** „Was Louis damals zu sehen bekam“. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 13.4.1986. (Zu: „Der Kummer von Flandern“).
- Grimminger, Rolf:** „Die Ideale Flanderns und der Sellerie“. In: Frankfurter Rundschau, 17.5.1986. (Zu: „Der Kummer von Flandern“).
- Haar, Carel ter:** „Die Niederländer kommen“. (Interview)“. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, 2.4.1986. S.962–964.
- Schacht, Ulrich:** „Die Fronten der eigenen Seele“. In: Die Welt, 10.5.1986. (Zu: „Der Kummer von Flandern“).
- Schloz, Günther:** „Die Idylle ist apokalyptisch“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.7.1986. (Zu: „Der Kummer von Flandern“).
- Stein, Emmanuel von:** „Ein Schelm, der Spontanes liebt“. (Interview)“. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 22./23.3.1986.
- Vekeman, Herman / Uffelen, Herbert van** (Hg.): „Literatur in den Niederlanden und Flandern“. Köln (Runge) 1986.
- Völker, Klaus:** „Flämischer Oskar“. In: Frankfurter Rundschau, 29.1.1986. (Zu: „Der Kummer von Flandern“).

Claes, Paul: „Claus Quadrifrons. Vier gezichten van een dichter“. Leiden (Dimensie) 1987. [Zu Claus' Lyrik].

Manthey, Jürgen: „Der Kummer von Flandern'. Zum Roman von Hugo Claus“. In: Merkur. 41. 1987. H.8. S.686–690.

Matt, Beatrice von: „Abstecher nach Gent“. (Interview)“. In: Neue Zürcher Zeitung, 1.5.1987.

Geest, Dirk de: „Herstel en eerherstel. Een pleidooi voor de recente poezie van Hugo Claus“. In: Ons Erfdeel. 32. 1989. S.495–504. (Zu: „Sonetten“).

Grimminger, Rolf: „Sakrament, die Familie! Hugo Claus' neues ‚Volksbuch‘“. In: Süddeutsche Zeitung, 10.9.1989. (Zu: „Das Sakrament“).

Hüfner, Agnes: „Die Leute werden schamloser. Ein literarisches Sittengemälde aus Holland“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.5.1990. (Zu: „Das Sakrament“).

Richard, P.: „Ontnuchternd en toch dronken“. In: Spiegel der Letteren. 32. 1990. H.4. S.282–303. (Zu: „Alibi“).

Cartens, Daan / Vree, Freddy De (Hg.): „Het spiegelpaleis van Hugo Claus“. Amsterdam (De Bezige Bij) 1991. [Enthält Beiträge von Jan Hoet, Ton Lutz, Freddy de Vree, Jean Weisgerber u.a.].

Vree, Freddy de: „Hugo Claus, beeldend werk 1950–1990“. Amersfoort (Amersfoortse Culturele Rood) 1991. (Zur bildenden Kunst).

Bender, Hans: „Flandern, engelsgleich und bestialisch“. In: Süddeutsche Zeitung, 2.9.1992. (Zu: „Der Schwertfisch“).

Brockschmidt, Rolf: „Zalvegem ist überall. Mief eines flämischen Nestes“. In: Der Tagesspiegel, 26.7.1992. (Zu: „Der Schwertfisch“).

Böschenstein, Renate: „Der Hunger von Flandern“. In: Neue Zürcher Zeitung, 1.10.1993. (Zu: „Jakobs Verlangen“).

Campe, Joachim: „Die ganze Hälfte der Wahrheit“. In: Frankfurter Rundschau, 6.10.1993. (Zu: „Jakobs Verlangen“).

Falcke, Eberhard: „Das Land der Verheißung ist da, wo sie nicht sind“. In: Süddeutsche Zeitung, 6.10.1993. (Zu: „Jakobs Verlangen“).

Fuchs, Gerd: „Mörderische Gier“. In: Die Woche, 25.11.1993. (Zu: „Jakobs Verlangen“).

Kriegner, Andrea: „So vergingen seine Tage auf Erden'. Hugo Claus, der große (noch nicht ganz so) alte Mann der niederländischen Literatur“. In: Gegenwart. 1993. H.19. S.17–19.

Ligtvoet, Frank / Nieuwenborgh, Marcel van (Hg.): „Die niederländische und flämische Literatur der Gegenwart“. München, Wien (Hanser) 1993.

Melsert, Yolande: „Hugo Claus, ‚Zu Hause‘“. In: Paul Binnerts / Alex Mallems (Hg.): Theaterteksten. Sieben Stücke aus Flandern. Frankfurt/M. (Verlag der Autoren) 1993. S.469–475.

Raat, G.F.H.: „De beeldentuin“. In: Jaarboek van de Maatschappij der Nederlands Letterkunde te Leiden 1991–1992 (Leiden). 1993. S.24–33. [Zur Romanpoetik].

Schümer, Dirk: „Das Zähneklappern der Dichter. Geknetter und Geknatter: Zweisprachige Gedichte von Hugo Claus“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.10.1993. (Zu: „Die Spuren“).

„Het teken van de ram. Jarboek for de Claus-Studie 1“. Amsterdam (De Bezige Bij) 1994. [Enthält Beiträge von Paul Claes, Dirk de Geest, G.F.H.Raat, Freddy de Vree, Georges Wildemeersch u.a.].

Ross, Werner: „Der Verdruß von Belgien“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.1.1994. (Zu: „Jakobs Verlangen“ und „Die Leute nebenan“).

Wallmann, Jürgen P.: „Vom ‚Einhorn‘ in Flandern zum Spieler-Paradies in Las Vegas“. In: Rheinische Post, 19.2.1994. (Zu: „Jakobs Verlangen“).

Preußler, Gerhard: „Weiberwahn in Männerköpfen. Zwei Psychokomödien als deutsche Erstaufführungen: Nell Simons ‚Jakes Frauen‘ und Hugo Claus ‚Heimreise‘ in Oberhausen und Bonn“. In: Theater heute. 1995. H.5. S.38f.

Schreiber, Ulrich: „Horror der Häuslichkeit. ‚Heimreise‘ von Hugo Claus am Bonner Theater“. In: Frankfurter Rundschau, 5.4.1995.

Schulze-Reimpell, Werner: „Angsträume auf der Couch. Deutsche Erstaufführung von Hugo Claus ‚Heimreise‘ in Bonn“. In: Stuttgarter Zeitung, 6.4.1995.

Kohl-Wachter, Renate: „Hugo Claus oder Warum ein Minister nicht dick werden möchte“. In: Die Welt, 31.7.1996. (Zu: „Belladonna“).

Schümer, Dirk: „Der Hammer Flanderns. Hugo Claus hält Strafgericht über sein Land“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.8.1996. (Zu: „Belladonna“).

Stempel, Ute: „Diese Welt ist ein Unrat. Der Flame Hugo Claus hat genug von Kulturmüll“. In: Süddeutsche Zeitung, 1.10.1996. (Zu: „Belladonna“).

Wallmann, Hermann: „Im Hagel der Kultur-Jargons“. In: Frankfurter Rundschau, 8.2.1997. (Zu: „Belladonna“).

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, Stand: 01.08.1998

Quellenangabe: Eintrag "Hugo Claus" aus Munzinger Online/KLFG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur
URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000101>
(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)