



Université catholique de Louvain



Kruiswoordraadsels en puzzels Grotesk bij Hugo Claus en Günter Grass

Kreuzworträtsel und Puzzles Groteskes bei Hugo Claus und Günter Grass

Dissertation doctorale
présentée par Stéphanie
VANASTEN en vue de
l'obtention du grade de
Docteur en Philosophie et
Lettres (Langues et
Littératures Germaniques)

Année académique 2004–2005

Stéphanie Vanasten

Kruiswoordraadsels en puzzels

Grotesk bij Hugo Claus en Günter Grass

Kreuzworträtsel und Puzzles

Groteskes bei Hugo Claus und Günter Grass

« j'ai tout retenu et je ne connais rien: car tout ne se trouve pas dans les livres ni dans les crânes grotesques des hommes ! »

(Michel de Ghelderode, *La mort du docteur Faust*, th. V, p. 217)

INHOUD

INHALT

VOORAF	13
OVER OPLOSKOFFIE, PROEVEN EN SCHRIFT	17
DEEL I “PARLER DU GROTESQUE, C’EST TOUJOURS TROP DIRE OU TROP PEU”	27
I Naar een groteskenplot, kruimelgewijs	29
II Het groteske spook en zijn geslacht: over het genre en de esthetische categorie	43
III Kayser én Bachtin? De hybridische interface	49
IV Het radicaal onanticipeerbare	57
V Over de politieke anamorfose van het groteske	69
VI Crisisumwelt	78
<i>Darstellung en crise</i>	78
<i>Kritische terugblik</i>	85
<i>De drang naar de (crisis)context</i>	86
<i>De crisis aan de rand herlezen.</i>	
<i>Over Bachtins schouder</i>	88
DEEL II HOE GROTESK ,IS’ EEN VERDRIET ZONDER EIND? (OVER HUGO CLAUS <i>HET VERDRIET VAN BELGIË/ DER KUMMER VAN FLANDERN</i>).....	95
I Voorafbeschouwingen	97
II In Margine. Amen en niet uit (De Claus-studie, <i>Het Verdriet van België</i> en het groteske)	105

	<i>"Zorg liever dat ge regelmatig naar achter gaat"</i>	105
	<i>Het groteskenforum om Het Verdriet van België</i>	111
	<i>Niet frankeren, po(o)rt betaald</i>	125
III	Het boek. 'In den beginne' spookte het grotesk	131
	<i>(Ont)scheppen</i>	131
	<i>Maria 'met een fietspomp opgeblazen'</i>	134
	<i>K, k, het miezert. Scatologische kinder miezeerie </i>	138
	<i>Het (vlees)haakje of Kapitein Haak: het groteske dans-la-lettre?</i>	143
IV	<i>"Les extrêmes se touchent"</i>	147
	<i>Van binnen naar buiten, binnenstebuiten</i>	155
	<i>Van buiten naar binnen, buitenin</i>	165
	<i>Eerste manier om naar verdriet te kijken:</i>	
	<i>wreed geluk</i>	166
	<i>Tweede manier om naar verdriet te kijken:</i>	
	<i>made in Belgium</i>	173
V	Dik, geblust en gekapt stinkend vlees:	
	Claus' 'édifice royal'	182
	<i>Tussen "grotesk realisme" en semiotiek van het menselijke lichaam : abnormaliteit, vertekening, hyperboliek</i>	182
	<i>Openrijten</i>	193
	<i>Grotesk leedvermaak</i>	195
	<i>De poepe van de Puppe</i>	203
	<i>'Gij zult mijn spoor, mijn merk, bij u dragen'</i>	211

DEEL III WIE GROTESK 'IST' DER KUMMER VOM OSTEN?

(ZU GÜNTER GRASS *EIN WEITESFELD/*

EEN GEBIED ZONDER EIND)..... 227

I	Vorüberlegungen	229
II	In Margine. In den Spuren der <i>Blechtrommel?</i>	
	(Die Grass-Forschung, <i>Ein weites Feld</i> und das Groteske)	246
	<i>Groteskes Getrommel</i>	246
	<i>Das Groteske-Forum zu Ein weites Feld</i>	249
	<i>Kästchen aufsprengen. 'Aus erster Hand'</i>	280

III	Gespentisches Fleisch: Unsterblichkeit "verträgt keinen Fliegenschuß"	287
	<i>Spukhaft grotesk: die sterbliche Unsterblichkeit</i>	287
	<i>Weshalb einige Blähungen, einmalige Feierkost und jene 'zu große Lendenkraft' als groteske Textur nicht ausreichen</i>	305
IV	"Ganz gegenwärtig und ganz vergangen": "Die Macht des Ridikülen"	330
	<i>Das alberne auslautende Ypsilon oder die groteske Anrede: Font(y)</i>	331
	Erhöhung	331
	Entfremdung	335
	Erniedrigung	340
	<i>Märchen(reise) und Narrenfreiheit: M(a)cDonald('s)</i>	343
V	"Keine Ausbrüche in die Freiheit". Abtauchunterricht beim Haubentaucher	349
VI	Treuhandfest und karnevalistisches Feuer	356
POST-SCHRIFT		365
AFKORTINGEN/SIGLEN		373
LITERATUUROPGAVE/LITERATURVERZEICHNIS		375

VOORAF

Dit onderzoeksproject over twee belangrijke romans uit de naoorlogse Westerse literatuur als *Het verdriet van België* (Hugo Claus, 1983) en *Ein weites Feld* (Günter Grass, 1995) is niet ambitieus van opzet geweest. Eigenlijk heb ik me meer dan vier jaar lang gewoon door de enthousiaste gedachte laten leiden dat het aantrekkelijk en bijzonder leerzaam is om via twee fascinerende boeken en schrijvers steeds weer een andere cultuur tegemoet te gaan en dat ik daarbij de kans kreeg om op het talige kruispunt van twee literaturen te lezen en te beleven, en dan nog ook zelf hierover te mogen vertellen. Nu hoop ik dat anderen op hun beurt aan het weefsel van dit verhaal zullen willen voortspinnen. Misschien zullen andere puzzels en raadsels hun woorden spelenderwijs kruisen.

Ik wil hier graag alle mensen bedanken die mij de afgelopen jaren op directe en indirecte wijze gesteund hebben bij de totstandkoming van deze tekst.

Zonder het vertrouwen van Prof. Dr. Heinz Bouillon, Decaan van de Faculté de Philosophie et Lettres van de UCL, en de aanmoedigingen van Dr. Hubert Roland, Chercheur Qualifié du FNRS, was dit proefschrift misschien nooit van start gegaan. Ik wil hen hiervoor danken. Dankbaar ben ik eveneens het Fonds National de la Recherche Scientifique en het Onderzoeksfonds van de UCL, omdat ze mij de mogelijkheid hebben gegeven om meer dan vier jaar lang voltijds aan dit project te werken. Mijn erkentelijkheid gaat verder naar het Fonds National de la Recherche Scientifique voor de financiële ondersteuning bij de verscheidene onderzoeksmissies naar Duitsland, die het verzamelen van vakpublicaties mogelijk maakten. Voor hun hulp bij het opzoeken van soms moeilijk te vinden materiaal omtrent de twee behandelde auteurs dank ik verder: Prof. Dr. Roland Beyen, Prof. Dr. Marnix Beyen, Prof. Dr. Dirk de Geest, Prof. Dr. G. Wildemeersch, het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus van de universiteit Antwerpen, het personeel van de Germanistische Bibliothek van de Freie Universität Berlin en het personeel van de Deutsches Literaturarchiv Marbach. Een bijzonder woord van dank gaat uit naar onze UCL-bibliothecaris Benoît Muraille voor zijn grote vakdeskundigheid en zijn bijzonder sympathieke inbreng.

Mijn hartelijkste dank wil ik uiten aan mijn promotoren Prof. Dr. Sonja Vanderlinden en Prof. Dr. Ernst Leonardy. Hun betrokkenheid bij dit project

toen het nog in de kinderschoenen stond en hun begeleiding tot op de promotie waren uiterst waardevol. Ik ben hen ten zeerste dankbaar dat ze deze dissertatie hebben aangenomen zoals ze geworden is, als een inauguraal wetenschappelijk werk met eigen accenten van een jonge onderzoekster. Prof. Dr. Ernst Leonardy wil ik in het bijzonder danken voor de talloze gesprekken en gedachtewisselingen over deze tekst en voor de grote en kleine, inhoudelijke, methodologische en stilistische overwegingen die hij me met grote nauwgezetheid heeft meegegeven. Hij heeft me tot verder nadenken aangespoord en ik hoop van harte dat deze contacten in de toekomst voortgezet zullen worden. Dit werk had ik tevens niet tot een goed einde kunnen brengen zonder de diep menselijke steun, het wetenschappelijke vertrouwen en de aanwezigheid van Prof. Dr. Sonja Vanderlinden. Ook haar draag ik een warm en dankbaar hart toe. Ze heeft mijn werk met meer dan gemiddelde belangstelling en opmerkelijke openheid gevolgd en tijd noch moeite gespaard om me in menig opzicht met opbouwende kritiek, vragen en daad bij te staan.

Mijn oprechte erkentelijkheid gaat vervolgens uit naar een aantal vakdeskundigen die dit onderzoek in zeer uiteenlopende vormen hebben voortgeholpen. Veel dank ben ik verschuldigd aan Prof. Dr. Dirk de Geest, die door zijn beschikbaarheid en interesse vaak na korte, vrijblijvende maar hoogst stimulerende gedachtewisselingen een grotere bijdrage tot dit werk heeft geleverd dan hij zelf kan vermoeden. Ook de informele leesgroepen aan de Ku-Leuven waartoe ik uitgenodigd werd en de hartelijke ontvangst van collega's – ik denk vooral aan Dr. Koen Rymenants, maar ook aan Dr. Elke Brems, Dr. Eveline Vanfraussen, Dr. Brigitte Adriaensen, Jan Lensen en nog anderen – waren voor mij een grote stimulans. Een speciaal woord van dank gaat naar Dr. Michel Lisse, Chercheur qualifié du FNRS en tevens voorzitter van het Institut de Littérature van de UCL. Onze wetenschappelijke discussies bij het Institut de Littérature hebben mijn doctoraatsonderzoek zeker indirect verrijkt en hebben een vriendschap ingeluid, die me doorheen moeilijker momenten heeft geloodst. Verder dank ik Prof. Dr. Georges Wilde-meersch, tevens directeur van het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, die steeds welwillend bereid is geweest op mijn Claus-vragen in te gaan en me de deuren van het Claus-archief in Antwerpen te openen. Ten slotte wil ik het ook niet nalaten de onlangs overleden enthousiaste Claus-lezer Hein Leferink te vermelden. Het spijt me bijzonder dat ik hem niet meer persoonlijk kan bedanken voor de vruchtbare inzichten die onze (te) korte ontmoeting voor mijn analyse van *Het verdriet van België* betekende, maar onze vriendelijke gedachtewisselingen zullen me altijd in herinnering bijblijven.

Ook het Departement Langues et Littératures Germaniques van de UCL en in het bijzonder zijn voorzitter Prof. Dr. P. Godin wens ik te danken voor hun institutionele steun. Tevens ben ik Dr. Hubert Roland als lid van mijn "comité d'encadrement" en Michèle Dewez, administratief directeur van onze faculteit, dank verschuldigd. Voor hun taalkundig advies bij bepaalde delen van dit manuscript dank ik naast mijn promotoren: David Pape, Eva Steiner, Dr. Christian Jerger, Anneke Neven, Heike Reuther, Matthieu Sergier en Dr. Sibylle Strobel. Verder wens ik alle professoren, collega's en vrienden te bedanken die mij met raad, belangstelling, aanmoediging en vertrouwen gesteund hebben in dit project, in het bijzonder: Dr. Véronique Bragard, Anneke Neven, Sandrine Vandamme, Eva Steiner, Gérald en Sandrine Triffoy, Virginie Renard, Ingrid Bertrand, Matthieu Sergier, Dr. Jean-Louis Dufays, Dr. Bettina Baumgärtel, Dr. Philippe Hiligsmann, Julie Renard, Céline Provis, Benjamin Noël, Dr. Myriam Watthee-Delmotte, Prof. Dr. Guido Latré, Prof. Dr. Georges Jacques, Dr. Mary Kemperink, Emmanuel Ugeux en nog vele anderen die ik hier bij gebrek aan plaats niet kan noemen. Het enthousiasme waarmee ik me aan dat project wijdde, heeft veel te danken aan hun in talrijke opzichten stimulerende aanwezigheid.

Een proefschrift schrijven is een hoogst verrijkende ervaring, maar het vergt ook volharding. Ik koester dan ook een enorme dankbaarheid voor mijn ouders en mijn zus, voor hun goede zorgen en het gezellig bij elkaar zijn in onze familie. Hun liefde en voortdurende steun gaven mij het nodige evenwicht om dit onderzoek uit te voeren en af te ronden.

Maar mijn laatste en wellicht krachtigste woord van dank wil ik bewaren voor David, mijn echtgenoot. Het is een ongelooflijk warm gevoel van dankbaarheid dat ik hem toedraag voor zijn onbegrensde steun en vertrouwen en voor zijn stille aanwezigheid tijdens het enorme aantal uren dat hij werkend aan mijn zijde heeft doorgebracht. David, de afronding van dit project heb ik, tot in de laatste uren, aan jouw liefde te danken.

Stéphanie Vanasten,
Louvain-la-Neuve, april 2005.

OVER OPLOSKOFFIE, PROEVEN EN SCHRIFT

„Alle Menschen sind etwas lächerlich und grotesk, bloß weil sie Menschen sind; und die Künstler sind wohl auch in dieser Rücksicht doppelte Menschen.[...]“

(Friedrich Schlegel, *Ideen-Fragment 145*)

Het embryo van dit verhaal bevindt zich ergens, onzichtbaar en verleggen, in mijn afstudeerscriptie over de roman *Ein weites Feld* (1995) van Günter Grass. Naderhand werkte deze inspirerend bij het aanzetten van een vergelijkende toenadering tot het werk van de Belgische schrijver Hugo Claus. Onder meer door het veelzijdige, wisselende, gemaniëeerde intertekstueel experiment evenals door de geblaseerd-geamuseerde toon (daarbij vertrouwde zienswijzen provocerend in twijfel trekkend) schoof Grass' omvangrijkste proza oefening van de jaren '90 steeds dichterbij een ander grootproject van de Europese naoorlogse literatuur, namelijk *Het verdriet van België* (1983) van Hugo Claus.

Beide romans bestrijken een periode van ingrijpende veranderingen in een nationaal landschap en opereren op het breukvlak van verscheidene (politieke) culturen en geschiedenissen (Oost- en West-Duitsland na de DDR en de BRD enerzijds, Vlaanderen en Wallonië anderzijds). Het zijn wel ficties van leugenachtige vertellers: twee lijvige boeken die in hun enormiteit met de dynamiek en dialogiciteit van de romanvorm experimenteren en daarbij soms hoge eisen stellen aan hun lezer(s)¹. Pas later bleek dat zowel *Ein weites Feld* als *Het verdriet van België* (niet onproblematisch) als 'Jahrhun-

¹ Zie Claus over *Het verdriet van België*: "Mijn boek stelt grote eisen aan de lezer" (Claus/Alleene, 1987: 109). Vgl. met deze uitspraak uit 1962: "Ik verdedig het goede recht om inspanning, veel inspanning te eisen." (Hugo Claus, *Groepsportret. Een leven in citaten. Bijgebragt door Mark Schaevers*. Amsterdam: De Bezige Bij. 2004: 107. In het vervolg GP). Uit talrijke interviews met Grass naar aanleiding van de publicatie van *Ein weites Feld* kan men in dat verband ongetwijfeld een verwante zienswijze afleiden. Over zijn roman zei Grass o.m.: "Eine Herausforderung an den Leser. Ich mute ihm etwas zu. [...] Ich glaube, das Schlimmste, was man 'dem Leser' antun kann, ist, ihn unterschätzen." (*Der Fall Fonty. 'Ein weites Feld' von Günter Grass im Spiegel der Kritik*. Uitgegeven door Oskar Negt. Göttingen: Steidl Verlag. 1996. p. 414. In het vervolg FF).

dertroman' en 'roman van de eeuw' waren gestigmatiseerd². Bij de ontmoeting die ik me toen nog maar verbeeldde, bleef er echter niets van een dergelijk superetiket nagalmen. Wel was er een minder prestigieuze, veelzijdige en meervoudige lach die niet even vanzelfsprekend was en die men bij stukjes en brokjes proeft: soms een schaterende lach, soms – vanwege 'no laughing matter' – de lach van een boer die kiespijn heeft en in de keel blijft steken. Dit alles kan dan als een verbijsterend, (toen nog *naamloos*) grotesk *Erlebnis* in herinnering worden geroepen. Hier begint dus een gedifferentieerd verhaal zonder eind over een complexe lach om een dubbel nationaal verdriet; maar hiermee is nog lang niet alles gezegd.

Sporen die literaire werken nalaten garanderen steeds nieuwe mogelijke inventieve openingen en voortzettingen, zodat de singuliere groteskenlectuur (wat niet hetzelfde is als 'groteske lectuur') die hier met een lach begint zeker niet exclusief of volledig pretendeert te zijn. Toch zijn er aan de andere zijde van dit spectrum intersubjectieve stemmen, convergenties van leeswijzen die ons voor misinterpretatie behoeden. Zo heerst er over *Het verdriet van België* en *Ein weites Feld* iets als het 'unheimliche'³ gefluister

² Zie voor *Het verdriet van België* de lezersenquête van Knack en de Vereniging ter Bevordering van het Vlaamse Boekwezen naar aanleiding van de Boekenbeurs 1999 (*De Standaard*, 22.12.1999); zie voor *Ein weites Feld* de mededeling van Roland Siegloff (DPA, 26.4.1995, opgenomen in: FF, 32) en de advertentie van de verzendboekhandel „Zwei-tausendeins“ in *Die Zeit* van 22 juni 1995 (in: FF, 35). Voor een kritische terugblik op het hanteren van deze term in de receptie van *Ein weites Feld* en op het debat dat mede hierdoor losbarstte, verwijst ik o.a. naar: Hanne Neumann, „Feldschlachten. 'Ein weites Feld'“, 1997: 208.

³ Het woord 'unheimlich' wordt hier niet toevallig gebruikt als supplement bij 'grotesk'. De mogelijke nabijheid met het Freudiaanse begrip is reeds door verscheidene onderzoekers bestudeerd; sommigen, zoals M. Steig (1970) en M. van Buuren (1982: 12 en 13), brachten zelfs het beruchte groteskenmodel van de Duitse literatuurwetenschapper Wolfgang Kayser (vgl. het diffuse 'Es' dat hij hanteert) in verband met het Freudiaanse *Unheimliche*. Kayser zelf gebruikte het woord regelmatig, maar niets wijst erop dat hij zich daarom aansloot bij de definitie van Freud (zie Bachtin, R 100 en P. Fuß 2001: 73 Anm. 31). Omdat een gruwelijk en angstwekkend groteskeneffect (waarop de alliantie met 'unheimlich' doelt) niet het onderwerp van deze studie is, laat ik het hier bij deze vaststelling.

Interessant voor mijn studieopzet is echter dat Freud in *Das Unheimliche* (1919) aantoonde dat het Duitse woord 'unheimlich' in het taalgebruik niet enkel de tegenstelling en negatie van 'heimlich' voorstelt, maar ook te begrijpen is als een soort 'heimlich'. In *A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture* (2003) schrijft Anneleen Masschelein in dat verband: "[...] the walls of the house [*Heim*, S.V.] shield the interior and in the eyes of the outsider, the secludedness of the inner circle is associated with secrecy and conspiracy" (p.2). Zo ontwikkelt 'unheimlich' zich net in zijn paradoxale ambivalentie tot 'heimlich' (Freud: 235-237) of gaat 'heimlich' met andere woorden in 'unheimlich' over (p. 254). De open maar innige verbondenheid van beide begrippen kan m.i. zodoende vooruitlopen op wat hier dicht bij het groteske komt te staan: de paradox, de ambivalentie, de marginaliteit, de onbepaaldheid, de onmogelijke conceptualisering... en *last but not least* een "common association" van

van een affiniteit met het groteske. Afzonderlijke besprekingen en interpretaties – uit academische, journalistieke en dilettaantische hoek – hebben ‘grotesk’ in de mond genomen en de contouren ervan her en der terloops geproefd en geëxploreerd. Toch zijn die contouren nooit nader bestudeerd, ook niet hun relevantie voor o.m. creatief-subversieve talige schrijfmechanismen en de esthetische (des)oriëntatie van beide schrijvers. Dit is des te opmerkelijker, aangezien er met betrekking tot Grass een expliciete en uitgesproken, met betrekking tot Claus een veeleer zijdelingse belangstelling voor het onderwerp bestaat. Daarenboven vormde die zeker op geen enkel moment een concreet vertrekpunt voor vergelijkend onderzoek.

Sinds de beginfase van dit onderzoek zijn er steeds meer bijdragen verschenen tot een afzonderlijke wetenschappelijke verkenning van beide romans. Bij deze ineens versnelde discursieve productie speelden twee factoren een belangrijke rol: Günter Grass ontving in 1999 de Nobelprijs voor literatuur en *Het verdriet van België* vierde zijn 20^{ste} verjaardag. Geen enkele literatuurwetenschapper waagde zich echter ooit over het beperkte nationaal gezichtspunt heen met de bedoeling beide romans vergelijkend te benaderen. Dat is des te merkwaardiger omdat er in het verleden schaarse, maar niettemin informatieve pogingen tot papieren toenadering tussen Claus en Grass zijn ontstaan. Er doken hier en daar enkele veelzeggende zinnen op; sommigen probeerden Grass en Claus voorzichtig dichterbij elkaar te brengen. Toch geldt tot nog toe het lange artikel van de Belgische germanist Robert Leroy over *Die Blechtrommel* en *De Verwondering* (1969-1970) bij mijn weten als enige expliciete poging om beide auteurs aan een vergelijkend onderzoek te onderwerpen. Met verbazingwekkende overtuiging besloot Robert

het *Unheimliche* met ‘the semantic field of haunting, ghosts, spectres’ (Masschelein 2003: 5). Vermeldenswaard is ten slotte dat het Freudiaanse ‘unheimlich’ zich in het werk van Jacques Derrida exponentieel uitbreidt als ‘*Unheimlichkeit*’: deze ambivalente medeoorpronkelijkheid ‘déstabilise toutes les distinctions conceptuelles [...] Défiant toutes les oppositions, cette *Unheimlichkeit* suffrait ici à laisser le passage à tous les retournements (renversements, conversions, inversions, révolutions) [...]’ (*Politiques de l’amitié*, 1994: 77)

⁴ Zoals Paul Claes: “Anders dan een Jean-Paul Sartre of een Günther [sic] Grass heeft Claus zich altijd ver van de partijpolitiek gehouden.” (1987c: 37). Ingrid Wikén Bonde brengt Claus dan in verband met Grass door o.m. aan te tonen welke schrijversnamen in de Clausstudie en -receptie naast die van Claus opduiken (1997: 265). Ter overdenking laat ik nog twee interessante uitspraken van algemener belang volgen: “Claus parle de sa tribu comme Grass parle de la Silésie [sic], en faisant la bête mais en n’en pensant pas moins. Comme l’auteur du *Tambour*, il se garde bien de se substituer à son lecteur question commentaire et jugement.” (J. de Decker, *Le Soir*, 19.09.1985) en “Hugo Claus ne cache jamais ses sentiments, et il sait être à la fois complexe et sanguin, un peu à la manière de Günter Grass peut-être” (A. Bosquet, *Le Magazine Littéraire*, 267-268/1989). Hierna is het maar de vraag of Duitstalige bronnen over Grass evenveel op Claus ingaan: ik ben er in ieder geval geen op het spoor gekomen.

Leroy: "Hugo Claus n'a pas pu ne pas connaître le roman allemand [*Die Blechtrommel*, S.V.]." (p. 598). "Celui-ci est, en effet, un écrivain de trop grande valeur pour qu'on puisse supposer un instant qu'il n'était pas conscient des rapports étroits unissant son récit à celui de Grass." (p. 600). Claus daarentegen beweerde jaren later, in 1990, *Die Blechtrommel* nooit te hebben gelezen⁵. Grass zelf sprak meer dan eens zijn waardering uit voor zijn Vlaamse collega-schrijver door hem naar voren te schuiven voor de Nobelprijs literatuur⁶.

Er is amper aandacht voor een grensoverschrijdend verbindingsteken tussen Claus en Grass uit de hoek van de vergelijkende literatuurwetenschap en klaarblijkelijk nauwelijks afzonderlijke belangstelling voor het groter bij het duiden van hun poëtica, zo luidt de constatering. En nochtans hebben beide schrijvers meermaals tot een groteskenlectuur van hun respectievelijke roman, zelfs van hun werk uitgenodigd. Daarop werd echter door geen enkele criticus of literatuurwetenschapper – althans wat de receptie van de onderhavige romans aangaat – ingegaan. Hierom kan m.i. gewezen worden op de tekortkomingen van de vaak gehanteerde sociokritische benadering van Claus' en Grass' romans. Er ontstonden discussies rond de normatieve vraag naar de historische waarheid van het zogenaamde 'esthetiserende fictieproces'. Aan de vergelijkende, hybride zone van de discursieve 'nationaalesthetisering' werd veel minder aandacht geschonken. Of zou in een dergelijk verbazend verzwijgen van het kritische discours niet eveneens een stigma van de bijzondere en oneindige interpretatiemoeilijkheden van het groteske besloten kunnen liggen? En is hiermee niet reeds het bewijs van een emotionele receptie geleverd?

Vandaar dat dit onderzoek een bescheiden bijdrage wil leveren tot de vergelijkende studie van twee grootschalige naoorlogse romanprojecten – namelijk *Ein weites Feld* van Günter Grass en *Het verdriet van België* van Hugo Claus – met het oog (de *blik* van het denken, noteer de nadruk op het

⁵ "Ik heb *De Blikken trommel* nooit gelezen. Ik mis een zintuig voor politiek... Günter Grass kan zich opwinden over allerlei randfiguren in het Duitse politieke leven. Dat is mij totaal vreemd. Ik kan me niet voor politici interesseren, ze wekken niet eens mijn ergernis." (GP, 154-155)

⁶ Uit een gesprek met Geert Van Istendael n.a.v. Grass' Nobelprijs (*Spraakmakers*, Canvas, 15.10.1999) kwam aan het licht dat Grass het werk van Claus kent en waardeert: "Zum Beispiel hätte ohne weiteres in ihrem Land Claus den Preis bekommen können und verdientermassen.", zei Grass. En de vertaalster Els Snick bracht in de *Standaard der Letteren* van 17 juni 2004 verslag uit van haar gesprek met Grass: "Hij heeft *Der Kummer von Flandern* van Hugo Claus met veel plezier gelezen. Hij is overigens heel nieuwsgierig hoe het met Claus gaat, waar hij momenteel mee bezig is, en hij vertrouwt me toe dat hij hem in Stockholm heeft aanbevolen. Hij moet nu toch eens eindelijk de Nobelprijs krijgen."

visuele) op het groteske. Daarbij richt dit onderzoek zich niet zozeer naar het comparatisme als methode, maar articuleert het zich eerder op het dialogische kruispunt van twee literaturen, daar waar in het bijzonder twee romans een gesprek aangaan. Bij een dergelijk onderzoeksvoornemen kan er hoe dan ook geen sprake van zijn, de esthetische draagwijdte van het groteske door etikettering te willen uitbreiden. 'Grotesk' in de literatuur behoedt immers voor een dergelijk essentialistische benadering.

Aan de literatuur überhaupt op een gegeven plaats en ogenblik een essentie (een groteske essentie) willen toekennen, zou ten eerste onherroepelijk haar fundamentele onbepaaldheid en besluiteloosheid tussen het letterlijke en het figuurlijke vastleggen en verstarren, zoals Rodolphe Gasché in *The Tain of the mirror* (1986) voortreffelijk argumenteerde, uitgaande van de teksten van Jacques Derrida. "‘Literature’, instead of having a true essence of its own, a standing in being, appears to be characterizable only by its structure of bracketing [...]" (1986: 259). Door extreem aandacht te schenken aan de 'vorm' en aan het 'littéraire' (*the formal and syntactical aspect of literature*) zou men de genetische specificiteit (*specificity*) van de tekst (zijn historische inschrijving, de context van het neerschrijven) over het hoofd zien en de literatuur als essentiële standvastigheid ("essential permanence" – de woorden zijn van Derrida, p. 265) proberen te vatten. Daartegenover zou het 'figuurlijke' (*signified content; thematic criticism*) zich intrinsiek richten op een transcendente lectuur (*transcendental reading*) en op die manier de betekenaars in de betekenis beogen op te lossen (*evaporating the signifier on behalf of the signified*)⁷. Het gevaar dat men zodoende de literaire bijzonderheid als tussenruimte of als marge ('*constituting*' *marginality*) ontkent, is dus groot. Het gaat hier, met andere woorden, zoals Paul de Man dat klaarblijkelijk opvatte, om "la tension que présente n'importe quel texte entre sa prétention à être déchiffré et les obstacles qui s'opposent à ce qu'on le dissolve en une conceptualisation communicable." (De Graef & Van Gorp, 1998 : 477)

Vanuit internationaal perspectief belicht het onderzoek hoe het groteske aansluiting zoekt bij de onbepaaldheid en de *Unbestimmtheit*. Zo staat het groteske mede door zijn semiotische zelfreferentialiteit (Peter Fuß, 2001) in zeker opzicht enigszins embleem voor de besluiteloosheid en onbepaaldheid van de literatuur⁸; een onderzoek naar het groteske stelt de vraag naar

⁷ Voor een nauwkeurige bestudering van deze problematiek verwijs ik naar Rodolphe Gasché (1986: 255-270) en o.m. Michel Lisse (2001: 90 en volgende).

⁸ Dergelijke lectuur komt ruim aan bod bij Elisheva Rosen (*Sur le grotesque*, 1991), die er vooral op uit is het groteske te benaderen als een vernieuwing in het esthetisch denken (*renouvellement de la réflexion esthétique*) (zie daarvoor het laatste hoofdstuk van haar boek).

'het literaire'. En zo biedt het groteske in de literatuur weerstand aan iedere vorm van essentialiteit om als het ware naar de marge van de literaire marge te verwijzen. Bovendien manifesteert het groteske zich slechts sporadisch en dynamisch in een literair werk en stabiliseert het zich daarom niet als een coherent geheel.

Zo wordt er hier naar gestreefd een aantal poëtische, *wirkungsethetische* configuraties⁹ van het groteske te openbaren die op de dynamiek van de literair-esthetische creativiteit voortborduren, om ze vervolgens te verklaren. Naarmate er hierop specifieke antwoorden komen, zal niet getracht worden om een zekere samenhang van heuristische elementen uit de Claus- en Grassforschung te construeren; dergelijke mono- of polythematische leetuurtrajecten worden immers, zoals Gasché met Derrida zegt (p. 263), vaak probleemloos met een rustige referentiële eenduidigheid op de vermoedelijke zinhorizon van een heel oeuvre geprojecteerd. Veeleer zullen hier deze a priori gegeven, al naargelang ingewortelde lecturen worden gerelativeerd en ter discussie gesteld, wat echter niet betekent dat hun elke pertinentie wordt ontkend. Met zijn subversief vertekeningspotentieel zou het groteske uit beide romans wellicht een mogelijke (genealogische en a-genealogische, synchrone en diachrone) toegang kunnen verschaffen tot de veelzijdig vervlochten kwintessens van het naoorlogs proza. Toch peilt dit onderzoek in eerste instantie naar een nadere, dynamische en *werkspezifische* ontmanteling van het groteske: welke mogelijke esthetisch-conceptuele constitutie (traditiegetrouw als esthetische categorie?) evenals semantische en antropologische (als deel uitmakend van de menselijke ervaring) *tekstverankering* geldt voor het groteske in het bijzonder in *Het verdriet van België* en *Ein weites Feld*? Zodoende probeert het kritische commentaar ten slotte zoveel mogelijk de romans eerbiedig, maar ook associatief en creatief mee te schrijven, als antwoord van de lezer aan het adres van de schrijver die in zijn boek geen oploskoffie wil zien¹⁰. Misschien is dit schrift (lettertypes, schrijfwijze inbegrepen) daarom ook een *proeve*.

Mocht het groteske hierbij ooit als heuristisch-vergelijkende hoeksteen voor opbouwend commentaar bij de te bestuderen en na te schrijven

⁹ Onder 'configuraties' versta ik een onbegrensd samenstel van figuren, gestalten, lijnen, punten en dergelijke die in elkaar lopen en zich onderling tot elkaar verhouden als in een netwerk, en dus niet strikt van elkaar te isoleren zijn. Het hebben over configuraties van het proza laat toe de nadruk te leggen op het operationaliseren ervan (vgl. configureren: gereed maken, *Van Dale*) voor het literaire lezen.

¹⁰ Claus over *Het verdriet van België*: "[...] men moet niet doen alsof men alles kan ontraadselen. [...] Een roman is geen oploskoffie. Hij mag niet gebruiksklaar opgediend worden." (Claus/Alleene, 1987: 123) en "le lecteur aussi doit parfois avoir du talent" (*Le Vij*, 12.09.1985).

teksten worden beschouwd, dan zou het eerder, zoals Paul de Man los hiervan en in een geheel andere context eens formuleerde, een gebrekkige hoeksteen (*defective cornerstone*) voorstellen¹¹. Gedeeltelijk in het kielzog van de vooraanstaande Duitse groteskenonderzoeker Wolfgang Kayser, maar vooral in de jongste wetenschappelijke uiteenzettingen wordt 'grotesk' beschouwd als een transhistorisch (Kayser 1959; wat hier ook betekent: supratemporeel, 'niet in tijd gevat') en transcultureel (Alton Kim Robertson 1996, Peter Fuß 2001), respectievelijk antropologisch fundament (Laurent Van Eynde 2004) van het literair-esthetisch veld dat dus steeds verglijdt. Mijn uitgangspunt leunt hoe dan ook heel dicht aan bij dat van Robertson: "This constant is not so much a quality as a strategy, not so much a characteristic as a mechanism for constantly plying all limits and constraints." (p. viii). Indien het groteske een strategie van afwijking, vertekening, inbreuk of ook ontwrichting voorstelt, ontstaat het principieel in een perifere en excentrieke positie ten opzichte van een welbepaalde traditie of van een normatief centrum, dat zelf in een specifieke en complexe historische, culturele, ideologische... dimensie is ingebed (en bijgevolg net "the alterity of grotesque forms" (Robertson: viii) garandeert). Het groteske is dus niet zuiver onbepaald en onbekend, maar er kan niettemin geen vaste plaats aan worden toegekend. Het blijkt echter in een soort parasitaire status binnen de marges van een bepaalde literair-institutionele normering voort te woekeren. Dat het groteske – in een constituerende paradox – door het literaire systeem noch te assimileren noch te verwerpen valt, opent derhalve een transversaal en productief denkraam voor deze analyse.

Deze vooruitlopende beschouwingen over de te volgen aanpak omkaderen het volgende: het steeds diepere inzicht in de romans maakte het mogelijk, het aan elk werk specifieke (co(n)textuele) groteske geduldig en interactief te benaderen om vervolgens de gemeenschappelijke reflexieve koers te vinden. De bestudering van de romans resulteerde evenwel uit een leesbeslissing en vandaar onvermijdelijk uit een aantal persoonlijke, selectieve groteskenverwachtingen. Daarom leek het voor het onderhavige manuscript wenselijk, zo vroeg mogelijk inzage te geven in deze haast onbegonnen denkoefening rond 'het spookconcept' dat 'grotesk', zoals zal blijken, in het literaire schrijven van tussenwerelden voorstelt.

Schim en schijn bedriegen: het eerste deel van dit werk volgt niet conformistisch de gangbare toelichtingsimperatief van de dissertatie. Een exhaustief – voor zover dat haalbaar is – conglomeraat van literatuurwetenschappelijke uitlatingen over het groteske als zodanig geeft geen antwoord

¹¹ Paul de Man, "Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*" (1982:775) (Zie hierover ook Lisse 2002: 61).

op de vraag wat het groteske in deze romans van Claus en Grass werkelijk (ook ethisch en politiek gezien) voorstelt. Vandaar dat er geen omvattende, systematische status quaestionis van de *Groteskforschung* als zodanig in deze studie voorkomt. Daartegenover laat zich aan de hand van een groten-deels canoniek overzicht uit het omvangrijke groteskenonderzoek een globale problematiek articuleren voor een literaire leespraktijk omtrent het groteske.

Enkele literatuurwetenschappelijke beschouwingen leveren exemplarisch het nodige denk- en omschrijvingsapparaat om de grondspanning te doordringen waar een lectuur van de onderhavige romans van leeft. Daarbij legitimeren de huidige keerpunten in het groteskenonderzoek (Symmank 2002, Fuß 2001, Robertson 1996, Rosen 1991, Harpham 1982) dat er in dit betoog poststructuralistische en/of deconstructivistische inzichten meeresonereren. Dit betekent echter niet dat ik een overeenkomstige 'geinstitutionaliseerde' lectuur (voor zover die überhaupt bestaat) van het groteske nastreef. Voor zover mijn aanpak aanleunt bij het werk van de Franse filosoof Jacques Derrida, wiens naam onmisbaar met "deconstructies" verbonden is, is dat eerder vanuit een soort 'transtheorie' voor de humane wetenschappen.

Bij mijn weten heeft Jacques Derrida zich nooit over de problematiek van het groteske uitgesproken. En toch bewijst een uitgesproken heden-daagse en up-to-date uiteenzetting over het groteske dat er voor de ontcijfering van deze specifieke literaire problematiek, die dus een singuliere 'logica' opeist, een onbetwistbare affiniteit met dergelijke lectuur bestaat. Door de gewonnen inzichten in het literaire groteske wordt de groteskenonderzoeker vaker aangespoord – wat niet betekent dat dit uitsluitend zo moet of kan – zich achter een 'deconstructivistische' of versplinterde invalshoek te scharen. Dit impliceert dat mijn lectuur zich in ruime zin (maar toch zo secuur mogelijk) in deconstructivistische gebaren en decentraliserende, verschuivende constructies (de/constructie) laat inweven. Omdat het groteske door de literatuur als radicaal subversief van opzet voortdurend naar het onderscheid snakt: verschil, verschillend, verscheiden, *unterschieden*, *Verschiedenheit*, 'different' en uitstel in de *différance*.

Ten slotte lijkt het zinnig en verhelderend deze reflectie over de groteskenproblematiek aan contrasterende taal- en begripsapparaten te onderwerpen. Enerzijds kijkt het groteskenonderzoek – uiteraard afhankelijk van de taalcompetentie – m.i. nog te vaak uitsluitend naar de taal waarin de tekstanalyse wordt gedacht. Anderzijds maakt een contrastieve en taalinteractieve uiteenzetting over het groteske het mogelijk, op de specifieke taaldynamiek die aan dit corpus zo eigen is, dialogisch en meerduidig te antwoor-

den. Het resultaat is echter een enigszins grotesk weefsel¹² van de getwijnde taalgarens van dit corpus geworden, waarin zich bijgevolg in enkele cruciale probleemconstellaties¹³ een machtige, eeuwenlange traditie (de germanistiek) met een betekenisvolle minderheid (de neerlandistiek) meet. Zo zal ten slotte langzamerhand blijken voor welke methodologische optie hier wordt gekozen: net zoals een driedimensionaal beeld niet met een zonnebril bekeken kan worden, wordt hier de o.m. dialogische en fragmentarische zienswijze eerder bepaald door het onderzoeksonderwerp. Niettemin kan dit zeker geen stringente regel zijn en wil hier in het geheel geen aanspraak op exclusiviteit worden gemaakt. De mogelijkheid van een concurrerende en verschillende aanpak blijft immers in principe in de te bestuderen werken ontsloten, wat tegelijk het voorlopige en relatieve karakter van deze studie onderstreept.

Wat de presentatie van de literaire tekststudie betreft, werd ervoor geopteerd de groteske gelaagdheid van beide romans apart te behandelen. De voornaamste reden hiervoor is dat op die manier de specificiteit van elke tekst tot haar recht kan komen. En dit impliceerde dan weer om in zeker opzicht de taal van de romans te (laten) spreken. Daarnaast bleek dat betrekkelijk weinig germanisten in Duitsland (ook al is dat sinds kort wellicht aan het veranderen) zich over Claus' werk buigen, terwijl de interesse voor een studie over Grass in het Duits in het Nederlandse taalgebied hoger ligt. Bovendien ziet het ernaar uit dat de belangstelling van de *Grass-Forschung* voor Nederlandstalige bijdragen zo goed als nihil is en dat een wetenschappelijke oefening over Hugo Claus in het Duits wellicht te veel zou detoneren aan een Belgische academische instelling. Vandaar dat voor dit manuscript uiteindelijk voor een tweetalig reflexief discours werd gekozen.

Achteraf bekeken weerspiegelt dit meertalige neerschrijven misschien ook een genetische (groteske?) erfelijkheid. Voor een kind van de tussencultuur is het eentalige schrijven dwars door moedertaal en vreemde talen een onzeker proces: de taal biedt zich nooit éénduidig aan, enkel in een vrolijke en besmettelijke mengeling. Taal spreekt onvermijdelijk verscheidene talen. Bovendien wordt het vertalen met het onvertaaltbare geconfronteerd, met de onmogelijkheid om een talig tekensysteem *punt voor punt* naar een ander over te brengen. Zo dreigt al gauw een beiderende vinger elke decentraliserende productie van meet af aan als fout of idiosyncratisch of idioot te bestempelen. Er schiet bijgevolg enkel deze enige weg over naar de

¹² Roland Barthes herinnert ons eraan dat 'tekst' oorspronkelijk 'weefsel' betekent (Barthes 1973). In *L'effet de réel* (1968) o.a. had hij het al over "le tissu narratif".

¹³ Onder 'constellatie' versta ik een samenstel van factoren dat in het bijzonder invloed op iemand of iets uitoefent en daar vervolgens het resultaat van uitdrukt. (Van Dale)

onderworpenheid aan de keurige wetten van de taal. Het kan er hierbij nochtans niet om gaan een mogelijke uitweg te zoeken naar de neutrale en onschuldige schriftuur (*écriture blanche*) die Roland Barthes in *Le degré zéro de l'écriture* voor het voetlicht bracht, "bevrijd van iedere horigheid aan een getekende orde van de taal" (*libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage*, p. 55), zoals *L'étranger* van Camus. Om die groteskenredenering over het 'vreemde' en het 'andere' überhaupt in een adequate taal te kunnen inlijsten, rest er nog de eigenaardige, creatieve en transgressieve collage van doorzichtige stereotiepe uitdrukkingen, van clichés en automatismen die zich ludiek en sociaal samenvoegen. Zo kon er in de polyfone en parodiërende stemmen van de taal (ook van de talen die elkaar wederzijds bevruchten), dus misschien ergens in het innige begrip van het groteskenschrijven, eindelijk ook een onbegrensde schrijfvrijheid tot volle bloei komen.

**“Parler du grotesque,
c’est toujours trop dire ou trop peu”**

Hoofdstuk 1

Naar een groteskenplot, kruimelgewijs

De titel van dit hoofdstuk zou al programmatische taal moeten spreken¹. Hierna zal eigenlijk het spreken over het groteske in scène worden gebracht. Dit komt er hier op neer een eigen wetenschappelijk problematiseringkader te ontwerpen, waarbij enkele (lang niet alle, maar op een fundamenteel niveau) representatieve constellaties uit het groteskenonderzoek kritisch in kaart zullen worden gebracht en als al dan niet vruchtbare uitgangspunten voor de grondige aanpak van het onderhavige corpus zullen worden gepresenteerd. Tegelijk lijkt, zoals in de titel aangegeven, een dergelijke benadering voor het groteske enigszins inadequaar. Ze vertoont inderdaad enigszins een maat van overdrijving, een overmaat (een 'trop', een 'te') en schiet tevens ergens tekort. Uit de hiernavolgende beschouwingen moet blijken waarom.

In tegenstelling tot talrijke literatuurwetenschappelijke begrippen behoort 'grotesk' als adjectivisch supplement evengoed tot de begripscategorieën eigen aan de omgangstaal: toestanden, omstandigheden, ervaringen, zintuiglijke indrukken en natuurlijk mensen komen als grotesk over. Zowel in het alledaagse leven als in de wetenschappelijke wereld heeft dit in taalkundig opzicht 'kleinste' en beweeglijke betekenismoment van de taal al lang zijn fortuin gemaakt: 'grotesk' is vandaag nog talig alomtegenwoordig. Het is bijgevolg niet overdreven te stellen dat het goed ingeburgerd is en werkt. En nochtans: hoe en waarom iets, afhankelijk van de individuele ervaring en belevingsinhoud, onder de benaming 'grotesk' valt, lijkt voor velen een welhaast onoplosbaar raadsel te zijn. Men zou bijna kunnen denken, zoals Geoffrey Galt Harpham in zijn boek *On the grotesque* uit 1982: "The word [...] accomodates the things left over when the categories of language are exhausted" (p. 3).

¹ Met deze zin opende Dominique Iehl zijn bijdrage tot het speciaalnummer van *Etudes Germaniques* over het groteske: "Grotesque ou réduction. Quelques aspects du théâtre allemand du XXe siècle". In: *Etudes Germaniques*, *Le grotesque*. 1/1988. vol. 43. p. 97-108.

Dat het over het algemeen als moeilijk wordt ervaren, het gebruik ervan toe te lichten, is m.i. aan verschillende factoren te wijten. Ten eerste zit het groteske dusdanig in een concreetheid van uiteenlopende literair-esthetische getuigenissen ingebakken of is m.a.w. zodanig in een afwisselend nieuw (haast kameleontisch) gewaad in een specifiek 'host' of medium verankerd, dat het zich daar niet te graag uit laat abstraheren en in mooi onderscheidende of bestendige woorden laat vangen. Een exemplarisch aanknopingspunt bij die co(n)tekst(text)uele zienswijze vormt ongetwijfeld de Rabelais-studie van de vooraanstaande Russische groteskenonderzoeker Michail Bachtin²: daar spreekt hij immers ruimschoots zijn befaamde principiële belangstelling uit voor de concrete en lichamelijke natuur van het groteske. In het voetspoor van Bachtin poneert Philip Thomson in zijn synoptische studie *The grotesque* uit 1972 dan enigszins verabsoluterend: "There is nothing abstract about the grotesque" (p. 57). De genuanceerde en preciezere formulering van Geoffrey Galt Harpham illustreert m.i. zowel de 'concrete' (!) complexiteit van die concreetheidopvatting als de diffuse methodologische implicaties ervan:

"[...] like recently created perfumes designed to smell different on each person [...]. For how can the meaning-in-form of a thing be defined when the forms under consideration have no common structure and the range of possible meanings approaches the random?" (1982: 16).

Harpham leverde hiermee een belangrijke bijdrage aan elke noodzakelijke problematisering van het onderwerp. Hij nodigde immers terecht groteskenonderzoekers uit om het groteske in een mate van blijvende onbepaaldheid en flou te bedenken tussen het groteske (wat 'grotesk' als een gesloten, gecodificeerd en afgebakend conceptueel geheel zou voorstellen) en meervoudige, heteromorfische vormen van 'het groteske' (het oneindig aantal virtuele waarschijnlijkheden van 'grotesk', waarvoor ik bewust niet 'grotesken' gebruik). Op die manier kan de groteskenonderzoeker die constitutieve tussenruimte geduldig aftasten, in de trant van dat kinderspel bekend in het Frans als *jeu du taquin*. De verscheidene variaties op deze 'schuifpuzzel' behelzen dat verschillende vormen op een gegeven oppervlakte

² *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renesansa* (voor het eerst verschenen in 1965), naar het Frans vertaald als *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*; naar het Duits vertaald als *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Uittreksels verschenen eveneens in boekvorm onder de titel *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Over de spelling van de naam van de Russische literatuurwetenschapper heerst er verwarring naargelang van het taalgebied. Hier werd voor 'Bachtin' geopteerd omdat dat de meest gangbare orthografie is, zowel binnen de neerlandistiek als in de Germanistik.

verplaatst en door elkaar geschoven moeten worden. Doel is dat na een passende (altijd relatieve want variabele) verbinding een virtuele, alomtegenwoordige plaats voor een 'gat', een 'leeg vakje', een 'blinde vlek' (of *Abgrund*, ook in de Kayseriaanse betekenis als een (blik in de) afgrond die zich opent en het vertrouwde ontvreemdt) zou overblijven. Het structuralisme had dat lege vakje al gesitueerd³; voor het groteskenonderzoek biedt het de waarborg om een oneindig aantal gedifferentieerde betekenissen in wording binnen een inventief proces te laten bestaan en in alle constructies nog een verschuiving te organiseren.

Vooraleer uitvoeriger wordt ingegaan op de cruciale methodologische moeilijkheden die Harpham aanstipt, kan tenslotte nog vermeld worden dat de concrete (tekst)verankering van het groteske zich – in het verlengde van het onderzoek van Elisheva Rosen – ook goed laat aflezen op het vlak van een 'groteskendenktraditie'. In haar boek, getiteld *Sur le grotesque* uit 1991, maakt Rosen duidelijk dat de reflectie over het groteske oorspronkelijk veeleer een bekommernis van kunstenaars als van onderzoekers, wetenschappers of geleerden was. Ook valt het haar op hoe aanvankelijk in wetenschappelijke kringen over het groteske als over een locale vraag in detailstudies wordt gereflecteerd. Dat het groteske nadien eindelijk in werkelijk algemene literatuurwetenschappelijke uiteenzettingen werd ingelijfd, acht Rosen veeleer mee ingegeven door de toenmalige pogingen om een algemeen geldende literatuurtheorie uit te werken (Rosen 1991: 106-7). Voor een eerste benadering van het 'spookbegrip' in kwestie wijzen zowel het publiekelijke, maatschappelijke spreken als praktijkgerichte uitspraken én metabeschouwingen vanuit diachronisch perspectief op de noodzakelijke en steeds veranderlijke inbedding van het groteske, in casu in het literaire feit. Daarom zou ik het groteske extensief willen benaderen, met andere woorden uitgaande van specifieke tekstconfiguraties opdat het van zijn eigenaardigheid niet vervreemd zou geraken. En zo komen we het groteske kruimelsgewijs op het spoor.

Aan een uiteenzetting over het groteske beginnen betekent bijgevolg met het inzicht beginnen dat een perfecte homologie van het productieve schrijf- en leescommentaar met het groteske onmogelijk is. Al is deze 'homologie' enerzijds grotendeels wenselijk om de groteske tekst te eerbiedigen, is het anderzijds evenzeer wenselijk dat ze hem overschrijdt. Maar deze constatering zegt eigenlijk zowel iets over het groteske als over de wetenschappelijkheid die het benadert. Binnen het groteskenonderzoek is het enerzijds zo goed als gemeengoed geworden dat de groteske creatie

³ Gilles Deleuze heeft dat spel geactualiseerd (zonder het te benoemen) in zijn essay *A quoi reconnaît-on le structuralisme?* uit 1972 (2002: 258-265).

eenduidige conceptualisering en genrestructurend denken uitholt en tart. Toch geloof ik niet dat het groteske ze daarom per se ontkent. In *Die sozial-kritische Funktion des Grotesken* (2003) vat Barbara Sinic het groteske illustratief op als “Abweichung von der herkömmlichen Kausalität” en “Widersinn” (p. 65-67). Hugo Claus en Günter Grass hebben meermaals een ernstig voorbehoud gemaakt ten aanzien van een zogenaamd uitermate menselijk-rationaliserend en naar stabiliteit strevend waarnemingspatroon bij een als chaotisch ervaren ‘wereld’ en ‘werkelijkheid’. Toch moeten Sinics woorden worden genuanceerd, geloof ik. Terwijl het woord ‘Abweichung’ (afwijking) nog een verschuiving van het traditionele causale systeem kan suggereren, moet het voorvoegsel ‘wider’ (tegen) bij ‘Widersinn’ echter met enig kritisch wantrouwen worden getoetst, omdat een ‘tegen’ het groteske naar een logica van de negativiteit (tegenzin, tegencausaliteit) zou kunnen doen kantelen. Geheel in de lijn van een grootscheeps en zo uitvoerig mogelijk *status quaestionis*-project ontzegt Barbara Sinic zich na deze vaststelling echter de mogelijkheid van een kritische bezinning voor haar eigen discursieve en analytische praktijk. Nochtans blijkt al vlug dat de beruchte groteskenweerstand tegen aanschouwelijke abstractie, logisch-cartesiaans denken en duurzame betekenisonderscheiding eigenlijk onvermijdelijk aanleiding geeft tot een aporetische⁴ en haast asymmetrische methodologie. Spreken van een aporie aangaande een onmogelijke methodologische overeenkomst met het groteske is dus niet zo maar een modieus statement. Zoals Peter Fuß bij de ingang van zijn complexe hypertextuele studie *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels* (2001) terecht opmerkte, slaat deze aporie hier op het studieonderwerp als „Kernparadox (je)der Analyse des Grotesken“ (p. 15).

Uit het voorgaande blijkt anderzijds dat het voornemen van een ‘klassieke’, traditionele wetenschappelijke *positiebepaling* van het groteske überhaupt zeer onhandig is om het groteske recht te doen. Het literaire rijk van de wanorde, van de verrassende en ontketende creativiteit evenals van de speelse en vermakelijke stemming binnensmokkelen, vergt ‘een ander Zeggen’⁵ dan de positieve wetenschap, een Zeggen dat het groteske niet op

⁴ Markus Symmank is bij mijn weten de enige onderzoeker (Bachtinonderzoeker in dit geval) die het idee van de aporie aanraakt – zonder daar verder vervolg aan te geven – via de carnavaleske ambivalentie bij Dostoëvski (*Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur*, 2002: 26).

⁵ Ook Martin Heidegger zocht in *Zur Seinsfrage* (1955) een nieuwe manier om het ‘Zijn’ te zeggen (*ein anderes Sagen*). Hij stelde voor om het woord ‘zijn’ onder een ‘kreuzweise Durchstreichung’ (~~das Sein~~) te schrijven. (1967 (3. Aufl.): 30). De verwijzing hiernaar heb ik te danken aan Michel Lisse, “Heidegger et la lecture” in: *L’expérience de la lecture I* (1998: 109).

afstand en van buitenaf zou inspecteren als een gesloten object *an sich*, bewaarder van een objectieve zin. Zoals Elisheva Rosen zegt: "L'on perçoit mal comment cette catégorie peut coexister avec un appareil notionnel qui consacre son exclusion." (1991: 149). Met dergelijke tegendraadse middelen in het gevlj proberen te komen, zou eerder onmiddellijk de aandacht trekken en van meet af aan tot mislukking gedoemd zijn. Daarmee wil echter niet gezegd zijn dat het groteske strenge en noodzakelijke wetenschappelijkheid weerlegt en de efficiëntie van het wetenschappelijke discours ondermijnt. Onderzoek naar het groteske vergt m. i. veeleer een *andere* (ik heb het bewust niet over een 'alternatieve'), transgressieve wetenschappelijkheid: een wat lossere wetenschappelijke logica, met onvoorziene correlaten en imponderabilia, die dus niet langer enkel de ratio of *Vernunft* verabsoluteert, maar eveneens aandacht schenkt aan een associatieve rationaliteit, aan de droom, de fantasie, enz. Interessant in dat verband is hoe Grass in een interview met een poëticaopvatting uitpakte, die daar aansluiting bij zoekt:

"Es ist die Auseinandersetzung mit der Aufklärung, meine Kritik an der Aufklärung, da sie im Verlauf der Jahrhunderte den Begriff der Vernunft zu sehr auf das Machbare, technisch Machbare, verkürzt hat. Andere Bereiche, vor allem Traum und Phantasie, die bei Montaigne ja noch ganz präsent sind, hat die Aufklärung verteufelt, regelrecht als Irrationalismus diffamiert. In meinen Büchern sind diese Bereiche präsent." (Grass/Raddatz/de Weck, 1999: 9)⁶

Deze 'andere' wetenschappelijkheid zou bijgevolg de verworven conceptuele kennis van de positieve wetenschap op een relatieve manier hanteren ten einde een rigoureuus en reflexief analytisch commentaar op te bouwen *binnen* de literaire groteskenproductie (ik zeg niet: product, want het groteske is nooit voltooid, nooit af, zo Bachtin). Daarbij zou eveneens ruimte worden gelaten voor virtuele meerduidigheid, zonder daarom van een eenduidige en leesbare wetenschappelijke taal af te zien die voor de nodige kritische distantie zorgt. De definitorische balans van Barbara Sinic voert, zij het slechts zijdelings, een interessant inzicht van Gerhard Mensching in die vraagstelling aan. Omdat Mensching in *Das Groteske im modernen Drama* (1961) het groteske als vermenging van verscheidene *Darstellungsniveaus* opvat, gaat hij ervan uit dat men het groteske niet met een "einheitlicher Art der Betrachtung begegnen kann, sondern die Betrachtungsebene wechseln

⁶ Het interview werd ook in *De Morgen* van 01.10.1999 vertaald: "Het zich verstaan met de Verlichting, mijn kritiek op de Verlichting, omdat ze in de loop der eeuwen de rede te zeer tot het maakbare, het technisch maakbare gereduceerd heeft. Andere gebieden van de geest, vooral droom en fantasie, die bij Montaigne nog volop aanwezig zijn, heeft de Verlichting verketterd, regelrecht als irrationalisme belasterd. In mijn boeken vind je beide gebieden terug."

muss" (p. 29, geciteerd naar Sinic 2003: 70). Zodoende geeft Mensching, zoals talrijke jongere groteskenonderzoekers na hem, o.a. blijk van een noodzakelijke bezorgdheid om een gepaste en bevredigende methodologische aanpak, die allicht begint bij een reflectie op het eigen betoog. Voor de onderhavige wetenschappelijke oefening komt dit erop neer de veelzijdige, uit de teksten nagalmende groteskenecho's zorgvuldig te koesteren om vervolgens op grond van een waaier van virtuele groteskenmogelijkheden en -onmogelijkheden een open en pluralistische invalshoek te kunnen verdedigen.

Wie zich desondanks aan een dergelijke academische uiteenzetting over het groteske waagt⁷, moet zich echter nog rekenschap geven van een bijkomende moeilijkheid. Aan het gewonnen inzicht dat het groteske zich als esthetisch fenomeen in concrete beweeglijkheid constitueert, laat zich in de eerste plaats een nauw verwant metastandpunt van Elisheva Rosen relateren. Vanuit literair-historiografisch perspectief expliciteert ze als volgt: "C'est qu'à travers le grotesque, on vise aussi bien à cerner une innovation, voire l'innovation dans les arts" (1991 : 7) en "C'est son intrication constante avec la question de la nouveauté dans les arts qui se révèle en cause." (p. 143) Voortbouwend op dat complicerend element betoogt Rosen verder dat ook het denken over het groteske (en dus de noviteit) steeds weer herschreven moet worden:

"On ne se trouve pas en présence d'un épisode passé, mais d'un chapitre inachevé de la réflexion esthétique, ancien et nouveau tout à la fois, que l'on réécrit inlassablement." (p. 7).

Mij lijkt veeleer dat de onstabiele, innoverende en vernieuwende strekking van het groteske pas 'gedacht' en bijgevolg wetenschappelijk geponoerd kan worden, indien er omzichtige aandacht wordt geschonken aan zijn complex marginaal (*Randständigkeit*)⁸ statuut (d.w.z. ook ten opzichte van een zekere stabiliteit), zoals Robertson hierna nog duidelijk maakt:

⁷ Je zou je kunnen afvragen of een efficiëntere benadering van het groteske überhaupt niet bij een schrijver thuishoort en bijgevolg of de literatuurwetenschapper hier per definitie (op een gelijkaardige manier als de archiefmedewerkers uit *Ein weites Feld*) niet eerder de rol van een voetnotenslaaf toebedeeld krijgt. Alle Clauskenners weten overigens maar al te goed dat Claus graag badinerend en geamuseerd over 'zijn academisch personeel' spreekt. In deze optiek kan deze denkoefening als een lange en trouwe maar ook kritische en creatieve parafrase omschreven worden. Toch staat het anderzijds vast dat het daarbij eveneens de taak van de literatuurwetenschapper is om het parafraseren te overschrijven.

⁸ Volgens Elisheva Rosen (*Sur le grotesque*, 1991) is Montaigne 'de eerste' die het groteske met het beeld van centrum en marges correleert (p. 21-22). Rosen beschouwt verder dat het denken over het groteske zich eigenlijk sinds de Renaissance met behulp van metaforische topoi (*topique*) doorzette en ontmantelde: "nuits et songes,

"The grotesque, however, with its displacement of the focus from the central representation to the fringe itself, problematizes the very notion of the frame as a defining feature of the work of art and raises serious questions about its 'organic' integrity. With its decentering, the border of the work no longer functions as a border at all [...]" (1996: 13) ⁹.

Voor de onderzoekspraktijk komt het erop neer die vernieuwende en verschuivende strekking niet statisch te normaliseren wanneer je ze steeds opnieuw moet bedenken. Het groteske rukt zich in een zekere mate steeds weer los van zijn reflexief erfgoed. Tegelijk wordt hiermee expliciet geproblematiseerd¹⁰ hoe ontoereikend (en onwenselijk) een naar exhaustiviteit strevend onderzoeksbericht bij een specifiek studieonderwerp als het groteske wel kan zijn.

Daardoor komt het groteske in het wetenschappelijk circuit opvallend over als een rekbaar 'concept', voortdurend in wording, waaraan hardnekkige onbepaaldheid, besluiteloosheid, wisselvalligheid en dubbelzinnigheid kleeft. Doorgaans geldt dit in het groteskenonderzoek praktisch als enige communis opinio, te weten de zekerheid van zijn onzekerheid, het bepalen van zijn conceptuele onbepaaldheid en ambigue karakter. Voor de onderzoekspraktijk heeft dit zowel positieve als negatieve gevolgen. Enerzijds verplicht het zich voortdurend vernieuwende groteske tot reflexieve ontzuiling en tot een systematiek van het in twijfel trekken: als 'gebrekkige hoeksteen' (*defective cornerstone*, cf. p. 7) wil het groteske sedimentatie voorkomen. Zo erkent Elisheva Rosen, zoals wellicht al 'onderhuids' aan mijn tot nog toe onvolledige weergave van haar studie merkbaar was, nadrukkelijk een buitengewone intellectuele stimulans in het groteske (p. 17). Anderzijds struikelen heel wat pogingen om het fenomeen te omschrijven over zijn verbluffende veelvormigheid; deze irriteert sommigen en spreekt anderen omgekeerd net aan. Hierbij loont het wellicht de moeite – ter diachronische ondersteuning – om in deze tekst een in het Franstalige groteskenonderzoek beruchte passage uit André Chastel *La grottesque* (1988) te monteren. Reflecterend over de woelige groteskenstrijd in de XVI^e eeuw hangt Chastel een historisch beeld op van "l'agacement des théoriciens

centre et marges, informe et difforme" (p. 37-38). Dit stelt haar in staat te concluderen dat het groteske aan een lang localiseringsproces werd onderworpen (p. 13, 14 en 125), waarvan Kayser én Bachtin volgens Rosen gebruik maakten om hun stellingen te onderbouwen.

⁹ In dat opzicht rijst ook de vraag in welke mate het groteske al dan niet in een systemisch-structureel stramien kadert. In *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels* (2001) benadert Peter Fuß het groteske voor zijn part aan de hand van 'accentverschuivingen' ten opzichte van de systeemtheorie van Niklas Luhmann.

¹⁰ Ik gebruik 'problematiseren' in de zin van: kritisch in vraag stellen, als problematiek aankaarten om nader te onderzoeken (en dus niet per se in de zin van: in twijfel trekken).

face à une mode envahissante sans référence intellectuelle satisfaisante" (p. 18) en stigmatiseert daarmee uit literatuurwetenschappelijk oogpunt een fundamentele ergernis die zich klaarblijkelijk tot op heden heeft voortgezet.

Zeker is dat die groteskenveelvormigheid – die aan Proteus doet denken – ertoe uitnodigt om de groteskencontouren nieuw te schetsen. Zo ontsnapt ook de literatuurwetenschapper niet aan het gevaar van de creatieve verleiding. Ik heb er – in een relatieve analogie met dat *jeu du taquin* met het lege vakje – reeds op gealludeerd dat ze wellicht een wenselijke voorwaarde is voor een geslaagd gedifferentieerd commentaar dat van de teksten uitgaat. Dit betekent m.a.w. echter ook dat deze wisselende onbepaaldheid, deze groteske 'lege' of 'blinde' plek waarmee de onderzoeker rechtstreeks geconfronteerd is, aanleiding geeft tot zowel metaforische als metonymische afleidingen en afwijkingen¹¹, tot imaginaire invullingen, tot veelzeggende verlengstukken en overvloedige reducties, kortom tot eindeloze extrapolaties en kortsluitingen, die tenslotte niet meer de waarschijnlijkheid van een overeenkomst rondom groteske lecturen op het oog hebben. Hierover klonk Geoffrey Harphams diagnose meer dan twintig jaar geleden al nogal zorgwekkend:

"Contemporary usage is so loose that the word is in danger of losing all meaning and passing out of critical discourse altogether" (1982: 20).

Zoveel jaren nadien zou men zich uiteraard kunnen afvragen in hoeverre het kritische woordgebruik door de jaren heen al dan niet stabiel en/of onstabiel is geworden. Niettemin bleef het functioneren en onophoudelijk 'zin' maken.

Waar het hier echter cruciaal om gaat, is uiteraard dat het groteske het verhaal van de oorsprong en het ontstaan voortdurend *à rebours* moet bijstellen, daarbij aantonend dat 'herkomst' maar hypothetisch en bedrieglijk lineair (want altijd teleologisch) op 'eenvoud' en 'eerst' terug te brengen is. Daar waar het groteske in het verleden tot rust zou moeten komen, is zijn sterven in de toekomst geprogrammeerd. Bachtin verwijt immers aan Kayser dat hij de oude wortels van het groteske vergeet; en dat zijn voor Bachtin dan "die groteske Archaïk, die antieke Groteske (etwa die Satyrspiele oder die altattische Komödie)" (R, 98-99). De geschiedenis van het woord getuigt van de meest wisselvallige en verwarrende semantische toeschrijvingen die praktisch allemaal het geheim van een vooropgezette oorsprong aan het licht willen brengen. Dankzij een haast nog naar believen te verruimen betekenisveld manifesteert het groteske zich tegelijkertijd in de nabijheid van het fantastische, het onnatuurlijke of het grillige en monstreuze, omspant het de carnavaleske, komische en burleske literatuur, valt samen

¹¹ Een fenomeen waarop vooral E. Rosen de aandacht vestigde. (1991: 12 en 14 o.a.)

met de karikatuur of wordt nog als socio-kritisch instrument of als uitdrukking van een absurde 'Weltanschauung' gehanteerd. Ten slotte treedt het groteske in de concrete (meta)literaire praktijk bij voorkeur en het vaakst in alle mogelijke combinaties op, als complexe verwarring van talrijke stemmen in zijn eigen stem¹²; het groteskenonderzoek wijst uit dat allicht geen enkele van deze toeschrijvingen op zich verkeerd is, daar ze allemaal verwantschap met het groteske vertonen. Alleen werken ze in binaire paren (het fantastische groteske van Kayser, het komische groteske van Bachtin, enz...), als verzegelde mogelijkheid, te sterk reducerend en gefocust op één zinelement. Mij gaat het er hier vnl. om 'minimale' of liever distinctieve configuraties van het groteske dynamisch te herformuleren en te problematiseren, niet om alle mogelijke aanvullingen, supplementen en gedaanteverwisselingen aan te kaarten.

Daarenboven stond ook de homonymie met het 'alledaagse' woord – afhankelijk van de bestudeerde 'groteskenperiodes' – enkele literatuurwetenschappers in de weg omdat 'grotesk' dikwijls denigrerend werd/wordt gehanteerd om het belachelijke of de afwijking te stigmatiseren. Daarom bedachten deze literatuurwetenschappers zelfs neologismen voor het voorleggen van hun eigen wetenschappelijk begrip: zo voerde André Chastel in 1988 met betrekking tot XVI^e eeuwse grotesken de overkoepelende en uitheemse benaming „la grottesque“ in, gevormd naar analogie van het even uitheemse Italiaanse *grottesca*. Een dergelijke omvattende waaier van creatieve (vnl. metaforische) invullingen is – ondanks hun argumentatieve overtuigingskracht – volgens sommige onderzoekers ongetwijfeld terug te brengen tot een oorspronkelijke onbepaaldheid, wat een enigszins essentialistische visie op het groteske onderstelt waarvan ik voor de bovengenoemde redenen afstand genomen heb. Zetten de talrijke gedissemineerde en polyfone groteske stemmen er immers niet toe aan om deze onbepaaldheid als niet oorspronkelijk, niet vooropgezet of *an sich*, maar als onvast en steeds verglijdend te beschouwen?

Teruggrijpend op de inleidende beschouwingen van dit hoofdstuk blijkt nu dat 'grotesk' als een belangrijk retorisch, literair en algemeen

¹² Ik begin hier opzettelijk niet aan een afbakening van de term ten opzichte van andere begrippen. Deze zijn immers slechts interessant in contrast tot dit studieonderwerp, zodat daar niet rechtstreeks aandacht aan geschonken kan worden. Daarvoor verwijs ik onder meer naar Barbara Sinic (2003:100-137). Bovendien moet hier blijken hoe moeilijk (onmogelijk) het is om met zekerheid deze dialogische en 'parodiërende' effecten van het groteske in al zijn varianten te achterhalen.

esthetisch begrip binnen het kritische discours fungeert¹³: 'grotesk' is er, is niet gratis of ongegrond, kan niet ontkend worden. In dat opzicht lijkt het niet onredelijk aan te nemen dat het groteske een haast onwankelbare manier voorstelt (als goed ingeburgerd gesubstantiveerd adjectivum) om onze wereld op wankelbare grond (vandaar het literaire spookwoord 'het groteste') waar te nemen, waarbij het groteske niet zomaar samenvalt met een wereldbeschouwing (*Weltanschauung* van Wilhelm Dilthey). Wat betekent deze paradox nu concreet? Indien het groteske zich als herkenbare literaire praktijk enigszins aan axiomatic, wetten en structurele afbakeningen onttrekt, is het nog steeds, met de befaamde woorden van Wolfgang Kayser, "keine feste Kategorie des wissenschaftlichen Denkens" (2004: 17, mijn cursivering).

In het licht van de voorafgaande beschouwingen stelt dit hoofdstuk zich bijgevolg tot doel een prikkelende uitdaging aan te gaan: met een op zijn minst 'andere' toenaderingsmethode, die zich ergens vanuit de periferie van de traditie exponentieel uitbreidt, wil het een bescheiden poging ondernemen tot een virtuele en momenteel nog hypothetische 'begripsafbakening'. Hiermee is de opzet van dit eerste stuk principieel aangegeven: in een door schrijvers geconcipieerd en gepercipieerd discoursief veld wil het de sporen van deze verborgen, vervlochten en zelden spontaan geopenbaarde, zichtbaar afwezige, groteske Proteus-identiteit zo dynamisch en zo onbevangen mogelijk met sympathetische inkt uittekenen (zonder 'uit' weliswaar). Net alsof dit werk zou aanzetten om in volle onbeslisbaarheid te onderzoeken wat de literatuur tegelijk intrinsiek en geheim in haar marges schuilkhoudt en hier als 'grotesk' – weliswaar zonder antwoord of waarheid – dus als grotesk geheim openbaart en prijsgeeft¹⁴.

Zoals reeds gezegd heeft het groteske in de loop der tijden door de meest uiteenlopende vraagstellingen, interessecentra en onrechtmatige toe-eigeningen onstabiele (en dus ook stabiele ten aanzien van zijn bestaan) particuliere configuraties en talrijke connotaties gekregen. Het ligt echter niet in de bedoeling van deze studie, deze verschillende

¹³ Met deze constatering opent overigens Frances K. Barasch haar studie *The Grotesque. A Study in meanings*. Mouton: 1971.

¹⁴ Michel Lisse heeft meermaals aandacht geschonken aan de kenmerkende onbeslisbaarheid van de literatuur als geheim, evenals aan de geheimzinnige manifestatie ervan. Zie o.m. "Le secret exemplaire de la littérature" in *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement* (2001: 125-135 en de nog ongepubliceerde studie *Apories de la poésie*, waarin hij o.m. reflecteert over de tekst van Jacques Derrida *Genèses, généalogies, genres et le génie* (2003).

betekenisonderscheidingen uit de zogenaamde ‘woord- en begripsgeschiedenis’ de revue te laten passeren¹⁵. Vroegere literaire woordbetekenissen zijn wellicht van aanzienlijk historisch belang – ook wat de tijdgeest betreft –, maar voor een contemporaine en gesitueerde uiteenzetting lijken ze me daarentegen enkel in zeer geringe mate relevant. Op het snijpunt van de ‘groteskenbegripsgeschiedenis’ en het onderhavige onderzoeksonderwerp lijkt binnen de aanvankelijk nogal merkwaardige methodologisch-institutionele (wetenschappelijke) aanpak een compromisoplossing voor gedeeltelijke transparantie enigszins aanvaardbaar. “Groteskes läßt aber auch [...] der Blick in sonst verborgene organische Welten schauen.”, zei Kayser overigens al (2004: 197).

Wat hierna volgt, is een poging om het contemporaine groteskenonderzoek in *thesenhafter Weise*, aan de hand van een aantal stellingen dus, te verkennen en in het bijzonder om ten aanzien van dit specifieke corpus relevante systeemgebrekkige, esthetische (norm, centrum, marge, afwijking, inbreuk...) en antropologische (carnavaleske, hybride, monstreuze...) wegen conceptueel te exploreren. Daarbij ligt het geenszins in mijn bedoeling, vaste onderscheidingskenmerken aan een abstract-theoretisch betoog te knopen; ik hoop in het voorgaande al duidelijk te hebben gemaakt waarom dit me voor het groteske ongunstig lijkt. Wat voortaan op het spel staat, is dan een haast onmogelijke maar noodzakelijke poging om de beruchte impasse van een definitie te doorbreken; ‘het is meestal niet mogelijk de mogelijkheden mogelijk te maken’, zei Gaston Burssens in *Fabula rasa: Suite in A klein voor periscoop* (p. 66). De gekozen wijze van ‘conceptualiseren’ behelst veeleer aandacht voor een aantal dynamische en open configuratieprincipes betreffende het groteske. Deze moeten me bijgevolg toelaten om met betrekking tot de onderhavige literaire werken onderscheidend over het groteske te spreken. Voorts stellen ze in staat om de specifieke dynamiek ervan te problematiseren en uiteen te leggen en via *meertalige* (meerstemmige) literatuurwetenschappelijke bakens uit de *Groteskforschung* vorm te geven. Aan de hand van deze constructieve wisselwerking tussen reflexieve oogpunten – die op synchrone en dialogische wijze in hun sterke en zwakke kanten hierna kritisch bediscussieerd zullen worden – kan er m.i. een geloofwaardige gestalte van het contemporaine groteske als één mogelijke *schaduw* tot de onderhavige romans worden uitgewerkt.

¹⁵ Voor een verdere uitwerking hiervan verwijs ik naar de reeds genoemde studie van Frances K. Barasch (1971) evenals naar het inleidende stuk, getiteld “Begriffsgeschichte”, uit het boek van Barbara Sinic (2003: 9-31) en naar Manfred Schumacher, *Das Groteske und seine Gestaltung in der Gothic Novel* (1990: 25-58).

Toch dient voordien nog opgemerkt te worden dat de in 2003 verschenen dissertatie van Barbara Sinic (*Die sozialkritische Funktion des Grotesken*) een behoorlijke plaats inneemt in de hierna volgende uiteenzetting. Daarom lijkt het aangewezen hier de contouren van Sinics werk te markeren; daarentegen kies ik er bewust voor om de afzonderlijke groteske operaties die Sinic ontleedt pas in confrontatie met de romans te bediscussiëren. In het eerste deel van haar studie (blz. 9-145) levert Sinic aan het groteskenonderzoek een status quaestionis over het omstreden statuut van een definitie van het groteske. Barbara Sinic nam de uitdaging moedig aan, terwijl het onwaarschijnlijk leek dat er binnen afzienbare tijd een overeenstemming zou ontstaan over een andere groteskenconfiguratie dan de reeds genoemde onbepaaldheid en onmogelijke absolute definitie. Moet dit project net daarom misschien enig gezond wantrouwen wekken? Dreigt het groteske zodoende niet van meet af aan te verstarren?

Doorgaans belichtten groteskenonderzoekers tot nog toe hun onderzoeksobject vaak vanuit een (niet altijd welomschreven) theoretische optie – wat in de interpretatiepraktijk dikwijls herleid wordt tot concrete descriptieve (Schumacher 1990) of synthetische beschouwingen (Thomson 1972) – of net vanuit een innoverend en origineel geambieerde invalshoek als alternatief op bestaande modellen (Fuß, 2001). Tot dat laatste behoren bijvoorbeeld singuliere diachrone studies over het groteske die aan het complexe formaliseren of conceptualiseren (naargelang) van het begrip zijn gewijd (Rosen 1991 en gedeeltelijk Harpham 1982, Fuß 2001).

Barbara Sinic daarentegen legde een aanzienlijk aantal uiteenlopende, naoorlogse theoretische reflecties over het groteske naast elkaar en zocht naar een gemeenschappelijke noemer. Het resultaat leest overtuigend omdat de consensus die zij aankaart stevig diachroon en wetenschappelijk onderbouwd is, waarbij er zelden demagogische gebaren en even zelden maximale, ‘totalitaire’ contouren doorschijnen. Haar groteskenconstruct lijkt bijgevolg niet van boven opgedrongen; het krijgt een vorm in het hart van de esthetische reflectie over het onderwerp. En wat de groteskenonderzoeker ten slotte tijdens de lectuur bijzonder waardeert, is dat Sinic – die zich toch op een satirisch-kritisch groteske toespitst (vgl. 246) – niet enkel oog heeft voor de mogelijke integratie van het groteske in verscheidene esthetische fenomenen (het bizarre, de ironie, de tragikomiek, enz.); ze gaat tevens op zoek naar wat degelijk de singulariteit van het groteske zou uitmaken, m.n. naar wat zij dan “Konstanten” en “Techniken” (vgl. 262, 231) noemt, die “auf verschiedenste Themen anwendbar” zijn (231). Daarbij vermijdt ze definities die te eenzijdig zijn en tracht ze verdienenstelijk concrete groteskenposities te bepalen die productief zouden

zijn voor de interpretatiepraktijk. Wat in haar boek tot slot extra duidelijk naar voren komt, is het debat over de vraag wat het groteske moet, mag of kan zijn om grotesk te werken.

Elke medaille heeft echter haar keerzijde. Dat het eerste deel van Sinics boek door haar bronneneruditie een voortreffelijke wetenschappelijke fundering garandeert, kan echter ook bezwaarlijk als een minpunt worden beschouwd. Voor de lezer lijkt het geheel soms wel op een opeenstapeling of lange opeenvolging van abstract-theoretische standpunten, die aan objectgebonden relevantie verliest naarmate de lectuur vordert. Deze indruk wordt mede gewekt door een vrij strak leesturstramien dat de inzet van haar literatuurwetenschappelijke verkenning amper in de verf zet en vooral niet verder op gang brengt. De ingevoegde denkoefeningen over haar casus ontsnappen maar tijdelijk aan deze aanmerking. Er wordt wel voldoende kritisch gereflecteerd over de geraadpleegde literatuurwetenschappelijke bronnen op hun eentje evenals over de denkkaders waarin zij ingebed zijn, maar er komt te zelden een verruimende interactieve reflectie tot stand waarin de voorgestelde modellen uit het groteskenonderzoek voor haar eigen analyse worden geïnterrogateerd.

Dat de studie van Sinic m.i. op onvoldoende geïnterrogateerde premissen berust, is mede het verlengstuk van haar fundamentele oriëntering op een zekere vooropgezette essentialiteit van het literaire fenomeen. Kenmerkend hiervoor is alvast de manier waarop ze haar groteskenconcept onderhuids op universele, 'objectief' geldende categorieën schijnt te articuleren en daarmee o.a. de groteske productiviteit vanuit de lectuur enigszins veronachtzaamt. Het secundaire panorama waarin haar studie door middel van allerlei vakjes en stramientjes blijft steken, programmeert haar literaire analyse zodanig dat Sinic er ten slotte haast niet meer van afwijkt, met als gevolg dat de particuliere literaire teksten die zij behandelt haast onderling verwisselbaar worden. Niettemin heeft Barbara Sinic deze onmisbare verdienste dat ze probeert het groteskenonderzoek in vastere banen te leiden en via een globale balans van literatuurwetenschappelijke uitspraken een aantal belangrijke contouren van het groteske kritisch en diachroon heeft uitgetekend.

Binnen een dergelijk problematiseringskader dat de mogelijke premissen aftast voor een papieren toenadering tussen Claus en Grass, zullen die groteskencontouren hierna kritisch geschetst worden. Bijgevolg zullen ze ook in hun systematiek in vraag gesteld worden, dit in wisselwerking met enkele recente wetenschappelijke ontwikkelingen op dat gebied. De onderzoeksstellingen die hierbij uit de bus komen, maken duidelijk dat canonieke groteskenstudies dikwijls (maar niet uitsluitend) de

meest relevante zijn. Daar waar ten aanzien van de te bestuderen werken een verruiming van het denkkader wenselijk is, zal ik me op aanvullende standpunten beroepen. Zo zet, om te beginnen, de natuur van het onderhavige corpus ertoe aan, reflexieve aandacht te besteden aan in eerste instantie Duitstalige én Nederlandstalige, maar ook aan Franstalige en Engelstalige uiteenzettingen over het groteske. Het groteske vergt immers een invalshoek die elke harmonische cohesie a priori in twijfel trekt; en bijgevolg zet het ertoe aan, de conceptuele grenzen van één enkel taalgebied te overschrijden, aangezien ze rationeel geruststellende afbakeningen zouden kunnen genereren. Het is niet zozeer het geval dat het onderzoek van Sinic bijvoorbeeld in de reeds genoemde tekortkomingen van een vaak te beperkt gehouden begrippenkader valt, integendeel. Maar haar aanpak besteedt geen aandacht aan Nederlandstalige reflecties op het groteske – wat men haar zeker niet kwalijk mag nemen – en kent ondanks francofiele belangstelling bijvoorbeeld het nochtans voortreffelijke werk van Elisheva Rosen in het Franstalige taalgebied merkwaardig genoeg niet¹⁶. Bovendien is het groteskenonderzoek, dat al lang als een draagvlak voor literatuuronderzoek van internationaal en comparatief formaat fungeert, de laatste jaren aanzienlijk geïnternationaliseerd. Omdat het zich inweefde in een reflexief netwerk van internationale denkpatronen is er vanzelfsprekend een verruiming van het werkperspectief vereist. Daarom zal deze denkoefening zich bewust in een transversaal vergelijkend perspectief moeten inschrijven.

¹⁶ dat nochtans in het Duitstalige *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Berlin: De Gruyter, 1997: 747) onder het lemma 'grotesk' vermeld wordt. Bovendien schreef Elisheva Rosen onlangs nog de toelichtende nota bij 'Grotesk' in het lexikon *Ästhetische Grundbegriffe* (Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2001, Band 2: 876-900).

Hoofdstuk 2

Het groteske spook en zijn geslacht: over het genre en de esthetische categorie

Aan de grondslag van deze studie ligt een op zijn minst *tweetalig* woord (Duits-Nederlands) met een *dubbele* genuskop (een soort meerkoppige hydra). Het adjectief 'grotesk' weet in de literatuurwetenschap zowel uit zijn Duitstalige als uit zijn Nederlandstalige wortels een homograaf zelfstandig naamwoord te gebaren: 'g/G-rotéske'. Daarbij neemt de onzijdige toekenning die tot nog toe gehanteerd werd bewust afstand van het vrouwelijke of mannelijke (woord)geslacht. Zodoende verwijst *het/ús g/G-rotéske* hier historisch naar de overdracht van het woord uit een exclusief artistiek-iconografisch gebied en vnl. naar een eeuwenoude categorie die echter pas sinds de Romantiek tot het domein van de esthetica behoort om over de eigen literaire praktijk te reflecteren – een item waaraan Elisheva Rosen in haar boek ruime aandacht besteedde (1991: 45-46 o.a., zie ook 2001: 888-895). In metabeschouwingen maakte pas Wolfgang Kayser in 1957 het begrip voorgoed "zu einer ästhetischen Kategorie, die auf Schaffenshaltungen [...], auf Inhalte und Strukturen und zugleich auf Wirkungen zielte [...]" (*Das Groteske in Malerei und Dichtung* 2004: 193). Natuurlijk is het geen toeval dat creatieve en literatuurwetenschappelijke interesse voor het ontstaan van de esthetische categorie samenvallen, aangezien Kayser zijn groteskenbegrip vnl. vanuit de Duitse Romantiek 'construeerde'.

Hier verschijnt 'grotesk' dus in zijn onzijdige naamwoordelijke afleiding en androgyne onthoofding, waarbij er met het wegvallen van het leidende hoofd meteen een onthiërarchisering op gang wordt gebracht en *het/dar g/G-rotéske* als spatie wordt geïnstalleerd. Op grond daarvan wordt het woord 'grotesk(e)' derhalve niet begrepen als een vaste genreaanduiding of *Gattung* (ook al zou die allicht binnen een genrepoëtica een marginale en gezagsondermijnende plaats bekleden): dat zou dan *de/die g/G-rotéske* zijn, de trouwens enig voorkomende gesubstantiveerde benaming in de alledaagse omgangstaal. In haar boek vat Barbara Sinic het onderscheidende element als volgt samen: „'Die Groteske' bezeichnet in den meisten Theorien ein Werk, das durchgängig die Merkmale des Grotesken aufweist, was aber sehr selten ist." (2003:48) Zoals de meeste secundaire bronnen getuigen,

impliceert de vrouwelijke en/of mannelijke benaming uiteraard dat groteske kenmerken zich over een meestal tamelijk kort prozageheel verspreiden.

Daarentegen refereert *het/das g/G-groteske* in navolging van Kayser's studie in het hedendaagse groteskenonderzoek eenduidig aan een gedeeltelijke en kortstondige aanwezigheid (kleine tekstfragmenten, episodische varianten, metaforische segmenten, stilistische trekjes, enz...) in discontinu en losrakend tempo binnen een omvangrijker literair werk. Zo situeert ook Dieter Meindl in het begin van zijn *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque* (1996) meteen "the affinity between the disintegrative forces of the grotesque and short or disjunctive narrative forms" (p. 3, ook p. 212). In het Nederlandse taalgebied is vroeger al dezelfde gedachte geopperd door Maarten van Buuren in zijn bondige groteskenstudie *De Boekenpoeper. Het groteske in de literatuur* (1982: 24). Van Buurens onderzoek was m. i. toen nog symptomatisch voor de groeiende aandacht voor lektuurtheorieën en receptieonderzoek, die zich sindsdien onder meer in een ruimer 'contextueel' (co-tekstueel) literatuurbegrip heeft gevestigd (wat ook aan de *Groteskforschung* merkbaar is). Daartegenover is opvallend hoe Barbara Sinic in verband met een genusonderscheiding nog behoefte heeft (eigenlijk zoals Kayser 50 jaar geleden) aan de volgende toelichting: "Es wird allgemein festgestellt, dass 'das Groteske' sowohl durch Autor und Werk als auch durch seine Wirkung zu definieren ist" (2003: 48). Deze definitie is niet erg sluitend, aangezien ook 'die Groteske' evengoed door auteur, werk en effect omschreven kan worden. Bij het raadplegen van secundaire literatuur met betrekking tot die genusonderscheidingen valt ten slotte nog op dat er in algemene beschouwingen (in het bijzonder in naslagwerken) doorgaans sprake is van prozavormen. Gezien Bachtins uitgesproken interesse voor de roman is dit uiteraard niet zo verbazend, tenminste bij Bachtinaanhangers en -onderzoekers, waaronder bijvoorbeeld Markus Symmank:

"Stoff und Motive [des Karnevals, S.V.] finden vorrangig im Roman einen Raum, denn die große Prosaform begünstigt die Verbindung unterschiedlicher ästhetischer Ansätze (2002: 12)¹⁷

Uit het befaamde onderzoek van Wolfgang Kayser evenals uit talrijke detailstudies blijkt echter een inbedding van *het/das g/G-groteske* in drama of lyriek evengoed mogelijk. Zo ga ik ervan uit dat *het/das g/G-groteske* niet bij voorkeur in één van deze generische vormen aanwezig is. Feit is dat de

¹⁷ Ook de ondertitel van de Duïstelijke Bachtinbundel: Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* (1969) is in dit opzicht al veelzeggend.

onderlinge verwantschap tussen *het/das g/G-groteske* en de roman, wellicht onder impuls van Bachtin, het meest is bestudeerd.

Ik zal in het vervolg de benaming *het/das g/G-groteske* verder hanteren. Niet alleen sluit die laatste invulling nauwer aan bij het corpus van deze studie, zoals hierna zal blijken; ze lijkt ook beter ingeburgerd in het groteskenonderzoek¹⁸. De reden hiervoor is dat de genre aanduiding m. i. min of meer vaste patronen genereert die omgekeerd een zekere graad van identiteitscodificatie oproepen en de evolutie ervan al naargelang reguleren of afremmen. Zoals hierboven reeds mocht blijken, sta ik daar sceptisch tegenover als het erom gaat het 'interpretabele' en de eigenaardigheid van het groteske fenomeen aan zulk een gecodificeerd gehalte te meten. Of dit standpunt al dan niet representatief is voor het groteskenonderzoek, zou een nadere metabestudering van groteskenbenaderingen moeten uitwijzen. In elk geval sluit ik me hiermee duidelijk aan bij wat Annie van den Oever als 'structuralistische' tekortkomingen van de *Groteskforschung* uit het verleden (versta het voorrecht dat aan de vorm werd toegekend) signaleerde, o.a. op grond van de Paul van Ostaijen-studie¹⁹.

Daarentegen over een esthetische categorie spreken (*gedeeltelijk* in navolging van Kayser) stelt in eerste instantie in staat om het effectief, maar schijnbaar eenduidig en canoniek bestaan van deze categorie te verdisconteren. Zoals Rosen terecht zegt: "La recherche contemporaine procède d'une décision de principe: elle a choisi de tenir le grotesque pour une catégorie." (1991: 156). Het over een esthetische categorie hebben, maakt het in tweede instantie mogelijk het groteske tegen alle verwachtingen in niet langer als een systematisch en *uitsluitend* formeel en structureel model, maar *bovendien* als complexe manifestatie - steeds aan de gang weliswaar - van de menselijke ervaring (politieke, economische, sociale...) in beschouwing te nemen. Zoals Harpham ingrijpend neerschreef: "the grotesque is as much a mental event as a formal property" (1982: 23). Annie van den Oever heeft haar lezers er overigens terecht aan herinnerd dat 'het schone', onderwerp van de esthetica, uit het Grieks 'aisthesis' afkomstig is: de gewaarwording of de waarneming (p. 28). Het onderwerp van het groteskenonderzoek begrijp ik in het verlengde daarvan (en met Claus' en Grass' teksten op de achtergrond) onder meer als de menselijke waarneming

¹⁸ dat ik derhalve, in tegenstelling tot Annie van den Oever (<Fritzi> en *het groteske* 2003: 41), niet per se opvat als de bestudering van een genre.

¹⁹ Voor een recent overzicht van het groteskenonderzoek binnen de neerlandistiek verwijs ik naar Annie van den Oever (2003: 14-17). Opmerkelijk in dat verband (gezien het beperkte aantal Nederlandstalige bronnen) is dat A. van den Oever het onderzoek van Anton Simons uit 1990 (*Het groteske van de taal. Over het werk van Michail Bachtin*.) niet bij haar status quaestionis betreft.

in haar eigen figuratie en dus als de tekstuele *realisatie* van een antropologische ervaring. Zo maakt het groteske deel uit van een talige actualiteit en drukt het m.i. een radicale en kritische verschuiving uit ten opzichte van een utopische (ook op haar negatieve keerzijde) finaliteit van het Schone, waardoor de groteske effecten en imaginaire contouren nooit vast staan²⁰.

Ten slotte ben ik mijn lezer nog enkele woorden over het spookachtige 'het groteske' verschuldigd. Waar Wolfgang Kayser verdienstelijk 'grotesk' met het instellen van een esthetische categorie naar stabilisering lokte, veroordeelde hij het tegelijk ook in de literatuurwetenschap tot het aanhangen van een bepaald lidwoord ('het/das g/G-rotéske') en dus ook tot een gesloten 'essentie'. Dit zou erop kunnen wijzen dat deze categorie in het absolute vast en onveranderlijk ingevuld kan worden, terwijl ze voortdurend aan het verglijden is. In analogie met de korte reflectie die Elisheva Rosen op gang brengt over het Franse 'du désordre' ten opzichte van 'le désordre' (p. 162), zou het daarom ook meer aangewezen zijn over 'grotesk' te spreken, wat een onbepaalde en beweeglijke conceptualisering veronderstelt. Omdat dit onvermijdelijke uitdruktingsbeperkingen tot gevolg zou hebben, werd hier voor een 'spooktypografie' geopteerd. Een spookwoord is immers een woord dat per ongeluk, door een woordgrapje of om plagiaat te vermijden, in woordenboeken is opgenomen maar eigenlijk niet bestaat (en in die zin dus aan de controle is ontsnapt en/of hem tegelijk garandeert). Zo kent ook, zoals reeds gezegd, het gangbare taalgebruik 'het/das g/G-rotéske' niet. Op die manier kan het literaire, geschreven 'grotesk' in zijn unieke spooktoestand des te meer van het gewone taalgebruik onderscheiden worden. Voorts wil uiteraard met deze typografie de ontoereikendheid van *het/das g/G-rotéske* als aanwezig concept in zijn verwerpelijke stijfheid en geslotenheid worden aangekaart. Het groteske heeft geen naam²¹ (ik

²⁰ Een inzicht dat ik won naar aanleiding van een congres over het groteske in mei 2003 (Brussel en Louvain-la-Neuve) en dat ik vooral aan enkele stimulerende gedachtenwisselingen met Prof. Laurent Van Eynde te danken heb. Vgl. Van Eynde (2004): « L'œuvre littéraire ne traduit pas, mais fait intrinsèquement partie de l'expérience anthropologique qui se constitue en elle. » (p. 82). Vgl. verder het slotwoord van zijn artikel: « Tel est sans doute l'expérience littéraire du grotesque dont la radicalité négatrice est l'envers d'un désir incommensurable de formes auquel notre projection anthropologique nous ouvre [...] » (p. 95).

²¹ Vgl. met de uitspraken van Elisheva Rosen: « une nouveauté qui ne dit pas son nom »; « la nouveauté n'est pas tenue de dire son nom » (1991: 146). Ik wijs er hier even op dat de ontdekking van grotesken als vormen van decoratieve kunst in de Domus Aurea o.a. klaarblijkelijk niet herleid kon worden tot het noembare en aanleiding gaf tot de neologismen *grottesca*, *grottesco*, *grottesche*.

herinner aan het naamloze 'groteske' Erlebnis dat deze studie inleidde) die een volledige transparantie toelaat. Zoals Vladimir Nabokov in *Invitation to a Beheading/ Invitation au supplice* aan het licht bracht, zou een dergelijke naam, "strictement limité[...] et transparent[...] ", in het nauw van de essentie, de codificatie, dé waarheid, maar ook van de extremen en het totalitaire drijven. Zodoende is er geen ruimte meer voor het 'nieuwe', het 'andere', het 'vreemde', kortom voor een 'tertium non datur' (uitgesloten derde): "Ce qui n'a pas de nom n'existe pas. Malheureusement, on avait donné un nom à tout." (Nabokov, 1999: 1258). Met deze kritische kanttekening markeert Nabokov des te meer het paradoxale terrein van het groteske. Hij wordt trouwens, als schrijver van het groteske, door Bernard McElroy voor "the obliqueness" van zijn "methods" aangehaald (1989: 116, 122),

Zo kan men stellen dat het groteske altijd in wording is, te midden van een waarschijnlijkheid van het bestaande en het niet bestaande, virtueel warend tussen én in het aan- en het afwezige, een gegeven waarop Kayser overigens reeds gezinspeeld had: "Was einbricht, bleibt unfassbar, undeutbar, impersonal", het is "jenes 'spukhafte' Es" (zie p. 199) waarvan we niet precies weten wat het is, of het überhaupt 'is' en/of in verschijningen bestaat. Recenter argumenteerde nog Geoffrey Harpham in die richting: "Thus the grotesque, in endlessly diluting forms, is always and everywhere around us and increasingly invisible." (1982: xxi). Bijgevolg helpt de logica van het spook (die natuurlijk geen logica is, althans in de cartesiaanse zin) vooral exemplarisch om de cruciale groteske asymmetrische dimensie – waarop Bachtin wijst (*R*, 510) – in aanmerking te nemen²². In *Spectres de Marx* illustreert Jacques Derrida dit betoog voortreffelijk met een in talrijke opzichten cruciaal commentaar:

²² Voor de logica van het spook verwijs ik ook naar de tekst van Jacques Derrida "Maurice Blanchot est mort" (1986-2003: 269-300).

Niettemin sluit dit beeld van het spook andere beelden niet uit. Zo sluit ik bijvoorbeeld niet uit dat men het groteske doeltreffend zou kunnen onderzoeken op grond van de rekbare titel van Pirandello's geheel theaterwerk *maschere nude* (naakte maskers) (een poging die Philippe Wellnitz echter met andere postulaten gedeeltelijk ondernam, zie 1995: 83 en ook 1999: 172-176 o.a.). Een aanzet daartoe zou immers kunnen schuilen in het onlosmakelijke spel tussen schijn en zijn: het masker, vaak dichotomisch begrepen als extrinsiek supplement van het 'binnen' en tegelijk afscherming ervan, geeft in zijn naakte variant te verstaan dat er niets (geen waarheid, existentie of idealisering) onder het masker schuilt. Zodoende belet het naakte masker o.a. om beide dimensies – schijn en zijn – van elkaar af te scheiden en kan het groteske in al zijn tegenstrijdigheid worden bedacht. Op verbluffende wijze leert ons een nota van Bernard Kreise bij de roman van Nabokov *Invitation to a beheading/ Invitation au supplice* (1999: 1719) dat het woord 'larve' niet alleen naar embryo verwijst, maar van het Latijn 'larva' afkomstig is dat tegelijk.... 'masker' én 'spook' betekent.

“[...] la logique du fantôme [...] excède nécessairement une logique binaire ou dialectique, celle qui oppose *effectivité* (présence, actuelle, empirique, vivante – ou non) et *idéaliété* (non-présence régulatrice et absolue). » (1993 : 108)²³

Tot slot kan het groteske spook terugverwijzen naar de problematiek van de lichamelijkheid die hier centraal staat. “Le spectre est une incorporation paradoxale”, schreef Derrida nog: een paradoxale belichaming in de letterlijke zin. Verder huist het ook bijna stilzwijgend in het lichaam, een beetje zoals een virus, zonder per se gezien en waargenomen te kunnen worden.

²³ De verwijzing naar deze tekst heb ik te danken aan Michel Lisse, “La lecture et la hantise, le lecteur et ses fantômes”, in: *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement* (2001: 183-190).

Hoofdstuk 3

Kayser én Bachtin? De hybridische interface

Het groteske prikkelt en fascineert al lang het reflexief denken. Naast schrijvers proberen ook literatuurwetenschappers al lang uiteen te zetten wat het groteske nou werkelijk zou kunnen zijn. In de eerste helft van de XX^e eeuw gebeurde dit voornamelijk binnen ingewijdenkringen; in de tweede helft wordt het groteske het onderwerp van steeds meer wetenschappelijke publicaties. Uit het begin van de XXI^e eeuw – in het bijzonder uit het aantal literatuurtheoretische publicaties die in drie jaar tijd over het onderwerp zijn verschenen (Fuß 2001, Sinic 2003, van den Oever 2003)²⁴ – blijkt alvast dat onderzoek naar het groteske klaarblijkelijk nog steeds een stimulerende vitaliteit geniet.

De ware contemporaine reflectie omtrent het groteske trad op naar aanleiding van een lang aanhoudend debat. Dat debat plaatste de allicht twee bekendste groteskenonderzoekers uit de XX^e eeuw, Wolfgang Kayser en Michail Bachtin, decennia lang rechtlijnig tegenover elkaar²⁵. Daarbij leverden Kayser en Bachtin de tot op heden meest bekende naoorlogse studies over het groteske, allicht omdat ze het als eersten consequent bedachten op institutioneel gebied. Door deze nieuwe denkaanzet overheersten ze jarenlang de esthetische denkkaders rond het groteske en initieerden ze een belangrijke productiviteit over het onderwerp (Rosen 1991: 107 en 121 o.a.).

²⁴ Bij het afronden van deze sectie verscheen nog *Das Groteske in Literatur und Werbung* van Oliver Georgi, Stuttgart: ibidem-Verlag, 2003.

²⁵ Met zijn bekend en wijdverspreid werk *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* uit 1957 gooide Kayser de knuppel in het hoenderhok. Barbara Sinic haalt vóór Kayser nog het werk van Rudolf Pernusch, *Das Groteske. Studie zur grotesken Lyrik des 20. Jahrhunderts* (Diss. Wien) uit 1954 aan dat klaarblijkelijk de doorbraak van Kaysers studie niet kende (Sinic 2003: 31). Dit gegeven neemt echter niet weg dat men met terugwerkende kracht het 'moderne' groteskenonderzoek feitelijk ook nog bij Bachtin kan laten starten, te weten in zijn toen nog 'officieuze' Rabelais-studie. Deze studie was immers al eind van de jaren 1930 afgerond (1940 als 'Schreibmaschinenmanuskript veröffentlicht', aldus Iehl 1994: 96) en werd in 1946 in Moskou als dissertatie voorgelegd. Ze kende pas een eerste publicatie in 1965, als reactie op het werk van Kayser en nadat Bachtin na jaren Staliniaanse censuur wetenschappelijk werd gerehabiliteerd.

De resultaten van hun onderzoek naar de aard van het groteske werden heel lang in een tegengesteld licht voorgesteld volgens de sterk reducerende en m. i. vervalsende groteske binoom :

- *grillig-gruwelijk-tragisch-angstwekkend* (het groteske als manifestatie van onpersoonlijke en demonische machten; Kayser baseerde zich op de XVI^e eeuw ("die frühe Neuzeit"), op de *Sturm und Drang* en de Romantiek, en op het 'moderne' tijdperk ("die Moderne"), in dit geval het begin van de XX^e eeuw);

- versus *komisch-carnavalesk-lichamelijk-lachwekkend* (georiënteerd op de volkscultuur; Bachtin baseerde zich vnl. op de Middeleeuwen en de Renaissance, aan de hand van zijn studie over Rabelais en later over Dostojevski).

Dankzij *Groteskforschung* uit de voorbije twintig jaren erkende dan ook één van haar belangrijkste taken in een kritische legitimatie van het Bachtiniaanse en Kayseriaanse erfgoed. Dankzij die nieuwe bloeiende denimpuls binnen het esthetisch-wetenschappelijke register bleken de aanvankelijk tegengestelde stellingen van beide literatuurwetenschappers vanuit de achteraf-situatie eigenlijk niet zo onoverbrugbaar. Tegenwoordig is in de eerste plaats duidelijk geworden dat de resultaten van Bachtin en Kayser zo sterk van elkaar afwijken dat hun werkwijzen op elkaar gelijken. Elisheva Rosen expliciteerde voortreffelijk en terecht dat beiden eigenlijk gebruik maakten van een 'preuve par l'histoire' (1991: 109) om in teleologisch perspectief de 'oorspronkelijke essentie' (of wat als dusdanig moest gelden) van het groteske te herontdekken en om er vervolgens een algemeen geldend begrip van te maken binnen het esthetische denken. Hun uiteenlopende resultaten bewijzen maar al te goed hoe problematisch het kan zijn om het groteske – zoals talrijke (literaire) fenomenen – tot zo'n unieke en afgebakende 'oorsprong' te willen herleiden, zoals reeds werd aangetoond. Het groteskenonderzoek heeft de uiteenlopende en eigen historische voorbeeldconstellaties evenals de ideologische inbedding van Kayser's en Bachtin's onderzoek uitgezuiverd om ze vervolgens naar 'minmaal' herhaalbare configuraties van het groteske te laten convergeren. Wat bij die kritische parallelbeschouwingen vanuit mijn werkperspectief het meest in het oog springt, is dat die op het eerste gezicht sterke discrepantie tussen hun groteskenmodellen tenminste op één wezenlijk punt weggewerkt kan worden, met name de ambivalentie van het groteske.

Wat in het voetspoor van Kayser en Bachtin in talrijke (contemporaine) literatuurwetenschappelijke uiteenzettingen als het bijzondere karakter van het groteske geldt, is zijn fundamentele ambivalentie en heterogeniteit. In 1964 al schrijft Paul de Wispelaere dat een

groteskenteknik “in het vermengen van tegenstrijdige categorieën” bestaat (1966: 155). En Maarten van Buuren opent veel later, in 1982, zijn boek met de volgende constatering:

“Meestentijds echter heeft ‘grotesk’ in de literatuur een algemenere betekenis, die globaal kan worden omschreven als een *vereniging* van onverenigbare kenmerken.” (p. 2, mijn cursivering).

Die toen enigszins baanbrekende Nederlandstalige verwoordingen zijn binnen de internationale *Groteskforschung* gemeengoed geworden. Volgens Barbara Sinic bestaat het groteske eveneens uit een “Zusammenfügen von Bereichen die man nicht nebeneinander stellen würde [...], eine *Vereinigung* von Nicht-Zusammenpassendem in einem viel weiteren Sinn” (2003: 56, mijn cursivering). Kayser had al gewezen op de mogelijke *vermenging* van polariteiten zoals het dierlijke of het plantaardige met het menselijke, het organische met het mechanische (vgl. 2004: 196-197): “Es [das Groteske, S.V.] besitzt einen besonderen Gefüge-charakter” (p. 194). Toch is het eigenlijk Bachtin die effectief de syncretische en ambivalente combinatie van geboorte met dood, begin en einde, jonge en oude, lente en winter dynamisch uitwerkt en op de spits drijft.

“Ihr Wesen ist es ja gerade, die widersprüchliche und doppeldeutige Fülle des Lebens darzustellen, das Verneinung und Vernichtung (den Tod des Alten) als *notwendiges* Element in sich trägt und nicht zu trennen ist von der *Bestätigung*, der Geburt des Neuen und Besseren.” (R, 113)

Zo vertegenwoordigt de gedachtegang van de wellicht meest beruchte Engelstalige groteskenkenner Geoffrey Harpham het best de Kayseriaanse én vooral de Bachtiniaanse standpunten, omdat hij het groteske in zijn volle begripsambigüiteit, dubbelheid en open dialogiciteit interpreteert als “a word for that dynamic state of low-ascending and high-descending” (*On the grotesque* 1982: 74).

Een dergelijk denkperspectief zou bijgevolg onderstellen dat er in het groteske liefst uiteenlopende, met andere woorden niet bij elkaar horende en a priori onverenigbare gebieden met elkaar worden *vermengd* en mede door een vorm van overtreding in elkaar overlopen. Na Kayser en Bachtin biedt het groteske zich doorgaans tot in enkele recente beschouwingen aan als een krachtig mengelmoes waarin een schakering van extremen en contrasten samengesmolten is. Typerend hiervoor ziet de Franse groteskenkenner en allemant Dominique Iehl het groteske

“zwischen Extremen angesiedelt”, als een fenomeen dat “alle Kontraste in sich vereint”:

“Das Erste und das Letzte im Grotesken ist wohl seine Fähigkeit, Elemente zu amalgamieren, die sich in anderen Kunstformen in keiner Weise verschmelzen lassen” (1994: 95, mijn cursivering).

Daarbij heet het dan dat het groteske als zogenaamde ‘gesmede’ combinatie vrijwel *amper* nog tot zijn samengestelde dimensies uiteen te rafelen is. In dat verband merkte Thomson echter op dat er in het groteske geen *versmelting* hoeft plaats te vinden, maar dat een *vereniging* van tegenstellingen naar zijn mening voldoende is (1972: 59). Opdat het zich zou ontpoppen, moeten deze twee domeinen echter in hun aparte identiteit herkenbaar blijven. Kortom, het contrast moet ‘zichtbaar’ zijn.

Om de zogenaamde hybridische natuur van het groteske toe te lichten, voerde Alton Kim Robertson in zijn boek *The grotesque interface* (1996) nog de modieuze Engelse term ‘interface’ in. Deze term slaat m. i. bijzonder goed op het onderhavige studieonderwerp omdat het figuratief een tussenruimte suggereert waarin (twee) disparate aspecten elkaar ontmoeten, samenkomen om aan elkaar gekoppeld te worden. Ik zou zelf geneigd zijn om over ‘dialogisch interface’ te spreken (wat allicht als een pleonasme klinkt) omdat op die manier nog duidelijker wordt dat het groteske van in elkaar verstrikte (en dus van elkaar afhankelijke) tegenstellingen *kan* leven²⁶. Maar net op dat punt sluiten mijn voorlopige bevindingen niet meer aan bij Robertson. Zoals hierna nog geschetst zal worden, blijkt immers dat Robertson in zijn betoog van de hoofdzakelijke ‘dialogische’ betekenis (ook na te lezen als *mediating principle*) van de groteske ‘interface’ afwijkt: “it provides no transition, no arbitration, and its alternatives are always absolute” (p. 1). Zo heeft Robertson het eigenlijk over de gapende tegenstrijdigheid en het chiasme van het groteske, wat hij bijgevolg als een radicale dialectiek begrijpt:

“This conflict, which arises in what I shall call the gap of the grotesque, involves a radical subversion, for it opens the gaping chasm of categorical separation” (p. 5).

Aanleiding tot dergelijke conclusie is het feit dat Robertson het groteske uiteenrafelt tussen “two very different forms of negation” of “opposing principles” (p. 1), verder omschreven als “opposition” en “radical negation”

²⁶ Met deze dialogische mogelijkheid wordt tegelijk de affiniteit van het groteske met het carnavaleske onderstreept (vgl. Symmank, 2002: 11).

(p. 7) en die heel sterk lijken op het semiotische vierkant van Greimas²⁷. Volgens Robertson – die zich desondanks niet uitdrukkelijk op Greimas beroept – schuilt het groteske immers niet tussen tegenstellingen (*order* vs. *disorder/anarchy*, ‘contrariety’ heet het dan), maar wel in de tegenstrijdige (contradictorische) en diagonale confrontatie tussen *order* vs. *non order*, die hij vervolgens als de “terms of [...] dialectic” opvat²⁸ op grond van de m.i. niet onproblematische stelling dat “these contradictories do not in fact allow mediation. Each is the absolute and unequivocal negation of the other” (p. 1). Volgens het vierkant van Greimas krijgen we bij Robertson dan voor het groteske de volgende semiotische verhouding:



order – disorder (non disorder – non order) = (sub)tegenstellingen,
verhouding van “contrariety”

order – non order (disorder – non disorder) = tegenstrijdigheid

Enerzijds klinkt dit heimelijke structuralistisch getinte inleidend stuk een beetje vals ten aanzien van het geheel van Robertsons betoog. Met enige deconstructivistische bezorgdheid in navolging van de filosofie van Derrida gaat het Robertson later, erom aan te tonen dat orde een relatief begrip is dat altijd ergens geïnfecteerd is door wanorde: “order is always a relative concept, never pure and utterly uninfected with any degree of disorder” (p. 7) en verder: “for no disorder is ever wholly lawless, nor any order flawlessly whole” (p. 8). Hiermee probeert Robertson enigszins terecht te verklaren dat binnen een welbepaald element of geheel de ontkenning niet verabsoluteerd kan worden, aangezien het ergens steeds om een medeaan-/afwezigheid gaat; maar hoe kan hij hierna nog de grensoverschrijdende radicaliteit van het groteske verder dichotomisch hanteren als een “space that is not really a space at all” (p. 1), maar extremer nog als een *gap* dat geen mediatie mogelijk maakt? Daar ga ik verder nog op in.

²⁷ Zie A. J. Greimas: *Du sens: essais sémiotiques* (1970 : 136 ff.).

²⁸ Nader onderzoek zou nodig zijn om deze stelling op de proef te stellen. Waarom zou immers de tegenstrijdigheid of ‘radical negation’ meer dan de ‘opposition’ en de tegenstelling geneigd zijn om een dialectische verhouding te huisvesten?

Anderzijds doet deze categorische scheidingslijn sterk denken aan een definitie van het tragikomische of de tragikomedie, waarin de discrepantie tussen de twee basisvormen definitief standhoudt, waarin m.a.w. het tragische en het komische in hun afwisseling nooit met elkaar versmelten en waar er dus geen verwarring tussen beide plaatsvindt zoals in het groteske. Ook Barbara Sinic zou mijn kritiek op Robertson kunnen delen, aangezien ze in een voetnoot betreffende de mogelijke verhouding van het fantastische en het realistische binnen het groteske het volgende toegeeft: "Ich kann im Wechsel von Realität zu Traumwelt allein nichts Groteskes erkennen; nur ein Ineinanderfließen wäre m.E. grotesk [...]" (2003: 32). Op een fundamenteeler niveau dan dat 'Ineinanderfließen' lijkt het per slot van rekening dat virtuele *differentiële* (die verschillen aanwijzen) raakpunten wellicht voldoende zouden kunnen zijn om het groteske te laten ontstaan. Zo kan ik me momenteel volkomen aansluiten bij wat Dieter Meindl, in navolging van John Ruskin (*The Stones of Venice*, 1853), poneert:

"Emphasis can be placed either the bright or the dark side (or pole) of the grotesque. But without a certain collision or complicity between playfulness and seriousness, fun and dread, the grotesque does not appear to exist" (1996: 14).

Ter problematisering van het voorgaande lijkt enige kritische terugblik op het eigen betoog aangewezen: de door mij gebruikte en aangehaalde adjectieven 'meestal', 'mogelijk', 'liefst'... evenals regelmatige cursiveringen appelleren aan het kritische bewustzijn. Ze moeten bewust doen inzien dat de vanuit het groteskenonderzoek geschetste configuratie van een groteske vermenging, vereniging, versmelting, verzameling... niet *hoeft* (maar wel *kán*) om 'minimaal' grotesk te werken. Hierop doelt ook Barbara Sinic. Zo merkt ze op dat de zopas genoemde factoren voor een 'begripsafbakening' (voor zover dat überhaupt mogelijk is) niet doorslaggevend zijn, aangezien "auch eine radikale Umkehrung von Hierarchien zum Beispiel grotesk wirken kann, also eine Vereinigung heterogener Bereiche nicht immer vorhanden sein muss." (2003: 132, vgl. ook 217). Een aantal formuleringen van Sinic wijst er, ondanks haar structurele aandacht voor groteske effecten op de lezer, alvast op dat ze die 'vereniging van heterogene elementen' in strikte zin opvat als kenmerkende *constituent* van het groteske ten aanzien van een werkcode. Op die manier lijkt de groteske doorbreking en overschrijding (ik neem bewust afstand van de formulering "radikale Umkehrung" à la Bachtin) uiteraard moeilijk te verantwoorden.

Hier wordt het groteske echter in een bredere zin opgevat als een *onherleidbare hybride*. Daaronder versta ik een willekeurige, niet vooraf

bepaalde en transgressieve (in navolging van Kayser en Bachtin weliswaar) alliantie – of eerder *mesalliance* – met een ‘ander’. De hybride laat zich niet makkelijk tot een oorsprong terugleiden en tart elk categoriserend en generisch denken²⁹. In “the very otherness” zijn de breuklijnen verdoezeld en heerst het onbeslisbare – een effect van het groteske volgens P. Fuß (2001: 418) – als correlaat van deze aarzeling. Bijgevolg maakt het groteske deel uit van een incongruent, disparaat en soms onfatsoenlijk puzzelachtig samenstel dat alle niveaus van het literaire systeem binnendringt en waar de enigheid vals klinkt. Op die manier kan men m. i. net zo goed over een grotesk effect berichten op grond van een doorbreking van hiërarchieën (het hoge en het lage bij Bachtin bijvoorbeeld) of van een afwijking van het normerende en gangbare taalgebruik.

Wat lijkt nu van belang in deze herinschatting van het kritische erfgoed? In een primaat van de verzameling en de assemblage kunnen de groteske hybridische co-aanwezigheid en afwezigheid en daarmee uitvergroot het verschil, de differentiatie, de ontbinding, ontwrichting en dislocatie niet helemaal worden verdisconteerd, zoals later nog zal blijken. Daarom wordt hier expliciet aan de neutralere ‘interface’ (zie p. 44) de voorkeur gegeven. Het gaat er immers niet om het ene aspect boven het andere te poneren, wel om het groteske te bedenken in zijn onophoudelijke disparate, excentrieke en hybridische interface van destabilisatie en rehabilitatie, identificatie en distantie. Toch is het juist om aan te nemen dat geen enkel van de hier omwille van didactische doeleinden apart behandelde aspecten van het groteske op zijn eentje recht kan doen aan het studieonderwerp. Het behoeft haast geen betoog dat er een interactie nodig is om dit discours kritisch te weven; vervolgens dient men zo secuur mogelijk met die praktisch onontwarbare groteske dynamiek om te gaan, vooraleer er een vraag rijst, die onmogelijk eenduidig te beantwoorden is: hoe grotesk is dit?

Bij deze herformulering van het probleem staan, na de cruciale ‘hybride’ en ‘interface’, de concepten ‘incongruent’, ‘onfatsoenlijk’ en ‘disparaat’ even centraal, en dit als correctie ten opzichte van de ‘verzameling’. Zo wordt het ten slotte legitiem te lezen/ schrijven dat het groteske niet bepaald een harmonische indruk wekt, zoals vooral Philip Thomson (1972: 20) en later Dominique Iehl (1994: 103) – allicht in een

²⁹ Biologisch en genetisch gezien is de hybride een onnatuurlijk, onverwacht en ‘niet beheerst’ product van de natuur. Hybride soorten die uit een kruising zijn ontstaan, zijn meestal onvruchtbaar (vgl. *onvruchtbaar*: kan zich niet vermenigvuldigen), wat tegelijk hun uniciteit garandeert en toelaat om het singuliere spoor van elke tekst te volgen.

ander denkkader, zoals hierna nog zal blijken – nadrukkelijk onderstreepten. Niettemin kan het groteske effectief voor spanningsvolle, verstorende, chaotische en verrassende grensoverschrijdingen zorgen, vandaar dat het in extenso ook als esthetische incongruentie en als vertoog van het ongewone (om nog niet over het marginale te spreken) met een o. m. duidelijk emotionele impact (Thomson 1972: 49) wordt omschreven³⁰. Zo bracht Pierre Piret (2004) nog het groteske origineel in verband met het aurabegrip van Walter Benjamin, om zodoende terecht – maar weer slechts één aspect belichtend – over het groteske doorbreken van een bepaalde ‘auratische’ uitstraling te reflecteren. Voor het ogenblik lijkt zo goed als zeker dat het groteske zich in een onthiërarchiserende (dat wil zeggen toch enigszins hiërarchiserend) en onharmonische (en u leest wel niet: ‘niet harmonisch’) tussenruimte van niet-meer-de-ene én nog-niet-de-andere ontvouwt.

³⁰ In het bijzonder zou Gerhard Mensching in zijn dissertatie *Das Groteske im modernen Drama* (1961) de ‘ongewone’ of ongelegen groteskencombinatie in de verf hebben gezet. (Sinic 2003: 59)

Hoofdstuk 4

Het radicaal onanticipeerbare

Naarmate de belangstelling verschuift naar deze mogelijke, toch niet exclusieve groteskenconstellatie van storende en radicaal subversieve ‘samenvoeging’ van tegengestelde componenten, antinomische modi en perspectieven wordt het groteske aan conflict, schok of spanning gerelateerd. Hiervoor koesterde Alton Kim Robertson in zijn boek *The grotesque interface* (1996) opmerkelijk veel belangstelling. In deze optiek wordt aan het groteske niet alleen ambivalentie en heterogeniteit toegeschreven, maar ook innerlijke tegenstrijdigheid die tot in de receptie duidelijk waarneembaar is. Vaak gaan contrast, conflict en spanning gepaard met een bepaalde graad van intensiteit, zo niet met brutaliteit. Op grond daarvan presenteert ook het groteske voor vele literatuurwetenschappers de abnormale aanwezigheid van zijn extremen met radicaliteit, intensiteit en hevigheid. In dat verband waarschuwde Kayser echter: “Der Kontrast an sich ist ein sehr vages Strukturprinzip und kann recht Verschiedenes tragen.” (2004: 62). Als gevolg hiervan lijkt die contrast- en conflictstructuur voor een plausibele benadering van het groteske weliswaar een noodzakelijke, maar geen voldoende voorwaarde.

Conflict onderstelt echter wel ‘ander’. Wat hiervoor aan de orde is geweest, vraagt dus om enigszins herschreven te worden. Ook al voldoet die contrast- en conflictconstellatie niet om onderscheidend over het groteske te spreken, toch moet hier hoogstwaarschijnlijk in eerste instantie het generische concept van antinomie (als gerealiseerde aanwezigheid van de tegenstelling) ten gronde worden geproblematisiseerd. Op die manier verschijnt de antinomische dimensie van het groteske immers niet eens meer als een noodzakelijke, maar als een mogelijke groteskenconstellatie: de tegenstelling hoeft immers niet überhaupt en meteen gegeven te zijn opdat iets als grotesk zou doorgaan. De spanning – die ik voordien via het incongruente en het disparate ter sprake heb gebracht – ontstaat dankzij het verschil en de confrontatie met het rijzen van ‘de ander’. De spanning bestaat dus slechts waarschijnlijk vanwege de mogelijke aanwezigheid en in ieder geval virtuele afwezigheid van de tegenstelling want – zo zegt ook Robertson

– een term “is always inhabited by the absence that it invokes” (p. 3). Hier wijk ik echter ook van Robertson af: terwijl het groteske de spanning opzoekt, biedt het m. i. weerstand aan de gerealiseerde mogelijkheid van de (verwachte) tegenstelling. Deze is immers noodzakelijkerwijs ondergeschikt aan de mogelijkheid van het andere en het vreemde überhaupt. In dat opzicht ondergraaft het groteske als uiterst complex fenomeen inderdaad wat filosofen van de deconstructie als de naar stabiliteit strevende hiërarchiserend-oppositionele denkstructuren van de Westerse metafysica in vraag hebben gesteld: namen toekennen, categoriën vastleggen, gelijkenissen en opposities onderscheiden, enz...³¹ Zo blijkt nu duidelijker waarom ook het idee van de ‘verzameling’ niet geheel recht kon doen aan de groteske complexiteit en aan grondige heroverweging (o.m. via de transgressieve ‘hybridisch interface’) onderworpen moest worden.

Tegen die achtergrond kunnen twee vaak voorkomende standpunten in het groteskenonderzoek als springplank dienen voor een concretisering van die problematiek. Naar aanleiding van zijn onderzoek naar het werk van Friedrich Dürrenmatt – en met diens uitlatingen over het groteske in innige verwantschap met de tragikomedie op de achtergrond – vatte Philippe Wellnitz voor zijn part het groteske in het beeld van een permanente ‘schommeling’ (*‘oscillation’*) (1999: 21 en 2003). Tegenstellingen worden, aldus Wellnitz, in een dynamische en simultane bipolaire beweging met elkaar verbonden (1999: 21, 227). Zodoende legde Wellnitz de vinger op een uiterst belangrijk aspect omdat een schommeling in eerste instantie een ‘ander’ veronderstelt, dus een aanraking met de alteriteit. En tegelijk schiet het beeld van een ‘schommeling’ voor het groteske ergens tekort: hiermee wordt immers geïmpliceerd dat de uiteraard mogelijke polariteiten met elkaar in aanraking, maar niet zozeer in aanvaring komen. Daarom kan hier moeilijk over de verrassende incongruentie van het hybridische groteske gereflecteerd worden, zoals later nog zal blijken.

³¹ Zie hiervoor ook Lisse (1998: 14) die met Jacques Derrida het onmogelijke aantoont van de “oppositions conceptuelles, du moins dans leur prétendue pureté (l’opposition pur/ impur n’échappant bien sûr pas à cette loi)”. Lisse heeft het verder (p. 15) over een “architectonique d’oppositions conceptuelles hiérarchiquement ordonnées : réalité/ signe, signifié/ signifiant, chose/ image, dedans/ dehors, intelligible/ sensible, nature/ culture, et, *De la grammatologie* le démontre, logos (parole et pensée)/ écriture (trace de cette parole et de cette pensée)”, die als typerend gelden voor het Westerse metafysische denken. Hierbij gaat Robertson nog een stap verder. Volgens hem is het discours überhaupt – “in any particular linguistic and cultural paradigm” – makkelijker geneigd om verschillen in tegenstellingen dan in tegenspraak te vatten: “it is not surprising that we should feel more comfortable with contraries than with contradictories. [...] language and thought, in order to avoid the inextricable web of the double bind, tend to represent differences as opposition rather than radical negation.” (p. 7)

Volgens Dominique Iehl heeft Hegel het bij zijn veroordeling van het groteske bij het rechte einde gehad, toen hij het groteske als een *antidialectische* uiting interpreteerde: “[le grotesque, S.V.] n’exprime la tendance à la conciliation des contraires que sous forme d’une impossibilité de conciliation” (Hegels *Esthetica*, geciteerd naar Iehl 1997: 57). Om met betrekking tot een literair werk überhaupt over groteske trekken te mogen spreken, zijn de meeste geraadpleegde contemporaine groteskenonderzoekers het er immers over eens dat de cruciale grondspanning onoplosbaar moet zijn. Zelf stelde ik vast dat Thomson in dat verband vaak werd aangehaald omdat hij over het groteske spreekt als over “the unresolved clash of incompatibles in work and response” (1972: 27). In tegenstelling tot andere literaire categorieën zoals het komische o.a., dat op een juxtapositie van antagonistische dimensies en verwachtingen berust, wordt het groteske volgens Thomson gekenmerkt door een “lack of resolution of the conflict” (p. 21). Philippe Wellnitz opperde dat het groteskenproces “de identificatie vermijdt” (1999: 71) en sprak alvast over het groteske eindproduct als over een “fragmentarisch beeld” (1999: 215). Ten slotte had Barbara Sinic het nog over de “Ausweglosigkeit” van het groteske, “da keine Alternative geboten wird, wie man der Paradoxie entkommen könnte” (2003: 171).

Op deze wijze schijnt het groteske al gauw hét esthetisch fenomeen bij uitstek van het radicale antidialectische, wat in het kader van de hier boven geschetste reflectie uiteraard betekent dat het groteske geen moment van compromis, geen conciliatie of verzoening – geen *Aufhebung* in de Hegeliaanse zin: *vermittelte Einheit mit seinem Entgegengesetzten* - toelaat tussen zijn mogelijke extreme polariteiten: het Hegeliaanse “erhalten” en “ein Ende machen”³² (ik kom daar verder nog op terug). Voor het ogenblik is het volgende van belang : bij een dergelijke antidialectische visie wordt m. i. enigszins onterecht en ongenueanceerd genoeg aangenomen dat er in het groteske antinomische dimensies ‘verenigd’ worden. In de lijn van het voorgaande lijkt het me eerder dat het groteske de premissen van het dialectische systeem verschuift, net omdat de aanwezigheid van een tegenstelling en dus wat vaak als ‘groteske polariteit’ (de antithese) wordt genoemd, niet altijd vanzelfsprekend meegegeven is, zelfs tegengewerkt wordt, maar toch virtueel bestaat. Zo herzien leeft het groteske eerder parasitair van een bepaald kader, virtueel vervuld van autocontradictie, om

³² Zie onder andere de opmerking (*Anmerkung*) van Hegel over de uitdrukking (*Ausdruck* ‘*aufheben*’ in *Wissenschaft der Logik*, in de oorspronkelijke tekst opgenomen en kritisch beargumenteerd door Jean-Luc Nancy in: *La remarque spéculative (un bon mot de Hegel)*, 1973: 36-38. De cursiverende parafrase is echter van mijn hand.

gaandeweg selectief op te nemen, maar vooral om er te storen, te ontregelen, te contamineren en zodoende vorm te krijgen binnen een verschuivende uitbreiding.

Laten we nu op die zogenaamde conflictconfiguraties en dus op de natuur van de groteske incongruentie terugkomen. Wat m. i. in deze 'antidialectische' reflectie van Iehl en Thomson o.a., maar ook uit verwante uiteenzettingen wel sluitend lijkt, is dat er in het groteske een waarschijnlijk 'conflict' in een radicale maat blijft woeden. Op de keper beschouwd lijkt het me dus voorzichtigheidshalve correcter te opperen dat het groteske op een fundamenteeler niveau dan die noodzakelijke conflictstructuur tot uiting komt dankzij een extreme overdrijvingsgraad. Het is een *radicaal* hyperboliserend vertekeningproces dat immers niet alleen een welbepaald literair segment diep aan het wankelen brengt (ook in het genereren van betekenis), maar ook de hele voorstelling evenals het waarneming- en oriëntatiesysteem van de lezer, wat het groteske overigens van de karikatuur onderscheidt. Zo kan het groteske degelijk 'minimaal' worden begrepen als een radicale en spanningsvolle onfatsoenlijke orkestratie die weliswaar in het voetspoor van Kayser en Bachtin vooral de vorm van een antinomie kan aannemen, maar waarbij dan ongetwijfeld elementen simultaan aanwezig worden gemaakt, met een 'ander' (dat hen eigenlijk niet *unbedingt* extern is, integendeel) fel, krachtig en onverwacht in aanvaring komen en daardoor transgressie moeten ondergaan.

Om dat radicale en plotselinge hybridische verschijnen toe te lichten, grepen talrijke groteskenonderzoekers, en ook Barbara Sinic, naar een norm-afwijking-'model'. Als embryo hiervan zou het Bachtiniaanse groteskenmodel kunnen gelden. Enerzijds onderstreepte Bachtin de evenwichtige coëxistentie van twee zones of 'sferen' waartussen het groteske paradoxaal leeft (een formulering van het probleem waarvan, zoals net gebleken is, hier enigszins afstand genomen wordt). Anderzijds beklemtoonde Bachtin herhaaldelijk dat het groteske – in mijn woorden weergegeven dan – slechts een contrasterende éénrichtingsbeweging toelaat. Indien de overgang altijd van dezelfde sfeer uitgaat, wordt de ene noodzakelijkerwijs tot 'norm' verheven en de andere tot afwijking. Volgens Bachtin staat het groteske spel immers vast: de norm is noodzakelijkerwijs de officiële wereld, de afwijking noodzakelijkerwijs de volkscultuur. M.a.w. het groteske zoekt binnen de *volkscultuur als tegencultuur* de verlaging op.

Met het onderzoek van Juri Lotman (*Die Struktur literarischer Texte* 1972, cf. van Buuren 1982) o.a. is echter gebleken dat wat als norm en

afwijking fungeert, onder andere in de werk- en leescode verankerd staat. Past men Lotmans redenering op de groteske dynamiek toe, dan mag het groteske, zoals reeds werd bepleit, geenszins met de negatie van die norm worden gelijkgesteld. In navolging van Lotman lijkt het me vruchtbaarder te stellen dat het groteske ontstaat dankzij de discrepantie die de mogelijke afwijking aan het licht kan brengen met de norm (zoals Bachtin daar overigens al op alludeerde). Geoffrey Harpham begrijpt in ieder geval de heterogene ambivalentie van het groteske als een “co-presence of the normative, fully formed, “high” or ideal, and the abnormal, unformed, degenerate, “low” or material” (1982: 9). Bijzonder van belang lijken me hierbij de benamingen “normative” en “abnormal”: hiermee legt Harpham nadrukkelijk de vinger op wat ik als de marginale, anarchistische en centrifugale aspecten van het groteske zou omschrijven (en die gedeeltelijk al in de ‘hybride’ besloten waren). In de esthetische enscenering wordt het groteske m. i. enerzijds in de norm, code, canon geïnstalleerd om anderzijds inbreuk, afwijking, ontwrichting te genereren, waarbij de reeds besproken spanning, tegenstrijdigheid, crisis mogelijk ontstaat tussen centrum en marge. Het groteske spoort aan om van stabiele normatieve centra af te wijken, om *daar* op een excessieve en uitbundige manier inbreuk op te maken en normverschuivingen te organiseren. Voorzeker schuilt het waar marginaliteit en ongewone zich nestelen, waarmee des te meer zijn incongruent karakter wordt aangestipt.

Ook Barbara Sinic gelooft rotsvast dat het groteske normen, structuren, ordeningen, patronen misprijst, vertekent, stoort, “op hun kop zet” of helemaal buiten werking stelt, een fenomeen dat zij als “Normwidrigkeit” behandelt. Ik haal haar aan:

“Ebenso ist anzunehmen, dass es verschiedene Grade der Normwidrigkeit und ‘Unordnung’ gibt: die Ordnung kann völlig ignoriert, verkehrt oder ‘nur’ nachhaltig gestört werden; es kann eine Ausnahme darge stellt oder ein ganzes System angegriffen werden” (2003: 70).

Bijzonder interessant in haar verwoording van de groteske “Normwidrigkeit” is dat Sinic terecht oog heeft voor de verschillende gradaties waarmee van de vermoedelijke norm afstand kan worden genomen. Minder overtuigend klinkt in haar betoog m. i. het feit dat het groteske aan de ‘Unordnung’ wordt gerelateerd en in een averechtse dynamiek, zoals Paul de Wispelaere en ook Annie van den Oever aannemen, de orde gewoonweg kan ‘omkeren’, waardoor ik meteen ook Sinics begrip van de “Normwidrigkeit” ten gronde problematiseer. “widrig”: *entgegenstehen, sich entgegensetzen* (Wahrig) appelleert aan het Hegeliaanse “Entgegensetzen” en plaatst daarmee het groteske meteen terug middenin van het dialectische denken. Het groteske

zodoende opnieuw uitsluitend dwingen tot een topos van het Zijn of het niet Zijn, impliceert het bestaan van een groteske 'oorsprong' of 'positie' als immanent in de norm (of averechtse norm) en sluit op dergelijke constitutionele manier de openheid naar een onvoorspelbare Derde (de hybride en *tertium non datur*) uit ten voordele van het eigene. Op die manier wordt hier stilaan kritisch afstand genomen van de norm als beperkte ontstaansvoorwaarde en regulerend centrum voor het groteske³³. Daarom zou er m. i. met meer recht over het groteske kunnen worden gesproken door het niet systemisch aan een oorspronkelijk topos (de norm, de code, ...) te binden, maar door het veeleer ter sprake te brengen als een radicaal transitorische verschuiving, embleem als het ware van een vertroebeling.

Aan de verwoording van het groteskenproces door Sinic is bovendien een tweede fundamenteel probleem verbonden. Uit het betoog van Philippe Wellnitz is vooral naar voren gekomen dat het groteske niet tot een schommelende éénrichtingsbeweging tussen zijn polariteiten verplicht. Zo springt het gedurende de lektuur opmerkelijk genoeg in het oog dat Barbara Sinic de norm noodzakelijkerwijs met 'Ordnung' gepaard ziet gaan, als ik voorts nog afzie van de nog meer veelzeggende 'Ordnungsschemata' in de voetnoten. Toch moet het m. i. *genauso* mogelijk zijn om binnen een literair werk een normatief centrum van chaos aan te leggen en vervolgens een ordelijke (belachelijke bijvoorbeeld) afwijking te genereren, wat nog steeds het marginale karakter van het groteske in de verf zou zetten. Meer nog: betekent 'Unordnung' zomaar eenvoudigweg chaos, wanorde en destabilisatie van de orde? Zo kan ik me evenmin bij haar vermoedelijke visie aansluiten dat het groteske per se met "Normen des Allgemeinmenschlichen" (p. 64-65) in botsing zou komen. Terwijl het me vanzelfsprekend lijkt dat de vertekende standaards afgeleid zijn van het menselijke spreken/ schrijven, lijkt het me iets anders te stellen dat de zogenaamde norm die het groteske zou overschrijden per se met sociale standaards gepaard zou gaan, zoals ik dat uit het betoog van Sinic afleid.

Tenslotte lijkt me het betoog van Sinic uiterst problematisch ten opzichte van het percipiëren van die norm- of codestatuten. Zij lijkt ervan uit te gaan (p. 69 o.a.) dat de inbreuk vnl. op een expliciete norm kan plaatsvinden. Wanneer het om impliciete waarden zou gaan, zou de lezer die per se moeten delen om de afwijking ervan überhaupt te kunnen waarnemen. Als alles er hier op wijst dat het groteske een *bewuste*, verwachte inbreuk zou maken op iets, hoe kan dan nog zijn onmiskenbare

³³ Vele deconstructivisten gaan er immers van uit dat dit centralistische gebaar voor het genereren van betekenis diep ingeschreven is in het Westerse metafysisch denken.

verrassingseffect worden verdisconteerd? Ik onthoud mij hier van een antwoord om daarop later nog terug te komen.

Hier lijkt nochtans een kleine, weliswaar overkoepelende uitweiding aangewezen met betrekking tot de onderliggende finaliteit die Sinic aan haar groteskenmodel wil toekennen. In de loop van haar betoog is duidelijk dat Sinic rotsvast in een groteske normdoorbreking gelooft die uitsluitend aan de kant van het betekende (*signifié*) zou staan, zoals hieruit blijkt:

“Das Vernunftwidrige wird meines Erachtens stets im Inhalt zu finden sein, und nicht in der Form. Zwei Aussagen, die nebeneinanderliegen, können einander widersprechen, aber die Paradoxie kann nicht das Nebeneinander selbst sein.” (2003: 67).

Waarom de groteske tegenstrijdigheid enkel inhoudelijk van natuur zou kunnen zijn, is mij niet duidelijk. In ieder geval maken verscheidene passages het standpunt van Sinic overzichtelijk genoeg (“Das Groteske ist also im Inhalt festgelegt“, p. 128), totdat op p. 141 de verbluffende bekentenis valt:

“Ich habe mich weniger mit den einzelnen stilistischen Mitteln auseinandergesetzt, da, wie zu sehen war, im Grossen und Ganzen wieder der Inhalt ausschlaggebend ist”.

Dit overdreven benadrukken van een ‘transcendentale’ lectuur (cf. Gasché) van de groteske vertekening brengt Sinic vanzelfsprekend in moeilijkheden, wanneer ze pas later een differentiatie van het groteske met een ontologiserend gegeven als het absurde ter sprake moet brengen. In dat specifieke verband legt Sinic er zich tegen haar zin bij neer dat het groteske doorgaans in theoretische uitwerkingen “als formale Kategorie begriffen [wird, S.V.] und das Absurde als Welthaltung” (p. 101). Hierna is opvallend hoe Sinic het groteske herhaaldelijk formaliserend omschrijft als een ‘konkretes Phänomen im Text’ (p. 100, 102, 105). Dit bewijst dat ze het groteske binnen een dialectische logica plaatst en – naargelang – de spanning herverdeelt op de traditionele dichotomie vorm-inhoud (zie p. 101). Tot slot moet ze dus noodgedwongen erkennen:

Zu betonen ist, dass eine Diskrepanz zwischen Inhalt und Form sehr oft das Groteske prägt. Das Groteske kann entweder einzig aus dieser Diskrepanz entstehen, oder der groteske Effekt einer inhaltlichen Diskrepanz wird durch einen unpassenden Stil erhöht“ (p. 141).

Achter het construct van Sinic schuilt duidelijk een fundamentele weerstand om ‘grotesk’ aan een bijzondere schriftuur en poëtica te relateren (zie ook p. 139-140). Nochtans zijn verscheidene groteskenonderzoekers het erover eens dat aan het groteske mogelijk een ‘formal pattern’, zelfs een

kenmerkende stijl (Thomson 1972: 32, Fischer 1992: 379, Wellnitz 1995: 79 & 1999: 26, Iehl 1997), een welbepaalde 'Gestaltung' (Kayser & Bachtin o.a.) of nog 'een bijzondere artistieke structuur' (de Wispelaere, 1966: 151) ten grondslag ligt. Sommige onderzoekers, zoals Fischer en de Wispelaere bijvoorbeeld, vatten dit 'pattern' echter expliciet op als een *flexibel* esthetisch principe. Niettemin neemt dit niet weg dat deze principiële en systematische aandacht voor de grafische aneenschakeling van tekens ~~het groteske~~ onvermijdelijk terugleidt tot een vormarrangement en dus tot de afbakening van een formele essentie die als maatstaf voor variatie zou dienen. Deze zienswijze werd voordien al ten gronde bekritiseerd. Toch moet er effectief wel iets leiden tot de erkenning van een grotesk effect, waarvan ik aanneem dat het niet enkel van een leesbeslissing afhangt, maar ook door een zekere intentionaliteit van de auteur is meegeconfigureerd. In elk geval mag de specificiteit van elke tekst niet over het hoofd worden gezien. Daarom klinkt het m. i. plausibeler om te poneren dat de lezer nooit vooruit kan lopen op deze groteske hang naar een vernieuwende en idiosyncratische verhouding tussen betekenaars en betekenden (wat niet betekent dat *het groteske* idiosyncratisch is!). In ieder geval belette Sinics neutralisering van de groteske 'literariteit' (*literariness*, zegt Gasché p. 255) haar echter niet om naar hogere betekenissferen te willen vliegen, te laat beseffend dat daar de zon voor dergelijk fenomeen als ~~het groteske~~ te hard brandt. Haar gedwongen terugkeer naar een vorm-inhoud-spanning wist echter de dialectische onderbouw van haar betoog niet uit. Integendeel. Ten eerste neemt ze daarvoor helemaal niet de groteske marges reflexief in acht: ze kiest onvermijdelijk opnieuw voor de ene of andere zijde van de grens zonder deze als dusdanig te verdisconteren. Ze ziet bovendien ook niet in dat ~~het groteske~~ het dialectische systeem van binnenin buiten werking stelt omdat het geen verzoening toelaat. Inderdaad, de groteske spanning kan m. i. niet als een *positie* van vorm of/ en inhoud primair worden bepaald omdat die spanning veeleer door een cruciale interactie hiervan reeds (enigszins) relationeel bepaald is en onontwaarbaar aan het werk is.

Deze uitweiding over de hete dialectiekhangijzers is een aanloop tot een bijkomende constellatie van het radicale hybridische, groteske opduiken. Inderdaad, Dominique Iehl treedt in het voetspoor van Hegel om een bijzondere affiniteit van ~~het groteske~~ met de ontwrichting ("dislocation") te expliciteren (1997: 56-57)³⁴. Met deze terminologische omkadering

³⁴ Iehl haalt onder andere een uittreksel uit Hegels *Esthétique* aan. Ook al keurde Hegel het *groteske* af, had hij volgens Iehl de groteske opzet heel goed begrepen: "L'imagination – [dans le grotesque] – ne s'affirme que par des distorsions. Elle chasse

verwoordt Iehl duidelijk een impliciete verstandhouding met andere groteskenonderzoekers: het groteske desorganiseert, bevoordeelt scheidingen ten nadele van het logisch-lineaire en van continuïteit, structuur, harmonie en homogeniteit. In dat verband stelde Laurent van Eynde met scherp inzicht de vraag of het groteske wellicht geen breuk voorstelt ten opzichte van iedere vorm van heteronomie (2003): indien het groteske probeert samengestelde elementen uit hun conventionele, systemische betekenis los te rukken, werkt het, zoals overigens elders ook Dominique Iehl aannam³⁵, uiteraard een *verstarring* van het literaire systeem tegen door voortdurend en met radicale gedrevenheid nieuwe creatieve en veelvormige constellaties uit te werken. Niettemin moet hier meteen alert worden gereageerd op het onderliggende 'nomos' als wet, institutie, gebruik, conventie, omdat deze immers door het groteske graag mishandeld worden. Inderdaad, het groteske gehoorzaamt niet. Paul de Wispelaere schreef al jaren geleden dat het groteske "altijd het wezenskenmerk van een sterke esthetische autonomie" vertoont (1966: 151). Omdat het groteske m. i. geen gesloten geheel voorstelt dat zichzelf in autarkie bewaart, ben ik veeleer de mening toegedaan dat het groteske altijd ergens heteronoom blijft. Het lijkt me daarom correcter te stellen dat het groteske integendeel constituerend naar nieuwe vormen van autonomisering zoekt, en vooral in zijn relatieve begrensdsheid naar onbegrensde vrijheid streeft. Om dit samen te vatten leen ik graag de woorden van Jacques Derrida³⁶ om te poneren dat het groteske in een creatieve strijd opduikt tussen een "liberté sans autonomie" en een "hétéronomie sans servitude".

Tot slot moet langzamerhand duidelijk zijn geworden dat het groteske zich hierbij aan elke logica onttrekt die uit een hegemonische en architectonische causaliteit voortgesproken zou zijn, zoals die waaraan Cincinnatus uit *Invitation to a beheading/ Invitation au supplice* verleidelijk toegeeft:

les formes particulières hors des frontières précises de leur qualité propre, les disperse, les modifie dans le sens de l'indéterminé, leur prête une ampleur démesurée tout en les disloquant, et n'exprime la tendance à la conciliation des contraires que sous forme d'une impossibilité de conciliation » (1997 : 57).

³⁵ „Die Synthese zwischen Ambivalenz und Tention [sic], die sich als die echte Struktur des Grotesken erwies, bedeutet eine sichere Abwehr gegen eine mögliche Erlahmung der Ästhetik. [...] das Groteske behält jedoch in sich auf jeder Stufe eine spielerische Potenz, die es vor Erstarrung schützt und die wir als aktives Prinzip der Unbestimmtheit bezeichnen möchten.“ (Iehl 1994: 102).

³⁶ Jacques Derrida, *Voyous*, Paris: Galilée, 2003: 210 (ik dank Michel Lisse voor de verwijzing). En uiteraard ben ik eens te meer de enige verantwoordelijke voor de fragmentarische, creatieve transpositie van zijn betoog naar het groteskenrijk.

"[c]édant involontairement à la tentation du développement logique, et involontairement (*Méfie-toi, Cincinnatus!*) rivant en une chaîne ce qui ne présentait absolument aucun danger sous forme de maillons isolés [...]" (Nabokov, 1999: 1349).

Daar waar een bepaald literair segment (expliciet of impliciet) aanwezig wordt gemaakt en dysmorfisch wordt ontworpen, bestaat het groteske m. i. niet uit zuivere negatie. Dit zou immers ten onrechte impliceren dat het vertekende segment nog duidelijk in een zogenaamde 'oorspronkelijke' toestand herkenbaar zou zijn (is het überhaupt tot zijn oorsprong herleidbaar, is de vraag die nog eens wordt gesteld), met andere woorden van hem afhankelijk zou zijn, en er een tegenelement aan tegenovergesteld zou zijn. Geoffrey Harpham heeft in dat verband terecht opgemerkt dat categorieën als het dierlijke en het menselijke tegenwoordig in onze vooruitstrevende technologische wereld niet meer zo scherp te handhaven zijn:

"in more innocent times it was possible to create a grotesque by mingling human with animal or mechanical elements; but as we learn more about the languages of animals, and teach more and more complex languages to computers, the membranes dividing these realms from that of the human begin to dissolve [...]" (1982: xx)

Daarom kan het groteske m. i. niet in een A < NON A-relatie nestelen, zoals Robertson gelooft en ook Peter Fuß principieel lijkt aan te nemen. Dit zou overigens gedeeltelijk kunnen verklaren waarom een traditionele wetenschappelijke verkenning van het groteske, zoals reeds gezegd, altijd ergens tekort schiet (of met andere woorden: waarom het groteske ergens toch wel de achilleshiel lijkt van de traditionele wetenschap). Daarom kan het groteske m. i. ook niet in minimaal opzicht als een averechtse dynamiek worden uitgetekend, zoals Annie van den Oever dat doet. Het groteske brengt een duidelijke en radicale vertekening aan ten opzichte van een gegeven (niet origineel) beeld, wat zijn heteronomie uitmaakt en het maar schijnbaar en voorlopig binnen/ aan de rand van het dialectische systeem inlijft. Daarenboven schuilt het echter noodzakelijkerwijs noch in een mogelijke tegenstelling, noch in een mogelijke synthese, waardoor het meteen definitief uit het dialectische systeem wordt buitengesloten en zijn werking schorst. Dit neemt echter niet weg dat het binnen een wetenschappelijk denkkader mogelijk moet zijn om de groteske complexiteit zo helder mogelijk te articuleren en bijgevolg een ambigu studieonderwerp in zijn ambivalente en aporetische karakter uiteen te zetten.

Voor ik verder ga, som ik voor didactische doeleinden de heroverwogen groteskenconstellaties nog eens op (men zal zich hier dus niet op werpen met de bedoeling 'hét groteske' te construeren zonder de voorafgaande contextuele nuances aan te brengen):

radicaal vertekeningproces en hyperbolisering;

marginaliteit;

verder dan het dialectische denken: radicaal transitorische verschuiving;

ontwrichting: 'liberté sans autonomie' en 'hétéronomie sans servitude';

onttrekking aan en schorsing van een hegemonische logica (waaronder een A >< NON A-verhouding)

Daardoor komt me de shock vrijwel ook voor als slechts één mogelijke reactie op het groteske. Zoals Barbara Sinic, o.a. in het kielzog van Christian W. Thomsen (*Das Groteske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts*, 1974), vaststelt (2003: 68 en 87), lijken ook in het groteske verscheidene effectgradaties mogelijk. Zoals bij het begin van deze studie al mocht blijken, ben ik eveneens de mening toegedaan dat het groteskeneffect ook van de constitutie of geestesgesteldheid van de lezer afhangt: deze kan verrast, verbluft, van zijn stuk of van streek worden gebracht en net zo goed gechoqueerd zijn. Zo is het doorgaans mogelijk dat het percipiëren van een groteske indruk van lezer tot lezer verschilt. En dat hangt eveneens af van de natuur van de groteskenvertekening: Kayser beschouwt het monstrueuze als grondmotief van het groteske, terwijl Bachtin steeds weer handhaaft dat het groteske zich in al zijn glorie tegen de klassieke canon verzet. Arnold Heidsieck vervolgens ziet in het groteske vooral een verminking ("Entstellung") aan het werk en Wolfgang Jansen ten slotte noemt als gemeenschappelijke noemer van die omschrijvingen de vertekening ("Distortion"), om maar een paar voorbeelden uit Sinics studie aan te halen³⁷. Deze verschillende lezers zien voorts verschillende plausibele tegenstellingen aan het werk. Dit bewijst derhalve dat de vraag van het virtueel vooropgezette tegenoverplaatsen van tegenstellingen niet opgelost kan worden omdat ze dwars door het dialectische systeem lopen.

Daarmee is echter het probleem van de extreme hevigheid en radicaliteit van het groteske genoeg aangekaart, maar nog niet afgehandeld (voor zover dat stricto sensu in het beperkte kader van deze studie mogelijk is). Als gemeenschappelijke noemer van die effectenscala en onder andere mee beïnvloed door de lectuur van *De boekenpoeper. Het groteske in de*

³⁷ Arnold HEIDSIECK, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart: Kohlhammer. 1969: 17 en Wolfgang JANSEN: *Das Groteske in der deutschen Literatur der Spätaufklärung. Ein Versuch über das Erzählwerk Johann Carl Wezels*. Bonn: Bouvier. 1980: 58 (geciteerd naar Sinic 2003: 62-63).

literatuur van Maarten van Buuren was ik een tijdje geleden tot de bevinding gekomen dat het *groteske* onmisbaar met de plotselinge manier en het onverwachte verwant is³⁸: “Het enige wat in het algemeen van het effect kan worden gezegd is dat er een reactie van verbijstering, perplexiteit teweeg wordt gebracht”, schreef o.a. van Buuren na Kayser (1982: 49). Principieel impliceerde dit dat het *groteske* op een overmatige manier aan één of andere verwachting *niet* beantwoordt: het overspannen niet bevestigen daarvan zou een verrassing of een schok veroorzaken en eveneens in een conflict uitmonden. Voor het groteskenonderzoek bleek deze werkhypothese op het eerste gezicht vruchtbaar omdat onder meer Barbara Sinic in geheel andere context de ‘conflictconfiguraties’ in termen van ‘verwachtingen’ herformuleerde. Hierbij werd zij in grote mate beïnvloed door het canonieke artikel van Carl Pietzcker³⁹. Daarnaast bleek dat Maarten van Buuren zijn groteskenbegrip op een verwachtingdoorbreking articuleert, klaarblijkelijk zonder kennisname van Pietzckers studie. Volgens Barbara Sinic grijpen de meeste theoretici – althans impliciet en onbewust – naar het door Pietzcker op het *groteske* toegepaste *verwachting*-begrippenapparaat (eigenlijk van Jauss 1970) om de constitutieve “doorbreking” (“*Durchbrechung*”) uit te leggen (p. 70). Zo dacht ik eerst, net zoals Barbara Sinic, dat het begrip ‘verwachting’ (*Erwartung*) voor het *groteske* cruciaal zou zijn: hiermee kon er reflexieve aandacht worden besteed aan de manier waarop er hevig aan een opgeroepen verwachting *niet* tegemoet wordt gekomen en konden tenslotte de onbepaalbare groteske verrassingseffecten opgehelderd worden.

Na verloop van kritische bezinning hierover bleek dat overkoepelende idee van het onverwachte echter niet zo sluitend. Stellen dat het *groteske* uit een onbeantwoorde verwachting zou resulteren, zou het immers onvermijdelijk terug in een antinomische verhouding binnen het dialectische systeem inlijven en/ of noodzakelijkerwijs op een welbepaalde plaats binnen een gegeven parcours articuleren. Bovendien is het maar de vraag of het (impliciete en/of expliciete) construeren van een verwachting, van een berekening, kortom het projecteren van het *groteske* op een horizon, de sterke uitwerking en verrassingseffecten nog zou kunnen verdisconteren. Dit neemt echter niet weg dat het idee van het onverwachte onmisbaar trof om het verrassingsproces van het *groteske* te helpen opvatten. Alleen kan de logica die het ‘onverwachte’ linguïstisch gezien onderstelt (het ‘verwachte’) onmogelijk polshoogte nemen van de groteske dynamiek. Het leek daarom passender om het *groteske* als een fenomeen te beschouwen dat “unfassbar”

³⁸ Voor een bondig overzicht hiervan verwijs ik naar Vanasten (2003).

³⁹ “Das Groteske”, in: *Deutsche Vierteljahrschrift*, 2/ 1971: 197-211. Voor een omvattend overzicht van dit essay, zie Sinic 2003: 60-62 o.a.

en “ungreifbar” (Kayser) en *niet op iets kan vooruitlopen*, kortom ‘onanticipeerbaar’ is. Op die manier kan m. i. beter over het plotselinge opduiken van de Derde, van de andersheid (de vernieuwende hybride als men wil), waar we vooraf niets van afwisten, worden gereflecteerd.

Hoofdstuk 5

Over de politieke anamorfose van het groteske

Er is iets dat toch vrij opvallend is in het groteskenonderzoek: talrijke literatuurwetenschappers streven ernaar het groteske te ontkleden, van zijn meervoudige en opeenvolgende vellen en maskers te ontdoen om, ten aanzien van wat ze als naakte uniciteit onder ogen denken te hebben (is het masker op zich al niet naakt?), de 'zin' te ondervragen.

Net op deze ultieme kwestie van de zin laat zich het debat tussen Kayser en Bachtin opnieuw op gang brengen. Kayser poneert dat er bij het ontstaan van het cruciale groteske verrassingsmoment, waarbij de grond onder onze voeten wegzakt, duidelijk geen nieuwe orde en betekenis mag ontstaan. Zo vat hij op het einde van zijn boek samen: "Der Gestalter des Grotesken darf und kann keine Sinngebung versuchen" (2004: 200). Aangezien er geen reden valt aan te wijzen voor het plotselinge ontstaan van 'die verfremdete Welt' resulteert het groteske volgens Kayser in een spel met het absurde. Anderzijds getuigt dit wel van een zekere ontologisering en *Weltanschauung*.

Op het eerste gezicht lijkt Bachtin zich bij de primaire mening van Kayser aan te sluiten, omdat hij er eveneens hardnekkig voor pleit om het groteske niet aan een ideologische lading of aan een betekenisketen te relateren. Uitgaande van zijn eigen politieke ervaring van verzet wordt het groteske door Bachtin als een apolitieke, formele esthetica beschouwd, die hij los wil zien van elke abstracte en transcendentale reductie. In aanraking met het idee, de zin of nog het engagement zou deze groteske esthetica anders gevaar lopen te onttaarten, zoals hieruit duidelijk blijkt:

„Die andere Seite dieses Wandlungsprozesses tritt hervor, wenn dieselben Motive plötzlich satirischen Zwecken dienen sollen. In diesem Fall wird der positive Pol des ambivalenten Motivs geschwächt. Wenn die Groteske in den Dienst einer abstrakten Tendenz gestellt wird, degeneriert sie unausweichlich. Ihr Wesen ist es ja gerade, die widersprüchliche und doppeldeutige Fülle des Lebens darzustellen [...]“ (R, 113)

De groteske lach, aldus Bachtin, werd in 'het moderne tijdperk' (d.i. het modernisme voor Bachtin) (vgl. R, 102 o.a.) door de maatschappijkritische en ideologische lach uitgewist. Zodoende verloor het modernistische groteske zijn renovatiepotentieel en onttaardde het tot een satirische lach.

Bachtins standpunt is categorisch: wie de groteske lach o.a. door verregaande abstracties van zijn afkomst en wortels probeert af te leiden, ontaardt hem tegelijk. Het is de vette lach, die het werk van Rabelais bij zijn lezer teweegbrengt, die volgens Bachtin als enige 'ideologie' van het groteske beschouwd mag worden.

Toch stapt Bachtin enigszins van deze mening af, wanneer hij de functie van de vormen en beelden van het volksfeest voor het groteske bestudeert. Daar moet hij noodgedwongen erkennen dat Rabelais het beeldsysteem van het volksfeest in alle vrijheid gebruikt „um im Ernst mit seinem Feind [...] abzurechnen. Es ist nur ein heiteres Spiel und daher unantastbar, doch es ist ein Spiel ohne Rampe. In einer zwangslosen Atmosphäre fällt Rabelais über die zentralen Dogmen, Sakramente und das Allerheiligste der mittelalterlichen Weltanschauung her.“ (R, 310). Voorts leest men nog dat het volk met behulp van de komische beelden van het volksfeest uiting gaf aan „seine grundsätzliche Kritik, seinen Unglauben gegenüber der offiziellen Wahrheit und seine besten Sehnsüchte und Bestrebungen“ (R, 311). Het volk eist volgens Bachtin het recht op van een directe en vrije uitdrukkingwijze die tot ontplooiing komt in het carnavaleske groteske : de kracht van dat verzet tegen de als officieel aangekondigde waarheden moet de vrijheid van de mens voorstellen om anders tegen de wereld aan te kijken en het verborgen gezicht van de wereld te laten zien.

In een dergelijke antinomische opvatting schuilt het probleem van de articulatie van wat Bachtin per se uitsluitend als een transgressieve, formele *aesthetica* wil opvatten op een politiek en maatschappelijk gefundeerd niveau. Het Bachtiniaanse denken botst tegen die tegenstrijdigheid: Bachtin omzeilt die door het utopische moment van het carnavaleske aan zijn groteske te integreren. Het groteske loopt zodoende niet meer het gevaar als een teleologische constructie te worden afgedaan, kan Bachtin dan beweren. Pas uit het carnavaleske interim – voorlopig dus – kan na de transgressieve overgang de mogelijkheid van een nieuwe orde en zingeving rijzen. Met andere woorden: wat Bachtin de carnavaleske utopie (als *non topos* dus) noemt, *lijkt op* een virtueel hybridisch interface tussen zin en non-zin, tussen ratio en niet-ratio, waarvan de mogelijkheden de mathematische causale wetten zouden ontzenuwen, omdat de negatie van de zin niet noodzakelijk nonsense zou impliceren. Niettemin is de verleiding van een politiek gebaar groot. Ondanks het feit dat die radicale transgressie niet in dienst van een 'zingeving' mag staan, ligt hierin volgens Bachtin de hoopvolle en voorlopige mogelijkheid vervat van het ontstaan van een positieve tegenwereld ten opzichte van de officiële cultuur. Tussen de regels door blijkt dus dat het groteske dat Bachtin vanuit een totalitair

regime in eerste instantie ver van elke politieke daad situeerde, degelijk tot een positieve, dus alternatieve tegenwereld moet leiden.

Hoe kijkt het hedendaagse groteskenonderzoek daar nu tegen aan? Volgens Barbara Sinic wordt “die positive und erneuernde Kraft, die Bachtin diesem Normenwiderspruch zugesteht” tegenwoordig nog door weinig onderzoekers erkend (2003: 70). Doorgaans leest men dat er nog amper geloof wordt gehecht aan dit voorlopige (expliciete of impliciete) ‘toekennen van een zingeving’ in de Bachtiniaanse betekenis. Daarentegen gaan talrijke groteskenonderzoekers (waaronder Sinic) er klaarblijkelijk van uit dat het groteske, indien het dwars en subversief door bepaalde waarden breekt, geen geruststellende, kant-en-klare betekenisleutel levert. Het groteske, in de XV^e eeuw een bijkomend fantastisch ornament, lijkt in deze goed ingeburgerde optiek misprijzend ‘aan te kijken’ tegen een filosoferende ‘wereldhouding’ en allicht tegen een idealiserende *Darstellung* in het algemeen. Robertson merkt eveneens op (p. 12) dat ook Frances K. Barasch “the apparent exclusion of the didactic function in the grotesque frescoes” noteert. Niettemin wordt vastgesteld dat het groteske in de schommelingen der tijden en esthetische stromingen soms voorlopig vanuit zijn ornamentele, *zweckfreie* waarde naar een sociaal-kritische (de satire, de karikatuur, het absurde bijvoorbeeld) betekenisconnotatie toegroeide. Al bij al blijft het groteskenonderzoek erbij dat het groteske in dat spanningsveld tussen auteur en lezer fundamenteel op een tendensloze zinconstellatie aanstuurt. In dat verband gelooft Sinic dat

“das Groteske vor allem dann Verwendung findet, wenn der Autor selbst keine idealen Lösungsvorschläge parat hat, wenn ihm die didaktische Sicherheit fehlt, beziehungsweise er sie nicht vermitteln will“ (p. 91).

Het ontbreken van een didactische bekommernis, van een belerende vinger en sociaalkritische correctie (Robertson 1996: 51, Symmank 2002: 42) zou dus het groteske vooral onderscheiden van de satire. Niettemin zou men hierop de kritiek kunnen formuleren dat de contemporaine satiricus zich misschien nog zelden achter mooi afgebakende, eenduidige maar vooral expliciete standpunten schaaft. In plaats daarvan zou hij ze veeleer vertroebelen, fragmenteren en ervoor zorgen dat ze elkaar tegenspreken⁴⁰.

⁴⁰ Volgens Philippe Wellnitz staat deze satirevorm – die overeenkomt met de “satire of the high norm” zoals door Northrop Frye in *Anatomy of criticism* (1957) uiteengezet (Wellnitz 1999: 18 en 81) – het dichtst bij het groteske. Daartegenover heeft Barbara Sinic het expliciet (p. 121 en 123, 124) over de de ‘menippeïsche satire’ die zij definieert als : „[...] jene Form der Satire, die nur sehr selten Urteile fällt (und dies nur im allge-

Deze ijverige zoektocht naar de zin (naar de tragedie toe bijvoorbeeld) ofwel naar de non-zin (richting 'absurde' als het ware) kadert in een krachtig ontologiserend of metafysisch perspectief. Mijn benadering van het literaire groteske in navolging van Jacques Derrida – die de tekst opvat als een open, verschuivend en verward spoorstelsel (*système de traces*) – impliceert een *andere* invalshoek.

Hopelijk zal de lezer in ieder geval duidelijk geworden zijn dat (ultieme) betekenissen toekennen niet de zaak van het groteske is. Als niet grotesk effect van het groteske zou dit immers een richtingaanwijzing veronderstellen tussen het aan- en afwezige; in de grond van de zaak zou het groteske dus blijven steken in polaire bepalingen (een effect van de satire, zegt Symmank 2002: 11), als een weerspiegeling van het eigene. Als het groteske, zoals reeds is aangetoond, het idee van de *verzameling* van binnenin ontbindt, lijkt het legitiem dat het zich niet in eerste instantie als teleologische constructie ontpopt en geen transcendentiaal of eschatologisch ideaal genereert.

Rekening houdend met de hierboven genoemde gegevens uit het groteskenonderzoek, lijkt het me derhalve adequater en vruchtbaarder te opperen dat het groteske zich als beteknende praktijk aan de gangbare code van het *bedeuten* onttrekt en betekenistoeschrijvingen mijdt. Robertson schrijft nog:

"A corollary of the pragmatic view is that the work of art is invested with a symbolic or signifying function and that it conveys a precise and determinate meaning. However, it is precisely this signifying function that the grotesque calls into question. The play of its ornamental fringe refuses to be tamed and rendered intelligible, for it will not submit to any standard or convention that would allow it to be, as Culler says, 'naturalized'" (p. 13)

Niettemin sluit het groteske de mogelijkheid of opening naar een transcendentale zoektocht niet uit, maar *weerstand* (en dus overschrijdt) door gezagsondermijnende gebaren een inlijving in een *starre* zinverhouding van het 'ja' of 'nee'. Indien men terug wil grijpen naar het beeld van een schommeling, zoals Wellnitz dat voorstelt (1999: 125 en 228), dan zou het groteske eerder het tussenin, het Duitse 'jein', opzoeken. Desondanks duikt het groteske noch in een relationele oplossing van én tussen het 'ja' (de

meinmenschlichen Bereich), der die Sicherheit und Überlegenheit fehlt, die keinen Zeigefinger erheben will, und die auch die Erkenntnis der Unausweichlichkeit und der Sinnlosigkeit mitführen kann" (p. 125) en die tenslotte „nicht nach Kohärenz und Einheitlichkeit strebe" (p. 124). Volgens Sinic is dit bij uitstek de satirische vorm die naar het groteske zal tenderen (p. 126).

aanwezigheid) of/en het 'nee' (de afwezigheid) op, noch in een nihilistische ontkenning daarvan (i.c. het onoplosbare). Binnen het groteskenonderzoek wordt vaker aangenomen dat het groteske de lezer met variabele zingevingen in verwarrende wazigheid verzet (vgl. de *Desorientierung* die Kayser bestudeert); daarbij wist het groteske elke poging tot eenduidige en vertrouwbare duiding uit en veroorzaakt daarom ook spanning (zie o.m. Van Buuren 1982: 34).

In dat verband haalde Pierre Piret (2004: 64) een cruciale passage uit *Origine du drame baroque allemand* (vertaling van *Ursprung des deutschen Trauerspiels* uit 1928) van Walter Benjamin naar boven. Daarin brengt Benjamin het groteske (dat hij echter in zijn vrouwelijke, generische vorm benoemt) in verband met de allegorie. Hij citeert een lange passage uit *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (1924) van Karl Borinski om aan te tonen dat 'grotesk' etymologisch terug te leiden is tot 'grotta' dus tot grot, hol, en daarom naar een raadsel, een verborgen enigma, een cryptisch 'Verhohlene' verwijst. Ik geef het uittreksel weer in de oorspronkelijke tekst van Benjamin:

"Denn schon damals scheint sich das Rätselhaft-Geheime der Wirkung beizugesellen dem Unterirdisch-Geheimen in der Herkunft der Groteske aus verschütteten Ruinen und Katakomben. Nicht von 'grotta' im buchstäblichen Sinne sei es herzuleiten, sondern von dem 'Versteckten' – Verhohlenem –, was die Höhle und Grotte ausdrückt... Noch im 18. Jahrhundert gab es dafür... den Ausdruck des 'Verkrochenen'. Also das 'Änigmatische' daran wirkte von Anfang." (1974: 348)

Pierre Piret onderbouwt de geloofwaardigheid die hij aan deze stelling toekent door de gezaghebbende studie van Philippe Morel over 'grotesken' in de kunst (*Les grotesques* 1997) aan te halen. Daaruit zou eveneens blijken dat 'grotesk' eigenlijk reeds in de Renaissance vanuit een hiëroglifisch stramien werd ontdekt (p. 49, geciteerd naar Piret 2004: 65). De verwantschap met wat voordien als (schuif)puzzel werd aangekaart, is sprekend genoeg. Opvallend is eveneens dat wat vroeger naar een cryptisch enigma werd benoemd, vandaag nog in zijn spooknaam (*het groteske*) een half doorzichtelijk bestaan leidt.

Op grond daarvan kan men dus stellen dat het groteske niet enkel de onscheidbaarheid van het 'ja' en 'nee' bevestigt, waardoor het echter als een polyseme *aufhebende* beweging begrepen zou kunnen worden. Het groteske doet veeleer een finaliteitsstelsel barsten door een plotseling raadselachtig geschater waarop de lezer zelf niet was voorbereid en dat hem dus van zijn stuk brengt, wat net het begin van deze studie inleidde. Feit is dat de lezer deels licht, maar niet meteen onderscheidt waarom, zoals nog Thomson terecht opmerkte (1972: 54), en voor een gegeven ogenblik de controle (dus

ook in dialectische zin) – ook reflexief: over zichzelf – kwijtspeelt. Dit kan uiteraard soms zo ver gaan dat het een vorm van duizeling (*vertige*) teweegbrengt, zoals Dominique Iehl in het voetspoor van Charles Baudelaire treffend aannam (1994: 102). Zeker is dat we met een gedistantieerd en onverwacht geschater⁴¹ te maken hebben dat van binnenin losbarst en dus ook nabijheid vergt om differentieel op te duiken; dergelijke zienswijze op het groteskeneffect is enigszins verwant met die van Bachtin. Daarom is het ook begrijpelijk dat dergelijk (luid) geschater soms niet helemaal los kan worden gezien van een vorm van histerie (Thomson 1972: 56), ten aanzien van de groteske niet-ontvankelijkheid van de zin vraag die de mens blijft kwellen. Vast staat dat dergelijke groteske effecten, wanneer aan een wisselend waardeoordeel gebonden, positief en/of negatief bestempeld, tot een uiterst gecompliceerde – soms woelige – ontvangst kunnen leiden. De receptie van *Ein weites Feld* is daar niet vrij van.

Dit alles neemt niet weg dat het groteske effect betekenis krijgt: niet zomaar door gewoon gegeven te zijn en te ontstaan, veeleer doordat het op een heel eigen en merkwaardige manier aan de veelzijdige mogelijkheden van de betekenisproductie onderworpen is. Het is echter niet omdat het groteske – van een eschatologische zingeving wegvluicht, dat het daarom als een apolitiek fenomeen moet worden beschouwd. Het groteske heeft politieke effecten. De meervoudige en plotse lacheffecten van het groteske dwingen tot het experimenteren met een ludieke openheid: ze houden gevangen en werken bevrijdend. Het groteske, syncretisch bij uitstek, genereert stevige momenten van afkeer en aantrekkingskracht. In dat opzicht is het groteske goed en wel een politieke daad: niet zozeer omdat zijn *Erlebnis* een achteraf-reactie op iets voorstelt, maar door zijn subversief verschuivingspotentieel dat reeds in zijn geschreven sporen ontsloten is en dus ook het handelen van het lezen vooropzet.

De resultaten van de voorgaande kritische reflecties kunnen m. i. voortreffelijk in een sprekend beeld worden gemonteerd en uitgewerkt, met name de anamorfose⁴². Als uitgangspunt voor deze beeldende toelichting dient zich in eerste instantie een korte bedenking aan over de blik – de groteske blik uiteraard. En niet toevallig gaat het hier om de blik: het

⁴¹ Naast of met de 'maatschappijkritiek' erkent Sinic de distantieering (*Distanz ermöglicht, Distanz erwerben, Distanz aufbauen, Wunsch nach Distanz*) echter ook als een verdere mogelijke functie van het groteske (p. 98-99).

⁴² Bij mijn weten is Peter Fuß (2001) de enige groteskenonderzoeker die het anamorfosebegrip in navolging van Jürgen Baltrušaitis en Jacques Lacan op het groteske toepast. Door de laattijdige ontvangst van deze studie kon ze echter niet meer in mijn betoog opgenomen worden.

groteskenonderzoek heeft het groteske reeds doorgaans doordacht als een "forme exceptionnelle de vision." (Dominique Iehl 1997: 15) en de cruciale rol van het oog en van het zien meermaals onderstreept. Elisheva Rosen had het onder andere over « un oeil et une vision à la lettre désorientés par ces grotesques qui n'offrent guère de repères fixes à la perception. » (1991 : 17)

Tot nog toe werd aangenomen dat het groteske zich niet in een lineair achteraf en in het opeenvolgende manifesteert, maar al van meet af aan bestaat: zoals een oog dat in de literaire fictie is ingeplant en kijkt. Gedeeltelijk zichtbaar (omdat het tot een effect leidt dat percipieerbaar is) behoort het groteske dan ook tot het rijk van het onzichtbare. Daarvan uitgaande kan het spookachtige groteske begrepen worden als een blik die niet gezien wordt⁴³, een soort spookachtige blik. In samenhang met de logica van het spook (*logique du fantôme*) die ik hiervoor slechts fragmentair heb aangekaart had Jacques Derrida het nog over een "effet visière", dat hij als volgt omschreef: "nous ne voyons pas qui nous regarde" (*Spectres de Marx*, 1993: 26-27); "Du corps spectral, l'armure ne laisse rien voir [...]. Des fentes y sont ménagées, et ajustées, qui lui permettent de voir sans être vu, mais de parler pour être entendu » (p. 28). Aanknopingspunten met het voorafgaande betoog liggen hierbij voor de hand: het groteske kan zodoende in verbinding worden gebracht met 'het vreemde' dat naar ons kijkt (*qui nous regarde*), waarvan we hier door zijn fundamentele 'andersheid' en alteriteit (nieuwe en vernieuwende hybride in deze context) niets weten en waarvan de ontmoeting principieel met het onverwachte, de verrassing, het *onanticipeerbare* gepaard gaat. In een cruciale disproportie zoekt de literatuurwetenschapper niet zozeer naar het spreken als antwoord op een spreken dat gehoord wil worden; wel gaat het hem hier en daar om het (onder)vinden van het ongrijpbare. Indien we niet zien wie/wat naar ons kijkt (*nous ne voyons pas qui nous regarde*) ben ik net zo goed geneigd om een andere gelijkenis aan te voeren, namelijk een spiegelglas. Het groteske kijkt naar ons, maar wij zien het niet: alsof het groteske effect in politiek opzicht zou aanzetten om alert te zijn voor de achterkant van de spiegel, de schijn- en zichtbare omgeving, en ons zodoende naar de andersheid zou overbrengen om de reflectieverhouding van het eigene als door een open raam open te breken.

Op grond daarvan kan men de beeldtranspositie van een uitgesproken visueel fenomeen als het groteske naar de anamorfose

⁴³ De volgende vraag die deze analogie losweekt zou kunnen zijn: is de blik überhaupt waarneembaar? "Le regard se spécifie comme insaisissable", zei Lacan. (1973 : 79), wat natuurlijk helemaal in het verlengde ligt van onze aanpak van het groteske als het onanticipeerbare.

voorzichtig beginnen weven, op voorwaarde dat eerst hierover een korte gebruiksaanwijzing wordt geleverd. Traditioneel behoort de anamorfose tot het vakvocabularium van de kunstgeschiedenis. Volgens *Van Dale* duidt het een “vertekende figuur” aan “die, in een gebogen spiegel bezien, een goed beeld oplevert”. Zich baserend op de (althans in het Franstalige gebied) canonicke studie van Jurgis Baltrušaitis beschrijft Lacan het anamorfotische proces als volgt:

« En quoi consiste une anamorphose simple, non pas cylindrique ? Supposez un portrait qui serait ici, sur cette feuille plane que je tiens. Vous voyez là par chance le tableau noir, dans une position oblique par rapport à la feuille. Supposez que, à l'aide d'une série de fils ou de traits idéaux, je reporte sur la paroi oblique chaque point de l'image dessinée sur ma feuille, vous imaginez facilement ce qui en résultera – vous obtiendrez une figure élargie et déformée selon les lignes de ce qu'on peut appeler une perspective. On suppose que – si j'enlève ce qui a servi à la construction, à savoir l'image placée dans mon propre champ visuel – l'impression que je retirerai en restant à cette place sera sensiblement la même – au moins, je reconnaitrai les traits généraux de l'image – au mieux, j'en aurai une impression identique. » (1973 : 80).

De anamorfose projecteert derhalve op een tweede oppervlakte een uitgerekte vertekening van een beeld dat op een eerste, gegeven oppervlakte was ontstaan:

“la déformation, sur une autre surface, de l'image que j'aurai obtenue sur la première, et je m'attarderai, comme à un jeu délicieux, à ce procédé qui fait apparaître à volonté toute chose dans un étirement particulier.” (1973: 82).

Hieruit moet langzamerhand blijken dat de anamorfose geen frontale projectie van het tegenover biedt, maar veeleer een zijzicht, een zijdelingse blik. De schuine lijn ('correspondance point par point' zegt nog Lacan, p. 81) die mede door een dilatatie van hetzelfde en het eigene wegvlucht, herinnert opvallend aan het groteske dat de grens opzoekt om, ver al van elk dialectisch gebaar, een breekpunt te organiseren.

Ongetwijfeld kan de anamorfose bepaalde mechanismen van het groteske voortreffelijk helpen uitbeelden: ontdekt als een optisch spel, situeert ze het groteske meteen binnen het rijk van het ludieke; daarnaast springt ook in het oog dat talrijke (vak)teksten zich met de anamorfose als met een ondoorgrondelijk, flou en meerduidig fenomeen uiteenzetten (zie Baltrušaitis 1996: 291-306). Het ligt voor de hand dat deze veelzeggende maar te korte parallelbeschouwingen aan nadere bestudering onderworpen moeten worden. Niettemin blijkt hier toch hoe in de vergelijking en uitleg in beelden, naast een sprekende verruiming van het werkperspectief, eveneens vlug de eindtermen zijn bereikt. Zo ontstaat de gevaarlijkste kortsluiting ten

opzichte van het groteske m.i. tegelijk uit de kracht van de anamorfose: wanneer Lacan het onder meer heeft over "l'usage inversé de la perspective dans la structure de l'anamorphose" (p. 81) moet de alerte groteskenonderzoeker de gelijkenis stopzetten. Als het groteske, zoals tot nog toe ruim in de verf is gezet, noch een afbeelding voorstelt, noch in een averechtse projectie schuilt, impliceert de anamorfose door haar optische omkering een onvermijdelijke terugkeer op het eigene, het 'oorspronkelijke' beeld, waardoor ze terugkadert in de fenomenen van optische reflectie (en niet refractie). Naast het Griekse 'anamorphōsis' schrijft *Van Dale* trouwens niet toevallig tussen haakjes: "(het opnieuw vormen)". Als bewijs hiervoor geef ik graag het laatste woord (van deze uitweidende beschouwing uiteraard) aan Jurgis Baltrušaitis:

« Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé : une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour » (p. 7).

Hoofdstuk 6

Crisisumwelt

Darstellung en crise

Een aantal schrijvers⁴⁴ als ook een hele generatie naoorlogse groteskenonderzoekers, zoals dat bij Barbara Sinic en o.a. bij Markus Symmank (2002: 46, noot 163) goed na te lezen is, zien het groteske aan als een dienaar van de representatie. Uiterst frequent verschijnt het groteske in theoretische uiteenzettingen als dé esthetische 'tegenhanger' voor de zogenaamde wirwar en de chaos van het universum: de contemporaine wereld van de XX^e/ XXI^e eeuw, met zijn geweld, oorlogen en ellende, zou al in de werkelijkheid vertekend en verscheurd zijn, vol brutale tegenstrijdigheden zitten, kortom: in crisis verwickeld zijn, luidt het.

Gezien de titel van haar studie was te verwachten dat Barbara Sinic enige belangstelling ging koesteren voor dergelijke problematiek. Zo haalt zij veelvuldig onder andere het werk van Lee Byron Jennings (1963), Arnold Heidsieck (1969) en Carl Pietzcker (1971) aan om haar eigen analyse rechtstreeks (zonder fundamentele problematisering) maatschappijkritisch te kunnen onderbouwen. Bij Jennings heet dat met het expressionisme de wanorde van het groteske niet enkel gerelateerd moet worden aan de werkelijkheid, maar – daar zelfs een weerspiegeling van is: “[t]he grotesque [...] is the immediate reflection of a disordered world.”⁴⁵ Ook voor Arnold Heidsieck geeft het groteske directe uitdrukking aan de realiteit⁴⁶. En bij Carl Pietzcker fungeert het groteske in het geheel, zo bericht Sinic, als “Struktur einer Weltbegegnung” (2003: 60). Tot slot behelzen deze overwegingen, zoals Sinic ze ruim met meer of minder nuances aanhaalt, dat het groteske,

⁴⁴ Ter overdenking even dit: Naar aanleiding van de Franse vertaling van *De Geruchten* (1996) (*La Rumeur*, 1997) merkte Claus op: “Ma vision du monde m’est livrée par ce que je vois. [...]. Ce n’est pas moi qui invente le grotesque et le cruel.” (*Le Monde*, 28.10.1997), terwijl hij iets later beweert: “beaucoup de gens croient que j’ai copié les détails grotesques et cruels que l’on peut lire dans ‘La Rumeur’. Non, je les ai inventés...”.

⁴⁵ Lee Byron JENNINGS, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*. Berkeley/ Los Angeles: Univ. Of California Press. 1963: 154. (geciteerd naar Sinic 2003: 37).

⁴⁶ Arnold HEIDSIECK, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart : Kohlhammer. 1969: 31. (geciteerd naar Sinic 2003: 66)

als esthetische categorie, uiteindelijk als een spiegel wordt gehanteerd die de schrijver voor de (groteske) realiteit houdt. Dat het groteske als een radicale conflictconstellatie en brutaal schokmoment kan worden gepercipieerd, zou gewoonweg een weerspiegeling zijn van de wantoestanden uit de werkelijkheid. In deze optiek komt de groteske esthetica dus over als een soort realistisch-mimetisch uitbeeldingsprincipe⁴⁷. In zijn recente studie met als hoofdtitel *Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur* (2002) kaartte Markus Symmank in voorzichtige termen de hierboven geschetste problematiek bondig aan: „die [!] Groteske wurde oft interpretiert als wichtiges Mittel zur Darstellung von Unsicherheit und krisenhafter Situation“ (2002: 46).

Enerzijds kan aan de diagnose zelf moeilijk worden getwijfeld, daar deze utilitaristische reductie op het groteske in een bepaald segment van het groteskenonderzoek massaal aanwezig is. Bovendien wordt er vaker gesteld dat het groteske niet gedurende momenten van relatieve stabiliteit en rationele zekerheid, maar liefst tijdens overgangstijden, crisisperiodes en ingrijpende veranderingen, kortom in (neo)avant-gardistische bewegingen en anarchistische en marginale werelden tot uiting komt, waar de overgang naar een nieuwe orde aanbreekt. Ook bepaalde bronnen, vnl. uit de jaren 60' en 70', die Sinic aanhaalt, bevestigen dat het groteske zich bijzonder sterk zou 'voortplanten' in crisistijden met felle maatschappelijke contradicties.

Bij nader inzien valt hierin het rechtstreekse erfgoed van de allicht twee belangrijkste groteskenonderzoekers uit de XX^e eeuw te herkennen, met name Kayser en Bachtin. Kayser stelde immers op het einde van zijn beroemde samenvatting: „Zur Struktur des Grotesken gehört, dass die Kategorien unserer Weltorientierung versagen“ (p. 199). Zoals vandaag algemeen is aanvaard en in ieder geval bij Symmank treffend na te lezen is (2002: 7-11) kwam Bachtin voor zijn part tot de volgende conclusie: nadat hij de mechanismen van het groteske bij Rabelais had blootgelegd en geëxtrapoleerd naar het werk van Dostojevski beschouwde hij het carnavaleske (als overkoepelend fenomeen) in de literatuur als paradigmatisch voor een collectieve en historische overgangssituatie (*paradigmatisch für die jeweilige historische Umbruchsituation*, p. 10). Ik laat een voorbeeld uit eigen keuze volgen:

„Das Fest steht in einem konstitutiven Zusammenhang mit der Zeit.
[...] Auf jeder historischen Entwicklungsstufe war es an Krisen und

⁴⁷ Zonder te willen beweren dat hij een 'realistische' esthetica verdedigt en hanteert, laat zich Dürrenmatts zicht op het groteske hier enigszins bij aansluiten. Dürrenmatt beschouwde het groteske immers als enig aangepast esthetisch middel ten aanzien van onze door oorlogen en trauma verminkte wereld.

Wendepunkte im Leben der Natur, der Gesellschaft und des Menschen gebunden. Immer war das Moment von Tod und Wiedergeburt, von Ablösung und Erneuerung bestimmend für ein festliches Gefühl. (R, 57).

Concreet ziet Bachtin in het carnavaleske feest de overgang van de Middeleeuwen naar de Renaissance bij Rabelais, het aanbreken van de moderniteit na een burgerlijke bewustzijns crisis in het geval van Dostoëvski⁴⁸. Opdat het carnavaleske volgens Bachtin van het werkelijke leven naar de literatuur zou overgaan, is er, zoals Symmank dat terecht verwoordt (p. 12 en 13), een bewegende historische context, een overgangssituatie (*Übergangssituation*) nodig. Het carnavaleske vloeit voort uit een autonome, productieve en creatieve tegenstroming ten aanzien van een dominerende officiële beschrijving van het groteske aan ingrijpende veranderingen en paradigmatische overgangperiodes voorzichtigheidshalve beter op de kritische proef stellen. Het denken van deze twee groteskenkenners is immers doorspekt met logische distorsies en teleologische heroriënteringen. Tegen zijn zin moet Kayser erkennen dat er een komische groteskenvorm bestaat. In zijn zorg om over de verworvenheden van het esthetische denken te reflecteren beperkt hij zich enerzijds min of meer tot de periodes die hij bestudeert (d.i. vnl. van de XVIII^e eeuw tot het expressionisme, het surrealisme en de literatuur van het absurde). Anderzijds wil hij, zoals men weet, van zijn groteskenintellectie een transhistorische categorie maken. Bachtin daarentegen raakt zodanig gefascineerd door de breuk- en omkeringeffecten van het carnavaleske ritueel dat hij een totaliserende interpretatie voorlegt die dat moet rechtvaardigen: een breukesthetica voor tijden van verstoring. Maar in de breuk is ook het iteratieve ontsloten. Dit betekent dat Bachtin concreet concludeert tot het rituele en cyclische bestaan (cf. het woordje 'alternance') van crisissituaties en van historische veranderingen als symptomatisch voor het carnavaleske groteske. Als bewijs hiervoor laat ik een paar tekstuittreksels volgen:

"Das groteske Motiv zeigt ein Phänomen in der Transformation, in der Metamorphose, im Stadium des Sterbens oder der Geburt, des Wachsens und Werdens. Die Beziehung zur *Zeit*, zum Werden, ist ein konstitutives Merkmal grotesker Motive." (R, 74-75)

⁴⁸ Ernst Robert Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1954) en Gustav René Hocke (*Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst*, 1957) hebben ook aangetoond dat het groteske in de Renaissance, reeds vanaf het maniërisme, te begrijpen was als een alternatief, als een tegenstroming van het classicisme. (Weisstein, 1992: 1197).

“Doch die grotesken Motive verbleiben nicht auf dieser Entwicklungsstufe. Der Sinn für die Zeit und ihre Phasenwechsel erweitert und vertieft sich und umgreift nach und nach sozial-historische Phänomene. Das Zyklische wird überwunden, es entsteht ein Gefühl für die historische Zeit. Nun werden groteske Motive mit ihrer Verbindung zu Zeitenwenden und mit ihrer ganzen Ambivalenz zum wichtigsten Mittel, dessen sich die Renaissance als künstlerisch-ideologischer Ausdruck ihrer neuen Aufmerksamkeit für Geschichte und historische Umbrüche bedient.” (R, 75)

Zo bekeken is de overgang die aanbreekt en waarin Bachtin de groteske vernieuwing installeert volkomen aan het rituele en cyclische denken onderworpen: er is een orde aan het verscheuren om een anarchistische beweging te laten opstijgen, waaruit ten slotte in een utopisch moment een nieuwe hegemonische orde kan ontstaan. Markus Symmank verwoordt het treffend: „als Ritual verlässt der Karneval zwar eine Ordnung, errichtet in der liminoiden Phase aber eine eigene Ordnung“ (2002: 45). Toch is Bachtin duidelijk op dit punt: de nieuwe orde van de marge belet niet dat men tot slot onvermijdelijk tot de verlaten orde terugkeert.

Al ziet Bachtin terecht in hoe vruchtbaar het wel kan zijn om een breukmodus voor het groteske te bedenken, desondanks maakt hij er een idiosyncratisch model van, wat overigens ook Rosen (1991: 136-138) en Thomson (1972: 56) reeds in de verf hebben gezet: Bachtins ‘volkscultuur’ verschijnt als een reconstructiepoging om een ongekend verzet tegen de traditie waar te maken. Al ontstonden volksfeesten in de Middeleeuwen uiteraard tussen godsdienst en heidengeloof in, toch is er al op gewezen dat dergelijke carnavaleske feesten niet areligieus waren: de lach zette ertoe aan zich van de angst voor de eeuwige verdoemenis te bevrijden en een innerlijk evenwicht te vinden (Symmank 2002: 33-34). Omdat de traditie als achterhaald wordt ervaren, wordt het groteske als esthetisch-literair fenomeen in een nieuwe alternatieve adem bedacht.

Maar net in dat opzicht is er een fundamentele tegenstrijdigheid in het Bachtiniaanse denken: zelf erkent hij immers dat het groteske na de overgang naar de Renaissance, indien het zich loskoppelt van de volkscultuur, nog slechts in een verzwakte en gedegenerende vorm opduikt. De cycliciteit lijkt eigenlijk niet zo ver weg meer:

“[...] und man kann sagen, daß sie [die Körperkonzeption, S.V.] heute, wenn auch in abgeschwächter und entstellter Form [...] präsent ist.” (R, 79)

“In dieser Zeit, besonders von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an, erfahren die rituell-szenischen karnevalesken Formen der Volkskultur eine allmähliche Trivialisierung. Auf der einen Seite werden diese Formen ‚verstaatlicht‘ und bekommen *Paradecharakter*, auf der anderen Seite werden sie ‚domestiziert‘, d.h. ins häusliche, private

Leben verbannt. Die ehemaligen Volksfest-Freiheiten werden nach und nach eingeschränkt. [...]” (R, 84)

“Die Literatur des sogenannten ‘bürgerlichen Realismus’ des 17. Jahrhunderts [...] hat [...] auch schon einige Züge der stagnierenden Groteske [...]. In Wirklichkeit handelt es sich um abgestorbene und manchmal fast sinnentleerte Fragmente des machtvollen und reichen grotesken Realismus.” (R, 104-105).

Hoe het ook zij, deze groteskenconfiguratie lijkt Kayser en Bachtin te hebben overleefd, wat het bewijs levert dat er desondanks enkele baanbrekende aspecten aan verbonden zijn. Zo heeft Markus Symmank onlangs nog overtuigend de stellingen van Bachtin verruimd om hen een geldigheid voor de tegenwoordige tijd toe te kennen. Onder crisiscontexten en overgangstijden - waardoor carnavaleske vormen ontstaan - moet men volgens Symmank algemene overgangstijden, heroriënteringsmomenten, transformationele momenten begrijpen die van veranderingen in het nationaal staatssysteem reiken tot veranderingen in de ontwikkeling van het subject, zoals dat bijvoorbeeld het geval is gedurende de puberteit:

« Beginnend bei der Thematisierung epochalen Wandels wie dem Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, hin zum Transformationsgeschehen einer Umorientierung einzelner Gruppen oder Gemeinschaften wie dem Systemwechsel von der DDR zur BRD bis hin zur subjektgeschichtlichen oder biologischen Anpassungsleistung der Pubertät.“ (p. 13)

Sociale groepen of groeperingen trachten een overgang in de vorm van een ritueel (*rites de passage* o.a.) te volbrengen waardoor ze tijdelijk de bestaande orde verlaten zonder hem volledig te moeten opgeven. Zodoende kunnen ze de ambivalente momenten van deze overgangscrisissen aan en voorlopig de last van deze crisis aflossen:

“Anthropologisch betrachtet, sind soziale Gruppen in Zeiten krisenhaften Umbruchs (besonders der Adoleszenz) bestrebt, zu vollziehende Übergänge in die Form eines Rituals zu bringen. Ein Ritual bietet die Möglichkeit, eine bestehende Ordnung zeitweilig zu verlassen, ohne sie gänzlich aufgeben zu müssen.“ (p. 10)

Na het carnavaleske interim keert de groep terug tot de orde die hij gedeeltelijk had verlaten, die op zich niet veranderd is maar sporen van dit ritueel zal bewaren (p. 10). Symmank vat het groteske binnen het carnivaliseringsproces dus in navolging van Bachtin op als een esthetica van de tegentraditie die bij voorkeur opduikt ter uitbeelding van overgangsfasen, crisissen en ingrijpende veranderingen.

“Wird Karneval in Literatur übertragen, erhält sich notwendigerweise die rituelle Struktur. Es erweist sich, dass Karnevalisierung bzw. die

durch sie zur Verfügung gestellten Mittel aus eben diesem Grunde zur Darstellung krisenhafter Umbrüche geeignet sind.“ (p. 10)

Vooruitlopend op mijn casus betekent dit bijgevolg dat romans die bijvoorbeeld transitorische evenementen en breuktijden vertellen natuurlijk verwantschap zouden vertonen met het profese. *Het verdriet van België* (1983) en *Ein weites Feld* (1995) beschrijven allebei, in een groot aantal bladzijden, een mijlpaal in de identitaire evolutie van hun held (*Bildungsroman*, *Altersroman*) gearticuleerd op keerpunten in de Duitse en de Vlaams-Belgische geschiedenis. In het tweede deel van *Het verdriet van België* stelt de jonge verteller Louis Seynaeve zijn kindertijd en jeugdjaren tussen 1939 en 1947 in het stadje Walle (vermoedelijk zo genoemd naar een oude wijk van de stad Kortrijk) op schrift. Het verhaal kent een hoogtepunt ergens tussen de ideologische beïnvloeding, veroorzaakt door volmondige stereotiepen aan de keukentafel van de Vlaamsgezinde kleinburgerlijke ouders enerzijds en het ontstaan van zijn kritische bewustzijn als jonge volwassene anderzijds. Tussen de regels wordt de lezer de specifieke Belgische historische situatie gewaar van dit grensstreekje in het Westen van het land, tussen een Vlaamse cultuur op zoek naar een identiteit maar onderdrukt door de Franstaligen, de illusie van het ontsnappen door te collaboreren met de Duitse bezetter en ten slotte de ambiguïteit van het Belgische ‘gevoel’ in deze woelige tijden. Het verhaal van Louis bereikt echter zijn hoogtepunt in het verzet tegen de wereld die hem omringt -de wereld van zijn ouders geconditioneerd door de geschiedenis- door middel van een schijnverdriet dat o.a ironie en een scherpe lach verbergt, en uiteindelijk het eerste deel van de roman zal vormen.

Ein weites Feld van Günter Grass beschrijft een episode van ongeveer anderhalf jaar uit het leven van de oude Oost-Duitse burger Theo Wuttke. Geboeid door Theodor Fontane, groot Duits romanschrijver uit het eind van de XIX^e eeuw, wordt Wuttke door de archivaris-vertellers van het Fontane-studiecentrum te Potsdam niet enkel als een uitstekende kenner voorgesteld, maar vooral als de reïncarnatie van de beroemde schrijver, met als gevolg dat hij de bijnaam ‘Fonty’ opgespeld krijgt. Fonty, lange tijd spreker van de Kulturbund in de DDR, zag in de humanistische stellingen van zijn favoriete schrijver, soms sceptisch getint en niet vrij van kritiek, de ideale list om over literatuur te praten en zich tegen het socialistische regime van zijn land te verzetten. Dit is trouwens de reden van de onwankelbare aanwezigheid aan zijn zijde van de Stasi-agent Ludwig Hoftaller, zijn “dag-en-nachtschaduw” (*Tagundnachtschatten*). Hijzelf is de anagrammatische reïncarnatie van de eeuwige spionfiguur Tallhover, zoals de Duitse verteller Hans Joachim Schädlich hem bedacht had in de gelijknamige roman

(Rowohlt/Reinbek, 1986). De lezer volgt het komen en gaan van Fonty en dus ook van zijn schim Hoftaller vanaf de val van de Berlijnse Muur (1989) tot kort na de Duitse eenmaking. Deze hedendaagse wandelingen worden opgefleurd met flashbacks over de Duitse geschiedenis uit de vorige eeuw, en welteverstaan door het leven van de voorgangers Fontane en Hoftaller. Maar Wuttke heeft zich zodanig gestort in het leven en het oeuvre van Fontane en heeft die zodanig eigen gemaakt als Fonty, opdat ze een dekmantel zouden zijn bij zijn kritiek tegen het regime, dat hij bij het verdwijnen van de socialistische dictatuur een identitaire crisis doormaakt. Inderdaad, tegenover de teruggevonden vrijheid van het denken, kan Fonty, net als Hoftaller, eeuwige spion maar nu doelloos, niet anders doen dan met Fontane te zijn. De archivariissen van het archiefcentrum, bezeten door onvertoond materiaal over Fontane geleverd door Fonty, beslissen om een moment van het leven van deze twee originelen, getroffen door literaire schizofrenie en dus zonder identitaire grondslag, te bewaren in het Berlijn van na de val van de Muur.

Deze twee romans bieden klaarblijkelijk voldoende stof aan hevige emoties, crisissen en overgangsevenementen om een grotesk vermoeden af te leiden. Bijgevolg lijkt het een bijna vanzelfsprekende opgave om binnen deze twee romans o.m. concrete tijds- en plaatsaanduidingen, economische toestanden, politieke acties, maatschappelijke ontwikkelingen, enz... aan te wijzen die naar ingrijpende en beweeglijke 'contextuele' referenten verwijzen. Al vermijdt Markus Symmank een expliciete verwijzing naar een buitentalige werkelijkheid, toch gaat hij in zijn tekst nadrukkelijk in op een *Thematisierung* van de Bachtiniaanse stellingen. Daarbij gaat hij duidelijk op zoek naar een thematische constante als waarheid voor het groteske. Kan het groteske echter in een zoektocht naar a priori aanwezige *Umwelt*referenten, zoals hierboven ter illustratie ondernomen, bevredigend worden uiteengezet? Symmank reduceert m.i. de complexe groteske dynamiek enigszins tot een transparant venster op een vooraf bepaalde, zuivere en zomaar aanwezige contextualisering. Er wordt niettemin geen ontcijferende, taalscheppende lectuur meer geopend op het groteske: de vermoedelijke groteske 'betekenis' is definitief afgeschermd van het tekensysteem en hierin tegelijk de vrij modulerende groteske verhouding tot het betekenaarsubstraat (en de betekenaars überhaupt) verloochend. Michel Lisse plaatst dit fenomeen binnen een hevige strijd om het transcendentale betekende (*signifié* transcendental) die Jacques Derrida in *De la grammatologie* heeft verwoord (Lisse 1998: 15 en 16) door de onderdrukking en verdringing van het schrijven aan te stippen (zie ook Lisse 2001: 39).

Kritische terugblik

De voorgaande kritische bedenkingen appelleren aan grootschalige voorzichtigheid. Na deze lange schets uit het groteskenonderzoek valt anderzijds verbluffend vast te stellen dat er voor velen, ook voor Symmank, niet de geringste twijfel bestaat over de implicaties van deze wijd verspreide en klaarblijkelijk goed ingeburgerde stelling: „die [!] Groteske wurde oft interpretiert als wichtiges Mittel zur Darstellung von Unsicherheit und krisenhafter Situation“. Tot in latere naslagwerken werd als vanzelfsprekend opgenomen dat de ‚traditie‘ van het groteske bloeit „wenn Schriftsteller die Orientierungslosigkeit ihrer Umwelt charakterisieren oder Freiräume gegen einen überzogenen Rationalismus schaffen wollen.“⁴⁹ (*Dtv-Atlas zur deutschen Literatur* 1983: 230). Maar ook bij recente theoretische opzetten zoals bij Alton Kim Robertson treft men met grote verbazing ten aanzien van zijn enigszins deconstructivistische invalshoek nog dergelijke oordelen aan: “it is significant that the world it [the work of Günter Grass, S.V.] embodies reflects the crisis and conflict of that reality.” (1996: 70, mijn cursivering). Ook al wijst alles erop dat de reeds aangekaarte klip blijft doorwerken, toch kan men in het licht van het voorgaande actualiseringsmanoeuvre haar beperkingen afbakenen.

Zo kan ik me in het licht van het voorgaande in eerste instantie maar moeilijk bij een visie op het groteske aansluiten waarin het als middel tot doel beschouwd zou worden. Enerzijds is reeds herhaaldelijk gebleken dat het groteske zich geenszins in een mimetische instrumentverhouding, maar eerder in een bewegende en ludieke refractie ontpopt. Anderzijds wijst alles er tot nog toe op dat het groteske zich aan de *Darstellung* onttrekt en een zeker establishment van de ‘representatie’ ondermijnt. Dit impliceert veeleer dat het groteske nooit als een statisch *an sich*, maar steeds in een dynamische staat van afwijken en verglijden te raadplegen is. In het begin van dit stuk is reeds de voorkeur gegeven aan een uiteenzetting over het groteske als een spook dat reeds door de tekstinschrijving en binnen specifieke semiotische relaties waart; het kan dus geenszins aan een buitenstaande ‘wereld’ ondergeschikt worden, maar hoogstens referentiële toegang verlenen tot een ‘talige’ *Erlebnis*wereld om zelf niet in een idiosyncratische positie te vervallen, volgens de modaliteiten van een textualiteit die deel uitmaakt van een maatschappelijke belevingsinhoud.

⁴⁹ Hierbij wordt de reeds in diskrediet gebrachte manicheïstische kloof nog eens herhaald. Hoe kan bovendien de ratio aan het werk zijn zonder dat vrijheid wordt ondersteld? Een vrijheid die haar noodzakelijk is en die ze tegelijk in haar extremen (wild, ongecontroleerd, ...) onderdrukt? Is dit niet net wat het groteske laat zien?

Met deze premisse (d.i. met het ontcrachten van een gegeven waarvan niet zeker is dat het buiten het intra- en intertekstuele groteskenproces zou 'bestaan') was de vraag naar de *Darstellung* op zich al ongeldig verklaard.

De drang naar de (crisis)context

Het is wellicht voor de attente lezer al doorgesijpeld: de problematiek van de *Darstellung* bij het groteske hangt intrinsiek samen met de drang naar de context. Als het groteske - in het licht van nieuwere literatuuropvattingen - niet boven een tekstuele spoordynamiek (Derrida) uitsteekt, kan het vervolg enkel nog onwaarschijnlijker klinken: de crisisinhoud die het groteske zogezegd moet overbrengen stelt nog talrijke groteskenonderzoekers in staat om tot de *productie* van 'grotesk' in crisistijden te concluderen. Groteske effecten, die, ik herhaal het, eigenlijk in hun manifestatie slechts waarneembaar zijn door een differentieel proces binnen de tekstinschrijving en dus hun semiotische co-teksten, worden regelmatig aan een hercontextualiseringsproces onderworpen en tot de vermoedelijke 'reële' tijd van hun inschrijving teruggevoerd, zoals nog uit deze merkwaardige uitspraak van Robertson mag blijken:

"It is not surprising that the grotesque as a literary and aesthetic phenomenon has been strongly characteristic of the art *produced* during periods of cataclysmic upheaval, both scientific and political, and quite rare during periods of relative certainty and stability" (1996 : 71, mijn cursivering).

Met een dergelijke extrapolatie kan mogelijk nog de vraag naar de wederkeerbaarheid rijzen: indien de groteskenproductie vergemakkelijkt zou zijn door 'reële' crisistijden, betekent dit dan eveneens dat het groteske *per se* en noodzakelijkerwijs in overgangstijden moet opduiken? Ook Pietzcker, zoals dat bij Sinic na te lezen is, stelt zich die vraag. Voor hem is het antwoord duidelijk:

"Es [das Groteske, B.S.] *kann nur* dort auftreten, wo bisherige Weltorientierungen zerbrechen oder zu zerbrechen beginnen und bekämpft werden, aber noch nicht durch neue ersetzt sind."⁵⁰

Pietzcker verabsoluteert (*kann nur*) de verschijningsomstandigheden van het groteske door het definitief binnen een wereldordeverstoring te installeren. Daartegenover nuanceert Barbara Sinic haar eigen standpunt door te poneren dat "[...] in der Geschichte zu jeder Zeit Normen nicht be-

⁵⁰ Carl PIETZCKER: "Das Groteske", in: *Deutsche Vierteljahrschrift* 2/ 1971: 211 (geciteerd naar Sinic 2003: 96-97).

folgt oder hinterfragt wurden, wodurch das Groteske auf den Plan treten konnte." (p. 97, mijn cursivering). Het laatste woord "konnte" maakt van een normdoorbreking, zoals overigens uit andere passages van Sinics betoog al duidelijk gebleken was, een bevorderlijke maar geen voldoende voorwaarde om 'grotesk' te laten ontstaan. Ook Thomson sluit zich bij die mening aan:

"It is no accident that the grotesque mode in art and literature tends to be prevalent in societies and eras marked by strife, radical change or disorientation. Although one runs the risk of succumbing to clichés when one regards the past forty or fifty years as just such an era convulsed by momentous social and intellectual changes, it can nevertheless be fairly said that this is an important contributing factor in the present artistic situation, where the grotesque is very much in evidence." (1972: 11)

Of het nu een noodzakelijke of voldoende voorwaarde is, uit het statuut van de vraag blijkt alleszins ongetwijfeld dat het groteske vanuit de productietijd en auteuromgeving wordt geïnterpreteerd. Deze enkele groteskenkenners, abrupt aangehaald uitgaande van Thomson tot op heden, lijken (nog) weinig geneigd in te zien dat het groteske als literaire modus in eerste instantie een zekere intentionaliteit van de auteur noodzakelijkerwijs, want ook in de taal gevat, overschrijdt: Hij schrijft "[...] *dans une langue et dans une logique dont, par définition, son discours ne peut dominer absolument le système, les lois et la vie propres*", schrijft Jacques Derrida in *De la grammatologie* (geciteerd naar Lisse 2001: 30). Daarom schreeuwt het groteske in zijn tekstueel proces stilzwijgend om creatieve ontcijfering. Bovendien moet een tekst, zoals reeds aangeduid, ook onafhankelijk gelezen kunnen worden van de aan- of afwezigheid of *Umwelt* van zijn auteur, van het heden van het neerschrijven. Om dit aan te tonen knipt Michel Lisse vervolgens een voor het onderhavige betoog sprekende passage uit *Limited Inc.* van Jacques Derrida uit, in het bijzonder uit *Écriture et télécommunication*: "le signe écrit comporte une force de rupture avec son contexte, c'est-à-dire l'ensemble des présences qui organisent le moment de son inscription" (geciteerd naar Lisse 2001: 37). Mochten de productievoorwaarden van een tekst überhaupt – verder dan een genetische tekstinschrijving – vanuit de schrijfact zelf biografisch, historisch, empirisch, enz... principieel te bepalen zijn, is dan nog enige voorzichtigheid geboden. Quasi gestimuleerd door crisis- of overgangstijden zou een schrijver dan tot het groteskenschrijven zijn overgegaan: er laten zich voorgoed in de literatuurgeschiedenis verscheidene groteske teksten aanwijzen waarvoor deze verabsoluterende conditie als ongeloofwaardig kan worden ontdaan. Het kan best maar hoeft niet zo te zijn. Zou men dan moeten concluderen dat een welbepaalde auteur een welbepaalde groteske tekst niet had kunnen schrijven omdat er geen

crisisperiode aan te wijzen is? Net omdat dit uiteraard heel moeilijk te bewijzen is, zal men zich des te meer hoeden voor een positieve tegenbewering. Te onthouden valt dat het proces, ook al kan het met crisis gepaard gaan, zich onzichtbaar - zoals een virus daar stilzwijgend is - op andere momenten kan manifesteren dan in crisistijden.

De crisis aan de rand herlezen. Over Bachtins schouder

Als het bijgevolg niet zeker is dat er iets anders dan de tekst of de tekstualiteit als anker voor het groteske kan fungeren, als de *Umwelt* van het groteske hier in een semiotisch web lijkt ingeweven, moet tenslotte nog die schim van consensus rond de crisis, de overgang, de chaos, enz... expliciet en ten gronde worden geproblematiseerd. Het is inderdaad wenselijk dat dergelijke kwestie, die klaarblijkelijk rustig blijft doorwerken, op zijn minst in de beperkingen wordt aangekaart van wat ik uit het huidige moment als een ietwat verstoft en achterhaald conceptueel apparaat beschouw. Eigenlijk zouden deze vermoedelijke materialiserende contextualiseringselementen - die vaak, zoals aangetoond, op prelinguïstische wijze werden begrepen en niet binnen hun onderlinge semiotische verhoudingen - om te beginnen al een studie op zich vereisen. Groteske wereld, *intolerable and inextricable mixture of incompatibles*, wirwar, chaos, crisis, wanorde, onzekerheid, overgang, (ingrijpende) verandering, anarchisme, avant-garde, marginaal, breuk, verstoring, heroriëntering, transformatie, *Orientierungslosigkeit*, *cataclysmic upheaval*: op een rijtje gezet heeft er zich hier desondanks in de loop der bladzijden langzaam een semantisch web rond (als context) of van (als co-tekst) het groteske geweven. Bij gebrek aan een nauwgezette analyse van iedere genoemde draad (naast de onzichtbare) van het web, kan men zich toch vragen stellen over zijn draagwijdte. Appelleert dat semantische tekstweb echter toch niet aan ondergang en aan breuk om vernieuwing te installeren? Indien ja, rijst dan de vraag of het groteske niet opnieuw onterecht schommelend tussen intrinsieke polariteiten van 'ups and downs' wordt vastgepind, waarbij de nadruk zou liggen op een stijgende of dalende, een mortalistische of vitalistische beweging (om het groteske te laten rijzen). Ik heb deze aanpak vroeger al bekritiseerd omdat hij o.m. belet om conjunctief over het groteske te reflecteren in zijn paradoxaal *literair* doorsnedenstatuut. Om een bevredigende reflectie op dit *Umwelt*probleem (*Umwelt* volgens *Wahrig*: "Gesamtheit der ein Lebewesen umgebenden anderen Lebewesen, Dinge u. Vorgänge, mit denen es in Wechselwirkung steht") op gang te brengen, is het nodig om terug te grijpen naar - én

rekening te houden met - het onderzoek van Bachtin, die m.i. hieraan de meeste aandacht geschonken heeft.

Mee ingegeven door zijn visie op het carnavaleske als vernieuwingsfase, verschijnt het groteske bij Bachtin - om het met Markus Symmank treffender te formuleren - in een "Schwellensituation" (p. 41), d.i. aan de vooravond van een wending, een overgang, een mutatie. De kritiek die Bachtin rechtstreeks aan het adres van Kayser formuleert, maakt dit onder meer duidelijk. Op grootschalig formaat past het groteske van Bachtin zodoende duidelijk binnen een omvangrijkere - Westerse allicht, ook voor een Rus - opvatting van de geschiedenis als cyclisch fenomeen, zoals ook Markus Symmank terecht inziet (p. 15). Ook al zijn de implicaties daarvan misschien reeds meetbaar, is het m.i. nodig om de verschillende microcosmische fases van de cyclus in zijn herhaalbaarheid onder de loop te nemen en langzamer te decomponeren.

Terwijl de ordeverstoring aanbreekt, verzet Bachtin zich, zoals reeds mocht blijken, nadrukkelijk tegen de gedachte van een volledige ontmanteling van de geldende conventies, machtsinstituties en krachtprincipes. Zijn weerstand tegen de invoer van een nieuw establishment kan ook geduid worden als een voorzorg om de groteske innovatie en marginalisering (drang naar overtreding) onaangeroerd te laten. Mocht de overtreding zelf (het laag lichamelijke van de volkscultuur) dusdanig aan omvang winnen, zou ze dan immers niet, om zich door te zetten, aan een zekere codificatie onderworpen worden en aanleiding geven tot een nieuwe orde? De marginale subbeweging in de verf zetten zou vermoedelijk terugleiden tot dezelfde waardering als ten opzichte van de hoofdstroom. In het carnavaleske ligt daarentegen volgens Bachtin de *potentialiteit* en *formele* (als niet vooraf gerealiseerde) belofte van een nieuwe orde verrat. Na een bepaalde tijd keert men niettemin terug tot wat men 'oorspronkelijk' verlaten had (vandaar het utopische moment) dat zodoende bewaard kan worden. Vandaar dat het groteske van Bachtin altijd als ambivalent en aarzelend 'op de drempel van' (*Schwelle*) kan worden begrepen, maar - en dit is cruciaal voor mijn betoog - door zijn tussenkarakter nooit in de andere zijde vervalt.

In de optiek van Bachtin heeft bijgevolg de eenwaardigheid (monovalentie) die hij door de hoge cultuur verklikt binnen het groteske zelfs een tegenhanger: met name de dialogische en polyseme waarde van de volkscultuur. Het valt derhalve niet te ontkennen dat deze slechts de keerzijde is van de Bachtiniaanse groteske medaille. De groteske overgangsfase met haar oplossende en ontgrenzende draagwijdte is esthetisch voorbereid door het voorspellen van haar tegenstelling, waarmee

zoals reeds gezegd het ineens rijzen van het andere groteske en zijn verrassingseffecten m.i. moeilijk kunnen worden verantwoord. Zoals door de twee zijden van een muntstuk is het Bachtiniaanse groteske vast verankerd in een dichotomisch systeem. Op conceptueel vlak zullen recto en verso, voor- en achterkant elkaar nooit ontmoeten; weliswaar intrinsiek verenigd zoals in een oxymoron draaien ze elkaar de rug toe, kijken beide in tegenovergestelde richting. Bachtin beklemtoont overigens genoeg dat het carnavaleske een omkering is (omkering als structuurvorm van het carnavaleske); in het verlengde hiervan begrijp ik het Bachtiniaanse groteske als een binair structurelement (waarvan de cyclus als herhaalbare structuur) van ritmische aard. In dat verband had Symmank het overigens voortreffelijk over de "Reversibilität" (de omkeerbaarheid) als "erste Voraussetzung karnevalesker Inversion" (p. 27). Hij beschouwde voorts terecht het Bachtiniaanse carnavaleske als een "Achse gegenseitiger Spiegelung" (p. 46). Het andere of anders aan het groteske, dat Bachtin terecht aanzet om het carnavaleske als nest voor het groteske te construeren, is in feite een vooraf bepaalde alteriteit: een ander dat Bachtin zich inbeeldt op grond van een averechts spiegelbeeld, d.i. op grond van het zelfde eigene en dus per definitie nooit werkelijk in het hybridische 'anders worden' kan uitmonden. Dientengevolge geef ik Markus Symmank gelijk dat hij de ambivalentie van het Bachtiniaanse groteske, met haar architectonische en tegengestelde paren (leven/ dood, affirmatie/ destructie...) als integratief (*integrativ*) beschouwt:

"denn die [die Ambivalenz, S.V.] reflektiert jene ausgrenzende Ordnung der Monovalenz, die die Welt in einem permanenten Prozeß des Ausschließens und der Reduktion 'abarbeitet'" (p. 25).

Wat binnen een monovalent ordesysteem uitgesloten en naar de marges en de periferie verworpen wordt, wordt immers meteen teruggedrongen met behulp van uitbundige pogingen om een georganiseerd – syncretisch weliswaar – structureel centrum te bewaren.

Al brengt Bachtin heel terecht een noodzakelijk denkproces op gang brengt over de noviteit en de breuk van het groteske – elementen die volgens Rosen voortdurend terugkomen in het esthetisch denken over het groteske (p. 137) – toch bedenkt hij zijn carnavaleske groteske als een radicale kloof of samenstelling (naargelang) tussen antinomieën, zoals vroeger al gebleken is: tussen een dominant systeem en een marginale beweging die er geen greep op heeft en ernaast blijft opduiken. De cycliciteit die Bachtin aan het groteske toekent van binnenin het carnavaleske proces resulteert bijgevolg niet enkel uit het iteratieve en voorspelbare omverwerpen door de tegenstelling. Als kiem komt hier reeds de virtuele (en ik zeg bewust niet:

voorspelbare) mogelijkheid tot destabilisering van de orde door een externe factor – die bij Bachtin echter veeleer intrinsiek blijft – stilzwijgend ter sprake. Wat hier dus zijdelings aangesneden wordt, is het ingewikkelde vraagstuk betreffende de wisselwerking van orde en wanorde, traditie en noviteit in de verkenning van artistieke, en dus ook literaire fenomenen. Hierover uitte Elisheva Rosen zich in 1991 nog als volgt: « l'intrication du grotesque et de la nouveauté n'est jamais apparue en tant que telle comme objet d'interrogation » (p. 144) en “on s'en détourne constamment” (ibid.).

Het zou me in het kader van dit onderzoek te ver brengen om deze aspecten hier grondig te bediscussiëren. En toch kan onder stimulans van het voorgaande op zijn minst doelgericht worden aangestipt dat het groteske als vernieuwingsmoment binnen het Bachtiniaanse cyclische denken enigszins tot een vorm van lineariteit gedwongen wordt, tot een reactie op, in een logica van het voordien en nadien. Wanneer Symmank van Bachtin zegt dat zijn carnavaleske omkering een temporele en tijdelijke component opent, met name de ‘Gegenwartsbezogenheit’ (“sie dementiert Sterblichkeit und formt damit eine Opposition zu Hohem, Offiziellem”, p. 33) is hier het projectieve utopische moment – als structureel en organisch centrum – terechtgekomen op een lineaire tijdslijn: geschorst tussen een verleden dat men in twijfel trekt en een toekomst waar men vol hoop naartoe leeft. Opnieuw wordt duidelijk dat het hier degelijk om een tegenwoordig ‘grotesk’ van het lineaire tussendoor gaat, niet van het tussen én het binnenin.

Hier doorkruist mijn argumentatie ten slotte de weg die ik ter inleiding van dit stuk volgde. In mijn werkperspectief wordt het groteske hier nogmaals herlezen vanuit deze generische en marginale middenruimte, waar het deelneemt aan de reeds geschetste beweging van destabilisering, verwarring en ontwrichting die onvermijdelijk met de stabiliteit of de orde gepaard gaat. Geen van beide kan echter in zijn ‘oorspronkelijke’, uitgezuiverde en voorspelbare toestand benaderd worden, zoals ook Robertson schreef:

“Still, our orders are never entirely absolute, our categories never completely discrete, our names never quite able to contain the identity they suggest. Order is both confined and defined by disorder, identity by difference. The dialectical other is the constant threat from without.”
(p. 7)

Om redenen die ik voordien al genoemd heb, zou ik ten eerste geneigd zijn de laatste zin als volgt te herformuleren: *the other is the constant dialectical threat from without*, het open andere en vreemde (de hybride) is de voortdurende dialectische dreiging van buitenaf. Maar als orde en wanorde in elkaar doorwerken in een volgorde die niet ontwarbaar en te achterhalen

is binnen het differentiële proces, dan hoeft er ook geen tijdsdenken meer in termen van lineariteit. Het moment van het lezen activeert én het verleden (door de grafische overblijfsels van het neerschrijven) én het heden (het lezen dat door het ontcijferen ook schrijven is, maar nooit terug tot het neerschrijven kan) én de toekomst (in het steeds mogelijke, eindeloze en virtuele uitstel van de tekstsporen die nooit met de hedendaagse zullen samenvallen). Bovendien reflecteren over het groteske, zoals dit tot nog toe is gebeurd, als over een tekstueel spoor, doordrongen van taal, als over een spook dat door de tekst waart, impliceert dat het groteske niet afhankelijk van de traditionele – lineaire, cyclische – tijd wordt gelezen, maar veeleer op de manier van de klok in *Invitation to a beheading/ Invitation au supplice* van Nabokov:

“ce n'est qu'un cadran vide, seulement le gardien efface l'ancienne aiguille toutes les demi-heures et en peint une nouvelle, en sorte que nous vivons d'après un temps tracé au pinceau [...] » (1999 : 1334).

Daarmee is echter niet gezegd dat het groteske vrij is van een temporaliseringsproces binnen de tekst, binnenin een zekere tekstruimte. Aan het werk in de tekst behoort het groteske noch tot het heden, noch tot het verleden, noch tot de toekomst, wellicht slechts en hoogstens tot het uitstel van een organisatie rond een aparte tijdseenheid. Daarom heeft het weinig zin om het Bachtiniaanse omkeerbaar-begrip negatief te weerleggen: het onomkeerbare belet een terugkeer tot het verleden in het heden en behelst dat geen modificatie voor de toekomst meer mogelijk is. Rekening houdend met de tekstuele *Umwelt* van het groteske, is de lectuur die ik ervan maak tot slot bijna een ecologische daad: als de hybride a priori in de natuur onvoorspelbaar en enigszins abnormaal lijkt, is zijn virtualiteit ingeschreven in een verschuiving van wat als meest natuurlijk semiotische keten geldt.

“Yet, beyond the disorder that it implies, the concept of order strongly suggests precisely this unknowable non-order just beyond the grasp of understanding” (Robertson, 1996: 8).

Het groteske schuilt ‘per definitie’ (!) daar waar we geen vooropgezette toegang toe hebben. ‘grotesk’ gebruiken ter duiding en verheldering van een fictieproces dat het reeds omvat kan er bijgevolg maar secuur toe aanzetten om zijn natuur te respecteren. In *Le parjure, peut-être* schreef Jacques Derrida:

“On est déjà engagé dans la difficulté [...], dès lors que le concept théorique fait lui-même partie de la fiction, qu’il se trouve à l’œuvre dans l’œuvre étudiée. Il fait partie de la fiction narrative qui donc le comprend au même moment où il permet de la comprendre à son tour. Le

concept est plus puissant que l'œuvre qui est plus puissante que le concept. » (*Etudes françaises*, 38/ 2002, p. 21-22)

Leek 'grotesk' in het groeske tot nog toe machtig te zweven over het fictiewerk, is de tijd nu aangebroken om aan te tonen dat het fictiewerk als gast eveneens machtiger is dan zijn spook. Dit betekent dat ik het voorafgaande niet volgens een identitaire of homologe lectuur herhaal of toepas op de romans, wat m.i. de zin van het groeske zou omheinen en afsluiten. Ik beschouw dit stuk eerder als een soort denkoefening die - via een welbepaalde groteskendynamiek (hier met omtrekkende bewegingen in het werk gesteld) - de mogelijkheid van een creatieve lectuur voor deze romans openlaat en ruimte biedt voor ieder van 'hun' (specifieke) groeske at random.

In het vervolg zal ik me buigen (naar beneden) over *Het verdriet van België* en *Ein weites Feld* en het groeske als een leesmotief hanteren, als wat mij motiveert, ertoe aanzet om deze romans - voor zover ik daarop aanspraak kan maken - anders te gaan lezen. Ik lees-schrijf bijgevolg allerlei fragmenten, miniatuurverhaaltjes, waarop ik wellicht niet op de meest gangbare en economische manier focus, daarbij in werking zettend wat het groeske m.i. aan het werk doet in de tekst: eenheid en samenhang van binnenuit mijden, maar toch mijlpalen verstrekken voor mijn lezer. Zo hebben bepaalde details die misschien onbelangrijk lijken binnen de tekststroom (het kader) wellicht aan de rand een aanzienlijk cumulatief (in hun opzwellend: meta-groeske?) effect. Mijn ietwat groteske en groteskenlectuur is dan ook volstrekt geen poging om volledig te zijn, gesteld dat dit überhaupt mogelijk zou zijn t.o.v. een heikel literatuurtheoretisch uitgangspunt en twee dergelijke veelomvattende literaire oeuvres, waaruit één lijvige en uiterst complexe roman wordt gepikt. Wel zou ik ondogmatisch mijn lezer ertoe willen uitnodigen mét mij in enkele exemplarische groteske sporen (naast andere mogelijke sporen) van deze romans te treden, vooraleer op een kruispunt wat op adem te komen en al lezend voorbij te lopen.

II - Hoe grotesk ,is' een verdriet zonder eind?

**(over Hugo Claus *Het verdriet van België*
Der Kummer von Flandern)**

*"Dat is toch geen vraag, zoiets.
Hugo Claus, daar bestaat geen definitie
voor, daar gis je naar."*

*(Hugo Claus, in 1989. Uit: Groepsportret,
2004: 82)*

Hoofdstuk 1

Voorafbeschouwingen

In de verte weerklinkt er “klaterende marsmuziek” (210)¹. Het lijkt alsof de stoet naar de Vlaanderenstraat toestroomt. Zoempapap boem: “sjingboem pompom” (24)... Komt de optocht de vlag uitsteken? Of is er soms carnaval aan de gang? In marspas gaan de soldaten als lachwekkend vermomde automaten door de straten (-aten, de vraatzuchtige eindrijm). De muziek nestelt zich in de hoge muren en zwelt aan. De Belgische vlag, die zich in de verte kleurrijk, maar discreet aftekent tegen een vale hemel en zich links onderaan zichtbaarder in het kader profileert, knipoogt naar de menigte. In het zijlicht komen de hoge huizen in felle, haast fauvistische kleuren figureren. “Belgiékske” (315) pom pom overspoelt de stoet. Claus groet grotesk de dingen. Zo zegt hij zelf:

“Hoe vind je de reproductie van Ensors schilderij ‘Muziek in de Vlaanderenstraat’ op de omslag van *Het verdriet van Vlaanderen* [!]? Dat is *mijn* keuze. Het is feestelijk en toch niet vrolijk. Macaber zelfs. Het spreekt mij erg aan.”²

“Ik heb Ensor gekozen omdat er komische en groteske elementen in voorkomen. Bovendien staat er ook een Belgische vlag op dat doek.” (Claus/Alleene 1987: 109)

Met dit programmatische schilderij van de Oostendse meester James Ensor op de omslag, *Muziek in de Vlaanderenstraat* (1891), treed je *Het verdriet*

¹ Ik maak gebruik van de 21ste druk van de roman: *Het verdriet van België*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1995. Naar deze uitgave wordt voortaan tussen ronde haakjes in de tekst verwezen, indien nodig d.m.v. de afkorting *HVVB* gevolgd door de bladzijde.

² Hugo Claus in *Het Parool*, 20.8.1983. In: Hugo Claus, *Groepsportret. Een leven in citaten. Bijengebracht door Mark Schaevers*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2004: 113 (In het vervolg *GP*) Dit boek voorziet in een grote tekortkoming: het brengt de talloze verspreide en daarom moeilijk toegankelijke interviews in kaart die de auteur haast als een apart genre beoefent en biedt eveneens de mogelijkheid uiterst spaarzame werkexterne (beschouwende en poëtische o.a.) uitspraken van Claus op het spoor te komen.

van België nieuwsgierig binnen (en ook buiten): “We gaan zien”³. Hoe gretig hebben critici en commentatoren deze eindzin die het einde ontvlucht niet opgeworpen.

Toch blijkt bij mijn weten geen enkele lezer te hebben opgemerkt dat dit de geveleugeld geworden woorden zijn van een debiel geworden oom, nonkel Omer, die nochtans naar eigen zeggen “een hoofd voor gedachten” had (691). Nu lijkt hij één onder de vele excentrieke, pseudo-geestesgestoorde of half idiote personages in Claus’ literair universum: een dwaas, een zot. En dit is een bij uitstek groteske protagonist, schrijft Philippe Wellnitz (1999: 204, 208), een meerduidige middelpuntfiguur van het carnaval, noteren veeleer Bachtinonderzoekers zoals Markus Symmank (2002: 14) en Anton Simons (1990: 117, 127). Zoals zal blijken, is dit terminologische syncretisme revelerend voor het groteske in *Het verdriet van België*, waar het niet altijd even makkelijk is om groteske en carnavaleske uit elkaar te houden. In ieder geval wordt Omer alvast door zijn omgeving niet (meer) *au sérieux* genomen, maar zoals blijkt wordt hij niet wanhopig (“we gaan zien”), omdat hem nog humor, taalcreativiteit en snelle woordspelingen resten (nonkel-ranonkel, 628). Alles (ook de ‘wereld’ en uiteraard de menselijke aanwezigheid) lijkt voortaan in het woord, de taal, de schriftuur, het (betekenende) betekenaarssubstraat te zitten. Voor de lezer is de zaak ambigu, de overgang tussen de zin en de waanzin troebel: Nonkel Omer had vroeger “de naam [...] een komiek te zijn” (61) en beslist zelf op een dag dat hij “er door” is (673). “Der Weise sich als Narren gebend”, zo ambivalent luidt de 246^{ste} spreuk van Nietzsche uit *Vermischte Meinungen und Sprüche*⁴. Nonkel Omer als wijze nar? Door zijn waangedrag, waarmee hij zijn werkelijkheid creëert en dus de fictie van de roman meeschept, denkt hij inderdaad soms het helderst van allemaal. Of is hij misschien liever een spelende nar *tout court*? Binnen de tekststroom lijkt het allemaal niet zo opzichtig en tegelijk wordt het in sommige passages toch iets te dik aangezet. Kijk, deze haarloze sukkel “die een tijdje lang door de Bastegemse straten liep met een koeibel en naar de dorpelingen balkte: ‘Ga toch naar de mis, alstublieft’” (522), naar geloven rijmen maakt (die soms in rijmelarijen blijven steken – “karamelverzen” zou Claus zeggen) “bijna schoon-Vlaams spreekt” (243) en toch vloekt, in vulgariteiten vervalt, onder invloed van zijn

³ Raymond Joseph Blenders heeft in *Het Parool* van 30.3.1983 over *Het verdriet van België* en Ensors doek geschreven. (De verwijzing hiernaar heb ik te danken aan Graa Boomsma, 1984: 54).

⁴ *Menschliches, Allzumenschliches II. Nachgelassene Fragmenten. Frühling 1878 bis November 1879*. In: *Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe*. 4. Abt. 3. Bd. 1967: 124.

animaal getinte seksueel-seniele aandriften zijn medemens probeert te 'berijden', maar de garage in alle vrede met Hector de kalkoen deelt, zou wel een weg kunnen wijzen naar het groteske in deze roman. We gaan zien. Uit verkennende beschouwingen was nota bene het belang van het oog, de blik, het zien, de 'visie' voor het groteske gebleken.

Zo gaan wij eerst bekijken hoe het verdriet (van België) de Vlaanderenstraat doorstroomt, hoe de Vlaanderenstraat het verdriet van België laat doorstromen, hoe de Vlaanderenstraat, virtueel verlengd, 'Het verdriet van België' openbreekt, verscheurt. Maar Thomas-ogen, ongelovig op zoek naar de oorspronkelijke aanwezigheid (onmiddellijk, hier en nu zien waar het woord geschiedde), hebben net de Ensor *gezien*. Stelt dan toch deze Belgicistische toekomstige tijd – *wij gaan zien* – in de meest letterlijke zin geen al te naïeve, machtige, alles orchestrerende belofte voor (laat er licht zijn, Heer Schrijver, we zullen *zien*) t.o.v. van een grotesk veronderstelde roman, waar blindheid en onmacht weliswaar met vertellen en manipulatie hand in hand gaan? Het lijkt me dat Claus meer van zijn lezer verwacht dan dergelijke gladde, evenwichtige tegenstelling die zich in één gelid laat plaatsen. De typografische tekens moet je aan elkaar rijgen, de sporen nog ontcijferen en dus schrijven (weliswaar zonder de tekst te overstijgen,) voor je immers te 'zien' krijgt... en met deze blindheid leert omgaan.

Je sluit het boek: *Toch*. En je hebt tot slot een meeuw gezien. Dat is niet meer de meeuw die door een gebeeldhouwde Albrecht Rodenbach op de Grote Markt van Roeselaere naar de hemel wordt *geheven* (375). En het is ook niet de meeuw die in de roman de schreeuw van de Groot-Nederlandse droom (het "Dietsland" van de Dinasos, de Dietsche Nationaal Solidaristen) laat horen:

"Waar men geen kleinheid kan ontwaren, maar zij alleen nog blijven leven, de meeuwen..." (550) (vgl. ook 399, 620).

Er is ten slotte nog een derde meeuw: "Wij zagen een meeuw *die hinkte*" (774). Een eenzame meeuw, die wankel op haar poten staat⁵. Is dit een

⁵ In *Claus' geheimschrift* (1995) doen D. en J. Weisgerber (p. 56) hun lezer een mogelijke (vergezochte?) associatie aan de hand tussen het personage Emma Vierbücher in de roman en de meeuwen die cruitzien 'alsof ze Emma heten' uit het *Möwenlied* van Christian Morgenstern (1871-1914). Interessant is dat Morgenstern (cf. zijn *Galgenlieder*) doorgaans geldt als een 'gecanoniseerd' groteske – voor zover beide adjectieven bij elkaar passen – schrijver (zie hierover nog W. Kayser 2004: 162-169). Stelt deze derde, hinkende meeuw dan een grotesk dier voor? Claus' romantekst laat m.i. niet toe om op deze vraag een beslissend antwoord te geven. Vermeldenswaard is wellicht dat Gust Faes in 1971 het proces van verdierlijking in Claus' poëzie o.m. via de meeuw heeft onderzocht ("Hugo Claus: het verdierlijkte lichaam").

systeem-gebrekkig, destabiliserend, dus mogelijk grotesk signaal? Het boekgeheel is in ieder geval eveneens wankel, mank, zoals een klein verdriet ('HET VERDRIET', 288 blz.) naast de reus van België ('VAN BELGIË', 486 blz.): hier manifesteert zich eigenlijk een manke, discontinue *duale* constructie. Men denkt nog aan die twee mankepoten onder menigen in de roman en dat éne houten been van Zarah Leander (486): "Der Wind hat mir ein Lied erzählt/Von einem Herzen, das mir fehlt", zong ze ooit in *La Habanera*. Gemis? Gemist. You lost, forever: "Born loozer" (753) zegt de joodse Amerikaanse soldaat Djeedie tegen antiheld Louis. Want een knol als Clopinette zal morgen winnen (728).

Ook wij moeten blijkaar opnieuw gaan *zien*, d.i. meer aandacht gaan besteden aan de blinde en de weerbarstige plekken of sporen. Alsof je, als lezer, toch maar voor de gek werd gehouden en het chronologische evenwicht uit deze ontwikkelingsroman (gekoesterde, maar bedriegelijke lineariteit, rechtlijnigheid en consecutiviteit) zelf moet ontregelen (een grotesk spel!); alsof je toch niet anders kan dan *tussen* de vertelde tijd (wat Louis beleeft en waarneemt) en de uitgebeelde verteltijd (het vertellen, het fantaseren, het schrijven) *in* te herlezen, te herbeginnen: bij Ensors grotesk instapkaartje voor een fata morgana, en ook bij de narratologische punten van inslag, d.i. daar waar de sporen in de dwarsrichting van het tekstweefsel doorwerken. "Zoals de schilder James Ensor hou ik ervan om de kille registratie gepaard te laten gaan met een gouden, groteske lach.", gaf Claus in 1998 nog eens toe (GP 114). Zo bv. wanneer Louis aan André Holst naïef vraagt waar Madame Laura "zo hals over kop naartoe kan gegaan zijn" en haar vermoedelijke moordenaar tweemaal sputtert: "Hals over kop", "hals over kop" (HVVB 675)?

Onderweg dus. Zo denk je even terug aan het zg. verdriet van België dat er is uitgebeeld, aan de Duitse cohorten "toen, in die zinderende meidagen vol schroot en kreten, [die] een loze entree hadden gemaakt in een operette, met majoretten in doodshoofdpetten" (358). Jaja, de majoor-etten: majoor Nowé de Waehlens (292) verliest eveneens zijn rechterbeen (303), gelukkig blijft zijn vrouw "madame la majorette" (296) ongedeerd. In *Het verdriet van België* woedt zo 'onderhuids' in volkse toon en sappige verhalen de tweede wereldoorlog:

"Met de Maginot-linie ongeschonden, rukken de Duitsers op, dwars door België, recht naar de munitie van ons leger die in Vlaanderen opgestapeld ligt, beschermd door Ardeense Jagers die, als vrouwen verkleed, op de eerste verdieping van de dorpshuizen wachten met de mitrailleur op de vensterbank" (307).

Een oorlog, zei u? Rijksmaarschalk Göring defileert in Louis' oedipale en ridderlijke droomfantasieën als vette boerin met voedende borst, burgers struikelen wat verstrooid over de overblijvende "hompen vlees" (566) van hun medeburgers, soldaten trekken ten strijde en het dreuntje luidt niet zoals dat eigenlijk hoort: "Malbrough (of Marlborough)..." maar zoals in de volksmond doorgaans spontaan uitgesproken (en hier dus geparodieerd): "*Malbroek s'en va-t-en-guerre!*" (744, mijn cursivering). Onverhoeds worden prominente historische figuren hun verkeerde officiële broek uitgetrokken; in de verlaging wordt de contrastwerking van het groteske 'leesbaar'. Een gebied zonder eind.

Fantaseren, ontwerpen, ontwerp-pen: daar gaat het uiteraard vooral om. En waar is het vermoede verhaalbegin dan? De mythe van het ene, afgebakende begin wordt ondergraven. In de verteltechniek, de retoriek, de stijl en allerhand uitgeprobeerde taalregisters wordt immers op de productie, het kunstmatig maken van het verhaal gewezen. Zo is de beginzin al onbeheersbaar onderweg, m. n. p. 681 én ook p. 7: "Dondeyne had een van de zeven Verboden Boeken onder zijn schort verstopt [...]". De verhalenverteller leeft onderweg. Als lezer kom je er nog amper uit, je oriënteringsvermogen laat je soms in de steek (een grotesk *Erlebnis?*): wanneer naderhand blijkt dat de oudere Louis zich in deel II tot schrijver ontwikkelt, gaat hij als personage door het schrijfproces steeds meer gelijken op deze allerm minst 'andere' verteller uit "VAN BELGIË" (of zich net op het einde sporadisch in de ik-vorm van hem emanciperen en zijn plaats innemen?)⁶. Claus zelf gaat er althans van uit dat het tweede deel van *Het verdriet van België* eveneens een boek is waar Louis mee bezig is (Claus 1987: 114). In ieder geval worden uit een grillige en ludieke pen – de verteller of Louis, de verteller met Louis? – verminkte personages met lachwekkende dierenmaskers geboren: Ceulemans Geite (520), Raf de Bock (522), Jaak het Kalf (701), Roel de Ram (700),.... Elke poging, zich van dat al te dierlijke, primitieve, aardse te ontdoen en naar een snuifje transcendentie te happen, zakt – zoals Bachtin stelt – onvermijdelijk terug naar beneden, naar eten, drinken, ontlasting, vrijen, groeien: daar waar het lichaam concreet en materieel in het groteske wordt bejubeld. "Maar mens, gij zijt gegroeid" (31),

⁶ De voornaamste narratologische inzichten uit dit stuk heb ik te danken aan † Hein Leferink (Universiteit Groningen). In een stimulerende, jammer genoeg ongepubliceerde tekst heeft hij o.m. verhaaltechnische dualiteiten (zoals het afwisselende spel met de hij- en ik-voornaamwoorden) in *Het verdriet van België* grondig onder de deconstructivistische loep genomen. Dank ben ik hem verschuldigd omdat hij me de vriendelijke toelating gaf om me op zijn studie te berusten. Uiteraard ben ik de enige verantwoordelijke voor de stellingen die hier worden geponeerd.

zegt Tante Nora tegen Louis. Mens toch. “Mens’, mijmert Louis” (32), die in het begin van de roman a.h.v. deze geijkte uitroep van verbazing nog even probeert zich op te richten naar de hele mensheid, te dansen (vgl. 466, 564), te groeien – teken van lichamelijke vruchtbaarheid en onverwoestbare vitaliteit aldus Bachtin⁷ – en te rijzen naar het bovenmenselijke, het onaardse of bovennatuurlijke (God, de Tijd, de Waarheid, enz.), het grondleggende principe toe (de Moeder, enz.). Door de zweetmuggen in de struiken wordt echter een doelgerichte zoektocht de kop ingedrukt. Louis – “Lodewijk, de Lode” (651) – smakt terug op de aardse laagte, op de grond die stinkt naar kadavers (29) en “de natte beesterij daaronder” (706). Een ambivalent en wisselend beeld bij uitstek, waarbij eigenlijk zowel een positieve als negatieve (dus hiërarchiserende) afloop wordt *ontweken*: de vruchtbaarheid en de groei worden schommelend tegen het verval en de dood uitgespeeld. En dit treft o ja vooral Louis-Louis-tje-Louistje-Owietje-Louie-o-wie (20, 44, 187, 157)... neen:

“Alle anderen dansen, behalve ik. Zelfs mijn dromen, als ik ze mij herinner ’s ochtends, graven, zakken, sijpelen. Naar beneden. Log. [...] De grove, lompe klompvoeten in het slik.” (564).

Het struikelen, het uitglijden, het vallen,... laten ongetwijfeld sporen achter in Claus’ tekst. Ook Kris Humbeeck onderstreepte in zijn essay het belangrijke motief van het vallen, nl. via de ‘valobsessie’ van de mysterieuze priester-leraar De Kei (!) (1989: 358). En al dat “wanhopig geklauw naar heldendom” (HVVB 671) zwelt maar op en wordt daarom niet tragisch of dramatisch, of nog met nostalgie beladen. Vooral de “hink-stap-sprong” (om het met Claus te zeggen, GP 9), de groteske entree van Louis in de volwassenenwereld blijft in de herinnering *hangen*. Ik vermoedde reeds dat het groteske finaliteitssystemen doet barsten door een plotseling geschater dat gevangen houdt en tegelijk bevrijdt: wel, je voelt hier de grond onder je voeten wegzakken (in de afgrond – wat Kayser dan weer aan het hart ligt), het verdriet kietelt én je lacht om de belachelijke, soms dolkomische situaties waarin Louis o.m. door de huichelarij, kleinzieligheid en leugenachtigheid van zijn omgeving belandt. Het lijkt er wel op dat men bij Claus het groteske via een meervoudige lach op het lijf (het lijf!) loopt. Van de ene verbazing val je – jij ook lezer – in de andere: een verbluffend, verwarrend, soms pikant en

⁷ Zo worden de volwassenen in de roman die zich haast obsessieel bekommeren om de groei van Louis (“bekommerd om het groeien van tarwe, van hondjes, van Louis” (HVVB, 31) door Georges Wildemeersch gerelateerd aan “vegetatiegeesten” (2003: 168). In weerklank met *The Golden Bough* van James Frazer stelt G. Wildemeersch immers dat de groeikracht van de natuur zich voor de mens het meest concreet uit als vegetatie, in het bijzonder als koren (2003:14).

intrigerend grotesk gevoel. En zo is het begin (deel I) in deze complexe roman ook verrassend genoeg op het einde (deel I volgt ook op deel II, omdat Louis volgens Claus' kunstgreep eerst deel II moet beleven om deel I te kunnen schrijven). Maar in feite is het begin nog *in* het midden (HVVB 681, herinner u), net zoals vanaf dat ene einde op p. 288 (*EINDE*) geen eindpunt te vinden is (dan wel een gefingeerd of gemaskerd eindpunt), maar vooral een middenpunt: het "amen en uit" van de katholieke kerk (Zuster Adam (!), 18, en dan de bisschop, 178) wordt er provocerend weggeblazen. Zo begint het hoofdpersonage Louis Seynaeve voor de tweede (!) keer een novelle (neer) te schrijven, getiteld "*Het verdriet*, door Louis Seynaeve" (754, zie ook 659), die dus in een schijnbeweging alles heeft van het eerste deel van de roman (cf. 669: "Over een pensioonaat?"; "Onze familie belachelijk maken?"). En terwijl er iemand voorstelt om de novellentitel wat meer reliëf te geven met "*Het verdriet 'van België'*" ("In het Engels: *The sorrow of Belgium*", 756)⁸, lijkt de zg. novelle tenslotte zelfs in *dé* roman over te gaan ("te lang, veel en veel te lang"; "Tegenwoordig noemt men dit roman [...]", 764-5, "uw roman", 772) en breekt het kader open, voordat Louis als verteld en vertellend personage een halt toeroept: "het is een novelle" (772). In deze roman speelt Claus vanuit een welbepaald personage dat de auteur verstoppertje speelt met zijn lezer. Dat leidt tot maskering (Johan Daisne, "Mijn schuilnaam", 639; 716), verloochening (Louis Seynaeve: "de naam van mijn broer", 755; "ik heet Maurice"⁹, 756) en demaskering ("hij schrapte het woordje 'mij' en verving het door 'Louis'", 681) van Louis' auteurschap als doorzichtig

⁸ Aldus G. Wildemeersch (2003: 187) lijkt er haast geen twijfel te bestaan dat de titel van Claus' roman ontleend is aan een toneelstuk van de Rus Leonid Andrejev (Andreev of nog Andrejef), vertaald naar het Nederlands (daar Andrejef) als *De smarten van België* (1918). Het stuk zou in 1915 in Amerikaanse vertaling verschenen zijn onder de titel: *The Sorrows of Belgium*. Volgt men de hypothese van G. Wildemeersch, zo is er in *De smarten van België* net zoals in Claus' roman éne Maurice (maar wel "een knaap van 17 jaar", 1918: 11).

⁹ Dit maakt de zaak nog ingewikkelder. Hierdoor wordt ontkend dat het personage (dat zich dus sporadisch als 'ik' manifesteert) doorgaans in de hij-vorm vertelt/schrijft over zichzelf, en het auteurschap zodoende niet onproblematisch wordt gestuurd in de richting van een derde, i.c. een zekere Maurice (nota bene de tweede voornaam van Hugo Claus). Velen herkennen bovendien in de neef van de dichterfiguur Julien Claessens – hém die Louis 'in een Venetiaanse rococo-spiegel' (HVVB 772) ziet – een dubbelganger van Hugo Claus (*fors, donkerblond, met een dikke neus, Kortrijks accent...*). Vgl. nog p. 267: "Louis zag Louis". Hier staat de lezer oog in oog met het fascinerende spel tussen het personage, de autobiografische verteller – afwisselend allodiëgetisch, d.w.z. wanneer hij vertelt als getuige, en autodiëgetisch, d.w.z. wanneer hij het als personage heeft meegemaakt (zie Herman & Vervaeck 2001: 92) – en de auteur.

gefingeerde vertelinstantie¹⁰. En zo ziet de nieuwe prins carnaval Louis Seynaeve zich in een lachspiegel zijn “waargebeurde” (251) of liever ‘waar gefantaseerde’ (als ‘werkelijkheid’ beleefde) schepping in de hij-vorm (zogezegd het eerste romandeel dat hem verder als ik-schrijver voortbrengt), in trotse maar potsierlijke houding binnen-buitenstappen.

¹⁰ De gelijkstelling tussen auteur en ik-verteller is een verteltechniek die regelmatig door Günter Grass werd gehanteerd vóór zijn roman *Ein weites Feld* (zie o.a. Sinic 2003: 142). Opvallend in dat verband is nog dat de Duitse vertaler van *Het verdriet van België*, Johannes Piron, het 1^{ste} deel van de roman een expliciet vaderschap toekende: i.p.v. “*november 1947 EINDE*” in Claus’ originele tekst staat in de Duitse vertaling: “*ENDE Louis Seynaeve November 1947*” (G. Wildemeersch heeft mij daar vriendelijk op gewezen). Hiermee ondermijnt Piron m.i. de autobiografische illusie die wil dat Claus als het ware deel I in 1947 zou hebben geschreven en miskent hij, door de ambiguïteit op te heffen, de kunstgreep dat de schrijfprobeersels van de oudere Louis op deel I van deze roman zouden uitmonden (‘looping the loop’ schreven D. en J. Weisgerber hierover, 1995: 94).

Hoofdstuk 2

In Margine. Amen en niet uit (De Claus-studie, *Het verdriet van België* en het groteske)



“Zorg liever dat ge regelmatig naar achter gaat”

Hoe kan het dat de professionele Claus-studie¹¹ tot nog toe grotendeels over deze kleine tragikomische onzinverhalen uit gerecycleerde taalmaterie heeft gelezen (geschreven)? Zo weinig oog heeft gehad voor deze hilarische ontsporingen, buitenissige en groteske kronkels van een zg. Clausiaans verdriet?

Waarom besteedde de professionele Claus-studie dus opmerkelijk weinig aandacht aan groteske aspecten in *Het verdriet van België*? Heeft het onderzoek met de literaire kritiek, zoals Kris Humbeek (1989) gelooft en klaarblijkelijk ook Johan Dierinck (1994: 258-261) in zijn spoor, zich soms niet al te zeer blindgestaard op de mimetisch-realistische gelaagdheid van de roman? Met name de oorlogsachtergrond en de collaboratie, het pseudo-

¹¹ Sinds 1994 heeft de Clausstudie onder leiding van Prof. Georges Wildemeersch stimulans en zichtbaarheid gekregen met de periodieke publicatie *Het teken van de Ram*. Het meest recente overzicht van de Clausstudie dateert van 1999 (Wildemeersch & Debergh). Daar is o.m. een beknopte en geannoteerde secundaire bibliografie te vinden (p. 65-72). Onvermeld bleef het lijvige Claus-artikel van Kris Humbeek uit 1989. Met een alternatieve stand van zaken van de Clausstudie (deels geënt op een daar even onbekende tekst van een zekere Philip Buyck uit 1987) leverde K. Humbeek daar felle kritiek op de manier waarop Claus toen (nu nog, zo blijkt) werd gelezen. (Wel schonk Humbeek vanuit dit naar eigen zeggen “polemisch” perspectief (1989: 317) ruim aandacht aan het groteske, zoals nog zal blijken.). Van de hand van G.F.H. Raat verscheen in 2000 een opnieuw wat conservatievere “stand van de Clausstudie”. Sindsdien is nog één belangwekkende boekpublicatie verschenen, die op een heldere manier graag een “synthese van heel Claus’ werk” ambieert en zijdelings *Het verdriet van België* bij de analyse van het vroegere literaire werk van Claus betreft: G. Wildemeersch, *Vrome wensen...* (2003). Niet zo lang geleden blikte dichter en essayist Patrick Peeters nog eens terug op de Claus-interpretatie via “recent uitgegeven nieuw en oud materiaal” (2003). Het bleek een korte maar moedige aanzet om Claus “anders” te gaan lezen, weg van de begane paden en de Claus-studie daarmee – na Kris Humbeek om zo te zeggen – een nieuwe wending te geven.

(auto)biografische initiatierelaas (van) over het jongetje Louis Seynaeve, de linguïstische ‘werkelijkheid’ van de roman...? Over de complexe discussie omtrent *Het verdriet van België* uitte zich Kris Humbeek 15 jaar geleden scherp:

“Mimesis en allegoresis, twee handen op één buik – en daarboven het waterhoofd van de Wet, de mimetisch-realistische wet van het genre”
(1989:357)

Nochtans lijkt me dit vandaag nog actueel. Men kan het met de invulling van die “Wet” oneens zijn; maar de Claus-studie die *Het verdriet van België* tegenwoordig leest, houdt m.i. vanuit een welbepaalde hermeneutische traditie wel de touwtjes van de (tekst)architectuur (noteer: Gr. *archè*: begin, oorsprong) volgens een beheersbare topografie in handen. Wat algemeen opvalt, is de systematische en re-constructivistische retoriek van de (intertext)onthulling en versluiering, uiteraard geschraagd door het zingende eenheidsdenken, die de Claus-studie ijverig hanteert om een uiterst veelzijdig en eindeloos kluwen als *Het verdriet van België* te lezen. Ook de meest recente studie in boekvorm over Claus’ literair werk, te weten *Vrome wensen* van de prominente Claus-specialist Georges Wildemeersch (2003)¹², hervat voortreffelijk de alombekende Clausiaanse thema’s op een toenemend ambivalente horizon en sluit af – o.m. in het voetspoor van de studie van Jean Weisgerber over *De Verwondering* (1967) – met een primaat van de eenheid op de verscheidenheid (“eenheid in verscheidenheid”). “Waarom moet er steeds in zo’n gevarieerd en wisselvallig oeuvre op zoek worden gegaan naar eenheid?” Deze retorische vraag van Patrick Peeters kan m.i. evengoed voor het onderzoek naar *Het verdriet van België* opgaan. “Het is de Wet die de Siamese tweeling ‘België’ en *Het verdriet/ Van België* scheiden moet [...]”, zo typeerde Kris Humbeek toen dergelijke kritische praktijken (1989:356). Temidden van talrijke oeverloze betekenissen, diffuse allusies en de meest gevarieerde en geperverteerde intertexten die hun schaduw werpen op de drang van een peuter naar licht, zoeken Claus-onderzoekers – een beetje zoals Louis in deel I – naar de stilzwijgende en essentiële symboliek of ‘allegoresis’ die de auteur naar verluidt in zijn werk zou hebben gekneed. Hierbij wordt dan her en der in de analyse het

¹² G. Wildemeersch is directeur van het in 1996 opgerichte Hugo Claus documentatie- en studiecencentrum aan de Universiteit Antwerpen. Hij is tevens hoofdredacteur van het Claus-tijdschrift *Het teken van de Ram* en auteur van verscheidene monografieën en menige opstellen over Claus, waaronder *Hugo Claus of Oedipus in het paradijs* (1973) en het proefschrift *De snelschrijver onder de linde. Een interpreterend onderzoek naar de relatie tussen mens, natuur en bovennatuur in Hugo Claus’ Oostakkerse gedichten* (UIA, Wilrijk, 1984).

vermoede metafysische zicht (visie, *Weltanschauung*) van de schrijver op dé werkelijkheid gemonteerd; Claus gaat het eerder om aan de diepere waarheid te ontsnappen (vgl. Wildemeersch 2003: 149-150, zie ook GP 22).

Dit vergt enige toelichting. De vraag rijst, wat dan wel zou schuilen achter de zg. vermommingen aan de oppervlakte, bv. achter dit bedrieglijke Vlaams-Belgische masker. Nochtans blijkt niemand de ineens “gele dunne lippen” (152) van Louis te hebben opgemerkt, m.a.w. dat het Vlaamse masker van Prins Sou-Chong uit *Het land van de glimlach* bij het jongetje in een naakte, gele huid gesmolten is, zoals bij zijn ingebeelde tweelingbroer¹³. Meerke, Louis’ grootmoeder aan moederskant, reikt m.i. een heel concreet, typerend grotesk begin van een antwoord aan. Zonder omwegen raadt ze Louis aan:

“Trek u dat allemaal niet aan, ventje, [...] de politiek en heel de hutsekluts van de grote mensen. Zorg liever dat ge regelmatig naar achter gaat, alle dagen als ’t kan. Als ’t niet kan, gedroogde pruimen, en gij zijt gered en schoon gekuist. Al de rest is zottigheid en rottigheid in de hersenen.” (HVVB 106).

Werden dan bijgevolg om ‘naar achter te gaan’, tegenover dgl. grotesk-aardse materie en schaamteloze volkse toon, niet te uitbundig de oude wegwijzers te voorschijn gehaald, zoals stilaan gebruikelijk in het Clausonderzoek? Oedipale reminiscenties herkend, zinnenlengtes psychoanalytisch uitgemeten (hét patriarchale, het verdrongen christendom...), in biografische of heidense parafrasen vertaald, intertekstuele en symbolisch-mythologische paden blootgelegd, met de vegetatiemythen uit *The Golden Bough* van James Frazer gelezen, ...? Deze uiteenlopende lecturen zijn vooral het werk van illustere Claus-lezers als Jean Weisgerber, Paul Claes en Georges Wildemeersch; hiermee wordt dan weliswaar de zeer eigen polyinterpretabiliteit van de roman gerealiseerd, wat Claus zelf dan met “een vreselijk woord” “het meervoudig uitlegbare” noemt (1980: 232): dgl. lecturen laten de talrijke mogelijke, open bestemmingen van de roman, zijn diverse gevarieerde uitnodigingen en veellagige ‘interpreteerbaarheden’ meeresoneren. Hierdoor zijn voorzeker een aantal welbepaalde toegangen tot Claus’ werk (vooral tot zijn vroeger werk, lijkt me) vergemakkelijkt en is het begrip van zijn teksten – vaak dankzij een indrukwekkende leescultuur en ontzaglijke kennis – er ongetwijfeld op vooruitgegaan. Hoe verhelderend

¹³ Er is op zijn minst één welbepaald commentaar van Jos Van Thienen niet zover van mijn standpunt verwijderd: “In de travestiescène van Louis [met de albe, S.V.] vermeldt Claus uitdrukkelijk dat er geen spiegel is. De identificatie is bijgevolg heel direct, zonder bemiddeling. Hij speelt de Kei; hij is de Kei.” (2003: 64)

dit dus ook moge werken, toch is jammer genoeg hun gebruikswaarde voor een groteske verkenning naar mijn mening gering.

Hoe zou een groteske lectuur van *Het verdriet van België* immers bevorderlijk met dgl. centraliserend en ondertussen bekend dialectisch analytisch paradigma – alle gekheid op één stokje, het “moet steunen op een hecht evenwicht”, problematiseert Dirk de Geest (1992: 177) – kunnen ontstaan? In de context van het groteske lijkt het me niet echt gepast om uit te pakken met een – al dan niet bewuste – conventioneel gestructureerde compositieoperatie van geordeerde polariteiten, gerangeerde tegenstellingen. Wat blijft er dan over voor het verrassend opduiken, het incidentele, het toeval, tertium non datur? In een deconstructieve geste toont het groteske m. i. zijn afkeer voor het systeem en holt onberekenbaar de dialectiek en haar evenwichtspunt uit. We botsen tegen viscerele, onafzienbare en onoverzichtelijke groteskententakels. Het groteske de-centraliseert (ex-centriek groteske), vangt, versnipperd eerder triviaal en suggereert – mogelijk vanuit een consistent geheel – verwantschap met chaos en crisis. De ernst is er aan het wankelen, het afwijkende dwaalspoor staat er lekker *tussenin* geschreven, dubbelzinnig tussen distantiëring en betrokkenheid: “ik schrijf het op omdat ik er later om zal lachen”, zegt Louis (486).

Niet alleen strookt dit ‘grotesk gegeven’ m.i. met de ‘andersheid’ van Claus’ werk; in menige interviews heeft Hugo Claus zich overigens aan zoveel consistentie en systematiek onttrokken.

“Ik heb helemaal geen systeem. Het is, zoals veel dingen in mijn bestaan, bij mekaar geflanst.” (1968, in *GP* 43).

“Een vaste lijn, zodra ik die zie, wil ik snel verlaten” (1976 in *GP* 64).

Reeds in zijn opstel uit 1963 had J. Weisgerber hierop gewezen: “ennemi de tout système ou abstraction” (262); “il n’aime pas les théories” (263). Alsmear heeft Claus benadrukt hoe zeer hij de pest heeft aan eenheid, stelsel, structuur, afbakening, bepaling, kortom aan al die beklemmingen voor de door hem opgehemelde vrijheid, zoals G. Wildemeersch treffend uitlegt (2003: 180 o.m.). Bovendien geloof ik met Kris Humbeeck (1989: 325, 328) dat dgl. traditionele, symbolisch-structurele queeste naar het boek waarin de Claus-studie nogal verstrikt is geraakt, in het eerste deel van *Het verdriet van België* wordt geënsceerd. Niettemin wordt deze totaliserende economie in het tweede deel ruim geïroniseerd, gespeeld en gedeconstrueerd. Ook Jean Weisgerber ontdekte een gelijkaardige poëtische logica, m.n. de kruising, de vinger op de wonde, om zo te zeggen: in en door de verwarring (de raadselachtige, cryptische voorstellingen van de taal tegen de helderheid, “het samenhangend redelijk inzicht” (*HVVB* 504) in zou Louis

zelf over de verwarring als wapen gaan beschikken (1985: 386 en 1986: 184, 1995: 79): “een soort homeopathie” luidde het welbeschouwd bij Dina en Jean Weisgerber (1995: 60-61). In zijn boek *Das Groteske* (2001) schreef Peter Fuß: “Die groteske Dekomposition einer Ordnung vollzieht sich – Kernparadox des Grotesken – auf dem Boden und mit den Mitteln dieser Ordnung.” (418). Tenslotte merkt Claus zelf op:

“[...] om een gedicht te lezen, moet je de normale logica uitschakelen: niet alleen de logica van Descartes, maar ook die van de dadaïsten.” (Claus 2004b: 121)

In de balans die hij opmaakte van de studie naar Claus' poëzie (zie Wildemeersch & Debergh 1999: 7-23) vroeg Dirk de Geest om een minder hiërarchiserende intertextuele lectuur van Claus' werk. Bedoeld was een minder exclusieve 'hoge', elitair-filologische aanpak. Claus' teksten “schreeuwen” immers, aldus D. de Geest, “fundamenteel om een ander, meer barbaars en postmodernistisch type van lezer: de lezer als een gelukzalige dwaas, die leeft bij de gratie van de verbrokkeling, de versplintering, de spraakverwarring, en de chaos.” (1992: 176). Bijgevolg dient meer aandacht uit te gaan naar een verstrengeling met het letterlijke (ook niet-literaire), concrete en lage, kortom: naar deze literaire ‘werkelijkheid’ als stoffelijke, oppervlakkige (“oppervlak-in-wording”), “wijdloperige retorische constructie”, zoals Kris Humbeek nog schreef (1989: 356). Dit lijkt me alvast een vruchtbaarder uitgangspunt om grotesk-retorische figuren te ontleiden die bij Claus alvast beloven om *in* de tekst en de textuur vervlochten te zijn¹⁴. In dit verband pleitte Dirk de Geest er nog voor om meer aandacht te besteden aan de polyfone stemmen, i.c. volkse, stereotiepe en gepopulariseerde ‘modellen’ binnen Claus' werk (1999: 17). Hiermee prikte hij voor *Het verdriet van België* op verrassende en onvermoede wijze een aantal cruciale elementen uit Bachtins carnavalesk-grotesk systeem vast.

¹⁴ De voortdurend naar vrijheid en avontuur snakkende Claus vertelt al te graag dat hij zich onvoorbereid, d.i. niet door een ‘vooraf’ laat leiden door het tekenavontuur dat zich aandient. In 1986 zei hij daarover: “Ik weet over het algemeen niet wat ik doe. Ik wil geen klaar omlijnd beeld hebben van wat ik ga doen. Want dan ontbreekt het avontuur. Ik wil zelf ontdekken wat zich aandient gedurende de zoveel uur dat ik ga zitten.” (GP 27). Bovendien verklapt de neef van de dichterfiguur Julien Claessens op het einde van *Het verdriet van België* volgens Johan Dierinck “een werkwijze die elk geloof in een preëxistente betekenis meteen afschrijft en niet zo ver af staat van de schriftuur van het tweede deel van *Het verdriet van België*” (1994: 268): “Het is mijn techniek. Ik zet alle omschrijvingen van een kruiswoordraadsel een beetje achter mekaar, schots en scheef.” (HVVB 773). Stelt zo'n ‘techniek’ geen vruchtbare voedingsbodem voor het hybride groteskschrijven?

Toch. Het is gemakkelijk om de tekortkomingen omtrent het *grootste* met een omvattend synthetisch beeld in de schoenen van de collectieve, en dus enigszins anonieme Claus-studie te schuiven. Omdat het collectief 'Claus-studie' in eerste instantie eigenlijk niet zo anoniem is binnen het internationaal weliswaar beperkte onderzoeksgebied van de Nederlandse literatuurwetenschap. Het beperkt zich veeleer tot een generatie gedreven academici in Vlaanderen en in Nederland. Ze mogen dan nog zo uitzonderlijk productief zijn: in een mensenleven – ook dat van een academicus, jaja – geraak je aan Claus' titaneske en veelzijdige literaire productie niet uit. Maar de Claus-studie – en zeker haar lectuur van *Het verdriet van België* – is nog relatief jong: er is nog heel wat werk voor de boeg, ook om 'Claus' en zijn magnum opus uit hun Vlaams-Nederlandse muren te halen en in een baan te leiden naar een internationaal onderzoeksterrein¹⁵. Onder meer Robert Leroy (1969/1070) en Ingrid Wikén Bonde (1997) hadden zich daarvoor al enigszins verdienstelijk gemaakt. Voor *Het verdriet van België* betekent de Engelstalige literatuurwetenschappelijke bijdrage van Madeleine Lee uit 2002 echter een significante verruiming van het onderzoeksveld. Tot nog toe zijn echter Jean en Dina Weisgerber bij mijn weten de enigen die dit verdienstelijk aangedurfd hebben, te weten op comparatistische wijze¹⁶. Nu waag ik me als 'outsider', als *curieuzeneus* van buiten de muren, aan de 'Paus van de Nederlandse literatuur', aan 'een schrijver van hen' *par excellence*. (Maar werd Claus' debuut, *Kleine Reeks* (1947), niet bij Aurora te Moeskroen uitgegeven, waar ook ik het levenslicht zag? En reikt Claus zijn boek voor nieuwe lektuurbestemming niet vrijgevig aan een vrouw aan, zoals hij haar naar eigen zeggen ook het laatste woord van zijn opus laat kiezen?¹⁷ *Toch?*). Enfin, de uitdaging *in margine* is groot, de eisen hoog, de geloofwaardigheid

¹⁵ Daartegenover mag het werk van Claus en in het bijzonder *Het verdriet van België* – wellicht zelfs als exponent ervan – eveneens in het buitenland op een ongeëvenaarde publieke belangstelling rekenen, om te beginnen in buurland Frankrijk. In Duitsland bv. geniet het – binnen een algemenere belangstelling voor Nederlandstalige literatuur – ook geregeld pers- en mediaaanbacht.

¹⁶ Volgens G.F.H. Raat is de vermelding van Claus' verwantschap met buitenlandse schrijvers (voor een ruimer overzicht hiervan, verwijs ik naar Ingrid Wikén Bonde 1997: 265) ontoereikend om Claus' werk internationaal te situeren. (in: Wildemeersch & Debergh 1999: 29).

¹⁷ "Toen het boek 'Het verdriet van België' klaar was, mocht een vrouw het laatste woordje kiezen. Dat is dus 'Toch' geworden. Ik beschouw dit rare trekje van me als een soort ontvankelijkheid. Zo van: een vrouw mag over het laatste woord van een meesterwerk beschikken. Zoals anderen haar misschien een cadeautje zouden geven, een parfum of een reis naar de Noordpool. Ik reik haar mijn laatste woord aan. En het behaagt me dat een ander in mijn dikste boek een laatste orgelpuntje heeft mogen plaatsen." (in *Knack*, 28.5.1986. geciteerd naar Johan Dierinck 1994: 269).

gezien de gangbare intramurale lectuurpraktijken misschien gering, mijn pretenties in ieder geval bescheiden.

Uiteraard kan er hier maar een korte schets worden gegeven van de uitvoerige Claus-studie. Dit economische kader laat niettemin zien dat het spookachtige ~~groteske~~ desondanks op beperktere schaal in de kritiek is doorgesijpeld en daar anders, volgens een tweede resterende beweging, ondervraagd kan worden. Het is namelijk niet zo dat ik omtrent deze roman groteske effecten herken die anderen nooit eerder gepercipieerd hebben, maar ze hebben er klaarblijkelijk naast gekeken. Wie doelgericht en zijdelings zoekt, die vindt een (de)constructieve weg naar het groteske, ook in de Claus-studie. Maar waar anders dan aan de periferie, in de marges, bij de paria's (geliefkoosde positie van de schrijver Hugo Claus (GP 36) nog wel)? Op het blijkbaar dunste boordje van de Claus-studie krijgt de receptie van *Het verdriet van België* in mijn betoog een nieuwe, 'andere' bestemming. Zo ensceneer ik in het vervolg iets dat als het ongekende groteskenforum omtrent *Het verdriet van België* kan gelden.

Het groteskenforum om Het verdriet van België

Schuw tussen de regels (in het midden, binnen en dus ook buiten, *du dedans de dehors* om het met Derrida te zeggen¹⁸), d.i. op de rand van menige commentaren over dgl. succesroman, komt het groteske in het vizier als belangrijk maar wankelbaar retorisch, esthetisch en kritisch-literair begrip. Om te beginnen gingen leesreacties over de jaren heen (ook de meest onbeduidende, maar daarom niet irrelevant) regelmatig in de richting van de 'lach' of het geschater: getuige bv. de opvallende romanreceptie in Frankrijk of nog de speciale bijlage van *De Standaard der Letteren* (5 juni 2003) n.a.v. de 20^{ste} verjaardag van de roman: "Gelukkig valt er in de roman wel wat te lachen [...]", schreef Wam de Moor in *De Tijd* (1.4.1983). "humor maakt het boek verteerbaar", vond Saskia de Coster (*SdL*, p. 3), die zich elders nog hilarische lectuurmomenten herinnerde (2002: 130), een *Erlebnis* dat ook Erik Vlamincx en Marc Cloostermans deelden (*SdL*, p. 3 en 7). "Wat een lach", riep Geert van Istendael uit (*SdL*, p. 3).

Wellicht komt men net temidden van complexe lacheffecten – op de vrolijke, aanstekelijke melodie van een 'fox comique' (HVVB 774, mijn cursivering), op het deuntje van 'De Lustige Boer' (143) of nog naar de verscheidene komische operettes van de roman (*Tsaar en timmerman* bv.)

¹⁸ *Le Magazine Littéraire* nr. 430, april 2004, p. 25.

en het komiekenduo Wanten & Dalle – het groteske van Claus tegemoet? Er worden ruim talig-allitererend (“Ssschblief”!, 766) *scherzo*’s (ital: met een vrolijk karakter) van Schumann, Schubert, Schmoll, enz. ges(ch)peeld (382): gissen we hier niet naar een semiotische indicatie voor het groteske tempo van de roman? Hoe het ook zij: niettemin wou het divertissement en entertainment alsmaar niet bij ‘de specialisten’ echoën. De Claus-studie heeft amper over een pointe van amusement (én de komische pointe van het boek) gereflecteerd. Vóór Jean en Dina Weisgerber (1995: 13) luisterde hoogstens Johan Dierinck aandachtig naar *Ray Ventura et ses collégiens* (HVVB, 774) en verkende zo op het veelbetekenende ‘einde’ van de roman (het einde van het midden) het komische karakter ervan. Volgens Dierinck wordt dit des te meer in de verf gezet door de niet meer tragisch-au sérieux te nemen, maar *groteske* oedipale verwijzing naar de meeuw die hinkt(e) (HVVB 774) (1994: 268). Vóór hem schonk Kris Humbeeck echter ook enige aandacht aan “de slapstick-stijl” en maakte (toen) voor zichzelf uit: “weinig teksten in ons taalgebied maken een zo diverterende indruk” (1989: 361). Allicht was de Franstalige vertaler Alain van Crugten echter nog het best in staat om door het vertaalproces Claus’ humor en *groteske* van dichterbij te beproeven:

“Il est bien évident que les pertes de sens sont inévitables, lorsque de tels auteurs lâchent la bride à leur démon du grotesque, de l’humour et de la dérision” (1989: 59 o.a.).

Overigens reserveerde Van Crugten het *groteske* een *place de choix* in zijn voorwoord tot de Franstalige uitgave. De formule “grotesque impitoyable” werd zelfs letterlijk geconsacreerd op de economische flaptekst van *Le chagrin des Belges* (Julliard, 1985), zodat het Franstalige publiek allicht meer dan andere lezers in een *groteske* lectuur werd gemanoeuvreed.

In de intramurale receptie leek het *groteske* van Claus’ roman zoals aangekondigd wel veel minder vanzelfsprekend. Voorzeker (en zoals nog zal blijken) is dat hier niet de meest voor de hand liggende, thans officiële lectuur van de roman. (Dit betekent echter nog niet dat het *groteske*, omdat het niet strookt met receptiepatronen intra muros, aan belang inboet). Hooguit sprongen enkele critici evenals literatuurwetenschappers enige expliciete *groteske* effecten in het oog. Zo had Philip Mechanicus het in 1981 al in een voorbespreking over “een nogal burleske en *groteske* vervorming in die familie”. Volgens Cyrille Offermans nemen “[e]goïsme en leedvermaak [in de roman] [...] meer dan eens *groteske* vormen aan.” (*De Groene*

Amsterdammer, 23 maart 1983)¹⁹. In de *Haagse Post* van 2 april 1983 schrijft Jaap Goedegebuure het boek een “overwegend grotesk [...] karakter” toe, wegens de “groteske vertekening van de werkelijkheid”²⁰. En in *De Nieuwe Gids* van 31 maart 1983 las men over “meeslepende literatuur, een tragikomische mozaïek van emotionele, groteske, bizarre, realistische verhaalfragmenten [...]”.

In literair-essayistische teksten wordt ietwat systematischer – wanneer überhaupt – naar het woord gegrepen. In overeenstemming met haar oedipale lectuur meent Hanneke Van Buuren groteske trekken te herkennen in de mannelijke figuren (1983: 663), wat meteen Dierincks grotesk oedipale ondervinding met de meeuw in herinnering roept. Marcel Janssens ziet wat hem betreft de collaboratie en de repressie, maar evenals de “anekdotiek in het boek doorlopend naar het groteske tender[en]” (1983: 53). Daarenboven legt Gwennie Debergh de vinger op Louis’ fascinatie voor lichamelijke afwijkingen, verminkten en gehandicapten:

“In *Het verdriet van België* duiken voortdurend mensen op met een handicap. Vaak hinkend en slechtziend, zoals Oedipus, maar even vaak voorzien van andere, groteske gebreken.” (2003: 361).

Naar het gebrekkige lichaam als een semiotiek van het groteske in *Het verdriet van België* verwees ik al eerder in navolging van Bachtin (2002 o.m.). Van groot belang blijkt in deze context echter nog het enigszins onverwachte besluit van een gemarginaliseerd opstel van Dirk Demuyne over Kortrijk en het sportgebeuren in *Het verdriet van België*:

“Het boeiende aan deze roman is evenwel niet in de eerste plaats het beeld van de oppositionering van breuklijnen in een maatschappij. Het boek wordt gedomineerd door een grotesk element, dat zit in de manier waarop de auteur aangeeft hoe dergelijke grote idealen in kleine mensen worden geïncarneerd. In vele gevallen blijft een mens immers te veel aan de materie verkleefd, om zich volledig te hechten aan het ideaal. Voor de meeste personages in het boek geldt dan ook wat over het personage Holst wordt gezegd: “Onder de blauwe broek van zijn Vlaamse Wacht-uniform staken platte wielrennersschoenen die veel te klein moesten zijn” (541)” (1994: 239)

Hieruit blijkt enigszins dat Demuyne het groteske zift door de klassieke dichotomie te verstoren, evenals het grote en het kleine onverbrekelijk te verbinden.

¹⁹ “De waarheid stinkt”. Ik gebruik de herdrukte versie in: Hans Dütting (red.), *Over Hugo Claus via bestaande modellen. Beschouwingen over het werk van Hugo Claus*. Baarn: Hadewijch/ De Prom. 1984: 226-234, hier p. 229.

²⁰ Jaap Goedegebuure, ‘België als operette’. Zie eveneens Dütting 1984: 235-241.

En dan zijn er nog twee verplichte academische, hoewel zijdelingse uitlatingen door prominente Claus-kenners. In zijn boek *Claus-reading* (1984) laat Paul Claes – auteur van een proefschrift (1981) dat in een bewerkte versie in de handel kwam als *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid* (1984) – omtrent *Het verdriet van België* ineens in de slotparagraaf het zinsdeel “groteske fantasmagorie” vallen (1984: 178). Het loont de moeite om aan te halen waar de groteske problematiek zich hier schuin ontvouwt, welk kader ze parasiteert:

“De Ensor op de stofwikkels van het boek waarschuwt de lezer dat deze roman geen foto is, maar een karikatuur, een groteske fantasmagorie waarin vorst, kerk en vaderland als carnavalsfiguren rondlopen, waarin personages het mombakkes van leugen en bedrog dragen, waarin dromen, nachtmerries, visioenen achter elke hoek gluren en plots als ectoplasmen, irreële uitstulpingen tevoorschijn springen. Het verdriet van België: een lachspiegel? Ja, maar dan een die niet minder onwaarschijnlijk is dan de werkelijkheid die België heet.” (1984: 178)

Dit bevestigt tegelijk het vermoeden dat het groteske volgens de intertextuele lezer Claes zijn werking uitoefent ‘achter’ de hoek, het masker, de spiegel (cf. supra). Het wordt zowel binnenstebuiten als ondersteboven op dezelfde lijn als karikatuur, carnaval en fantasmagorie uitgepakt en springt bovendien aan de buitenkant (*ecto-, uitstulping*) tevoorschijn.

Voorts acht Georges Wildemeersch de “boekentaalachtige verwoording [...] zonder meer grotesk”. Deze kan volgens hem “[...] de lezer erop attent maken dat wat hij leest geen realistische weergave is” (*SdL*, 5 juni 2003).

Al bij al komen we hier niet verder dan oppervlakkige, noembare en soms nogal schoorvoetende etiketteringen, waaraan het groteske toch moeilijk in een creatieve daad te ontfutselen is. Hoogstens een smakelijk voorsmaakje dus. En welk betekenisoverschot van het groteske komt hierin tot uitdrukking? In hoeverre hebben deze lezers het woord ‘grotesk’ (vgl. de omgangstaal) al dan niet onder de knie? Is overigens niet reeds gebleken dat zijn kracht ook in het naamloze (herinnert u zich Nabokov?) schuilt? Is de retorische perifrasedan ook niet een talige benadering tot zijn paradoxale belichaming?

Aan academische zijde hebben het echtpaar Weisgerber, Kris Humbeek, Johan Dierinck en onlangs Jos Van Thienen eveneens op groteske spinsels van de roman gewezen. Deze literatuurwetenschappers waagden zich echter als eersten vooruitstrevend aan dgl. delicate toegang tot de roman.

Wat Jean en Dina Weisgerber betreft, zij kwamen reeds in 1986, zo kan men in *Spiegel der Letteren* nalezen, tot het oordeel dat het boek “krioelt

van de grappige, kluchtige of groteske passages" (1986: 189). Haast tien jaar later zet de flaptekst van hun monografie met de veelzeggende titel *Claus' geheimschrift* (1995) (geheimschrift: enkel door 'ingewijden' te ontcijferen) de Rabelaisiaanse sfeer in de verf: "de bonte kermisdrukte, de goedmoedige, barokke, soms groteske uitgelatenheid van onze volksfeestelijkheden". Naar hun feno-/genotekstuele leeswijze (Claus' tekst boven (of buiten) aan de 'oppervlakte'/ de verhulde bronnenonderbouw die transformatie ondergaat) houdt de roman daarenboven een aantal allusies op Rabelais in en de getalsverhoudingen die de compositie van de roman ten grondslag zouden liggen, zouden eveneens teruggaan op de Franse humanist (1995: 22-23 en 46)²¹. Voor Jean en Dina Weisgerber – en ook Gerard Walschap deelde in zijn bespreking van de roman die mening (1984: 448) – zet *Het verdriet van België* duidelijk de traditie voort van Rabelais, Cervantes, Sterne en Swift (1995: 60 en 93). Ook al is de lezer aldus het echtpaar Weisgerber soms geneigd (niet ten onrechte ook?) welbepaalde "aanwijzingen au sérieux te nemen" (1986: 187). Toch hadden zij tenslotte zoals geen anderen – vooral in hun jongste monografie – geregeld aandacht voor de kluchten, de calembours, het lachwekkende, het geestig-grappige en burleske aan de roman, kortom voor al dat "frivool gekwetter" (*HVVB* 428) zou men nog kunnen toevoegen, dat in hun ogen ruim deel heeft aan de maniëristische manipulatie van de meester met zijn 'bronnen' (zie 1985: 384 en 1995: 14 bv.), met een speelse en kunstmatig gecreëerde taal, oordeelde van zijn kant Guido Geerts (1995: 217)²². Ondanks de weerstand waarop hun monografie her en der is gestuit – de "puur associatieve weg", de willekeur van

²¹ Ook *De Standaard der Letteren* titelde één pagina n.a.v. de 20^{ste} verjaardag "Pantagruels hellevaart" (05.06.03, p. 10). Hier ging het meer bepaald om een naar het Nederlands vertaalde recensie van *Het verdriet van België* door vooraanstaande Italiaanse schrijver Claudio Magris (oorspronkelijk in *Corriere della Sera*, 23. 01. 2000).

²² Vgl. o.m. Claus 1980: 258 over het maniërisme in het toneelstuk *Vrijdag*, en o.m. volgende algemeen-beschouwende uitspraken, resp. van het eind van de jaren '80 en '90: "Ik ben in wezen een maniërist. Ik ben helemaal geen barokke bloed- en bodemschrijver zoals ik vaak mag lezen. Ook als iets heel simpel en luchtig lijkt, doe je er goed aan er even een loop bij te haler: om te kijken waar het op gebaseerd is. [...] Men doet alsof het gekunsteld is, maar het is de essentie zelf." (GP 233); "Als we eventjes een uiterst summiere definitie van barok hanteren en als barok de stijl benoemen waarin de versierselen, de krullen, de voluten, de basislijn verdringen, zelfs vernietigen, dan ben ik niet barok. Hooguit maniëristisch." (GP 31). Het belang van het maniërisme voor *Het verdriet van België* is m.i. het meest consequent gesuggereerd door J. en D. Weisgerber in hun monografie over de roman (1995: 14, 16-7, 24, 59, 79). Onlangs leverde G. Wildemeersch een aantal verwante inzichten i.v.m. het 'surrealisme' van Claus. Het zou me echter te ver brengen om het onmiskenbare verband van het maniërisme (ev. het surrealisme) met het groteske nader te onderzoeken. (zie hierover o.m. Ueding 1992: 1197)

vergezochte intertexten die hun werd verweten²³ - is deze fundamenteel 'andere', ludiek-analytische lectuur m.i. allicht het meest open geweest voor het fundamentele polysemische spel en de meerzinnigheid van Claus' tekst, wat sinds Bachtin als een onmiskenbaar signaal van de dialogische carnavaleske mengeling en het hybride geldt (Symmank 2002: 44). Het groteske (de)constructieve taalspel dat straks wordt geschreven is m.a.w. erg schatplichtig aan de vindingrijke associaties en woordspelingen – gegist, gewild of niet, maar toch - die Jean en Dina Weisgerber aan Claus op zijn eigen dichterlijk terrein ontlokten en waar Claus zelf naar eigen zeggen soms verstoeld van stond (over "de grote professor Weisgerber", zo Claus, zie *GP* 120-121). Wat kun je hierna nog doen? Het ontbreekt niet aan enthousiasme om hun hoop te beantwoorden dat "anderen de onderneming zullen willen voortzetten. Ze hebben heel wat werk voor de boeg." (1995: 5), maar hoe moeilijk is het hierna wel niet geworden...

Ten tweede onderstreepte Kris Humbeeck in zijn veelzijdige essay *De ontvreemding. Hugo Claus en de retoriek van elke dag* (1989) m.i. het meest exemplarisch en nauwkeurig "de groteske, surrealistische inslag" (1989: 362) van de roman. Nadat reeds Goedegebuure, Janssens, Claes en Wildemeersch de 'werkelijkheid' in Claus' tekst even als grotesk hadden omcirkeld, ging Kris Humbeeck op zijn eentje in het bijzonder veel belangstelling koesteren voor wat hij 'de groteske onteigening van de werkelijkheid' noemde (360):

"Het is, als je Claus leest, alsof de mens altijd al een houten been heeft gehad en zijn "natuurlijke gang" van in het prilste begin verstoord is geweest. Altijd al, van bij de oorsprong is het leven ontdubbeld geweest, de mens gespleten en het woord ontziend. Ons hinken wordt er meteen heel wat minder tragisch door, en de passie heel wat minder nutteloos. "Passie" wordt iets als een ritmische dans op het graf van het Boek, een vrolijke teraarde-bestelling van de klassieke Oedipus uit het vroege werk, de jammerende hinkpoot, waarbij het lijk, in pure slapstick-stijl [...] de schrijver herhaaldelijk ontglipt en op de grond valt. [...] De groteske onteigening van de werkelijkheid in Claus' boek past niet langer in een dialectisch kader, dat ons er de heilige ernst van moet doen inzien." (360)

In deze laatste zin wordt alvast door Kris Humbeeck de inzet van een klassiek dialectisch mechaniekje voor het groteske afgemeten en de dialectische verzoening zo meteen verworpen. Voordien had hij reeds in *Het verdriet van België* het belang van het zijdelingse, terloopse, terzijde onderstreept en bijgevolg de kapitale *VERSCHUIVING* van het (dialectische)

²³ Zo bv. door G.F.H. Raat (2000: 175). Zie ook zijn recensie van *Claus' geheimschrift* in: *Literatuur* 1/ 1998: 57-58.

kader naar de marge geactiveerd. Uit de rest van zijn betoog begrijp ik – enigszins vooruitwijzend – dat in Claus' roman de mogelijke opheffing van stabiele en absolute opposities, gewikkeld in overkoepelende hiërarchieën, illusoïr wordt heropgevoerd en zo in het gedrang komt. Hier kan je m.i. het *groteske* exemplarisch melken. Humbeeck expliciteert nog:

“Er valt in de literaire herhaling van de <echte> wereld hoogstens een verschil van accent op te merken, en precies dat ragfijne verschil in articulatie produceert de groteske en onteigenende effecten die zoveel critici en <gewone> lezers afschrikken” (359).

Het effect van deze groteske, onteigenende effecten is dat de scherpe grenzen in een geldigheidslogica van het ‘waar’/ <echt> en ‘onwaar’/ fictioneel vervagen en onmogelijk worden gemaakt. Het is

“onbeslisbaar of het nou Claus' wereld is die grotesk moet worden genoemd, of die andere waarin we ooit, in *illo tempore* lijkt het wel, op lichte voeten rondliepen alsof we er perfect thuis waren, en gelukkig.” (359).

Het lijkt alsof Humbeeck en Claes elkaar op dat punt wel kunnen vinden:

“Het verdriet van België: een lachspiegel? Ja, maar dan een die niet minder onwaarschijnlijk is dan de werkelijkheid die België heet.” (Claes 1984: 178).

De ‘werkelijkheid’ wordt literair binnen een eindeloos uitstel van betekenisgeving mede door het *groteske* geconstitueerd. Op die manier tast het *groteske* tegelijk de ‘werkelijkheid’, of beter gezegd het referentiële aan, en daarmee vooral de afscheiding realiteit-fictie. Het *groteske*, de onteigenaar, legt hier derhalve talig beslag op deze retorische werkelijkheid van algemeen nut, die buiten haar eigen stereotiepe grenzen, d.w.z. buiten deze willekeurige horigheid van de betekenaar aan het betekende subversief wordt verplaatst, verschoven. Zo zou de groteske onteigening inderdaad wel mogelijk kunnen worden gemaakt, indien niet versterkt, door “de bijwijken anarchistische relatie tussen betekenaar en betekenis”, die aldus Humbeeck “de tekst los[koppelt] van de <werkelijkheid>” (361-362). Niet verbazend dus dat de onteigeningsschade in een (k)luchtig lachpakket kaum in acht werd genomen en op verzet van menig criticus is gestuit...

Het is niet verkeerd, denk ik, om uit Humbeecks betoog het standpunt te distilleren dat de Claus-kritiek niet ‘hiphop frivool’²⁴ genoeg

²⁴ De uitdrukking ontleen ik aan Kris Humbeeck (p. 316). Ik voeg er toch graag aan toe dat ze pertinent is geënt op de taal van de roman (zie o.a. de vele verbuigingen van

heeft gelezen en bloedserieus over de “subversieve retoriek” (357) en het “satirische geweld” (345) van Claus’ schriftuur is gestruikeld, spanningselementen die, zoals menig groteskenonderzoeker heeft aangetoond, een eigen aandeel hebben in een groteske lectuur (van de roman). Als het groteske van Claus er volgens Kris Humbeeck – terecht denk ik – *onder meer* in bestaat de tekst anarchistisch los te koppelen van de verbaal-conventionele werkelijkheid, zo verleent de “carnavaleske vertekening van de werkelijkheid” (362) allicht evenveel toegang tot een groteske esthetica. Zo houdt Kris Humbeeck de overspannen situatiehumor in het boek m.i. heel terecht voor “[...] het groffe effect van een groteske tegenstelling tussen het verhevende, het spirituele en het al te lichamelijke en aardse.” (367) Heel duidelijk speelt hierbij de te perverteren scheiding tussen het goede (de geest) en het kwaad (de materie, het lichaam) binnen de christelijke metafysica hier ook een niet te onderschatten (groteske) rol (Van Buuren wees hier o.m. op, 1982: 11). Welnu, Hector de kalkoen die de garage deelt met Omer zou aldus Kris Humbeeck “een groteske paradijsvogel” voorstellen (384-385)! Op de groteske ‘valobsessie’ van de priester-leraar De Kei (358) is reeds gewezen. Hoogstwaarschijnlijk zal het werk van Jacques Derrida Kris Humbeeck bij het blootleggen van dit motief niet vreemd zijn geweest. In de bijdrage van compaan Philip Buyck “Ray Ventura? Schrijven in de MARiAGE van Derrida” (1987) werd in een expliciete paragraaf – net vooraleer Buyck met zijn uiteenzetting over (o.m. het vallen in) *Het verdriet van België* uitpakt – het belang van het vallen in o.m. *La carte postale* van Derrida (323) te berde gebracht... wat natuurlijk een nieuwe verstrengelde brug slaat tussen het groteske en de deconstructie.

De ‘ontvreemding’ (de tekst die naar deze titel luidt) van Kris Humbeeck sleept m.i. het abc van het groteske bij Claus met zich mee (zonder hiervoor pasklare antwoorden aan te reiken). Geheel zijn bijdrage, gewijd aan een staaltje Clausiaans proza “voor de zestigste verjaardag van de schrijver”, vertelt ons het motto, raakt eigenlijk in de ban van het groteske. Reeds met *De hondsdagen* (1952) ziet Kris Humbeeck – bij mijn weten als buitenbeentje²⁵ – Claus “steeds meer de weg bewandel[en] van de satire en

‘frivoliteit’: HVVB 329, 428, 433, 675, 687 o.a.). Overigens zou de schrijver naar eigen zeggen “een verderfelijke neiging naar de frivoliteit” hebben (1988, in: GP 135).

²⁵ Om dit te bevestigen – en om überhaupt te kunnen uitmaken in hoeverre het groteske constitutief is voor Claus’ werk en poëtica – zou men eigenlijk de hele Claus-studie (in elk geval vóór *Het verdriet van België*, maar misschien ook erna) onder de groteskenloop moeten nemen. Voor dgl. onderneming ontbreken hier helaas tijd en ruimte. Toch is hier vernemenswaard dat *Belladonna* (1994) vrijwel algemeen als een ‘groteske roman’ wordt beschouwd: zie o.m. “Hoe grotesk is het verdriet van Vlaanderen! Hoe grotesk is het verdriet van Vlaanderen?” van Bert Vanheste (1997) en

het groteske" (347). Met de verhalenbundel *De mensen hiernaast* (1985!) formuleert hij het cruciale inzicht dat het bij Claus

"steeds meer om een groteske, bijwijlen buitensporige schriftuur [gaat], die wellicht niet in termen als fantastisch, magisch of visionair realisme kan worden gevat maar daar naar mijn bescheiden mening wel veel mee te maken heeft" (333).

Op die manier ontlokte Kris Humbeeck niet enkel *Het verdriet van België*, maar grotendeels ook het prozawerk van Claus verscheidene groteske gedaantes. Nochtans vindt zijn voortreffelijke (maar moeilijke) studie bij mijn weten tot nog toe (15 jaar geleden al) steeds bitter weinig weerklank in de professionele Claus-kritiek (wel vond ze er binnen de eigen kring, bij twee jongere *Restant*-navolgers, m.n. J. Dierinck en P. Buyck). Alsof K. Humbeeck in de marge van geijkte en haast organische interpretatiepraktijken had geschreven en het daarbij werd gelaten, zonder vervolg. Hiermee is wellicht tevens gezegd hoe weinig de Claus-studie de behoefte voelde om nader in te gaan op het groteske vraagstuk bij Claus: alsof de Claus-kritiek de oude en vertrouwde wegen bleef opgaan. En wanneer onderzoekers dapper op zoek gaan naar een 'andere', transgressieve invalshoek, een *defective cornerstone*, naar het Clausiaanse clinamen (de afwijking)²⁶ en datgene dat wringt in het systeem (zo bijvoorbeeld het groteske), worden ze in hun stappen terzijde niet gevolgd. Zo verging het Jean (& Dina) Weisgerber evenals Philippe Buyck en Johan Dierinck, die met hun 'meester' Kris Humbeeck stilaan (in mijn tekst althans) voor de

Claes (2002: 20). Volgens Georges Wildemeersch horen voorts veel van Claus' "onrealistische verhalen" en "komedies" "in een surrealistische traditie thuis, of in een groteske traditie, zoals de roman *Belladonna*" (2003: 152). Hiernaast reflecteerde Geert Buelens (2004) over Claus' in rijmen geschreven verhaal *De avonturen van Belgman* (1967) als over "een heel bewust als een grotesk sprookje opgezet boek". Belangwekkend is dat Buelens er nog op wijst dat het boekje, al werd het lovend onthaald, toch niet tot de gecanoniseerde items van Claus' teksten wordt gerekend. Hetzelfde geldt klaarblijkelijk aldus Paul Claes voor de dichtbundel *Almanak* en zijn "groteske knittelrijmen" (2002: 18). Tot slot (maar zoals gezegd moet hier het slot worden ontvlucht) kan er nog verwezen worden naar de interessante bijdrage die Freddy Six levert tot een verkenning van het groteske in Claus' theater (1983).

²⁶ Het begrip stamt uit de atoomleer van Lucretius. Zie de les die de Kei hierover geeft: HVVB 335-336. Onder clinamen verstaat P. Buyck in navolging van J. Derrida (*Mes chances, au rendez-vous pour quelques stéréophonies épicuriennes* (1983) het principe "dat de bestemming op het spel zet", waardoor deze nooit vastligt en allerlei deviaties, *déclinaisons*, afwijkingen – *destinerrance* zegt ook Derrida – mogelijk worden gemaakt (Buyck 1987: 326). Zo nodigt het clinamen ertoe uit om een andere weg te volgen – "Van functie veranderen." (HVVB, 336) – naar een nieuwe, *andere*, afwijkende, gedelocaliseerde bestemming (en die rechtstreeks verband houdt met de iterabiliteit en deelbaarheid van *la marque* bij Derrida, noteert meermaals terecht Philip Buyck). Ook D. en J. Weisgerber halen het clinamen bij Lucretius aan (1995: 40, 56).

heimelijke groteske *Restant-avant-garde* (of de ondergrondse Humbeeck-kring) van de Claus-studie zouden kunnen gaan doorgaan.

Zo constateerde vervolgens Johan Dierinck in zijn bijdrage *Omtrent Djeedie* (1994) tussendoor “allerlei gênante gebeurtenissen, die [...] betrekking hebben op Louis’ geslachtsdeel” (264). Men kan er inderdaad niet naast lezen: *Het verdriet van België* grossiert in buitengewoon en opzichtig seksueel beladen metaforiek, vulgair-spreektalige toon en libidineuze ‘actie’. Dierincks belangstelling gold veeleer de “grandioze eetzucht” (1994: 253) van de personages en hun overgrote gulzigheid. In zijn Rabelais-studie heeft Bachtin uitgebreid aangetoond dat seksualiteit en dgl. echte reuze smulpartij het grotere productief maken (ik ga daar later nog op in). Volgens J. Dierinck hebben die grote happen om alles gretig naar binnen te werken echter ook evenveel te maken met een ontologisch, fallocentrisch verlangen dat erin bestaat, zich de werkelijkheid (en haar materialiteit in het voedsel) zo veel en fanatisch mogelijk toe te eigenen en er greep op te krijgen door interiorisatie (verplichte passage door de mond). In het bijzonder stelt G. Wildemeersch vast hoe bv. Staf Seynaeve in zijn ‘natuurlijk’ uitgegrote voedselbehoeftes afhangt van zijn moeder, steeds weer naar haar terugkeert en derhalve “behept [is] met een moederbinding.” (2003: 167). Veeleer ziet J. Dierinck in deze cirkel van het eigen, gevormd door vraatzucht, het “metafysische subject” zo de andersheid proberen nivelleren en de differentie uitsluiten (1994: 254 en 267). Indien de roman met een banket eindigt, gebeurt dit aldus J. Dierinck (1994: 267) niet toevallig, maar om in contrast hiermee het fijne en gestileerde eetgevoel van het hoofdpersonage te laten zien en op die manier de culinaire verschuiving te promoten van een totalitaire, zelfbesloten (eet)ideologie naar een groeiende opening op de alteriteit, “het gelaat van de ander” (reminiscentie aan Levinas en zijn filosofie van de verantwoordelijkheid, heet het bij Dierinck, waarvoor de Kei hier ditmaal zou staan) (1994: 266). Wat zou dit voor het groteske impliceren? Zou het dikke, vette, overvloedige, kortom de overmaat van het groteske, hier pregnant in het voedsel, dgl. ‘zelfkant’ (die dus de contouren van het zelf van binnenin versterkt in het ervaren van het verschil met de ‘ander’) doen opzwellen en tenslotte uitrafelen, om op de moeilijke ontdekking van de differentie en het radicale anders-zijn aan te sturen? Een antwoord lijkt nu nog voorbarig.

Hiernaast wil ik graag nog kort aangeven hoe de lectuur die J. Dierinck maakt van de Descartes/WC-episode (*HVVVB*, 326-332) eigenlijk evengoed uit een hybridische groteskenlectuur zou kunnen uitgloeien. Bij een bezoek van Louis aan Marnix De Puydt – prominente Vlaamse figuur in het boek – wordt verteld dat deze aan een toneelstuk werkt met de

veelbelovende titel *Dood van Descartes*. J. Dierinck bericht terecht (1994: 255) hoe De Puydt, volledig ingenomen door zijn anti-cartesiaans project²⁷, gedurende het bezoek eigenlijk in een lange monoloog zuiver naar binnen gekeerd is en derhalve volgens hem binnenin de contouren van het cartesische cogito verstrikt blijft. Totdat ineens van buitenaf door het dienstmeisje bekend raakt dat het vertrek verstopt is... en op die manier het cartesische bewustzijn in ge vulgariseerde (groteske?!) vorm door de materie wordt afgeschreven en meteen ook het anti-cartesische plan van De Puydt door zijn onmogelijkheid wordt doorkruist. Terecht onderstreept bovendien Jos Van Thienen dat het toneelstuk van De Puydt eigenlijk ook *Dood aan Descartes* (HVVb, 330) heet, vandaar dat hij deze episode tenslotte eveneens interpreteert als een aanval op het (cartesische) dualisme, zoniet op het dualisme van de roman überhaupt.

Van seksualiteit, onmatigheid bij het eten en de uitvloeisels hiervan kom ik zo te staan bij het uitbundige en eindeloze, soms grove gebabbel uit het tweede romandeel, dat in de uiteenzetting van Dierinck wel direct een grotesk staartje krijgt. De taal die in de tweede romanheft wordt gehanteerd, woekert immers aldus Dierinck in het materiële retorische magma van elke dag, zonder nog verder synthetisch aaneengesmeed te kunnen worden door het soevereine bewustzijn van het "metafysische subject" uit het eerste deel (1994: 260). Het wordt daarom niet realistisch. "Het overvloedige optreden van de taal" (260) weeft tenslotte 'natuurlijk' de tekst in het groteske in, zo zegt Dierinck:

"Om een realistische schrijftuur, gericht op de weergave van een of andere objectieve waarde, gaat het dan ook weer niet. Daarvoor is het associatieve taalspel, groteske en karikaturale karakter (k, k, k, een stapsteen waarop men steunt met de stemme...) van personages en gebeurtenissen te dik aangezet, lijkt me." (260)

In 2002 bewerkstelligde tot slot Jos Van Thienen met zijn proefschrift over het androgyniemotief in Vlaamse en Nederlandse literaire teksten uit de XX^e eeuw (waaronder Claus' opus magnum) een wellicht indirecte, maar belangrijke toenadering tot het groteske in *Het verdriet van België*. Van grote stimulans bleek het denkapparaat te zijn dat hij vooral in zijn Antwerpse dissertatiemanuscript (deels in de eerste publicatie ervan²⁸)

²⁷ Om toch even de draagwijdte van dit anti-cartesische project te situeren: "zijn [Descartes'] kronkelige intelligentie van Latijnse oorsprong [is] dorheid, de elegantie van de verstening...[...]. 'En precies deze aberraties in zijn denken worden vernietigd door de levenskracht, de bloedstroom [...]' (HVVb 332).

²⁸ Zie *Spiegel der Letteren*, 1/ 2003. Grotendeels lezen beide teksten zich op consecutieve wijze en vormen ze haast één en dezelfde tekst.

ontvouwde rond de dualiteit, de eenheid en het onderscheid, het holisme en het binarisme, het conjunctieve en het disjunctieve, de (de)constructie. Uitgangspunt hiervoor vormde het zg. dualiteitsprincipe dat al eerder D. en J. Weisgerber (1995) aan het werk zagen in o.m. het dubbelgangers- en tweelingmotief (2002: 215)²⁹. (Ik ga daar verderop nog op in). In verband met het onderzoek van Jos Van Thienen is het echter veelzeggend dat de enkele groteske opnames die hij maakte, uiteraard met zijn eigen begrippenapparaat verstrengeld zijn, maar het tegelijk overstijgen.

In zijn androgyne lectuur van *Het verdriet van België* lijst Jos Van Thienen – zoals te verwachten – vnl. een aantal groteske portretten in. Zo is er bijvoorbeeld de zwaarlijvige tante Violet, de zus van Louis' moeder, die "monstrueuze, zelfs groteske trekken" zou vertonen, zo Van Thienen:

"Ze weegt 100 kg, heeft een heilige schrik van mannen en heeft zich daarom volledig aan de onderpastoor gehecht" (2002: 211 en 2003: 53).

En voorts Bomama, Louis' grootmoeder aan vaderkant, die "in haar volle goddelijke glorie geportretteerd" niet vrij zou zijn van "groteske overdrijving" en vertekening (2002: 238-9). Men gist hier reeds, in navolging van Bachtin, naar de groteske ex-centriciteit in het overvolle lichaam. Toch is het beeld dat in deze studie beslist het meest nauwkeurig en veelkantig als 'grotesk' wordt bestempeld – en terecht, denk ik – dat van Vlieghe in het hoofdstuk 'De mande van de schande' (HVVB, 281-286). Daar wordt Vlieghe in zijn bloot achterwerk omgekanteld en met zijn hoofd in een mand gestopt. In de bespreking van deze episode door Jos Van Thienen is revelerend hoe het ontdekte groteske vanbinnen androgyne constellaties het uitgewerkte androgyniemodel in moeilijkheden brengt.

Mee ingegeven door zijn androgyne lectuur erkent Jos Van Thienen in de houding van Vlieghe twee (noteer het binaire) figuren uit het middenpaneel van *De tuin der lusten* van Jeroen Bosch, die "met gespreide benen (y-vorm) en een onzichtbare romp in een omgekeerde houding" naar verluidt de (hermafrodiete) harmonische eenwording zouden voorstellen van de geslachten die disjunctief uit elkaar voortvloeien (zie 2002: 214 en 2003: 59). Wat nu de "halve mens" (HVVB 153) Vlieghe aangaat, gevat in dgl.

²⁹ Volgens Markus Symmank zijn o.m. figuren die naar het principe van de identiteit worden geconstrueerd, zoals bv. tweelingen en dubbelgangers, kenmerkend voor het carnavaleske (2002: 25). Overigens oriënteert Gwennie Debergh zich in haar doctoraalonderzoek, veeleer onder impuls van haar giraardiaanse lectuur (in het bijzonder van de 'mimetische begeerte'), op de vele dubbelgangers van de roman (zie Debergh 2002a/b en 2003). A.h.v. Girards beschouwingen over de 'mimetische begeerte' ontcijfert nog G. Wildermeersch in *Vrome wensen* (2003: 186-187) o.m. de herhaling en parodie in *Het verdriet van België*.

overkoepelende androgyne “Y-icoon” (2003: 60): hij zou in zijn relatie tot Louis aldus J. Van Thienen en conform Plato’s opvatting van de mens als half creatuur naar zijn wederhelft zoeken, naar een “symbiotische identiteit” (2002: 235). M.a.w. zou Vlieghe in zijn vermoede androgyne aard op romantische wijze verlangen naar de verzoening in het herstel van de oorspronkelijke, verloren, paradijselijke (moederlijke) totaliteit, “de oertoestand van perfectie vóór de scheiding van de geslachten” (2003: 65), de “opperste essentie” (2002: 203). Ook zou Vlieghe met zijn zelfmoord, nauwkeuriger gezegd met zijn deseksualiseringsdaad (hij ontmant zich en sterft), vanuit een holistische energie verzet aantekenen tegen masculiene, fallocentrische (maatschappelijke) constructies (die het principe van het onderscheid en het tekort in stand houden). Andere critici zoals de Weisgerbers huldigden eveneens de mening dat Vlieghe inderdaad als ver- of ontdebelling, zelfs dubbelganger van Louis kan worden beschouwd (1995: 89) en dat Vlieghe als stadium van Louis’ ontwikkeling in hem voortvloeit, wat J. Van Thienen van zijn kant als een androgyn principe uiteenzet (2002: 216).

Voorts meent Jos Van Thienen in deze alles behalve innemende positie van Vlieghe een “groteske omkering” te lezen. Wellicht is dat een direct uitvloeisel van het feit dat Van Thienen – zich (te) vrij inspirerend op Jacques Derrida³⁰ – androgynie ook als een omkering begrijpt, meer bepaald als het ombuigen van (Westerse) machtsverhoudingen (2002: 242) waarvan men niettemin afhankelijk blijft: de bipolaire saamhorigheid, die dankzij een relatiesysteem van “elkaar geheel of gedeeltelijk overlappende cirkels” (2002: 217) ‘eerst’ provocerend gekant was tegen het oppositionele onderscheid of de vastomlijnde ‘essentie’, werkt tot slot eveneens het binaire verschil (dus het patriarchale logocentrisme) in de hand, luidt het. Hierdoor wordt de andere binnen een nieuwe machtsverhouding terug in de metafysische cirkel van het zelf ingelast (2002: 207, 233). Wat me veeleer interesseert, is dat hier met een specifiek “groteske” omkering bij Van Thienen een parallelle voorstelling of kringvormige beweging wordt bedoeld, die concreet tot uiting komt in de homologie tussen het achterste van Vlieghe en zijn hoofd (2002: 223, noot 77). Uiteraard roept dit de carnavaleske omkering van Bachtin in herinnering (ik ga daar later uitgebreider op in). Ter verheldering van dit omkeringsprocédé betreft Van Thienen bij zijn analyse echter niet Bachtin, maar het Freudiaanse “*Verschiebung nach*

³⁰ Waarbij deconstructie niet louter in de Derridaanse zin wordt opgevat als “het omverwerpen van de hiërarchie die in de genderoppositie verborgen zit”, maar ruimer te beschouwen valt als het afbouwen, het doorbreken, ontwrichten, enz. (zie noot 8, 2002: 197).

oben" (2002: 200). Naar boven? Wordt Vlieghe dan volgens Jos Van Thienen in beeld gevat volgens een stijgende lijn: van de benen naar het hoofd? Zo rijzen er bij me twijfels of er hier helemaal recht wordt gedaan aan Freuds *Verschiebungsbegrip* binnen de droominterpretatie (*Die Traumdeutung*, 1900). De Freudiaanse psychoanalytische notie van verschuiving behelst dat een aantal onderdrukte affekten zich loskoppelen van hun onbewuste representatie door langs een vrij associatief traject een *Ersatz* te zoeken. Dit impliceert dus m.i. niet noodzakelijk een verschuiving van het lagere naar het hogere. In de *metaforische* verwoording van Louis wordt dit des te duidelijker. Merkwaardig spreekt bij Van Thienen niet de 'verhoging', maar veeleer de verlaging expliciet uit de tijdschriftpublicatie (2003: 65). Daar keert Jos Van Thienen immers de Freudiaanse verschuivingstechniek om a.h.v. een gelijkaardig groteskenvoorbeeld uit de roman (mond-vagina van Michèle, *HVV* 714) en vervangt ditmaal duidelijk hoger door lager, veeleer in de carnavaleske 'richting' aldus. Toch lijkt me hier nooit werkelijk de ambivalente, dialogische en onthierarchiserende bufferzone bereikt, waarin Bachtin toch ook wel het groteske bedacht.

Uit het onderzoek van Jos Van Thienen blijkt hoe deze dan soms zijn toevlucht schijnt te zoeken in een triadische, dialectisch gekleurde voorstellingswijze van het androgyniemotief. Men ziet duidelijk hoe deze vnl. conjunctieve beschouwingen, geënt op het androgyniemotief, volgens sommigen (Hegel om niet bij de minsten te beginnen, cf. supra) in een welbepaald literatuurtheoretisch discours zouden kunnen kaderen over het groteske als spanningsvolle esthetische *orkestratie* van antinomische eenheden, 'coincidentia oppositorum' (2002:205) (ook Weisgerber 1995: 91) (hoog-laag, binnen-buiten bv.). Dat dit standpunt betwistbaar is, heb ik in het eerste deel van deze studie uiteengezet. Zo kan men bedenkingen hebben over de uiteenlopende epistemologieën die in deze studie van Jos Van Thienen aan het werk zijn. Hoe kunnen dgl. androgyne tropen thans door de roman een groteske 'logica' voortbrengen die weliswaar ook het traditionele fallo- en logocentrische onderscheid uitholt (door- maar niet afbreekt), maar toch niet, zoals vroeger gebleken, om in het holisme, de volmaakte eenheid of harmonieideaal, in een conjunctief principe of verzoenende verbondenheid zoals het Y-symbool, terug te keren? Hoe kunnen überhaupt wat ik korthedshalve met 'holisme' en 'deconstructie' aanduid, of nog reflectie (terugkeer op het eigene) en refractie zoals met de anamorfose reeds gebleken, met elkaar worden verbogen? Net in deze "speel- en oefenruimte van crossovergedrag" (2003: 72) beoogt het groteske m.i. vooral de destabilisering, discontinuïteit en differentiatie-in-hyperbolisering en biedt, zoals gezegd, vooral weerstand aan de normatieve aanwezigheid van de

tegenstelling (cf. supra). Overigens doorziet Jos Van Thienen dat noodgedwongen zelf (2002: 217 o.m.). Indien hij er niet onderuit kan dat hedendaagse androgynse gestalten door “het deconstructief feminisme en het postmodernisme” (2002: 27) liever met de alomvattende ambiguïteit van *gender trouble* en *gender bending* worden aangeduid – een flou waar G. Harpham voor het groteske de nadruk op legde (cf. supra) –, wijst Van Thienen zelf eveneens uit hoe ook een sterk geconstrueerde, scherpe en holistisch gemarkeerde dialectiek van androgynie aan het wankelen wordt gebracht. Zo wordt tenslotte de groteske houding van Vlieghe – het “gehalveerd blanke lichaam” – door Jos Van Thienen zelf als een “*breuk met de wederhelft*” gelezen (2002: 200). Waarom dan deze halvering, deze fragmentarische identiteit – ervaring met discontinue geslachtsgrenzen – die in een emanciperende beweging naar de marge wordt gewerkt, per se (gemakshalve lijkt het soms³¹) *willen* terugkoppelen aan het holisme en de volmaakte eenheid ontsproten uit de binaire hokjesindeling? Overschrijdt dit versplinteringselement bijgevolg zowel een holistische als binaire lectuur, evenals hun simpele onderlinge omkering niet sprekend? Zo blijkt hoe het groteske tegelijk weerstand biedt aan dit androgyn conceptueel systeem, of liever hoe dit op zijn minst haaks staat met een spookachtig groteske dat het kader via de meerduidigheid, onsamenhang en onzekerheid openbreekt.

Niet frankeren, po(o)rt betaald

En toch. Dit allemaal getuigt dat aan het opzet van dit onderzoek geen volkomen singuliere impuls ligt (ook al blijft het groteske weliswaar zijn effecten grotendeels putten uit individuele leesgevoelens). Over het geheel van de romanreceptie zijn er amper enkele schrale groteske openingen en tussenruimtes: ze tekenen zich stuk voor stuk af als boeiende kwesties, waar de professionele Claus-studie slechts zijdelings, *skizzenhaft* en op een opvallende poststructuralistische/deconstructivistische modus het belang van mat, maar niet nader onderzoekt. Je krijgt zin om hongerig te roepen: ja en verder dan? En de simpele, maar cruciale en brandende kindervragen (of bekende w's) op te dissen: wie, wat, waar, wanneer, waarom, (w)hoe het groteske? Dat de Claus-studie, ondanks de mooie interpretaties die al geleverd zijn, op enkele gunstige uitzonderingen na een zeker grotesk kluwen in *Het verdriet van België* onaangeroerd liet, is des te merkwaardiger, daar verscheidene veelzeggende poëtische uitspraken van de auteur niet alleen het

³¹ Vgl.: “Alles is metamorfose. Bijgevolg moet het mogelijk zijn het kluwen van personages te ontwarren en te reduceren tot een minder complex patroon.” (2002: 216) of “de gebruikte terminologie is natuurlijk facultatief” (2002: 12).

groteske in het naamloze omcirkelen (ik noem maar één voorbeeld uit de ontstaansjaren van de roman, i.c. 1982: “ik hou van het overdrevene, het geëxalteerde, het extra”, GP 10), toch ook expliciet op een groteske lectuur aansturen³². Met deze poëtische uitlatingen schemert ook door hoe eng het groteske wel met het literaire, semiotisch systeem waarin het huist, verstrengeld is.

Uiteraard kan er niet met zekerheid een werkextern grotesk poëticatraject, in het bijzonder bij een schrijver als Hugo Claus, worden nagevolgd. Men moet uiterst voorzichtig en alert blijven voor overhaaste besluiten en distillaten: voor wie Claus ook maar enigszins buiten zijn boeken volgt, is het gemeengoed geworden dat de schrijver (zich) graag tegenspreekt, zoniet liegt, verzint, zijn interviewers bespeelt, en eigenlijk maar al te graag een almachtige romantische, theatrale schrijversrol speelt (“zo heb ik altijd tien, twintig zinnen die ik klaar heb ten behoeve van de interviewer”, beweerde Claus in 1964³³). Welk belang of autoriteit mag men dan zo bv. hechten aan een op zich haast onbeduidende confidentie uit 1995?

“Hij [De Antwerpenaar, S.V.] heeft een groteske hoogdravendheid die me ligt.” (GP, 17).

Of nog aan dit twee jaar jongere inzicht?

“Er is iets grotesks aan dichters die zich alleen met de eeuwigheid praten.” (GP 91)

Stuurt Claus hiermee welbeschouwd geen signalen uit naar een eigen poëtica, i.c. een soort distantïering t.o.v. het superieure ‘hoge’, die zg. ‘belangrijke’ onvatbare dingen (verregaande abstracties), waarvan Bachtin met het groteske het monologische bekritiseerd heeft?

En toch kan er m.i. min of meer een zekere groteskenintentionaliteit van de schrijver Hugo Claus worden verondersteld, ook al heeft die geen onkenbare legitimiteit. Sterker nog: In de radio-uitzending *Schrijvers spreken* uit 1966 bv. stelde Hugo Claus dat het hanteren van het groteske het grootste wapen moest zijn om het fascisme de kop in te drukken³⁴. Deze losse uitspraak uit het verleden krijgt een preciezere bestemming naast het

³² Ik merk terzijde op dat Claus’ “leven in citaten” (*Groepsportret*, 2004), moedig bijeengebracht door Mark Schaevers, niettemin het lemma ‘grotesk’ als zodanig niet opneemt. Revelerend? Toch biedt *Groepsportret* voldoende boeiend materiaal om – al is het maar indirect – op overtuigende wijze de toenadering van Claus’ poëtica tot het groteske aan te tonen. Helaas ontbreekt hier ruimte voor dgl. onderneming.

³³ In: Jessurun d’Oliveira, *Scheppen riep hij gaat van Au*, 1965: 121.

³⁴ Manuscript Claus-archief (Universiteit Antwerpen), p. 9.

antwoord dat Claus in 1983 formuleerde op het verwijt, dat hij de collaboratie in *Het verdriet van België* te mild zou hebben aangepakt:

“De agressiviteit die volgens mij in de roman zit, die uit zich op een andere manier dan de polemische” (*De Morgen*, 15 maart 1983).

Op een groteske manier dan? Wreeddaardige-ludieke overdrijving en noodzakelijk (talig) reliëf – een lachspiegel – om totalitair getinte uitspraken kritisch te doen uitkomen, zoals die van de leider Louis bv. die zich romantisch aangesproken voelt door de krijgers van het Duitse Rijk en derhalve rondom zich harkt en zijn gezag uitoefent volgens het totalitaire motto “ik krijg u plat, plat” (*HVVb* 159, 182) en vervolgens begint met een nachtvlinder plat te slaan? T.a.v. de hyperbolisering en het knallende schok- of verrassingseffect van het groteske, lijkt deze kanttekening uiteraard niet zonder belang. Daarnaast heeft Claus Jan Brokken in een interview o.m. toevertrouwd dat hij zelf de manier waarop Louis de Vlaamse koppen wil evenaren grotesk vindt (*Haagse Post*, 12.03.1983). Elders verklaarde hij later nog: “Op een bepaald moment wil hij niets liever dan een Vlaamse kop zijn, met een schillerkraag en een pijp in de verte starend.” (Claus 1988b).

Symptomatisch lijkt nog wel dat de auteur naar eigen zeggen tijdens het schrijven vaak in de lach is geschoten (*Vrij Nederland*, 12.03.1983), bv. n.a.v. de uiteenzetting over Descartes die onderbroken wordt door een verstopt vertrek of Staf die uit gevangenschap terugkomt en eerst klaagt over de kwaliteit van de frieten (Claus 1988b: 39). Zoals uit menige vragen aan zijn interviewers blijkt³⁵ – de geïnterviewde die interviewt, de wereld op zijn kop – verwacht Claus niet minder van zijn lezers en critici. Het is immers bekend dat de meester aandacht hecht aan het spel en het ludieke, maar is deze verwachting ook een manier om zijn intentionaliteit na te sporen? Het beeld dat hij daarvan ophangt, bevat niettemin zeer interessante bewijsstukken:

“Ik streef ook naar pure slapstick af en toe.” (Claus 1988b: 39)

“Eigenlijk is het geen humor. Het is veeleer sarcasme, slappe lach of groteske. Een vervorming van de werkelijke feiten door verheving of contrast. Het is niet geestig, maar platter, aardser en vitaler. Zoals de fantasie in mijn boek is dit soort lach schamper en bitter. Een verweer tegen de isolatie, de dood en alle nare fenomenen die ons bedriegen. Een dergelijke vitale reactie gaat niet zozeer via de hersenen, maar wel vanuit de klieren.” (Claus 1987: 111-112)

³⁵ Zie o.m. het interview met Stroobants (geciteerd naar Jan Kempen in *Kruispunt* 1986: 24-25) en recenter in *Knack* (Claus 2004b: 118).

“Het groteske speelt een belangrijke rol in dit boek. Af en toe laat ik de lezer even met een grol of een grappige zinsnede op adem komen. Dat is nodig, anders lees je zo’n turf niet uit.” (Claus 1987: 109)

Zou men bovendien niet kunnen suggereren dat Claus’ schrijverschap meteen een grotesk staartje kreeg, toen hij in 1950 zijn eerste prijs ontving, de Leo J. Krynprijs (of Krijnprijs) van uitgeverij Manteau³⁶, genoemd naar Leo J. Kryn/ Krijn (1878-1940), uitgever, maar ook auteur van o. a. *De wonderbaarlijke avonturen van den man met den baard, een groteske geschiedenis* (1939)? En recenter nog: n.a.v. de 75^{ste} verjaardag van de meester op 5 april 2004 bracht de Vlaamse zender *Klara* als muzikaal intermezzo in een gesprek met kenner Paul Claes de *Sérénade grotesque* van Maurice Ravel uit. Weer toeval? Het web weeft zich.

Zonder zoals gezegd op een onweerlegbare opzettelijkheid aanspraak te kunnen (en te willen) maken, of nog minder op een ‘nomen est omen’, geeft dit materiaal thans steun aan mijn voornemen om aan de hand van het 1905^{ste} een roman als *Het verdriet van België* na meer dan twintig jaar opnieuw te verkennen. Hierover uitte zich Geert van Istendael n.a.v. de 20^{ste} verjaardag van de roman als volgt:

“Ik ben er zeker van, nieuwe generaties zullen op een nieuwe manier *Het verdriet van België* lezen. Dat is ook nodig, we hebben dat oud verdriet nog niet verwerkt (Sdl, 5 juni 2003).

Ligt hier de uitdaging voor een nieuwe lezersgeneratie, die de aandachtspunten (of trauma’s?) van de oudere verplaatst? Feit is dat naast de postmoderne lectuur van de Weisgerbers opvallend de jongsten binnen het Clausonderzoek (het meest voortreffelijk vanuit een deconstructieve geste dan nog) preciezere aandacht schonken aan het groteske... Is dit de nodige, buitenstaande ontsluiting om zich niet al te zeer in dat (Vlaams) verdriet verward te voelen, het te boven te kunnen gaan en er tegelijk mee te kunnen lachen, en derhalve groteske effecten te kunnen percipiëren?³⁷

In het vervolg grijp ik graag naar een creatieve, taalscheppende en ontketende wetenschappelijke romanlectuur (respons op het ‘anderes Sagen’ van Heidegger, het weliswaar minder gangbare zeggen, cf. supra), waartoe de

³⁶ In Wildemeersch & Debergh *Wat bekommert zich de leeuw...* (1999) vrijwel Leo J. Krijn gespeld. (p. 93). Ook in *Het Tekon van de Ram 2/* 1996, p. 123 bv. wordt de voorkeur gegeven aan de Nederlandse -ij. In het artikel dat Ludo Simons in 1986 wijdt aan deze belangrijke figuur van het Vlaamse boekbedrijf gaat het echter om de Leo J. Kryn-prijs voor literatuur (1986: 44-47).

³⁷ Releverend is deze gedateerde opmerking van Jean en Dina Weisgerber: “het tijdsschema is in grote trekken dat van gebeurtenissen die het publiek van vandaag heeft meegemaakt” (1995: 9). Dit geldt al niet meer voor mij.

denkoefening over het groteske in het eerste deel van dit onderzoek uitnodigt. Daartoe probeer ik het singuliere groteske van *Het verdriet van België* te doen uitkomen en tegelijk het fictie- en schrijfproces waarin het spook ingebakken zit te verhelderen. Veeleer betekent dit hier: Claus' associatief, grotesk en soms "crû" (HVVB, 765) spel meespelen. Weliswaar zal dit in een ander, trager, voorzichtiger, beargumenteerd en genuanceerder register moeten gebeuren, zo legt het wetenschappelijke genre op. Niettemin worden de gewenste ludieke reminiscenties³⁸ opgezocht, om toch een klein beetje het leesplezier van deze (literaire!) tekst proberen te doen uitkomen en de groteske effecten specifiek in taal, stijl en retoriek – die tot nog toe bitter weinig zijn onderzocht (zie de Geest 1999:14 en Raat 1999: 34) – na te voelen... Nu zal ik de laatste zijn om te beweren dat ik zo beter wil/ ga lezen.

Onderweg omcirkel ik zo een aantal al dan niet gedissemineerde topoï van de Claus-studie: de affiniteit van de auteur met anarchistische denkbeelden; de volkse recycling van de epische stof; de vaak grillige, vulgair-lichamelijke wendingen van de plot; het geïndividualiseerde Eden met vleselijke vrijheid dat, bij intronisatie van de ontdekte vrouwelijkheid, tegelijk God en het dogmatisme afzet; het animale leem waarin personages die naar transcendentie snakken diepgeworteld zijn; de bonte, Vlaamse madurodam; het ludieke en puzzelachtige verknopen van de verhaaldraden (Vanheste 1997: 10); de anticlassieke, speelse, barokke, veeleer maniëristische schrijfwijze, enz.... Met R. Gasché en J. Derrida (cf. supra) zou ik deze topoï willen ontzuilen, m.a.w. onttrekken aan hun hermeneutische (soms beklemmende en sedimenterende) horizon (zonder verder dan reeds gebeurd is de nodige tijd te kunnen besteden aan de kritische markering ervan), om ze daar schuin tegenover in een onvoorspelbaar groteskenweb te weven. Met W. Kayser, die – bij wijze van herhaling – het doorgaans fragmentaire en kortstondige opduiken van het groteske aantoonde, beschouw ik eerder als uitzonderlijk het feit dat een roman als *Het verdriet van België* m.i. zo sterk in zijn vele en wisselende subgenres in de omvang van groteske doordringen is. Binnen het beperkte bestek van deze studie is het echter niet mogelijk 'alle' groteske aspecten – voor zover ze op exhaustieve wijze te achterhalen zouden zijn – op te sommen. I.p.v. een lange rij noembare groteske locaties van buitenaf heb ik daarom bewust gekozen voor een fragmentaire bundel geïllustreerde bewijzen, waar ik passages,

³⁸ Zie 'het andere zeggen', de spooktypografie en het terminologische vocabularium uit het eerste deel van deze studie I. Bovendien kan men er niet omheen dat dat 'andere' zeggen – al blijft het een marginaal gegeven – sinds het onderzoek van Philip Buyck, Kris Humbeek en in een ander opzicht Jean (& Dina) Weisgerber in het onderzoek naar *Het verdriet van België* is ingebakken.

happen, brokkelige miniatuurtjes van groteske fictie op exemplarische wijze midden de rijke en smeulige romantiek en –stijl tot hun recht kan laten komen. (Zo hoop ik op mijn beurt eveneens dat deze bewust niet-afgeronde interpretatie, of liever interpretatie-in-wording, tot aan-/invulling zal aansporen en ergens waarmaken waarom aan literatuuronderzoek wordt gedaan: om steeds naar deze fascinerende romantiek van Hugo Claus terug te grijpen. Het leuke eraan is wellicht dat de verzadiging nooit bereikt is, dat er gelukkig steeds ‘gaten’ overblijven, opdat de lezer gekieteld zou worden. Toch schuw ik hierbij (zie de ‘is’ uit de titel van dit stuk, of de -S van het -eSk/ *Est-ce qu’?*) een etikettering ‘groteske roman’. Omdat deze zeker niet als klare, mooi afgebakende categorie en “one and only secret truth” (Robertson, 1996: 52) te hanteren is. Overigens verafschuwt Hugo Claus zelf het plakken van postzegels³⁹ (1965: 129): hij wil zich niet laten vastprikken op eenduidige posities. Hij zet als dichter (etymologisch: *uitdenken*, *verzinnen*, *scheppen*) met het uitsturen van zijn lijvige tekst, gemarkeerd door groteske ontsluitingen en poorten, veeleer aan tot een spoedig antwoord (*scheppen!*) van zijn “academisch personeel” (zoals hij vaak badinerend zegt⁴⁰). “Ga nu en wandel naar haar die ik niet ken”, zo luidt het *Envoi* aan het einde van de bundel *Alibi* (Claus 1994: 1109).

³⁹ Claus (1965: 129). Zie ook Claus in Wildemeersch (2003: 10): “Voor je het weet ben je een postzegel. Maar ik ben geen postzegel, ik ben een planeet in het universum”.

⁴⁰ Zie o.m. Claus (1980: 258); zie ook GP (2004: 120-1 onder het lemma ‘exegeten’) en Wildemeersch & Debergh (1999: 78, 84).

Hoofdstuk 3

Het Boek. 'In den beginne' spookte het grotesk

"Nichts ist witziger und grotesker als die alte Mythologie und das Christentum ; das macht, weil sie so mystisch sind."

Friedrich Schlegel, Ideen-Fragment-59.

(Ont)scheppen

"Zo ging het ook met de eerste twee op aarde die lagen te bleiren van angst tegen de betonnen muur die het Paradijs omsloot. God deed alsof hij niet thuis was, deed niet open, pas weken en weken later kreeg hij medelijden met die schruwelende twee voor zijn deur en heeft hij ze gedoopt in de Jordaan en toen piste Adam in de buik van Eva en werden Abel, de goedheid met het gezicht van een piepjong vosje, en Kaïn die harig was als een zwarte poedel, geboren. Kaïn die een van de eerste duivels in mensengedaante was." (HVVB, 62)

In het eerste deel van *Het verdriet van België* wordt de verbeterde zoektocht van kleuter en hoofdpersoon Louis Seynaeve naar de oorsprong van het leven nog dyadisch vertaald, m.a.w. door de verzamelende tweeenheid bepaald: *the blinding*. Het eerste koppel zoekt de beloofde paradijselijke vertrouwde op, evenals de 'totale' veiligheid van de omheining tegen de beangstigende gevaren van buiten, en wordt meteen verder naar het beeld van het onherleidbare Ene in tweeeheid of duaal voortgeplant. Wat daar echter uit voortkomt, is de binaire antinomie van de goedheid tegen de duivel.

Op het dualisme van de roman en zijn binaire paradigma's is reeds ruim gewezen, voornamelijk door Jean en Dina Weisgerber en in hun voetspoor door Jos Van Thienen. In het bijzonder heeft het echtpaar Weisgerber het dualiteitsbeginsel dat de roman onderligt a.h.v. talrijke voorbeelden in de verf gezet, evenals ruime analytische aandacht besteed aan verscheidene tweedelige (tweeslachtige) configuraties. Het ging met name om de indeling van de roman, de (horizontale en verticale) symmetrie van lichaamsdelen en hun onderlinge omkering, de herhaaldelijke spiegeleffecten, zowel in het vertelperspectief als in de ontwikkeling van

identiteit (dubbelgangers, conjunctie- en disjunctie-effecten, homofonie), of nog de metafysische polariteiten die de roman gebundeld doorkruisen (zie 1995: 12, 81-94 en 101-107). In het vervolg beperk ik me tot een aantal modaliteiten hiervan dat de discussie omtrent het groteske helpt hervatten en voor mijn betoog van belang zal zijn. Daarom voeg ik er intussen graag nog aan toe: dat Louis vooral op het nonneninternaat te Haarbeke waar hij in deel I school loopt bijna alles dubbel ziet en dat hij, afgezien van de talrijke schrijfproeven die eraan voorafgaan, tenslotte twee pogingen onderneemt om 'zijn' verhaal (zogezegd 'Het verdriet', deel I van Claus' roman) te doen ontstaan. (Het begin is nooit achter de rug, maar altijd in zicht, onderweg, al bezig). Voorzeker is dit dualiteitsprincipe (dualisme evenzeer als dualiteit) kenmerkend voor *Het verdriet van België*. Daar waar deze twee-eenheid (zowel het duale als de paradijselijke eenheid dus) langzamerhand en schuin wordt opengebroken, ontwricht⁴¹ en in een paradoxale schakering uitmondt, wordt m.i. net de deur opgezet voor het groteske. M.a.w. (hierbij het pleonasme niet schuwend) zou het groteske de dualiteit van de dyade, het conjunctieve van de twee-eenheid ontmantelen. Dit gebeurt door *er* scherp de innerlijke tegenstrijdigheid te beklemtonen en tenslotte te desorganiseren dankzij een ambivalent en ingewikkeld contaminatiespel tussen tegenstellingen: "*les extrêmes* [sic] *se touchent*", denkt Bomama op het einde van de roman (748). Terloops moet dus blijken dat de deconstructivistische aanzet van deze studie niet grutuit was.

In de geparodieerde Genesis-passage vallen er in dat opzicht reeds een aantal componenten op opvallende wijze uit de toon, waardoor de enerzijds als van beton (letterlijk en figuurlijk nog wel) gepresenteerde christelijke cosmogonie anderzijds op los zand komt te staan. Het scheppingsverhaal wordt er uiterst concreet en letterlijk ontvouwd. In den beginne was er bij Claus niet enkel, zoals bekend staat, huilen en verdriet; in den beginne was het "bleiren" (of liever 'blèren'), dat informele woordje uit de West-Vlaamse volksmond dat in zijn *couleur locale* op zijn minst haaks staat op officiële, niet-idiolectische verwoordingen van de Bijbelse tekst. Voorts is God paradoxaal genoeg schijnheilig (hij doet alsof hij niet thuis is). Omdat hij nu eenmaal God is, laat hij echter het verdriet van die twee binnensluipen in het Paradijs. (Is daar de sarcastische en ironische gedachte aan verbonden dat de zondeval veeleer te wijten zou zijn aan God die in zijn

⁴¹ In verband met lichamelijke verminking wijzen D. en J. Weisgerber erop dat Claus het in ieder geval in zijn huldegedicht aan Antonin Artaud over 'de ontwrichten' heeft: "Bij ons, de vreemden, de verdwaalden,/ de nooit gelanden, de ontwrichten/ is een bleke kapitein gestorven." ("Voor de dichter Antonin Artaud", uit de bundel *Registreren*, zie hier Claus 1994: 55).

barmhartigheid de deur van zijn Paradijs toch opendeed?). Dan gebeurt de voortplanting via het ontvangen van urine, dus van schadelijke afvalstoffen die normaliter uit het lichaam moeten verwijderd en afgescheiden worden. Hier worden ze echter voor de continuïteit van het menselijke ras doorgegeven. Dermate wordt de functie van die afscheiding en de afhankelijkheid t.o.v. het orgaan-centrum geproblematiseerd (cf. supra). In een cyclische overgangsconstellatie à la Bachtin worden uitwerpselen überhaupt (zie ook *HVVB* 59) gerecycleerd: uit alle talig tentoongestelde varianten, kinderlijk onder de loep genomen, wordt in het eerste deel van de roman getracht de geboorte terug te winnen. Tot slot verweven de twee eerste nakomelingen het mensdom met het dierenrijk, zodanig staat de oermens dankzij een dierlijke contiguiteitsmetaforiek dicht bij het beest (Abel als piepjong vosje en Kaïn harig als een zwarte poedel). Hoe kan het dan nog anders dat hier een 'verkeerde' kweek van komt en letterlijk duivels worden gebaard? Wat blijkt op deze intertextgebrekkige en uiterst concreet-lichamelijke, al dan niet platvloerse kindernoten? Dat de betonnen muur van het Paradijs en zijn op het eerste gezicht goed afgeschermd binneneenheid ook onmiddellijk door parasieten, bacillen (of nog door 'Miezers', zoals Louis ze noemt) worden aangetast, aangevreten. Het ziet er wel naar uit dat het Paradijs 'oorspronkelijk' besmet is met de hel. Men leest er de *Unheimlichkeit* van het Paradijs, de ambivalente mede-geboorte van het Paradijs en het vagevuur⁴². In dat opzicht is het nog interessant om met Dina en Jean Weisgerber op te merken dat Zuster Adam natuurlijk 'als eerste' (van de *Zusters*!) het kleine (roman)universum van het nonnenklooster uit deel I betreedt. Als "twéégezicht, godin van wraak en erger" (12) verschijnt ze dan ook in volle dubbelzinnigheid: "Zuster Adam, de moederlijke, verraderlijke goedgezak".

"Zelfs een Hottentot weet hoe gevaarlijk een moeder van dat slag is, hoe snel dit moederlijk gevaar op haar as kan draaien en oren omdraaien, twee oren tegelijk." (55)

⁴² Dit woord van Freud gebruikt Jacques Derrida als emblematisch exponent van de ambivalentie en ambiguïteit: het "déstabilise toutes les distinctions conceptuelles qui paraissent structurer l'analytique existentielle. [...] Défiant toutes les oppositions, cette *Unheimlichkeit* suffirait ici à laisser le passage à tous les retournements (renversements, conversions, inversions, révolutions) [...]" (*Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée, 1994: 77). Sarah Kofman betitelde overigens een hoofdstuk van haar boek *Lectures de Derrida* (Galilée, 1984) "Un philosophe unheimlich" (70 ff., 84 ff.).

Maria 'met een fietspomp opgeblazen'

Tot zover het optreden van de *groteske kinddemiurg* Louis Seynaeve (lees nu dan ook: *pseudo-demiurg*, die zijn wereld (ont)schept). Daar blijft het allicht in deze groteske zaak niet bij. Voorts krijgen de goddelijke openbaring en aankomende menswording van God in het eerste hoofdstuk van de roman, getiteld 'Het bezoek' (uiteraard parodie op de Maria-visitatie), reeds sporadisch groteske aandacht.

In de loop van de eerste romanbladzijden wordt immers expliciet aan de hand van het katholieke taaleigen de (on)Blijde Boodschap aangekondigd: in aanwezigheid van de gerespecteerde grootvader en patriarch Hubert Seynaeve (later onttroond als hilarische dement die de telefoon laat aanleggen in zijn graf "voor het geval dat hem iets te binnen zou schieten", 655-6), vader Staf en de pseudo-engel of bode Holst verneemt men (en ook weer niet) dat Constance, Louis' moeder, in verwachting is. In het christelijke milieu waar Louis opgroeit, heersen echter geheimzinnigdoenerijen en taboes, getuige bv. de berisping voor 'het woord voor uitwerpselen' (259). Daarom wordt bovendien aan Louis verteld (terloops verschijnt nog Zuster *Engel!*) dat zijn moeder "van de trap is gevallen" (21). Deze *Ersatz*-uitdrukking is echter niet zuiver misleidend ("verneukeratief" zou Claus in eigen informeel 'grotesk' jargon zeggen, zie *GP* 105), indien men ze bv. op Louis betreft. Staat de trap of de trappentoren wel eens symbool voor de verbinding tussen aarde en hemel, dan luidt "de val van de trap" van Louis' moeder het dalen en vallen – nog aan de gang dus – van de boven- naar de benedenverdieping in. (Ver)val, verlaging, afdaling, benedenwaarts, bergaf richting *groteske*, de heilige (niet meer) maagd Maria-Constance. Tegelijk wordt met deze 'val van de trap', zoals zal blijken, de symbolische zoektocht van Louis naar de diepere Waarheid (God) afgebouwd, zoals overigens J. Dierinck opmerkte (1994: 265).

Het is dan ook veelzeggend dat Louis zich zijn zg. gewonde moeder liggend op haar bed verbeeldt, in haar "stal van een kamer" (28, mijn cursivering). De christelijke verwijzing naar het Kerstverhaal spreekt boekdelen, te meer omdat Louis *Het verdriet* begint neer te schrijven tegen Kerstmis (677: "kerstboomkaarsje"⁴³). Maar deze hyperbool verdierlijkt vooral nog de met Maria-attributen gepresenteerde moeder van Louis ("het blauw van haar jurk" uitdrukkelijk herhaald p. 82, "de mooiste onder alle vrouwen", p. 85). Opmerkelijk is hoe deze stijlfiguur de Moeder ruw meetrekt naar beneden, naar het animale-beestachtige toe. Dit verstrengelde, hybride taalbeeld van o.m. het dierlijke en menselijke geldt doorgaans

⁴³ Deze verwijzing heb ik te danken aan D. & J. Weisgerber 1995: 10.

als typerend grotesk; allicht behelst het verder bij Claus dat personages/mensen niet naast hun animaliteit kunnen kijken. In elk geval speelt deze menselijke verdierlijking, die omtrent Claus frequent geëvoceerd is en in de Claus-studie goed gedocumenteerd ligt⁴⁴, een aanzienlijke rol in een groteske esthetica.

Dit zou hier ook wel raak kunnen zijn. Want terwijl Louis de eerste Boodschap nog letterlijk opneemt, komt in het Sint Jozefinstituut te Haarbeke (341) vervolgens een tweede (on)Blijde Boodschap met een uitgesproken parodistische bedoeling, nl. dat de koe *Marie* moet kalven. Ditmaal brengt Louis het nieuws echter wel expliciet in verband met 'kinderen' en het verwekken van nieuw leven. Zoals menige dieren in de roman herinnert Marie (Maria, la Marie) de koe (daar heilig, mogelijk op het einde van de roman herboren als "Mary Merrie Maria Parmentier", p. 772), aan de oorsprong van de mensheid. De verlaging-in-wording, de beklemtoonde nederigheid in het hoge laat echter niet lang op zich wachten. Op deze ambivalente plaatsen waar het groteske lichaam uitsteekt en buiten zijn eigen grenzen treedt – d.i. van de buik en de geborgenheid van de moeder naar het achterwerk van "de heilige koe Marie" (65) en vervolgens, zoals het grotesk hoort, "in de drek van de koe Marie" (71) – steekt volgens Louis immers een (ander) kind:

"De koe hief haar staart, de aarsopening en de lellen van de vlekkerige gleuf er onder verwijdden, zwollen, werden paars, alsof zij van binnenin met een fietspomp opgeblazen werden, blaren en vellen stulpten naar buiten, een rode kont vlees perste zich naar buiten, een geblutst en bloedbespat babygezicht, dat een driedubbele kin had en volgepropte wangzakken en tussen twee gezwollen oogleden twee gitzwarte krentjes van ogen die glommen en meteen doofden" [...] – 'Hebt ge dat gezien?' – 'Wat?' vroeg Dondeyne [...] – 'Wat er in die koe zat.' – 'Wat dan?' – 'Een kind.' (64)

Verscheidene constitutieve elementen van het Bachtiniaanse groteske zijn hierin op cumulatieve en paroxistische wijze geëvoceerd: de groteske ouverture met de gleuf; de 'peristaltische' (om het in de romantiaal te zeggen, p. 588) opzwellende naar de opening of het oppompen, markant in de hyperbool 'met een fietspomp opgeblazen'; het groteske centrifugale losbarsten als een ballon, als een saillante eruptie naar buiten toe; het misvormde ("geblutst") schepsel dat 'aan het geboren is' met een

⁴⁴ Voor een nader inzicht in deze aspecten van Claus' werk wordt o.m. verwezen naar: Paul Claes, "De animale dichter" en "Het beestenspel van Hugo Claus" (beide uit 1987), evenals naar Gust Faes, "Hugo Claus: het verdierlijkte lichaam" (1971).

opeenhopende “driedubbele kin”⁴⁵ (onontbeerlijke Clausiaanse overdrijving) en opgezette wangzakken als een hamster⁴⁶. Gedistilleerd in deze parallele wereld, gekenmerkt door een aarzeling tussen realistische en fantaserende, visionaire elementen, wordt de menswording van God alsmaar uitgesteld. Het goddelijke wordt op ambivalente en hybridische wijze geanimaliseerd en Maria-de-koe of de koe-moeder a.h.v. een fietspomp met de Heilige Geest vervuld.

Waarom nu het dubbele schrift ‘(on)Blijde Boodschap’? Uit deze passage blijkt bovendien dat het achterwerk van de koe Marie verder aanleiding geeft tot een visioen, waarin Louis de toekomstige miskraam van zijn moeder herkent (“ogen die glommen en meteen doofden”). En natuurlijk sterft voorts de koe Marie *redivivus*. Het simultane, grotesk-dichterlijke vlechtwerk tussen de geboorte-in-dood van de ‘komende’ Heiland en een kalf behelst ten slotte dat de fantaserende Louis Seynaeve ook niemand op zijn plaats ziet tronen binnen zijn (auto)biografische schrijfuniversum: Hij (ont)schept zijn (de) schepping in letterlijke zin. Het ruikt naar heiligschennis. “Is het geen uitvinding?” (262): o.m. met deze woorden trekt hij het bestaan van Christus Rex in twijfel en legt voor de lezer de vinger op zijn eigen – verbeelde? – wereldlijke soevereiniteit.

Voor dit instellingsritueel van de carnavalsvorst worden zelfs mogelijke hints bezorgd. Op het einde roept immers Nonkel Omer (*remember*: ‘der Weise als Nar’):

“D’r is geen God en Maria is zijn moeder” (742).

En reeds aan het begin van deel II was er sprake van een ‘verkeerdelijke’ komst van God (301). Daar situeert de prediker Firmin Debeljanov – de bode

⁴⁵ Vgl. in dat opzicht volgende uitspraken van Claus in *Groepsportret*, onder het lemma ‘Foto’ (p. 134): “Maar dan word je wel in *de Volkskrant* afgebeeld met veel onderkinnen, een verschrikkelijke foto.” (1983); “Als ik weet dat ik er met mijn drie kinnen zal opstaan, hoeft het voor mij niet.” (1998)

⁴⁶ Het poëtische belang van de hamster voor het oeuvre van Claus is niet te onderschatten. Zie in eerste instantie het lange gedicht *Het teken van de hamster* (Lotus, 1979; herdruk uit *Gedichten*, 1965), waarnaar D. en J. Weisgerber overigens verwezen n.a.v. de haast obsessievolle aandacht voor het woord en de “hypertrofie van de (klank)vorm” in *Het verdriet van België* (1995: 101). Over Claus’ opvatting van de dichtkunst, vgl. nog deze uitspraak uit 1997: “Ik zie mezelf als een hamster. Hij verzamelt en verzamelt en verschanst zich.” (GP 159) en zijn gevleugelde woorden uit het begin van de jaren ‘70 – vandaag zowat postmodern gemeengoed: “Een dichtbundel is één grote vuilnisbak waaruit iedereen kan pikken wat ie wil.” (GP 30). Of een verzamelvat, zoals Bachtin het carnavaleske begreep. Vgl. hiermee *HVVb* 392: “‘Baudelaire zegt...’ [...] (Neel Niet weer in die vuilnisbak naar uitspraken grabbelen waar de uitspraakzieke kinkels van het verleden in gebraakt hebben.)”.

van een bijkomende Visitatie? – zijn definitieve komst rond 1982 (301): terwijl Claus aan de eindredactie van zijn roman zit? In ieder geval wordt de gelijkenis tussen Louis en de Heiland treffend. En deze veronderstelling kan nog verder worden gestaafd. Om te beginnen baart Louis, zoals gezegd, zijn schrift rond Kerstmis: het is een soort auto-deïficatie, de letterkundige menswording van de Schrijver, de romantische Godfiguur. Eveneens wordt hij op het einde van de roman n.a.v. de bekroning van zijn novelle (in Brussel?, 753) gevierd: “Le jour de gloire est arrivé” (765). Komt hier Ensor en zijn *Intocht van Christus in Brussel* niet in beeld⁴⁷? Daarenboven zagen Jean & Dina Weisgerber in Louis “een god in het paradijs” (1995: 23)⁴⁸, o. m. na het metaforische vermelden van zijn “vijgenblad” (*HVV* 256). Hiermee wordt eigenlijk een slipje (209, 211, 255) bedoeld dat, gestolen uit de vuilbak van de hoer Madame Laura in een jodelende dans op het hoofd van Louis’ vader belandt. Ineens woekert er hier ook een even groteske materie, daar de dans door Bachtin als verheerlijking van het vrije en losbandige volksleven wordt beschouwd en zich hier een potsierlijke, lachwekkende verschuiving van de objectfunctie voordoet: tot de talloze symbolen van de volkscultuur behoort eveneens de herdefiniëring van de broek als hoofddekseel. Zoals Anton Simons er terecht aan herinnert (1990: 127, 140), ontdekt Bachtin immers dat ‘gatwissers’ bij Rabelais als hoofddekseels worden ingezet.

Ik kom nog even terug op de voortbrenging, de actieve-passieve, menselijke-dierlijke vruchtbaarheid-in-dood. Later in deel II wordt deze (on)blijde Boodschap helemaal nog op de spits gedreven met Louis’ ‘visitatie’, ditmaal bij een onbeduidend geworden en gevallen Maria, m.n. de dienstmeid van Marnix de Puydt. Oog in oog met deze zoveelste Maria-verschijning beschrijft de verteller alias Louis “een graatmager wezen, een honderdjarig weeskind” (329), “een oeroude versleten engel in weesuniform” (330) met een “tandeloze grijns” op haar gezicht (ib.). Onder menige vormen van paradox in de roman doezelen dgl. oxymorons – hier dankzij een specifieke contradictio in adjectio (‘honderdjarig’-‘kind’) – flagrant de gouden aureool om Maria. Mochten tijd en ruimte niet ontbreken, zou men n.a.v. deze episode het Heiland-thema eigenlijk nog in een grotere groteske geladenheid kunnen rekken en hier uitweiden over de Zeven Weeën van Maria (zie Weisgerber 1995: 32) en de vrouwenvodden die het WC verstoppem,

⁴⁷ Over het groteske van Ensor, zie o.m. Dominique Iehl, *Le grotesque*, 1997, 84-85. Over Claus en Ensor, zie bv. Anne-Marie Musschoot “Ensor et la poésie flamande” (1990: 10 en 11).

⁴⁸ In een heel ander perspectief heeft het echtpaar Weisgerber nog de verschillende opeenvolgende stadia van Louis’ koningschap, zijn aanstelling en ontroning onderzocht. (Zie 1995: 33-37, 70).

of over de tanden van de afgetakelde pseudo-Heilige Moeder die de verteller om zo te zeggen verhaaltechnisch uit haar mond beslist te slaan, enz.

K, k, het miezert. Scatologische kinder/miezeeriel

Als laatste (maar steeds voorlaatste) grotesk supplement in het teken van dgl. kinderlijke (om niet te zeggen Clausiaanse) fascinatie voor de cosmogonie, de schepping, de oorsprong van het menselijke leven, en ruimer gezien voor het ultieme allereerste, het ene, de afkomst, het begin als “het allerbelangrijkste” (123) rijg ik tot slot nog de spontane en primitieve uitvinding van de geheimzinnige ‘Miezers’ aan. Deze infantiele (schrijf)verzinsels of fantastische ‘emanaties’⁴⁹ van Louis Seynaeve de aanstaande schrijver stijgen uit als een soort eigen en panacee boven de handeling of ‘actie’. Er wordt een heel hoofdstuk eraan gewijd:

“[...] *Miezers*, [zijn] geen mensen [...], maar keutels van heidense goden die ooit mens zullen worden” (32)

“Zij [De Miezers, S.V.] kwamen voort uit zonnestralen die blijven hangen als de zon is ondergegaan. Uit de damp tussen de grassprietten. Uit de onzichtbare keutels die de engelen verspreiden als ze diarree hebben. Uit de dauwdruppels. Uit de zweetdruppels van God. Duizenden werden elke seconde geboren en daarvan sterft meteen tachtig procent. Alle Miezers samen vormen slechts een zandkorreltje in de wimpers van de Heilige Geest.” (68)

In overeenstemming met de katholieke denkwereld waarin Louis opgroeit, zijn de Miezers dus rechtstreeks geënt op het onaardse, het heilige, het sacrale, maar dan toch wel ambivalent en onherroepelijk gekoppeld aan de grootste lichamelijkeheid ervan (‘keutels’, ‘diarree’, ‘zweet’, en verder nog ‘damp’ en ‘dauwdruppels’). Als niet-menselijke wezens, afstammelingen van het goddelijke, komen ze dan toch wel voort uit het aardse: het scatologische, triviale en lage weven zich in het sacrale, het verhevene of vrome-religieuze en hoge in. “Het is een wet”, zegt Claus, “zoals een schommel altijd terugkomt. Als ik een lichte metafysische verblindings heb, wéét ik dat er onmiddellijk daarna iets over kak en pis zal komen.” (Claus 1999b: 19). Beide polariteiten raken elkaar hier aan: een verstrikte ambivalentie die Bachtin zoals bekend ruim in de verf heeft gezet en hier verder wordt uitgezaaid in de dubbelzinnige geboorte-dood van de Miezers. De renovatie (“elke seconde

⁴⁹ Ik ontleen het woord aan Jean en Dina Weisgerber (1995: 56). Ze omschrijven de Miezers als “geheimzinnige emanaties” en vragen zich bijgevolg af of deze ‘emanaties’ in verband te brengen zijn met – jawel – “de atomen van Lucretius” (ibid.).

geboren") vloeit in de destructie over ("daarvan sterft meteen tachtig procent").

Onderweg naar het groteske probeer ik de *Unheimlichkeit* van de oorsprong te omtrekken. Zodoende breng ik voorzichtig de Miezers – overigens de duivels voor Louis en zijn vriendjes, de Apostelen (44) – in verband met de bovengenoemde parasieten en bacillen die de geijkte (gebetonneerde) christelijke cosmogonie van het ene in twee-eenheid in gevaar brengen. In deel II van de roman worden letterlijk "miezerachtige bacillen" (522), "miezers, wriemelende onzichtbaar vreterige bacillen" (719) opgetekend; ze kunnen degelijk fungeren als Louis' zoveelste significant nonsensverhaal dat snakt naar de elektrische kortsluiting van het (Godelijk) licht. In het begin van deel II laat hij overigens na enkele weken los: "Ik geloof al weken niet in God" (338). Zodoende kunnen de Miezers, in een stap die eigen is aan de roman, in het halfduister naar het groteske van Louis' schrift leiden. Vervolgens laten ze het ambigue, Proteusachtige groteske 'licht' in dit wetenschappelijk geschrift doorschemeren. Want Louis' miezerachtige uitvinding spreekt m.i. op verbluffende wijze richting groteske.

Het spookachtige spoor haast echoënd (ooooho) van waaruit het groteske in mijn tekst wordt gelezen (zie hoofdstuk I), hebben de Miezers in Claus' tekst geen naam, althans geen doorzichtige naam, geen soortnaam (Simons 1990: 141). Daarentegen hebben ze wel een verbale incorporatie, een eigennaam die zo lichamelijk en concreet mogelijk wordt aangeduid en in die zin vanuit zijn haast tastbare singulariteit weerstand biedt aan het begripworden. Hoogstens verwijst hun naam als expressief neologisme naar een druilerige motregen ('miezeren') die geen 'echte' regen is. In dat opzicht kunnen de Miezers een stemming van grauwheid en verdriet (conform deel I van de roman) oproepen. Toch is dit opnieuw zonder te rekenen met het feit dat ze eveneens voortdurend lachen (68)⁵⁰ en aan de ludieke kinderfantasie en schrijfpret van Louis Seynaeve zijn ontsproten. Aldus doen de Miezers een grotesk spoor uitkomen, m.n. de hybriditeit van het vitalistische en mortalistische (hierover straks nog), een beetje zoals de volkse Bomama die niettemin met de afgekorte *Athalie* van Racine haar huwelijk met Peter onder woorden brengt: "Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser, mais je n'ai trouvé qu'un horrible mélange." (HVVb 108), waarna het bij Racine eigenlijk verder luidt: "d'os et de chairs meurtris". Voorts zijn de Miezers alomtegenwoordig (44) en onzichtbaar-onhoorbaar (66, 68). Dit

⁵⁰ Wellicht zoals de 'Cheshire Cat' in *Alice in Wonderland*, suggereren de Weisgerbers (1995: 56-7).

betekent dat je hun openbaring niet gewaar wordt, uitgenomen hun dauwdruppels als “trillingen” (44): de enige sporen van hun niet-sporen, van hun aan-/afwezigheid en alomtegenwoordigheid. Niettemin krijg je ze toch weer niet te pakken, zoals Zuster Econome:

“Zuster Econome is een elektrisch geladen sponsachtig brein dat alles opvangt, opneemt. Dus ook de trillingen die de Miezers verwekken, die de duivels van de Apostelen zijn en die, alhoewel zij geen naam hebben en geen spoor achterlaten, alomtegenwoordig zijn. Zuster Econome voelt de trillingen, besloot hij, maar de Miezers zelf, nee, die voelt zij niet.” (44)

Belangwekkend lijkt me terloops het ingebedde autofictionele signaal “besloot hij”. Met deze complex gefingeerde ‘inquitformule’ (inquit, Latijn voor ‘hij zei’)⁵¹ verradt een verteller dat Louis zijn verhaal hic et nunc meedogenloos aan het verzinnen en manipuleren is. Vaker wordt de verteller als een (haast schizofrene) afsplitsing (verdeeldheid of ontduubeling, noteer: twee) van de (personage)instantie gepresenteerd: de Weisgerbers spreken terecht van “parallelisme tussen verteller en held” (93). Daarom behelst deze kunstgreep echter ook dat de verteller de gefingeerde ‘directe’ weergave van Louis’ gedachten in een innerlijke monoloog door de hij-vorm maskeert, een andere kant opstuurt en op zijn beurt – in metafictioneel perspectief dan – ZIJN talige werkelijkheid dichterlijk schept⁵². Zo valt hier reeds aan te stippen hoe met het groteske in deze roman, binnen een verhaal dat goed en wel betekent, de technische rand en omtrekken van de literariteit (hier als fictie-in-wording) ludiek worden aangeraakt (en ondervraagd). Opnieuw kan de marginale, tussen-haakjes-toestand van het groteske als interne esthetische secretie van de tussen-haakjes-toestand van de literatuur worden geraden. Het groteske spook dat het literaire vilt?

Wat is er nog grotesks aan dit citaat na te sporen? Er is nog de economie, deze ‘alles’ regulerende activiteit, dit systeem dat de verhoudingen in hun geheel optekent en waarvan Zuster Econome een exponent is (zij merkt alles, 466). Ook de economie ontgaat dan strijdig de Miezers, beslist hij die aldus in een ambigue schijnbeweging sporadisch ook de verteller is. Men herinnert zich het ‘effet visière’ uit hoofdstuk I: op een gelijkaardige disproportionele wijze krijgen we hier de alomtegenwoordige Miezers, die zogezegd naar ons kijken, niettemin niet te zien. Pas diegene die het harnas bewoont, weet hun openbaring te merken: alleen Louis, de ‘schrijver’, en uiteraard met een belachelijk grotesk effect voor de andere personages. Want

⁵¹ Zie o.m. van Boven & Dorleijn, *Literair mechaniek*, 1999: 215.

⁵² Over deze narratologische kwestie, vgl. o.m. Weisgerber 1995: 29, 85, 107.

de onverstaanbare, althans allitererende en lachwekkende taal die de Miezers spreken, nl. hun “kink-in-de-kabels ingekikkeld” (69, mijn cursivering), wordt bovendien eveneens Louis’ groteske, geëxalteerde taal die met contrapuntische klem de verhaallijn verstroot, maar die anderen vaak ‘niet merken’ (een tussenlating die symptomatisch terugkomt voor de marginaliteit van het individu Louis tegenover het personagecollectief in de roman, hierover later). Wanneer er ‘een kink in de kabel is’ doet er zich een moeilijkheid voor: het wringt. Het is aldus de taal van de omkrullingen, arabesken⁵³ en voluten, waarmee er iets tussenbeide komt (cf. de tussenpositie van het groteske). En ook een kind, zoals de beginverzen uit Claus’ “Anatomie in zes lessen” ons vertellen in *Een huis dat tussen nacht en morgen staat*:

“Er is een kink in alle kabels, een kind in alle vrouwen/ Geef mij brood en spelen, vrouw/ en verberg uw eerstgeborene in het riet/ Een klinkhoorn ruist in alle vrouwen.” (Claus 1994: 119)

Pas met de gulzige, al dan niet obsessionele en overwoekerende verkenningen langs de taal in deel II van de roman wordt het flagrant: het groteske in deel I komt langzaam in gang door verhaaltechnisch, door stilistische uitzaaiingen of eerder poëtiserend a.h.v. indringende klankspellen zoals alliteraties, assonanties, (tel)rijmen, knittelverzen, maar ook door niet-talige tekens zoals de bladspiegel, de typografie, enz... marginaal maar aderdik de aandacht van de verhaallijn weg op te eisen. Jean en Dina Weisgerber hadden daar reeds exemplarisch aandacht voor gekoesterd. Zo hebben ze een aantal cruciale inzichten geleverd in wat naar mijn begrip als een belangrijk bevreemdend effect van de ‘groteskentaal’ van Claus in deze roman mag worden benaderd:

“Op andere plaatsen wordt de aandacht met zoveel klem op bepaalde klanken, woorden of zinsneden gevestigd dat ze tegen de achtergrond van het verhaal afsteken. Overaccentuering leidt tot gebrekkige assimilatie, waarbij de lezer, voor zover hij oplettend is, de oren spitst.” (1995: 12).

⁵³ In *De Boekenpoeper. Het groteske in de literatuur* van M. Van Buuren (1982: 10) staat te lezen dat Hegel op een nogal verwarrende manier het woord ‘arabeske’ tegenover ‘grotesken’ plaatste, om zijn reeds bekende afkeer voor dat laatste te spuien. A. Simons (1990: 136) merkt heel terecht op dat Hegel zodoende, uitgaande van de arabeske, eigenlijk een belangrijke definitie van ‘het groteske’ leverde die erg nauw aansluit bij die van Bachtin: “vertekende plantvormen en uit planten groeiende en daarmee vervlochten dier- en mensvormen, of in planten overgaande dierafbeeldingen” (‘arabeske’ naar Hegel, geciteerd naar Van Buuren, 1982: 10).

“Juist of niet juist?’ ‘Is zij thuis?’ [...]” (HVVB 523). Uiteraard gelden overaccentuering en overemphasis als gemeengoed binnen het groteskenonderzoek. Op p. 101-102 besluiten de Weisgerbers tot een opvallend woordbeeld (zie ook p. 55), evenals tot de “hypertrofie van de (klank)vorm” die volgens hen “op sommige plaatsen haast even opvallend [is] als bij Mallarmé [...]. De poëtische functie houdt dan gelijke tred met de feitelijke mededeling”. Op die manier wordt dan tegen de traditionele oppositionering vorm/ inhoud ingedruist. Heel terecht luidt nog:

“Uit alle mogelijkheden van de betekenaar, van zijn klankvorm veel meer dan van de visuele indruk die hij maakt, wordt munt geslagen” (1995: 57).

Hiermee worden de taal en het teken niet meteen ‘gebruiksklaar’ in hun communicatieve draagwijdte geserveerd, maar telescopisch en hypertrofisch blootgelegd aan het oog van de lezer: het boek wordt veeleer fors opengebrouwen, verwezenlijkt zich à la lettre en wordt als boek-in-wording manipuleerbaar. Zodoende verwijst het groteske naar de grenzen (de begrenzingen, dus ook de funderingen) van het semiotische harnas waarin het huist, i.c. het schrijven, om ze ten volle te benutten. In zijn *Metaphysics of the Grotesque* uit 1996 stelde Dieter Meindl dat het groteske de referentiële functie op de proef stelt (p. 204) en steevast naar een normafwijkende relatie tussen betekenaar en betekende streeft. Dit sluit erg nauw aan bij de ondervindingen van Kris Humbeeck omtrent het groteske in *Het verdriet van België* (cf. supra). Ook Markus Symmank verdedigde recenter nog een gelijkaardig standpunt: het groteske zou gepaard gaan met een “Erweiterung von Signifikation oder Verknüpfung von Signifikantenketten in bislang nicht praktizierter Weise” (2002: 47). In een expansie-beweging, die ook A. Simons in navolging van Bachtin voor typisch grotesk acht (1990: 143), zou de talige werkelijkheid derhalve haar eigen stereotiepische grenzen overschrijden, zoals reeds met Kris Humbeeck verondersteld (cf. supra). In navolging van Alexander von Bormann preciseerde Symmank nog: het is een “Ort, ‘an dem die schöpferische Phantasie dem Verbotenen oder dem Nicht-Sagbaren begegnet” (48). Dit echoot het groteske in *Het verdriet van België* als een onverwachte, overspannen en verscheurende tussenplaats die in de literaire taal, in deze heteronomie ergens, naar onderscheid en bijzonderheid, dus ook naar autonomisering en vrijheid snakt. In deze creatieve strijd staan de contouren ervan – ondanks de beschreven horigheid aan een ‘volkse’ taalorde – nooit vast en is de zin voortdurend op doorreis, zoals Elisheva Rosen poneerde (“des lieux de transit du sens”, 1991: 38).

Het (vlees)haakje of Kapitein Haak: het groteske dans-la-lettre?

Hieromtrent lijkt me althans één inzoomende kanttekening gepast. Op p. 717 overhandigt de vader van Vlieghe Louis een afscheidsbrief van zijn overleden zoon. Op de omslag staat Louis' naam, hoogstwaarschijnlijk door Vlieghe zelf opgetekend:

“Louis zag zijn naam in forse kapitalen. De Y had een gave ronde krul onderaan, als een vleeshaakje.”

Volgens Jos Van Thienen (2002) hoort de Y van Seynaeve thuis bij een androgyne Y-symboliek. Zijn ultieme uitleg hierover ontleent hij aan Cornets de Groot: “het is een gespletenheid die voortkomt uit en terugkeert in de eenheid”, 2003: 60). In het bijzonder zou dit voor *Het verdriet van België* betekenen: “het ultieme verlangen van Vlieghe om zich met zijn partner [Louis, S.V.] te verenigen” (2002: 213). In dat opzicht spreekt nog de afbeelding van een hermafrodiet die de letter Y in de hoogte reikt op het kaft van het proefschrift van Van Thienen boekdelen⁵⁴. Ondanks diens onmiddellijke en terechte aandacht voor het haakje of de krul van het Y, knoopt Van Thienen in een associatieve lijn (de krul als komma) vast aan een ander citaat:

“De komma, la virgule, komt niet van maagd, virgo, maar van virgula, roede” (770).

In het woordje ‘roede’ vindt hij dan een rechstreekse ankerplaats voor zijn androgyne plaatje: het haakje wordt een roede en opent zich in zijn midden als een schede, zodat een hermafrodiet herkenbaar wordt (2002: 213). Al bevestigen etymologische woordenboeken het Latijnse ‘roede’ bij Claus, toch begraaft Van Thienen m.i. met deze koppeling, in een eenzijdig interpretatieve beweging (want uitsluitend retrospectief), “de gave krul”. Hij bedwingt de uitnodiging van Vlieghe om de *hedendaagse* Y van Seynaeve degelijk als een vleeshaakje te lezen, dus degelijk ‘front rounded’. Uiteraard wordt hiermee eveneens de aanzet tot (grafische) afwijking over het hoofd gezien. Indien in het Latijnse alfabet de hoofdletter ‘y’ normaliter het Griekse ypsilon (Y) figureert, wordt in Claus’ tekst nadrukkelijk – in de taal echter, niet in de typografie, opnieuw met een dissymmetrisch effect dus – op de atypische forse kapitalen met een gave ronde krul (Y) attent gemaakt.

⁵⁴ Ontnomen aan: Michael Maier, *Symbola Aurea* (Frankfurt, 1617), zo voetnoot 58 (2002: 213). Uitgenomen deze vluchtige verwijzing is m.i. jammer dat Jos Van Thienen niet even de keuze van dit plaatje voor zijn titelpagina rechtvaardigt.

Zo kán je m.i. van binnenin het complexe tekstweb – wil je het eerbiedigen (d.i. o. m. naar de *letter* opvatten) – net het haakje, de krul, of het slingertje nog meer belang gaan toeschrijven. In de eerste versie van Louis' schrift die zijn moeder ontdekt, leest ze immers 'onzedelijkheid' i.p.v. 'onredelijkheid'. Het lijkt wel een 'leeslapsus', een 'Verlesen'⁵⁵ van profetisch grotesk formaat (o.m. m.b.t. het overspel van de moeder). Aanleiding daartoe is, volgens haar, de misleidende grafie van Louis:

"Het is omdat ge nooit een slingertje onder uwe 'z' zet" (678).

Net het (voor)lezen van deze zin wordt gemarkeerd door een differentieel spel tussen woordklank en woordbeeld, i.e. door een zogeheten paronomasia (luister naar de homofonie: "uwe 'z' zet"). Met dit retorische begrip wordt hiermee bedoeld: het naast elkaar plaatsen van woorden die in klank zeer gelijkend zijn, maar (omdat in betekenis verschillend) een betekenisspanning veroorzaken. Door klankherhaling wordt de 'z' van 'onzedelijkheid' echter in semantisch opzicht differentieel in de verf gezet ten nadele van 'onredelijkheid'... Is hier geen teken aan de wand dat het slingertje hierdoor in het vet wordt gezet? Wel laat de tekst toe om op een heel andere manier met de Y-passage om te springen.

Om verschillende redenen kan tot een kras onderscheid tussen versie I en II van Louis' schrift worden besloten: de voorgelezen stukken uit Louis' eerste schrift, het feit dat de vertellerstekst op de ontdekking van het schrift vooruitloopt en o.m. als bronnen voor Louis' inspiratie en kitscherige stijl de *Laatste Nieuws-feuilleton* 'Het geheim van het Slot Merivale' (669) prijsgeeft, enz. Zo kan men m.i. evengoed suggereren dat pas onder de belangwekkende grafische invloed van Vlieghe (cf. hun tekeningen, hierover later nog) en ev. van Louis' vader (hij is drukker van beroep) in versie II van Louis' schrift de krul of het slingertje andere (grotere misschien) proporties is gaan aannemen en voortaan goed en wel te ontcijferen is. Niet oninteressant is nog het feit dat Louis van Broeder Alfons de naar verluidt vervelende *histoire de la typographie belge* (622) te lezen krijgt. Daartegenover is het spel dat de verteller in deel II voert met de bladspiegel en de typografie (uitvergroete letters, lettertypen, spaties, interpunctie, enz) verbluffend... Wat uiteindelijk de zin met de (terechte) virgula-roede betreft: ze wordt anoniem door de verteller opgevangen te midden van bij elkaar

⁵⁵ Uiteraard geen lapsus lingae (het uiglijden van de tong) of lapsus calami (uitglijden van de pen)... Freud heeft de lapsus in verband gebracht met leesfouten: het "Verlesen". Over deze kwestie, zie o.m. Michel Lisse (1998: 134-139).

geflanste zinnen die op het einde van de roman een gefingeerd beoordelingsforum voor Louis' novelle voorstellen⁵⁶.

In die zin wijst er m. i. niets op dat de interpretatie geen andere kant mag worden opgestuurd (aangezien de tekst uiteraard wordt geëerbiedigd, maar er zijn zeker wel 10 of 13 manieren om naar *Het verdriet van België* te kijken) of dat er hier een onwankelbare waarheid wordt gesproken over Louis' eigen (groteske?) textuur. Veeleer lijkt me dit overtuigend ten aanzien van de kalverliefde en gecompliceerde mimetische relatie Louis-Vlieghe, die toch wel één van dé onderwerpen is van Louis' verhaal. Vandaar dat het belang van de volgende zin wellicht niet te onderschatten is:

“Vlieghe haakte zijn middenvinger in de halsopening” (16).

Bovendien blijkt dat de ronde Y in de middeleeuwen door Engelse drukkers werd ingevoerd om de Angelsaksische letter ‘thorn’ voor te stellen, afstammend van de gelijknamige rune ‘doorn’⁵⁷. Wanneer Louis zich bij de Nationaalsocialistische Jeugd Vlaanderen aanmeldt, gaat het er gedurende de eerste ‘lezing’ om de runen, d.i. “het schrift om bij het Centrum van hun Wezen te geraken” (360). Het in de eerste uren gemeten belang van dat nieuwe symbolische decoderingsschrift wordt echter vlug overtroffen door een jongensachtige drang naar avontuur. Wanneer bv. schoolgenoot en NSJV-kameraad Haegedoorn (haag-doorn) het aangeleerde verhaal van Odin moet navertellen, wordt deze al gauw in diens verbeelding gekwetst door een speer. Het fascisme en de collaboratie als doorn in het oog van de katholieke Vlamingen? Dit zou de kroon kunnen spannen... Men raakt beslist niet uitgepraat. In grotesk opzicht lijken me én dat uitsteeksel én dat slingertje, dat nog de onregelmatige heen en weer beweging van een slinger in zijn ambivalente *Umheimlichkeit* figureert, én deze krul van aanzienlijk belang. Vermeldenswaard is nog dat Louis' moeder, naast haar opmerking over het ontbreken van een slingertje, zijn schrift “met een unheimlich klapje” (677) sluit.

Dgl. associatieve beschouwingen lijken misschien slechts toevallig. Toch reveleren ze, in het perspectief van een onderzoek naar het groteske, naar mijn mening iets van de complexe, rare en meerduidige sprongen (752) die de auteur zelf maakt met (of liever tussen) de betekenaar en het betekende. Zo zie ik het vleeshaakje langzaam vanaf het materiële einde van de roman – waar Louis “met een kromme wijsvinger als een vleeshaakje”

⁵⁶ Nota bene: In Weisgerber (1995: 61 en 115) leest men dat “de omstandigheden waarin Louis' verhaal tot stand komt en bekroond wordt” sterk herinneren aan het ontstaan en de ontvangst van *De Metsiers*, Claus' eerste roman. (ook p. 96)

⁵⁷ Zie de online *wordiq encyclopedia* op: www.wordiq.com.

(772) als aanstaande Kapitein Haak zijn ijzeren en scherp handpunt naar boven haalt en er, halfdronken, zijn alter ego de schrijver omhoog hangt –, terug naar het begin (neen, naar het midden, onderweg, startpunt voor het schrijven) in de hand van Louis overgaan. Inderdaad, op p. 13 is er een vingerwijzing: de “opkrullende wijsvinger” van Louis. Pas dan, al schrijvend, begint hij vervolgens het heilige gebouw van het Sint Jozefinstituut te Haarbeke te slopen. Zoals Jezus aan het kruis is hier reeds opspoorbaar hoe Louis een subtiële-zoveelste *langzame* dood van ‘God-het-onaardse’ (niet van ‘God’ überhaupt, want de Bijbelse intertext blijft penetrant) aan een concreet vleeshaakje opschrijft, en zodoende een grotesk register opent – waarom niet zoals de Amerikaanse dichter Richard Garcia (1941–) in zijn (grotesk?) prozagedicht *Chickenhead*:

“Chickenhead makes me think of Jesus. Even though Jesus died on the cross for our sins and Chickenhead was just a hood who died hanging from a meat hook. [...] Take hanging from a cross and hanging from a meat hook. Both ways, you die slow.”⁵⁸

⁵⁸ Cf. http://www.webdelso1.com/tpp/tpp5/tpp5_garcia.html
[bezocht op 07/06/04]

Hoofdstuk 4

“Les extrêmes se touchent”

Kris Humbeeck vond dat de (Claus)kritiek niet “hiphop-frivool” genoeg las (1989: 316). Hopelijk is gebleken welk belang aan deze subversieve en ludieke component dient te worden gehecht voor het protest.

Tot nog toe hebben enkele beschouwingen over de schepping, die God en de schrijver omvatten, het groterle bij Claus in de triviale schaduw van geheimzinnigheden, hallucinaties, verzinsels, fragmenten, scènes en kleine (onschuldige, zou men haast kunnen denken) perifere dingen gesponnen. Naarmate de lectuur van *Het verdriet van België* vordert en men zich erin verdiept, blijkt dat de religieuze, meer bepaald katholieke sfeer en het iconoclasme van Claus (in de zin van het bestrijden van gevestigde godsdienstige instellingen en conventies) zeker geen achterliggende dimensies zijn om het groterle te ontcijferen. Het is veeleer in deze wijdverspreide en gepopulariseerde kamer van het traditiegetrouwe Vlaanderen uit de jaren 40-50 dat het groteske stilaan komt spoken: “In de zon, in ’t Heilig Land, met een goeie Pernod” (410).

Hop. Een sprong over “de betonnen muur die het Paradijs omsl[ui]t” (62) brengt ons naar Haarbeke in de buurt van Markegem (64) – mogelijke literaire vrijage met het West-Vlaamse Aalbeke bij Marke. In het eerste deel van de roman staat men dan ook eerst voor de muren van het klooster-internaat (“de vertrouwde, veilige omheining”, 119) waar de jonge Louis op zit, bijgenaamd ‘het Gesticht’. De transpositie klinkt echter ironisch, zo blijkt. Want terwijl Louis zich verbeeldt dat zijn moeder hem als baby aan de “wijdopen [...] voordeur van het Gesticht” heeft neergelegd (34) wordt het gebouw vervolgens als een echte burcht voorgesteld. De veilige katholieke omheining (cf. “Zuster Adam achter de *doornhaag*”, 10) wordt immers streng bewaakt door de Zusters-soldaten-van-God en regelmatig met prikkeldraad versterkt tegen de naderkomende invasie (162, 272, 286). Indien uiteraard in eerste instantie de Duitsers uit de weg willen worden geruimd, komen er dan al vlug uitzaaiingen:

“dat is meer om het die van buiten moeilijk te maken om binnen te komen dan om die van binnen te beletten om buiten te gaan” (171).

Wat Zuster Imelda hier over haar lippen krijgt, is een voorbeeldige klassieke figuur uit de retorica, genaamd het chiasme. Hiermee wordt een kruisstelling aangeduid, een herhaling van woorden, maar niet in parallelle grammaticale structuur, hier onder de vorm abc c'b'a': "dat is meer om het die van buiten (a) moeilijk (b) te maken om binnen (c) te komen dan om die van binnen (c') te beletten (b') om buiten (a') te gaan". In het bijzonder behelst dit chiasme dat door een spiegelbeeld een bepaalde orde (i.c. een duale gespletenheid: "die van buiten" tgov. "die van binnen") kruiselings wordt vertekend en op zijn as – de plek waaruit het spel aldus Bachtin mogelijk wordt – wordt omgedraaid, waardoor de cesuur of herschikking – zeg maar: de grens – wordt versterkt.

Deze particuliere stelling heeft een sterk regulerende of normerende kracht. Het belangrijkste is immers, zo luidt het althans, dat "die van buiten" niet binnenkomen, dus de economische, territoriale, politieke,... autonomie, autoriteit en soevereiniteit van het 'binnen' niet schenden (vandaar het beton ook). Stilaan metamorfoseert zich de 'gezonde' zelfbescherming echter in een sluipende vorm van (koude) uitsluiting. Dit roept terloops enige reminiscentie op aan een God die in Louis' zeer eigen scheppingsverhaal dan wel uitzonderlijk uit medelijden de deur van zijn paradijselijke gesticht voor twee beangstigde vreemdelingen heeft opengedaan... Verrassend ver van de christelijke deugd van verdraagzaamheid worden hier soms ronduit bepaalde (politieke) bevolkingsgroepen d.m.v. voorgekauwde waarheden en vooroordelen weggehouden (zonder niettemin in openlijke xenofobie uit te monden). Een treffend voorbeeld hiervan zijn de lessen van Zuster Kris (zie p. 54: over de Spaanse communisten en bijgevolg de Vlaamse gelijkgezinden).

Hierdoor resulteert binnen het gepresenteerde christelijke denken een ultieme binaire indeling, een gegeven waar zoals gezegd D. en J. Weisgerber in hun nauwgezette lectuur van de roman (weliswaar vanuit een ander denkkader) structurele aandacht aan besteedden (zie het hoofdstuk over het dualisme, 1995: 81-94). Zoals het goede van het kwade moet behoeden, zo zijn er hier 'de goeien' (wij) en 'de slechten' (zij: de Fransen, de Walen, de vreemdelingen überhaupt... , 97). Dat zijn de antoniemen die elkaar formeel uitsluiten. Belangwekkend is dat de onvolwassen Louis dit natuurlijk haast letterlijk overneemt. In de vertellerstekst, die de retorische positie van een innerlijke monoloog articuleert, leest men:

"Romaans is Frans. Wij zijn Germaans. God heeft dat zo verdeeld op aarde. Verschillende rassen, sommigen liggen Hem nader aan het hart, om de redenen die Hij alleen kent." (246).

Opvallend wordt ineens de overkoepelende hiërarchiserende draagwijdte van deze chiasm(m)achtige afgrenzing, die eigenlijk een éénrichtingsbeweging van het binnenste naar het buitenste toelaat. Meteen wordt ook duidelijk hoe het 'binnen' zich als identitair geheel afschermt van het 'buiten' of de buitenwereld.

In dit perspectief werkt de omheining van de kostschool uiteraard een gapende differentiatie tussen het zogeheten 'binnen' en 'buiten' in de hand. De bipolariteit en de binaire antinomie die Zuster Imelda (overigens de Zuster die met de 'tuin' bevoegd is) de lezer topografisch aan de hand reikt, wordt in het eerste romandeel als in een netwerk uitgewerkt.

Spanning steekt m.i. het meest opvallend de kop op tussen enerzijds de strakke voorschriften, het grote Reglement met al zijn wetten, ge- en verboden en taboes, de strenge christelijke tucht binnen de instelling, en anderzijds de losse, ongereguleerde, platvloerse en uitbundige sfeer, kortom de ontucht, de wirwar, maar ook de kluchten en grollen van het buiten dat in zijn kermisdrukte D. en J. Weisgerber in hun monografie overigens meermaals deed denken aan Rabelais (cf. supra). Zoals Jos van Thienen terecht onderstreept (2002), worden de nonnen in de roman als patriarchen voorgesteld, als boegbeelden van masculien autoritarisme. Wanneer Louis na de paasvakantie (79) thuis (waar hij volle vrijheid genoot) naar het Gesticht terugkeert, luidt de eerste zin dan ook veelzeggend met een *Raumverdichtung*, waarbij de muren zich om Louis heen sluiten:

“'s Ochtends opnieuw in de rij, opnieuw gehoorzaam [...]. De speelplaats leek kleiner geworden, vierkanter, geslotener.” (155)

Klassikaal trekt de roman aldus in het eerste deel een vlakke, symbolische oppositioneringslijn, die als volgt in kaart kan worden gebracht: de begrensde, verticaal georganiseerde en als statisch en taai ervaren kerkelijke-kloosterlijke wereld tegen het eerder horizontaal aangelegde en naar buiten toe geopend volksplein, waar familiale en diffuze omgang schering en inslag is. Voor ik daar nader op inga, wil ik reeds het volgende kwijt: de alerte lezer zal hier wellicht de ingebedde mede-aanwezigheid van twee polaire bepalingen (zogeheten 'leefwerelden' of 'levensvormen') erkennen die bij Bachtin deelnemen aan het utopische en integratieve carnavaleske structuurverschijnsel (bij wijze van herhaling: door hem als een politieke verzetstructuur opgevat). Daarbij vond Bachtin vervolgens in een vruchtbare overgangsruimte het groteske als een specifieke *Bildform* (Symmank 2002: 46) uit, zoals uiteengezet in het eerste deel van deze studie. Hieromtrent is de vooringenomenheid van de Russische literatuurwetenschapper t.o.v. zijn studieobject door menige commentatoren (o.m. Todorov, 1981) aangetoond.

Dit spreekt naar mijn idee eveneens uit de eenrichtingsbeweging, die binnen die beruchte schommelende tussenruimte het groteske regulatief en organisch associeerde met de negatie van de norm, dus eigenlijk met een tegenruimte. Hoe dan ook is de verleiding op het eerste gezicht groot (zodanig lijkt Bachtins model op Claus' tekst afgestemd, wat later nog uitvoeriger moet blijken) om het groteske vanuit dit literatuurwetenschappelijk impuls af te vlakken t.o.v. het hier afwijkende 'buiten'. Net zoals de theoretische tekortkomingen daarvan reeds zijn gebleken, zal in het vervolg blijken dat de zaak voor *Het verdriet van België* niet zo eenvoudig via een oppositioneel systeem op te lossen is.

Ter ondersteuning van de uitgezette lijnen kunnen echter momenteel nog andere aspecten voor het voetlicht worden gebracht. Voorts wordt er 'binnen' in de kerkelijke schoolwereld officieel spaarzaam gegeten (beslagen chocolade, 54), schoon-Vlaams ("stug schoon-Vlaams", 10) gesproken, de seksualiteit uiteraard onderdrukt. Daarentegen worden 'buiten' in het officiële gezinsleven gulzige happen naar binnen geslurpt; seksuele, zelfs obscene toespelingen zijn legio en er wordt een lossere, gekleurde en familiale (volks)taal gehanteerd, doorspekt met dialect en barbarismen en aldus bevrijd van de stugge normerende (religieuze) boekentaal⁵⁹. Dit sluit dan weer aan bij wat sinds Bachtin als het dialogisme school maakte. Wat Louis in het bijzonder betreft, draagt de kledij – grens naar het groteske lichaam toe volgens M. Van Buuren (1982: 86-7) – eveneens tot verzuiling bij. Noteer *en passant* het woordje 'gevangenis' (ik kom hier nog op terug):

"een geüniformeerde Louis in de gevangenis en een bijna speels, bijna jongensachtig kind [...] thuis dat in gewone kleren [...] mocht ravotten" (156).

Dit binaire contrast wordt zelfs door de hoofdstukkenindeling gestaafd: 15 hoofdstukken in het Gesticht tgov. 12 'buiten', d.i. ofwel in Walle bij de ouders en Bomama, ofwel in Bastegem bij Louis' grootmoeder aan moederkant, Meerke. Eveneens spreekt dgl. duale *tegenover*-stelling uitdrukkelijk – om nog maar één belangwekkend voorbeeld uitgebreid aan te halen onder de menige die hier niet aan bod kunnen komen – uit de kindertekeningen van Louis en jeugdvriend Vlieghe. Om deze te kunnen duiden, is echter wat randinformatie nodig.

⁵⁹ Voor een uitvoerige discussie over taaltechnische aspecten van *Het verdriet van België* verwijs ik naar het interessante onderzoek van Guido Geerts (in 1995 in een huldeboek gebundeld, zie p. 195-232), overigens het enige dat bij mijn weten ooit hiernaar werd verricht.

In zijn kleuterjaren aan het begin van de roman wordt Louis (of “Lodewijk de Vrome”, om het met D. en J. Weisgerber spelenderwijs te zeggen, 1995: 89) getekend door een naïef ideaal van overzichtelijkheid, helderheid en transparantie (“blakende klaarte”, 33). Dit heb ik deels al aangesneden. Zeer vermoedelijk appelleert de lichtsymboliek aan de christelijke traditie (vgl. ook “het Oog van God”, 40) en aan de typerende dualiteit licht-duisternis. Zo blijkt Louis als kind een haast onwankelbaar geloof te hebben in een alles absorberende totaliteit van dit christelijke woord, getuige de omschrijving “sponsachtig brein” m.b.t. Zuster Econome (44), en vooral de hilarische passage (40) waaruit naïef spreekt dat werkelijk ‘alles’ zou worden opgetekend. Dat allesomvattende woord moet borg staan voor alle mogelijke vragen – alles samenhangend rechtvaardigen – en mag bijgevolg volgens Zuster Adam op een grenzeloos vertrouwen rekenen (“je niks afvragen”, 18). Zo staat ‘alles’ voor Louis (noteer de holistische zienswijze) in vertakkingen, spinnenwebben, clusters en talrijke subscriften in het Boek der Boeken van de Zusters geschreven. Door zijn prille leeftijd tast Louis uiteraard nog in onzekerheid, onduidelijkheid en vaagheid rond (“wazige wand”, 57). Dat geldt in het bijzonder voor al die woorden die hij niet begrijpt: “raadsels, brokjes, plagerig onbegrijpelijke, ondoordringbare scherven spiegels” (76). Kortom: voor de zuivere betekenisgeving en zijn vermeende ondoorzichtigheid, versluiering, onvatbaarheid in het teken. Het komt er dus voor Louis de on-ingewijde enkel maar op aan te leren hoe je de alome retorische cryptogrammen van elke dag – zoals bij het erwtjes doppen (212) beeldt hij zich in, maar natuurlijk is dit niet zo’n kinderspel (of net toch wel?) – ontbolstert en ontcijfert (42), op zoek naar de diepere, zingevende kern. Hier koestert de jonge Louis dus nog de heilzame illusie dat hij erachter komt, dat met zijn symbolische queeste door de doolhof van de taal alles “tot op het dunste draadje uitgerafeld kan worden” (197), dat de puzzel kortom ooit definitief en betekenisvol in elkaar zal kunnen steken, wellicht zelfs de stukken zal kunnen lijmen. Maar hij overziet daarbij nog dat er bij dit soort puzzel – schuifpuzzel – altijd ergens een leeg vakje en een blinde plek overblijft (cf. de blindheid waarvan reeds sprake), wat deel II van de roman dan ook duidelijk genoeg maakt: de langverwachte klaarheid vertroebelt en in plaats daarvan rijzen steeds weer nieuwe vraagtekens.

In overeenstemming met deze vrome-katholieke visie tekent Louis eerst nog veilig huizen als gestapelde dozen en rechte lijnen. Lijnrecht in strijd daarmee staat bij jeugdvriend Vlieghe, die toch wel een aparte plaats inneemt in deze roman, echter alles krom: “alles week, boog, krulde” (66). Zou men derhalve op noodzakelijke wijze niet kunnen vermoeden: richting groteske, dissidente raadselachtige kronkels en omkrullingen?

Met de tijd zal Louis ook leren dat 'men zich moet krommen, wil men door de wereld kom(m)en' (wie iets wil bereiken, moet daar iets voor over hebben, moet zich weten te schikken), zo Bruegels *Spreekwoordenschilderij* (1559)⁶⁰. Niet onbelangrijk is nog dat de Bruegeliaanse zegswijze als de romp van een figuur wordt afgebeeld, die in een doorzichtige zwarte holte kruipt; enkel de benen en het achterwerk blijven 'buiten' openlijk zichtbaar. Deze halvering heeft wel iets weg van Vlieghe in zijn mand in hoofdstuk XXVII "DE MANDE VAN DE SCHANDE", maar later meer daarover.

Voor de onderhavige etappe in de aanloop naar het groterke is nog vermeldenswaard dat de eerste nadrukkelijke pennenvruchten van Louis (zijn dagboek uit deel II) gepaard gaan met karikaturen die politieke figuren uit de actualiteit van die tijd (Churchill, Roosevelt, Stalin, 486) villen en belachelijk maken. Door dgl. vrijage *déjà vu* van literatuur en beeldende kunst gaan vervorming, mismaaktheid en overdrijving (met focus op het lichaam uiteraard) – zoals nog zal blijken – steeds meer leesaandacht opeisen. Leest men *Het verdriet van België* als *Bildungsroman*, d.w.z. volgens een zekere consecutiviteit, zo kan men suggereren hoe vervolgens de oudere Louis in deel II gedurende een tekenles bij dorpskunstenaar Dolf Zeebroeck de voor het groterke revelerende mogelijkheid tot afwijking, refractie, dissonantie, kortom de-constructie ontdekt. Het loont de moeite om de passage – uiteraard uitgeknipt – aan te halen:

"Ziet ge die cactus? Wel, zet u daar en tekent hem. Ge moogt hem interpreteren zoals ge zelf wilt. Als 't maar geen Picasso is natuurlijk, haha.' Louis lachte mee. 'Nee, nee', bracht hij uit. [...]"

"Toen hij de omtrek van plant en pot had neergezet, zei de meester: 'De omtrek van uw cactus is te groot in verhouding met het blad, dat is geen schone bladverdeling, ziet ge dat niet?' Haastig gomde Louis de schets weg. [...] Louis bracht schaduwen aan met zijn Conté-8;

'Tekenen, heb ik gezegd. De lijn, jongeman, de lijn.'

De gom. Het begon toen op een cactus te lijken, zelfs op die tegenover hem stond [...]

'Het trekt op niks,' zei hij niet onvriendelijk. 'Ge hebt zitten frutselen aan de details, hier, die blaasjes, die puntjes. Maar de lijn, man, de lijn.'

'Moet ik de details dan niet tekenen?'

⁶⁰ Ook dat schilderij wordt door D. Iehl aangehaald om moderne varianten van het groterke, o.m. bij Kubin, te bespreken. (1997:89).

'Alleen in dienst van de lijn!'

[...] Hij merkte Louis' ontreddeering, wreef met de buik van zijn pijp over de papieren cactus.

'Dat krijgt ge, als ge fragmentair werkt, dan kijkt ge u blind op vliegstrontjes. Het essentiële ontsnapt u'.

'Welk essentiële?', riep Louis. 'Als alle fragmenten juist zijn, komt het essentiële dan niet vanzelf naar boven?' [...] 'Kom, denk na, kijk naar de plant, naar de stekels, hoe staan die stekels in die cactus, in elke cactus overigens, geplant?' [...] 'Ziet ge dan niet dat de stekels op een *regelmatige* manier verdeeld zijn, dat de afstand tussen dit stekeltje hier en dat stekeltje daar dezelfde is, dat er een patroon is?' (HVVB, 501-503)

De losse en spontane, onaffe, versplinterde en zgn. slordige tekenproductie wordt hierbij door de lijn, het normatieve patroon en de vermeende regelmatige structuur van de natuur onderdrukt. Er lijkt geen ruimte toegelaten voor concrete, historische verandering of afwijkende bewegingen. Hierin spreekt de waarheid van "de meester". Conform het eerste deel van de roman betekent dit dan ook de perfecte, harmonische en rustgevende regelmaat van God.

Welbeschouwd is er in dgl. hiërarchiserende dubbele bodem, binaire differentiatie en kale oppositionering wellicht iets constitutiefs, maar niettemin weinig differentieels voor het groteske te merken; dat had ik eerder al verondersteld n.a.v. de beschouwingen van D. en J. Weisgerber (1995) over het zogeheten 'dualisme' van Claus' roman. In dat opzicht kan deze uiteenzetting over een in *Het verdriet van België* scherp omschreven en diepgaande antithese een merkwaardig uitweidend of uitzaaiend effect hebben in dit parcours. Doch is ze m.i. noodzakelijk om te laten zien hoe het groteske op penetrante wijze al voorbijgaand in deel I doorschemert en in een expansieve beweging deel II tot in de grondbeginsels infiltreert. Vermoedde ik toch niet reeds dat het groteske zich schuin-zijdelings-van binnenuit (als een soort innerlijke ballingschap, om zo te zeggen) in het kromme én rechte manifesteert? Daar waar in het holisme en unitarisme van het duale getal een ambigu breekpunt zich onverwacht aankondigt? Evenzeer hebben D. en J. Weisgerber in hun studie uit 1995 ruim oog gehad voor de dubbelzinnigheid, dwarsverbanden en clusteroverlappen in *Het verdriet van België* en heeft G. Wildemeersch onlangs (2003) nog treffend aangetoond hoe zeer Claus' werk door ambiguïteit, meerduidigheid en ambivalentie getekend wordt.

In dit stadium moet er derhalve geduldig en vooral nauwkeurig verder worden gezocht en Vlieghe helpt bij het groteskenlezen, om zo te zeggen. Vroegrijpe Vlieghe die alles-van-het-vliegen afweet – "vlieger-zieke

Vlieghe" (273), een "vliegje" (720) dat bijgevolg de grenzen krom kan overvliegen ("Vlieghe schoot over de slootjes", 165)– maakt meermaals op de functie van de grens attent. De wat afzijdige boezemvriend, ook nog "Voske" genoemd (165, 258), de "ingenieur" (272) zo sluw als een vos (173), die door zijn matuur gedrag boven de kleine vriendenkring uitstijgt, waarschuwt tegen het zinloze en utopische van dgl. hermetische antithetische grenzen ("een tank rijdt er dwars door, door uw prikkeldraad", 165). De Weisgerbers waagden zich zelfs aan een inventief akkoord:

"Gerard, een sasmeester (p. 527), krijgt dezelfde naam als Vlieghe (p. 716). Een sas vormt de doorgang of overgang tussen twee wateren: speelt Vlieghe soms een gelijkaardige rol in Louis' ontwikkeling?" (1995: 87)

In dat opzicht is het dan ook sprekend dat Vlieghe met een 'vreemde' of vreemdeling, althans buitenstaander wordt vergeleken, i.c. met niemand anders dan Jesse Owens:

"zoals de neger op de Olympische Spelen een paar jaar geleden die [...] de hand van Hitler wou schudden." (165).

Treedt Vlieghe de sluwe hiermee de bedrieglijkheid van het zuivere, reine, harmonische (het 'rechte' vs. het kromme) niet tegemoet? Veeleer blijkt snel dat de hier omschreven grenzen betrekkelijk en poreus zijn. Zou zich hier dan niet de constituerende hybriditeit van het *proleto* kunnen aandienen? Op dat moment grijpt Louis de verteller met al de kracht en het wreedzame kinderlijke geweld van zijn verbeelde berichtgeving in, maar Vlieghe, "kruidje-roer-me-niet" (272), triomfeert:

"Louis ging Vlieghe achterna, maar had niet de minste kans om hem in te halen, Vlieghe schoot over de slootjes, Louis raakte buiten adem, hij wipte op zijn bronzen Canadeze Eland en het dampende beest deed klompen aarde opspringen maar haalde de jongen niet in, Louis gooide vertwijfeld zijn tomahawk, maar Vlieghe rende maar door met de scherp geslepen bijl in zijn bloedende schedel geplant en schreeuwde, niet van pijn maar van triomf over de weiden, waar Baekelandt van zijn omheining opkeek" (165)

Met Jacques Derrida en de 'deconstructie' wordt in dgl. binaire en conceptuele opposities, die in een verzuilde en hiërarchiserende architectonica zijn gemetst, een 'natuurlijke' passage doorboord voor de onderlinge besmetting van de tegengestelden. Ze worden onderling verwisselbaar, of nauwkeuriger gezegd keren zich om in hun tegenovergestelde, een beweging die eigenlijk nauw verwant is met de carnavaleske omkering zoals door Bachtin getypeerd. Hieruit blijkt bijgevolg dat dit eerste deconstructivistische gebaar van de ombuiging het *proleto*

esthetisch voorbereidt, waardoor het in een tweede desintegratieve stap groeit. Dgl. absolute tegenstellingen (neem bv. de verhevenheid en trivialiteit) worden tenslotte ergens plots onlosmakelijk met elkaar verweven. Alles grijpt in elkaar, loept door elkaar, woekert, krioelt en vloeit: “*les extrêmes [sic] se touchent*” (748), zoals dat reeds treffend werd aangesneden met de zeer West-Vlaamse (469) moedergodin Bomama; “inclusiveness” heet dat nog bij D. en J. Weisgerber (1995: 106). Toch wordt in het proferen geen symbiose of verzoening bewerkstelligd. Het groteskenonderzoek is duidelijk op dat punt: een dialectisch evenwichtspunt komt er niet aan te pas. Er wordt veeleer plaats gemaakt voor ontwrichtende elementen, waardoor het hybride (nog) blijft wringen. Zo zal ook blijken dat de breuk tussen deel I en deel II van de roman niet afgedicht wordt, maar degelijk een incongruent keerpunt blijft.

Wat betekent dit nu voor mijn interpretatieve praktijk? Het gaat er hier om de stijve omtrekken kneedbaar te maken, op zoek naar het groter te dat niet vastpint maar veeleer in volle ambiguïteit verdoezelt, om de grens en de rand op te zoeken, eigenlijk niet zozeer om de zelfkant maar vooral de ‘anderkant’ van het kader (het jenseits, het ‘beyond’, het ‘over’) proberen te betasten en de tekst o.m. in dgl. terloopse onthiërarchiserende bewegingen – (de)constructies – zijn grotesk werk te laten doen. Op die manier kan ik langzaam de scheuren omschrijven, in mijn vertoog inbouwen en ze reflexief proberen te overschrijden.

Van binnen naar buiten, binnenstebuiten.

In Louis’ naïeve peutercosmogonie was het verdriet (het “bleiren”) in eerste instantie nog buiten het Paradijs in menselijke gedaante te vinden. Maar de deuren van Gods Paradijs gingen er tenslotte voor open. Ook uit de secure muren van het Gesticht, dat ander goddelijk huis met zijn dienaressen, sijpelt al gauw het emblematische verdriet door. De spelbreker schuilt niet alleen buiten, maar ook binnen. “Kom, kom”, zo spoedigt (vlugger) Zuster Adam Louis naar de (on)blijde boodschap, waarop hij binnensmonds op potsierlijke wijze reageert: “Kom, komkommer.” (11). Door de woordspeling smaakt de groente naar kommer, oude-komkommer-smaak; het begint te ruiken naar ‘er is geen rust zonder kommer’. En dat blijkt evenens uit de zin die Louis binnensmonds bij zijn thuiskomst voor de paasvakantie (79) – Pasen bepaalt nota bene altijd het begin van carnaval, 7 weken voordien – te binnen schiet:

“Ik ben terug van een lang verdriet.” (86)

Het is raak: deel I van de roman kreeg als titel mee “HET VERDRIET”.

Zo kom ik weer – maar anders, na een perspectiefwisseling – te staan bij de kruisstelling van Zuster Imelda. Bij wijze van herhaling:

“dat is meer om het die van buiten moeilijk te maken om binnen te komen dan om die van binnen te beletten om buiten te gaan” (171).

Dat “die van binnen” volgens haar dus wel naar buiten mogen, strookt eigenlijk niet met het flagrante opsluitingsgevoel van Louis. Ondanks de zog. vertrouwde muren (“de vertrouwde, veilige omheining van het Gesticht”, 119), ondanks de plausibele beschermende burcht van de Zusters ervaart Louis het internaat als een gevangenis (156): reeds op p. 40 worden de leerlingen “de gevangenen” genoemd, zoals de kleine dictatuur van het Reglement reeds liet vermoeden. Naarmate het verhaal vordert, lijkt bv. het nadrukkelijke verdriet van schoolkameraad Bernard nog verdrietiger (117) en wordt het schoolinternaat paradoxaal genoeg door Louis als een obstakel voor zijn eigen ontplooiing beschouwd: het katholieke gebouw als emblematische beklemming. Op het ‘Slot’, dat deel van een klooster voorbehouden voor de religieuzen, waar ze hun kloosterlijk leven leiden en waarbinnen anderen niet worden toegelaten (*Van Dale*) – de polysemie van het woord is niettemin veelzeggend – worden later voor het eerst de tralies voor de vensters opgemerkt (171). Dankzij een metonymisch effect gaat de kloosterlijke school als een gevangenis fungeren, wat nadrukkelijk verderop differentieel wordt ontkracht m.b.t. de school van tante Violet in Walle (“Er waren geen tralies te zien, geen nonnen.”, 196).

In dat opzicht kan net deze secure beveiliging van het ‘binnen’ (dat toch maar schijnbaar voor het zg. ‘goede’, ‘gezonde’, ‘beschaafde’ doorgaat) tegen de bedreiging van het ‘buiten’, dat zoals gezegd steevast wordt uitgesloten, worden omgedraaid: met als school een ‘Gesticht’ – een naam die eveneens een inrichting voor krankzinnigen suggereert⁶¹ – wil het ‘buiten’ of nog de samenleving zich eveneens beschermen tegen de kleine ‘gevaarlijke’ gemeenschap die ‘binnen’ leeft en daarom wordt afgesneden. De begrenzing schept haar overzijde mee. Op die manier lijken het ‘binnen’ en het ‘buiten’ ‘conversen’⁶². Ze bevestigen namelijk elkaar. De parodie gaat

⁶¹ Verscheidene tekstpassages wijzen erop dat de leerlingen ver van allemaal ‘gezond’ lijken te zijn: Bernard krijgt men niet aan het praten (“Hij werd steeds magerder, Bernard, rende tien, twaalf passen en bleef dan weer een kwartier onbeweeglijk staan, verstard in een hulpeloze stilte”, 116), Den Dooven (!) vermenigvuldigt de hele dag (dan nog aardappels met schoenveters, 63), Goossens is van Lovendegem: “Ik kan het ook niet helpen, daar zijn ze zo, zo...” vertelt Vlieghe over hem (52). En wat Mortelmans betreft, ziet iedereen in, aldus de verteller, dat er “iets mis” is (68).

⁶² Ik ontleen het woord aan de woordleer: “Een speciaal geval van binaire antonymie wordt gevormd door de zg. conversen. Dat zijn woorden die elkaars tegendeel

gedeeltelijk zover, dat de bescherming als dreigend wordt ervaren (vgl. Sinic 2003: 202): het Gesticht beschermt zich omdat het door de buitenwereld wordt aangevallen (de Duitsers, maar ook de collaborateurs), en vice versa. De dichotomische indeling werkt dan ook averechts, wordt eindeloos omkeerbaar. Op die manier wordt aldus in de stelling van Zuster Imelda haar negatie ingespoten: "die van binnen" mogen – en ook weer niet – naar buiten, zodat 'binnen' en 'buiten' geen absolute begrippen meer zijn. Dgl. tegenstellingen houden – in wat stilaan als een ingewikkeld groteskenproces op gang komt – gaandeweg op tegenstellingen te zijn. Bijgevolg worden de ambivalente zijanten, binnen- en buitengrenzen in de verf gezet en stilaan aan erosie onderhevig.

In de beveiligde configuraties van de katholieke Orde zitten de 'zotten' (potentiële groteske protagonisten, zoals men weet). Dat zijn de dissidente leerlingen-zonderlingen die van de wetten liefst niks willen afweten, erger nog: bewust verboden handelingen opzoeken, zoals dit rijmend deuntje aangeeft:

"In de zwarte boeken – moet ge 't zoeken. – Dat wordt gevraagd – door de heilige maagd." (8)

Er zal met de 'tirans' van de geïnstitutionaliseerde godsdienst (zie hierover ook Wildemeersch 2003: 172) onderhuids op o.m. carnavaleske en/ of groteske wijze worden afgerekend. Markus Symmank bericht (2002: 14) dat volgens de Franse historicus en mediëvist Jacques Heers⁶³ het middeleeuwse carnaval in kloosterlijke en kerkelijke instituties begon en zich ontpopte in klerikaal-significante categorieën. Bij Bachtin heet het dan letterlijk: "[...] certaines formes carnavalesques sont une véritable parodie du culte religieux." (1982 : 15). Zoals inmiddels bekend sijpelt het groteske aldus Bachtin pas in de carnavaleske cultuur door (zie nog Rosen 1991: 123, Wellnitz 1999: 166). Ook in Claus' roman gaat het er m.i. zo aan toe. Indien het wenselijk is om de besproken desintegratieve groteskenkrachten te situeren t.o.v. een composiet geheel, dan zou het groteske uit het eerste deel van *Het verdriet van België* wel gezift kunnen worden door een carnavalesk proces dat als overgangswereld virulent wordt in de vrome-kerkelijke sfeer en vandaar naar de seculiere wereld overgaat. In het bijzonder zal Louis de hoge ernstige

uitdrukken. [...] Kenmerkend is hier dat het ene antoniem het andere niet ontkent, maar bevestigt. Als ik iets koop van jou, dan verkoop jij ook iets aan mij." (Smedts & Van Belle, 1996: 97).

⁶³ O.m. auteur van *Fêtes des fous et carnivals*. Paris: Hachette Littérature. 1997 en (tiens, tiens) *Gilles de Rais. Vérités et légendes*. Paris: Perrin. 1994. Claus publiceerde over Gilles de Rais in *Gilles!* (1988) en *Gilles en de nacht* (1989).

sferen van het christelijke geloof verlaten om zich in het slik van de materie vast te klampen.

In de serieuze sferen van het leren, het bedrukkend gehoorzamen binnen in het Gesticht, de heersende onderdrukking door de Wet, het naleven van het Schoon-Vlaams tijdens de lessen stijgt eigenlijk al vanaf de eerste romanregels de val en zonde op. Vier leerlingen hebben immers het geheime verbond der Apostelen opgericht. Van 'ongetrouwde jongeren' zegt Herman Pleij in *Het gilde van de Blauwe Schuit* (1983), zo bericht Anton Simons (1990: 127), dat ze een centrale rol spelen tijdens het carnaval door zich te organiseren in gemeenschappen. Hiermee lappen de Apostelen alleszins het reglement aan hun laarzen. Daarover gaat voornamelijk deel I van *Het verdriet van België*. Met deze illegaliteit komen verwisselbaarheid en omkering in zicht. De hardnekkige polaire en aaneengeschakelde subordes worden door elkaar geschud. "Maar hoe, Marilou?" (307): ook op dat letterlijke, haast kinderlijke taaltechnische ritme dient men hier bij Claus een grotesk antwoord te zoeken.

Enerzijds fungeert het Apostelverbond als een waarachtig microcosmos van de nonnengemeenschap binnen het Gesticht (als interne secretie van de totaliteit ervan, als men wil: 4 apostelen (+ 1 die er later bij komt) + 7 Zussen = 12 verkondigers van het christendom) en sluit in die zin aan bij het Boek der Boeken. In een ander opzicht lijkt deze kleine gemeenschap net een perverse weerspiegeling van de autocratische trekjes van de beschreven nonnenwereld: de Apostelen hebben eveneens hun eigen wetten, regels (272), rituelen, liturgie als het ware door voorschriften in de Akten (81) (cf. de akten van geloof, hoop, liefde, berouw, enz. in de katholieke godsdienst); ze hebben eveneens een sterk autoritaire inslag. Deze wordt belichaamd door de leider en de stichter Louis, ook nog Apostel Petrus genoemd (en dat was de eerste opvolger van Jezus), waardoor hij als het waarachtige pendant van moeder Overste optreedt. Deze keer wordt – haast bij zelfproclamatie (alles wijst erop dat hij zichzelf de opschik van de leider toekent, ook al krijgt de lezer de intronisatie niet bij te wonen) – de daadwerkelijke kerkelijke-wereldlijke soevereiniteit van Louis in de verf gezet.

Anderzijds acteren 'de Apostelen' vanuit hun katholieke nis een verzet tegen de alomtegenwoordige autoriteit van de Zusters. Ze weigeren om zich hieraan te onderwerpen en trachten zich uit het keurslijf van allerlei belemmerende maatregelen te bevrijden door een nieuw leven te scheppen met meer ludieke regels naast het officiële ondoorzichtige schoolleven. "sous les traits particuliers du jeu", schreef Bachtin, dient het carnavaleske leven zich aan (1982 : 15). Reeds met hun naam en hun anarchistische nieuwe 'leer'

("In de zwarte boeken – moet ge 't zoeken.", 8) staan de Apostelen op paradoxale wijze haaks op het besloten en unitaire christelijke systeem waarop ze woekeren. Zo smokkelen ze "Verboden Boeken" (7) het internaat binnen, boeken die voorzeker niet door de strenge katholieke censuur zouden komen, en waarin overigens een ander – helaas geschiedenis geworden – (fascistisch) Index op verboden boeken weerklinkt. Vervolgens weigert Louis om het schoon-Vlaams te hanteren dat officieel in christelijke kringen en door zijn conservatieve Peter o.m. wordt gepredikt, omdat hij door zijn Apostelvriendjes wordt uitgelachen. Het taalgebruik van de leerlingen is daarentegen doorspekt met Franse invloeden van over de nabije grens, barbarismen, en dgl. meer. Zoals gezegd is dit vooral buiten (eigenlijk omgekeerd spiegelbeeld hiervan) in de niet-officiële familiekringen flagrant.

Uit deze verkennende beschouwingen blijkt dat o.m. de apostelgemeenschap de ambivalente beweging van het carnavaleske zaait die het groteske esthetisch voorbereidt. Het paradoxale effect bestaat hier enerzijds uit destabilisatie of overtreding van de wet, en anderzijds uit rehabilitatie en behoud ervan, zoals M. Symmank dat omschreef (2002: 22). Tegelijk laat dit heel goed zien dat – kort gezegd – 'anti-kerkelijk' zijn toch ergens wel een manier is om 'kerkelijk' te zijn.

Kostelijk en deels al groteske exponent van deze onweerstaanbare Apostelbehoefte om de Wet te verloochenen is de parodie op het officiële *Het Ros Beiaardlied* dat de scholieren moeten leren zingen ("voor de twaalfde (!) keer", 10). De Apostelen laten het bekende Middelnederlandse epos over de vier Haymonskinderen anders rijmen. I.p.v., zoals in de eerste strofe:

"t Ros Bei-áa-áard doet zijn ronde, in de stá-ád vá-án Dendermonde!"
(12)

klinkt uit de monden van de Apostelen de volgende parodiëring (een meerstemmig *bruitage* niet zonder groteske effecten naar mijn mening):

"t Ros luiaard heeft twee monder., een van boven ê-ên een van onder"
(56-7)

Voor dgl. omvorming en verschuiving dient het vrouwelijke eindrijm (-onde) als willekeurig vertrekpunt; dankzij een creatieve en associatieve sprong op een "stapsteen" à la Gezelle (339) – de gezel, zeggen D. en J. Weisgerber (1995: 27) – wordt de "ronde" of de cirkel vanwege de gewijzigde herhaalbaarheid in een vals akkoord⁶⁴ opengetrokken ("twee monden"), als

⁶⁴ D. en J. Weisgerber wijzen erop dat 'parodie' etymologisch gezien op 'vals akkoord' teruggaat. (1995: 86).

één grote gapende mondholte. Eigenlijk is de "bouche béante" een geliefkoosd motief van het groteske volgens Bachtin, evenals een beeld dat Claus in zijn roman nogal regelmatig heeft gebruikt. Bij Bachtin suggereert het de plek waarlangs de op te slokken wereld binnenkomt ("die zu verschlingende Welt", *L* 16-7). Vaak appelleert het in *Het verdriet van België* op stereotiepe wijze naar spontane verbazing en verbijstering (o.m. "mond open", 262; "mond wijdoopen", 474; "haar mond niet meer toe", 533; "gapen", 544; "open mond", 569; "met opengesperde mond", 638. Noteer: vooral in deel II), en dus mogelijk ook naar het hevige schok- en verrassingseffect van het groteske. En er is nog meer (er is altijd meer...). In een ambivalente en bovendien alternatieve beweging die sterk aan het grotesk-carnavaleske van Bachtin doet denken, brengen het *vrouwelijke* eindrijm en de cirkelfiguur die aan de circulariteit ontsnapt opvallend de twee monden met elkaar in verbinding. Bachtin zet hier een lijn uit naar de meerduidigheid die hem zo opvallend aan het hart ligt: in de ronde zit een voor kinderen duidelijk obscene seksuele connotatie. Deze is a posteriori des te meer gemarkeerd, omdat er in het tweede deel van de roman expliciet wordt gezinspeeld op de tweede 'mond' van Madame Michèle (665) en omdat de parallelisering verderop nog wordt uigelokt door "het spiegelbeeld een kwartslag omgedraaid" (714) van haar lippen. Ook het echtpaar Weisgerber sneed dit heel even aan onder "symmetrie" en "parallelisme" (1995: 84). Treffend worden hier m. i. het hoog- en laag-lichamelijke als disjunctieve en disparate componenten in volle ambivalente glorie door elkaar gebracht, zodat ze in hun omwisseling dicht aan elkaar komen grenzen. Door het uiteraard nog gemarkeerd christelijk dualisme van de Apostelen is de neiging groot om in dgl. lichamelijke kringloop (geometrische figuur van de eenheid en allesomvattendheid) de normativiteit van Bachtin en zijn sterk dichotomiserend en integratief carnavalesk systeem te horen weerklinken. Hiermee is tevens de moeilijkheid, zoniet de onmogelijkheid gezegd om het groteske en het carnavaleske in dit geval uit elkaar te houden. Zeker is dat men hier aldus het veelzeggende transgressieve domein van het groteske via geliefkoosde procédés van de ambiguïteit betreedt, m.n. de homonymie en polysemie. Want het groteske beproeft de contouren, doorzoekt bij voorkeur de (concrete) betekenisbundel die elk woord doorkruist, zodat de taal van Claus op deze plaatsen bijzonder polyvalent wordt. In navolging van Northop Frye schreef Philippe Wellnitz hieromtrent:

"le manque de fiabilité des sens possibles, oscillation, est constitutive du genre grotesque" (1999: 162).

Op die manier blijkt tenslotte dat de vier Apostelen, gesterkt door de banden van de gemeenschap, niet vrezen voor het roemrijke en hoog aangeschreven paard van de sage⁶⁵. Ze ontdoen het van zijn glorie, aura en bewakersattributen, totdat de beiaard in een contrastwerking nog maar een potsierlijke rijmende 'luiaard' laat naklinken. Is er hier een teken aan de wand dat Louis de Luiaard (459), stichter van het hemelijke verbond, achter deze transmutatie zit? Belangwekkend is in ieder geval dat de Apostelen zodoende met twee monden spreken, dubbelhartig optreden, zoals Louis zal leren uit de voor de roman cruciale operette van Franz Lehar *Das Land des Lächelns*. De lijnen van de groteske romanesthetica worden aldus dialogisch getrokken.

A propos operette.... Iets verderop plegen de Apostelen nog een andere, expliciete pastiche, die eens te meer als pure heiligschennis wordt ervaren. Ook met de traditionele maat van een *Weesgegroet* nemen ze het niet zo nauw:

"Zij sloten hun ogen en reciteerden een Weesgegroet, op de maat van
"Tsaar en timmerman"" (53)

Deze keer wordt het verheven gebed ter ere van Maria neergehaald en half gezongen-geparodieerd op de populaire operette van Albert Lortzing *Zar und Zimmerman oder die zwei Peter* (1839). Dgl. verbale travestie zou door Bachtin overigens nadrukkelijk in verband zijn gebracht met volksculturele tradities, zoals te lezen staat bij A. Simons (1990: 117). Alsof de jonge Louis hier het sein geeft om het Mariagebed lachwekkend en triviaal te ontwaarden op de maat van de beroemde klompdansen die in het stuk voorkomt... Bovendien vertelt *Tsaar en timmerman* nog het verhaal van een quiproquo, dus van een misverstand door dubbelzinnigheid: een deserteur wordt geacht de tsaar te zijn en ontloopt zo zijn straf. Hij krijgt niet minder dan een familielid van de burgemeester, Maria ("jaja, Maria", *HVVB* 480), tot bruid. Deze nieuwe parodiëring door de Apostelen vertelt dus ook de vervanging, het ene i.p.v. het andere, de verwisseling en omkering, maar ook de verwarring, omkleiding en misleiding die zulke acties van buitenaf

⁶⁵ Dina en Jean Weisgerber hebben var. de talrijke associaties met paarden melding gemaakt (1995: 57). Wijzend op de "overvloed aan mest" in de roman, stipten ze ook aan dat het "paardenthema [...] haast even nadrukkelijk op de voorgrond treedt als in het begin van Streuvels' *Langs de wegen*" (1995: 69). Uiteraard herinnert deze paardenuitbeelding aan de paardenkop uit *Die Blechtrommel* van Günter Grass. (Voor een nadere uitwerking van die thematiek is in 2002 van Ruthild Kropp het boek *Konstanz und Wandel der Pferdedarstellung in der neueren deutschen Literatur. Ein Beitrag zur Motiwgeschichte* verschenen.

teweegbrengen. Zoals nog zal blijken, is dgl. specifiek desoriënteringseffect van groot belang voor het groteske.

In de grijze atmosfeer van het nonnenklooster geeft deze Apostelvereniging, liminale gemeenschap als het ware, tenslotte voor Louis vooral aanleiding om zijn fantasie als daadwerkelijk verzet in te lijven en om zijn 'carnaval' uit te hangen. De carnavalisering van de literatuur "verläuft durch die Figuren, durch das reflektierende Bewußtsein", onderscheidt Markus Symmank (2002: 46). Met zijn losse verbeelding, met zijn excentrieke anti-waarheden en anti-getuigenissen als leugens, wordt Louis als 'carnavalsvorst'⁶⁶ in een ware taalhegemonie tussen kunstmatige boekentaal en volks idioom geïntroniseerd. Net "op de drempel, op de grens tussen het Slot en de wereld" (47) scheurt de muur uiteindelijk volkomen onverwacht, schuift voor hem uiteen (173), zodat de woorden van Nonkel Omer retroactief als een aansporing weerklinken: "Vooruit, Louis", zegt hij, "in Gods wijde natuur" (244), verlagende pastiche op de titel van het 24^{ste} hoofdstuk waarin deze zin voorkomt, nl. "IN GODS GEWIJDE NATUUR"⁶⁷. De simultaneïstische dubbelzinnigheid van de gewijde, geheiligde plek die wordt opengebroken, weerklinkt als een uitnodiging tot een grotesk parcours. Op deze plaats ontpopt Louis zich dus terloops als "dwaling" (262) of liever als *Grenzgänger*, grensbewandelaar, die van buiten naar binnen glijdt en viceversa. Dit wordt overigens later bevestigd door Mama die zich in significante dierenmetaforiek – nog een verwant grotesk-carnavalesk middel – tot Louis-de-hybride richt:

"Gij, jij zijt een paling die overal tussenglijdt [...]" (498).

Met zijn fictie probeert Louis – door het carnavaleske proces symbolisch verhoogd – in de loop der dingen tekstueel in te grijpen, het systeem te infiltreren, van binnenin te doen rekken en i.c. in de muurepisode een werkelijkheid die bijvoorbeeld Zuster St-Gerolf heet naar zijn hand om te buigen. Daar ontpopt hij zich sporadisch ook als 'roi pour rire' (Symmank 2002: 23), zoals reeds mocht blijken, maar hij wil toch imponeren met zijn ex-centrieke verhaaltjes. Niettemin valt steeds meer op hoe de o.m. allodiëgetische verteller (de geheimagent Louis Seynaeve t.o.v. zijn mede-

⁶⁶ In de Duitse vertaling van Bachtins Rabelais-studie is er sprake van "Karnevalskönig", en niet van 'Prinz Karneval' (carnavalsprins).

⁶⁷ Hieromtrent is merkwaardig dat in de Franse vertaling de christelijke stempel uit de titel is verdwenen, zodat enkel de verschuivende betekenis van Omer overblijft: "Dans la vaste nature" (Claus 1985: 196). De zopas verschenen Claus' bibliografie vermeldt dat tot en met de 8^e druk dit hoofdstuk XXIV 'In Gods wijde natuur' heette. (2005: 176)

personages) er tot slot obsederend op uit is om hem heen de scheuren, spleten, (morele) afwijkingen en allerhand fouten op te snuiven. Het zal beetje bij beetje zijn privé-anomalieënverzameling worden, waaruit hij genoeg schepst om bij uitbreiding en met een schepje bovenop de vertekening en dislocatie te schrijven. Niet toevallig, want diegene die veel later voor de publicatie van Louis' bekroonde novelle zal zorgen, is Johan Vergijsen, stichter en voorzitter van het tijdschrift *Mercurius*, maar naar verluidt ook auteur van *De Vallei der Ontwrichten* (769).

Momenteel wil er vooral aangetoond worden hoe er afdoend ingedruist wordt tegen de deftige, als ene en coherent overgeleverde kerkelijke wereld. Aanvreten en $\square$ bp dwaalsporen brengen, zo zou het heimelijke codewoord voor deel I naar deel II kunnen luiden. Want de kerkelijke 'grootte' (die welbeschouwd toch niet zo groot was) verkleint naarmate Louis groeit. Wanneer de Apostelen zijn weggedoken, betrapt Louis Zuster Adam gemakkelijk op 'slechte manieren'. "Wel, nondenonde! (De non, de non! [...])" reveleert met een woordspeling de romantekst (254).

"Zuster Adam rochelde, spuwde, niet in een zakdoek, want meteen daarna wreef haar schoen tegen de plankenvloer" (173).

Voorts is de pastoor die Louis' biecht aanhoort vooral geïnteresseerd in pikante details over de eerste seksuele ervaringen en verkenningen van de jongens (165), maar het toppunt van de ondergrondse, losbandige kerkelijke seksualiteitsbeleving is zonder twijfel Zuster Koedde:

"(een asperge die gevlucht is uit een strenger klooster, of weggejaad uit een Brugs hospitaal, of met een onzichtbare vorm van melaatsheid teruggestuurd uit Belgisch Kongo, die Zuster Thérèse heet maar al gauw om haar koud gezicht Zuster Koedde genoemd, 'koude' op zijn Brugs uitgesproken, een kwieke vloek, Koedde)" (259).

Van 'buiten' overgevlogen, zit Zuster Thérèse niettegenstaande haar bijnaam op hete kolen; ze kan de verleiding niet weerstaan om Louis te 'misbruiken'. Om met hem zelfbevrediging of "extase" (Weisgerber 1995: 49) te zoeken, wordt hier een biecht gepretextheid n.a.v. een pseudo-zonde in de kapel. Opmerkelijk is dat Louis voordien het taboe-woord voor uitwerpselen moest opbiechten, maar de koning van de kruiswoordraadsels wist zich speels genoeg in een flits te redden met 'Kaka', de Australische papegaai (260, 266). Eigenlijk wijdt net Zuster Koedde, tegenstrijdig genoeg, als eerste van vele vrouwen in dit boek (zie later tante Nora, 588-590) Louis in het verdrongen en onderdrukte terrein van de seksualiteit in. Ook de nonnen zijn dan toch seksueel lichamelijke wezens.

Zodoende valt er in dgl. dubbelzinnige afbraak van de kerkelijke wereld eigenlijk geen grote eschatologische gebaren, moraliserende vinger of sociaal geëngageerd standpunt op te sporen⁶⁸. Claus laat verklaringen ruim achter zich. Wanneer überhaupt bestrijdt hij een bepaald maatschappelijk gegeven eerder in eigengereide vermomming, bv. d.m.v. de carnavalslach en de distantiëringseffecten die er eigen aan zijn. Wat Philippe Thomson omtrent deze engagementkwestie schrijft, lijkt me revelerend voor de inzet van *Het verdriet van België*, deel I:

“Unlike the satirist, the grotesque writer does not analyse and instruct in terms of right and wrong, or true or false, nor does he attempt to distinguish between these. On the contrary, he is concerned to demonstrate their inseparability.” (1972: 42)

Het komt inderdaad niet tot een kritische confrontatie tussen Louis de triviale (ont)schepper en de sublieme, hemelse God, maar ze lopen mekaar als het ware voortdurend onverwacht tegen het lijf (“metafysische verblinding” én “kak en pies” in de woorden van Claus, cf. supra). Opnieuw speelt Vlieghe hier een sleutelrol door met zijn vraag aan Louis de reeds vermoede inzet te bekrachtigen:

“Maar Seynaeve toch, [...] wanneer gaat gij eens uitscheiden met uw carnaval?” (HVVB 281).

⁶⁸ J. Van Thienen begrijpt Claus' politieke daad in *Het verdriet van België* terecht als een “antiburgerlijke houding”, m.a.w. een engagement in het “blootleggen van structuren en tendensen”, dus als een “sociaal-politieke of ideologische stelling” zonder statements. (2002: 198). Ook Paul Claes heeft aandacht besteed aan Claus' ‘engagement’ (zie: “De geëngageerde dichter” In: *Claus' Quadrifrons* (1987: 29-39) en „Hugo Claus: een politiek dichter?” (1987: 25-29)). Verder kan nog verwezen worden naar: Carlos Tindemans, “Hugo Claus' ethisch engagement”, in: *Streven*, jg. 20, 6/1967: 595-603, evenals naar een vraagggesprek met Hugo Claus: “*Wat is links? Vraaggesprekken over literair engagement* (1966). Daartegenover haalde Leo Geerts – dezelfde die bij het toekennen van de Belgische Driejaarlijkse Staatsprijs voor Verhalend Proza naar eigen zeggen deel II liever niet bekroond zag (*Vrij Nederland*, 8 april 1989, geciteerd naar Wildemeersch & Debergh 1999: 110) – uit naar “het anti-intellectualisme van de geboren artiest” dat hem “siert” (1993: 111): “slechts in interviews en gedichten wil hij wel eens een politieke opinie kwijt”, luidde het daar, en in *Het verdriet van België* ontbreekt het onontbeerlijk, zagezegd (115). Voor Kris Humbeek is maatschappelijke betrokkenheid bij Claus “een *topos* als een ander” (1989: 381). Onder de politieke kracht van het boek, ook van *Het verdriet van België*, verstaat Humbeek meer bepaald: “de betrokkenheid ervan als <tekst> op de materiële actualiteit waarvan wij allen, net als de schrijver, deel uitmaken [...]. Boek en wereld dienen te worden (her-)ingeschreven in een ruimere tekstualiteit. Dan pas kan de tekst die ‘boek’ heet ons echt leiden naar een wereld die tegelijk de onze is en een andere.” (317)

Van ophouden geen sprake, wel van integendeel *anders* op de spits te drijven. Want de intertekst heeft soms een hoge buitentekstuele referentiële waarde of wordt meermaals in een doorzichtige palimpseststructuur ('t *Ros Beiaard*, *Weesgegroet*, *Zar und Zimmerman*, ...) gewikkeld, zodanig lijkt het soms allemaal nog te naïef en zwaar geparodieerd en gespeeld (Vlieghe in ieder geval met zijn "roofdierachtig snuitje" (258, 284) merkt het: "ik heb u altijd doorzien" (615)). Soms heeft het alles van een openlijke grote klucht of slapstick. In het vervolg zal Louis zijn carnaval des te meer aan zijn directe volkse omgeving ontlenen, aan de maskerade waarin hij opgroeide (een lagere intertekst van horen zeggen, geruchten, dromen, illusies, enz.). Toch zal hij het subtieler van buitenin met zijn schrijverschap verkleden, aan de grenzen van de (hun) taal door verheving inpakken en zodoende dubbel maskeren. Het heeft inderdaad wel iets van een kleine "homeopathie" (cf. *supra*), bedoeld om deze kleine officiële wereld in een vrolijk-maniakale, demente lach (die derhalve niet enkel komisch werkt) beter te kunnen ondermijnen.

Van buiten naar binnen, buitenin.

Ook 'buiten' nodigt de roman uit tot een gelijkaardige 'parasietredenering'.

Wanneer Louis voor de paasvakantie terug naar huis gaat (noteer en passant dat Christus met Pasen herboren wordt) en dus denkt een lang verdriet achter hem in Haarbeke voorgoed te hebben achtergelaten, weet hij – amper op de drempel van het ouderlijke huis in Walle, nog op de as tussen die twee werelden – echter niet goed of hij moet "lachen" of "huilen" (92). Zoals Gargantua die niet tussen beide kan kiezen, zoals A. Simons optekent? (1990: 142). Na dgl. voor *Bel grotesc* fundamentele aarzeling en diffuse verwarring valt echter snel op hoe hij dan, verlost van zijn pseudo-gevangenenbestaan, uitkijkend naar het herwonnen geluk in de gemarkeerd losse, gezellige en vrolijke sfeer van de familiekring, op deze wanordelijke plaats van de moppen van de komieken Wanten & Dalle en geestige toespelingen buiten het Gesticht, eigenaardig genoeg als verdrietig en zwijgzaam zal overkomen:

"Gij zijt ook niet veel van zeggen", zei zij. 'Ge moet hem daar zien zitten. Op uwe ouderdom. In plaats van een gat in de lucht te springen van contentement dat ge geen twintig jaar zijt, want anders waart ge gemobiliseerd, manneke!' (89)

Voorzeker krijgt de lezer aldus de kous niet op de kop. In deze particuliere woorden wordt de inzet van het boek gevangen: het verdriet van België gedurende de oorlogsjaren langs de dwaalwegen van een jongetje

interactief, maar in sordino te boek stellen. D.m.v. twee omtrekkende bewegingen rond dit tweestemmig ‘verdriet’ dus – die elkaar mogelijk overlappen – probeer ik in het vervolg te laten zien dat er in deze roman van de tegenspraak een monsteroxymoron komt spoken. Tussen het Gesticht en het ouderlijke huis is het niet afwisselend van “Jean qui rit, Jean qui pleure”, wat dit betoog de kant van het tragische-komische zou opsturen. Herinnert u zich de veelbetekenende uitspraak van Bomama: “*les extrêmes [sic] se touchent*” (748), de uitersten raken elkaar aan? Men zou bijgevolg kunnen zeggen dat in *Het verdriet van België* veeleer de maat van een alternatieve hiphop slaat, hybridisch ritme van de subcultuur bij uitstek; je lacht hier toch ook dubieus om dingen die, verstrengeld, niet grappig zijn, en je wordt geconfronteerd met een bitterzoete vreugde en een “spotziek verdriet, indien er zo iets bestaat” (551, zie ook 283 en 661), wat ook Hugo Bousset in zijn essay over de roman (1990) in de verf zette. Via deze tegenstrijdige, hybridische modaliteit probeer ik aldus steeds meer het groteske te naderen. Kom, op de buiten.

Eerste manier om naar verdriet te kijken: wreed geluk

Proberend om het ‘verdriet’ van Louis aldus te berde te brengen, nodigt de roman meteen uit tot een cruciale uitweiding, oscillatie naar de marge van mijn betoog toe die zich echter als revelerend zal ontpoppen.

Opmerkelijk is dat de paasvakantie in Walle met het hoofdstuk “HET LAND VAN DE GLIMLACH” eindigt. Dat is het 14^{de} en middenste hoofdstuk van deel I. Het echtpaar Weisgerber gokte dat in het aantal genummerde hoofdstukken uit deel I de ontwikkeling van een embryo zou schuilen: “27 hoofdstukken, een duidelijke en regelmatige indeling waarin zich de fasen van een natuurverschijnsel als de menstruatie weerspiegelen” (1995: 78), hetzij 38 paragrafen, “ongeveer de duur van een zwangerschap” (1995: 34). Zo bekeken kán “HET LAND VAN DE GLIMLACH” zich inderdaad als het ideale bevruchtingsmoment aandienen voor het ontstaan en de groei van het ambigue en veelzijdige verdriet waaruit m.i. groteske secreties ontspringen.

Even polshoogte nemen. In dit hoofdstuk woont Louis met zijn zwangere (!) moeder een operette bij die door ‘Het Pakket van de Soldaat’ op touw wordt gezet om de soldaten een hart onder de riem te steken. ‘Het Land van de Glimlach’ is expliciet (HVVB 150) ontleend aan de gelijknamige operette van Franz Lehar *Das Land des Lächelns* (1929) (de titel komt vrijwel enkel in de Nederlandse vertaling voor, zie 163). “Het Land van de Glimlach” roept dan onmiddellijk kruiselings de titel van de roman weer op (die overigens zoveel pennen in beweging bracht) en bezingt hem in volle hybriditeit als een contrapunt, tegelijk zijn veelvoudige stemmen echoënd:

het verdriet van (België, land van) de glimlach. Het is raak. Want “Toujours sourire, le coeur douloureux” (147-148) wordt de bitterzoete levensleuze van Louis die hem in de mond wordt gelegd door Prins Sou-Chong, held van de operette en al gauw zijn gele tweelingbroer. “Toujours sourire, le coeur douloureux” fungeert allerm minst door deel I als romantisch en melodramatisch *leid*motief en weeft dan *verschuivend* – dit is van belang – de groteske textuur van deel II grotendeels mee.

Daarom nog even inzoomen, en scherper instellen. Het samenvallen van de twee (!) a priori tegengestelde zinsdelen – “toujours sourire”, “le coeur douloureux” – onthult een vermomd verdriet. Je hart moet het zwijgen opleggen, staat in de tekst, je gevoelens moet je kunnen bevriezen, “niets mogen ze merken” (148). Kortom, de glimlach moet gehanteerd worden als een tegenstrijdig masker tegen de pijn die je niet mag tonen, als een schild tegen de aanvallen van de buitenwereld. Dat is de verschrikkelijke wet van de volwassenenwereld die de operette huldigt en die zich aan Louis opdringt als een ‘Bildungsritueel’: ondoordringbaar blijven (is dit overigens niet ergens de taal van het groteske spook?). Dat het sociale leven hier althans gereduceerd wordt tot een maskerspel vol fratsen, sluit nauw aan bij de overwegingen van Kayser over het groteske (zie ook Rosen 1991: 116).

Wanneer zijn moeder hem na de opvoering naar zijn mening over de operette vraagt, blijft Louis heel even sprakeloos, vanwege de verbluffende boodschap van Prins Sou-Chong. Dit lokt de verontwaardiging van zijn moeder uit:

“Is ’t weer niet goed genoeg? Toch? Waarom kijk je dan zo stuurs? Waarom zit ge daar met zo’n vies aangezicht? Wat moet ik toch doen met u?” (148)

En terwijl Louis eerst verbaasd staat te kijken of zijn knieën en dijen niet safraankleurig worden, voelt hij ineens “zijn ogen in schuine spleten [...] optrekken” en “knikt als een prins” (148). (Prins Sou-Chong die Prins carnaval oproept?) A.h.v. dgl. niet onbelangrijke stereotiepe metaforiek (Chinese ogen die lachen) reikt Hugo Claus, de Ensor-bewonderaar zoals gebleken, zijn personage Louis Seynaeve het mombakkes van de glimlach aan, dat hij dan ook – ineens zelfstandiger geworden – kán opzetten.

“zij herkent de prins niet die nooit, nooit iets zal laten merken van wat er woelt in zijn ondoordringbaar costers hart” (152).

Wat blijkt nu? Het opvallendst versnelt en verhevig “Het Land van de Glimlach” de beschreven eerste indrukken van de familiale omgeving over Louis. In die zin merkt Constance, de moeder, de laatste dag van de vakantie (hetzij 2 dagen na de vertoning, 145) dan ook op:

“Zie hem daar zitten, mijn Louis. Dat zit daar maar of dat loopt daar maar, en ge weet niet wat hij peinst, zijn aangezicht is lijk zonder leven” (153).

Dgl. moederlijke evaluatie bevestigt een bedroefd en versteend masker. Het verstijfde lichaam slaat over in een verstijfd masker; er is een zekere levenloosheid, met Kayser zelfs een vorm van mechanisatie of automatisering van het menselijke leven na te speuren. De voorlaatste alinea vóór Louis' terugkeer naar Haarbeke is dan ook significant gewijd aan deze zg. droevigheid die stiekem een strijd aangaat met het kader waarin ze ingebed is, concreter uitgedrukt: niet bevalt en de opgeroepen familiesfeer zagezegd verpest. Wordt hier naar de 'verdoemde dichter' uitgewaaid, zoals D. en J. Weisgerber in Louis zagen (1995: 48)?

“Mama was ongerust. ‘Louis, leren ze u in Haarbeke om zo’n gezicht op te zetten?’ ‘Maar nee. Mijn aangezicht groeit zo, dat is alles.’ ‘Ik kan niet zeggen dat het mij veel plezier doet.’” (153)

Met “Het land van de Glimlach” leert Louis eigenlijk ondergronds om een aansteller en ‘simulant’ (681) te zijn, zoals vóór mij D. en J. Weisgerber terecht opmerkten (1995: 53). Dat Louis zich realiseert dat iedereen een rol speelt, maakt van hem een clown als protagonist van zijn eigen grotesk theater; voor de lezer is dit via de openlijke constructie van zijn autobiografische vertelonderneming opspoorbaar. Weliswaar ondergaat de clown vele gedaanteverwisselingen, toch trekt er daarbij één in het bijzonder de aandacht vanwege haar poëticaal belang. Eigenlijk maakt Louis zich de wet van de operette zo goed eigen dat hij ze op zijn kop zet om ze te spelen: ‘toujours le coeur douloureux, sourire’. M.a.w. is zijn gefingeerd relaas (deel I) niet enkel het relaas van een vermomd verdriet, het verdriet is zelf meer dan ooit tevoren ook vermomming (vooral in deel II), in die zin de reeds besproken meervoudigheid van de romantitel echoënd. Wellicht is dat beter afgestemd op de oorlogswerkelijkheid, dat andere verdriet waarvan nog sprake zal zijn. Maar achter het verdriet dat Louis afficheert, gaan vooral zijn innerlijke glimlachen en spot aan het adres van de omringende wereld schuil. Wanneer hij zich zodoende tegen zijn omgeving verweert, geeft hij tegelijk ook uitdrukking aan zijn ludieke interioriteit, die in de vertellerstekst doorschemert. Met zijn gefingeerd schijnverdriet wordt hij zo boven elke verdenking verheven. En het lukt, want na Constance is het boek doorspekt met verontruste reacties van zijn familiale omgeving: Louis doet niets op school, Louis droomt, Louis is zwijgzaam, tot beide grootmoeders-profetessen bedenkingen hebben en letterlijk in de val trappen (zegevierende kreet van het hoofdpersonage). Terwijl het gedurende zijn twee eerste

officiële bevrijdingen uit het Gesticht in deel I nooit wordt geëxpliciteerd, laten ze hier hét woord vallen:

“t lijk een verdriet dat hij heeft. Is het verdriet, Louis, ventje?” (422)

vraagt Bomama. En later is het aan Meerke, om op een mooie dag geïrriteerd tegen Louis te roepen:

“Het verdriet van België, dat zijt gij” (521).

Zodoende zorgt het steeds meer hybridisch geoliede gedrag van Louis ervoor dat de symbolisch-dichotomische architectonica die de compositie van deel I staft en hier ‘buiten’ wordt gerealiseerd, eveneens aan het wankelen komt. Er komt immers een grote omkeringsmanoeuvre op gang, waarbij het ‘binnen’ en het ‘buiten’ ieder nog eens averechts besmet geraken met hun tegenpool. Uiteraard wordt dit ruim gesupplementeerd, m.a.w. ‘cross-correlated’ met andere oppositioneringslijnen die ook een *unheimliche* signaalfunctie uitzenden. Zo de homonymie van het woord ‘kruis’ bijvoorbeeld – voor een stuk letterlijke heiligschennis (“hij krabde ook in zijn kruis” en “sloeg heel gauw een kruis”, 95) – die bij de eerste vrije stadswandeling van Louis een meervoudige en ambigue betekenisdichtheid en -verstriktheid veroorzaakt. Hiernaast wees vooral de gebruikelijke (afgekorte) voornaam van Louis’ vader, Staf (eigenlijk Gustave, vernemen we pas kort voor het einde, 704), al op de scheur in het ‘systeem’. Met zijn scepter van voornaam probeert vader Seynaeve eigenlijk zijn waardigheid bij de hogere geestelijke machten ‘binnen’ te bewaren. Vaak gebeurt dat met een “gebedel. Van een baviaan om een banaan” (341), tekent de verteller op. Interessant is dat baviaan etymologisch teruggaat op het Frans ‘babouin’ en vroeger ‘grotesk dier’ betekende. Voorts blijkt dat vader Seynaeve tegelijk steun nodig zal hebben bij het lopen buiten, en dat is die andere staf. Want reeds bij zijn eerste verschijning schijnt het figuurlijke manken door, sijpelt door dat hij zich door het fascistische eb laat meesleuren (cf. het plakaat ‘REX’ op zijn auto). Zijn morele integriteit wordt doorbroken tgv. zijn omgeving, des te meer omdat hij hier op de ‘buiten’ voortdurend staf breekt over zijn omgeving en zijn jasje omdoet. Zonder nog te spreken van het hoge aantal *stafrijmen* die in dit boek voorkomen....

Een gelijkaardige dubbelzinnigheid tussen het binnen en het buiten zweeft ten slotte rond het geheimzinnige personage Holst, “een ordeverstoringende figuur” zegt nog het echtpaar Weisgerber. In zijn prille peuterjaren in het gesticht ziet Louis Holst “in het holst van de nacht” in het Gesticht verschijnen (307). Tegen de verwachtingen van zijn naam in lijkt hij voor Louis op een engelbewaarder (32, 75, 77), op een lichtpunt gezonden

door God (27) in dat duistere landschap van verdriet. Volgens Claus zelf dicht Louis Holst toevallig engeleigenschappen toe uit een “zucht naar een vaderfiguur” (1987: 127). In ieder geval krijgt Louis toch wat later thuis van zijn moeder te horen dat Holst eigenlijk een bosmens is (122) (later nog deels door Raf bevestigd, zie 223). Hierop gelooft hij dan natuurlijk – ook hier is het geschetste christelijke dualisme aan het werk – vast in het tegenovergestelde, nl. dat de boodschappende engel Holst een doodsengel is (134), een duivel (168). Naast de dwaas, de schelm en de nar zou de duivel echter ook een carnavalsvierder zijn (Simons 1990: 127). Zijn meerduidigheid schijnt pas volkomen uit, wanneer Louis later besluit dat Holst een “aartsengel” is “die zijn gitzwarte vleugels heimelijk in het wit heeft geverfd” (HVVb 212). Op het einde van de roman wordt hij als de vermoedelijke moordenaar van Madame Laura aangesteld.

Hierdoor blijft omtrent Holst een vastomlijnde, stijve identiteit in deze *Bildungsroman* uit: hij is noch engel noch duivel, waarmee de kwalificatie ‘aartsengel’ eveneens wordt geproblematiseerd. Veeleer valt echter met het woordje ‘geverfd’ de aandacht op de camouflage, de inkleding, het ‘zich voordoen als’, kortom terug op het masker, waarin m.i. in deze roman volgens een welbepaalde modaliteit iets cruciaals schuilt voor het plotische. “*Het verdriet van België* is een boek over contrasten: een gemaskerd bal”, schreven Dina en Jean Weisgerber (1995: 60).

Bij de vertoning van “Het Land van de Glimlach” wordt Louis fundamenteel geconfronteerd met het asymmetrisch of disproportioneel lichamelijk karakter van het masker: wie of wat je in een ontdubbelingsmoment naar buiten toe speelt te zijn (‘zelfkant’, zou men kunnen zeggen), appelleert andersom aan een uiteraard onbetrouwbaar masker waar ‘anderen’ niet helemaal doorheen kunnen kijken (‘anderkant’, “le masque du dehors” zegt nog Wellnitz 1999: 172) en waardoor men zich bijgevolg steeds ‘mispakt’ en het ‘echte’ steeds verglijdt. Omdat geen van beide kanten klopt, legt het masker zich evengoed als leugen op. Dit is ook de boodschap-waarschuwing die pseudo-beschermengel Holst (sein naar het sociale engagement van de Nederlandse schrijfster H. R.-Holst?) op het einde van de roman vanuit het gefingeerde heden van het schrijven uit de gevangenis (!) naar Louis stuurt:

“Geloof niet alles wat zij allemaal zeggen. A. Holst.” (733).

Met “Het land van de Glimlach” wordt Louis uiteraard de inzet van dat melodramatische conflict gewaar, maar vooral hoe hij het, vertaald in poëtische termen, kan uitbuiten voor zijn schrijfproject. Het masker komt dus degelijk in de taal tot stand. In dgl. inwijdingsverhaal van een

aankomende schrijver rijst als vanzelf een obsessie voor het mysterieuze 'masker' van het woord, voor de polyseme bron, de be- of verwoording die de tekst (en het leven) uitmaakt. De volgende autofictionele passage vertaalt deze zorg:

"De zoete lucht van het dorp/ borp, korp, storp/ er kwam maar geen
rijmwoord, komen rijmwoorder. natuurlijk uit de natuur, wie heeft ze
uitgevonden? (651)

Sterker nog dan het masker als zodanig: in de laatst aangehaalde banale gespreksflarden tussen Louis en zijn moeder is er een uiterst interessant poëtische verwijzing ontsloten. Het zal hier namelijk niet zozeer om het gekunsteld opzetten van het masker gaan ("zo'n gezicht op te zetten"), staat er te lezen, maar om het aangroeien van het masker en het gezicht ("maar nee, mijn aangezicht groeit zo, dat is alles"), van het mombakkes met de bakkes die het vermomt. Het is "zum Gesicht des Menschen geworden", zoals Kayser over dit groteskenmotief schreef (1960: 136). "Risse man sie [die Maske, S.V.] ab, so grinste darunter der nackte Schädel entgegen. Die Menschen Ensors [...] sind mit ihren Larven geboren." (ibid.) Hierin schuilt m.i. een belangrijke vondst voor de tekst van Claus.

Wat met dit romanuittreksel wordt beklemtoond, is daarom niet zozeer – zoals traditioneel bij het maskerspel (en zoals overigens door de Weisgerbers gesuggereerd) – de superioriteit van de bedrieglijke schijn op het zijn (Plato op zijn kop, niettemin nog steeds naar Plato) of van de leugen op de waarheid, enz. "Le grotesque ne recompose pas la vraie face des choses", tot dit belangwekkend inzicht kwam Philippe Wellnitz (1999: 172). De zaak ligt ingewikkelder. In het 'aangroeien' gaat het spelenderwijs om hun ambivalentie, hun onafscheidbare mede-aan-/afwezigheid en hiermee om de noodzaak om beide dimensies tegelijk in beschouwing te nemen. Wat zo dan bijgevolg uitschijnt, is minder het losrukken van het vermoedelijke halfgelaatmasker uit de *commedia dell'arte* bv. dan het blootleggen door het lees- en schrijfproces heen van het haast onopgemerkte (vanuit personage-standpunt dan) naakte volgelaatmasker à la Pirandello (cf. infra, noot 19 p. 39)⁶⁹, dat in al zijn complexiteit, in een dubbelzinnig waas gewikkeld, geen andere achterzijde dan een naakte biedt en hol klinkt. Het demaskeren is m.a.w. altijd weer een spel van maskeren. Hier ook weer berustten de Weisgerbers zich al nadrukkelijk op Pirandello:

⁶⁹ Voor een nadere uitwerking van die thematiek verwijs ik naar "Filmsy masks and tortured souls : Luigi Pirandello and the grotesque". In : *Literature and the grotesque*. Ed. by Michael J. Meyer. Amsterdam-Atlanta. 1995: 85-97.

“alles is ambigu, alles is betrekkelijk, alles is een kwestie van standpunt: de stelling van Pirandello” (1995: 86).

In een montageroman over verwisselbare rolpatronen, over leugenachtigheid, bedrieglijkheid en schijnheiligheid – of nog tartufferie, om het met D. en J. Weisgerber te zeggen (1995: 47) – lijkt de groteske spanning te rijzen om een fundamentele aarzeling die als volgt kan worden omschreven: het al dan niet merken van de naakt-gemaskerde komediant “Louis-the-Imposter” (*HVVB* 640). Klaarblijkelijk wil Louis het achterste van zijn tong niet laten zien, m.a.w. zelfs niet laten zien dat hij een masker draagt (“niets mogen ze merken”; “nooit iets zal laten merken”). Inderdaad herkent zijn moeder de prins (Carnaval) niet (152), net zoals andere mede-personages er meestal niet in slagen om het masker weg te rukken dat nog een ander masker en nog een ander masker verbergt.... Pas tussen deze complexe zelf- en anderkant van het masker, dat zich bovendien nagenoeg niet als masker te kennen geeft, profileert het groter zich m.i. op verbijsterende wijze. Het is de oscillerende beweging tussen het spelen (ev. bedriegen) – waarbij de lezer volkomen bij betrokken wordt op het moment dat Louis het vertellen in de ‘ik-vorm’ infiltreert en Claus’ schrijverschap ontmythologiseert – en niet zozeer het ernstige of waarachtige dat erachter schuilt, maar wel het niet daarop betrappt worden, die m. i. dankzij een dissociatieve contrastwerking de groteske secreties teweege zal brengen.

Als Louis inderdaad de verteller is, ziet het er wel naar uit dat hij bij duivel-engel Holst in de leer is geweest. Hij treedt onverwacht als een Proteusachtige (vertel)figuur op die consecutief de (taal)maskers van zijn omgeving aantrekt. Eigenlijk lijkt het alsof de verteller zich verplaatst in de berichtgeving van zijn personages, in hun leugenspelletjes die henzelf ontglippen; het lijkt alsof hun woorden, het idiolect (taaleigen) van de families na herhaling in zijn stem worden opgenomen. Reminiscenties worden in ieder geval steeds frequenter in de vertellerstekst. Dit wijst m.i. op de subtiële manipulatie van de vertelinstantie met de eigen bronnen van het verhaal, op de inbedding zelf van het verhaal, kortom voor Louis: op het spel. Claus’ vernuftige tovertrucje bestaat erin deze schrijfhouding per imitatio (in deel II vnl.) als gevolg te verkopen van de twijfelachtige waarde van het getuigen, of de huichelarij en leugenachtigheid van zijn personages.

Doch de taalgrappen die Louis al schrijvend eindeloos bedenkt met een geheim grotesk (en soms sadistisch) plezier zijn niet op gelijke voet te plaatsen met de glimlachen en opschepperij uit het begin van deel I. Terwijl deel I zich in deel II in een werkelijk verdriet metamorfoseert, meer bepaald in “een nieuwsoortig verdriet” (617), dringt te laat binnen de familie het besef door van de collaboratie, het leed en de stigmata van het joodse volk.

“want hier is toch alleen maar verdriet te verwachten” (703), zegt mama. “Het verdriet van België” antwoordt Papa (703).

Tweede manier om naar verdriet te kijken: made in Belgium

Zo kom ik stilaan te staan bij dat verdriet van een nieuwe soort, en ook weer niet. Wanneer Louis nog gelooft dat hij zijn verdriet achter zich in Haarbeke laat, weet hij op dat moment nog niet dat hij ook buiten – in het op het eerste gezicht losse, zogeheten gezellige en uitbundige leven zonder reglementen – een ander verdriet tegemoet gaat, dat onder het geestdriftige en vrolijke aanzicht van een kinderlijke bevlieging voor vechtpartijen eigenlijk niet zoveel verschilt van het verdriet dat ook het Gesticht heet. Op die manier wordt de roman doorkruist met het oordeel van Vlieghe: ditmaal van buitenuit scheuren nog eens de scherpe grensmuren. Ze vervagen, onhermetisch. Schuin sluipt in de gleuf, in het tot dan toe vertrouwelijke nest het vreemde dat eigenlijk eerst in krasse tegenstelling (vreugde) doorschemert, maar eigenlijk op het zelf gelijkt: het verdriet van Vlaanderen-België.

Evenals zijn omgeving valt de jonge Louis ten prooi aan een geleidelijke bevlieging voor de oorlog (zie 304 en 309 bv.), die in de roman als het rechtstreekse verlengstuk wordt gezien van een geïdealiseerd glorieus Vlaams verleden vol heldendaden. Zo wakkeren de vele vermomde ensceneringen van Vlaamse vechtpartijen, die hij in zijn Vlaamsgezind milieu voorgeschiedeld krijgt, zijn kinderfantasie aan: de Heilige Bloedprocessie in Brugge, “elk jaar optochten in geschiedenisrouwe kostuums, ridders, gilden, oriflammes” (374), de herdenking van de Gulden Sporenslag, de Ijzerbedevaart, enz. Zonder verrassing kiest Louis dan ook onder de volgens Baudelaire, zo leraar de Kei, enige drie eerbare beroepen – priester, soldaat of dichter (391-2) – in eerste instantie voor soldaat. Uit mimetisme en imitatie aldus, om zich van het gevestigde autoritaire juk van de Zusters vrij te maken, maar ook uit wraakzucht (*Wrraaak!*) voor het als verstikkend ervaren familieleven waar allerhande hermetische, althans niet-herkenbare mededelingen hem door zijn beperkte taalbeheersing desondanks ontsnappen. De eerder aangekaarte behoefte aan een deconderingschrift, en nu zijn vurige soldatendroom en hevige drang naar samenhang, denkt Louis dan wat later waar te kunnen maken bij het gelijkwaardige broedervolk, door zich aan te sluiten bij de NSJV, de Nationaal Socialistische Jeugd Vlaanderen, de eenheidsjeugd van het Vlaams Nationaal Verbond (VNV). Zoals jammer genoeg bekend wil de totalitaire gemeenschap echter “geen parasieten” toelaten (362), alle gebreken en anomalieën, alle uitstekers, de uitwas, het uitgroeijsel plat slaan: “sla dood”

(84), “sluit de rijen” (251), zo luiden de kreten. We zullen zien dat net hier (“wij zijn hier niet om te lachen”, 361), net in de affirmatieve, groteske uitwas en zijn lachende taalspel betrokken op een lagere alledaagsheid – veeleer dan in analytische, polemische statements bij het burgerlijke leven (cf. supra) – de politieke verzetkracht van Claus’ roman schuilt⁷⁰. En dat zit aldus aanvankelijk in het eerder besproken carnavaleske uit het eerste romandeel ingebakken.

Zo vindt stilaan de angst binnen het Gesticht voor het nationaalsocialisme, de Duitsers en bij uitbreiding – paradoxaal genoeg – voor welbepaalde, gecibleerde vreemdelingengroepen überhaupt haar waardevol pendant buiten bij de dorpsgemeenschap. Andersom gezegd: wanneer daar het fascistische autoritarisme doorbreekt, staan we eigenlijk opvallend niet zo ver meer verwijderd van de gekoesterde dwangmatige katholieke orde van het Gesticht binnen, van het geheime reglement van het Grote Reglementenboek met zijn strenge toepassingen, al zijn bijkomende reglementjes, ge- en verboden, de dwang en onderdrukking waarmee de Zusters van de katholieke godsdienst toch wel een gluisperige vorm van totalitarisme maken. Op dat moment treedt de kerkelijke wereld en zijn goddelijke soevereiniteit (die van) het nazi-staatsapparaat bij. Dit doorkruist dan weer enigszins het oordeel van Jos Van Thienen, die het ‘vaderschap’ in *Het verdriet van België* (zoals gezegd treden de nonnen als vaderfiguren op) in verband brengt met autoriteit en aantrekking voor nazi-ideologie en Vlaams-nationalisme (2002: 199). “Dat ander geloof”, schrijft Claus (391), wankelend tussen priestertaal en uniform: beide zijn gezagsdragers die de breukloze overgang van het godsdienstige naar het politieke en omgekeerd in de verf zetten. Door het getal 7, het heilige getal bij uitstek dat o. m. voor de volledigheid van de schepping staat, wordt wellicht het meest opvallende spiegeleffect gegenereerd: het zal de attente lezer (Saskia de Coster vóór mij, 2002: 129) niet ontgaan zijn dat er immers 7 Zussen in het Gesticht zijn tgo. 2 x 7 kinderen buiten, enerzijds bij de familie Seynaeve, aan de kant van Louis’ vader, en anderzijds bij de familie Bossuyt, aan de kant van Louis’ moeder. (Daarbij valt nog te bedenken dat de eerste regel van de roman “zeven Verboden Boeken” vermeldt). Langs deze evenwijdige lijnen bekeken lijken nu de leerlingen, die in het Gesticht in strenge rijen moeten gehoorzamen (HVVB 155), eigenlijk niet zo verschillend van “de exacte rijen [van Duitse soldaten, S.V.] die met gelijk afgemeten pas” (312) door de straten

⁷⁰ Een bescheiden – contrasterend – overzicht van Claus’ ‘engagement’ t.o.v. Günter Grass bied ik in “Hugo Claus’ und Günter Grass’ ‘Grenzland’. Ansichten der Nation in *Het verdriet van België* und *Ein weites Feld*” (2004).

marcheren. Iets gelijkaardigs valt nog te distilleren uit de houding van Louis' collaborateursvader Staf Seynaeve. Naar eigen zeggen zou hij voor de opvoeding van zijn zoon met de keuze van het Gesticht en van een streng christelijke opvoeding in het bijzonder niets liever dan orde (341) wensen: perverse dubbelzinnige 'orde' als het ware. Inderdaad, in het reglement, het opvolgen van bevelen, het "nicht rasonieren" (368), waarop Louis 'buiten' stuit bij de NSJV en dat met kracht in de taal van de vijand wordt gearticuleerd, weerklinkt opvallend een zin van Zuster Adam, in het Gesticht nog, die elke tussenkomst of vragen van Louis probeert te vermijden met de perfect symmetrische tegengestelde zin:

"Als zij niet kan, kan zij niet, amen en uit." (18).

Hoogstens mag Louis in de vertellerstekst – die alles heeft van een innerlijke monoloog – afreageren:

"Je niks afvragen. Je ook niet afvragen waarom je je niks moet afvragen" (18)

Of 'nicht rasonieren'.... Opvallend gaat deze gedwongen gladheid van de oppervlakte hand in hand met flagrante blindheid (zie Sinic 2003: 160, 161) voor de totalitaire, antisemitische ideologie die woekert, zoals zijdelings blijkt uit volgend commentaar van vader Seynaeve:

"Vele grote geesten hebben dat. Eens dat ze buiten hun specialiteit treden zijn het grote kinderen. Zij zoeken overal iets achter. Honderden complicaties bij iets waar wij niet de minste moeite mee hebben" (538)

De suggestie van eenvoud en klare geest die in de laatste zin wordt gehuldigd, weerklinkt bitter ironisch. Want deze geprezen transparantie verblindt niettemin net de personages die zich moeilijk kunnen ontwortelen aan de grote militante flamingantische idealen uit de middeleeuwen en zich derhalve aan de nazi-ideologie verbranden, zoals Staf Seynaeve. Dat personages doorgaans wel 'moeite' hebben met het nationaalsocialisme, is het minste wat gezegd kan worden. Dit geldt hoe dan ook letterlijk voor Bomama, die klaarblijkelijk vanuit de volks-dramatische setting van haar zetel (704) of rotanstoel (110) nog niet genoeg over Hitler horen spreken heeft om zich steeds weer met "Hielter" (104) te verspreken. Doch deze "Hielter"-travestie ontsluit de achilleshiel van deze kleine gemeenschap: blind zijn in de oorlog, met oogkleppen op leven, al die éénogigen bovendien... Dat is haast een gemeenplaats door de roman, die een interessante kritische weerklink vindt in deze passage uit *Het geheim* (1997) van Anna Enquist:

"Helderheid was goedkoop, gemakkelijk en misleidend. Het verhuide de geheimzinnige ondoorzichtigheid waarin de kern van alle muziek schuilging. [...] De helderheidsmaniakken lieten je geloven in valse eenvoud. Luister maar, zo logisch en klaar zijn de dingen die zich voordoen. Niets is raadselachtig, alles is van begin tot eind moeiteloos te volgen. Een leugen. [...] was helderheid niet een knieval [...]?"

Zou Claus nu zeer pragmatisch – niet bepaald met een suggestie van transparantie – een bril voorschrijven? De tekst levert in ieder geval dgl. effect op. Want de jonge student die "een bril aan 't tekenen was op een affiche van Bébé-Cadum" (305) vliegt van de Duitsers de cel in. De provocatie is (of was) althans in de Franse uitdrukking nagenoeg bekend: "Bébé Cadum, va!" (*Robert*). Zo te zeggen behoor je (nog) niet tot de volwassenenwereld. Doch de Belgen schatten de avant-gardistische studentenprovocatie, de uitnodiging om uitvergroot uit te kijken, mogelijk niet naar waarde in: het zullen wel "geheime tekens" zijn, "voor de parachutisten of voor spionnen" (305), ze gelden vrijwel niet voor hen. Zo maken de Duitsers er werk van om de blinden op potsierlijke wijze en zienderogen nog extra te verblinden, wat tegelijk de moeilijke begrijpbaarheid van de omringende dingen uitwijst:

"De Duitsers gooien poppen uit, verkleed als soldaten. Dit verlamt voor uren de heroïsche weerstand van onze troepen." (306)

In het tweede deel van *Het verdriet van België* bezwijkt de christelijke vestiging en 'krankzinnige' instelling in een luchtaanval en gaat grotendeels in rook op, wat de onherroepelijke vreugde van Louis veroorzaakt. Ver van het Gesticht interpreteert hij het nieuws als zijn innerlijke bevrijding, welke die van België opvolgt. Interessant vanuit een grotesk perspectief is overigens dat de verteller (Louis die als baby voor een "wijdopen" (34) deur lag?) vanuit een beschrijving van het gesnurk van Marnix de Puydt uit café 'Groeninghe', "dat zwol en vervaarlijk grolde", het Gesticht met een metonymisch gezwel laat vernielen:

"een gegrom dat zwol en vervaarlijk grolde en zich enkele uren later over de stad Walle verspreidde, dik als rook, de bommenwerpers hadden de opdracht om het station van Walle te vernielen [...]" (464).

In contrast met de betonnen muren, de toen nog veilig vermoede omheining en allerhande afgrenzingen uit deel I boort de verteller dan in deel II vanuit de "open stad" Walle (308) als het ware talrijke 'openingen' en 'gaten'. Zodoende worden de groteske modi die Bachtin ruim heeft besproken bijzonder virulent. Dit is in het bijzonder opspoorbaar in de beschrijving van het vernielde Gesticht:

"Dit was de speelplaats, putten, krochten, waar een ontzaglijke meteoriet van een moorkop aan flarden was gespat, een opengereten piano lag vol onrijpe kleine peren [...]" (465).

De speelplaats lijkt wel op een desolaat maanlandschap met gaten, groeven, spleten dat de verteller in uitgelaten vrolijkheid om zo te zeggen in de muren slaat en dat bij uitbreiding en in volle actie groteske tinten vertoont. Hij oefent letterlijk in het buikspreken, in het spreken door de buik, er een afgod van makend zoals menige familieleden, want het is een enorme profiterole die een diepe krater veroorzaakt, liefst door – zeer bloederig en *gore* (dan wel met slagroom?) – in het rond te spatten. In die zin kan ook tot op zekere hoogte het ambivalent gemonteerde beeld van een opengescheurde, m.a.w. gedwongen opengebloede piano en onrijpe peren een grotesk effect teweegbrengen.

Vanaf het begin van het tweede romandeel valt onmiddellijk op hoe Louis de wet, het reglement, de normen en codes, kortom de vrij gecodificeerde wereld uit het eerste deel opzettelijk en in het wilde weg poogt te schenden: de systematische misachting van regels maakt aldus Bachtin, zo staat te lezen bij Symmank, de excentriciteit van de clown uit (2002: 23): Louis sleept met zijn voeten ondanks de berispingen van zijn vader (111, 114), mag niet op straat maar ontsnapt toch (309), steelt minstens 3 keer (!) (364, 519 o.m.), enz. Kennelijk zoekt Louis als een fanatiekeling, schijnbaar langs zijn "geblutste" (232) imposante Seynaeveus weg (die "riekt waar er zaken zijn" volgens zijn grootvader, 25) de overtredingen en fouten op. Tegendraads en averechts. Dat er niet gerookt mag worden in het appartement van Madame Laura, en niettemin ironisch genoeg twee asbakken vol sigarettenpeuken worden opgetekend (548), wijst eens te meer op zijn maniakale oplettendheid voor de illegaliteit, oeverloos verlengstuk van zijn bekwaamheid om 'alles te merken' (cf. *supra*). Daaruit blijkt steeds meer hoe de aandacht van Louis als schrijver in spe, met de bladzijden die zwart geverfd worden, onoverkomelijk het experiment en de decadentie (verwant met de groteske verlaging door verval en ontaarding) geldt: "als het maar verboden is" (537), zolang hij het opwindende van de verboden vrucht kan proeven! Op het moment dat hij voor het eerst decadente, *entartete* literatuur onder ogen krijgt, schiet hij ook figuurlijk uit zijn vorige ridderlijk-heilige lethargie wakker: "zijn ogen vielen dicht. Zijn ogen schoten open." (553). En wij, lezers, merken het aan de latere enthousiaste schreeuw die over de hypoteksten zegeviert d.m.v. de palimpsestische en afwijkende, maar vrije schrijfvorm, bv. wanneer het gaat om het gedicht 'Een wolk' dat Louis inzendt voor 'Volk en Staat' en de redactie van het blad plagiaat ruikt:

“Ben ik abuis als ik veronderstel dat ‘Een wolk’ geïnspireerd werd door Hölderlin’s ‘Es hängt ein ehern Gewölbe’?”

“Abuis, abuis, abuis”, gilte Louis tegen de wanden van zijn kamer. [...] Hölderlin’s plagiator rende naar beneden.” (603).

Terwijl dit tot nog toe doorgaans sporadisch werd voorbereid, verdoezelen nu vaker, blad na blad, de ‘normatieve’ centra die binnen het carnavaleske beeldensysteem van Bachtin het groteske voor een deel productief maakten. De oorlog levert Louis immers de ideale, alome drempelsituatie (‘Schwellensituation’) om de goed afgelijnde grenzen waziger, vloeiender, en vooral poreuzer te maken. “A la guerre comme à la guerre”, zo benadrukt tautologisch vader Cosijns tgv. Staf Seynaeve. Terwijl de familie Cosijns niet goed aangeschreven staat bij de Seynaeves (noteer de ironie van hun naam: cosijn, cosen, neven) en Louis iedere omgang met de familie uit de Toontjesstraat wordt ontzegd (94, 95), vertoeven de vaders nu samen en gaan de kinderen openlijk met elkaar om (311). Maar er rijzen vooral, steeds talrijker in dit tweede romandeel, onbetwistbare overtredingen zonder codex. In het vervolg worden uit de tekst aanwijzingen gedistilleerd voor de stelling dat het groteske weerstand biedt aan de gerealiseerde af/aanwezigheid van de tegenstelling.

Ik heb reeds ruim gewezen op het boekgeheel dat op het eerste gezicht overeind wou blijven door in tweeën te delen: een overzichtelijk en regelmatig ingedeeld eerste romandeel naast een omvangrijker, chaotisch, wanordelijk Belgisch tweede deel. Zoals reeds besproken huldigde Kris Humbeeck 15 jaar geleden al de mening dat “HET VERDRIET” de transparante respectievelijk symbolische lectuur van het Boek ensceneert en als retroactief effect van “VAN BELGIË” de roman zodoende op ironische wijze in een schijnbare dialectiek inkadert (1989: 364). Want de roman nodigt immers tot een nieuwe lectuur uit. In het voorgaande heb ik zelf met deconstructivistische gebaren proberen aan te tonen hoe het groteske in deel I voornamelijk vanuit een carnavaleske impuls door verwisselbaarheid en omkeerbaarheid een ambigue en penetrante overgang bewerkstelligt. Op grond van recente beschouwingen uit het groteskenonderzoek heb ik voorts proberen te laten zien dat het groteske in een karakteristieke expansieve en desintegratieve beweging op de drempel tussen deel I en deel II het dialectische evenwichtspunt mijdt – Kris Humbeeck zegt: ironiseert – en vanuit een disproportioneel oogpunt spanning blijft kweken. Opnieuw zag Kris Humbeeck m.i. terecht in – vooruitlopend op de hedendaagse Groteskforschung – dat het groteske in *Het verdriet van België* zich tenslotte aan dat reeds genoemde dialectisch kader onttrekt (1989: 360). In navolging hiervan ben ik van mening dat het groteske vooral vanaf het tweede

romangedeelte als een hybridische en incongruente esthetische categorie begint door te dringen en kwantitatief boeit. In dat verband is het opmerkelijk – en symptomatisch voor de moeilijke leeseffecten van het groteske – dat de Belgische Driejaarlijkse Staatsprijs voor Verhalend Proza (cf. infra, noot 70 p. 196) *Het verdriet van België* enkel te beurt viel omwille van het eerste deel, zo staat in het juryrapport te lezen (Wildemeersch & Debergh, 1999: 110; Humbeeck 1989: 367). “VAN BELGIË” wou de jury liever niet bekroond zien.

In “VAN BELGIË” barsten nu werkelijk de grenzen van de vertrouwelijke dichotomische samenhang open, wordt de scherpe afscheiding afgebouwd voor het besmettelijke contact, de interactie met het onbekende en de ander, het onvoorspelbare ander dat niet op het zelf lijkt:

“Met lood in de kuit, vastgeschroefd in de plankenvloer moest Louis erkennen [...] dat hij door het internationale jodendom besmet was, het was in zijn brein geslopen, slinks, niet te stuiten”. (HVVB 564)

Dit is een onmiskenbaar gegeven voor de hybriditeit van het groteske. Zo kunnen hiernaast enkele dualiteitsvoorbeelden uit het begin van dit stuk – uiteraard gemarkeerd in het betoog van de Weisgerbers (1995) – worden herlezen: ineens zijn de ‘onafscheidelijke ‘Siamezen’ (127) Marnix de Puydt en zijn boezemvriend Leevaert toch wel afscheidelijk, want sinds Marnix de Puydt om het zo te zeggen in de put zit, heeft vriend Leevaert het ineens aan zijn darmen (511). Van elke tweeling die beide grootmoeders ter wereld brachten (137, 240), sterft allerminst één kind: Marie-Hélène bij Bomama toen ze nog maar twee dagen oud was, de tweeling van Meerke op 2-jarige leeftijd. En zoals reeds gezegd zal het broertje of zusje van Louis, waarvan nonkel Robert nog voorspelde dat het een tweeling ging worden (136) de geboorte niet overleven.

In het tweede deel van de roman wordt die integratieve eendracht van de twee-eenheid, de zuivere, hele homogeniteit vanuit het unitaire duale, die in de voornamen van de tweelingen van Louis’ grootmoeders (Hélène en Marie-Hélène bij Bomama, Marc en Mariette bij Meerke) het meest grotesk-belachelijk naklinkt (niettemin volgens het bij tweelingen zeer gebruikelijk literair procédé van de homofonie), als verdacht ervaren. Net zoals zij door de verteller de dood worden ingejaagd, wordt in dat oorspronkelijk geachte dualisme gesnoeid. Het wordt aan flarden geknipt. De verzoenings- en eenheidsdroom die Marnix De Puydt wou waarmaken door zijn tweeling Amadeus en Aristoteles (die overigens voortdurend mekaars hand vasthouden, 407) te noemen – volgens de Puydt de verbinding van Hellas en Germania, naar verluidt de droom van Hölderlin (411) – gaat hals over kop: beide kinderen sterven eveneens. Maar hun dialectische ‘synthese’ –

synthese van de antithetische Hellas en Germania, in ander opzicht elders nog van Dietsch und Deutsch – kan in de collaboratiecontext van de roman nog gepaard gaan met de heelheid en grootheid van een toekomstdroom die uiteraard niet ver af staat van de nationaalsocialistische ideologie en haar ‘totale’ overwinningswensen. Toch wordt dit sterke holistische discours – de gemeenschap über alles – steeds waziger en vloeiender. In het tweede deel van de roman wordt ruim gespeeld en geëxperimenteerd met deze krachtige dialectiek en haar constituerende antithese als fata morgana. Dubbelzinnigheid wordt weliswaar zorgvuldig gekweekt. Alsof men nog niet genoeg had van een onvoorspelbare leugenachtige Louis Seynaeve komt er nu echter een overtollige “vitterige, lastige en destructieve tweede Seynaeve” (416). Er doen zich allerhande ontduubelingen voor, identiteiten worden gespleten, gefragmenteerd, versplinterd ... het wordt een bont en los verhaal dubbeldik aangezet, waarbij de dualiteit m.i. niet wordt doorgedreven, maar hoogstens verschuivend – en ironisch, zoals Kris Humbeeck nog beklemtoonde (1989) – wordt gefingeerd en van elke holistische of samenhorige lectuur in ieder geval afstand wordt genomen. Elk consistent, samenhangend en unitair (wellicht ook unanimistisch?) geheel op zich lijkt voorbijgestreefd, smelt bovendien onherroepelijk in brokken met het inzicht in de tragische idealen van het nazi-regime. Dat de Duitsers zich “als één man achter hun leiders” (496) scharen wordt eindelijk afgekeurd met het Joodse boek dat zich voor de familie Seynaeve eindelijk op deze zin van Peter brutaal opent:

“Elke éénparigheid is verdacht” (650).

En met dat fragmenteren, of anders gezegd met het knippen en scheiden (een motief waaraan Kris Humbeeck ruime aandacht schonk, 1989: 363-4, 368) van haar bontjas – niet in twee stukken maar in zwarte flarden – luidt de moeder van Louis het besef in dat de zwarte sneeuwvlokken van het nationaalsocialisme (318 en 536 o.a.) over de burgers van haar stad neerdalen. In dat verband zou het de moeite lonen om de betekenis van de kleur zwart te onderzoeken: de seksuele inwijdingsscène met tante Nora, “Papa’s lelijkste zuster” (187, mijn cursivering: noteer ‘Zuster’ of non, liever dan ‘zus’) wordt in woorden gevat als “een zwarte mis”. Daarbij wordt overigens opgetekend dat Zuster-tante Nora een “arendachtige blik” (577) heeft. Tot slot ziet Meerke – ondanks de kilo wortelen die ze per dag eet voor haar ogen – steeds vaker zwarte vlekken, sterren of motten (641, 7) voorbijflitsen. Is dit een reminiscentie aan de gefantaseerde oogmotten die Louis in het prille begin “getweeën” verschijnen, “zoals altijd” (34)?

Tenslotte zal Louis er hier op uit zijn het platte, het gladde, de eenvoud, de helderheid, de orde of nog het totalitaire een vruchtbaar reliëf toe te *schrijven*. De reeds aangehaalde spreuk van Claus uit de jaren 70 lijkt hierin bevestiging te vinden: het hanteren van het groteske blijkt uiteraard het grootste wapen om het fascisme de kop in te drukken. Met het reglementaire gladstrijken maakt Louis korte metten om alles opnieuw springlevend te laten woekeren. Zo groeien gezwollen, uitstulpingen, takjes en vertakkingen naar buiten toe uit een oppervlakte-in-reliëf-wording. Wanneer Louis in Mecklenburg op het Duitse platteland een bos denkt te hebben ontdekt, een uitgroei op de aardoppervlakte, probeert hij er in een rechte lijn naartoe te lopen. Maar dat lukt niet: hij klimt door doornhagen, waadt door krek en moerassig gebied (486), en geraakt er nooit. In Duitsland lijkt dgl. uitgroei, geografische hyperbolisering in reliëf, nog een fata morgana. Al gauw terug in eigen land weerklinkt toch het volgende:

“De totale overwinning roept haar ongeluk op” (490).

Deze gedachte (van een grote Duitse geleerde (?) aldus Mama) werd zogezegd door Lausengier uitgesproken, de Duitse minnaar van Mama, wiens naam vertelt dat hij ironisch genoeg luizen begeert (die Laus: de luis + die Gier: begeerte, overigens door Claus zelf ontlokt: “de Luizengier”, 434). (Uiteraard denkt men hierbij aan één van de monstrueuze groteskenmotieven van Kayser, m.n. “das Ungeziefer”). Met deze woorden wou Lausengier naar eigen zeggen ‘de waarheid’ verkondigen aan zijn eigen volk. Averechtse naklank aan “der endgültige totale Sieg” uit de antisemitische rede van Göbbels? In ieder geval voert de imitator Louis op het einde van de roman een zeer eigen en ironische collage uit. Wanneer het discours van Johan Vergijsen, stichter van het tijdschrift Mercurius, het einde van de oorlog voor Vlaanderen bezingt met “de geest heeft, zoals altijd, overwonnen” (769), varieert de verteller (Louis) waarschuwend:

“de totale overwinning roept het ongeluk op” (769)

Tussen ‘haar’ en ‘het’ overwint men, en ook weer niet. Het bezittelijke voornaamwoord ‘haar’ maakte ‘ongeluk’ nog op haast architectonische wijze van de overwinning afhankelijk. Toch wordt deze ‘totale’ bezittelijkheid uiteindelijk opengedoken naar een ongeluk van grotere draagwijdte: dat van iedereen.

Hoofdstuk 5

Dik, geblutst en gekapt stinkend vlees: Claus' 'édifice royal'

Tussen “grotesk realisme” en semiotiek van het menselijke lichaam: abnormaliteit, vertekening, hyperboliek

Van deze snijfantasieën is er maar één stap naar Louis' lichamelijke verminkingsmanie.

Dat lichamelijkheid en zintuiglijkheid in Claus' gehele werk hoogtij vieren, is genoegzaam bekend. Wellicht kan het zelfs als één mogelijke royale-triviale toegang gelden tot Claus' werk, sinds Bachtin en talrijke andere groteskenonderzoekers na hem in ieder geval tot het groterke. Dieter Meindl benadrukte exemplarisch dat beschouwingen over de contouren van het menselijke lichaam thans een 'scharnierpunt' vormen in benaderingen van het groterke, dat hij daarom zelf als een “semiotiek van het menselijke lichaam” (“a semiotics of the human body”) omschreef (1996: 17). Daarnaast schrijft Anton Simons nog: “Het groteske realisme betreft de taal op het lichaam.” (1990:137). Zo wordt aan de aanpak van dit Clausiaans thema bij uitstek een onverwachte wending gegeven, eens men het naar een groteske esthetica in- en uitlijst.

Maar welk ludiek, overvloedig en uitbundig plezier van het lichaam en van de tekst ontdekt men dan in *Het verdriet van België*? De personages van papieren vlees-en-bloed die Louis op hun eentje lijfelijk ontmoet, vertonen over het algemeen geen onwaarschijnlijk, 'onmenselijk' of a priori vervormd lichaam. Ik herinner eraan dat Bachtin naast de geijkte omschrijving “systeem van beelden van de komische volkscultuur” het groteske “conventioneel” (zo zegt hij zelf) aanduidde met de term “grotesk realisme” (1982: 28). Anton Simons (1990: 136) vermoedt hierbij een minachtende verwijzing naar het voorgeschreven socialistische realisme. In ieder geval wijst dit althans uit dat er bij het groteske enerzijds een zekere literaire techniek op het spel staat (hier met “realisme” aangeduid), maar dat het anderzijds om meer dan een realistische uitbeelding of schrijftuur gaat, zoals Simons zegt, kortom: dat er voor het groteske tegelijk 'iets' is dat deze technieken voortdurend ontglipt en dat niet te vatten is binnen een

validatieproces van norm of anti-norm en dat m.i. als het incidentele, het toeval, het tertium non datur of de vernieuwing in woorden kan worden gevat.

Hoe kan dat voor *Het verdriet van België* worden verklaard? In Claus' roman is de uitweg uit 'het realisme' immers prominent (wat niet wil zeggen: in het absolute) in het groteske te zoeken. Dat blijkt deels uit de receptie en bestudering van de roman: in de "groteske vertekening van de werkelijkheid"⁷¹; in "dat ragfijne verschil in articulatie" (Humbeeck, 1989: 359); in "het associatieve taalspel, groteske en karikaturale karakter [...] van personages [...] te dik aangezet" (Dierinck, 1994: 260); of nog in de "boekentaalachtige verwoording" (Wildemeersch, *SdL*, 5 juni 2003) (cf. supra). En volgens Claus zelf gaat, zoals reeds aangestipt, de "vervorming van de werkelijke feiten door verheving of contrast" met "sarcasme, slappe lach of groteske" samen (1987: 111).

Naar mijn idee lijkt één ding alvast zo goed als zeker: het is de blik van de verteller-Louis die afdwaalt, dus zijn inktpotblik, zijn pen⁷² en het schrijven (de interpunctie is in dat opzicht veelzeggend) die vrolijk willen kappen, vertekenen, ontregelen en het onregelmatige of 'abnormale' fascinerend bespeuren. Het vertekende zicht van "Louis-met-de-Bijl" (*HVVB* 252) wordt vertekening, zijn schele blik ("Ik ben niet scheel, dat is onrechtvaardig, onnozel en onwaar", 98) gaat degelijk op zoek naar wat er idealiter scheelt. Op die manier focust Louis bewust op lichamelijke gebreken, zoekt verbeten het esthetische foutje, de afwijking op, ook de zijne. Louis de "jongen met oren" (649) en vriend van Vlieghe-de-vlieger vliegt de perfectie aandringend en allitererend naar de keel, wanneer het bv. gaat om zijn eigen "flaporen" die fladderen tegen de wind in (15, 145) en met ongelijkmatige bewegingen uitstaan, onvastpinbaar naar buiten toe centrifugaal. Eerst waarschuwen de uitvergroete olifantsoren hem voor het gevaar (145) beetgenomen te worden in alle raadsels van de taal en de alome spraakverwarring; later dienen de hazeoren subtieler om gesprekken af te luisteren (669), om als een vliegje te bespieden (419) en zodoende naar vliegje Vlieghe de sluwe (73) te groeien en zijn flap voor de groteske landing op zijn schrift, zijn allereerste schrijfpoging, voor te bereiden. Op die manier zal Louis als verteld personage gedurende het schrijfproces het onbegrip verlaten voor de meerduidigheid en ... het groteske. En wat 'de anderen'

⁷¹ Jaap Goedegebuure, "België als operette", oorspronkelijk in: *Haagse Post*, 2 april 1983. Herdrukt in Dütting 1984: 237.

⁷² In deze roman over het manworden en ontnemen, waar soms obscene opnames van geslachtsdelen worden verspreid, is hier een psychoanalytische toespeling niet uit te sluiten.

aangaat? Zo zou nl. een ziek en rood oor bij Dondeyne (“een scharlaken oor, waar hij vaak aan trok”, 7) op het eerste gezicht hoogstens onbelangrijk kunnen wijzen op bv. een oorontsteking, als niet *en passant* een eenlettergrepig asyndeton (opsomming zonder verbindingswoorden) en klinkerrijm bovendien “zijn groot, ziek, rood oor” (65) als een afstaand en overgroot enkeloor (asymmetrisch) zou benadrukken en verscheidene gebreken hier nog haast onbeduidend in de tekststroom accumulatief aan elkaar zou doen grenzen en verscherpen.

Wat de verteller ongetwijfeld ludiek blijkt te boeien, zijn inderdaad al die liederlijke afwijkingen van het klassieke, saaie, ongerepte, mooi afgeronde lichaamsbeeld dat Bachtin met het carnavaleske afschreef en in het bijzonder in het groteske deed barsten; of nog die schoonheidsfoutjes, die voorts aan de lijn, het patroon, de schijnregelmaat van God ontsnappen die Louis jarenlang in de hersenen werd geprent en in de tekenles bij Dolf Zeebroeck een controversieel hoogtepunt vindt. Louis de vermoedelijke verteller gaat gretig op zoek naar zijn eigen “krolse waarheid” (752), wat doorgaans in een specificiteit, idiosyncrasie van het lichaam uitmondt. De zintuiglijke, pluriperceptieve evaluatie – het ruiken, het voelen, het proeven – overwint in de fantaserende, pseudo-poëtische, thans beschrijvende uitlatingen van de verteller-schrijver; zeldzamer wordt dgl. positionering doorkruist met andere (bevestigende of ontkrachtende) stemmen (wat niet wegneemt dat de roman in deel II evenzeer dialogisch, om niet te zeggen kakofonisch is opgebouwd). Dat Louis dus haast niet anders kan – en daar ogenschijnlijk ook een duivels genoeg in vindt – dan het beeld van een onvolmaakt, vervormd of gebrekkig menselijk lichaam bezien, doet bij momenten het groteskenperspectief sterk grenzen aan de karikatuur of het karikaturale bij lichamelijke portretten.

Pas werkelijk in de 18^{de} en vooral 19^{de} eeuw brak deze stem als bijkomende semantische toeschrijving in het groteske door. Christoph Martin Wieland, zo geeft Robertson aan (1996: 120), onderzocht reeds in *Unterredungen zwischen W*** und dem Pfarrer von **** (1775) de verwantschap tussen het groteske en de karikatuur. Door een opgezette vertekening- en distorsietechniek van het menselijke beeld treedt het lichaam in de karikatuur eveneens op lachwekkende wijze buiten zijn eigen ‘natuurlijke’ properties. In de literatuur voert m.a.w. het taalgebruik voorbij het gevoel voor proportie, symmetrie en evenwicht. Uitzonderlijk grenst het groteske van Claus hier door dgl. aberratie van menselijke harmonienormen (weliswaar in het bizarre en belachelijke) deels aan Kaysers groteskenbegrip. Ik zeg wel deels, daar men weet dat de meervoudige lach (en het plezierige) als groteskeneffect – naar mijn leesgevoel toch wel markant in Claus ‘roman

–het groteske van Kayser, dat zoals men weet eerder geörienteerd op de Duitse romantiek en op donkere aspecten van het groteske, vreemd blijven (Thomson 1972: 13; Sinic 2003: 130-131).

Afgezien van de expliciet vertelde karikaturen van politieke figuren die Louis zelf tekent (waarvan reeds sprake) of later nog verzamelt (*HVVVB* 554), zijn de gevilde figuren – romanpersonages – hier net even bekend als Jan en alleman. Op het eerste gezicht kan men zich afvragen hoe zonder ‘referaat’ of ‘model’ naar de afwijking en de spot dient te worden gevist, en hoe derhalve de fout binnen een algemener komisch effect idealiter zou moeten worden uitgewist, zoals bij de karikatuur doorgaans gebruikelijk is. Door gedragingen en trekken vast te prikken (Iehl, 1997: 85) moet de gepolariseerde karikatuur immers duidelijk en eenduidig kunnen betekenen, anders dan het groteske dat als betekenende esthetische praktijk eerder het ornamentale opzoekt:

“L’ornement grotesque se dérobe au sens alors que la caricature doit avant tout signifier, et signifier clairement” (Rosen 1991 : 32).

De karikatuur verschilt dermate van het groteske, zo Rolf Haaser en Günter Oesterle (1997), dat ze polair van aard is:

“Karikatur verhärt in der binären Opposition Ideal/ Verzerrung und lässt keine Verwirrung durch das Heterogene zu.”

Ze houdt derhalve in een binaire oppositie stand tussen deformatie en kritische zingeving of idealisering, terwijl het groteske niet vastpint, maar met een hybridische wip op diffuse en incongruente wijze samenstelt en door de veronzekering van de lezer veeleer ontbindt. M.a.w. wordt de norm in de karikatuur aldus niet zozeer overschreden, de afwijking niet zover doorgedreven (gematigde overdrijving) dat er verwarring ontstaat⁷³ en de kritische zingeving zoals in het groteske ontweken wordt.

Van de in de karikatuur geijkte kritische distantie is hier geen sprake; zoals gezegd trekken de Clausiaanse manschappen zich hierbij terug. Toch kan m.i. op een andere manier op deze vruchtbare gezamenlijke disproportie attent worden gemaakt. Behalve het vette, konkrete overdrijvingsidioom dat op kenmerkend groteske wijze door deze roman

⁷³ In navolging van Heinrich Schlegels berucht werk *Geschichte der grotesken Satire* (1894) begrijpt Maarten Van Buuren het groteske als een “overdreven karikatuur” (1982: 12), dus als een verschil in gradatie. Dit wordt ook gestaafd a.h.v. andere bronnen uit de *Groteskforschung* bij B. Sinic (2003: 130-133) Vgl. hierover nog Robertson (1995: 120), Rosen (1991: 32-33), Thomson (1972: 13, 38-39) en Iehl (1997: 36, 39).

woekert, is ook nog de hybridische metaforiek (animale: mens-dier, mens-ding, geslachtsmetaforiek: man-vrouw, enz.) in dgl. beschrijvingsidiosyncrasie treffend en verstorend genoeg om incongruent op te vallen. Er ontstaat daarbij spanning. Hiermee is aldus bevestigd dat de norm, de canon, de wet doorgaans niet noodzakelijk zijn om *het groteske* te ontdekken. De hierna volgende voorbeelden sterken me in de overtuiging dat *het groteske* het kader dat het eerst insluit (waar deel I een effect van is) overstijgt en voornamelijk in deel II aan de rand opduikt, meer bepaald binnen configuraties van marges zonder centrum werkzaam is. Zo heeft de jonge chirurg en “blonde efeb” die Konrad heeft genezen (en waarin de Weisgerbers (1995:47) de Griekse God Hermes herkennen, zoon van Zeus) te lange armen, weliswaar “volgens de Griekse canon” (HVVB 631). Maar wat de wereldlijke-kerkelijke cohabitatie van Bomama en Zuster Sint Gerolf betreft, lijken ze op “twee geblutste oorlogsgodinnen” met “vette gekromde schouders” (470): een carnavalesk tafereel als het ware, waar *het groteske* opereert binnen een ontgrenzings- en travestiemoment tussen de verschillende machten (Symmank 2002: 32) die elkaar de rug toekeren. Voorts heeft tante Mona, Papa’s zus, de uitpuilende ogen (HVVB 89) van een kikker, die ze eigenaardig genoeg van haar man heeft overgeërfd (90) en tante Nora (!) lijkt wel “slechtgeschoren” (590). Wat aan de langneuzige Lausengier – mama’s Duitse minnaar die de zoon *en passant* in assonanties plus lang eindrijm aanmaant (‘Lausengier, hou haar hier’, 636) – meteen opvalt, is dat hij herhaaldelijk lang is (371, 369, 424, 662). Daartegenover staan zijn smalle ogen schuin en “tegen zijn naakte geschoren slapen z[it]ten twee meisjesoren geplakt” (369). En niet enkel van het in deze roman alomtegenwoordige dorpsplein en de dorpshuizen waaiert de mismaking uit. In Brussel werkt een waterhoofd, een klerk “met een buitensporig grote schedel” (687-8), zoals die van Guido Gezelle “waarin een al te grote massa hersenen gespannen zat, wat de dichter heel zijn leven hoofdpijn had bezorgd.” (82)⁷⁴. Daarentegen heeft Odiel, de uitheemse “kleinschedelige vriend van Vuile Sef” (544), “[...] een lange nek [...] op een abnormaal breed bovenlijf”(451), met “[...] ongemeen vierkante brede schouders” (453).

Zoals het lijf van Gargantua bij Rabelais suggereert, is ‘te’ nog niet teveel bij deze individuele portretten. Daar gaat allerm minst nog een ander belangwekkend, reeds aangeraakt verschil tussen *het groteske* en de karikatuur schuil: het is nog niet teveel van opgeschroefdheid en soms

⁷⁴ Vgl. met wat Hugo Verriest over Guido Gezelle schrijft: “Hij scheen mij te groot, ... een monster!” en verder: “Zijn kop had dien vorm en die lijnen die den denker, den dichter, den hooger mens, uitteekenen [...]” (1923: 123-124).

wellustig kwaad. Terug van menige verbeelde literaire kruisvaart krijgt Louis Seynaeve er dus zelf niet genoeg van, heeft hij nog (schrijf)honger.

Nu van honger gesproken. De personages uit *Het verdriet van België* eten als wolven; ze “geloven meer in het vreten dan in de (religieuze) moraal”, zo typeerde Graa Boomsma raak de Belgen van Claus (1984: 64). Weliswaar hoort op het eerste gezicht de vraatzucht van personages evenals de gulzige vertelaandacht voor het eten bij de oorlogsachtergrond van de roman. Maar toch. Ook hier is referentialiteit met deze subtiële accentverschuiving opgezet. Al mag Bomama nog haar schijnmondaine man benijden met zijn heimelijk overvloedige banketten waar er “gevreten werd tot men omverviel” (HVVB 325), al klagen personages regelmatig hun buikleed, hun hongersnood in precaire tijden van oorlog, toch zit deze roman pagina’s vol-bordevol met niet geringe (om niet te zeggen weelderige) maaltijden en gerechten, lekkernijen en zoetigheden die als opgediept lijken uit “het grote kookboek van de boerinnenbond”, om het treffend met Gwennie Debergh (2002 b) te zeggen. Voor de oorlog uitbreekt, behoren tot de Vlaamse delicatessen: bergen boterhammen, kilo’s ingelegde haring, kalfsroti met worteltjes, varkensgebraad met schorseneren en gebakken aardappelen, koteletjes, schaperagoût, hutsepot, hoofdvlees met mosterd, bouilli met worteltjes (en de dag ervoor de soep daarvan), karnemelkse pap, mastellen, éclairs, appeltaart, millefeuilles, boules-de-Berlin, amandelkoekjes, pralines, Côte d’Or melkchocolade, Lutti-toffees, enz. Vervolgens vertaalt de oorlogsschaarste zich in zeerog in gelei, koolsoep, glazige aardappelen met uitjes, gestolen nonnescheetjes, gekaramelliseerde of gestoofde knolraapjes, geitevlees, bloedworst, klef wit brood, haveremoutpap bij het avondeten, flan van bieten, varkensgehakt of -gekap, pensen, witte bonen in tomatensaus, malt i.p.v. tafelbier, karnemelkpap, varkenspoten, waterijsjes, paardebloedworst, kalfskop in tomatensaus, rijstpap, kalfsnek, schaapschouder, spiering, varkensstaart en spek, en noem maar op. Al bij al worden deze gerechten zo concreet geserveerd, zo ver mogelijk in hun West-Vlaamse eigennamen gespecificeerd dat ze haast op de tafels en in de keuken rieken. In dat opzicht is dgl. barstensvolle gerechtenopsomming toch bijna Rabelaisiaans te noemen (Simons 1990: 141), ook al zijn we nog ver van diens culinaire schriftuur. Het voedzame verzadigingspunt lijkt hier niettemin nooit te worden bereikt. Vandaar al dat (menselijk) vlees op Claus’ (schrijf)tafel? “Van ’t een komt het ander”, zeggen ze (HVVB 471).

Waar ik met deze uitweiding naartoe wou? Naar het familieportret door Louis Seynaeve: als in een lachspiegel getekend. Natuurlijk zijn dan de Seynaeves, aan vaderszijde, allemaal te dik, te zwaar, te geblokt. Al dat

lichaam-in-vlees dat nog meer zwelt en uitdijt, uitpuilt en overvol gevuld bijna barst.... Er is geen afslanking te bespeuren, nee; bijna allemaal blaast Louis ze zijdelings, maar toch zo dik-hyperbolisch mogelijk op, hierna tussen haakjes (bevoordeelde plaats voor het groteske) in een verbeeld gesprek met Raf:

“(Nee, Raf, zoals toen zij [Michèle, S.V.] wegreed, met uitpuilend strak vlees over het zadel, nee, Raf, zij heeft geen zijpgat, het is, het is, er is geen woord voor in de hele dikke Van Dale, het is van Rubens en Memlinc tegelijk, dat achterkasteeltje, ik zei het haar in ‘t Frans; voilà un édifice bien royal.)” (664)

Staf Seynaeve, de vader, maar ook de valsspeler en de leugenaar, mag dan nog beweren dat de Seynaeves “delicate enkels en zwakke darmen” hebben (131), niettemin eten alle familieleden zonder enige uitzondering veel te veel, en kunnen hun “delicate enkels” blijkbaar hun zwaar gewicht goed aan. Zo zet Louis de aanstaande schrijver opnieuw de grote middelen in (allesbehalve minimalisering): voor Bomama, de moedergodin van het Seynaeve-clan met een respectabele brede, welige figuur, worden opnieuw hybridische (animale) metaforen ingelast: naar Paul Claes zijn metaforen vaak voorkomende tropen in het werk van Claus. Terwijl de gerimpelde kaken van Bomama aldus haar eigen kinderen metaforisch “met de tijd als vellen hangen zoals bij een kalkoen” (349), verkiest de verteller via het bewustzijn van Louis de meer kwaadaardige bulldog met een “hondachtige blik” (105):

“zij leek op een bulldog met waterige, alerte pretoogjes en hangwangen die wegzakten in de dorre, vele rimpels van haar kolom van een nek. Platte, rode oren waarover zijig, dun, wit haar hing” (102)

Voorts vinden de bulten op Papa’s wangen (die het heimelijke en gejaagde, mondvul binnenslurpen verraden) een waardig pendant in de “weke buik” (151, 255) die over de broek hangt. De carnavaleske samentrekking tussen het hoge en het lage lijkt wel een plezierige gerechtigde afrekening van de zoon leerjongen-schrijver aan het adres van zijn vader die steeds maar de anderen te zwaarlijvig vindt. Verder zijn Papa’s zussen Mona, Nora en Hélène, zijn broers Robert en Florent dik à te dik, vooral op al dat vlees-in-kleren bij Nora, dat voortdurend vervetten naar eigen zeggen, wordt regelmatig ingezoomd (596, 587). Nog het duidelijkst blijkt dat Louis ze met groot genoeg hyperbolisch tegen elkaar uitspeelt. Wie haalt het in deze groteske rij? Robert lijkt meer dan de 100 kg te halen, “een zwijn”, zegt papa, hij mest zijn eigen vet, hij gaat toevetten” (136). Hij zou dan wel “over de schreef” gaan. Alleen Cécile, de dochter van Mona en nicht van Papa, maakt een

uitzondering op haar jonge leeftijd met haar “schriel lijfje” (90). Daarvoor krijgt ze wel een niet gering “maangezicht” (90) in ruil. En als het er bij de Bossuys aan moederszijde (moederlief trouw) op het eerste gezicht redelijker uitziet, is het maar om tante Violet op te blazen, opdat ze het in haar gezwel nog nipt zou halen van nonkel Robert: zij, “met haar schommelend achterwerk” (198), “woog meer dan honderd kilo, iets meer dan nonkel Robert” (195). Dat uiteindelijk de lezende, tekenende, etende, snauwende (641), kortom fantaserende verteller-Louis voor dgl. portrettering op een heel persoonlijke, eigengereide en ook groteske wijze zo grof, cru en wankelend mogelijk merkwaardige trekpoppen in en uit elkaar steekt, klinkt hieruit overtuigend:

“Op een dag zal Nonkel Robert uit zijn bed stappen, in de spiegel kijken om zich te scheren en ontdekken dat alle puisten van zijn vroeger verdriet weer ontbot zijn in kratertjes, blaasjes, etterbuilen. Een melaatse waar geen Pater Damiaan nog iets kan aan verhelpen. [...] Maar dat zou Bomama teveel verdriet doen. Nee. Wij zullen genadig zijn, hem sparen.” (137)



Ondanks deze overvloedige accentuering en opgeschroefde stijl, ondanks de geniepige strapatsen van de verteller die het lichaam en in eerste instantie het hier bijzonder levendig dichterlijke lichaam van de taal gezwollenheid, dislocatie en abductie kosten, valt deze verminningsidiosyncrasie niet al te zeer uit de toon, boet (nog) net niet aan waarschijnlijkheid in. Daar zijn m.i. althans drie redenen of liever specifieke literaire modaliteiten voor aan te wijzen.

In eerste instantie wordt dgl. vertekeningssmanie – zoals reeds aangestipt – vermoedelijk geschraagd door het oorlogsverhaal. Zo zijn er hier ook de ‘echte’ verminkten, al die gebrekkigen en oorlogsoverlevenden, de kreupelen en éénogigen die allemaal – “vrouw en kind en meid en kat en kind en geit” (HVVB 731) (hebben we hier te maken met een talige koprolbeweging, zoals Bachtin ze bij Rabelais beschreef?) – met hun rare kwalen en bulten op het doek dwalen en soms sporadisch ook andere personages tegen het lijf lopen. Op het Duitse Mecklenburg kijkt Louis terug als “een vlakke, ongerepte planeet met hier en daar een verminkte, dwalend door bietenvelden” (488). Twee mankepoten trekken er zijn aandacht: “[...] een met één long, schijnt het, en de secretaris, die zeker honderdvijftig kilo woog” (486-487). Dichter aan huis is (er) “Monsieur Donkers”, “de kleine dokter Donkers, franskiljon” of “collega dokter docteur broekafstroper” – 4 x 4 k, k – die maar één arm heeft (425, 459), Raspe die uit het Oostfront terugkomt met een “bevroren verminkte hand” (440), “blauwe, bijna zwarte steenharde vingers” die zouden worden afgezet (601), enz. En Papa draagt

actief bij tot de vorming van dit kleine gebrekkige figurantenpersoneel, want over zijn pseudo-kameraden uit het interneringskamp vertelt hij o.m. van een zekere Jaak het Kalf, "een elektricien die een tweede maag heeft waardoor hij herkauwt" (701), collega van een andere elektricien elders in het boek die een been moet missen (253), enz. Het verzinzel is zo dolkomisch grof en flagrant, zo nauwelijks subtiel en zo gekunsteld dat ook hier de aandacht als vanzelf op de vertelling als kunstgreep valt, op de enscenering en manipulatie, en de fictie als schrijf- en leesproces.

In tweede instantie kan dit eigenzinnige collageportret geheel in vertekening, vervorming en amputatie subtiel ontstaan dankzij Louis' 'lilliputtergestalte', om zo te zeggen. In het gefingeerde vertelstandpunt van een kleine jongen kan Claus vernuftig de groteske vertekening-in-verlaging inbouwen. Als gefingeerde kind-verteller kijkt Louis eigenlijk naar zijn mede-protagonisten op. D.m.v. het zogeheten kikkerperspectief kijkt hij dus vanuit een laag standpunt tussen de benen door, waardoor het bekekene weelderige, dynamische en veel te grote, soms gigantische proporties aanneemt en er eveneens iets interessants wordt gezegd over de machtsverhoudingen eromheen. Volwassenen die het in het begin van de roman nog enigszins voor het zeggen hebben en/ of imponeren, lijken Louis dan wel reuzen, giganten. Dit geldt bijvoorbeeld voor de nonnen ("reuzinnen", 94) en op zijn minst voor Holst (12, 20, 33, 77, 134, 249) (A contrario komt in deel I dan Baekelandt, de tuinman van het klooster die "rilde van ontzag voor de Zusters" (35), als een dwerg over). Zoals te verwachten wordt de 'natuurlijk' bonkige en hoge gestalte van Holst met zijn "immense gezwollen rode handen" (25), "reusachtige vingers" (134), zijn machtige en massieve rug (247, 531) in indrukwekkend onderaanzicht gemeten, waaraan hyperbolen kracht moeten bijzetten. Zo wordt o.m. dit quasi-bewonderende respect in een perfect grotesk geoliede hyperbool gevat, waarvan reeds sprake was en die des te opvallender is omdat ze nog elders in de roman wordt gehanteerd (39, 64, ook 142 in licht gewijzigde vorm): behalve Maria-Marie de koe lijken de kleine Louis eveneens de armen van Holst "als met een fietspomp opgeblazen" (33). Anders gezegd: waar hij dat leuk vindt blaast de verteller Louis ze liever zelf met zijn fietspomp op... Door een uiterst concrete beeldspraak wordt de uitvergroting of liever het opblazen niettemin van een grotere verheving ontdaan en contrasterend-grotesk gestaafd.

Naarmate Louis echter groeit en lezenderogen groeit, wordt ten derde de tot dan toe meer dan waarschijnlijke grootte van Holst tot 'normale' menselijke proporties herleid ("hij is hooguit een meter tachtig", 529). Niettemin wordt Holst, zoals alle belangwekkende figuren in dit boek

(publieke personages, intellectuelen...), dan toch ook weer nadrukkelijk grotesk verkleind, verminderd. Zijn grootheid wordt al schommelend aanzienlijk naar beneden gehaald, zonder meteen in een omgekeerd vogelperspectief te vervallen dat alles vanuit de hoogte (of de hemel) a.h.v. een goed overzicht (of de alwetendheid van de verteller) zou bekijken. (Zou anders dat paarsig wratje onder tante Violet haar kin (198), “dat diamantje vet” (227) Louis niet zijn ontsnapt?) Hiervoor lijkt me allicht de resolutie van welbepaalde details, hun onderlinge contrasten, al dan niet spanning, te scherp. Sporadisch leggen de anekdotische trekjes – zoals Marcel Janssens reeds terecht opmerkte (1983: 53) – het er inderdaad te dik en verbrokken bovenop. Louis stelt zijn laag-bij-de-grondse lens in (om zoals paarden – die nota bene in deze roman inzake groteskerie vaak naar voren worden gebracht – zagezegd “alles negen of twaalf keer groter [te] zien” (568)?). Hierdoor klinken de woorden van vermeende dorpskunstenaar Dolf Zeebroeck gedurende de tekenles van Louis nogmaals na: al die ‘details’, ‘puntjes’ en ‘blaasjes’ opwellen, zich ‘blind kijken’ op ‘vliegestrontjes’... Wel dient opgemerkt te worden dat de lezer daarom noch systematische, noch zorgvuldige microscopische opnames voorgeschoteld krijgt; het gaat m.i. eerder om het ineens grof en slordig, maar onbeschroomd associatief inzoomen op welgekozen details die de aandacht wegtrekken van het geprezen ‘essentiële’ en normatieve van pseudo-leraar Zeebroeck. Heerlijke slordigheid (502-4), gedurfd “freewheelen” (626) zonder handen, grotesk gedereguleerd poëtisch lichaam deels bevrijd van de lijn, het stramien, de regelmaat, het patroon... Is Louis op anarchistische wijze niet het ‘groteskenschrijven’ aan het leren? Hoe dan ook levert de volgende passage, waarin Dirk Demuyne reeds voor een deel *het groteske* ontcijferde (cf. supra), m.i. het besproken groteske leesplezier in heterogeen concentraat op:

“Zoals de in Walle neergesmaakte engel Holst er nu weer uitzag! Het was overdreven, pijnlijk, aandoenlijk. [...] Een rozig ski-truitje van Madame Laura aangetrokken dat zij hem waarschijnlijk meegegeven had voor de droogkuis. Onder de blauwe broek van zijn Vlaamse Wacht-uniform staken platte wielrennersschoenen die veel te klein moesten zijn.” (541)

Cherchez l'intrus. Waar is de intrusie, hét groteske detail dat getuigt van vrolijke ontsiering, of liever banaliteit, en vooral opgeschroefdheid? De macht en autoriteit van het uniform worden uiteraard in een pointe belachelijk geschonden door de wielrennersschoenen. Daar kan o.m. de groteske expansie aanvangen: want dat geldt ook op lachwekkende wijze voor “de fietsschoenen van de onderpastoor” gedurende de communie (262) en eveneens – van pointe gesproken – voor de “bespottelijk gepunte,

glanzende molières” van Nonkel Florent die een trotse Louis in zijn NSJV-uniform is vergeten i.p.v. de hoge schoenen (365)...: groteske opulentie van de uitrusting. Gezien dit detail lijkt ten slotte het personage Holst, eerst in een averechtse stap als de duivel aangezien (168), nu per verschuiving slechts een gevallen engel meer die boert in zijn alledaagse kostuum (634). Doordat het hoge of de verhevenheid aan dit personage contrasterend in het platvloerse terecht komt, heeft dit veel weg van een burleske, platvloerse travestie. In minder radicaal-verlagende (groteske) mate moet het mannelijke Seynaeve-clan hetzelfde meemaken, eerst Papa-Staf, dan Peter, de vermeende grote ‘Professor Seynaeve’ (23):

“de imponerende gestalte op de speelplaats van het Gesticht was, eenmaal in Walle, op straat, geslonken tot middelmaat” (243)

“Peter is de kleinste van de twee figuren en dat is vreemd, altijd gedacht dat hij een hoofd groter was dan Papa.” (648)

In dat opzicht lijkt het ontstaan van een schijnbaar ‘neutralere’ blikhoogte met de groei van Louis eigenlijk geveinsd om dermate met de overblijfsels van dat kikkerperspectief te spelen dat Louis haast onschuldig en onopgemerkt als vermoedelijke verteller zijn macht schuin en grotesk kan uitoefenen. Bijgevolg heeft derg. ‘grotesk perspectief’ (indien zoiets bestaat) zoals vermoed een politieke kracht die nog mooi rond het metaforiserende woordje ‘kaarsrecht’ te situeren valt. Behalve de reus-hyperboliek houden andere figuren die voor Louis imponeren, zich immers “kaarsrecht” (zie zijn grootvader en peter Hubert Seynaeve, 649; de Kei, 2x 356; Konrad, 524). Daarentegen gaan de Duitsers die Louis gedurende zijn verblijf in Mecklenburg ontmoet – naar het midden van de roman toe, of liever het begin van zijn creatieve schrijfpogingen, wat niet onbelangrijk is – “gebogen” door het leven, “alsof ze iets in de grond zoeken” (484). De kaarsen zijn ineens razendsnel aan het branden: geen ‘memento mori’-pathos, de letterlijke kleinering en afdaling schrijft Louis happig vrolijk neer. Als duidelijk wordt, dat Louis gedurende de gesprekken die hij er met hen voert, maar vooral met zijn dagboek overwicht op hen krijgt die hun hoofd buigen voor het fascisme, krimpt Gustav Vierbücher, zijn Duitse gastgever, meer en meer ineen, tot Louis er weer een “Gustav de dwerg” van maakt (486). Op een gelijkaardige manier krimpt ook de seniel geworden peter-grootvader-tiran Hubert Seynaeve in een uiterst grotesk en libidineus einde (in zijn kist ook nog wel) (648).

Openrijten

Maar op deze groteske uitweg bij het zogeheten 'realisme' die ik nog steeds bewandel, is er natuurlijk nog (veel) meer. Bij de vertekening hoort o.m. nog dat Louis werkelijk op groteske wijze is geobsedeerd door openingen, gleuven, spleten, gaten... wat reeds in verband met het ambivalente motief van de gapende, wijdopen mond en zijn laag equivalent(en) werd aangestipt. Tussen gastronomie en erotisme: een voorbeeldige groteske locatie. Opnieuw levert hier niettemin de seksuele ontdekkingsdrang van een puber een vernuftig waarschijnlijkheidssalibi. Uiteraard krijgen dgl. 'holtes' in deze kindertijd een directe seksuele connotatie: het door de verbeelding steeds uitvergrote uiteenspreiden en uiteenschuiven van dijen: reminiscentie aan de vriendin "met de dijen wijdgespreid" uit het gedicht "Altijd een kraamvrouw" uit *Herbarium* of aan de geboorte? (geciteerd naar Peeters 2003: 70). Een smoezelig "entrechat" (555) heet dat hier boekentalig in de mond van een vertellend personage dat tot zijn spijt enkel de anderen ziet dansen (564). Toch troost hij zich vlug van zijn onbekwaamheid om het leven op die Bachtiniaanse (volkse) manier te verheerlijken en te onderhouden: hij doet ze allemaal zelf dansen op de koord van zijn dubbelzinnige-platte taalgebruik, rijk aan seksuele toespelingen. Grotesk effect of voyeurisme? Het verschil is soms flou, moeilijk nader te bepalen.

Neem bijvoorbeeld dit klaarblijkelijk geliefkoosd seksueel beeld in *Het verdriet van België*, m.n. de levenslustige vrouw die haar jurk optilt en de man aan de oorsprong van het menselijke leven herinnert. In ieder geval gaat het om een seksueel motief dat Bachtin als ambivalent voor het carnavaleske-groteske bij Rabelais aanhaalt en als zodanig bij de "tradition gauloise" zou thuishoren (1982: 241). Inderdaad bevat *Het verdriet van België* tal van derg. beelden, enigszins in de trant van Gustave Courbets *L'origine du monde*; doch niet wat minder direct, porno-choquerend, scandaleus? Volgens het Bachtiniaanse groteske repertoire dienen ze het leven te stimuleren en wellust te wekken. Eigenlijk is het Louis' eigen obscene en libidineus "openluchtoneel" (402). Indien Louis wel op de loer zit, zou een pervers voyeurisme dan aandeel kunnen hebben in het groteske? Door scenische illusies lijkt men hier toch nooit werkelijk in pornografie te vervallen, hoogstens in erotiek. Ofwel gaat het om flitsende erotische droombeelden in Louis' fantasie (402, 412, 496, 638), soms met karakteristiek overdreven pathos verwoord, ofwel om (kitscherige) filmbeelden of boekenscènes (537, 552), ofwel om de (na)vertelde seksuele inwijdingsrituelen die hij meemaakt (562: met Bekka; 665, 714: met Michèle; 729: met Margot de hoer; 737; 751: Marthe Kersens, 762: opnieuw Bekka) en

die soms zodanig aan het belachelijke en het potsierlijke grenzen dat ze dolkomisch werken. "Orgiastische hilariteit", zo beschreef Jaap Goedegebuure treffend in deze inwijdingspassages de verstrengeling van macht, geweld en sex⁷⁵. Zelfs wanneer Simone er bijvoorbeeld "verkommerd" uitziet, zal het door gebrek aan liefde zijn, schat Louis in, m. n. door "gebrek aan een prijshengst die haar tegen de plankenvloer ramt [...]" (613). Al bij al blijft het verdrongen vrouwelijke geslacht bij Claus – anders dan de soms frappante en ongebreidelde grofheid en niet te fijnzinnige taal van Rabelais – nog door het mysterie van het onbekende omringd.

In een ander verband is dan ook het woordje 'mayonaise' van het Rabelaisiaanse samenspel seks/eten doortrokken. Zoals blijkt wordt de 'mayonaise' in *Het verdriet van België* na een intellectualiserende etymologische uitleg van betweter Louis (mayonaise als *salsa mahonesa*, saus van Mahon, Menorca, 600), die overigens in mogelijke dubbelzinnigheid afloopt ("wat weet jij van mayonaise?", zo reageert zijn oom), net onmiskenbaar grotesk geschift door een scherp erotische connotatie:

"'Wij zijn Dietsers' zei Vlieghe's meisje, van onder haar jurk vlotte een doorschijnende walm die mayonaises deed schiften, kettinghonden deed opspringen" (616)

"Mayonaise, die met een bijna onhoorbaar gesis schift als de damp vanuit haar vlot, vanuit haar vriendschap" (763)

Bovendien hebben Dina en Jean Weisgerber kunnen achterhalen dat het woord 'mayonaise' zodoende effectief op een seksueel en obsceen motief bij Rabelais teruggaat (1995: 46, 101).

Wat blijkt hieruit? Dat met de overgang van deel I naar deel II, meer bepaald met het doorbreken van de oorlog en daarmee van sommige taboes of nog met de groei van Louis, de verzoeking der zintuigen steeds groter wordt. Louis wordt m.a.w. zijn seksuele aandriften in verhevigde mate bewust, en dat is wellicht één van de meest vanzelfsprekende signalen van het Bachtiniaanse groteske in deze roman. Wat o.m. treft, zijn de menige seksuele toespelingen die bij de meest uiteenlopende gelegenheden worden opgediend. De onverwachte incongruentie en de provocatie die hieruit resulteren, ruimen het groteske een keuzeplaats in. Dat blijkt o.m. wanneer Louis in een bovendien archaïstisch boekentaal-Frans een goedkope pathetische repliek van minnaar Lausengier aan het adres van zijn moeder uitvindt:

⁷⁵ Jaap Goedegebuure, "België als operette", oorspronkelijk in: *Haagse Post*, 2 april 1983. Herdrukt in Dütting 1984: 237.

“Je te veux, Constance, à outrance” (434).

In de sentimentele en tegenstrijdige, rijmende nabijheid van het Franse ‘constance’ en ‘outrance’ ontstaat de groteske spanning. Op het einde van de roman wacht Louis bovendien het groteske inzicht op dat het verlagende rijk der zintuigen en aandriften de oorsprong en het einde van het leven herbergt. Zijn oom Omer kan immers in zijn demente toestand niet meer aan de druk van zijn libido ontkomen.

“Nonkel Omer stond wijdbeens tegen een appelboom en wreef zijn onderbuik tegen de stam” (757)

Eveneens valt de schijnpreutse, voor de buitenwereld onberispelijke Hubert Seynaeve kort voor zijn dood – die zich nota bene in een zeer eigen culinaire perifrased aankondigt als een gruyère (“Heren, ik krijg gaten in mijn hoofd, als een gruyère” (636) – in zijn toenemende dementering ten prooi aan een lachwekkende, quasi-animale behoefte-bevrediging (653-5).

Grotesk leedvermaak

Toch geloof ik in navolging van Cyrille Offermans⁷⁶ dat dit opengereten lijfelijk geheel, sterk seksueel geconnoteerd, door *Het verdriet van België* eveneens als sterk dominerend effect van grotesk leedvermaak mag worden beschouwd. Met een wreed genoegen verminkt Louis naar believen: door het spatten, pletsen, verhakkelen, openbreken, uiteenrijten, enz... wordt de lichamelijke integriteit gedeconstrueerd, de inertie ontbonden. Op zoek naar menselijk wild voor zijn pen, die “Harry de Brokkenpiloot” (766) inkachtig dropt en waarbij superlatieven haast te kort komen:

“Een boer komt vloekend aangelopen. De grofst mogelijke hagel patst in zijn zwartehandelboerende gezicht, kop spat uiteen” (519).

In telegrafische stijl wordt gulzig, haastig en hevig opgetekend, als een nota om niet te vergeten, om het schets- en notaboekje met slachtingen te stofferen. En het doet al “vlam, knal” (519). Allerlei vleesbrokstukken, menselijke vleesflarden gaan de lucht in, vallen uit Louis’ pen, regenen over zijn schrift. Ongegeneerd maar onbeschroomd smeert Louis littekens en bubbels op het gezicht van zijn (mede-)personages.

Toch dient deze welbepaalde groteske modaliteit – o.m. verhaaltechnisch – te worden gepreciseerd. In het eerste deel van de roman

⁷⁶ “De waarheid stinkt”, oorspronkelijk in: *De Groene Amsterdammer*, 23 maart 1983. (zie de herdrukte versie in: Dütting 1984: 229).

wordt dit leedvermaak immers nog het vaakst gefantaseerd, als in een verbeeldingswereld aangekondigd. Hierop had Kayser enigszins attent gemaakt door met de obscure overgangszone van de "Wachtraum" (1960: 177) het belangwekkende verband tussen het groteske en het imaginaire in de verf te zetten (Iehl 1997: 15). In dit geval gaat het echter om sporadisch grotesk geweld of hevigheid als inkijsdoos in de innerlijke gedachten van Louis, zo bijvoorbeeld wanneer Mortelmans struikelt en al gauw het papier wordt toevertrouwd hoe "hersenen gutsen uit zijn oor" (68). Met Louis meekijkend naar de filmaffiches belandt de lezer opnieuw in diens groteske verwoordingen waar uiteraard bulten en geweld passen: "het mes drong in de uitdeinende bult van haar borst" (101). En wanneer Louis zich bv. angstig afvraagt of de afwezige Bekka soms niet gestorven zou zijn, heeft hij ook meteen een vreselijke, wrede dood voor haar klaar:

"[...] zodat zij op de vloer terecht kwam met haar mond op de rand van een metalen bak die in de barak van de kleiputten had gestaan, haar tanden rolden over de vloer als ongabe, witte erwtes." (134)⁷⁷

Voor de lezer gaat de fantast Louis Seynaeve zodanig in zijn woeste, overactieve fantasie op dat het er bij momenten echt hilarisch van wordt. Om zijn Apostelen-vrienden te overtroeven betreffende de banale loden bikkel die hij bij de blinde, tandeloze, op haar kakstoel vastgebonden Zuster Sint-Gerolf heeft gestolen, zal Louis hen een allerm minst origineel verhaal over haar vermeende zoon voorschotelen. Ik knip er een stukje uit, het is in grotesk opzicht de moeite waard. Terloops valt op hoe opnieuw de letterlijke betekenis van het woordje 'bikkel' (knoetbeentje afkomstig van een schapenpoot, *Van Dale*) de verbeelding prikkelt en ze polyseem op hol doet slaan:

⁷⁷ Het dubbele groteske mondmotief (ambivalentie hoog-laag en opening) wordt hier gesupplementeerd door een mond zonder tanden. In het bijzonder verwijzen een aantal tandeloze gelaten in het boek metonymisch naar het resultaat van het aangedane geweld, dat dus ongezegd, geïmpliceerd blijft: een boer "ligt zonder één tand in zijn mond in zijn cel" (305), een vrouw in gevangenschap heeft niet één tand in haar mond meer (699). In het geval van de zigeunerin Bekka kan de verwijzing naar het verlies van haar tanden rechtstreeks fascistisch geconnoteerd zijn (valt ten aanzien van de paardentanden op de grond te concluderen dat haar tanden uit haar zigeunergezicht worden geslagen, zoals hoogstwaarschijnlijk met de paarden in Nonkel Roberts slachtkamer gebeurt (569)?). Daarentegen wordt meermaals a.h.v. adjectieven benadrukt hoe gezond-veeltandig en 'wittandig' de Amerikanen (73, 661, 672) wel zijn. Vanuit een ander perspectief merken J. en D. Weisgerber nog op dat de tandeloze mond van Zuster Sint Gerolf "een frappante overeenkomst vertoont met het achterlijf van de koe Marie". (1995: 45).

“[...] Op een namiddag breekt er een storm los, het venster van de slaapkamer waaide open, de grote cactus die op de vensterbank stond viel omver, precies op Gerolfke zijn hoofd, zijn moeder die hem bouillon kwam brengen verschoot zich een ongeluk, want al de cactussteeksels zaten in zijn aangezicht. ‘Maar och Here,’ roept zij en ze wil die stekels er uit trekken. ‘Nee, Mama,’ zei Gerolfke, ‘laat ze maar zitten, het is de moeite niet meer,’ en hij stierf op ’t zelfde moment. [...] ‘Madame, zegt de bisschop, ‘ge zoudt beter één klein kleinigheidje bewaren van uw dode zoon, en daarmee uit.’ [...] ‘Om kort te gaan, zij wisten niet wat te kiezen, zij hebben ’t kind gekookt, het vel en het vet eraf gehaald en dan mocht de moeder kiezen welk gedeelte van het geraamte ze wilde houden voor dat heel ’t geval weer in de kist ging. [...] ‘Dat stukske daar, dat gewrichtje. Want het lijkt op een bikkel en onze Gerolf bikkelde zo gaarne.’ (178)

En het gaat vrolijk verder, wellicht zelfs van ‘kwaad’ naar erger. Wanneer Louis’ gruwelijke straf tgov. Vlieghe (cf. infra) vanuit narratologisch oogpunt als biecht aan de pastoor wordt ‘na’-verteld, wordt de ‘ware’ scène onderbroken en in een sterke perspectivistische afwijking (de refractie waarvan reeds sprake) gesupplementeerd met de fantaske verzinnsels, de “prietpraat” van Louis (282-3), die hij overigens in een belangwekkende autobiografische ontboezeming als *zijn* “toon” en “stijl” bewaakt (283):

“[...] de Dikke heeft zijn vork met een vervaarlijke kracht in de hartstreek gestoten, de Lompe heeft een soeplepel in de oogkas van het offer gestoken dat toen in bezwijming is gevallen, de Lompe schepte met de lepel als in een gekookte aardappel en wierp toen het orgaan achter zijn schouder.” (282)

Met de creatieve ontwikkeling van Louis’ schrijverstalent gaan deze stoere jongensverhalen en eigenwijze, soms sadistische nachtmerries-dromerijen in concentraat langzamerhand af op de ‘beschrijvende’ vertellerstekst (die betrekking heeft op de handeling of de ‘evenementen’ in de vertelde tijd). Veel meer nog worden de menige dialogen en flarden gesprekken getroffen die eigenlijk in het 2^{de} deel van de roman de handeling beheersen. Op menige plaatsen dreigt de actie hierdoor des te meer in het eindeloze, losse vertellen te verdrinken. Deze Grote Verhaal-ontbinding in “vol onnozel, anecdotisch kleingoed” of “verbrokkelde, verkavelde anekdotiek” (Janssens, 1984: 52, 54) biedt tenslotte een welgekomen onderdak voor de groteske, wreedsame sturing van Louis. Pas in het tweede deel wordt immers flagrant hoe zich steeds vaker een bijzonder talig genot ontpopt in het uitgebreid en gretig beschrijven van ‘horrorbeelden’, zonder voortaan doorgaans beslist te kunnen uitmaken of Louis de (aanstaande) schrijver hiervoor verantwoordelijk is. Neem bijvoorbeeld die twee blinden of éénogigen, Maurice de Potter en Vuile Sef.

Op de rand van het verhaal moet Maurice de Potter, Louis' boezemvriend op het college, een gruwelijke dood ondergaan. Maurice valt tijdens het tikje-spelen tegen een ijzeren speerpunt en daarmee worden de oogholtes doorboord (337). Tik!, de uitroep bij het krijgertje-spelen wanneer een speler door een ander getikt wordt. Een tikkeltje abrupt kondigt "een krijsend varken, maal tien" (337) dat Maurice dodelijk werd getikt. En terwijl later nog wordt meegedeeld dat Maurice zaliger de bomen allemaal bij hun naam kon noemen (366), wordt hij hier ironisch genoeg gespietst op een boombescherming. Ineens komt Maurice aldus een groteske kruisiging van de Heiland figureren, die voor de zonde van de mens (Louis met zijn abusievelijke, woeste, leugenachtige verhalen?) lijdt en boet. Bovendien vindt dat 'ongeval' nog een merkwaardige voorklink in het verhaal dat Bosmans noodgedwongen verzint over een zekere Odin die negen dagen aan een boom heeft gehangen en gekwetst werd door een speer (361). Het effect van deze aangekondigde verwantschap ligt m.i. in de aarzeling en verwarring, maar ook in de argwaan van de lezer. Uiteindelijk vraagt men zich inderdaad af in hoeverre de haast toevallig ongelukkige dood van Maurice met dat tikje overdrijving en pathos al dan niet dubbel verzonnen is, waarmee ik bedoel: al dan niet gefingeerd deel uitmaakt van het fictieverhaal waarvoor de lezer tot nog toe had ingetekend of van de afdrijvende fantasie van zijn hoofdpersoonage dat de verteller (Claus?) en zijn verhaal met de orkestratie van dgl. contrapunt poogt te overtreffen.

Ook Vuile Sef gaat hetzelfde éénogig lot tegemoet (708), wat trouwens eveneens letterlijk voorspeld werd door Theo van Paemel, hier veeleer – a posteriori her-lezen – met een grappig effect:

"Die Vuile Sef gaat nog een keer tegen de lamp lopen. Let op mijn woorden." (393)

Omdat Vuile Sef blind is voor het fascisme, laat Claus het (scenische) licht definitief voor hem uitgaan. Het is haast zover wanneer de locale repressie, d.i. de dorpsafrekening tgov. collaborateur Vuile Sef, op het marktplaatsplein grotesk-carnavaleske, zelfs clowneske bijtonen krijgt ("dan was er een clown", "ze lachten lijk in de *cirque*" (708)). Hoe Vuile Sef op belachelijke wijze zijn oog verliest, terwijl het publiek 'gewoonweg' als tol eiste dat zijn haar werd afgesneden, wordt aan de even weinig betrouwbare roddeltoon van Mimi de bakkerin toevertrouwd en tendeert zo naar het einde werkelijk naar de klucht en banale anekdotiek toe. De geïmproviseerde kapper én Vuile Sef beefden beide,

"zodat de schaar uitschoot recht in Vuile Sef zijn oog, die gast met de schaar roept: 'Pardon, het is mijn schuld niet, hij bleef niet stil staan'

[...] hij [Vuile Sef] keek recht voor hem met zijn kapot oog waar dat het bloed en het oog uitliep en met het andere, het was lijk een blauwe steen, want hij had schone ogen, weet ge het nog, Louis?" (708)

Heel erg opvallend in beide episodes is het m.i. groteske verrassingseffect dat door uiterst 'domme' en belachelijke doodsomstandigheden wordt uitgelokt, evenals de soms lachwekkende en macabere, laconieke nonchalance waarmee bijgevolg met de dood zelf wordt omgegaan. We hadden reeds gelezen hoe de verrotting en ontwrichting zich banaal aankondigen als de gaten van een gruyère (cf. supra). Uit het volgende uittreksel blijkt nog welk anecdotisch maar geamuseerde interesse voor het einde van de mens wordt gekoesterd en hoe de vertelaandacht daarentegen in periferie wordt verschoven naar crue, eigenlijk onbeduidende details over bv. (de dood van) een poes. Het effect is op zijn minst komisch-brutaal en onverwacht:

Louis "mocht [...] als keeper in de goal van het College-elftal staan omdat Hendriks zijn moeder zich opgehangen had, een briefje achterlatend: 'Niemand houdt van mij of van Bolero.' Bolero was haar Siamese kater die zij eerst vermorzeld had met een voorhamer." (429)

Bij dgl. gebrekkige lichaamsdelen of verminkingen wordt door het hele boek bevorderlijk ironie, zwarte humor en uiteraard groteske gekoesterd.

Voorzover de tweede wereldoorlog een 'gedroomd' smoesje biedt voor Louis' avontuurlijke jongensaspiraties, kennen zijn bombardementenfantasieën – wat zoals gebleken al gauw zijn 'stijl' wordt – in deel II tenslotte geen grenzen: "[...] lappedebie, rappedekwak, kletsekrak, neerschieten [...]" (630). Zo zou dit vrolijke telrijmpje de wreedzame pleziertjes in het vertelde ontwakende schrijftempo van deel II kunnen aangeven. Als gezicht blijft een dode soldaat slechts "een romige bol vol rode gaten" over, kenmerkend is nog de groteske zijdelingse belichting van zijn "opgeblazen handen zonder vingers" en "zijn uitzinnig gezwollen buik" (314). Een ander zijn darmen zijn op de kiezels gepletst (389), er regenen priesterflarden over het water (757). Van de parachutist die tegen de gevels van de Akkermans Molens (op de *Beestenmarkt* nog wel) is gekwakt, hangen nog enkel

"een donkerrode arm en een stuk buik in kaki [...], rafelde lompen, leer en metaal en hompen vlees, gespietst op een stuk goot." (416)

"Als de oorlog wroedt of broeit of loeit" (403), zucht Tante Mona; alsof Louis in klinkerrijmen in de vertellerstekst aan het buikspreken is. In het tweede deel van *Het verdriet van België* wordt aldus creatief gepeild naar extreme, afschuwelijke oorlogs- en doodsheelden, waarbij het taalgeleedvermaak van

de verteller soms het opwindende genoeg van het publiek, zoniet de menselijke drang naar sensatie lijkt te doorkruisen:

“Witte damp steeg uit de mond van de toeschouwers” (416).

Zou Claus dat problematiseren, naarmate hij meer personages noodgedwongen voor dgl. gruwelbeelden plaatst? Zoals reeds aangeduid lijken me moraallessen en mensverheffende idealisering in ieder geval vreemd te zijn aan deze roman (of hoogstens geïroniseerd dan, en dan nog). Voorzover de ethische bekrompenheid tgov. de oorlog en *la bêtise humaine* worden ervaren, zijn ze hier gevat in een zeer gruw woordenspel en quiproquo, die bewust verwarring schept (cf. Thomson, supra) rond de in de context zwijgende-sprekende formule ‘het is slecht’:

“Hij [Holst] toonde de voorpagina van Volk en Staat. ‘Bezie dat toch, bezie dat’. Een onmogelijk slanke Ariër in een zwart uniform ranselde paniekerige dikneuzige dwergjes uiteen, de jodensterren zwermden als vlinders in het rond. ‘Het is slecht’, zei Holst. ‘Ja. En onnozel. Flauw.’ ‘Zeer slecht getekend’, zei Holst, ‘De epauletten staan verkeerd en ge ziet niet eens wat voor een rand die kameraad heeft.’” (541-542)

Hierbij is geen loodzware moraliserende spreuk nodig. Eigenlijk denkt de lezer nauwelijks nog aan dé oorlog: er is niet eens dat ethische fatsoen en intellectueel gewetensvol appel gewenst om hierover te spreken, want het gaat maar heel terloops in de herinnering over het tragische historische oorlogsverleden van Europa.

Het gewapende conflict verschuift naar de speelse – daarom niet apolitieke – schrijoorlog van Louis die in zoveel mogelijk concrete en crue details vervormt, lekker gaten boort, openingen optrekt, enz... De oorlog bombardeert monsterlijk, Louis biedt met groteske hevigheid en ludiek geweld weerstand in zijn schrijfstijl. Aan het lichaam wordt in de taal geweld aangedaan; naarmate Louis met de tijd leert om de omringende geluidsflarden te parasiteren, wordt dit getekende lichaam van de taal op zijn beurt in een stoet van woorden lekker extreem gedomonteerd.

Hoe worden dgl. verwoestingen uit oorlogstijden in een dubbelzinnige taal van (lachwekkend) verdriet gearticuleerd? In de volksmond heet het plat en onverbitterd: “Ze krijgen op hun tram” (383). Als Odiel en Vuile Sef worden gevraagd of ze in Noord-Afrika het Vreemdelingenlegioen ontmoet hebben, berichten zij over de Tunesiërs die met hun hoofden voetballen (452), een sport die door de roman bijzonder populair is. Van de jonge stervende soldaat die zich aan Louis’ knieën heeft vastgeklampt, puilen de ingewanden uit zijn jas, maar gelukkig “werden [ze] samengehouden door zijn koppelriem” (566), staat te lezen. En een ander

soldaat naast Louis heeft geen kin meer; de concrete, groteske metafoor die op het leven van alledag is geënt, volgt meteen: “als weggesneden met een scheermes” (567). Van deze gruwelijke, monsterlijke oorlogsbeelden maakt Louis soms uitweidingen in zijn schrift die zijn hand verraden. Stimulerend voor Louis’ *gore* verbeelding is ogenschijnlijk de Luftwaffen-arm die als een piëta is terechtgekomen in de armen van een onbekende en “verdwaasde Hauptmann” (567). Bij het aanhoren van een platte waarheid van Nonkel Robert, nl. dat het een plezier is om Peter zijn entrecôte te zien eten, “Vooral ’t vlees vlakbij het been” – “de mens is toch een vleeseter” –, voegt Louis er tussen haakjes in een ontblote, vrije associatie aan toe:

“(De Hautpmann schoof de Luftwaffenmouw op, de stomp van de arm was als een berk afgehakt, de Hauptmann bracht de knuist naar zijn verkrampde open mond.)” (569)

alvorens er iets verderop zelf antropofaag van te worden. De lichamelijke verdubbelt zich, waarbij het ene lichaam in het andere overgaat:

“De bloedige stomp wentelt zich om, en rijst, blijft rijzen naar mijn mond. Manna.” (613).

Het manna, het hemels geestelijk voedsel van de Israëlitische gedurende de exodus in de woestijn, wordt door Louis volgens een typerend en reeds besproken grotesk proces omgebruikt: het manna is meer dan ooit het vlees, zelfs het vlees van de ander. De lust om te eten, deze alome vraatzucht metamorfoseert zich in lust om gegeten te worden. Maar ook het woord van de ander dat voor Louis vlees was geworden, verkeert inmiddels in staat van ontbinding. Of is dat hier welbeschouwd het enige goddelijke voedsel dat over ons neerdaalt, m.n. kadavers? De metafysische diepte wordt magistraal ontweken (“Dat is te diep voor mij”, 732) door *gore* effecten, rechtstreeks ontsproten aan de ijpende groteske verbeelding van Louis.

Gruwelijker-komischer hiernaast is ten slotte nog het op een andere manier groteske, in ieder geval sterk anecdotische bericht van Vuile Sef over de dood van zes Nieuwzeelanders, die gevangen werden genomen en vervolgens platgereden door een tank:

“Ge kent mij, romantisch als ik ben, ik heb nog gedanst voor hen op mijn pumps, in mijn *deux-pièces* de avond dat zij eraan gingen, alle zes. Alles zes fertig gemacht, wij konden ze niet meeslepen. (597)

De waarschijnlijkheid van deze oorlogssituaties, het mogelijke afgrijzen erover, steekt af bij de dolkomische en extreme, opgeschroefde, bijna onwaarschijnlijke beelden waarin ze opgevoerd worden: door deze opgezette spanning grenst het groteske hier aan het excessieve van het *grand*

guignolesque. “Stom, stuitend, stervend sta je ’t best op een [groteske, S.V.] foto” (729): Louis laat heerlijk de medeklinkers tegen elkaar botsen.

Tenslotte blijkt hieruit hoe de dialectiek uit het eerste deel van de roman ruimschoots wordt gespeeld en daardoor dit “ragfijn verschil van accent” ontstaat, zoals Kris Humbeeck zei. Ik koesterde reeds het vermoeden dat Louis naar het groteske van zijn schrift groeit door te bespieden. Uiteraard geloof ik dat het groteske voor een goed deel in deze roman in de imitatie en overname zit. Eigenlijk hoort deze speelse manipulatie bij de talrijke pogingen van de verteller Louis Seynaeve om zijn verhaal neer te schrijven. Naarmate men in de lectuur van *Het verdriet van België* vordert, worden de dichtoefeningen van Louis – Het Schrijverke (485), gezelschap van Gezelle – overduidelijk. Op p. 735-741 wordt het bericht van de vreemde dood van Madame Laura in een wisselende objectiverende stijl zo nauwkeurig opgetekend als in een rechtszaak. De vermoedelijke getuigen of beschuldigden worden gehoord, komen zelfs om de beurt aan het woord, en getuigen; de verteller registreert, lijkt alle getuigenissen zorgvuldig te verzamelen om te kunnen achterhalen wie zich schuldig heeft gemaakt aan de moord op Madame Laura. Vervolgens lijkt de opvallend nuchtere beschrijving van het aangetroffen, vermoorde lichaam (741) op het eerste gezicht wel door een gerechtelijk geneeskundige gemaakt. Toch verradt m.i. opnieuw de expliciete en nogal crue toon het merk van de verteller; bizarre, haast overvloedige details die holtes en ingewanden benadrukken, sturen mogelijk richting groteske op:

“De mondholte is vrij. [...]. De buikholte is droog. De darmen zijn glanzend. De milt weegt 100 gr. Beide nieren samen wegen 220 gr.” (741)

Hierna wordt de stijl van het criminologische gerechtelijk onderzoek opgegeven. De vertellerstekst schakelt tussendoor naar keukenreceptjes waarvan de schrijfwijze even wordt uitgetoetst n.a.v. de woorden ‘asperges’ en ‘mayonaise’:

“Het was de laatste tijd van de asperges, zij waren al wat bitter. Na het koken, even in vers water zetten.” (746)

“Ik heb krabbepootjes meegebracht. [...] Het is om koud te eten, met mayonaise.” [...] (Met vinaigrette dan maar. Peterselie fijn snijden en bieslook. Waar is de schaar? In het oog van Vuile Sef. Zij heeft daar niet, de schaar van Solingen Staal.) (763)

Stilaan wordt duidelijk dat het eerder aangestipte vrolijk-macabere dodenrecept het zal halen; stilaan wordt – doch slechts voor de lezer – in de manipulatie met de bronnen, in deze literaire transmutatie zoals J. en D.

Weisgerber zeggen (1995: 26) het scherpe en ijzeren handpunt van de verteller verraden, als een vleeshaakje dat de vertelcoördinaten een flinke deuk geeft (cf. 'waar is de schaar? In het oog van Vuile Sef'). Onder de ogen van de lezer wordt het recept 'litterair' gestolen en op eigen wijze, d.i. o.m. vrij associatief, nagemaakt: 'van 't huis'. Net zoals de verklapte associatieve en ludieke schrijfmethode van Julien Claessens op het einde van de roman sterk op die van Louis lijkt ("Het is mijn techniek. Ik zet alle omschrijvingen van een kruiswoordraadsel een beetje achter mekaar, schots en scheef." (773)), zo kan de uitlating van Marnix de Puydt, Vlaamse kop, die terugkijkt op zijn eigen literaire productie, eigenlijk naar Louis overgaan:

"Ik had meer, een elan, een impuls. En trots en ongeduld en vernietigingsdrang. Ik had, Louis [ik, Louis? S.V.], de stuwung van de eigenzinnigen, de woelzieken zoals men overigens de opvolger van Saint Louis noemde, Louis le Hutin [...]" (573)

Daarop vraagt Louis zich significant in de vertellerstekst af: "Louis de woelzieke? Louis de woelrat?" (573). Hier ontcijfert men nog eens de vernietigingsdrang van de reeds genoemde "lastige en destructieve tweede Seynaeve" (416).

De poepe van de Puppe

Onder het differentiële aanzicht van de imitatie of het gelijkschrift kan het onderscheid tussen deel I en deel II van de roman worden geëxemplificeerd in twee m.i. grotesk beladen beelden, m.n. de houding van Vlieghe in "DE MANDE VAN DE SCHANDE" (deel I) en een foto uit het zogeheten tijdschrift *Die Puppe* (deel II).

Neem eerst Vlieghe, de "rossige vossige ellendeling" (262) die enigszins aan Abel doet denken met zijn "gezicht van een piepjong vosje" (62). In het laatste, 27^{ste} (!) hoofdstuk van deel II getiteld "DE MANDE VAN DE SCHANDE" is Vlieghe het slachtoffer van een quasi-verkrachting door de andere Apostelen, die bedoeld is als marteling en straf voor zijn zg. verraad en belediging. Geen sprake van – zoals dat heet – 'feiten' die hem worden verweten, hoogstens een misverstand, een geval van gelijkluidendheid. Volgens Louis zou Vlieghe zijn moeder hebben beledigd door te zeggen: "toen is die jonker op de smerige Constance gevallen". Maar Vlieghe ontkent: "Ik zei dat een Junker op het meer van Konstanz gevallen is [...]" (276). De lezer wordt hier geconfronteerd met meerduidige tekens van betekenisveelheid en ambiguïteit, een typische carnavaleske toestand die normaliter tijdens het carnaval ongestraft blijft. Zou Vlieghe zich hier echter met zijn verfijnde taalgevoel proberen los te maken van de totalitaire orde van de gemeenschap (belichaamd door Louis) en op eigen benen staan? Dat

Vlieghe hiermee alleszins het hoogste woord heeft, mag voor de carnavalsvorst Louis niet ongestraft blijven, want hij wordt zelf uitgelachen. Uit wraakzucht wordt Vlieghe aldus onder leiding van Louis (Kaïn, de duivel "in mensengedaante" dan?, 62) in zijn bloot achterwerk ondersteboven, d.i. met "zijn hoofd en opgevouwen armen naar vóren gekanteld" (285), in een fruitmand gestopt. Hierdoor wordt zijn handelingsmarge uiteraard aanzienlijk verkleind, wordt Vlieghe in het nauw gedreven; hij wordt als een marionet aan een touwtje die Louis boven de afgrond doet dansen:

"[...] werd Vlieghe door gretige handen omgedraaid, de bleke billen met de roze streep erboven waar het elastiek had gezeten waren weerloos, onschuldiger dan Vlieghe's gezicht ooit kon zijn." (285)

Hier lijkt me toch een sein naar het Bachtiniaanse grotesk-carnavaleske onmiskkenbaar. Door het uitkleden wordt het lichaam eerst, zoals Maarten Van Buuren opmerkte (1982: 86-87), opengebroken en in zijn naaktheid blootgesteld. Het lichaam ontgroeit zichzelf, zodanig dat er plaats gemaakt wordt voor het reliëf en de uitstulpingen ervan ("bleke billen"). De nadruk valt op de grenzen van het lichaam, daar waar het lichaam naar buiten treedt. Het meest opvallend is wellicht nog de lichamelijke omkering omtrent het "blote-billengezicht", om het met Simons te zeggen (1990: 140).

"Il s'agit là encore d'un trait qui se rattache au modèle carnavalesque, où le corps se conçoit en termes topographiques et constitue l'axe de multiples inversions entre le haut et le bas." (Rosen 1991: 124)

Ik stipte reeds aan dat ook Jos Van Thienen in deze episode een "groteske omkering" aan het werk zag, zonder vrijwel naar de ideeën van Bachtin te verwijzen. Van belang lijkt me hier niet zozeer de omkering in de zin van vervanging, dus van een averechtse (niettemin blijvende) hiërarchisering van het ene op het andere in een ergens nog steeds verzoenende verbondenheid, zoals ik voor een stuk uit Van Thienens uiteenzetting afleid en dat ook vanuit politiek oogpunt bij Bachtin begrijp. Belangrijker lijkt me eerder het scheppen van deze voor het groteske zo cruciaal uithollende ambivalentie die de emancipatie in de hand werkt (cf. supra). Opmerkelijk is dat de carnavaleske parallelisering tussen het lichamenlijk hoge en lage, het gezicht én het achterwerk, de mond en de anus, kortom tussen deze exemplarische plekken van het groteske lichaam uiteindelijk door Louis zelf wordt uitgelokt, en voorts nog wordt gesuggereerd door de hyperboliserende melding van de "wagenwijd open" mond van Goossens kort voor "de droge opening tussen Vlieghe's billen" (286).

De cirkel lijkt rond en dit roept dan weer de integratieve en organische circulariteit op die het groteskenmodel van Bachtin typeert, zoals

eerder gezien. Dit wordt nog door een bijkomend gegeven bekrachtigd. Want Louis houdt zijn straf niet bij de omkering. A.h.v. een loden bikkel wordt de averechtse helft van Vlieghe's lichaam "vergezeld" (286), wat in groteske-carnavaleske termen nog betekent dat Louis de toegang tot het aardse verstopt. Zodoende wordt de openheid van het groteske lichaam (lichaamsopening als rijpheid, vruchtbaarheid en vitaliteit volgens Bachtin) voor de aarde gesloten. De cirkelstructuur wordt hierbij nog bevestigd door de tekst zelf. Want uiteindelijk vraagt Louis zich nadrukkelijk af:

"Zou de bikkel er langs zijn mond uitgekomen zijn? Kon dat?" (288).

Maar liefst een 400tal bladzijden later, in het tweede deel van de roman, krijgt men uit de mond (!) van Vlieghe's vader te horen dat Vlieghe zelfmoord heeft gepleegd en dood werd aangetroffen, inderdaad "met een versleten oude loden bikkel tussen zijn achterste tanden" (721).

Inmiddels bestempelt Louis zelf in een gesprek zijn bikkelstraf als "hottentottententoonstelling" (286). Dit laatste vergt enige toelichting. Eigenlijk worden niet-Apostelen in de roman 'Hottentotten' genoemd. De term 'hottentot' wijst aldus *Van Dale* op een oud negerras in Afrika. Doorgaans gaat het in de roman veeleer om een scheldwoord. *Van Dale* geeft nog als tweede betekenis een belgicisme aan: ruw, onbeschaafd en dom mens. Volgens G. Boomsma (1984: 55) en Thierry Romagné (Claus 1989: 147) gaat het in de roman om een uitdrukking voor "stommerd". Romagné wijst er zelfs op dat Baudelaire in *Pauvre Belgique* als hottentot diegene bestempelt die de Franse taal niet machtig is, en dus ook de Belgen (ibid.). Aldus Claus zelf (1989 : 147-8) wordt het hier echter opgeworpen als "gens qui ont reçu des talents, des dons [...] cette possibilité d'émerveillement [...] [et, S.V.] qui, pour des raisons mesquines et mièvres détruisent en eux ce potentiel." Zou dit niet op vroegrijpe Vlieghe kunnen slaan? Mogelijk wordt met "hottentottententoonstelling" eveneens rechtstreeks op ambivalente wijze op de onttroning van apostel Vlieghe gealludeerd.

Bovendien vestigt "hottentottententoonstelling", dat bekende taalspel van het langste woord, de aandacht onherroepelijk terug op de taal die overvloedig woekert en aangroeit. Zo doet het beeld van Vlieghe "zijn kont en moedeloos spartelende dijen" die uit de mand steken (*HVVVB* 285) Louis immers denken aan

"een plaatje waarop allerlei figuren spreekwoorden uitbeelden [...] en het spreekwoord was: 'een halve mens', of 'hij laat zijn maan schijnen', nee, 'zijn gat aan de mand vegen'. Zoiets. (285)

Of 'zijn gat aan de poort vegen' (zich nergens druk om maken)⁷⁸: de lezer krijgt haast het spreekwoordenschilderij van Pieter Bruegel de Oude onder ogen (*De Spreekwoorden* (1559), oorspronkelijk *De blauwe huik of het bedrog van de wereld* genoemd, vertelt Jan Van Hove in *De Standaard* van 18.08.2004). Interessant is overigens dat ook Rabelais' roman *Pantagruel* in 1564 met de beschrijving van een spreekwoordeneiland verschenen zou zijn, zo staat te lezen bij Rose-Marie en Rainer Hagen (2001: 34). In ieder geval lijkt de pittige spreekwoordelijke vergelijking tussen het aanzien van het lichaam van Vlieghe en Bruegels schilderij niet te vergezocht, te meer omdat de uitbeelding van zegswijzen een rol kan spelen in de interpretatie (cf. supra: 'men moet zich krommen, wil men door de wereld kom(m)en'), evenals het spreekwoordenschilderij door alle 'verkeerde', domme en belachelijke handelingen die er worden beschreven ook wel eens "De omgekeerde wereld" wordt genoemd (Hagen 2001: 34-35). Bovendien fungeert Bruegel – naast Bosch en Ensor (zoals voor deze laatste reeds mocht blijken) o.a. – als een kleurrijke gemeenplaats door de receptie van Claus' werk, in het bijzonder in de Franstalige wereld. Vaker worden deze schilders aangehaald in beschouwingen over het groteske, om te beginnen in het veelbesproken werk van W. Kayser (zie 1960: 123-133)⁷⁹. In het kader van zijn androgynie-onderzoek naar *Het verdriet van België* haalde Jos van Thienen i.v.m. de gepositioneerde Vlieghe twee omgekanelde figuren met gespreide benen en een onzichtbare romp aan uit de *Tuin der Lusten* van Bosch (cf. supra). Het beeld van Bruegels eenzaam gevallen Icarus lijkt me eigenlijk nog dichter te staan bij Claus' tekst en in het bijzonder bij Vlieghe. Ook volgens D. en J. Weisgerber alludeert de bikkels-episode op Bruegel, en in het bijzonder Vlieghe op Icarus (1995: 89).

Zoals in *De val van Icarus* van dezelfde Pieter Bruegel de Oude (rond 1558) lijkt in *Het verdriet van België* ook de episode van de straf-met-de-bikkel slechts een zijdelings, doch symbolisch gebeuren in het verhaal. Beide grensverleggers worden gestraft voor hun vermeende overmoed en hoogmoed: Icarus is in het water gestort, Vlieghe – wiens naam zoals meermaals gezegd ook met vliegen wordt geassocieerd – wordt in de mand gestopt. In beide gevallen krijgen we slechts twee trappelende en uitwijkende benen te zien, die wat Claus betreft enigszins herinneren aan de schoppende benen uit het lange gedicht *Het Teken van de Hamster* ("Twee benen die

⁷⁸ Het 86. spreekwoord van Bruegels *Spreekwoorden* volgens het schema en de uitleg van de *Gemäldegalerie*, Staatliche Museen zu Berlin, waar dit schilderij hangt. (zie Hagen 2001: 36-37).

⁷⁹ Zie bv. nog D. Iehl: "Le grotesque dans la peinture autour de l'expressionnisme. Déformation, mythe et vision" (1997: 83-92, in het bijzonder 88-89).

schoppen", 1979: 46) die wellicht verweer zoeken. Bij nader toezien blijkt bij Icarus nog een hand uit het water te rijzen, bij Claus één elleboog uit de mand ("Meteen verhief Vlieghe zich op één elleboog [...], 285). Aldus is het enige middel dat de vernietigingszuchtige Louis op dat moment vindt om Vlieghe te vernederen of te bestraffen voor de zogezegd onrechtmatige taaltoe-eigening en verbale suprematie grotesk-carnavaleske goochelkunst: eerst de twee-deling, of liever halvering ("gehalveerd blanke lichaam", 286) boven de gordel, en dan het omkippen. Overigens schreeuwt de tekst zelf om dgl. carnavaleske lectuur, ontvankelijk voor zottenfeesten, getuige de veelbetekenende protestwoorden van Vlieghe kort voor zijn 'marteling':

"Wat is dit voor een zottekesspel?' zei Vlieghe." (281)

"Maar Seynaeve toch,' zei Vlieghe, 'wanneer gaat gij eens uitscheiden met uw carnaval?'" (281).

Het is reeds gebleken dat Louis het bij deze carnavaleske streek niet zal houden. Ditmaal is echter nog een ander betekenisproces aan het werk: het gaat er letterlijk om 'uitscheiden'. Louis Seynaeve zal inderdaad 'naar buiten afscheiden' (*Van Dale*). Hierdoor kan nog van verwantschap sprake zijn tussen de hottentottententoonstelling met Vlieghe in de hoofdrol en de 'Vlaamse Koppen' uit deze roman. Ook dit vergt eerst een woordje toelichting: 'Vlaamse Koppen' zijn gipsbeelden, gehalveerde borstbeelden van vooraanstaande Vlaamse figuren, waarmee men in deze roman nogal op potsierlijke wijze pronkt in de huiskamer:

"Louis ging in de cosy-corner zitten. In de hoek tegenover hem stond Guido Gezelle's hoofd op een donkerbruin gesausde driepoot." (82)

Bij uitbreiding roepen dgl. 'Vlaamse koppen' in het boek dankzij een grappig metonymisch effect de Vlaamse intelligentsia op. Vermoedelijk is de portrettenreeks *Twintig Vlaamsche Koppen* (1901) van Hugo Verriest ((1840-1922) daar niet vreemd aan. Terloops valt op te merken dat deze studie op de door Verriest bewonderde Guido Gezelle eindigt en dat is toevallig of niet de meest geciteerde 'Vlaamse kop' in deze roman. Om nu op het verband met die Hottentottententoonstelling te komen: Vlieghe – diegene die de aanstaande schrijver met de taal wou overtreffen – kan in een Bachtiniaans-groteske verlagende beweging worden geïnterpreteerd als gipsafgietsel, nauwkeuriger gezegd niet als borstbeeld maar als 'achterwerkbeeld' dat wordt omgekipt, sterk visueel gepresenteerd, haast tentoongesteld, zelfs gemonumentaliseerd en in gips vereeuwigd.

Tot slot heeft Louis maar heel even last van scrupules voor zijn gruweldaad. Net op dat tijdelijke moment breekt echter uitzonderlijk een

Kayseriaans-groteske dimensie door. Bij de grot van Bernadette Soubirous kort daarop is immers bij Louis enige afschuw en afgrijzen te bespeuren voor de gruwel van zijn eigen (mis)daad. Hij realiseert zich zijn inbreuk op de vertrouwde vriendenkring, evenals de desoriënteringsperiode of ordeverstoring die aan het aanbreken is. Hierdoor wordt het mogelijk om deze episode – binnen het dominerende en overkoepelende carnavaliseringsproces – evengoed als een overgang of ritueel te lezen, of nog als geritualiseerde begeleiding bij het verlaten van een welbepaalde orde (Symmank 2002: 10). Aan het eigengereide ritueel dat Louis Vlieghe in de marge doet ondergaan, komt er gelukkig een einde; men keert terug tot de ‘gewone’ gang van zaken. Toch zal niets meer zijn zoals het was. Louis komt op eigen benen te staan. Met diens bewustwording voor de grot wordt de vertrouwde omgeving wat vreemd, in ieder geval grijs, verdrietig, misschien zelfs even mortalistisch:

“Louis was doodmoe” (284).

“Louis durfde niet naar het afgebladderde ongave stenen gezicht van de Heilige Maagd te kijken, toen hij het waagde zag hij dat ze verdrietig was [...]” (286)

Bijgevolg kan men aannemen dat Louis zich nadien in de biechtstoel bij onderpastoor Maes bevindt om zijn ‘demonische’ daad en de ‘donkere machten’ die hem overmeesterd hebben te exorciseren, om het met Kayser te formuleren (1960: 179 o.m.). Zoals deze nog benadrukte, kan voor dgl. grotesk moment echter geen oorzaak worden aangeduid. Louis blijft radeloos wanneer Vlieghe hem wat later aanspreekt:

“Ik versta niet waarom ge dat gedaan hebt.’

‘Ik ook niet.’” (287)

Toch worden de gewetensvragen van Louis bij de grot en bij de pastoor – waarin Kayser waarschijnlijk in één stap nog horror en melodramatiek zou hebben teruggevonden – integendeel al vlug overwonnen door de lach. Afgezien van Louis’ haast grenzeloos fantask en lachwekkend bericht (waarvan reeds sprake) dat het biechtverhaal over Vlieghe komt onderbreken, wordt zijn “akte van berouw” tot slot parodiërend gedempt door een rijmend en dus ludiek deuntje dat zichzelf echoot en zich zodoende – eens te meer – aan elke moraliserende zingeving onttrekt. Opnieuw worden de rites van Kerk, religie en moraal veeleer door een contrasterende verschuiving herhaald en zodoende van de hand gewezen:

“hij zei de akte van berouw twee keer, drie keer, maar een deuntje als een flard van een telrijmpje in de koude donkere keuken kreeg de bovenhand: ‘de mande van de schande, de mande van de schande’” (286)

Nu rijst ten slotte de volgende vraag, waaraan zich ergens het specifieke groteske spoor van *Het verdriet van België* laat aflezen: zou de (Westvlaamse) rijmvrager (‘mande’) zich verhouden tot de rijmgever (‘schande’), dat daar de echo van is, als Vlieghe in zijn mand tot deze merkwaardige pop die in deel II wordt beschreven, wetende dat deze echo – altijd ook wel ‘anders’ – hier bovendien nog wordt gecompliceerd door mimetische herhaling? Even kijken.

In het tweede deel van de roman stuit Louis op een foto die hij thuis in een knipselmap eigenlijk al bijgehouden had, maar die nu pas zijn interesse blijkt te wekken. De afbeelding stamt uit een opzijelegd, ‘decadent’ boek getiteld *Die Puppe*. Evenredig met het dialectale effect ‘mande’ voor ‘mand’, klinkt hier in het Westvlaams ‘pup’ of ‘puppe’ voor ‘pop’, maar vooral nog ‘poepe’ voor ‘poep’ na: de pop wordt aldus eerst scatologisch-grotesk bij naam genoemd. Afgezien van het geslacht (men weet echter hoe problematisch het vinden van een seksuele identiteit voor Vlieghe wel is; overigens ontmant hij zich later) vertoont de pop merkwaardig genoeg grote verwantschap met Icarus-Vlieghe in zijn mand. Ik haal de beschrijving van de foto geknipt aan:

“In een bos vol herfstbladen stond een naakt figuur dat, alhoewel vlezig en welig als een vrouw, een pop voorstelde, je zag de geledingen bij de knie en lies en dij en middenrif. De pop had geen gezicht of geen schouders omdat vanuit haar navel opnieuw, maar dan omgekeerd, een buik en volle dijen en benen verzezen, die leken op die van anderen. Van onderen en van boven eindigde de pop in voeten met witte opgerolde sokjes en zwarte lakschoentjes. Naast de onderste voeten die uiteenweken als bij Charlie Chaplin op het gouden bladerenbed lag een ineengefrommeld gestreept jurkje.” (554)

De uitbeelding van de pop zou kunnen teruggaan op het werk van de Frans-Duitse surrealist Hans Bellmer (1902-1975)⁸⁰ en heeft in ieder geval alles van een plastisch werk van Claus dat in zijn veelzeggende gedichtenbundel *Imitaties* (1987) is opgenomen. Indien de beschrijving in dat opzicht ‘realistisch’ klinkt t.o.v. een textextern gegeven, kan ze evengoed

⁸⁰ Prof. Georges Wildemeersch heeft mij daar vriendelijk op gewezen. Met mijn dank. Maar reeds Paul Claes had in zijn bespreking van de roman voor lexicon van literaire termen in 1989 reeds de toespeeling op Hans Bellmer erkend (Claes, 1989: 6): “hij [LS] verlaat de klare lijn van kunstenaars als Dolf Zeebroeck voor de troebele kunst van iemand als Hans Bellmer”.

in textintern opzicht een minder sprekende referentiële functie bekleden, veeleer anarchistisch (door)werken, te meer omdat bij mijn weten in deze roman Hans Bellmer nergens een (expliciete) rol lijkt te spelen.

Dan is het maar de vraag of hier ook van imitatie sprake kan zijn t.o.v. de halve mens Vlieghe. Althans wijzen de in de lucht gespreide benen hierop, ook al is de elleboog (of de hand) die steun zoekt, zich probeert te verhelpen en het geheel probeert recht te zetten, verdwenen. Daarenboven hebben beide passages een sterk picturaal karakter (wat niet onbelangrijk is voor het groteske, zoals men weet): het ene haast expliciet uitgelokt door het spreekwoordenschilderij van Bruegel, het andere veeleer door stilzwijgend op het werk van Claus/ Hans Bellmer te alluderen. Zetten we deze analogische verkenning verder, dan springt vanuit een grotesk perspectief sterk in het oog dat de halve mens Vlieghe ont-menselijkt wordt, als 'levend gipsbeeld' om zo te zeggen wordt gemechaniseerd. Ook om het gebruik van brutaal geweld teov een slachtoffer aan te tonen dat hij als ding wordt gepresenteerd (Sinic 2003: 237). Zoals bekend heeft Wolfgang Kayser in zijn onderzoek naar het groteske het belang van de pop en de automaat ruim onderstreept. Vlieghe krijgt hier niet alleen geen handelingsmarge meer, hij zou hier volkomen worden 'geautomatiseerd'. Het menselijke leven dat, gehalveerd, al aan belang moest inboeten, gaat nu in de vergelijking haast verloren. Levendige Vlieghe verstart in een stijve mechaniek als dode pop op een plaatje dat in contrastwerking met dit springlevende en "babbelse" (Humbeeck, 1989: 365) 2^{de} romandeel nog moeilijk een verhaal vertelt. Na het masker duikt hier de pop als één van de belangrijkste groteskenmotieven op, vooral bij Kayser binnen dit opzienbarende automatiseringsproces, maar ook in positievere (versta dus: carnavaleske) zin bij Bachtin.

Sterker nog: Vlieghe's onzichtbare romp in de mand wordt hier afgehakt en kunstmatig zichtbaar gemaakt, d.i. averechts *vanonder* aangevuld, niet met wat zijn gehalveerd lichaam 'logischerwijze' of 'normaliter' zou moeten verlengen en dus holistisch herstellen, nee, met een tweede onderste, een ander half mens, averechtse kopij van het eerste, waardoor er een merkwaardig spiegeleffect ontstaat. Zoals de pop surrealistisch wordt gemonteerd ("de haastig tot een monsterlijk geheel in elkaar gezette torso's en onderlijven na de sectie", 555), zo monteert Claus de dichter naar het 'model' van de hybride ook de taalgeledingen in parataxis (zg. nevenschikking van de meest uiteenlopende associaties zonder verbindingswoord: "knie en lies en dij en middenrif"; "buik en volle dijen en benen"), zoals in een kettingschrift. Dit geconstrueerde complex doet daarom soms erg maniëristisch aan. Wat blijkt, is dat het groteske van Claus zich bijzonder lijkt te vinden in deze versplinterde, eruptieve spontaneïteit,

schakelloze transitie van de parataxis. In wat Vincent Jouve daarover schrijft, erkennen we zonder al te veel moeite een aantal groteske kenmerken:

“La parataxe est en général l'indice d'un discours de la spontanéité, relevant une vision du monde éclatée et chaotique. Elle signale un primat de l'affectif [...]. Passage sans transition d'une pensée à l'autre, [...] au gré de l'affectivité, disproportion des préoccupations [...]” (Jouve 2001: 52-53).

Eigenlijk stuiten we hier op een op zijn minst afwijkende auto-hybridische voorstelling – half pop-half pop – die naar automatisering snakt. Oorspronkelijk als straf bedoeld zou de halvering hier nog dubbel worden gehalveerd, anders geformuleerd: net in halvering in elkaar gestoken. Ontdubbelt zich daarom de openheid van het groteske lichaam, als dubbele ode aan Bachtin? In ieder geval wordt hier thans wat als de holistische en enigszins formalistische sluitsteen van Bachtins onderzoek beschouwd mag worden, i.e. de omkeerbaarheid en parallellisering gezicht-achterwerk in een harmonische en organische cirkelfiguur, opengevouwd en ruim doorbroken. Doch het laag-lichamelijke herhaalt zich onvermoeibaar.

Dgl. verkenningen reveleren naar mijn idee toch iets van de abrupte, dynamische pirouettes die Claus' lezer wordt geacht te draaien door zijn leatuurparcours; eveneens reveleren ze iets van de indrukwekkende en versplinterde complexiteit die de roman hier aan de kaak stelt. Via woordspeling en gelijkkluidendheid kan de “halve mens” Vlieghe in een al bij al verschuivend-associatief perspectief in verband worden gebracht met deze surrealistische pop. Wat voorzeker niet te ontkennen valt, is het cruciale belang van deze eigenaardige pop voor de experimenterende en deconstruerende “tisten” uit deel II, versta “de versplinterde kubisten, expressionisten” (564), die zoals men weet – Kayser heeft dit voldoende aangetoond – een vruchtbare bodem lever(d)en voor het ontstaan van het groteske. Want als gevolg daarvan wordt iets verderop een slapende Marnix de Puydt in het park aangetroffen:

“Hij [Louis] zag naast een ijzeren papiermand, geknakt bij het middenrif, met blote goudbehaarde voetjes die weerloos op het grint lagen vanonder grijs flanel, Marnix de Puydt liggen.” (571)

Op die manier blijkt nog hoe deel II van de roman (de woekerende marge als het ware waarop zoals gezegd Kris Humbeeck (1989) enigszins wees) genoeg omvang krijgt t.o.v. het ingekaderde deel I om het dialectische systeem dat het voortbrengt te laten exploderen. “VAN BELGIË”, dat lange romanfragment met zijn vertakkingen van fragmenten en subgenres, maakt deel uit van een

duaal materieel geheel (als boek) en lokaliseert degelijk – in een ontdebbling dus – een boek (dat van Louis), maar biedt zelf weerstand aan het heel-worden. Het experimenterende fragment fragmenteert zich zoveel mogelijk om het meest fragment van alle opgesomde fragmenten te blijven... Verdubbelde onderlichamen zonder romp, opwellende marges zonder centrum, ... : van de marge stap ik naar de afscheiding.

‘Gij zult mijn spoor, mijn merk, bij u dragen’

In het voorgaande werd ijverig (af)gebouwd rond de als grotesk begrepen anatomische voorstelling van het menselijke lichaam (of: van de mens als een grotesk lichaam) met zijn uitstulpingen en openingen waarlangs de wereld binnenkomt aldus Bachtin. In het bijzonder zag ik dat anatomische lichaam floreren van vermengde lichamelijke bedrijvigheid rondom voedsel en drank, seksualiteit en ontlasting. En zo belandt men inderdaad in *Het verdriet van België* zeer snel in een overvloedige, bordevolle lichamelijkheid.

Wat blijkt, is dat het groteske in dit boek inderdaad sterk en vrolijk verankerd is in “le principe du bas matériel et corporel”, zo Bachtin, d.i. in de grof-materiële en laag-lichamelijke leefwereld. Zeker schuwt Claus, de provo, hier niet wat volgens Bachtin wel vaker in de ascetische, christelijk-kerkelijke traditie of aan de hoven in wetten, regels en dogma’s werd veracht en verdrongen: het barende lichaam, het groeiende, stervende en geboren wordende lichaam, het schijtende, pissende, kakkende, neukende, drinkende en etende lichaam. Kortom: al de ‘bedrijven’ of lotgevallen van het lichaam die zich in alle mogelijke combinaties voltrekken en samen woekeren, zo Bachtin⁸¹. Denk bv. aan de gestereotiepeerde, daardoor haast belachelijke collectieve zorg om de groei van Louis (31, 243, 344, 422, 592). Vervolgens geven verhalen als de zelfmoord van Vlieghe exemplarisch weer hoe die “beelden” (“images”) en “reeksen” (“séries”) van het lichaam, zoals Bachtin

⁸¹ Meer bepaald is deze deeltuizenzetting over de groteskentheorie van Bachtin uit zijn Rabelais-studie (hier in Franse vertaling gelezen) in grote mate schatplichtig aan het onderzoek van Anton Simons, *Het groteske van de taal* (1990: zie vooral hoofdstuk 6 “Het groteske realisme”). Met dat werk werd immers voor het eerst consequent – na enkele mooie aanzetten in het tijdschrift *Raster* (o.m. 30/1984: 30-41) en van Maarten van Buuren (*De boekenpoeper*, 1982) – de Bachtiniaanse terminologie over het groteske naar het Nederlands overgebracht. Meer dan tien jaar na Simons gaf Annie van den Oever met haar studie *Fritzi en het groteske* (2003) daar een gelukkig vervolg aan.

ze noemt⁸² (in het geval van Vlieghe: de dood, de seksualiteit en de geboorte) op een steeds vernieuwende manier met elkaar worden verbonden.

In zijn dood – overgangstoestand van een oud naar een nieuw lichaam (Simons 1990: 14) – wil Vlieghe klaarblijkelijk het materiële geslachtelijke lichaam treffen, kortom “deseksualiseren”, zoals Jos Van Thienen schrijft (2002: 201). Vlieghe pleegt immers zelfmoord op een zeer ‘ongebruikelijke’ manier, m.n. door zijn testikelen door te snijden. In deze zelfcastratie herkent J. Van Thienen een androgyne impuls om de binaire onderscheiding man-vrouw te overstijgen en een staat van paradijselijke homogeniteit en harmonie te herstellen (2002: 202, zie hierover nog Humbeek 1989: 368). Aan wat in ieder geval een gruwelijk doodstafereel had kunnen worden, wordt eigenlijk – zoals vaak in dit boek omtrent ‘serieuze’ zaken – een potsierlijke en belachelijke wending gegeven, wanneer de vader van Vlieghe, die dit navertelt, met een uiterst concrete en anecdotische zorg eraan toevoegt:

“en de testikelen nog in het toilet heeft doorgespoeld, ‘waar anders? Zij waren niet te vinden [...]’” (721)

Met Bachtins bril op laat zich – anders dan bij Jos Van Thienen – beargumenteren dat Vlieghe met zijn daad het (letterlijke en figuurlijke) snijpunt tussen het lichaam en de ‘buitenwereld’, m.a.w. het ‘middel’ tot afscheiding, wou doen verdwijnen en zodoende het lichaam wou begrenzen. Het lukt hem echter niet, want hij bloedt leeg. Lichaamsafscheidingsen gaan als bloed toch door; ze openen het lichaam opnieuw. In het leegbloeden staat het lichaam weliswaar zijn dood af, maar tegelijk en paradoxaal genoeg ontdekt het ook zijn vernieuwing en geboorte op de nieuwe wereld:

“[...] en toen is hij blijven liggen tot het einde, Louis, het einde dat milder is gekomen dan men zou veronderstellen want volgens onze huisdokter verwekt leegbloeden een bepaalde euforie, hij lag met zijn banjo in zijn armen, meer kan ik u niet zeggen maar minder ook niet, Louis.” (721)

⁸² “Forms of time and chronotope in the novel” in: In *The dialogic imagination. Four essays by M.M. Bakhtin* (1981: 170). Zie ook Bakhtine 1982: 426. In “Forms of time and chronotope in the novel” worden er althans zeven genoemd: “(1) series of the human body, in its anatomical and physiological aspects; (2) human clothing series; (3) food series; (4) drink and drunkenness series; (5) sexual series (copulation); (6) death series; (7) defecation series.” (p. 170). Vertaling: het menselijke lichaam in zijn anatomische en fysieke aspecten; kleding; voedsel, drank en dronkenschap; seksualiteit; dood; ontlasting. (geciteerd naar en vertaald door Anton Simons (1990:137).

Onmiskénbaar gaat de ontlediging in de dood gepaard met een regeneratievermogen. Het klinkt alsof Vlieghe net voor het einde een nieuwe levensenergie werd ingeblazen ("euforie", "zijn banjo", cf. de muziek als leven bij Bachtin), wat de verstrengeling tussen deze lichamelijke reeksen, hun verwevenheid zoals Bachtin dat zag, degelijk aantoot.

Eigenlijk lijkt het wel of Claus maar niet genoeg woorden 'vuil' maakt aan deze nooit voltooide 'vitale' (dus ook om dood te scheppen) lichaamsenergie, aan deze weinig innemende voorstellingen van het lichaam waarop het groteske volgens Bachtin duidt, zo sterk zijn Claus' personages in *Het verdriet van België* aan hun natuurlijke lichamelijke functies gekluisterd. Wat Bachtin als grotesk bij Rabelais ter sprake brengt, blijkt grotendeels verrassend voor Claus te kunnen opgaan. Want *Het verdriet van België* is overvloedig bevekt met lichamelijke overblijfsels en allerlei residu's. Het gaat er vaak, nauwkeuriger gezegd, om *externe* secreties van het menselijke lichaam, d.w.z. om stoffen die afgescheiden worden van het orgaan waar ze uit ontstaan zijn en buiten het lichaam terechtkomen. Wat hier via deze af- en uitscheidingen ter discussie wordt gesteld, zijn aldus de concrete grenzen van het individuele lichaam op de 'wereld' – dus ook van het sociale en kosmische lichaam volgens Bachtin (Simons 1990: 142-143) – en de talloze en wederzijdse uitwisselingen met deze omgeving van de overzijde.

Volgens Bachtin heeft het groteske lichaam (te begripen in zijn tegenstelling tot klassieke, traditionele lichaamsvoorstellingen) een uitgesproken voorkeur voor deze lichamelijke functies, omdat ze juist de geslotenheid en stijfheid van het klassieke lichaam openbreken en grensoverschrijdingen realiseren tussen het lichaam (meestal in de zin van een gesloten 'binnen') en de 'buitenwereld': het is de zg. onscheidbare verbondenheid met de aarde, de vruchtbaarheid van de natuur en het leven. Meermaals heb ik – in navolging van het hedendaagse onderzoek – erop gewezen hoe deze dichotomie van het binnen-buiten, open-gesloten, geest-materie, enz.... die door Bachtin als normatief uitgangspunt wordt genomen, eigenlijk versleten is. Wat het denken van Bachtin m.i. heden ten dage nog steeds interessant maakt, zoals in het eerste deel van deze studie aangestipt, is veeleer dat hij ook aangeeft hoe de scherpe grenzen tussen het binnen en het buiten als zodanig overwonnen (en dus overbodig) worden: in het groteske lichaam wordt immers de bekende allesdoordringende, storende en spanningsvolle ambivalentie en ambiguïteit omarmd. Voor mijn betoog betekent dit nog, zoals Markus Symmank in zijn boek over het carnavaleske goed laat zien (2002: 36), dat lichamelijke afscheidingen en dgl. nadrukkelijke lichamelijkheid via de obscene en crue verwoording van o.m. het sexuele en scatologische aldus Bachtin niet *als zodanig* interessant zijn voor het

grotesk en zijn subversief karakter. Veeleer stellen ze dé complexe uitdrukings- of communicatiemodi, beeldspraak en motievenrijkdom van de carnavaleske overgangslach voor. In dat opzicht maken deze vergespecificeerde lotgevallen van het lichaam een veelvoudig vertakt en op het concrete gerichte beeldensysteem uit (waaronder de zg. 'reeksen'). Dat systeem moet op een utopische manier het allesomvattende, de verzamelende eenheid en totaliteit van het carnavaleske (het alledaagse leven van het volk) scheppen op het moment dat het zich emancipeert van de heerschappij van de als eenzijdig en taai bestempelde 'hoogcultuur' en zijn machthebbers. Van instrumentalisering zou echter geen sprake zijn, Bachtin schrijft zelf:

"Der Karneval feiert den Wechsel als solchen, den *Prozess der Ablösbarkeit selbst, und nicht das, was abgelöst ist*. Der Karneval ist sozusagen funktional und nicht substantial. Er verabsolutiert nichts, er verkündet die fröhliche Relativität alles Bestehenden." (*Probleme der Poetik Dostojewskis*, p. 140, geciteerd naar Symmank 2002: 37, mijn cursivering)

Merkwaardig hierbij is dat deze grotesk-carnavaleske beelden van het laag-lichamelijke die weliswaar pas met een constituerende polariteit (als marginale tegenpool van de 'hoogcultuur') (Symmank 2002: 32) in een overgangsfase tot stand komen, door Bachtin niettemin heringelijfd worden als antinomische verzetterm, dus als mogelijk emanciperend overschrijdingsmiddel t.o.v. de normatieve lichaamsbegrenzing (het ascetische bij Claus bv.) die het lichamelijke afkeurt. Deze tegenstrijdigheid van het Bachtiniaans model, dat in zijn open sporen aan de nalatenschap werd overgeleverd, is eveneens bij zijn commentatoren na te voelen. Waar de enen (o.a. B. Sinic, M. Van Buuren) het groteske als een tegenruimte (afwijking van de norm) opvatten, wordt het door anderen (M. Symmank, A. Simons, G. Harpham o.m.), als een tussenruimte begrepen; al bij al wijst dit eens te meer uit hoe zijn theorie productief is voor het hedendaagse (grotesken)literatuuronderzoek.

Hierna rijst dus de veelomvattende vraag of het groteske in *Het verdriet van België* deze materiële-lichamelijke transformaties na hun afscheiding omwille van zichzelf hanteert en bijgevolg als 'rest' exacerbeert, ofwel of ze al dan niet in dienst staan van de (verwisselbare) machtshierarchie binnen het carnavaleske. In hoeverre is er hier m.a.w. plaats voor verandering en ontwrichting, voor dgl. decentraliserende beweging en uiteendrijvende kracht, kortom voor de groteskenhybride,

uitgaande van een welbepaald (i.c. lichamelijk) afgebakend geheel dat dit tegelijk reguleert?

Alvorens *Het verdriet van België* in dat opzicht te lezen, zou ik graag als aansluiting bij het eerste deel van deze studie kort enkele argumenten oppikken uit de discussie die Anton Simons op dat eminent Bachtiniaans punt met Maarten Van Buuren voert. In *De boekenpoeper. Het groteske in de literatuur* (1982) ging Maarten Van Buuren er inderdaad van uit dat het groteske lichaam bij Bachtin een inbreuk, overtreding of nog vermenging voorstelt t.o.v. een als norm fungerende lichaamscode. Omdat M. Van Buuren de effecten hiervan in termen van zingeving te variabel achtte, ging hij vervolgens liever op zoek naar de procédés, georganiseerde principes, conventies rond de werk- en lezerscode die voor dgl. uiteenlopende effecten zorgen (1982: 34). Kort gezegd mondt dat o.m. uit in de volgende hermeneutische stelling: *het groteske is een inbreuk op een verwachtingshorizon* (1982: 60), "het groteske is een procédé dat een maximale verwachtingsdoorbreking beoogt" (1982: 52).

Volgens Anton Simons zijn groteske lichaamsafscheidingen echter niet 'zo eenvoudig' te vangen in een (soms manicheïstische) oppositionering binnen-buiten, goed-kwaad, enz... (1990: 128). Reden hiervoor lijkt volgens hem de gecompliceerde verhouding van Bachtin te zijn tot het formalisme, zoals reeds uiteengezet. Het is echter niet altijd gemakkelijk om Simons op dat punt te volgen. Ik begrijp er althans het volgende van: indien er in het concrete lichamelijke groteske een lichaamscode wordt doorbroken en in die zin wel van een formeel inbreukprocédé kan worden gesproken, zo legt Simons uit (1990: 136-137), laat dit zich evenmin stricto sensu nader bepalen in termen van literaire technieken, structurele codes of procédés. Want ook al ontdekt Bachtin bij Rabelais een zekere herhaalbaarheid, samenhang of 'structuur' (bv. de zg. 'reeksen' en hun combinaties) die de tracabiliteit van *het groteske* vervolgens bevorderlijk is, toch benadrukt Bachtin tegelijk dat er steeds nieuwere voorstellingen worden gecreëerd – het incidentele van de hybride waarvan reeds sprake – die zich niet laten vatten binnen een reeds bestaand begrepsd geheel dat in zijn ogen elke verandering uitsluit (Simons 1990: 130).

Wat valt er uit deze jongste confrontatie van standpunten in dit stadium nog te leren? Wat voor Bachtin op een lichamelijke 'anti-code' leek, werkt naar mijn begrip vooraleerst ontwrichtend en decentrerend, klaarblijkelijk op een gelijkaardige manier als zijn taaltheorie (Simons 1990: 16). Indien begrippen als antinomie en anti-code niet volkomen te verwerpen zijn, lijkt het daarom belangrijk dat hun begrenzingen (en dysfunctionering) worden aangetoond en ze zodoende overschreden worden. *Het groteske van*

Bachtin is aldus in zijn sporen enerzijds genoeg 'grotesk', d.w.z. in zijn mogelijk individueel en incidenteel karakter overschreden opdat er onderscheidend over zou kunnen worden gesproken, maar anderzijds toch open genoeg om ruimte te maken voor vernieuwing, creatie en uitvinding. Aan deze tenslotte 'onvaste' esthetische categorie is ook te merken waarom er door de jaren heen tegelijk een structuralistisch, alleszins formeel model evenals een deconstruerende, althans aporetische denkoefening mogelijk zijn als antwoord op Bachtins groteskentheorie.

Waar grofmateriële lichamelijke voorstellingen zich aldus in *Het verdriet van België* als één (onder menige) flagrant en radicaal groteskenspoor openbaart en binnenkort als (taal)lichaam van het volk woekeren, zijn – naar ik aanneem – allerminst 3 mogelijke overkoepelende, carnavaleske trajecten door deze roman uiteen te zetten. Hieruit mag terloops eveneens blijken waarom – zover ik weet voor de allereerste keer – de stemmen van Rabelais en Claus niettegenstaande hun specifieke gehalte en bijna vijf eeuwen verschil via Bachtins groteskenstudie zo vrolijk samen weerklinken. Rest dan nog om uit te maken of in het tweede deel van Claus' roman de boven genoemde groteskensecreties zich als beruchte emanciperende 'marges zonder centrum' aandienen.

In eerste instantie laten de personages van *Het verdriet van België* zich in de huiskamer vooral, soms in kroegen (café 'Ronde', 'Groeninghe', het walgelijk café 'Picardy', 'Cocorico', 'Zes Billekes', 'De Zwaan', 'Mirador', enz.), makkelijk betrappen op hun kleine middenstand-statuu't, meer bepaald – om het met Bachtin te zeggen – op hun niet-officiële, onuitputtelijke volkse karakter. Dat er in deze roman in de ongedwongen, familiale omgang bijvoorbeeld, regelmatig schaamteloos wordt geboerd (o.m. 160, 364, 764), lijkt met een grappige woordspeling (polysemie als kenmerkend voor het volk) de vinger op de wonde te leggen:

"er kwam geen einde aan, de boerziekte" (488).

Boerse alledaagsheid, uitbundige grofheid en soms 'ongeciviliseerd' gedrag, expansieve spontaneïteit, ongeneerde volkshumor, obsceniteiten en vulgariteiten, platvloers, familiair en onmatig taalgebruik, scheldwoorden en berispingen, "al die nauwelijks bedwingbare muziek van de ingewanden", schreef Cyrille Offermans treffend in zijn recensie van de roman⁸³. Kortom: met deze roman serveerde Claus een smeug staaltje (verbale) volkscultuur. En als het wel in collectieve gelegenheden te proeven is, betekent dat niet

⁸³ "De waarheid stinkt", oorspronkelijk in: *De Groene Amsterdammer*, 23 maart 1983. (zie de herdrukte versie in: Dütting 1984: 233.

noodzakelijk in het openbaar, zoals Bachtin aangaf, maar eerder in de niet-kerkelijke en niet-officiële (politieke) wereld. Veeleer wordt deze lachende volkscultuur in *Het verdriet van België* binnenshuis opgevoerd. Toch klinkt dit ingeperkt gegeven bijzonder vruchtbaar, aangezien volgens Bachtin sowieso pas in de platvloerse, concrete volkse sfeer van het alledaagse, in de collectiviteit en universaliteit van de *Alltagskultur* de mogelijkheden van het “groteske realisme” zich ontwikkelen.

Evenwijdig aan de vraag over de complexe relatie van de natuurlijke lichamelijke functies tot het lichaam zelf binnen het groteske, lijkt me hier eveneens de door Bachtin als vanzelfsprekend veronderstelde (antinomische weliswaar) verhouding van deze volkscultuur tot een hogere cultuur problematisch m.b.t. de roman van Claus. Terwijl Bachtin de differentiatie met de klassieke canon, en bijgevolg een hiërarchiserende (topografische) dichotomie (open-gesloten, hoog-laag, verticaal-horizontaal, enz.) al bij al nodig heeft om het rijzen van het carnavaleske-groteske te rechtvaardigen, geloof ik niet dat Claus hier strikt genomen altijd ‘verzet’ voert (in de zin van een effectieve overtreding). Op het moment dat Claus in het eerste deel van de roman dankzij een ruimteverruiming de sfeer van het internaat verlaat en de ‘volkscultuur’ aangrijpt, om met Bachtin te spreken, zou het voor sommigen uiteraard handig zijn om van ‘anti-code’ te spreken. Toch is dit m.i. simplistisch en reducerend t.a.v. het netwerk van differentiële groteskensporen door de hele roman.

Na lang heen- en weer overwegen door de tekst meen ik dat dgl. argumentatie eigenlijk niet kan baten voor het tweede deel van Claus’ roman. Want dit ‘volkse karakter’, deze verbale volksflarden en allerhand volksverhalen, die op de carnavalisering van “HET VERDRIET” duiden, gaan in een transgressieve, ontwrichtende en expansieve beweging – die vooral met de bevrijding uit het internaat (losgeweekt uit de christelijke kringen) en dus in de overgang van deel I naar deel II gemarkeerd is (cf. supra) – als rest of secretie over de ganse tweede romanheft heersen. Met de oorlog die woedt (de veelbesproken historische veranderings- en overgangssituatie), wordt “VAN BELGIË” al gauw compleet doordrongen van deze carnavaleske gemeenschap waar personages zich onbekommerd bewegen door verscheidene, voortaan gemengde en ontgrenzende levensvormen. Zo neemt de volkscultuur bij Claus geen tussen- of nog-niet-positie in (in de zin van Bachtins ‘utopie’, cf. Simons 1990: 145); ze stelt m.i. evenmin een tegenhanger voor om de klassieke regels te spuien of een tweede marginale ‘waarheid’, een tweede leven naast het officiële, zoals dat bij Bachtin heet. Het is er gewoon, een carnavaleske adem die alleszins opvalt over zo’n lang tekstgedeelte.

Dit neemt echter niet weg dat het carnavaleske-groteske haast overal in deze roman (uiteraard voornamelijk in deel II) als overtreding overkomt, dat de overdrijving – groteske stijfiguur bij uitstek, schrijft terecht Anton Simons (1990: 138) – opzichtig doorlekt en de roman zich metamorfoseert in een reusachtige marge die opwelt van de overaccentuering en opgeschroefdheid. Zo blijkt het deconstructivistische gemeengoed van de marges zonder centrum allerm minst van kracht te kunnen zijn voor *Het verdriet van België*. Want als het groteske zich derhalve niet in termen van 'niet' manifesteert ("ce qui ne devrait pas être", zo Bachtin 1970: 304), kom ik met Anton Simons (1990: 176, noot 46) tot het inzicht dat het hier bij Claus veeleer om het "meer" gaat.

Maar hoe openbaart zich dit 'teveel' dan toch wel? Volgens Kris Humbeeck is voor de lezer de semiotische herinnering aan een andere talige werkelijkheid buiten Claus' tekst verantwoordelijk voor de "vervreemdingseffecten" (1989: 362), versta de groteske accenten. Dit lijkt niet zo ver af van één van de stellingen van Barbara Sinic, die in het eerste deel van deze studie ter discussie werd voorgelegd. Sinic ging er immers van uit dat de lezer op zijn minst een impliciete norm moet delen om het groteske te percipiëren. Eerder al uitte ik daarbij bedenkingen: hoe kunnen de groteske verrassingseffecten optimaal worden verklaard, als de lezer daar dus binnen een cirkel van verwachtingen op voorbereid is? Geconfronteerd met *Het verdriet van België* stelt dit ons bovendien voor een bijkomend probleem: zou er iemand die niet tot de taalgemeenschap behoort waarnaar de roman van Claus verwijst, het groteske dan niet kunnen ontcijferen? De receptie van Claus' roman in Frankrijk heeft aangetoond dat dit ook in vertaling, geconfronteerd met een onbekend idioom, wel kan en grotesk werkt. Bijgevolg lijkt het me vruchtbaarder te poneren dat woordkeuze, metaforiek, hyperbolisering, stijl en retoriek bij Claus een teveel, een overmaat, een *trop plein* aangeven die op een verrassende combinatie, discrepantie of incongruïteit wijzen.

In tweede instantie draagt de puberteit van protagonist Louis Seynaeve – biologische aanpassingsperiode, waarbij in deze roman het tastbare en anale uit de kindertijd stilaan terzijde worden geschoven ten voordele van het erotische – tot de rijkdom van het carnavaleske bij (Symmank 2002: 13). In het bijzonder bieden de puberjaren en de seksuele oriëntering van Louis mogelijkheden om het groteske lichaam te laten zien. Uiteraard dient de roman van dichterbij, in zijn concreetheid, op de proef te worden gesteld.

Op het belang van faeces als 'letterlijke levensadem' is in het begin van dit stuk gewezen n.a.v. de verscheidene geboortevorstellingen van de

jonge Louis (cf. het Miezers-verhaal). In deze kinderfase voltrok het grotere zich nog in het tastbare. Zo is Louis bijvoorbeeld niet geïnteresseerd om op het internaat tijdens de les aardrijkskunde de wereld op een encyclopedische manier te ontdekken; hij gaat liever zelf op verkenning naar “de korsten snot die aan de bank geplakt zaten”:

“Tijdens de les Aardrijkskunde door Zuster Sapristi voelde Louis zich onbehaaglijk. Ontevreden met de mislukte intronisatie van Goossens. Goossens had alles veel te vanzelfsprekend gevonden, hij had meer ontzag, pijn, angst moeten voelen. Waarschijnlijk had Vlieghe er luchtigjes over gedaan bij de voorbereiding. Louis peuterde aan de korsten snot die aan de bank geplakt zaten. De grenzen van de Verenigde Staten van Amerika. De Noordelijke Ijszee, de Stille Oceaan ten Westen. Het klimaat: ijskoudig, verzengend, gematigd.” (57)

Belangwekkend is dat aan deze passage net de carnavaleske parodie en verbale travestie op *Het Ros Beiaard*-lied (zijn twee monden) voorafgaat. Kort daarop volgt de ontmaskering van de leugen over Mama's zwangerschap (zij is niet van de trap gevallen). Daaruit valt af te leiden dat het lichamelijke aldus opnieuw een scharnierpunt vormt. Dankzij een veelzeggende ‘van-de-hak-op-de-tak-sprong’ (“coq-à-l’âne”, Bakhtine 1982: 419-420), emblematische figuur voor allerhande associatieve sprongen en de dissimilatie en aangrenzendheid in dit boek, wordt in het lichamelijke tijdens de les aardrijkskunde eigenlijk Louis' onbehagen omtrent de mislukte inwijding van Apostel Goossens gevat. Ineens bezint Louis zich heel concreet en pragmatisch over de grenzen. Hij tast ze af, probeert ze te verleggen, en bepaalt zodoende zelf de expansie. De tekst spreekt m.i. in die richting. Pas door het pulken, door het grof-materiële losweken van het lichaam, zal zich de verrassende vernieuwing openbaren en daarbij de toekomstige weg naar het carnavaleske groteskenschrijven:

“Hij werd wakker met een korst in zijn neusgaten. Hij pulkte. Begon aan een nieuw schrift.” (681)

Bij dit lichamelijke bedrijf vindt Louis het schrijven dat van hem een dichter zal maken; met de lichaamsaf- en uitscheidingen correspondeert m.a.w. de inkt, afscheiding van de pen en de taal.

Ligt het dan ook aan de jonge leeftijd van Louis dat Claus het lichaam in zijn ontledingen zo ver specificeert? En haast ten overvloede en herhaaldelijk insisteert dat Louis bv. buitenshuis (in café ‘Groeninghe’, in de bar ‘Orient’) “zeer nodig”, “vreselijk”, “onbedwingbaar” moet plassen, maar niet durft (126, zie ook 368 en 728)? Alsof hij er op een collectief sein wacht, “maar niemand ging er heen” (728).... Dit platte, banale en op zich belangloze allegaartje treft Louis als ook andere personages zoals Gustav Vierbücher die

in Duitsland “zo moeilijk pist”, en niemand minder dan zijn eigen moeder. De gelijkenis tussen beiden is frappant. Ook Louis wordt dit gewaar (450): ook Constance ‘houdt’ ‘het’ op bezoek ‘op’. Grappig is dat de episode van de verstopte blaas van Mama tweemaal tegenstrijdig wordt verteld, één keer door Papa (450), de tweede keer door Mama zelf (598). Niettemin wijzen ze in hun tegenspraak dezelfde oorzaak aan: de gezaghebbende opvoeding, de als beknellend ervaren regel. “Zij is to-taal misgekweekt” (noteer een mogelijk grotesk element: het radicale, geschraagd door het ‘mis’ en door de typografie van “to-taal”), vindt Papa (450) die zich voor zijn part vrij onproblematisch – en tautologisch – aan de lotgevallen van zijn lichaam overgeeft (“wat moet dat moet”, 554). Daartegenover pikt Constance het niet om op een Franse WC te moeten: “ik ben zo niet opgevoed” (598). In een individuele en haast etherische beslissing begrenst het verfijnde gedrag het lichaam, sluit het af en bedwingt het materiële lichamelijke “door ontlasting als iets ongewensts te zien” (Simons 143). Maar onbeheersbaar, onbedwingbaar breekt het verdrongene als ‘verstopte blaas’ door. Niet onbelangrijk i.v.m. het ‘achter’ en laag-lichamelijke van het ~~groteske~~ is nog dat de verklaringen van Constance een rechtstreekse seksuele connotatie krijgen, daar de alinea eindigt op de weinig romantische huwelijksnacht van Tante Mona en Ward, die Cécile ‘heeft gemaakt’.

Veel sprekender in grotesk perspectief is opnieuw de van-de-hak-op-de-tak-sprong tussen ‘het ophouden’, zoals hier net beschreven, en een “wankele wereld op zijn kop”, berucht carnavaleskentopos van de verkeerde wereld:

“Staf, ik heb hier een document gekregen van Joris dat onze al zo wankele wereld op zijn kop zal zetten.’

Louis vroeg zich af wat er zou gebeuren als hij nu, met op elkaar geperste dijen, in zijn broek zou plassen. Of iemand het zou merken? Zijn de Groeninghers niet allemaal opgeslorpt in hun eigen verhalen? Ik doe het ook nog. Neen [...]. (127)

Wat Louis hier op het nippertje in het openbaar tegenhoudt (“Louis kent zijn wereld”, 127; “een man van de wereld”, 728: opnieuw de opvoeding), laat hij later gebeuren door niemand anders dan Marnix de Puydt, “dichter, pianospeler en beroemdste telg van Walle” (127), dus ook ‘een man van de wereld’, naar ik aanneem. In café ‘Groeninghe’ raakt deze volledig opgeslorpt door zijn eigen toespraak en op zijn minst ongewone one-man-show over “het objectief toeval” nog wel:

“maar wat Noël niet in de gaten had was dat Marnix de hele tijd tegen de toonbank stond te pissen. Zonder een spier in zijn aangezicht te vertrekken.” (596).

Geveinsd heeft niemand het gemerkt, een les die Louis van de Vlaamse kop nog zal leren. Onverhoeds komt de ontlasting het serieuze vertoog parasiteren en zodoende naar beneden trekken. Het hoge, het filosofische idee wordt op ambivalente wijze aangevuld en getransformeerd door het laag-lichamelijke.

Wat in het kader van Louis' puberteitsjaren natuurlijk een radicale en obsederende laag-lichamelijke belangstelling geniet, zijn Louis' ontdekkingen van zijn libido en overgave aan zijn seksuele aandriften. Steeds frequenter overtreedt hij "het zesde gebod", zoals hij dat noemt (413). Doorgaans is Claus hierbij op een verrassingseffect uit, want de erotische aanloop is kort, al dan niet onvermeld en het genot daalt brutaal en onbeschroomd neer:

"Louis trok de alba aan. De scheerzeep van de Kei verdrong de koude wierookgeur. Er was geen spiegel. Hij knoopte zijn gulp open. Bij elke mis deze week zult gij, Evariste de Launay de Kerchove, mijn spoor, mijn merk, bij u dragen" (380)

Wat hier in grotesk opzicht treft, is niet alleen dat het habijt van het kerkelijke gezag in de meest letterlijke, concreet-lichamelijke zin wordt geschonden, maar ook de manier waarop het zintuiglijke gebod in de innerlijke gedachten van Louis wordt geparodieerd. Daarbij wordt het traditionele gezagswoord in de gebiedende wijs ("gij zult") algemeen gedecentreerd en door Louis nog eens met een nadrukkelijke lichamelijke gesupplementeerd: het zesde gebod wordt er gewoonweg carnavalesk geïnverteerd. Wat betekent: Louis keert de rollen om, verzet zich tegen de morele autoriteit van zijn priester-leraar en gebiedt hem (die hem iets verderop zal vragen een beroep te kiezen tussen priester, soldaat en dichter) om *zijn* spoor, d.i. de lichamelijke en zintuiglijke (van het schrijven), te beachten. Hoe langer hoe meer is voor de lezer de taal van de gefingeerd aanstaande schrijver van lichamelijke doordrongen, een verstrengeling waarop Bachtin aldus Anton Simons pas later kwam (1990: 140).

Zo kom ik te staan bij de derde topos van laag-lichamelijkheid, m.n. de 'stijl' en retoriek van de roman, op het einde van het verhaal in een schijnbeweging als Louis' creatie voorgesteld. In overeenstemming met zijn populaire milieu en zijn innerlijke leeftijd klinkt er hier geen verheven taal (althans uitgenomen zijn boekentaal) en wordt een kat een kat genoemd; m.a.w. wordt het lichaam in zijn natuurlijke bedrijven ongegeneerd gespecificeerd. In "Schwellensituationen", drempelsituaties en overgangstoestanden waar personages ongemakkelijk aan hevige emoties onderworpen worden, breekt exclusief het laag-lichamelijke, de aardse laagte door. Het emotieve lichaam, d.w.z. de gemoedstoestanden en gevoelens die

schuilen in het hoge en verhevene, weven zich onverhoeds in het meest lichamelijke in. Wanneer specifiek paniek, angst of stress (368) zich aankondigen, worden ze op een concrete, intieme en daardoor universeel-begrijpelijke manier (zonder verregaande abstracties) gematerialiseerd door fecalische materie; het 'binnen' wordt noodgedwongen opengebroken op het 'buiten', wat zich o.m. als volgt vertaald: plassen, "ingewanden die klotsen" (369), diarree (768), darmenalarm (755, 768), fecaliën en uitwerpselen (430), flatulentie (554), menstruatie dat het lichaam dicht bij de animaliteit brengt ("dat als Madame Laura bloedde, de honden van de hoeven in de omtrek als zotten sprongen aan hun kettingen", 375). Allicht is het scatologische het verst bij Louis doorgedreven. Van de weeromstuit n.a.v. de ontdekking van zijn schrift, culmineert opnieuw de vertaling naar materiële en lichamelijke secreties. Louis ontspringen de tranen (679), waarop hij moet niezen.

"Hij probeert het tegen te houden. Tranen, niezen, zaad ophouden. Toujours sourire." (680)

Toch lukt het voorlopig niet. Erger nog: Louis' neus begint te bloeden, in een omarming keert hij naar de warmte van zijn moeder terug (oedipus!) en slaapt in. Eigenlijk gelden dgl. lichamelijke manifestaties van innerlijke onstuimigheden ook voor andere personages die ten prooi zijn aan zo'n uiterlijke strijd tegen het innerlijke.

En zo is er tenslotte, zoals aangekondigd, nog de inkt als groteske secretie. Bij nader toezien valt meer en meer op dat er ook in de taal een afdaling naar de tuin der lusten plaatsvindt. Er wordt niet rechtuit gezegd dat Holst klaar staat om te wenen, wel met een zeer poëtische perifrasedat "[...] zijn ogen zwe[...]t[...]en" (534). De taal van Claus secreteert een cru en platvloers taalgebruik dat zich in *Het verdriet van België* bij voorkeur ontwikkelt rond scatologische beelden ("gaan ze kakken van benauwdigheid!", 600; "zij scheten in hun rokken van angst", 626). Opnieuw vertonen ze eigenlijk een sterke hyperbolisering ("In 't donker schiet men op alles wat beweegt. Wie langs de weg zit te kakken, die sterft.", 307; "Ventje, gij kunt mijn zak opblazen" 773), signaal bij uitstek van hoe het groteske-terrein wint in deze roman, zo lijkt het. Zoals hier hilarisch:

"In Waffelgem liepen Broeder-Overste en Broeder Alfons, zich aan mekaar vastklappend, naar hem [Louis] te zoeken in mistige weiden. Oehoe, oehoe, Louis!, steeds angstiger omdat zij al een leerling kwijt waren voor de school begonnen was, [...] zij scheten in hun rokken van angst" [626].

Ook de taal – en in eerste instantie de taal – is dus volledig in haar semiotische materie aan vertekening en ontwrichting onderhevig. Opnieuw

begint het bij de intertexten, die slechts voor de aandachtige lezer vervormd worden, en daarmee wordt de oorsprong verschoven en in alome vertroebeling opgeschort. Op de eerste versregel van *Het Schrijverke* uit Guido Gezelles *Dichtoefeningen*, m.n. “O krinkelende winkelende waterding met uw zwarte kabotseken aan” (485), biedt Louis het volgende contrapunt aan: “O, stinkende, winkelende paterding schart er uw rokske maar aan” (485). “Niemand heeft het verschil gemerkt”, geeft de tekst nog aan. De dissimilatie en het disproportionele perspectief lijken een belangwekkende rol te spelen in het percipiëren van de groteske effecten. Interessant is nog de volgende variatie hierop, deze keer door tante Nora gedurende de zoveelste seksuele inwijding:

“Tante Nora trok de voorhuid naar beneden, dan weer naar boven, schudde er zijdelings mee.” ‘O, krinkelende, winkelende waterding’, reciteerde zij, ‘met uw roze kabotseke aan’ (585).

Terwijl de eerste variatie op Gezelle onverklaard door Louis op allitererende wijze in zijn schrift wordt opgetekend, ontpopt zich die van tante Nora als de niet meer zo geheime inspirerende productie van Louis. Want de tekst wijst kort daarop op de ingebeelde berichtgeving van het hoofdpersonage (“Guido Gezelle wandelde voorbij”), evenals op het feit dat hij de taal van Tante Nora parasiteert (“reciteerde zij”, of liever ziet hij haar reciteren) en dus als verteller aan de touwtjes trekt. Zo maakt eigenlijk de vertellerstekst duidelijk dat Louis aan het schrijven is (“laten we maar zeggen: ontucht”, 585); hij zoekt nog naar de woorden die hij zal neerschrijven, en maakt zodoende met auto-fictionele procédés attent op zijn eigen commentaar bij de vertelling.

Uit het voorafgaande tekent zich aldus af dat deze materiële lichamelijke secreties, zoals Bachtin aannam, wellicht niet het uiterst concrete kader, de grens, of lichamelijke marge van het groteske uitmaken. Veeleer lijken ze me, door beweeglijkheid te vereisen, te decentreren, m.a.w. de aandacht weg te trekken van het centrum of kader zelf. Alsof deze inkt-afscheiding naar onafhankelijkheid snakt en, zoals het woord ‘peristaltisch’ dat Louis op het einde van de roman zoekt, een expulsie naar buiten toe voorbereidt. In dat opzicht loont het zich de woorden van Robertson te herinneren en hieraan te koppelen:

“Bakhtin’s description leads us tot the third principle of classical aesthetics that grotesque art threatened to compromise, namely the formalist notion that the work of art constitutes an inviolable whole with recognizable parameters and functions that can be identified and explained. [...] One of the most significant features of that whole is the frame which invokes the aesthetic and signals the presence of art by separating the work clearly from the world. The grotesque, however, with its displacement of the focus from the central representation to

the fringe itself, problematizes the very notion of the frame as a defining feature of the work of art and raises serious questions about its 'organic' integrity. With its decentering, the border of the work no longer functions as a border at all [...]" (Robertson 1996: 13)

Hieruit blijkt dat al deze 'resten' – levendig lichaam van het groteske naar het beeld van het woekerende leven – zich niet laten bedwingen, "onbedwingbaar" (368) als rebellen niet buigen (cf. "hij bedwong het rebelse klierenlijf", 766). Omdat ze het controleverlies van het individu op de lichamelijke functies uitdrukken en bijgevolg het maatschappelijke masker af/wegrukken, kunnen ze dodelijk zijn, verraden, 'laten merken' tenslotte. Pas op het einde zal de ijzeren wil van Louis overwinnen; hij zal zich kunnen beheersen, dus het masker opzetten, een proces dat zoals gebleken op het laag-lichamelijke teruggaat. De afscheiding kan hij eindelijk tegenhouden (680): "dus niesde mijn lichaam niet". (766).

III - Wie grotesk ‚ist‘ der Kummer vom Osten?

**(zu Günter Grass *Ein weites Feld*
Een gebied zonder eind)**

Kapitel 1

Vorüberlegungen

Im Untertitel von *Ein weites Feld* wird ausdrücklich auf die Gattung hingewiesen: Es sei ein "Roman". Gleich kommt aber vordergründig ein seltsames, (un)gleiches, "verzwirntes" (131)¹ doch nur von hinten belauschtes "Gespann" (18) schattenhaft ins Bild. Ein vielsagender Stummfilm (13, 21) läuft: "Die Mäntel, zwei Hüte, der eine hoch und gedellt, der andere flach" (45), groß und klein (12),

"lang und schmal neben breit und kurz. Der Umriß der Hüte und Mäntel aus dunklem Filz und grauem Wollgemisch verschmolz zu einer immer größer werdenden Einheit. Was sich gepaart näherte, schien unaufhaltsam zu sein." (12)

Dem Leser werden "zwei Männer mit Hüten" (15) an einem frostigen Wintertag, "unter wässrig blauem Himmel" (12) wie Schattenrisse (13, 45) präsentiert; ihre Leiber scheinen kaum voneinander abgegrenzt, gehen ineinander über. Gerahmt und durch Zeitlupe verlangsamt in ein Bild gesetzt, ergäben sie ein unscharfes "Doppelportrait" (16, 65) alter gestikulierender Männer beim Plaudern. Jedoch bewegen die beiden sich immer fort (492), sodass das Bild vor dem Entstehen aus dem gedachten Rahmen läuft. Aber die untersetzte, kurzbeinige, "kleinwüchsige" Gestalt hängt "tippelnd" oder "im Tippelschritt" an seinem kolossalen, "hochwüchsige[n]" Gegenpart mit dem "ausholende[n] Schritt" (13, 21) – das sieht man. Langsam, Schritt für Schritt, wird in körperlich-gegenständlicher Manier eine heterogene, komplizierte Zwei-Einheit entworfen, sehr nah am konkret-leiblichen karnevalistischen "Kontrastprinzip" des Gestaltenpaares ("hoch und niedrig, dick und dünn"), wie Bachtin es beschreibt (*L*, 53). Skizzenhaft, karikiert sogar, ist noch hinzuzufügen:

¹ Meiner Arbeit liegt die ungekürzte dtv-Ausgabe zugrunde: *Ein weites Feld*. Roman. München: dtv. 1997 (Sie entspricht der Werkausgabe Bd. 13, 1997). Im Folgenden wird im Text in runden Klammern mit arabischen Ziffern auf diese Ausgabe verwiesen. Wenn aus dem Kontext nicht deutlich wird, dass es sich um diesen Roman handelt, wird die Seitenangabe durch die Sigle *EWf* ergänzt.

“Von vorne gesehen, sahen sie gegensätzlich aus, von hinten beobachtet, zueinander passend, wie Teilstücke in einem Puzzle [...]” (65).

Mithilfe bunter, immer farbiger und detaillierter Einzelbilder werden die Figuren anschaulicher gemacht: Der Roman entfaltet sich langsam und schrittweise vor dem Leser wie eine Reihe von Bilderbogengeschichten (96, 231), die sich puzzelhaft, über Querverweise, zusammensetzen (vgl. Schwan, 1996: 444 und Stolz 1999: 178-9). Erneut stellt sich die besondere Bedeutung der Augen, des Blicks, der Sicht und des Bildlichen und Filmischen heraus.

Was auf dem Umschlag des Romans *Ein weites Feld* in seiner deutschen Fassung als “miteinander verwachsen und von einer Gestalt” (13), kurzum einträchtig und übereinstimmend (44) ins Blickfeld gerückt wird, hat etwas von einer karnevalistischen Mesalliance (vgl. L, 49): “[d]as verschieden hohe Paar” (21), die widersprüchlich konzipierte Figurenkonstellation als Zweiheit. Was aus der Entfernung zusammenzugehören scheint, sogar nicht ohne Komik zwangsweise vereint wird, ist aus der Nähe betrachtet jedoch seltsam differenziert, voneinander getrennt. In der “Auftrittsnummer” (68) erscheinen zwei skurrile Greise: der (pseudo)intellektuelle und schrullige Theo Wuttke, den alle Fonty nennen; diesem folgend und seine Gesten clownesk nachäffend: Hoftaller, der sogenannte “Tagundnachtshadow”. Den beiden will kein Gleichschritt gelingen (13); und wenn zwischen ihnen – “mit Sprechblasen” (97, 374) – ein Zwiegespräch nachhallt, dann scharf misstönend (516), disharmonisch.

Sogleich holt das so unterschiedliche, zugleich aber fast intim-familiäre Paar im Gehen wieder Atem (vgl. 13). Denn wie dabei “Mantel mit Mantel zu einem Schattenriß” (21) verwoben sind, gehen die beiden Einzelfiguren wie unter *einem* Mantel in einer Verbindung auf und wachsen zusammen, unzertrennlich: “Den einen gab es nicht ohne den anderen” (492). Während sie aber beim Gehen an der Berliner Mauer entlang “einen gepaarten Schatten” werfen (17, 396), wie auch die deutsche Geschichte am weiten Schussfeld (15) um die Mauer “einen kolossal langen Schatten” (67) wirft, gewinnt “das Wort ‘Einheit’ in doppelsinniger Weise mehr und mehr an Kurswert” (19). Und so verweist das Wollgewebe der Mäntel auch spitzfindig auf diese bekannte Metapher vom “Mantel der Geschichte”, die eigentlich der Kanzler “von drüben” (270-1, 409), d.h. Helmut Kohl, aufgriff. Laut Michael Ewert wurde diese Geschichtsmetapher “zu einer populären Phantasmagorie der Vereinigungszeit” (1999: 404). In diesem Sinne bedeckt der Mantel in Grass’ Roman nicht nur den ostdeutschen Alltag der Figuren, sondern auch einen immer noch existierenden “Zweistaat” (143).

Mit derartigen Uniform- und “Kleidersorgen” (271) (ganz zu schweigen von Kostümierungen) bezüglich deutscher Einheit und Gemeinsamkeit

wird Geschichte in diesem Roman auch heimisch, anekdotisch, trivial, nebensächlich, bis zum Grotesken hin desakralisiert und herabgesetzt. Gelegentlich ist zu lesen, wie prägnante Gegenstände in einer Sprache, die aufs konkrete Detail setzt, personifiziert werden: "Die Mauer machte Angebote" (13), "zeigte ihr Inneres vor" (14) und "spuckte Zitate, schrie, klagte an" (14). Der Kriegsbericht Fontanes informiert 'bedeutungsvoll' darüber, dass die Dänen ihre Ostereier ziemlich hart kochen (71); der Soldat Wuttke kehrt zunächst aus den besetzten Gebieten mit Geschenken (Nahrung plus Getränken) zurück, als ob er verreist gewesen wäre, "während von vielen Nachbarssöhnen nur noch die letzte Meldung nach Hause kam" (198); und Hesekei, der Hund der Familie, dem jedoch der Prophet egal war und der besser auf Fiffi hörte (F... oder war er ein grotesker Nachklang an "Effi"? Briest, oder an den in diesem Roman üblichen Spitznamen auf -I/-Y?), sei im Jahre 1976 eingeschlafert worden, worin sich anschließend die Schwierigkeiten des DDR-Regimes spiegeln:

"sechundsiebzig war das... Schlimme Zeit, wenn man zurückdenkt...
Überhaupt, was wir durchgemacht haben alles..." (455)

Und auch wenn die Hauptgestalt Wuttke-Fonty große Erklärungen ablegt: "Deutsche Einheit, reine Spekulation! Die erste gelungene Schnürsenkelschleife jedoch, die zählt." (23), sind wir sofort bei jener Kleidungsdebatte. Der Roman stellt nämlich die Frage: Schnürschuhe oder Schnallenschuhe? In der auf- und ablaufenden Bewegung der Geschichte und ihrem Geflecht wählt Fonty auch selber entschlossen das Schnüren, fordert damit dazu auf – wie der Oskar der *Blechtrommel* sich zurücktrommelt – sich zu erinnern (so beispielsweise an die erste gelungene Schnürsenkelschleife), nicht wie Hoftaller in seinen "abgelaufenen Schnallenschuhen": "Er wollte sich nicht erinnern." (23). "New Balance", heißt übrigens ironischerweise die bekannte Marke seines neu erworbenen Paares (364).

Mit dem Nachhall der Teilung, Trennung und Spaltung vollzieht sich denn der noch lange nicht abgeschlossene Prozess der Vereinigung (vgl. "verschmolz", 12) oder, frei nach dem oben angeführten Zitat, die 'immer größer werdende (deutsche) Einheit'². Mit der im erzählenden Text in manchen Variationen auftauchenden Umschlagzeichnung zieht Günter Grass den Leser auf jeder Seite des Romans in die Spuren zweier wandernder Figuren auf dem weiten Feld deutscher Geschichtsverschiebungen hinein: Insbesondere über die folgenschweren Einheitsversuchen (1870/71 und 1989/90)

² Michael Ewert erkannte sogar in der Grass'schen Umschlagzeichnung ("lang und schmal neben breit und kurz" (EWF, 12)) die territorialen Grenzen West- und Ostdeutschlands (1999: 403).

ließe sich viel sagen; damit sei aber schwierig umzugehen: Es handelt sich eben um ein weites Feld. Und vor allem wird in diesen narrativen Wendespuren (83) – “[d]ie Mauer sperrangelweit offen [...], Mauerspechte [...] tätig, Bananen beliebt...” (97) – das ganze Elend des Ostens offenbar (153, 156, 517).

Und so kommen dann beide Protagonisten und Wanderer Schritt für Schritt (oder Stück für Stück, denkt man an das Puzzle) voran durch das, was sehr bildhaft wie auf einem touristischen Tour zum Berlin-Roman wird. Die Gestalten scheinen bereits mit dem kartonierten Seitenrand des Buches zu liebäugeln, als wären sie von Anfang an dabei, dem Erzählrahmen zu entfliehen, sich zu entfernen, und damit dem geformten Romantext *eines weiten Feldes* doch ein Ende zu geben, jedoch nicht *ihr* eigenes Ende. Denn: “[...] was bleibt, ist ein zu weites Feld...” (215).

Mit einer vierten und letzten Postkartenansicht³ eröffnet der Roman am Ende mehrere Perspektiven. Wie über die Schulter Fontys hinweg lässt sich im Halbschatten eine unbebaute, “gehügelte, vorn grüne, zum Horizont hin immer blautichiger werdende Landschaft” (780-1) erblicken. Weshalb aber eine grüne Landschaft? Wie das Grotteske die ewig wachsende Bewegung der Natur aufgreift, so wächst in diesem Roman die Natur unaufhörlich; in vollem Leben, immer im Werden, (ver)blüht sie kontinuierlich (643), d.h. gedeiht auch da, wo man es nicht erwartet (wie diese exotische Palme im Arbeitszimmer, 641), auf wüstem Gelände (113, 302), auch über Stacheldraht und Mauer ragt sie heraus (487), d.h. auch über die Zeiten hinweg, über das Gespaltensein und die Trennung eines Volkes. “Pflanzen finden sich schon” (639), “selbst auf dürrftig bestelltem Feld” (85). “Was uns Deutsche verbindet, ist das immerfort blühende Fleißige Lieschen.” (487). Dem Roman nach stellt sich nun ernsthaft die Frage: finden sich die Deutschen denn unter den Umständen ihrer neu erworbenen Einheit?

Auf der Rückseite der Ansichtkarte erscheinen folgende Worte von Fonty klar und deutlich, dieses Mal nicht mehr wie nach den verschiedenen Fluchtversuchen mit Filz- oder Bleistift gekritzelt (779), sondern “in Tintenschrift”:

“ich jedenfalls sehe dem Feld ein Ende ab ...” (781).

³ Bemerkenswert ist, dass Claus’ Roman *De Geruchten* (1997) mit dem Verweis auf eine Ansichtkarte endet: “Weet ge wat, stuur Alma eens een ansichtkaartje. Dat doet altijd plezier.” (p. 224).

Wenigstens zweierlei ließe sich darüber sagen. Indem er hiermit am Schluß des Romans das Wort ergreift, redet zum einen der erzählte Protagonist Fonty frei, unabhängig, sozusagen über die Erzählinstanz, die ihm manchmal zu nahe tritt (55), hinweg. Er ist Herr über sie, ihr überlegen, genauso wie die Erzählinstanz dann dem Leser überlegen sein möchte und mit ihm spielt, indem sie den Erzählfluss nach Laune verzögert oder beschleunigt. Zum anderen lässt sich der Satz, mit dem Fonty den Roman abschließt, mit dem vieldeutigen Romantitel verbinden: einem sprichwörtlich gewordenen Motiv aus Fontanes Roman *Effi Briest* (EWF, 37). Auf diese Weise geht der offene Schluß sozusagen rückverweisend in den Anfang über, und so steht am Ende hier nochmals der Beginn, nur differenziert, durch Reflexion bereichert: die vorausgesetzte Weiträumigkeit ist fiktionsintern als Täuschung entlarvt, indem ein alter Mann zwar das Ende seines (Roman)Lebens absieht, aber fiktionsextern ein unsterbliches Leben in Aussicht hat. Das Paar, das bisher in enger Symbiose das 'Romanfeld' ausfüllte, scheint sich nun aufzulösen. Auch wenn er von einem materiellen Ende begrenzt wird, erweitert sich der Roman aber in den imaginativen Raum.

Was heißt das? Wenn schon *der Roman* von Grass mit einer letzten Postkarte (780) zu einem übrigens unterhaltsamen Ende kommen soll, dann schon lieber mit Auslassungspunkten, ohne Schlusspunkt, d.h. als Fragment, noch im Werden, nicht abgeschlossen, also mit dem Blick auf das Kommende. Damit können seine Figuren bei blauem Horizont und Weitsicht nach momentaner Laune (als Paar, getrennt) aus dem Blickfeld geraten, können sowohl Schriftsteller, Erzähler, als auch Leser entgleiten; damit kann Fortsetzung folgen: "des Schriftstellers ständiges Versprechen", so Grass (1999: 23). Im Berliner Spreepark verliert man die Spuren der Protagonisten, und trotz des unabwendbaren Beweises der "karminrote[n] Marianne" (Frankreich!) ist der Poststempel der Ansichtskarte nicht lesbar, erfahren wir (781). So könnte sich das Ganze zu ungesagten Zeiten und an anderen Orten zu einem immer vielstimmigeren Geschichtenerzählen erweitern. Am Ende seiner Nobelpreisrede 1999 sagte Grass:

"wenn Bücher als Überlebensmittel nicht mehr zu haben sind, wird es Erzähler geben, die von Mund zu Ohr beatmen, indem sie alte Geschichten aufs neue zu Fäden spinnen: laut und leise, hechelnd und verzögert, manchmal dem Lachen, manchmal dem Weinen nahe" (Grass, 1999: 50).

Das trifft für *Ein weites Feld* in besonderem Maße zu. Bei den endlosen Geschichten und dem unendlichen Geplauder im Romanfeld wechseln bis jetzt Unterhaltungswert, Träumereien, manchmal heitere Stimmung, Belustigung, sogar Scherze, eventuell ein Fünkchen (Wort)Witz, kauziger

Humor (142), Lachen und Gelächter oftmals mit Ärger, Entsetzen, Bitterkeit und Zorn ab. Dem Roman mangelt es in der Tat nicht an tragisch-komischen Momenten. Darin mischt sich aber auch ein ambivalentes, groteskes Lachen ein: "Doch war dem heiteren Anschein eine gallige Farbspur beigemischt" (38). Fröhlichkeit ist nicht ungetrübt, sondern gefärbt mit Ärger. Sie schmeckt gallig-bitter: wenn Wuttke und/oder Fonty lächelt bzw. lacht, geschieht dies nie ganz ohne Bitterkeit.

Wer langsam genug und mit Blick für Details mit diesem 'kolossal' komischen Paar mitschreitet, wird drastischer Volkskomik begegnen. Mit jenem leichtsinnigen, vital-gesunden Blick öffnet sich der Text in die Quere, entgegen seiner massiven 'hoch-intellektuellen' Fassade. Als beide Figuren mit dem Paternoster unterwegs sind, stellt man sie sich vor, als seien sie beim Volksfest im früheren Osten wie auf einem Karussell (78)! Oben kehrt man um und wird von der Höhe einer Pseudo-Intellektualität in die unteren Etagen hinabgezogen. So erheitert sich der Leser eben an jenem Übermaß, durch das soviel Künstlichkeit und Manieriertheit im Endeffekt nicht mehr einzudämmen sind und durch das sich Figuren, allmählich skurriler werdend, in grotesker Verwandlung den westlichen Umständen anpassen.

Diese gekünstelte Übertreibung erwächst außerdem aus dem unabwendbaren, ausgeprägten und unstillbaren Drang nach Freiheit, zum Brandenburger Tor, zu neuen Ufern. Diesem Wunsch kommt Fonty ja letztlich nach. Doch erzeugt er Lachen, solange die Figuren noch das Versteck der vertrauten, freien, nicht-offiziellen, listigen Rede aufsuchen, also ihre wahre Meinung hinter Masken und Verkleidungen verbergen und unter den Schutz der Narrenkappe ausweichen. Vor allem Fonty wirkt dabei vieldeutig, um nicht zu sagen ungreifbar, zugleich wie ein Spinner, ein komischer Kauz, Dummkopf und unausgeglichener Sonderling. Mit seinem abweichenden, verfremdenden Blick auf die Welt scheint er selber, im vorgerückten Alter, in der Marginalität und Exzentrizität – diesen wichtigen karnevalistischen "Kategorien" (*L*, 48-49) – eine treffliche lustige, spaßige bzw. närrische und groteske Entgrenzung zu finden, um sich aus der Enge seiner DDR-Existenz zu befreien. Was aber wie Entfremdung wirkt und vielfach seine Umgebung brüskiert, ist unter anderer Perspektive, dank der vielfältigen dialogischen Wiedergabe, zugleich eine ungeheure Lächerlichkeit, die durch eine Art der Übertreibung und Verzerrung, in die Nähe des Grotesken rückt.

In jedem Fall liegen hier ein geplantes Großprojekt und ein dicker Roman vor, die alles in allem kein Ende nehmen wollen. Es werden fünf aneinander gereihte Bücher und 37 durchnummerierte Kapitel in einem Romanganzes zusammengeführt: von Buch 1 zu Buch 3 (8 Kapitel, 7 Kapitel, 8 Kapitel) wird Abwechslung geschaffen; es folgt Buch 4 mit 9 Kapiteln (ein

wichtiger Nachklang des anfänglichen Arbeitstitels "Treuhand"⁴), das in leichterem, zumindest gemäßigtem Ton abklingt; der Eingangszene vom Abriss der Mauer werden beim Thema der neu geschaffenen deutschen Einheit schließlich im 5. Buch noch knapp 5 Kapitel gegenübergestellt – "mit ein wenig Glück" soll man sich das Ende sogar vorstellen. Kurzum: eine (un)absehbare, auffallend ziselierte (De)Konstruktion, die sich im letzten Kapitel des letzten Buches, "Mit ein wenig Glück", ausdehnt und die überläuft, damit sie ein im Laufe der Seiten eingelöstes Versprechen der Abschweifung – das ist ja ein weites Feld – noch eine Weile weiterverfolgen kann, d.h. sich noch ein bisschen in die Länge ziehen und weitere Erzählstränge offen lassen. In verschiedenen Gesprächen (s. z.B. AAW, 250-251) regte Grass an, die Fäden seines Romantexts weiterzuspinnen, wie er es selbst mit seinem Figurenpaar gemacht hat. Während Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* 36 Kapitel enthält und ebenfalls mit einem Verweis auf das (zu) weite Feld ("Ach, Luise, laß ... das ist ein zu weites Feld."⁵) endet, löst sich der Roman(titel) dagegen anhand eines zusätzlichen und unentbehrlichen⁶ 37. Kapitels "mit ein wenig Glück" von seiner verbindlichen Fontane-Vorlage, der "Tochter der Lüfte" (*EWf*, 10), und damit von deren Romankomposition. Bei Grass könnte dies 'wenige Glück' im Übrigen anknüpfen an sein Vorbild Sisyphos, den wir uns trotz allem als einen glücklichen Menschen vorzustellen haben⁷. So erinnerte sich Grass noch an Camus:

⁴ So Grass (*AFZ*, 251). Mit der 'Treuhand', wie noch bei anderer Gelegenheit zu erläutern sein wird, ist eine deutsche Institution gemeint, die nach der Einheit geschaffen wurde, um den Übergang der ostdeutschen Staatsbetriebe in Privateigentum zu erleichtern. Im Roman erscheint die Treuhandanstalt jedoch schnell in einer radikalen Kritik als eine kriminelle Hand der westlichen Bereicherung, als Instrument der Besitznahme des Ostens durch den Westen (s. z. B. *EWf*, 550). Interessant ist zudem auch die folgende Bemerkung des Germanisten Dieter Stolz, den Grass mit der Recherchearbeit an seinem Roman beauftragt hatte: "Der frühe Manuskripttitel trägt demnach noch die Handschrift des zornigen Vereinigungskritikers; der humorvollere Romancier in ihm suchte dagegen in der Druckfassung das Weite, ohne heiter über den nach wie vor unübersehbaren Problemfeldern zu schweben." (1999: 171).

⁵ Theodor Fontane, *Effi Briest*. In: ders., *Werke*. Bd 4. 1974: 296.

⁶ Darauf weist Dieter Stolz hin, der während zwei Jahre für Grass als 'Verbindungsmann', 'verdeckter Ermittler' oder 'undercover agent' arbeitete. In einem Gespräch mit Günter Grass und Claus-Ulrich Bielefeld am 17.1.1996 sagte er Folgendes: "Die letzten drei Kapitel, wenn ich es richtig in Erinnerung habe, wurden erst sehr spät geschrieben. Herr Grass hat die letzten von insgesamt siebenunddreißig Kapiteln lange offen gelassen, zunächst also nicht endgültig zu Papier gebracht. Ich habe natürlich gerätselt: 'Warum müssen es denn unbedingt siebenunddreißig werden?'" (*AFZ*, 279, meine Hervorhebung).

⁷ Mit diesen Worten umschreibt Grass (*AAW*, 64) den Text *Le mythe de Sisyphe* von Albert Camus. Im ursprünglichen französischen Text ist zu lesen: "Il faut imaginer Sisyphe heureux". (Camus, 2000: 168).

“bitte, Sorge dafür, daß der Stein oben nicht liegen bleibt, dass wir ihn weiterhin wälzen dürfen, auf daß wir wie du glücklich mit unserem Stein sein können und die erzählte Geschichte von der Mühsal unserer Existenz kein Ende findet.” (Grass, 1999: 46).

Aber führt denn dieser (de)stabilisierende Zusatz, diese hypertextuelle Erweiterung und Verschiebung, dieses dialogische und imaginative Interface zwischen Grass und Fontane (ganz zu schweigen von der karikaturistischen Entlarvung Fontanes) nicht ins Groteske? Anders gesagt: Verschärft sich das Groteske in der Verschränkung und Überschneidung bzw. Neuorientierung dieser parodistischen Züge nicht? Vielleicht hat Wolfgang Kayser in seiner bekannten Auseinandersetzung mit dem Grotesken den Nagel auf den Kopf getroffen:

“Ein weites Feld, das unser Wort [das Groteske, S.V.] da decken muß.” (2004: 29).

Aber zurück zur Textgenese, oder zumindest zu dem, was sich dafür ausgibt. Denn auch der Prätext zum Roman *Ein weites Feld* – der dank der zahlreichen von Grass übermittelten Hintergrundinformationen gut dokumentiert vorliegt – liest sich, als würde der Roman in verschiedener Hinsicht in einer grotesken produktionsästhetischen Geste erzeugt. Was Guy Astic mit Antoine Raybaud zum Fragebogen Collage-Montage-Geflecht aufzeichnet, lässt sich – der Text lädt dazu ein – auf das Groteske anwenden: “la perspective du montage rétroagit, en amont sur la prospection et le prélèvement des matériaux [dissociés, S.V.]” (Astic 2004: 158).

Sehen wir also genauer hin. Zum Umfeld des Grotesken passen, wie man weiß, Bildschrift sowie Schriftbild. Auch beim vorliegenden Roman blieb der Schriftsteller, so erzählt er abermals selbst, dem altvertrauten Werkstattverhalten treu, “sprechend zu schreiben, die Tinte mit der Spucke zu mischen” (Grass, 1999: 15). Er schrieb und zeichnete, zeichnete und schrieb, nicht nur als Zeichner oder nur als Autor, sondern sowohl als schreibender Zeichner als auch zeichnender Schreiber, angewiesen auf das Erkenntnis stiftende und grenzüberschreitende Wechselspiel dieser beiden Kunstformen:

“oft gaben die Zeichnungen Anstöße für später geschriebene Kapitel, in denen das ungleiche Paar sich situationskomisch bewegt, in langer Reihe davonzukommen versucht, sich als Masse ballt oder unter Regenschirmen den Rand eines Kraters säumt.” (Grass, 2001: 108)

Es ist also kein Wunder, dass sich dieses komplexe, künstlerische, bewegliche Doppelleben auch auf die beiden Hauptfiguren des Romans ü-

bertragen hat; mit der Hand am Stehpult entstanden beide Gestalten, "geschaffen für immer neue Skizzen" (65). Anfangs unter dem Arbeitstitel 'Treuhand' (wie bei Grass, dem Schriftsteller als Bürger und Zeitgenossen, üblich: politisch links ausgerichtet), wurden sie mal im Text, mal im Bild in eine Vielzahl von Szenen gebannt und skizziert. Als 'Situationskomik' lässt es sich begreifen: "nebeneinander, voneinander abgewendet, gehend, stehend, kuckend, auf einem Sofa sitzend" (AFZ, 295), in Anhäufung vervielfältigt (512), oder in manchmal grotesker Wechselbeziehung wurden die Protagonisten in das noch unbeackerte 'Romanfeld' eingefügt. So äußert sich Grass zu den Illustrationen bezüglich *Ein weites Feld*:

"Menschen in Marschkolonnen, fliehende, zu endlosen Kohorten Getriebene; verzweifelte Gesichter, massenhaft aufgelöst und doch immer wieder in Zweiergruppen zusammengepfercht. Schwarz schraffiertes Entsetzen allüberall. Zwei alte Männer stehen im Zentrum dieses neuen Romans." (FF, 408)

Mitten zwischen Wort und Bild gelangen wir erneut an dieses alte, immer wieder virulente Thema des "Weder-Noch", das, wie aufgezeigt, auch bei Günter Grass in der grotesken Geste des "Sowohl-als-Auch", wie "Kraut und Rüben durcheinander laufen[d]"⁸, abgeschwächt und in der Schwebe gehalten wird. Wenn dies allein zwar nicht ausreicht, um das Werk als grotesk einzustufen, bahnt sich hier beim Disziplinwechsel zwischen Literatur und Kunst ein dem Grotesken anverwandter nomadischer Modus an, der "die Dynamik des Werdens [aktiviert]", so Peter Fuß (2001: 20). Wenn eine Art doppelte Vernunft und Logik, sozusagen "Dualitätskompositionen", die deutsche Geschichte und das Abendland überhaupt prägen – Grass ist in seinem Werk sehr daran interessiert⁹ – werden sie gewissermaßen von unten

⁸ "Unserem Ordnungs- und Vernunftprinzip folgend, leben wir ins Korsett bestimmter Abläufe gezwängt: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Doch die Realität widerspricht dem Zwang zur Chronologie. Wenn wir unseren Apparat unter der Hirnschale beobachten – wie wir denken, wie wir träumen, wie wir uns erinnern –, so geschieht das absolut nicht chronologisch." (AAW, 167); "Wir alle sind zwar gezwungen, das ist die Übereinkunft der zivilisierten Welt, uns chronologisch zu ordnen und nach Daten vorzugehen, aber in unserem Kopf läuft alles wie Kraut und Rüben durcheinander und die Zeitebenen mischen sich. Und diese realistische Erkenntnis erlaubte es mir, einen Theo Wuttke, Fonty genannt, in einem Satz vom Vormärz, von der 48er-Revolution, von den Leipziger Umzügen, vom Alexanderplatz sprechen zu lassen, aus der Zeit zu springen, die Zeit aufzuheben" (Grass/ Lohr, 1998: 73).

⁹ In den Werkstattgesprächen *Vom Abenteuer der Aufklärung* erklärte Grass im Rückblick auf die *Hundejahre* (1963) gegenüber Harro Zimmermann: "Die Dualitätskompositionen, die die deutsche Geistesgeschichte durchziehen, das Dionysische und das Apollinische etwa, haben mich sehr interessiert" (AAW, 50-51). Könnte dieses Eingesandnis womöglich zugleich Grass' Interesse am Grotesken bezeugen? In ihrem Aufsatz über den belgischen Schriftsteller Michel de Ghelderode und das Groteske vertritt

her aus ihrem Gleichgewicht gebracht und zerschlagen. Wiederum befindet man sich in *anderer* Logik, wie es für das Groteske im Vorhergehenden ausinandergesetzt wurde, z.B. in der 'Logik' des Unterbewusstseins und des Traums, die sich dem Zwang der Chronologie, der Linearität, der Vernunftregeln überhaupt entzieht, die Zeit zugleich in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft offenlegt und sich un/geordnet, frei und assoziativ bewegt, das Rätselhafte aufsucht und durch "ein Arsenal von Spiegeln, Hohl- und Konvexspiegeln" (Grass/ Hieber, 1995) mit der Doppelbödigkeit erlebter oder hineinphantasierter Erfahrungen spielt. In ganz anderer Logik also, in engem Zusammenhang mit dem Grotesken, sollte die Kreativität zu ihrem Recht kommen und der Roman zu Papier gebracht werden.

Denn hier spinnt sich der Roman *Ein weites Feld* über den Traumbereich hinaus bis ins Private fort. So wurde der Geschichtenerzähler und unverbesserliche Aufklärer Günter Grass nicht müde, in verstreuten Epitexten¹⁰ um seinen Roman seine Fabel zu entwerfen. Eine "merkwürdige beziehungstherapeutische Schreibmotivation", verzeichnet Dirk Frank (1998: 84). Ausdruck davon ist die geheimnisvolle, verschlüsselte und pseudo-biografische Widmung auf S. 5, die von den Medien immer wieder aufgegriffen wurde:

"Für Ute, die es mit F. hat..."

Eine Eifersuchtsvision aus dem Jahre 1986, als das Ehepaar Grass sich in Indien aufhielt, wurde zum 'Alptraum': Die begeisterte Fontane-Leserin Ute Grass habe eine Affäre (eine 'Lektüre-Affäre') mit Theodor Fontane, dem großen deutschen Schriftsteller aus dem 19. Jahrhundert (1819-1898). In *Zunge zeigen* (1991) schrieb Grass folgenden Tagebucheintrag, der als Epitext zu *Ein weites Feld* betrachtet werden kann. Er ist beinahe wort-

Isabelle Ost eben die Meinung, dass das "perfekte Gleichgewicht" (*l'équilibre parfait*) zwischen Dionysischem und Apollinischem – den beiden Komponenten der Tragödie laut Nietzsche – vom Grotesken zersetzt werde, da dieses eine enge Wahlverwandschaft mit dem Dionysischen aufweise. So sei das Tragische vom Grotesken verzerrt, grotesk geworden. (Ost, 2004: 114-115.). Übrigens knüpft in seinem Buch über das Groteske auch Dieter Meindl bei Nietzsche, insb. dem "Dionysian principle" und "will to power" an (Meindl, 1996: 30).

¹⁰ Mit "Epitext" ist gemeint: alles, was sich auf den Roman bezieht, aber räumlich-materiell davon getrennt ist, wie z.B. Interviews: "Le critère distinctif de l'épitéxte par rapport au péroitéxte – c'est-à-dire, selon nos conventions, à tout le reste du paratexte – est en principe purement spatial. Est épitéxte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. [...]" (Genette, *Seuils*. 1987: 316 und ff.; siehe auch Frank 1998: 83).

wörtlich vergleichbar mit zahlreichen späteren Äußerungen von Grass in den Medien:

“Ein Paar träumt mir: Ute und der alte Fontane unterm Birnbaum in unserm Garten. Und mich träume ich hinterm geschlossenen Fenster, entrückt, aber doch nah genug um zu begreifen: da ist was, da tut sich was, und zwar schon seit Jahren. Sie hat was mit einem vielzitierten Kollegen von dir, ein Verhältnis, in dem du nicht vorkommst [...] Das alles träumt mir, aber der feste Vorsatz auch, nicht das Fenster aufzureißen und Schluss! zu rufen, nicht in den Garten wie hin zum Tatort zu laufen, sondern ein Glas aus der Küche zu greifen, im Vorbeigehen einen Stuhl mitzunehmen und mich den beiden und ihrer Vertrautheit hinzuzuzählen, damit wir fortan unsere Liebe zu dritt...” (Grass, 1991: 13).

“Für Ute, die es mit F. hat...”: nicht irgendwie ‘hatte’ oder ‘gehabt hat’, sondern ‘es immer noch hat’, mit Auslassungspunkten sogar wieder (wie der letzte Satz des Romans also), d.h.: Schluss hat (auch) sie mit F. nicht gemacht. Und so soll der Roman *Ein weites Feld* einer “Ehe zu dritt”, einer “Menage à trois”, wie Grass selber mehrmals zu sagen pflegte, gewidmet sein. Dann würde der Roman mit einem Paar und einem Rivalen, der sich gerne störend einmischt, einsetzen, d.h. bei Ute und Fontane (oder dem Schriftsteller und seiner Leserin) und Grass mit seinem Roman etwa, dessen erste Leserin, wie im Falle vieler Grass’ schen Schriften, höchstwahrscheinlich Ute Grass sein soll. Eine spielerische Provokation, die darauf verweist, dass der Schriftsteller Grass seine Frau von einem ‘anonymen’ F. zurückgewinnt? Der Roman als Kind und Erweiterung dieser Art Dreiecksgeschichte? Das spielt kaum eine Rolle. Allenfalls, so will es die vom Autor verbreitete Fabel, begann der Schriftsteller Theodor Fontane dem Schriftstellerkollegen Günter Grass ein Buch einzugeben, mehr noch: ihn, laut eigener Aussage, auf die Idee zu bringen, “unterschwellig eine Fontane-Biographie zu schreiben”, die sich – etwa wie im Traum – nicht chronologisch liest¹¹, den unsterblichen Fontane nicht nur aus seinem gelebten Leben, sondern auch aus seinen Texten und seinem Werk (wieder)auferstehen bzw. -erwecken lässt: ein Buch über Unsterblichkeit also¹². Als Fontane, dieser Ehrfurcht einflößende

¹¹ Siehe Günter Grass im Gespräch mit *Le Monde* (Grass/Deshusses 1997): “Günter Grass, en dissonance”. Siehe auch das Gespräch der FAZ mit Günter Grass am 07.10.1995. Eine frühere Anregung zu einem Fontane-Roman sei nach Grass die Jean-Paul-Biografie von Günter de Bruyn gewesen, “eine wunderbare [...] Biographie, die ich sehr gerne gelesen habe, und mir schwebte so etwas mit Fontane vor, aber in ganz anderer Form, in erzählender Form.” (Grass/Lohr, 1998: 70). Angespielt wird hier auf *Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter* (1975).

¹² Äußerung von Grass in der Fernsehaufzeichnung “Comeback eines Abgeschriebenen. Günter Grass und sein neuer Roman. Hansjürgen Rosenbauer und Ulrich Wicket im Gespräch mit Günter Grass”, Ostdeutscher Rundfunk Brandenburg, 1995

Schriftsteller, aus dem Traum her langsam hervortrat und mit einem wechselhaften Charakter und einem Übermaß an Identitäten ans erzählende Licht der Phantasie kam, haftete ihm im Hintergrund eine schemenhafte und oxymorische Gestalt an, ein so genannter "Tagundnachtschatten", ein heimlicher, so gut wie identitätsloser, doch besorgter Bewacher oder "Nebenmann" (473), der sich nicht vertreiben lassen wollte (516), auch wenn er nur "andeutungsweise" (48) aufzufinden ist und sonst im Dunkel verbleibt. So wurde Fontane sofort wieder entthront, zur Abhängigkeit verurteilt, sodass er nicht mehr alleine handeln kann. Die basisfiktionale Konstellation lässt erahnen: die Hauptrolle des Romans sollte mit weniger als einem Phantom (48, 50) geteilt werden. Grass' großer Griff.

Wenn die Fabel von *F.*, der es mit Ute hat, stimmt, so interessiert Grass eine konzentrierte Analyse des 'Ich' kaum. Es konnte und durfte ihm, wie man weiß, nicht nur um die reine Poesie gehen, nicht nur um den Spieltrieb der Ästhetisierung, um jene "phantastischen Höhenflüge", wie der Germanist Dieter Stolz treffend sagte (*AFZ*, 267), nicht um jene manieristische Unterhaltung, die der Autor kunstvoll recherchierend zu Papier bringt, Der Tradition der Aufklärung entsprechend gibt Grass der Vernunft Raum, und nähert beide, die Vernunft und die Ästhetisierung, in gegenseitiger Konfrontation einander an: Günter Grass ist literaturästhetisch dem Erbe der Geschichte verpflichtet:

"Selbst die kühnsten artistischen Seitensprünge führten mich immer wieder in ihren [der Geschichte, S.V.] mäandernden Verlauf." (Grass 1999: 53)

Erst "zum Zeitpunkt der sich überstürzenden Weltereignisse" (28), erst als die Geschichte 1989, bei einem solch einschneidenden Epochenbruch, wie es die Öffnung der Berliner Mauer war, dem Schriftsteller als Zeitgenossen in der Tat "sperrig" wurde und Widerstand leistete und folglich wie ein Schatten auf das fiktive Personal fiel, fanden die Einfälle, die schon lange vorlagen, Resonanz. Das Paar, das in ästhetischer Imagination zur Verfügung stand, bekam über Spiegelungen und Brechungen Ort(schaften) und Zeit(en) zugewiesen. In einem ständigen Dialog verwickelt, begann das Paar "langsam zu leben, das heißt zu widersprechen"¹³. Zur Geschichte und Politik gesellte sich die Literatur, um ein dichtes Netz der Fiktion zu knüp-

(zitiert nach Theo Buck, "Zur Erzählkonstruktion von Günter Grass' Roman *Ein weites Feld*". In: Quéval, 2001 : 51)

¹³ Brief von Günter Grass an Christa Wolf vom 9. Februar 1993. (Zitiert nach Volker Neuhaus, 1997: 216)

fen. Was Grass in diesem Zusammenhang von der Literatur hält, verweist auf Krisenzeiten als Antriebskräfte des Grotesken:

“Sie [die Literatur, S.V.] lebt von Krisen. Zwischen Trümmern blüht sie auf. Sie hört den Wurm ticken.” (Grass, 1999: 60)

Fontane, Hoftaller, der Fall der Mauer. So ist das unermessliche Romanfeld aus einer dreifachen intertextuellen Motivik entstanden, die sich im Laufe der Seiten entfaltet. In zahlreichen Gesprächen stellt sich heraus, wie methodisch und akribisch Günter Grass mit Stichworten, die zu klären waren und lückenhaften Materialien, die zum Erzählen anregen, also mit der enormen, kaum zu überblickenden und anfangs schwer zu bewältigenden Stoffmasse umgegangen ist. Immerhin lässt sich eine verblüffende und mutige (De)Montage vermuten. Es gilt, seinem roten Faden folgend, in Grass' vielschichtiges Erzählkonzept (und in das, was nicht ins Konzept passt, den Autor übertrifft) hineinzuleuchten. Der Schriftsteller selbst beansprucht für *Ein weites Feld* einen besonderen ästhetischen, fiktionalen (auch rhetorischen) Umgang mit dem Stoff.

“So wie Don Quijote und Sancho Pansa oder wie bei Diderot in ‘Jacques le fataliste’ Herr und Diener auftreten, wie Bouvard und Pécuchet bei Flaubert die pikaresken Episoden durchspielen und durchleben sollte dies bei mir ein Paar tun: die Figur des hundert Jahre nach Fontane geborenen Theo Wuttke, den alle liebevoll Fonty nennen, weil er sich voll und ganz mit Fontane identifiziert, und die Nebenfigur, die auch eine Hauptfigur ist – Hoftaller als eine fortgesetzte literarische Figur, die durch Hans Joachim Schädlich und seinen Roman ‘Tallho-ver’ schon vorgeformt war.” (AAW, 231)¹⁴

Wenn Grass selbst an anderer Stelle im Rückblick gesteht, dass sein Schreibgefühl ihm anfänglich nicht erlaubt habe, “die angehäuften Toten als Geister handeln [...] zu lassen”, was er damals als Scheitern angesehen hatte (Grass, 1999: 18), so hat sich der ältere, erfahrene Schriftsteller in *Ein weites Feld* von der Idee des Wiederauflebens, d.h. des in anderer Gestalt und unter anderem Namen quer durch die Zeit zum Leben Erweckens, lenken lassen. Die Toten, literarhistorisch konjunktivisch betrachtet, wollten erzählt werden, haben den Schriftsteller sozusagen in einer Art Totentanz an die Hand genommen und zum weiteren, lebhaften Geschichtenerzählen und beson-

¹⁴ Die Herr-und-Knecht-Motivik als Heldenpaar sowie das Pikareske bezeichnet Grass als wichtige Anregungen für *Ein weites Feld*. Zu klären wäre u.a., ob und inwiefern der Vergleich zwischen Fonty und Don Quichotte sowie zwischen Hoftaller und Sancho Panza nicht allzu sehr hinkt.

ders zur Fiktion angeregt. Und so spukt es schon wieder, und landen wir erneut bei diesem ambivalenten, groteskfreundlichen Thema.

Hier entschließt sich Grass zu einem Kunstgriff, der es ihm erlaubt, nicht direkt als Biograf aufzutreten, was hieße, Fontane und Tallhover in persona auferstehen zu lassen. In der Tat: *Ein weites Feld* lässt sich weder als biografischer Roman, noch als romanhafte Biografie bezeichnen. Dank dem motivgeschichtlichen Plan einer 'Wiedergeburt', der das Groteske fördern kann, spielt Grass in einem meist offengelegten parodistischen Raum frei mit diesen nie beim Namen genannten 'Urbildern' und den an ihnen hängenden Epochenfäden. Er schreibt einen Roman, der über den Trick einer gedoppelten Parallelbiografie, also über ein kompliziertes intertextuelles Vexierspiel, einerseits so viele Entsprechungen und Annäherungen wie möglich wuchern lässt und andererseits eben in gleitenden Konstellationen kreativ davon abweicht. Dabei ist Doppelbödigkeit insofern intertextuell ausgenutzt, als auf Seiten des Lesers eine mögliche Verwirrung oder Orientierungslosigkeit bzw. Desorientierung auftritt, sowie es z. B. auch Hans Jürgen Bachorski empfindet (2000: 440), wobei das Groteske mitschwingt. So sehr deckt sich das Historische mit Gegenwartskritik, dass der Leser sich mehr als einmal fragt, wann sich denn nun genau, d.h. in welchem bestimmten historischen Zusammenhang, die betreffende Handlung abspielt. Der Roman treibt mit dem Leser gern sein Spiel. Nicht selten irrt dieser im breiten ästhetischen Spielraum des Schriftstellers, verliert im unsicheren Zwischenraum zwischen Zeit und Identitäten der Figuren den Boden unter den Füßen; nur selten lässt sich das Ganze auf einen eindeutigen und anschaulichen Punkt bringen. Im beweglichen Erzählfluß, im Zusammenspiel aus Nähe und Distanz also, geht Grass schließlich vor, als ob er eine Fonty- und Hoftaller-Biografie verfasse. Doch erfindet Grass mit zwei leibhaftigen Kunstfiguren (wie er selber betont), die zu fraglichen Helden herabgesetzt werden, wohl eine weitgehend ironisierte Entwicklungsgeschichte. Mit *Ein weites Feld* legt Günter Grass eine Künstlerbiografie vor, die er zudem mit einem Zeitroman über die deutsche Vereinigung verknüpft und auf das Groteske zuspitzt.

Und so sind wir nun bei dem Erzählanfang, der mit dem Märchen von der gerade gefallenen Berliner Mauer – "Sesam, öffne dich" (16) – auch das Tor zu unerfüllten Wünschen öffnen soll. Und tatsächlich beginnen die Erzähler – Archivare von Beruf, "Fußnotensklaven" (10), bis dahin über verstaubte Akten gebeugt – flüssig und lebhaft in der Wechselrede, also in einem konkurrierenden, phantasiereichen Erzählvorgang, von ihrem

subjektiven Umgang mit Fonty-Wuttke und seiner namenlosen Gesellschaft zu berichten. Ihre ersten Worte scheinen bewusst und souverän:

“Wir vom Archiv nannten ihn Fonty [...]” (9)

So setzt das Buch zunächst mithilfe einer kollektiven Hervorbringungsinstanz inmitten der erzählten Welt mit “so etwas wie ein[em] Wir-Gefühl” (470) an, Kreuzspiegelung eines erzählenden ‘wir’ und eines neu vereinigten Volkes. Der Leser soll sich denn von einer gespenstischen, nicht genau zu bestimmenden Menge fortreißen lassen, ja sogar von einem archivierenden Kollektiv (481), von einem Chor Geschichtenerzähler, der anscheinend über dem erzählten Stoff schwebt und sich diskret als das in der Dortusstraße gelegene (450) Theodor-Fontane-Archiv in Potsdam vorstellt (25, 35) – so haben Günter Grass und Dieter Stolz die mysteriöse Identität der Erzählinstanz enthüllt (AFZ, 247-287). Dies impliziert, dass sich im Zusammengehörigkeitsgefühl eines “wir” in erster Linie Ostdeutsche wiederfinden (wieder wird aus der Perspektive der Einheimischen erzählt), sodass im Kontext der deutschen Wende erneut Einheit und Trennung auf komplexe Weise ineinanderspielen.

Aber das Objekt “Fonty” ist schon vor Romanbeginn Vergangenheit geworden, da es erst ab dem Ausgang der Geschichte zum Erzählobjekt wird. So sind wir schon vor Romanbeginn beim Rest angelangt, beim Übriggebliebenen und auch beim Verlust, der sich nur noch erzählend zu bewältigen lässt:

“Und nur, indem wir Blatt auf Blatt füllten, ihn allein oder samt Schatten beschworen, bis er wiederum zu Umrissen kam, wurde er kenntlich, besuchte er uns mit Blumen und Zitaten, war er, ganz gestrig [...] nah gerückt, doch mit Fernblick schon, um uns abermals zu entschwinden...” (780)

Abermals führt der Roman nicht nur in ein offenes Ende hinein, sondern eröffnet sich auch im Rückblick nach hinten: eine Rückwärtserzählung. Den Spuren des Erzählten erzählerisch folgend, d.h. sich erinnernd, reflektierend, und vor allem lesend, stört und sprengt das Buch in rückwärtsgewandter Lesedynamik seine Linearität, die falsche Spuren legte, und setzt dazu an, die Zeit zu entregeln und anders als im Schema Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft zu (be)denken. Auch hier wird also in einer erneuten Provokation *gegen den Strom* erzählt, im Nachhinein, nachträglich im “damals” (26). *Ein weites Feld* ist ein Werk, das sich vor den Augen des Lesers konstruiert, ganz zu schweigen von der Rolle eines Schriftstellers, der es als seine aufklärerische Aufgabe versteht, sich einzumischen, Partei zu er-

greifen, Widerstand zu leisten. Geschrieben wird von Günter Grass gegen die erzählte Zeit und gegen die verstreichende Zeit¹⁵.

Das Erzählkonzept vollzieht dabei bis zum Lächerlichen hin die Akririe und Detailbesessenheit fleißiger Archivmitarbeiter – “Fußnotensklaven” genannt – nach. Insofern sie ihre Sammlerstücke und bruchstückhaften Beweise, das Gesprochene und das noch nicht Archivierte, sortieren, einsortieren und das alles mittels Kollagen aneinanderreihen und manieristisch zusammenfügen, wird der Leser zum Puzzlen herausgefordert. So verlassen die Archivare allmählich den virtuellen Fußnotenraum und breiten sich auf das ganze, volle Blatt (“Blatt auf Blatt” sogar, 780) aus, gehen vom Rand ins Zentrum über, rücken endlich aus dem Schatten in Augenfälligkeit und selbstverständliche Signifikanz.

Doch nach dem “Sesam, öffne dich” blieben (dem Osten) bereits keine Wünsche mehr übrig und das Märchen der schönen Einheit war schon aus. “Wären drei Wünsche offen gewesen” (152)... Der Satz, der den Roman einleiten sollte, blieb aber in der Schwebel, und dabei höchstens der Ausdruck eines Wunsches. Er hätte lauten können:

“Es war einmal ein Aktenbote, der hieß Theo Wuttke, der wollte sich dünnemachen, denn endlich war es soweit.” (152)

Da Theo Wuttke sich nicht so leicht “dünnemachen” konnte, waren die Erzähler aber zu dem Buchanfang verpflichtet, den wir schon kennen. Und so war auch das Märchen der übergreifenden Erzählung bald vorüber: Es stimmt, dass Fonty besser war als seine Erzähler (10, 206). Was soll der Leser denn, wenn das Erzählerwort an Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit einbüßt? Ja, “Die Wahrheit ist ein weites Feld” (140)¹⁶. Abschließend ließe

¹⁵ Vgl. die Rede “Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen”. (*E&W III*, 57-60, s. insb. 59-60)

¹⁶ In dieser Hinsicht wird die Ohnmacht der Erzähler dem Erzählten gegenüber in einem faszinierenden Experiment von einer fiktiven Autorfigur gedoppelt, die sie im Erzählfluss mit ihrer Überlegenheit und neuen Ideen bzw. Methoden (z.B. “Schnappschüsse[n]” anstatt der üblichen schriftgebundenen Kreation, 427) stört. Zu erkennen geben sich Grass und seine Frau Ute: “Ein schon älteres Paar, er deutlicher betagter als sie [...]. Sie mager, hochgewachsen und von gotischem Reiz, er bullig gedrungen.”: “[...] er mit Baskenmütze und in gebeugter Haltung den Pfeife rauchenden Künstler auf Motivsuche [...]; “unterm hängenden Schnauz”; “weil ihr die langen und obendrein gekräuselten Haare immer wieder die Optik verhängten” (591). Auffallend ist, wie hier die karnevalistische Figurenperspektive auf die im Romantext aufgetauchte Figur des Autors samt Gattin erweitert wird (“Ein wenig vorgestrig sahen sie aus” und “Störend und doch wie selbstverständlich kamen sie dem erzählten Verlauf dazwischen, sozusagen ein Intermezzo lang.”, 591), wie sich etwa der Text in einem imaginativen Lektüreprozess (s)einen sog. Autor aneignet, und dadurch umgekehrt auch der

sich sagen: "[...] die Schuld ist ein weites Feld und die Einheit ein noch weiteres, von der Wahrheit gar nicht zu reden" (295-6).

In dem Maße, wie der bewundernde Blick der Erzähler auf Fonty fällt und ihn sozusagen symbolisch in Königsgewand kleidet, wird Fonty durch das Erzählen gekrönt. Allmählich, wie in einer verkehrten Welt, ergreift er aber die Macht über seine Erzähler, bevor er von der Stimme des Volkes abgesetzt wird. Wäre Fonty eher ein Karnevalskönig im Vexierspiel des Erzählens? Wie den Erzählern im Roman scheint es auch mir angemessen – wenn auch in anderer Gattung – die rätselhafte Geschichte vom grotesken, fiktiven Leben dieser beiden Originale und anachronistischen Wiedergänger, die Berlin im Zeitraffer erleben, "ein wenig zu verzögern" (457). "Das Blatt soll neu gemischt werden", schreiben die Erzähler (457); Fortsetzung folgt, pflegt ja der Schriftsteller zu sagen: Ein Puzzle ist doch ein Geduldspiel, nicht wahr?

Fiktionsraum entgrenzt wird (für eine Diskussion des Autorstatus in *Ein weites Feld* sei u.a. auf den Aufsatz von Jutta Osinski (1996: 125) verwiesen).

Kapitel 2

In Margine. In den Spuren der *Blechtrommel*? (Die Grass-Forschung, *Ein weites Feld* und das Groteske)

Groteskes Getrommel

Diese Kostprobe tragikomischer Bilder- und Realgeschichten, generiert aus spielerisch, bis zur Karikatur hin wiederverwertetem deutschem Literaturstoff, weicht von den bis jetzt gängigen Lesarten des Romans ab. Kaum wurden bisher die grotesk arrangierten Puzzlestücke dieses karnevalistischen, entfremdeten Figurenpaars ins Auge gefasst. Wieso hat vor solch einem weitgehend spektral orchestrierten Romanfeld das Groteske kaum zur Auseinandersetzung gereizt? Ist diese Verhüllung nicht bereits symptomatisch für die Eigenart des Phänomens?

So stellt sich die Frage, warum denn in der Grass-Forschung eine Lektüre, die das Groteske am Roman *Ein weites Feld* zum Thema der kritischen Betrachtung macht, nie wirklich in Schwung gekommen ist. Hat der intramurale literaturkritische Diskurs (weniger die professionelle Grass-Forschung als die journalistische Literaturkritik) das Buch unmittelbar nach seiner Publikation in einem kollektiven Reflex nicht allzu sehr in Bezug auf seine politischen, gesellschaftskritischen Implikationen gedeutet und sich dabei an seiner zeitbezogenen Wirkungsintensität und seinem Aktualitätswert orientiert? Hat er dabei nicht auch den Roman von seinen doch unübersehbaren ästhetischen Bezügen relativ puristisch bzw. immanent isoliert, dieses kontextuelle Zusammenspiel überwuchert und von da aus eine Groteske-Lektüre eben verzögert bzw. ausgeblendet?

Der Nobelpreisträger (1999) Günter Grass wurde vor ein paar Jahren noch in eigenem Land an den Pranger gestellt. Als der Roman *Ein weites Feld* im August 1995 erschien, wurde er Gegenstand einer heftigen Medien-debatte. Es waren nicht nur Reaktionen, wie Grass sie einigermaßen gewohnt ist; vielmehr handelte es sich um eine richtige "Schlamm-schlacht", wie Sabine Moser feststellt (2000: 183). Der Kölner Professor, Grass-Spezialist und -Herausgeber Volker Neuhaus sprach von "Aggressionspotential" (19997: 237) und "Skandalgeschichte ohnegleichen in der Literaturge-

schichte" (224). Die Kontroverse ist vor allem wegen des "barbarischen Kraftakt[s]" des *Spiegel*-Magazins, so Grass (2001: 112), in Erinnerung geblieben. Hingewiesen sei hier auf eine Photomontage der *Spiegel*-Titelseite, auf welcher ein zorniger Marcel Reich-Ranicki (der sog. 'Papst der Literaturkritik' im deutschsprachigen Raum) den knapp 800 Seiten dicken Roman zerreißt. Der Grafiker Klaus Staeck mischte sich mit einem Plakat "Vom Umgang mit Büchern, eine deutsche Fortsetzungsgeschichte" ein, und vor allem Außenseiter wägen ihre Worte manchmal nicht ab. So sah der niederländische Schriftsteller Harry Mulisch die Deutschen sich erneut schwer tun mit einer "litteraire versie van het Führer-principe [sic]" (*De Standaard*, 29.8.1995). Vor allem in westdeutschen Feuilletons rezensierte man wütend¹⁷, während dieses schwierige, quer liegende Buch aus ostdeutscher Perspektive und in der Regionalpresse sowohl in West- als in Ostdeutschland positiver bewertet wurde (Jurt, 1999: 43). "Offenbar hatte ich den Siegern der Geschichte und deren beflissenem Anhang in die Suppe gespuckt", zeigte sich Grass überrascht (2001: 112). Was das Gesamtbild dieses Presseechos angeht, entwickelt Grass-Mitherausgeberin Daniela Hermes aus ihrer numerischen Auswertung von 161 Rezensionen in *Der Fall Fonty* eine nach einigen (vgl. Frank 1998: 85-86) allzu sehr apologetische, "bestellte" Analyse: *Ein weites Feld* sei keinem ausschließlich negativen Urteil unterworfen worden, im Gegenteil – die negativen Kritiken dominierten allenfalls in der Wahrnehmung, da sie eigentlich nur lauter auftraten. Auch nach Karl Rudolf Korte ist es die Inszenierung des Disputs, die nachwirke. (1996: 25). Über Marcel Reich-Ranicki urteilte Dirk Frank, sich auf Bourdieus Distinktionstheorem berufend: "gerade durch seine Hau-Ruck-Bewertungen gewinnt er Kontur vor seinen Kollegen" (Frank, 1999: 78).

Gewiss hängt dieser Medienrummel, diese für einen beschränkten Zeitraum, doch immerhin über ein Jahr feststellbare massenmediale Omnipräsenz des Romans damit zusammen, dass Grass sich als prominenter Schriftsteller und Zeitgenosse schon früh mit der Einheit und der deutschen Frage auseinandergesetzt hatte und sich regelmässig zu kontrovers diskutierten und brisanten Themen, wie dem komplexen Problem der deutschen Nation, zu Wort gemeldet hatte. Besonders in den Jahren 1989/1990 nahm der scharfe Analytiker und politisch bewegte Essayist seine Aufgabe als Intellektueller wahr und befasste sich in zahlreichen Reden, Aufsätzen und Gesprächen mit dem deutschen Einheitsprozess. Andererseits überraschte dieser Medienrummel um *Ein weites Feld* umso mehr, so Ursula Horst-

¹⁷ Für eine Chronik der Ereignisse verweise ich nach Hanne Neumann, "Feldschlachten. 'Ein weites Feld'" (1997).

mann-Nash (1998: 168), als eben Grass' kritische Haltung zum Einheitsprozess weitgehend bekannt war. Daher war wohl auch zu erwarten gewesen, dass das Buch "Salz in die noch längst nicht abgeheilten Wunden der Wiedervereinigung", um den Ausdruck von Manfred Bissinger zu verwenden¹⁸, streuen würde.

Auch die vereinzelt geäußerte Annahme, dass historische Identifikationsmöglichkeiten auf textinhaltlicher Ebene ausschlaggebend für die literarische Beurteilung im Osten waren und für den dortigen großen Erfolg sorgten, könnte möglicherweise mit einem beim Erscheinen des Buches noch wirkenden DDR-Lesehabitus zusammenhängen. Nach der Ansicht Ursula Heukenkamps, die 1996 auf die *Blechtrommel*-Rezeption in der DDR zurückblickte (erst in den achtziger Jahren seien einige von Grass' Büchern in der DDR erschienen¹⁹), habe der sozialistische Realismus ostdeutsche Leser auf Humorlosigkeit abonniert. Der groteske Einschlag der *Blechtrommel*, das Lachen über die Geschichte und der Sinn für das Komische – Aspekte, welche zumindest teilweise, jedoch differenziert auf *Ein weites Feld* übertragen werden können – seien womöglich auch bei der Rezeption von *Ein weites Feld*-Lesern aus Ostdeutschland übersehen worden.

Vieles weist heute darauf hin, dass die bekannte, übrigens gut dokumentierte politische Einmischung von Günter Grass, insbesondere zur deutschen Vereinigung²⁰ (ob sie nun positiv oder negativ bewertet wurde), einem Blick auf das *Groteske* und gewissermaßen damit auch einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung im Weg stand. Es würde zu weit gehen, an dieser Stelle die umfangreiche und komplexe Rezeptionsgeschichte und anschließende 'Meta-Diskussion' um *Ein weites Feld* zu umreißen, abgesehen davon, dass es noch relativ früh ist – ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen des Buches –, um Konstanten (Rezeptionslinien, Forschungsaus-

¹⁸ Negt, Oskar: *Der Fall Fonty. 'Ein weites Feld' von Günter Grass im Spiegel der Kritik*. Göttingen: Steidl Verlag, 1996. S. 223 (Im Nachfolgenden FF zitiert)

¹⁹ Vgl. dazu auch: Oberhammer, Georg & Ostermann, Georg: *Zerreißprobe. Der neue Roman von Günter Grass 'Ein weites Feld' und die Literaturkritik, eine Dokumentation*. Innsbruck: Innsbrucker Zeitungsarchiv, 1995. p. 325. (Im Nachfolgenden ZP zitiert)

²⁰ Grass' Auseinandersetzungen mit der deutschen Frage und Einheit liegen u.a. in Buchform unter folgenden Titeln vor: *Deutscher Lastenausgleich* (1990); *Deutschland einig Vaterland*, ein Streitgespräch mit Rudolf Augstein (1990); *Ein Schnäppchen namens DDR* (1990); *Schreiben nach Auschwitz* (1990); *Gegen die verstreichende Zeit* (1992); *Rede vom Verlust* (1992); *Rede über den Standort* 1997). Da jene Veröffentlichungen und die sich anschließenden Diskussionen bereits oft kommentiert worden sind, werden sie hier nicht nochmals ausführlich referiert. Einen bibliografischen Zugang zu dieser Fragestellung biete ich in: "Hugo Claus' und Günter Grass' 'Grenzland': Ansichten der Nation in *Het verdriet van België* und *Ein weites Feld*" (2004: 261-2).

richtungen) aufzeichnen zu können. Außerdem haben manche Literaturwissenschaftler in einer erstaunlichen Vielzahl von Aufsätzen, Essays und Dokumenten interessante Orientierungen und Einblicke geliefert, die es unnötig machen, das schon lange Gesagte nochmals zu wiederholen²¹. Vorangestellt sei Folgendes: So sehr wurden in der Rezeption politische Blickwinkel gewählt, bare Sinngebungen im Lesekontakt gesucht, Standorte herauskristallisiert, dass bei der Debatte eine Vielzahl an Polarisierungen vordergründig hervortraten – Wahrheit vs. Verfälschung, Fiktionalisierung bzw. Ästhetisierung vs. Politik, Inhalt vs. Form, fiktionsextern vs. fiktionsextern, usw. Wie hätte all dies aber zu einer Wahrnehmung des grotesken Moments taugen können, wenn doch durch die Fixierung auf sofort zu konsumierende Botschaften die Unbestimmtheit als konstituierender Fluchtpunkt in einem Drang nach Sinnfestlegung aufgehoben wird? Das Todernte (*“sérieux mortel”*, so Genton 2001: 48) erlaubt nunmal keine spielerische Ambivalenz und lässt auch zwischendurch kein abartiges Fünkchen Komik durchscheinen, da schnelle Pauschalantworten gesucht werden, die das Groteske in einer dermaßen komplexen Wirkungsintensität nicht gibt. Und wie soll das Groteske als sogenannte ‚unfeste‘ ästhetische Kategorie, die in ihrer Handhabung natürlich einen bedeutenden politischen Gestus voraussetzt, etwa indem es nicht sinnlos erscheint, sich hier anders erfahren lassen als im Poetischen und in der Literarisierung des Textes, als im Geflecht seiner literarischen Vertextung und dessen Lektüre? Notwendig ist m. E. zumindest eine weniger *“hohe”* bzw. exklusiv-intellektuelle Annäherung an Grass’ Roman, bei der den polyphonen Volksstimmen in Grass’ Text mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird, bei der die Verflechtung mit dem Konkreten, Detailhaften, Sinnlich-Bildlichen im reflexiven Diskurs nicht etwa untergeordnet, sondern als Teil einer in ihrem Ganzen wirkenden rhetorischen Konstruktion berücksichtigt wird.

Noch überraschender ist, dass die Frage nach dem Grotesken, auch als sich die Gemüter beruhigt und abgekühlt hatten, nicht häufiger erklang, da sie, so ist vielfach zu lesen, eigentlich der Grass’ schen Textur wie auf dem Leib geschrieben sei:

²¹ Vgl. in diesem Zusammenhang: Manonni (1995); Görzel (1995: 98-104); Löffler (1995: 166-169); Negt (1996: 7-28); Wistoff (1996: 188-197); Bossmann (1997: 93-156); Gabler (1997: 367-381); Honsza (1997: 85-94); Meyer-Gosau (1997: 3-18); Neuhäus (1997: 224-233); Neumann (1997: 205-238); Wittek (1997: 130-140); Kämper-Van den Boogaart (1998: 134-147); Thünecke (1998: 331-343); Jesch (1999: 23-38); Jurt (1999: 37-47); Bachorski (2000: 438-451); Vanasten (2000: 48-53); Genton (in: Wellnitz 2001: 37-51); Mannoni (in: Quéval 2001: 169-176).

“It has become something of a commonplace in critical discourse to assimilate the opus (lyric, dramatic, and narrative) of Günter Grass to the tradition of the grotesque in the literature.”

Durch diese prägnanten Worte von Alton Kim Robertson aus *The Grotesque Interface* (1996: 51) wird das Groteske ohne weiteres in den Mittelpunkt des zu schreibenden Grass-Kommentars gestellt. Eigentlich hört es sich hier an, als hätte das groteske Getrommel die Dissonanzen jenes jahrzehntelangen Kritikerzugs eingeholt.

Als Antwort auf den aufgeklärten Schriftsteller Günter Grass, der unermüdlich auf Fragezeichen beharrt, gilt es zunächst, jenen verbindlichen Rahmen, diesen gewissermaßen konsensfähig unterstellten Diskurs um eine Allgegenwart des Grotesken im Werk von Günter Grass, in seiner Konsistenz zu überprüfen. Fragt man sich zunächst, ob dieser Rahmen überhaupt berechtigt ist, so ist dies zu bestätigen: Die internationale literaturwissenschaftliche Diskussion bezüglich des Grotesken drehte sich oftmals produktiv um das literarische Werk Grass'. Autoren, die sich mit dem Grotesken befassen, erwähnen Grass nicht nur oft in ihrem literaturtheoretischen Forschungsrahmen (s. u.a. Thomson 1972:11; Fuß 2001: u.a. 413, 418-421²², Iehl 1997: 112, 117-118; Clark 1991: 2, 7, 22, 156), sondern setzen sich auch wirklich mit seinem Werk, also mit seinen Texten, auseinander (Mc Elroy 1989: insb. 94-114, Robertson 1996: 51-90, 121-122; Sinic 2003). Günter Grass' Werk erscheint in der Groteskforschung nicht nur als ein relativ wichtiger Untersuchungsgegenstand von weitgehend internationalem bzw. komparatistischem Format; es scheint sogar besonders geeignet, Groteskes zu vermitteln – “experience”, wie das bei manchen englischsprachigen Literaturwissenschaftlern mit Akzentuierung von Effekten und Wirkung treffend heißt. Anders als bei Hugo Claus hatte übrigens die Grass-Forschung im Hinblick auf die komplexe und spannungsvolle Berühmtheit jedes Autors schnell internationale Ausmaße angenommen.

An dieser Stelle werde ich nun mit Blick auf die wichtigen poetologischen Gedankengänge die Diskussion rund um das Groteske bei Grass aufgreifen, d.h. sie in einzelnen beispielhaften, vorzugsweise diskussionsreichen Aspekten – vorwiegend an den Arbeiten von Barbara Sinic (2003) und Guy

²² Als sog. “Fallbeispiel” kommt Grass bei Peter Fuß (2001) leider fehlerhaft als Gün-ter [sic] Grass zur Sprache (siehe u.a. die Bibliografie). Gleichfalls ist bedauerlich, dass die Registerseiten anscheinend – wie ich zumindest gelesen habe – nicht stimmen. So wird z.B. das Groteske als Stilmittel in Bezug auf *Die Rättin* S. 418 ff. diskutiert, was im Index nicht vermerkt wird, und nicht auf den genannten Seiten 294-297, wo *Ubu roi* von A. Jarry und Grotesken von Mynona (S. Friedlaender) herangezogen werden.

Astic (2004) – anschneiden und auf die besondere Fragestellung der vorliegenden Arbeit hin problematisieren. Dabei lautet die Kernfrage, ob und inwiefern der 1995 erschienene Roman *Ein weites Feld* grotesk wirkt. Hierbei interessiert also nicht eine lange Auflistung möglicher grotesker Szenen, besonderer Einzelkonstellationen oder allzu mikroskopischen, spitzfindigen Beispielmateriale aus Grass' erzählerischem Werk. Hinsichtlich eines aktuellen Forschungsstands der ausführlichen und außergewöhnlich produktiven Grass-Studien²³ lassen sich die nachfolgenden Betrachtungen zum Grotesken vielmehr als ein entgrenzendes Supplement lesen: Auf der Suche nach der unfesten ästhetischen Kategorie des Grotesken wird die Forschung zu Grass – warum wird sich im Folgenden herausstellen – dieses Mal durch die Vorgehensweise *du dehors de dedans* (um Derridas Worte zu variieren) herangezogen. Dabei bleibt Vorsicht geboten, damit auch dieser Blickwinkel *Ein weites Feld* in seiner grotesken Besonderheit und bunten Vielfältigkeit nicht von vornherein erdrückt.

So geht es nun darum, einen genauen, sorgfältigen und trotzdem differenzierten Blick auf mögliche Manifestationen und Variationen des Grotesken bei Grass zu werfen, auf das, was vormals emblematisch gebündelt "Grass' ganz besondere Neigung zum Grotesken" genannt wurde. Wenn diese Floskel von Michael Harscheidt bezüglich des Grass'schen Frühwerks, genauer gesagt der *Hundejahre* (1975: 131), stimmt, so schwangen damals u.a. folgende kritische Töne mit: Grass habe Spaß am Paradoxon, auch am Grotesken, nicht zuletzt am Makaber-Grotesken, was übrigens schon Philip Thomson in *The Grotesque* (1972: 36-7) beiläufig im Hinblick auf *Die Blechtrommel* herausfand. Jedenfalls gingen einige Autoren, wie Kurt Lothar Tank (1965), so weit, diesen Hang zum Grotesken auf fast jeder Seite von Grass' Werk (soll heißen: bis einschließlich zur Danziger Trilogie) abzulesen (s. Harscheidt 1975: 131).

"Groteske als Lebensphilosophie, als Stil, nicht zuletzt als Ästhetik": Diese lapidare und weitreichende Aussage von Stefan H. Kaszinski²⁴ über Grass' Lyrik (die in der Deutung von Klaus Stallbaum "grotesk-absurde

²³ Eine annotierte Auswahlbibliografie wurde u.a. von Daniela Hermes angefertigt (letzte Auflage: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*, 1992). Für eine Übersicht der vorherigen Bibliografien zu Günter Grass verweise ich auf Neuhaus (1993: 217) und Moser (2001: 192). An dieser Stelle sei auch erwähnt, dass im Jahre 2002 in Lübeck das Günter Grass-Haus eröffnet wurde.

²⁴ Zitiert wird nach Klaus Stallbaum (*Kunst und Künstlerexistenz im Frühwerk von Günter Grass*, 1989: 51) aus Stefan H. Kaszinski: "Die Polengedichte von Günter Grass". In: *Neue Aspekte der Grass-Forschung. Studia Germanica Posnaniensia*. XII. 1983: 9.

Weltlosigkeit" signalisieren soll) erklingt fast wie eine verführerische, zukunftssträchtige Zauberformel, um Grass' Werk in der Groteske-Perspektive dieser Arbeit zu erschließen, um über den grotesken Gehalt von Grass' Werk nachzudenken, und überhaupt über solch eine zentrale und dezentrierte literaturwissenschaftliche Kategorie. So lauten einige der entscheidenden kritischen Paradigmen, die als Stränge in dem brüchig wuchernden Netz der Fragestellung dieser Arbeit, betrachtet werden sollen.

In *Günter Grass: The Writer in a Pluralist Society* (1980) ordnet Michael Hollington, so ist bei Robertson nachzulesen (1996: 51), das frühe Schaffen von Grass aus der unmittelbaren Nachkriegszeit in eine mehrdimensionale und entgrenzende "tradition of the grotesque" ein:

"The distinctive need of German writing, in the period at which Grass began to work, was to connect with its own powerful modernist tradition, and beyond that with its own highly imaginative tradition of fantastic realism, both entirely obliterated during the Nazi period. Grass writes within the tradition of the grotesque, mingling fantastic and realistic, horrific and comic elements of fiction as a rhetorical strategy designed to involve the reader in questioning his preconceived notions of the normal and the real".

Interessant dabei ist, dass Hollington in seinen Ansätzen von so etwas wie einer 'grotesken Tradition' (*tradition of the grotesque*) ausgeht. Schon Kris Humbeeck beschäftigte sich beiläufig in seinem Claus-Aufsatz aus dem Jahre 1989 mit diesem Terminus, und vertrat die Ansicht, dass jene 'groteske Tradition' eher eine zufällige Geschichte sei. Wenn man auf die Untersuchung von W. Kayser u.a. Rücksicht nimmt, darf damit aber nicht gesagt werden, dass das Groteske nicht historisierend zu betrachten wäre. Wohl stellt sich aber die Frage, ob diese "Tradition" sich nicht vornehmlich im Modus des Oxymorons erschließen ließe und in ihrer unberechenbaren bzw. unvorhersehbaren Einmaligkeit als Hybrid auftreten würde. Entscheidend im Hinblick auf Grass erscheint mir außerdem, dass Hollington der ambivalenten Erscheinung der Grotesken, seiner Hybridität (*fantastic-realistic, horrific, comic*), bei Grass eine besondere Kraft der Infragestellung zuschreibt.

Auch nach Guy Astic (der sich in erster Linie an *Die Blechtrommel* orientiert) ordnet sich Grass' Werk in die literarische Nachmoderne (*après-modernisme littéraire*, 176) ein. In einer ähnlichen "connect" (*continu*)- und "beyond" (*discontinu, dissociatif*)-Bewegung erkennt Astic bei Grass das 'weiche' Moment des Schwankens gegenüber 'harten', kodifizierten oder zentripetalen Gesetzen, und folglich das Moment einer Dekomposition, eines Untergangs am Rand. Den Einstieg in einen neuen, verzweigten Zusammenhang bereite die lebhaft und anpassungsfähige sprachliche Kreation Grass'

vor²⁵. Daher sei diese Bewegung – so erlaubt (wie noch zu zeigen sein wird) die Studie Astics zu folgern – als Poetik unter Einbeziehung des Grotesken aufzufassen. In seiner vor ein paar Jahren erschienenen Fachdissertation *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels* (2001) diskutiert Peter Fuß den Wendemoment des Grotesken in seiner Unentscheidbarkeit, z. T. mit Seitenblicken auf die Romane *Die Blechtrommel* und *Die Rättin*. Auch Fuß vertritt die Meinung, Grass habe sich bereits anlässlich der *Blechtrommel* vom “Simultané der Moderne” distanziert (2001: 418)²⁶. Weiterhin ist bei Fuß zu lesen, Grass dekomponiere in *Die Rättin* eben die “(früh-)moderne [...] Hoffnung auf die positiven Effekte demiurgischer Kreativität” (2001: 421).

In *Le grotesque* von Dominique Iehl (1997) tritt die Vitalität des Grotesken bei Grass hingegen in der Wiederbelebung des pikaresken Romans (bzw. Picaro-Romans) hervor (1997: 117); auch zeige sie sich in einer gewissen, neuen Form der Phantasie (*une forme de fantaisie*), manchmal mit absurden und satirischen Elementen vermischt (als Beispiele werden der Einakter *Noch Zehn Minuten bis Buffalo* (1954) und *Die Blechtrommel* herangezogen, 1997: 112 und 118). In ähnlicher Weise siedelt Volker Neuhaus das Groteske bei Grass eher im unmittelbaren deskriptiv-attributiven Umfeld des Phantastischen an. Als “Markenzeichen” von Grass gelte “die Verbindung des grotesk Phantastischen mit dem ganz realistisch Konkreten, die Vereinigung des experimentellen Spiels mit dem gesellschaftlichen Engagement, wie sie der Autor Lars Gustafsson in seiner Besprechung der schwedischen *Blechtrommel*-Übersetzung beschreibt” (1997: 91). Hier lässt sich aus der Perspektive des Grotesken eine Beziehung zum “phantastischen Realismus” herstellen²⁷.

²⁵ Vgl. Astic 2004: 176: “[...] son entreprise s’inscrit dans le cadre de l’après-modernisme littéraire, à un moment de bascule, de phase irrésolue où les lignes dures et les valeurs absolues en matière de création verbale se relâchent [...] Dans cette atmosphère diffuse, entre turbulences et mouvements désordonnés [...] le déclin de modèles dits centraux signale la vitalité de modèles périphériques voués à constituer de nouveaux centres de gravité ; la transversalité et la continuité ramifiée sont préférées à la loi rigide de la succession.”

²⁶ Damit wird hier eigentlich auf ein Wort Carl Einsteins verwiesen, nämlich auf eine “chimärische[...] Überlagerung unterschiedlicher Perspektiven in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen” (s. Fuß 2001: 413)

²⁷ Grass selbst hat das Zusammenspiel dieser beiden getrennten Begriffe für sich beansprucht. Über die Affinität des phantastischen Realismus zum Grotesken bei Grass, siehe u.a. Harscheidt 1975 insb. S. 136-137 ff., 161, 164, 184. Zum “phantastischen Realismus” des Schriftstellers äußert sich Dieter Stolz auf interessante Weise in einem Gespräch mit ihm (AFZ, 267). Für die Wichtigkeit des phantastischen Realismus in *Ein weites Feld*: siehe kurz Hinck 2000: 777; ihm widerspricht Fritzen (1995).

Letztendlich führte noch Harro Zimmermann seine öffentlichen Werkstattgespräche mit Günter Grass weitgehend unter dem Motto des Grotesken. Zimmermann deklariert:

“Schon in der ‘Blechtrommel’, das gilt in anderer Weise auch für die ‘Windhühner’, habe ich mit Erstaunen die Ironie wahrgenommen, das Spiel mit falschen Idyllen, die Mehr- und Gegenstimmigkeit, die Komik und Groteske Ihrer Romane, auch die satirischen und phantastischen Elemente, etwa im ‘Butt’.” (AAW, 39)

Weiter fragt sich Harro Zimmermann in Bezug auf *Die Blechtrommel*, ob “absurdistische und surrealistische Elemente”, miteinander verwoben, “diese Groteske her[...]stellen”, “die scharfe Distanz von Erzählfigur und Umwelt [...] erzeugen” können (AAW, 52). Diese Paraphrase des Grotesken, hier zwar gattungsbezeichnend vorangestellt, ist besonders einleuchtend. Auch Bernard Mc Elroy schließt sich ihr in seiner Studie an.

Eine interessante und wichtige Überlegung zum Grotesken bei Grass legt abschließend Bernard Mc Elroy mit seinem *Fiction of the Modern Grotesque* (1989) vor. Die wissenschaftlich gut nachvollziehbare (mittlerweile etablierte) Überzeugung Mc Elroys, *Die Blechtrommel* sei “a novel of the grotesque”²⁸, führt ihn zur kritischen Betrachtung Oskars als eines grotesken Protagonisten hin (18, mit der Variante: “the protagonist’s grotesqueness”). In dieser komprimierten und zugleich weitreichenden Groteske-Deutung der Figur des Oskar, schließlich sogar des Mahlke in *Katz und Maus* (als “grotesque hero”, 108), wirkt m. E. sofort eine wichtige, komplizierte aber unausgesprochene Forschungsproblematik hinein, die man wie folgt umreißen könnte: Ab wann wird eine Romangestalt vom Grotesken durchkreuzt, wirkt sie m.a.W. grotesk? Wenn dem Leser solche Hinterfragung nicht explizit vorgelegt wird, wird die Fragestellung doch nicht ganz ausgeblendet. Eine mögliche Antwort ist im narratologischen Bereich zu finden. Im 4. Kapitel seiner Studie widmet sich Bernard Mc Elroy tatsächlich unter dem Titel “Insanity as a point of view” der einzigartigen privaten Perspektive Oskars als so genanntem groteskem Narrator, die unter drei Hauptkomponenten entfaltet wird: Oskar als launischer Charakter (*a lunatic*), Oskar als Kind mit besonderer “Schadenfreude”²⁹ – nota bene: hier als wichtiges Spielelement des Grotesken verstanden (20 u.a.) – und schließlich als “an artist of the grotesque”. Im Rückblick sieht Mc Elroy diese für die Erzeugung des Grotesken konstitutiven Elemente durch das Bild der Trommel zusammengehalten:

²⁸ Zwischendurch wird mehrmals unterstellt (S. 97 z.B.), dass darin sogar ein Grund für seinen Erfolg liege. Doch sollte, wie man schon lange weiß, dieser ‘Erfolg’ zumindest, was die deutsche Rezeption betrifft, sehr differenziert betrachtet werden.

²⁹ Auf Deutsch im Originaltext.

"Oskars' unique perspective as a point of view character derives from his being simultaneously lunatic, child, and artist of the grotesque. In the novel, of course, these roles are not experienced separately but are parts of a unified character, and the most important instrument of that unity is the central image of the novel, the drum."(112)

"Not experienced separately". Ausgehend von diesem flüchtigen, jedoch aktuell dokumentierten Einblick situiert sich die überbordende kritische Paraphrase jener 'Groteske-Tradition', in die Grass mühelos eingeordnet wird, auf der Grenze der Unentscheidbarkeit, als ein beinahe klinischer Fall für die komplexe und offensichtliche Hybridisierung. Ich meine damit den Entstehungsprozess aus unerwarteten und unberechenbaren Widersprüchen von einer als Unikum immer fragwürdig bleibenden Mischform, so wie sie hier in einer heterogenen, paradoxen Sprache als geeignete Problematisierungsform des Grotesken im ersten Teil dieser Arbeit erörtert wurde. Genau an diesem Punkt nimmt die Reflexion über das Groteske bei Grass eine interessante Wendung. Diese Frage der Hybridität – "Mesalliance", hätte Bachtin gesagt – mit ihren widersprüchlich anmutenden Perspektiven scheint eine Fundgrube für groteske Anregungen bei Grass zu sein. Auch Gail Finney liest *Ein weites Feld* wie "an example of dialogism in Mikhail Bakhtin's sense of the word" und reflektiert über die "hybrid nature" des Romans, die seiner Meinung nach Lektüreschwierigkeiten bereitet (1999: 127).

So wie sich das Groteske in der Reflexion um Grass' Werk darstellt, schwingt meist die Frage nach der Hybridität des Grotesken mit. Laut Irène Leonard und ihrer Grass-Monografie von 1974³⁰ decke Grass die Komplexität der Wirklichkeit in ihrer Inkongruität und ihren Widersprüchen mithilfe des Grotesken und einer beißenden Ironie auf. Mit Iris Heilmann³¹ und Dominique Iehl wird diese Reflexion sogar kurz theoretisch begründet, indem Grass' Romane unter dem Blickwinkel von Bachtins groteskem Realismus gelesen werden. Bei Dominique Iehl (*Le grotesque*, 1997) wird Grass' pluralistischer Gebrauch des Grotesken in der *Blechtrommel* folgendermaßen abgewogen:

"Son originalité c'est d'avoir délibérément observé l'Allemagne au temps du nazisme, en partant, selon les principes mêmes du grotesque bakhtinien, d'une zone inférieure, d'une réalité élémentaire, corporelle, grossière, qui éclaire beaucoup mieux l'époque qu'une vision mythique et théorique" (1997: 118).

³⁰ Irène Leonard, *Günter Grass*. New York 1974. (zitiert nach Robertson 1996: 51).

³¹ Iris Heilmann: *Günter Grass und John Irving. Eine transatlantische Intertextualitätsstudie*. Frankfurt a.M.: Peter Lang. 1998: 28. (zitiert von Barbara Sinic, 2003: 57).

Und Iris Heilmann will ihrerseits Bachtins Modell aufgrund der "Vermischung der Bereiche (Hohes und Niedriges, Heiliges und Profanes, Grosses und Nichtiges, Weises und Dummes, schwangerer Tod)" in Grass' Romanen wiedererkennen. So interpretiert jedenfalls Barbara Sinic in einer charakteristischen Kästchenrhetorik, die alles strukturiert, Heilmanns Worte und schliesst sich diesen auch weitgehend an.

Mit den längeren und eingehenden Grass-Erkundungen von Barbara Sinic (2003) und Guy Astic (2004) bietet sich die Gelegenheit, das Grotleske im Hinblick auf die Hybridität ausführlicher zu behandeln. In ihrer komparatistischen und sozialkritisch orientierten Studie über das Grotleske (2003) bezieht Barbara Sinic, anders als die meisten Grass-interessierten Grotleskforscher vor ihr, nicht nur *Die Blechtrommel* ein, sondern so gut wie das ganze "Romanwerk" von Grass bis einschliesslich *Ein weites Feld* (1995)³². Zu dieser kürzlich vorgelegten Dissertation und den damit eröffneten Forschungsperspektiven zu Grass kommt mit Guy Astics Untersuchung eine m.E. unverkennbar differenzierte Lektüre von Grass' Romanwerk aus dem (mangelhaften) Blickwinkel (*defective cornerstone*, s. o.) des Grotlesken hinzu. Diese Grotleske-Lektüre ist sorgfältig verankert in den Seiten und Zeilen seines Buches *Le tambour littérature. Günter Grass romancier* (2004). Guy Astic bemühte sich, indem er auf dynamische Weise von der *Blechtrommel* ausgeht, meiner Ansicht nach verdienstvoll darum, diffuse und bisher unbeleuchtete grotleske und poetologische Facetten des Schriftstellers Grass als Romancier zu erkunden³³.

³² Doch ist diese Wahl (und somit der Terminus 'Romanwerk' als Abgrenzung des Korpus) nicht unproblematisch. So fehlt dem Leser eine reflektierte Begründung anhand der behandelten Werke. Allenfalls findet sich eine kurze, m. E. unzulängliche Anspielung darauf (S. 152, Anm. 2). Daraus folgt, dass die Einordnung als Prosawerk nicht zutrifft, da Erzählungen und Novellen (wie z.B. *Katz und Maus*) nicht berücksichtigt wurden, wohl aber folgende Werke: *Die Blechtrommel* (1959), *Hundejahre* (1963), *örtlich betäubt* (1969), *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (1972), *Der Butt* (1977), *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus* (1980), *Die Rättin* (1986), *Unkennrufe* (1992) und *Ein weites Feld* (1995). Dem möchte ich entgegenhalten, dass die Prosa-Aufzeichnungen *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* nicht öffentlich als Roman titulierte wurden, und dass Grass selber ausserdem jede Gattungsbezeichnung dafür ablehnt (siehe *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, 1988-1992: 793). Ein ähnliches Problem ergibt sich mit *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus*, einem Buch, das sich zwar nicht als Erzählung präsentiert, doch viele entsprechende Merkmale aufzeigt. Demgegenüber wurden bei Sinic *örtlich betäubt* (zu Recht) und *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (zweifelhaft) als "Romane [...]" aufgefasst (siehe 2003: 283, Anm. 4).

³³ Als bisher erschienene werkspezifische Aufsätze über das Grotleske können aus dem Umfeld der Grass-Kritik – neben der bereits angeführten Teiluntersuchung von Harscheidt und den wichtigen Ansätzen von Stallbaum – u.a. noch genannt werden: Wilson, A. Leslie: "The Grotesque Everyman in Günter Grass's 'Die Blechtrommel'". In:

Diese beiden Studien von Sinic und Astic, gilt es, nicht als Pro-Kontra, sondern dialogisch, d.h. auch mit interferierenden Stimmen als Einstieg in die Groteske-Diskussion um *Ein weites Feld* zu betrachten. Zu einer derartigen Auseinandersetzung mit dem Grotesken im gesamten Oeuvre von Günter Grass hatte übrigens schon Klaus Stallbaum 1989 in seiner unter dem Titel *Kunst und Künstlerexistenz im Werk von Günter Grass* erschienenen Dissertation in einer vielfach übersehenen Randbemerkung zu Grass' Frühwerk bereits aufgefördert:

„Die Bezüge Grass' zur Genese und Tradition des Grotesken sind von einer Vielfalt, die eine eigenständige Untersuchung wünschenswert erscheinen lässt.“ (1989: 161).

Indem diese beiden Groteske-Lektüren von Grass' Werk in solcher Perspektive miteinander konfrontiert werden, wird sich zeigen, wie dieser Untersuchung nochmals eine erkenntnisproblematische Frage zum Grotesken zugrunde gelegt wird.

Vor dem Hintergrund ihrer sog. „Theorie des Grotesken“ entwickelt Barbara Sinic die auffallend kontinuierlich, einheitsbildend und einseitig montierte Strukturformel der „Vermischung heterogener Elemente“. Anhand von vier Achsen, die jedoch nicht explizit als solche bezeichnet werden, wird diese These erörtert. Einzig in diesem überkonstruierten Zusammenhang kommt übrigens das Werk von Grass in Barbara Sinics Überlegungen über das Groteske vor³⁴.

Erstens lassen sich diese „heterogenen Bereiche“, die die kreative, neue, dissonante Hybrideform in Bezug auf die behandelten Romane von Grass hervorbringen, nach Sinic in den Inhalten nachweisen (2003: 261). Hier liegt zu Beginn genug Stoff für Diskussion vor. Wenn wir an dieser Stelle leider nicht umfassend darauf eingehen können, sei jedoch zumindest einiges an kritischen Überlegungen gesagt. Es ist nämlich sehr fragwürdig, ob man dem Grotesken – das sich, wie gezeigt, aller Wahrscheinlichkeit nach in Zwischenräumen und Bruchlinien findet – überhaupt mit derartigen Eingrenzungen gerecht werden kann. Wie kann außerdem mit solch einer rein inhaltlichen Verarbeitung des Grotesken dessen spielerische Spannung und disparate (Sprach-)Potenz zur Geltung kommen? Da sich beim Grotesken als

Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur. Vol. 58. 2/1966: 131–138; Batt, Kurt: „Groteske und Parabel. Anmerkungen zu „Hundejahre“ von Günter Grass und „Herr Meister“ von Walter Jens. In: *Neue Deutsche Hefte* 12 (1964). H. 7. S. 57–66.

³⁴ Vorab sei angemerkt, dass die seltenen Randbemerkungen von Barbara Sinic zu *Ein weites Feld* im nächsten Kapitel vorliegender Arbeit behandelt werden.

literarischem Modus, wie vorher argumentiert, ästhetische Option und Bedeutungsrelevanz (sowie referentielle Bezugsmöglichkeiten) sowieso überschneiden, warum dann eine zwingende und zwangsläufige Restriktion vornehmen?

Als möglichen heterogenen Bereich, der eine groteske Wirkung "inhaltsch", wie es heißt, hervorbringen könne, benennt Sinic im Falle Grass u.a. die 'kleine', private Geschichte (zu verstehen sei: die Geschichte von 'unten', aus der Sicht des kleinen Mannes) und die 'grosse', öffentliche Geschichte (2003: 224-225). Beide sogenannten "Ebenen" seien im behandelten Romanwerk von Grass nicht nur parallel nebeneinander gestellt (als Beispiel wird *Die Blechtrommel* erwähnt), sondern auch als divergente Elemente in immer enger führender Konfrontation vermischt, "indem der kleine, private Anlaß für ein großes Ereignis der Geschichte angegeben wird" – so erläutert Sinic dann am Butt (1977) (ebd. 225). Man denke dabei aber auch an die epochen-geschichtlichen Parallelen in *Ein weites Feld* (das 19. und 20. Jahrhundert, Bismarck und Kohl, Fontane und Fonty, usw.), die trotzdem in diesem Zeitroman in intergeschichtlicher Perspektive miteinander verstrickt werden. So weist Jrg Magenau in seiner Rezension von *Ein weites Feld* darauf hin, dass Grass vom Roman *Die Blechtrommel* bis zu *Unkenrufe* jene Poetik pflege, "in der die große Geschichte gebrochen in der kleinen Perspektive des Alltags aufscheint." (ZP, 132).

In diesem Zusammenhang nutzt Barbara Sinic weiter die Gelegenheit, sich mit Grass' häufig gestreutem³⁵, altvertrautem poetologischen Selbstverständnis auseinanderzusetzen. Auch anlässlich des Erscheinens von *Ein weites Feld* wiederholte Grass tatsächlich seine Maxime, die Geschichte nie "von der Bank der Sieger aus" erzählen zu wollen:

"sondern, wie es mich Grimmelshausen gelehrt hat, die Geschichte von unten zu begreifen – aus dem Kreis der Betroffenen, denen Geschichte widerfährt. Das ist die Erzählperspektive des Romans 'Ein weites Feld'" (AAW, 234)

Und in "Literatur und Geschichte", Grass' Rede anlässlich der Verleihung des "Prinz von Asturien"-Preises 1999, hieß es:

"Sie [die Literatur, S.V.] macht den Blick frei auf jene zersetzenden Kleinereignisse, die sich hinter der staatstragenden Tribüne ergeben. Ihr wird das Erhabene lächerlich, das Große winzig, und wie im Andersens Märchen "Des Kaisers neue Kleider" erlaubt sie dem Kind, jegliche Majestät nackt zu sehen. Gemeint ist jene Erzählperspektive, die von unten über die Tischkante nach oben fhrt; es ist der unbefangene,

³⁵ Siehe dazu u.a. "Alles seitenverkehrt" (Grass/Bourdieu, 1999) oder "Nicht von der Bank der Sieger aus" (Grass/Winkels, 1998).

weil amoralische Blick, der sich nicht täuschen lässt. So mündet der angeblich sinnvolle Verlauf der Geschichte in jene Abwässer, aus denen sich uferlos das Meer der Absurdität speist." (Grass 1999: 54-55)

Wenn die Triftigkeit dieser ersten erwähnten Ausführungen Sinics über Grass und die grotesken Effekte seines literarischen Romanwerkes nicht bezweifelt wird, erscheint mir dabei trotzdem der erkenntnistiftende Bezug zum Grotesken problematisch. In Sinics Darlegung wird dem Grotesken ein ziemlich 'ursprünglicher' und formal determinierter Ort des Seins zugeschrieben; in ihm fallen die "normalerweise getrennten Bereiche private und öffentliche Geschichte" (2003: 225) zusammen. Die Diskussion bezüglich des Grotesken im ersten Teil dieser Arbeit führte aber in Anlehnung an Peter Fuß (2001) weg von jener vorgeprägten, immanenten Seinsunterscheidung hin zugunsten einer Unentscheidbarkeit des Grotesken, die in der Dimension eines dynamischen Werdens wahrgenommen wird. Im Anschluss daran seien die Fragen erlaubt: Wie kann man, so wie Sinic dies vereinfachend tut, formal-private und öffentliche Geschichte strikt auseinanderhalten? Ist die öffentliche Geschichte denn nicht ausgehend von dem Privaten öffentlich geworden? Wie schwer lässt sich zumal ein 'ursprünglicher' Ort oder eine originelle Zeit für das Groteske zu- oder anweisen: Im Zusammenhang mit dem Grotesken scheint man besonders über "l'inassignable" (das Unanweisbare) als "condition préalable à l'écriture de l'indétermination" zu stolpern, wie Astic das treffend unter Bezugnahme auf Bachtin erläuterte (2004: 178). Und auch Peter Fuß vertritt in seiner Studie durchaus die gleiche These. Jedenfalls weicht die Analyse von Barbara Sinic über das Groteske von dem oben beschriebenen strukturellen Modell kaum ab. Die Programmierung ihrer Groteske-Lektüre bleibt in jeder Blickrichtung den Texten gegenüber spürbar.

Nun kommt die zweite These Sinics zu dem hinzu, was ich mit Hybridität umschrieben habe. Im Grotesken wird nach Sinic, wie schon erörtert, der zwar in überholter Manier isolierte und merkwürdigerweise fast sinnentleerte Stil in "Verbindung mit dem Inhalt" verfremdet ("mit der nötigen Stilveränderung oder mit dem nötigen Inhalt", 2003: 283). Demgegenüber lässt sich nochmals ins Feld führen, dass die Differenzierung Form/Inhalt das Groteske in seiner Komplexität stark reduziert (um nicht zu sagen: liquidiert) (vgl. Fuß, 2001: 274). Derartige Polaritäten werden von Sinic (re)konstruiert, als gäbe es eine alte Ordnung, während diese eben dadurch bereits außer Kraft gesetzt wird, dass der Inhalt ja doch sowieso mit Form, das Bedeutsame mit dem Unbedeutsamen kokettiert und sich eigentlich höchstens eine gegenseitige Spannung und anhaltende Widersprüchlichkeit zu erkennen gibt: "[...] hier habe ich früh lernen müssen, dass Form

ohne Inhalt nichts ist." (FF, 453) – so scheint Grass den Einwand zu stützen. Zudem bemerkt Guy Astic zu Recht (etwa im Einklang mit Peter Fuß, wie es dem aufmerksamen Leser nicht entgangen sein wird):

"Pour lui [Günter Grass, S.V.], le fond déborde sans cesse la forme, la forme submerge sans arrêt le fond... et l'enjeu est de préserver une tension ininterrompue entre la *brutalité* de la matière et l'arrondissement formel des angles." (2004: 155).

Darum möchte ich die m. E. unzureichende Deutungsformel des Antagonismus von Stil und Inhalt lieber offen halten für alles, was zur Radikalität und Intensivierung einer Spannung gehört, die notwendigerweise das Wechselspiel von Stil und Inhalt berücksichtigt.

In jedem Fall sieht Sinic im kontrastreichen und auffälligen Zusammenspiel von Stil und Inhalt sich groteske Verfremdungseffekte auswirken³⁶. So soll Grass nach Sinic zudem mehrfach in seinen Romanen "den Märchenstil" anwenden, um "ihn mit dazu unpassend scheinenden Bereichen" zu verknüpfen (2003: 257), sowie z.B. mit dem Grauen des Holocausts in der *Blechtrommel*. Was mit "Märchenstil" gemeint ist, wird leider nicht ausgeführt. Den Gedanken verfolgt Sinic trotzdem weiter, indem sie sich auf die Studie von Jürgen Rothenberg, *Günter Grass. Das Chaos in verbesserter Aufführung* (1976) beruft. Da sehe Rothenberg in *Hundejahre*, so ist bei Barbara Sinic nachzulesen, "eine groteske Zuspitzung des Mißverhältnisses von Erzähltem und Erzählen, durch die die tatsächliche Situation überdeutlich hervortritt."³⁷ Unreflektiert und unproblematisiert schimmert bei diesem angeblichen Groteske-Effekt denn v.a. der merkwürdige Gedanke hindurch, dass ein bestimmter Stil wirklich einem 'dazu (un)passenden' Inhalt zugeschrieben werden könne (Sinic 2003: 259). Ist hier, in diesem Überschreiten der Erwartungen, nicht genau das zu finden, was sich ein Schriftsteller, der das Groteske praktiziert, wenigstens ansatzweise literarisch zugesteht?

Darüber hinaus vertritt Sinic die Meinung, das Groteske bei Grass trete in besonderem Maße hervor, da er ein "Sprachwerker" und "Wortkünstler" sei. Kaum wird diese Ansicht auf Widerspruch stoßen bei einem

³⁶ Siehe dazu auch Friedrich Schlegels *Athäneums-Fragmente*, insb. die Fragmente 75, 305 und 389 (in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd 2. 1967).

³⁷ Jürgen Rothenberg, *Günter Grass. Das Chaos in verbesserter Aufführung. Zeitgeschichte als Thema und Aufgabe im Prosawerk*. Heidelberg: Carl Winter. 1976. S. 12. (zitiert nach Sinic 2003: 258). Für eine weitere Auseinandersetzung mit dem Grotesken in Bezug auf *Hundejahre*, siehe Michael Harscheidt: *Günter Grass. Wort-Zahl-Gott*. 1975: insb. S. 133-199 ("der groteske Stil").

Autor, der von sich selbst sagt, "ein handwerkliches Verständnis von Literatur" zu haben. (AFZ, 270). Guy Astic schreibt dazu:

"Grass a la passion de la forme, c'est indéniable, sans être pourtant un formaliste furieux [...]" (2004: 155).

Analog zur Untersuchung Harscheidts (1976), der den Roman *Hundejahre* im Hinblick auf rhetorische Figuren und den 'grotesken Stil' analysiert hat, würden in Sinics Deutung vorwiegend Grass' schöpferische Arbeit mit der Sprache und am Stil sowie seine Akririe wesentlich zu grotesken Effekten beitragen. Durch einen ungewöhnlichen und enthüllenden Einsatz der deutschen Sprache (den ich auch gerne als bewusste Provokation von Grass verstehe) befremde Grass den Leser, "egal welche Erzählposition er einsetzt", so Sinic (2003: 153). Die Erwähnung einiger Beispiele seien an dieser Stelle erlaubt: Im *Butt* sollen derbe Ausdrücke die groteske Wirkung verstärken, in *Hundejahre* werde u.a. durch das Zusammenschreiben auf eine ungewohnte Schreibweise und allgemein auf die Sprache aufmerksam gemacht, was den Leser zum Nachdenken auffordern solle (2003: 261). Abschließend erläutert Sinic in prägnanter Weise:

"Der groteske Effekt entsteht nicht nur aus einer Diskrepanz zwischen Inhalt und Form, sondern auch durch die Form selbst, die unsere Auffassung von Sprache und Ausdruck nicht erfüllt" (2003: 260).

Auch Peter Fuß kommt aus einer anderen Richtung zum ähnlichen Gedanken, dass das Groteske sich einem Stilexperiment verdanke:

"Auch Grass [...] nutzt das Groteske als Stilmittel; von der monströsen Gestalt Oskars bis zur Gestalt der sprechenden 'Rätin'." (2001: 418).

Schließlich bestehe nach Barbara Sinic jene besondere groteske Wirkung unabdingbar aus einer dosierten Mischung aus Lachen (Komik,...) und Grauen (Verunsicherung, Bedrohlichkeit,...) (2003: 196). Diese Problematik beschäftigt Sinic im Falle Grass insofern, als dass sich mehrmals erwiesen habe, wie sehr jene von ihm selber legitimierten Oxymora 'heiterer oder lebenslustiger Pessimist', das 'Komische der Verzweiflung' sowie die 'Komik des Scheiterns' in poetologischer Hinsicht zutreffen³⁸. Laut Klaus Stallbaum habe diese besondere Form der Komik zuerst Grass' Theaterspiele geprägt und sei seitdem "zu einer wichtigen Werkkonstante Grass" geworden (1989:

³⁸ Siehe u. a. das Gespräch mit der Wochenzeitung *Die Zeit* vom 01.07.1999: "Ich bin ein lebenslustiger Pessimist". (Auch übersetzt in: *De morgen*, 1.10.1999, S. 17: "Ik ben een levenslustige pessimist"); und ebenso "Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen", Günter Grass im Gespräch mit Beate Pinkernil (1986). (AFZ, 161).

47). An anderer Stelle heißt es ergänzend, dass "der spezifische Stellenwert des Grass'schen Humors [...] an das Groteske anknüpft" (S. 45). Auch Barbara Sinic misst nun Grass' Worten, verzweifelte Situationen seien mit Komik vorzutragen (s. *AFZ* 173), um über alle Larmoyanz hinaus die notwendige Distanz zu gewinnen³⁹, eine besonders große Bedeutung hinsichtlich des Grotesken zu. Hierin offenbart sich ein wichtiges Motiv für das Groteske bei Günter Grass. Ohne weiteres folgt Sinic dann den Einsichten von Andreij Schulz über *Die Rättin* und von Renate Gerstenberg über Grass' Erzähltechnik. Grass' Werk rufe nicht so sehr eine tragische Wirkung hervor, das Tragische werde nicht bejaht, vielmehr wirke sich in seinem Werk eher "eine Ablösung des Klagesanges durch die Groteske" aus⁴⁰.

Unter Berücksichtigung der Hybride, dieses zentralen unanweisbaren Anderen, Resultats der (De)Komposition, bietet sich schließlich eine *andere*, ablenkende, und üppig wuchernde Groteske-Lektüre von Grass' Werk an, nämlich die von Guy Astic. Am folgenden Passus erweist sich, wie dem Grotesken in einer sich kraftvoll entfaltenden Argumentation eine zumindest erneuernde Bedeutung beigemessen wird:

"Parcourir la trilogie de Danzig, plonger dans *Le Turbot* ou *La Ratte*, s'abandonner à *Toute une histoire*, c'est faire l'expérience d'un art compositionnel et d'un montage romanesque à l'origine d'un nouveau réalisme poussé. L'essentiel y est de renforcer le travail de périphérie des textes, d'accentuer sciemment les excès du récit (en termes de longueur, de digressions, par exemple), et de pratiquer les détours grotesques aptes à souligner l'énergie du genre et à faire voir les failles ou les gouffres au bord desquels il évolue." (2004 : 155)

Guy Astic steuert das Groteske über die Romangattung zur Diskussion zu Grass bei. Solch eine Untersuchungsperspektive mag zumal deshalb überzeugen, weil Grass sich in folgender, an Bachtin erinnernder Weise über die Romangattung äußerte:

"Der Roman ist die Hure unter den Gattungen – der kann man alles Mögliche andienen." (Grass/ Raddatz/ De Weck, 1999: 8).

In dem Kontext jenes für alles offenen, unbegrenzten Romanraums wird von Guy Astic das Groteske bei Grass verortet: Insbesondere in Gestalt

³⁹ "Von der Beschaffenheit des Abgrundes", Nachwort von Klaus Stalbaum zu den Gesprächen mit Günter Grass. *Günter Grass. Werkausgabe in zehn Bänden*. (Bd. X: Gespräche mit Günter Grass, hrsg. v. Klaus Stalbaum). Darmstadt: Neuwied. 1987: 375 (zitiert nach Sinic 2003: 98).

⁴⁰ Andreij Schulz, *Chancen tätiger Resignation. Zur 'melancholischen Struktur' in Günter Grass' Roman 'Die Rättin'*. Bern e.a.: Peter Lang. 1997:9 (zitiert nach Sinic 2003: 98).

der polyphon kalkulierten, oft schwierigen, aber sorgfältigen "Montage der Demontage" (oder des Abbaus, könnte man sagen, um auf Kayser und mit ihm auf Heidegger zu verweisen) im Roman sei das Groteske bei Grass anzutreffen. Eine wichtige Frage ist, was genau für das Groteske unter diesem merkwürdigen Oxymoron "Montage der Demontage" zu verstehen ist. Gegenüber einer sicheren, klar bedeutenden, eher formal-stabilen Fiktion wird in Grass' Werk eine lebhaft, vielseitige, variierte und immer relative Kompositionskunst bevorzugt:

"En fin de compte dans son choix du montage compositionnel et anachronique, Grass ne fait pas simplement preuve de virtuosité ou de maîtrise. Il effectue un geste grotesque puisqu'il souligne la part d'assemblage qui préside à la fabrique romanesque et au réseau de perceptions, de réflexions et d'imaginaires englobant les personnages et leurs actions." (189).

Eine ähnliche kritische Stimme erhob sich bereits in der einleitenden Lektüre zu *Ein weites Feld*. Nicht zuletzt werden hier mit Kompositions- und Mosaikkunst ausdehnbare, brüchige, verwirrende und spannungsvolle, nicht in irgendeiner Totalität ergreifbare Konfigurationen aus (außer)literarischen, imaginativen, reflektierten Realitätspartikeln in grotesker Manier eingebunden; in dieser Hinsicht diene das Groteske bei Grass, so Guy Astic (190), als Ausweg aus der reinen Anordnung und langweiligen Gleichförmigkeit.

Guy Astic beschreibt innerhalb dieses komplexen Zusammenhangs, wie der Romancier Grass dabei eben in Grenzbereiche der Gattung 'Roman' vorstößt und sowohl in Materie, Materialien, Stoff als auch in Manier und Form eine Poetik des Exzesses, des Übermaßes (*excès, trop plein*) und Ungeheuerlichkeit (*énormité*) entwirft, die zum Grotesken anstiftet. Dies schlägt sich in umfangreichen Breiten und Formen, in Quantität, Längen, Praxis der Ab- und Umwege, prosaische Weitschweifigkeit und Abschweifungen, Ausbreitung, Weiträumigkeit, ungehemmte Vermehrung und Wucherung (*prolifération incompressible*) von Realitäten und Ideen nieder; das Erzählbare (*racontable*) wird laut Astic durch eine unmögliche Gestaltung (*mise en forme*) enteignet (*déssaisissement*); die verfremdeten, ungewöhnlichen, ungewohnten Blickpunkte (ver)mehren sich in Dutzenden von Nebenfäden und stören und verwirren jede unmittelbare Bedeutungszuschreibung. Interessanterweise sieht Guy Astic diese groteske Perspektive des Grass'schen Romanwerks mit ihren Formen und Figuren der Übertreibung und des Übermaßes in ursächlicher Verbindung mit einer kontroversen und heftigen Rezeption, wie übrigens auch Geoffrey Galt Harpham in seinem Buch *On the grotesque*. Gedacht wird dabei an die *Danziger Trilogie* und

natürlich an *Ein weites Feld*: Sie seien monströs-störende Romane (*“roman monstre*, 192), die sicher nicht beruhigen, sondern eher erschüttern und aus dem Gleichgewicht bringen.

Insbesondere werden bei dieser sog. Grass'schen Poetik des Übermaßes, in welcher das Groteske zu finden ist, zwei Paradigmen – Astic nennt sie *“réalités flottantes”* – hervorgehoben; sie greifen übrigens ineinander. Es handelt sich zum einen um die Handhabung der *“Meta-Darstellung”* (*méta-représentation*) oder besser Meta-Fiktion, die das Romanwerk innerhalb der literarischen Sphäre durch kreative Imagination und Motivik erfassen lässt: der Roman stellt sich als Kunstproduktion bloß, holt mittels Selbstreflexivität seine eigene Genese nach und wird in seinen innerliterarischen Bezügen gesprengt.

Zum anderen wird die Unbestimmtheit (*indétermination*) – bekanntlich von der Forschung als Eigenart des Grotesken hervorgehoben – insbesondere unter Miteinbeziehung der Abschweifung und Weitschweifigkeit wirksam. Nach Astic bringen Grass' Romane eine abwegige und zerstreute Dynamik in Gang, die sowohl das direkte und rohe Nebeneinander als voneinander entfernte, sogar unvereinbare Elemente aus unterschiedlichsten und widersprüchlichen Registern unerwartet miteinander in Verbindung setzt und als *“Mitmöglichkeit”* (*compossibilité*, 183) montiert, wobei zugleich auf paradoxe Weise die Unmöglichkeit der Gestaltung (*mise en forme*) ersichtlich wird. Außerdem erinnert die Abschweifung nach Astic ständig an eine spukhafte Nähe des Textes zum Schreibakt, was an die Überlegungen zum Grotesken aus dem ersten Teil dieser Arbeit anknüpft:

“la digression maintient le texte dans une forme de proximité avec le présent de l'écriture [...]. Elle lui confère une aura spectrale.” (180).

Es handelt sich dabei insbesondere um *“la dynamique dispersive généralisée”* (185), d.h. um eine generell diffuse, auseinandergezogene und gemischte Dynamik der Reduktion und Ausdehnung (192), wie Astic sie u.a. sehr zu Recht in *Ein weites Feld* erkennt (180). In dem offenen Romanwerk von Grass taucht demnach Unerwartetes auf und werden Intermezzi eingebaut. In *Ein weites Feld* ist wortwörtlich von *“Ausflügen im Krebsgang”* (527) die Rede; durch eine schlendernde Gangart (*démarche buissonnière*), die Astic gerne mit dem treffenden Grass-Titel *Im Krebsgang* zum Ausdruck bringt⁴¹, werde weit abschweifend das lineare Fortschreiten unterbunden,

⁴¹ Ich greife gerne zurück auf Grass' Novelle: “[...] ob ich in der Zeit eher schrägläufig in die Quere kommen muß, etwa nach der Art der Krebse, die den Rückwärtsgang seitlich ausscherend vortäuschen, doch ziemlich schnell vorankommen.” (Grass, *Im Krebsgang*, 2002: 8-9)

um es durch eine verzweigte, schwankende und flexible Organisation zu ersetzen (2004: 173, 178). Diese sei auf ein azentrisches System gegründet, das sich auf nomadische Weise konstituiert und den Weg zum Text verzweigt. In alle Richtungen wird der Grass'sche Text denn von Guy Astic geöffnet, zu allen möglichen und unmöglichen Bezügen offengehalten. Folgende Aussage von Grass scheint Astics These zu bestätigen:

“Ich plädiere für die Umwege, auch für die Irrwege, die den Leser hier- und dorthin entführen, die ihn manchmal seufzen lassen; bis er plötzlich merkt, warum er diesen Umweg hat machen müssen” (FF, 430)

Unter der Ruhe und Leichtigkeit der Romanoberfläche zeigt Guy Astic vortrefflich, wie Grass es seinem Leser mit einem grotesken Gestus ermöglicht, sich dem Saum des Romans bzw. der Romangattung zu nähern und somit die Spalten und die Risse, das Zerbrechen und Zerfallen, die Unebenheit und die Wunden der Opfer zu erblicken. Als kritisches und aufgeklärtes Ziel des Grass'schen Werkes soll der Leser auf die Fehlbarkeit der Modelle und auf die Notwendigkeit, sie ständig infrage zu stellen und zu reevaluieren aufmerksam gemacht werden. Dabei bezeuge Grass keine Angst vor dem Lächerlichen und dem überzeichneten Strich, die von Astic nachdrücklich als grotesk verstanden werden (192). In einer abschließenden Aufzeichnung wird das Groteske schließlich zum Antriebsmotor Grass'scher Romanpoetik erklärt. In Ergänzung heißt es treffend:

“Il y a chez Grass beaucoup de cet écrivain de la prose, attentif à l'inachevé [...]. Un romancier pour qui la brèche compte, non pas comme simple motif de rupture, mais comme espace transitoire, métamorphique. Dans ce contexte d'in-fini, la tambour littérature réévalue la dimension grotesque au point d'en faire une de ses qualités intrinsèques – prolongeant et accentuant, de la sorte, les rapports privilégiés que le picaresque entretenait avec le grotesque.” (Astic, 2004: 185)

Astics Lektüre von Grass' Romanwerk im Zusammenhang mit dem Grotesken ist eine anverwandte disseminierte Lektüre, die auf konsequente Weise das Moment einer synthetischen Definition bewusst gradlinig meidet bzw. unmöglich macht. Astic zwingt zu einem sorgfältigen Lesen seines Textes, der zur mühsamen Einsicht und vor allem zum genauen Hinsehen auffordert. Dass sich der Leser in der kreativen, manchmal labyrinthischen Flut von Astics Worten zu Grass verliert, ist die unterschwellige Gefahr. In diesem merkwürdigen Palimpsest von Astic vermisst der Leser manchmal jede Berührung mit Grass' Text, gar den Ton, die eigene Sprache Grass', auch wenn Astics Transformation dennoch überzeugen kann.

Nachfolgend werden die grotesken Umschweife als "principe de réalité tout autant que principe de re/récréation qui privilégie le mélange des catégories et le choc scalaire dans la représentation." (189) näher untersucht. In einer doppelten Bewegung nähert sich das Groteske in dem Romanwerk Grass' zuerst einer Realität in der Form eines "univers référentiel désuni"; diese Realität ergreife das Groteske schöpferisch und spielerisch, bis sie entfremdet wirke. Äußerst wichtig ist folgende Aussage:

"Les romans de Grass empruntent la voie kayserienne du grotesque, doublée par la conscience kayserienne de ces puissances qui défamilia-risent le monde le plus familier. [...] Le Tambour, La Ratte, le Turbot, pour ne citer qu'eux, assument une perspective oblique ou biaisée, suivant laquelle le monde grotesque est notre monde sans l'être tout à fait". (2004: 187-188)

Einleuchtend erscheint mir die Einsicht, dass das Groteske (bzw. "die groteske Welt") als fiktionale Verarbeitung die Lesbarkeit und das unmittelbar Referentielle nicht frontal, sondern schräg und seitwärts infrage stellt; es durchbohrt die einfachen Realitäten und stellt die Gesetze der Wahrscheinlichkeit infrage, erklärt Astic ("perforation des réalités ordinaires", "dépressionnisation du vraisemblable", 188, 189). Im Endeffekt problematisiert "die groteske Welt", indem sie verschiebt und verzerrt, die Beziehung zum Realen und seinen Lektüren. Damit dehnt sich die groteske Dynamik bis in die Erheiterung und ins Komische aus:

"Avec Oskar [...] la dynamique grotesque [...] n'opère pas uniquement dans l'appréhension de la réalité et de ses débords; elle met en jeu la relation de l'écriture à ses contenus. L'objectif est de retrouver une forme de complexité, animée par la conscience du disparate, du statut précaire du texte prétendant se glisser dans l'envers ou l'entre-deux des représentations et par la nécessité de réinventer le réel – en conjuguant son appréhension, son dévoilement, et l'exacerbation de ses composantes. Or, la réalisation de ce projet passe par l'adoption d'une 'allure' comique sans préventions [...]" (188).

"C'est bien à cette tâche essentiellement comique, qui vise l'au-delà des apparences et des ordres de figuration visibles, que les romans de Grass s'adonnent. Ils s'ingénient à restituer une profondeur de champ susceptible de ménager des représentations feuilletées et des récits stratifiés." (189)

Von großer Relevanz erscheint schließlich im Zusammenhang mit der Frage der Hybridität eine langsam durchsickernde Einsicht von Barbara Sinic: Von Grass' Werk ginge eine umso stärkere groteske Wirkung aus, wenn es eher von "einer darstellenden Form des Erzählens", als von einer kommentierenden, erklärenden oder kritisierenden Form geprägt werde

(2003: 152, 284). Dieser Einsicht liegt eine der widersprüchlichen abschließenden Stellungnahmen in Sinics Arbeit zugrunde, da sie immerhin die Frage nach einer satirisch-soziokritischen Anwendung des Grotesken in den von ihr behandelten Romanen stellt (246): Dem Grotesken sei "eine ausschliesslich faktenbezogene, äußerliche Darstellung", ein Erwähnen der Missstände, und sogar eine erläuternde, erklärende, kommentierende, warnende, kritisierend-belehrende "Behandlung von Inhalt" abträglich (2003: 283, 284). Anders gesagt fördere, begünstige u.a. die "distanziert-spöttische Stimme des Erzählers" wie auch "eine emotionale Distanz zu den Geschehnissen" bzw. zu den Figuren und "eine ungewöhnliche bis befremdende Haltung gegenüber der Welt" die Erzeugung von Grotesken, das, daran erinnert Sinic zu Recht, eben starke Emotionen, Überraschung, Schock und sogar Befremdung freisetze (2003: 284, 258).

Im Laufe ihrer Untersuchung wird diese These weitgehend auf das Werk von Grass bezogen. Zunächst wird die allzu ungewöhnliche und befremdende Stimme Oskars aus der *Blechtrommel* (1959) als besonders günstig für das Erzeugen grotesker Effekte angeführt. Wenn das gesellschaftliche, bzw. gesellschaftskritische Umfeld, sowie beispielsweise der Nationalsozialismus, stärker hervortritt als die private Figurenkonstellation, so sagt Sinic, dann haben die grotesken Elemente eine satirische Funktion (2003: 153). Demgegenüber lässt Robertson das Groteske in der *Blechtrommel* m. E. nuanzierter in seiner Spielbreite zur Geltung kommen, indem er treffend von "the paradox of any textual engagement with a novel that constantly disrupts all codes and conventions that might give it unified form and meaning" spricht (1996: 55). Damit problematisiert er richtig, wie sich das Groteske zwar in ein zeitbezogenes Umfeld einschreibt und in diesem Sinn ein Handeln voraussetzt, sich aber eben in diesem Raum einem unmittelbaren Bedeuten und Meinen entzieht. Auch *Der Butt* (1977) wird von Barbara Sinic als Beispiel verwendet, um aufzuzeigen, dass nicht so sehr das Fehlen einer moralischen Instanz, sondern v.a. die Stimme eines zweifelhaften, unzuverlässigen Erzählers dem Grotesken diene (2003: 284). A contrario gilt für Sinic, dass in *örtlich betäubt* (1969) und *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (1972), wie die Untersuchungen von Brode und Thomas erwiesen haben⁴², "Grass' warnende und kommentierende Stimme" so stark an Bedeutung

⁴² Hanspeter Brode: "Von Danzig zur Bundesrepublik. Grass' Bücher 'örtlich betäubt' und 'Aus dem Tagebuch einer Schnecke'". In: *Text + Kritik. Heft 1/1a: Günter Grass*, 1978: 81; Noël Thomas: *The Narrative Works of Günter Grass. A critical interpretation*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins. 1982: 206. Die Seitenangaben stammen von Barbara Sinic.

gewinnt, dass in diesen Texten noch "kaum Groteskes zu finden ist." (Sinic 2003: 283).

Infolge dieser Überlegungen hält Sinic fest, dass in der weiteren Entwicklung der von ihr berücksichtigten Grass'schen Prosa (insofern diese Benennung, wie gesagt, für ihr Korpus zutrifft) die Einführung des Autors als betroffenen Erzählers es viel weniger erlaube, "Probleme in grotesker Weise" darzustellen (2003: 283, Anm. 4), als dies z.B. mit Oskars Distanz der Fall war." Sollte infolgedessen ein Wandel (und nicht unbedingt eine Korrektur, wie manchmal behauptet) des Erzählertyps von "raconteur" zu "raisonneur" in Grass' späterem erzählerischem Werk, wie Barbara Sinic analog zu Leslie Wilson annimmt (2003: 284)⁴³, etwa den Untergang des Groteskes bedeuten? An der *Rättin* stellt Barbara Sinic jedenfalls fest, dass der Vergleich von Juden mit Nagetieren zu ausführlich diskutiert werde, um noch grotesk zu wirken (2003: 232, Anm. 27), ohne dabei Grass sofort einen moralischen Apparat zu unterstellen. Rückblickend auf *Kopfgeburten* nimmt Sinic an, dass die Komplexe Tourismus und Elend in Kalkutta so konsequent und ausführlich gegenübergestellt und an einem ausgesprochen kritischen Urteil unterworfen werden, dass die überraschende groteske Wirkung durch zu starke Gewöhnung abgeschwächt und eingedämmt wird und der Leser diese sogar nicht mehr empfinde. Das sei schließlich, so Sinic, auch der Fall in *Ein weites Feld*, wo die erheiternde bzw. komische Komponente u.a. gedämpft wird, wenn Hoftaller an unterschiedlichen Stellen die Wiedervereinigung kritiklos befürwortet (z.B. S. 409 und 471, Sinic 2003: 261). Hieße dies dann, dass *Ein weites Feld*, Grass' episches Großprojekt der 90er Jahre, mit seinen vielen kommentierenden und argumentativen Passagen weniger geeignet ist, Groteskes hervorzubringen? Dies ist durchaus möglich. Dennoch soll die Frage momentan noch offen bleiben. Wenn allerdings Werner Schwan, ähnlich wie Sinic, davon ausgeht, dass der spätere Grass in *Ein weites Feld* tatsächlich "das Raisonement, das übellaunige oder ironische Plädoyer" besonders stark hervorhebt (1996: 445), behauptet er andererseits: "die Gestalten äußern sich oft gallig-bitter, bisweilen belustigt oder aufgeräumt". Indem hierin groteske Nachwirkungen entfaltet werden können, wird dann Sinics These hinfällig? Wenn gemäß Sinics Deutung Grass' groteskes Werk in Verbindung mit der Satire doch weniger grotesk wirken müsste, ist dem entgegenzusetzen, dass andere, wie Dominique Iehl bezüglich der imaginären Kraft der *Blechtrommel* und laut Robertson (1996: 51) auch Charlotte W.

⁴³ Auf Französisch im Text von Barbara Sinic. Zitiert wird nach Sinic (2003: 283-4) aus: Wilson, A. Leslie: *A Günter Grass Symposium*. Austin/London: Univ. of Texas Press. 1971: 34.

Ghurye (*The Writer and Society: studies in the Fiction of Günter Grass and Heinrich Böll*, 1976) das Groteske im Werk von Grass eben mit der Satire und politisch-gesellschaftlichem Akzent verbinden. Damit ist die Fragestellung allerdings zunächst lediglich kritisch ins Auge gefasst.

Mit aller Vorsicht könnte man eine (immer noch) vorläufige und abänderungsfähige Bilanz ziehen: In der deutschen Grass-Forschung von einer Art Konsens oder "Gemeinplatz" (*commonplace*, Robertson 1996: 51) über den Stellenwert des Grotesken für das Gesamtwerk reden, ist nicht ohne weiteres erlaubt. Hier gilt es, kritisch zu differenzieren und Nuancen zu berücksichtigen. Dagegen ist auffällig, wie die Groteske-Rezeption der *Blechtrommel* bzw. der *Danziger Trilogie* in ihrer Mehrstimmigkeit und Reichweite prägend war, und zwar so sehr, dass sie sich in literaturkritischen Diskursen verbreitet zu haben und sogar den Autor der Werke eingeholt zu haben scheint. Sicherlich fehlt es Grass seitdem nicht an Resonanz hinsichtlich grotesker Aspekte. Es gehörte wohl zum Ko-Text der *Blechtrommel*, zum literaturwissenschaftlichen Diskurs und zum kritischen Leitvokabular (auch zum Beurteilungsmaßstab), um über Grass' Groteske zu schreiben. Doch vor dem grotesken Gehalt des Frühwerks scheint das spätere Schaffen kaum zu bestehen. Ob diese Groteske-Lektüre des früheren Werks von Grass einen kleinen Anstoß zu jener von *Ein weites Feld* gegeben hat, wird sich noch erweisen müssen. Doch kann auch diese Randlektüre eine neue Bestimmung bekommen und sich sogar von seiner *Blechtrommel*-Grundlage emanzipieren. Bevor literaturwissenschaftliche textinterne Überlegungen zum Grotesken in *Ein weites Feld* angestellt werden, ist es zunächst als Einstieg hilfreich, einen Einblick in die wichtigsten Lesereaktionen, also in dem geräumigen Text um den Roman zu dieser Frage zu gewinnen. Es gilt, im Nachfolgenden die Diskussion um den Schwerpunkt 'grotesk' abzustellen und das noch unbekannte Groteskenforum um *Ein weites Feld* zu inszenieren.

Das Groteske-Forum zu Ein weites Feld

Nun begeben sich denn, vorerst tastend, auf die Suche nach etwas Verstecktem, das das Groteske entlarven könnte. Ist es im Bereich des Humors anzutreffen, der Grass in der Tradition Jean Pauls u.a. sehr am Herzen liegt? Ich würde nicht sofort von einem "Höllengelächter", um ein Grass'sches poetisches Protestwort heranzuziehen⁴⁴, sondern eher von ei-

⁴⁴ In einem Gespräch mit Pierre Bourdieu (Grass/ Bourdieu 1999) sagte Grass zum "Höllengelächter": "Das Höllengelächter, das man mit literarischen Mitteln entfesselt,

nem komplexen und "unhörbare[n] Lachen zwischen den Zeilen", so Grass, ausgehen⁴⁵.

Bei den zahlreichen Rezensionen, Meldungen, Glossen, Kommentaren und Essays über den stark mediatisierten Roman *Ein weites Feld* wurde eine Reihe an literaturkritischen Stichwörtern verwendet: "pikareske Figuren", "schrullige Gestalten", "grimmiger Humor", "stark ironisierende Strukturierung des Erzählens"; das "Satirische", das "Phantastische", die "Verkleidungskomödie", der "Manierismus" und nicht zuletzt das "Groteske" wurden herangezogen. Dies alles ist dem Roman u.a. nachgesagt worden – selbstverständlich gab die Kritik noch viel mehr her. Denn es erweist sich schnell, dass derartige Lektüre dabei nicht auf der Hand liegt undüßlich ist, was aber natürlich nicht heißt, sie sei unwichtig, irrelevant oder unbedeutend. Es kommt hinzu, dass insbesondere eine am Grotesken orientierte Lektüre in ausländischen (Forschungs-)Publikationen selbstverständlicher erschien, als im intramuralen kritischen Diskurs. In jedem Falle rückt die besonders heikle Suche nach dem Grotesken wiederum ins Blickfeld.

Welche differenzierende Stichhaltigkeit und folglich Bedeutsamkeit soll man nun diesen oft mit Schnelligkeit übermittelten und selten hinterfragten Bezeichnungen und Deutungsangeboten zuschreiben? Kommt man damit dem einzigartigen und sonderbaren Grotesken in diesem *weiten Feld* näher? Kann man hier in Anbetracht des Romanprojekts wirklich hauptsächlich von grotesken Figuren ausgehen? Wäre *Ein weites Feld* denn als möglicherweise groteskes Werk in der Verlängerung des Frühwerks Grass', insb. der *Blechtrommel*, zu betrachten? Zu erinnern sei an dieser Stelle an einen dialogischen Verweis aus *Ein weites Feld* auf "ein Dreikäsehoch", der "auf eine Blechtrommel" schlägt (EWF, 50)⁴⁶. Welche Verschiebungen hätten dann gegebenenfalls verschiedene Jahrzehnte schriftstellerischer Arbeit angesichts einer vermutlich verwandten ästhetischen Fiktionalisierungsarbeit zur Folge gehabt?

ist auch ein Protest gegen die Zustände." Vgl. auch den Titel der Rede, die Grass 1986 auf dem Internationalen PEN-Kongress in New York hielt (E&R III: 174-176). Sehr merkwürdig ist dabei die Abänderung des Satzes. In *Der Schriftsteller als Zeitgenosse* (Grass, 1996) stand noch: "Was, außer Hohn gelächter, könnte ihr dazu einfallen?!" (S. 224), während in der Werkausgabe von 1997 zu lesen ist: "Was, außer Hohn gelächter, könnte ihr dazu einfallen?!" (S. 176).

⁴⁵ Vgl. in diesem Zusammenhang Grass' Rede anlässlich des Nobelpreises für Literatur in Stockholm am 7. Dezember 1999: *Fortsetzung folgt*... (Grass 1999: hier S. 33).

⁴⁶ Auch Harro Müller-Michaels (1995: insb. 612-3) und Rainer Scherf (2000: 183-254) liefern einige interessante Ansätze zum Thema der Einflussnahme des Romans *Die Blechtrommel* auf *Ein weites Feld*.

Auf den ersten Blick drängen Antworten sich nicht so leicht auf. Ein systematisch erstellter Gesamtüberblick über die Unmenge an Pressereaktionen zum spezifischen Schwerpunkt 'grotesk' in *Ein weites Feld* war im Rahmen dieser Arbeit nicht zu gewinnen⁴⁷. Wenn diese Reaktionen hier trotzdem nicht beiseite gelassen wurden, konzentriert sich die komplexe Rezeption der Groteskeneffekte vorwiegend auf literaturwissenschaftliche Aufsätze, deren Anzahl nicht abreißt⁴⁸, und insbesondere auf solche, die sich der literaturkritischen Vokabel 'grotesk' in gewandelten Formen und mannigfaltigen Variationen bedienen.

Außerdem wandte sich die wissenschaftliche (akademische) Literaturkritik zunächst auffällig der merkwürdigen journalistischen Abrechnung mit einem intellektualistischen, 'gehobenen' Roman wie *Ein weites Feld* zu: Sie befasste sich in erster Linie mit einem 'Meta-Diskurs', und schien sich erst relativ spät um spezifisch literarische, text- und fiktionsinterne Fragen, also um den Text zu kümmern. Es wurde nach und nach eine Vielzahl an literaturkritischen Einschätzungen und Interpretationsansätzen vorgelegt (selbstverständlich ist diese Arbeit immer noch im Gang). Erst in jüngerer

⁴⁷ Während die Exzerpierungsarbeit im Falle Claus dank der Datenbank *LiteRom* elektronisch bewerkstelligt werden konnte, war dies für Grass' Roman leider technisch nicht möglich, wie sich u.a. aus Kontakten zum Innsbrucker Zeitungsarchiv, das die *Zerreißprobe* veröffentlichte (Oberhammer/Ostermann 1995), herausstellte.

⁴⁸ Der Roman ist noch kaum zehn Jahre alt, und schon liegen neben zwei umfangreichen Dokumentations- und Kompilationsbänden (Oberhammer & Ostermann 1995 und Negt 1996) über die Rezeption bereits drei Dissertationen vor, die sich zum Teil mit *Ein weites Feld* befassen: Ursula Horstmann-Nash, *Die Grenzen der Nation. Nationale Identität und Fremdheit im literarischen Diskurs deutscher Vereinigungen (1870/1871 und 1989/1990)* (1999); Michael Haase, *Eine Frage der Aufklärung. Literatur und Staatssicherheit in Romanen von Fritz Rudolf Fries, Günter Grass und Wolfgang Hilbig* (2001); Rolf Köpcke: *Die Verarbeitung der Wiedervereinigung Deutschlands im Wende- und Berlin-Roman >Ein weites Feld< (1995) von Günter Grass. Die Versuche der Einflussnahme des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) auf ihn* (Fu-Berlin, 2003). Im Jahre 2001 sind ebenfalls nicht weniger als drei Kolloquiumsbände auf Französisch erschienen: Marie-Hélène Quéval (Hg.): *Lectures d'une oeuvre. Ein weites Feld de Günter Grass* (2001); Philippe Wellnitz (Hg.): *Günter Grass. Ein weites Feld/ Toute une histoire*. (2001); Françoise Lartillot (Hg.): *Günter Grass. 'Ein weites Feld'. Aspects politiques, historiques et littéraires*. (2001). Abgesehen davon, dass *Ein weites Feld* um diese Zeit in Frankreich zum Thema des Programms des CAPES und der Agrégation gemacht wurde, ist immerhin auffallend, dass in großer Zahl französischsprachige literaturwissenschaftliche Studien zum Roman vorgelegt wurden (weniger erstaunlich dabei ist, dass diese vorwiegend dem nationalen Gehalt des Romans und dessen Deutschlandbild Beachtung schenkten). Seitdem setzt sich die außergewöhnliche Produktivität der vielfältigen und weltweiten Grass-Forschung um diesen Roman mit allerhand Untersuchungen, Studien, Aufsätzen, Kommentaren unermüdlich fort, was der Autor auch selbst als "eine ernsthafte Auseinandersetzung" begrüßte. Dabei bedauere Grass jedoch, dass die Tageskritik die wissenschaftlichen Untersuchungen und ihre Erkenntnisse nicht zur Kenntnis nahm und kein Austausch stattfand. (AAW, 19-20).

Zeit sind kritische Textstudien in einem größeren Zusammenhang zu *Ein weites Feld* erschienen: Michael Haase beschäftigte sich meines Wissens als erster in seiner 2001 erschienen Dissertation u.a. mit dem Roman von Grass unter Berücksichtigung der in Deutschland viel diskutierten Verstrickung von DDR-Literatur und Staatssicherheit (2001: S. 109-198); und Rainer Scherfs (meta-)kritische Interpretationsskizzen zum Werk von Grass in *Das Herz der Blechtrommel* mündeten, was *Ein weites Feld* angeht, in einem besonders textorientierten Schlusssatz genannt "Fontys Antwort" (2000: 183-254).

Was dabei das Groteske angeht, blieben die Literaturwissenschaftler insgesamt, wie bereits angedeutet, seltenen und rudimentären Etikettierungen in zögernden und ziemlich flachen Ansätzen verhaftet. Diese seltenen Auseinandersetzungen mit dem Grotesken (und seinem immer dehnbaren Wortfeld) waren oft zurückhaltend. In Anbetracht eines marginalen Forschungszusammenhangs wurde denn auch noch kaum substantiell und reflektierend über das sehr anspruchsvolle Untersuchungsthema nachgedacht. Das heißt aber keineswegs, dass das Groteske, weil es nur beiläufig in die Rezeption Eingang findet, an Wichtigkeit einbüßt. An der Anwendbarkeit des Terminus 'grotesk' für Grass' Poetik, insbesondere für *Ein weites Feld*, wird darum nicht gezweifelt. So wagten sich zumindest einige Autoren an den komplexen groteskkritischen Zugang zum Roman.

Im Einzelnen betrachtet haben den fruchtbarsten poetologischen Antrieb für eine eigenständige und übergreifende groteske Interpretation vom Roman *Ein weites Feld* eingefleischte Grass-Kenner geliefert. Zu nennen sind hier vor allem Walter Hinck⁴⁹ (2000) und auch Grass' "verdeckter Ermittler" Dieter Stolz sowie – mit Einschränkungen – Maryse Staiber (Lartillot 2001: 115-126) mit einer Auslegung einer Romanszene und der Groteskforscher und Grass-Leser Philippe Wellnitz mit zwei Vorträgen über das Pikareske (2001: 185-195) und über die Macht des Komischen (in Lartillot 2001: 127-132). Diesen wichtigen Stimmen schlossen sich andere punktuell an, um inmitten der Masse der Grass-Studien den Roman *Ein weites Feld* diskursiv unter diskreter Zuhilfenahme des Grotesken zu verarbeiten. Sie versuchten sich an kreativen, entgrenzenden Neuansätzen, die die unerschöpfliche Eigenart und Singularität des Textes würdigen. Im weiteren Sinne sind diese Ansätze als übergreifende literarische Textualität zu berücksichtigen, die Leselust wecken und zu weiterer Literatur anregen soll:

⁴⁹ Interessanterweise war Prof. Dr. Walter Hinck Gutachter bei der Dissertation von Michael Harscheidt über die "Hundejahre" und lieferte diesem, so liest man, wichtige Anregungen für seine Untersuchung des grotesken Stils in *Hundejahre* (siehe Anm. 2, S. 131).

“Literatur muß auch Anlaufzeiten haben, muß Neben- und Irrwege haben”, so Grass in einem Interview über seinen Roman (*FF*, 430), obgleich anzunehmen ist, dass er damit hier wahrscheinlich nicht direkt auf die Ausdehnung der Literatur in den kritischen Diskurs abzielte. Die rudimentären Entwürfe eines grotesken Lesegangs möchte ich nun überprüfen, bewerten und operationalisierbar machen, um sie dann mit persönlichen Ansätzen zu verknüpfen. Sehen wir also genauer hin.

Vielleicht kommt man eben mit der aus der Groteskforschung bekannten entgrenzenden Wechselbeziehung zwischen Bild, Blick und Sprache dem Grotesken in *Ein weites Feld* ein Stück näher. In ihrem Aufsatz “Dessiner ou écrire ou de l’esquisse au roman” (in Quéval 2001: 99-123) erkundete Françoise Bancaud Grass’ schöpferische Fiktionalisierungsarbeit in *Ein weites Feld* in ihrer Verzahnung mit den Skizzen, (Kohle)-Zeichnungen, Radierungen und Lithografien, die die Entstehungsstufen des Romans begleiteten und ihn auch erweiterten⁵⁰. So kam Bancaud einführend auf Grass zu sprechen als “un auteur et [...] dessinateur dont on loue la précision, la maîtrise technique et la capacité à exprimer toutes les nuances du tragique au grotesque.” (S. 99). Wenn man hieraus den Gegenstand des Grotesken bei Günter Grass ableiten will, scheint es fragwürdig, das Tragische und das Groteske so strikt innerhalb dieses ästhetischen Spektrums zu trennen. Das weitere Hinterfragen überlässt Bancaud ihrem Leser. Indem sie sich auf die Monographie von Theodor Wieser, *Günter Grass, Porträt und Poesie* (1968) beruft, erwähnt sie auch seine Neigung zum Grotesken:

“Son originalité et sa sensualité consistent à voir le monde sous l’angle des objets et à en tirer des éléments autonomes, souvent grotesques, déformés, poussés jusqu’à la caricature, et qui renseignent mieux qu’une analyse sur les destins qu’ils représentent” (S. 105).

Was beim Schriftsteller Grass ins Groteske übergeht, sei eine autonome, sinnliche Vergegenständlichung, die nicht an der Analyse orientiert sei, sondern unmittelbar nachwirke. Ihr wachse außerdem eine bestimmte ästhetische Funktionalität zu. Bancaud bezeichnet den Roman *Ein weites Feld* als:

⁵⁰ Vgl. zu diesem Zusammenhang: Günter Grass, “Bin ich nun Schreiber oder Zeichner?” (*AFZ* 121-123) sowie “Die Disziplin wechseln, beim Gegenstand bleiben” (*AFZ* 288-304). Siehe auch: Gerd Labrousse, “Zur Sprach-Bildlichkeit in Günter Grass’ *Ein weites Feld*” (1999: 347-379); zum Teil auch Françoise Lartillot: “La fonction des images dans *Ein weites Feld*” (2001: 133-155). Verwiesen sei auch nach: Angelika Hille-Sandvoss, *Überlegungen zur Bildlichkeit im Werk von Günter Grass*. Stuttgarter Heinz (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 190). 1987.

“un reflet du refus de l’utopie au profit du réalisme et de la volonté de trouver une forme de sens au chaos de l’histoire, fût-ce en luttant contre la tragédie de l’homme par le biais de la comédie, de la caricature et du grotesque parfois.” (in Quéval 2001: 122)

An dieser Aussage ist m.E. weniger wichtig, welche sinnvolle Antwort hinsichtlich der Tragödie der Menschheit in *Ein weites Feld* das Groteske – hier unausweichlich im Realismus angesiedelt (Bachtin ist nicht weit weg) – vermitteln würde, als vielmehr, welchen Stellenwert das Groteske in dieser Frage innehat. Das Groteske sei nämlich bereits da, am Werk, als ein literar-artistisches Unternehmen und Handeln (vgl. “volonté de trouver”), irgendwo zwischen Komödie und Karikatur verortet, um eventuell dem Absurden in dieser Welt Kontra zu geben.

Unabhängig von der Sprache, in welcher die Forschungspublikationen verfasst wurden, fiel Lesern und Kritikern am Roman *Ein weites Feld* am häufigsten die Grass’sche Figurenkonstellation als grotesk auf. Es ist nicht auszuschließen, dass der Klappentext der dtv-Ausgabe (ein Auszug einer Rezension von Herbert Glossner), der Fonty als eine “skurrile, farbige Figur” signalisiert und hinsichtlich des Hoftallers die Frage nach der “Stasi-Groteske” stellt, darin eine Rolle gespielt hat⁵¹. Wie nun aber entfaltet sich das Groteske in Bezug auf die Figuren?

Nach Wolfgang Paulsen bekommt Theo Wuttke als Hauptprotagonist eben “wegen seiner grotesken Fixierung auf Fontane” den Spitznamen Fonty (1996: 160). Alle Annäherungen zwischen Fonty und Fontane stimmen nach Paulsen “auf groteske Weise” (S. 154) überein:

“Wuttkes Frau ist wieder eine Emilie, und sie haben zusammen dieselbe Anzahl von Kindern mit denselben Namen wie Fontane in die Welt gesetzt [...]” (1996: 160).

Walter Hinck erkannte in dem Sachverhalt eher ein Element der “epischen Verkleidungskomödie” (2000: 786, 778).

Von hier aus fährt Walter Hinck in seinen Deutungsversuchen überzeugend in Richtung Groteske fort:

“Die Figur dieses Fonty hat etwas Äffisches. Und jeder penetranten Nachahmung haftet Komik an.” (2000: 778).

Das Übermaß in Fontys Fontane-Bewunderung sei von Grass mit ironischem Humor dargestellt, so Walter Hinck (2000: 779, 782). Besonders wichtig und schlüssig erscheint dann, wie aus seiner Sicht Grass dabei Fontanes Realismusverständnis verschiebt: Bei Fontane ginge es darum, das

⁵¹ Die ganze Rezension im Sonntagsblatt vom 25.08.1995 ist zu lesen in: ZP 140.

Hässliche im Leben (u.a. mittels Humor) zu erklären, während es sich bei Grass nicht um Verklären, sondern um Enthüllen, und nicht um Humor, sondern um das Groteske – auch in enger Verbindung mit dem Phantastischen –, handle (2000 : 777). Zuvor hatte Werner Schwan bereits dargelegt, wie das Groteske von Grass über Fontanes Realismus hinausgehe (1996: 442). Nach Walter Hinck sah auch François Genton einen grundsätzlichen Unterschied zwischen dem Grass'schen Realismus und dem Fontanes in der Verwendung des Grotesken (und des Phantastischen) sowie des Visionären und Vulgären (in Wellnitz 2001: 42). Tatsächlich manifestiert sich das Groteske für viele dieser Leser in der spielerischen und kreativen Zweistimmigkeit der Fontaneschen und Grass'schen Texte, die sich in einer üppig wuchernden und meist offengelegten bzw. metafiktionalen Vertextung aneinander reiben.

In ähnlichem Zusammenhang erscheint Irmgard Elsner Hunt dann die (Neben)Figur Hoftaller als eine ambivalente und groteske Stasi-Verkörperung: Deutsche Unterwürfigkeit und deutsches Staatsdienertum würden im Rückblick betrachtet altmodisch und obsolet wirken und sich im Endeffekt als bis ins Groteske "veraltete Talente" auswirken:

"Viel mehr als nur der Spitzel besonders deutscher Machart ist obsolet geworden: deutsches Untertanen- und Staatsdienertum, Liebedienerei, Unterwürfigkeit und blinder Gehorsam nach oben, der Fuß-auf-dem-Nackten-Faschismus, nach unten oder auch gegen den Nebenmann, selbst wenn er Freund oder Nachbar ist, lauter besonders deutsche, allmählich bis zur Groteske veraltete Talente" (1997: 202).

Analog steht auch für Peter Joch⁵² die Beziehung beider Romanfiguren zueinander als typisches widersprüchliches DDR-Gespann "stellvertretend für die groteske Wechselbeziehung von Bewachern und Bewachten, die der Staatsapparat der DDR auf allen Ebenen bestimmte [...]". Barbara Sinic ihrerseits hob die "Abstrusität eines Lebens als Beschatter, als Schatten eines anderen" bis hin zu einer gemeinsamen Existenz als komisch hervor (2003: 276). Soll hier das Groteske auf diese Weise von hinter dem Komischen, vielleicht sogar als Extremform des Komischen durchscheinen?

Wichtig im Zusammenhang mit der weitergeführten Hoftaller-Gestalt ist, so Walter Hinck, dass eigentlich schon Schädlich seinen Tallhopper am Ende des Romans "zu einer grotesken Selbstverurteilung und Selbstvernichtung schreiten lässt" (2000: 780). Die erhellende Pointe, die Steigerung und Überspitzung ist dem Grotesken nicht fremd, das weiß man.

⁵² Peter Joch, *Zaubern auf weißem Papier. Das graphische Werk von Günter Grass*. Göttingen : Steidl. 2000: 13, zitiert nach Bancaud: "Dessiner ou écrire ou de l'esquisse au roman". (in Quéval 2001: 118-119).

Erlauben Hincks Worte aber auch die Annahme, dass Grass' mögliches *Groteske* um Hoftaller herum aus einem bereits grotesken Text heraus, nämlich aus Schädlichs Romanende, entstanden sein könnte? Darüber hinaus versteht Michael Ewert Hoftallers Tiraden anlässlich eines Ausflugs am 9. November, bei dem einige Daten deutscher Geschichte sich jähren (die euphorische Novemberrevolution mit dem Mauerfall 1989, die Pogromnacht 1938 und der Hitler-Putsch 1923) Fonty gegenüber als "grotesk-schaurige Szenerie" (1999: 411).

Nicht zuletzt meint Barbara Sinic – ihre feststehende Auffassung des *Grotesken* scheint hier leider durch –, in *Ein weites Feld* zeige sich das *Groteske* auch in jener Vermischung von Menschlichem mit Dinghaftem, was im Vorhergehenden im weiteren Sinne für Grass' Werk in Bezug auf die Problematik der 'Hybridität' diskutiert wurde. Eine als grotesk verstandene Entmenschlichung des Mitmenschen rühre in *Ein weites Feld* daher, erklärt Sinic (241), dass "ein ausschliesslich auf Wirtschaftlichkeit und Profit ausgerichtetes Denken" von den westlichen Mächten dem Osten gegenüber eigentlich zwischen Menschen und Gütern nicht mehr unterscheide. Ein Beispiel dafür sei die Bezeichnung "Altlasten", die Hoftaller sarkastisch auf Fonty und sich selbst anwendet (EWF, 513). Sinic findet hierbei sogar auch Beispiele für die Vermenschlichung von Gegenständen, so z.B. von Geld:

"Die Achtung des Geldes wird so gross, daß das Geld wie ein Mensch behandelt wird. Das Geld, mit dem Ostdeutschland unterstützt wurde, wird beschrieben, als habe es ein eigenes Leben und bewege sich nach Gutdünken (Feld, 153)" (Sinic 2003: 241).

Zu fragen ist, inwiefern das *Groteske* hier in der Reflexion nicht ausschließlich einer weitgehend subjektiv-individuellen Empfindung, einem von Rezipient zu Rezipient unterschiedlichen Kontextraum entspringt und unproblematisiert darin gefangen bleibt. Bis hierhin lässt sich festhalten, dass die Kritik zu *Ein weites Feld* vorwiegend ein brüchiges, zersplittertes und synkretistisches Verständnis des *Grotesken* aufweist und dies insbesondere in Bezug auf die parallel angelegte Figurenkonstellation.

Aber auch andere Aspekte des Romans verlangen eine Auseinandersetzung mit dem *Grotesken*. Cécile Millot orientiert sich in ihrer Lesart des Romans an die Topoi 'Wende' und 'Geschichte' und stellt fest, das *Groteske* in *Ein weites Feld* verdränge gemeinsam mit dem Visionären (wieder diesem besonderen Blick, "cette forme exceptionnelle de vision", um hier an den Ausdruck D. Iehls über das *Groteske* zu erinnern), die realistische Dimension, wie schon bereits aus den Überlegungen Walter Hincks zu ersehen war:

"la dimension visionnaire, la dimension grotesque prennent ici nettement le pas sur la dimension réaliste" (in: Lartillot 2001: 72).

Und Dieter Stolz, der Grass in die "erlesene[...] Romantradition grosser Humoristen" einordnet (1999: 197, Anm. 80), sieht in der Art, wie sich in *Ein weites Feld* Geschichte vollzieht, 'verzweifelte Komik' am Werk (1999: 179). Dies scheint für die durchzuführende Untersuchung interessant, da Barbara Sinic in ihrem Buch die Verwandtschaft dieses Grass'schen Diktums der 'verzweifelten Komik' mit dem Grotesken aufgezeigt hat.

Françoise Lartillot schreibt insbesondere dem von Grass ambivalent verwendeten Wortfeld um die Berliner Mauer herum eine groteske Funktion zu:

"se place-t-on dans le champ sémantique de la question politique et de la représentation de l'Etat, alors on observera que le concept d'unité allemande évoquée par l'adjectif 'gesamtdeutsch' est illustré de manière grotesque par le mur" (2001: 159).

Nach Berrit Balzers Aufsatz über die Geschichte als Wendemechanismus in *Ein weites Feld* ist es der Paternoster-Aufzug, der das Groteske innerhalb des geschichtlichen Verlaufs im Hinblick auf Einzelpersonen (sowohl anonyme als auch politische Figuren) widerspiegelt:

"Der Aufzug präsentiert dem Betrachter auf- und absteigende Tendenzen von persönlichen und politischen Schicksalen in grotesker Manier" (2001: 212).

In "Vexierbild mit Mehrfachperspektive zu Günter Grass: 'Ein weites Feld'" meint Dieter Arker in dem "versteckten Entsorgungssofa" aus dem Kapitel 5 des Romans "ein groteskes Dingsymbol des Geschichtsekels" zu erkennen (in Quéval 2001: 273). Aber heißt dies, so fragt sich François Genton, dass Grass' Roman,

"[...] pour évoquer un concept de Mikhaïl Bakhtine [...] procède d'une lecture carnavalesque de l'histoire allemande, mettant en cause le discours officiel célébrant l'unité retrouvée de la nation en l'exposant à un rire dévastateur populaire?" (in Wellnitz 2001: 47)

Die Frage ist berechtigt und weiterzuverfolgen. Auch in den Einzel-szenen, die den ersten Treuhandchef beim Rollschuhlaufen oder seine Nachfolgerin Birgit Breuel in einer Persiflage als Frau Jenny Treibel (diese Fontanesche Romanfigur aus dem gleichnamigen Roman) in den Blick nehmen, wird Groteskes erkannt (Walter Hinck, 2000: 786; Gotthard Erler, 1995: 159). Zudem wird die Topografie des Erzählrahmens einer grotesken Verdinglichung ausgesetzt, wobei z. B. der Berliner Mauer, dem Paternoster und dem Sofa, eine symbolische Pars-Pro-Toto-Funktion und groteske Autonomisierung zuerkannt werden. Zu bemerken ist, dass nach Philippe Well-

nitz der Paternoster, die Couch und auch der Haubentaucher, das Komische und die Satire unterstützen (in Lartillot 2001: 128-9).

Nicht zuletzt weist auch Grass' Sprache ein wichtiges groteskes Potential auf. Für Julia Quak-Stoilova in *De Groene Amsterdammer* (6.9.1995) scheint sich in *Ein weites Feld* das Groteske der Sprache fast dem Karnavallistischen anzunähern:

“Grass blinkt uit in het vertellen van verhalen, zijn kracht is de rijkdom van zijn taal; met gulle hand strooit hij ontelbare episoden, sprinkelende portretten, beelden, schetsen, anekdotes door zijn werk – niet allemaal even netjes, maar altijd oorspronkelijk, soms grotesk en choquerend, veelal sprinkelend van volkse kracht of barokke overvloed.”

Nach Philippe Wellnitz wiederum soll das Groteske in *Ein weites Feld* vor allem mit einem verzerrenden Satzbau und verknappten, unüblichen Diskursformen den Romanthemenkomplex ‘Macht’ aufgreifen:

“les mots incantatoires du pouvoir en place sont cités dans une distorsion grotesque des phrases, réduites à des bribes de discours” (in Lartillot 2001: 131)

Der polnische Rezensent Adam Krzeminski begrüßt schließlich Grass' Roman in *Polityka* als einen “grossartige[n] Roman mit langem Atem, voller überraschender Einfälle, grotesker Scherze und spöttischer Überlegungen über das deutsche Schicksal der letzten 150 Jahre” (ZP 156). Das legt den Schluss nahe, dass Grass' Sprache in ihrem grotesken Zuschnitt die realistische Reichweite des Textes aufbricht und zudem konkretisiert und versinnbildlicht.

Merkwürdig ist, wie wiederum bei anderen Literaturkritikern und -wissenschaftlern in ihrer diskursiven Verarbeitung des Romans der Hinweis auf ‘Groteskes’ als wichtiges Beurteilungskriterium auftaucht. Dies gleicht der Inkriminierung. Frances K. Barasch machte darauf in ihrer Untersuchung aufmerksam. In diesem Fall dient ‘grotesk’ tatsächlich als literarischer Maßstab für eine bestimmte Erwartung, die *Ein weites Feld* nicht erfülle, und die bei näherem Hinsehen eigentlich oftmals direkt an das Groteske der *Blechtrommel* anknüpft. So glaubt Gustav Seibt:

“Dieser malade Fonty hätte ein Gegenstück des Zwerges Oskar Matzerath aus der “Blechtrommel” werden können, und mit seinem grotesken Blick hätte Grass eine pathologische Betrachtung der deutschen Geschichte der letzten Jahrzehnte viel beklemmender und überzeugender vorführen können” (1997: 64).

Berechtigt ist hierbei die Annahme, dass sich über Grass' Poetologie nicht nachdenken lässt, ohne das Groteske einzubeziehen (vgl. “mit seinem

grotesken Blick"). Wenn der Schriftsteller sich an sein Frühwerk erinnert, nimmt er auch selber den Ausdruck "skurril" in den Mund (1999: 23); und laut eigener Aussage befindet er sich noch immer im Skurrilen (1999: 40); wenn diese Selbstaussage auch auf allgemeine Zustimmung stößt, habe Grass dennoch im späten Roman nur wenig davon Gebrauch gemacht, meint schließlich Werner Schwan:

"Grass hat eine Neigung zum Grotesken und Skurrilen, die über Fontanes "Realismus" hinausgeht. Im Weiten Feld sind diese Züge aber deutlich gedämpft" (1996: 442).

Nach der Ansicht Jörg Magenau's mangelt es der Figur Madeleine an grotesken Qualitäten, wie man sie aus der *Danziger Trilogie* kannte:

"Die leise Erotik ihrer händchenhaltenden Vertraulichkeit ist alles, was von der einst derben, üppigen Sexualität in Grass' *Danziger Trilogie* übriggeblieben ist." (ZP, 132)

Zum abschließenden Urteil gelangt letztlich Julian Preece:

"the Novel does not deliver the clichéd mixture of sex, food, grotesquerie and linguistic bravura that reviewers expect of Günter Grass" (2000: 215).

Die zitierten Aussagen zeigen, dass die Debatte erst allmählich in Schwung kam. Sofort sind einige Zweifel zu spüren, ob das Groteske in *Ein weites Feld* mit dem Sinnlich-Anschaulichen und der Skatologie aus der *Blechtrommel* bzw. der *Danziger Trilogie* verwandt sei. Im Gegensatz dazu zieht François Genton eben ein solch breites groteskes Erwartungsmuster heran, um es angesichts des künstlichen Lebens der Kunstfiguren als untauglich zu erklären:

"si le roman ne s'attarde pas explicitement sur ce qui distingue le réalisme de Grass de celui de Fontane, c'est-à-dire l'aspect visionnaire, fantastique, grotesque ou vulgaire parfois, c'est que c'est inutile, tant il est évident que Fonty et Hoftaller sont des fictions au second degré" (in Wellnitz 2001: 42)

Und was Dieter Stolz schließlich im Vergleich zur *Blechtrommel* über die Erzählhaltung in *Ein weites Feld* schreibt, lässt noch weitgehend groteske Nachwirkungen vermuten:

"Grass wählt erneut eine Haltung, die gleichzeitig Distanz und Mobilität verspricht, vielleicht sogar den berühmten Blick schräg von unten, allerdings ohne an Oskar Matzeraths absolut gesetzte Tischkantenperspektive jenseits von Gut und Böse anknüpfen zu wollen." (1999: 172)

Kästchen aufsprengen. 'Aus erster Hand'

Stellt man sich die Frage, ob *Ein weites Feld* (in ähnlicher Weise wie *Die Blechtrommel* bzw. die *Danziger Trilogie* oder *Het verdriet van België*?) ein grotesker Roman genannt werden kann, so lässt sich allerdings aus dem Vorhergehenden eine positive Antwort erahnen. Dem vorliegenden reflektierend-kritischen Diskurs liegt demnach keine vollkommen willkürliche, individuelle Leseerfahrung zugrunde, die die wissenschaftliche Legitimität dieses Forschungsvorhabens infrage stellen würde. In der gut dokumentierten und äußerst umfassenden Rezeption findet ein Lesegefühl seinen Niederschlag, das Groteske in einem ausgesprochen literaturästhetischen und besonders synkretistischen Licht durchscheinen lässt. (Kann das Groteske aber – im formalistischen Sinn etwa – nach rein ästhetischen Gesetzen erfahren werden? Hat es nicht auch politische Korrelate?).

In jedem Fall gab Grass' Groteske in *Ein weites Feld* damit seine Geheimnisse noch nicht preis, denn der groteske Romaneinschlag wurde wie gesagt nicht erforscht. Ein flüchtiger diskurskritischer Rückgriff auf das Groteske des früheren Werks, insbesondere der *Blechtrommel*, verhalf zwar zu einem genaueren reflektierten Zugang zum Grotesken von *Ein weites Feld*, beschränkte sich allerdings dann meist auf eine positive oder negative Bewertung. Bereits an den Titeln etlicher Rezensionen über den Roman war zu ersehen, in welchem Maße der *Blechtrommel*-Vergleich Anwendung fand⁵³. Als signifikativ erweist sich, dass Grass' episches Großprojekt der 90er Jahre an dem jetzt unbestritten als grotesk anerkannten Frühroman gemessen wurde.

Überraschenderweise wurden im Verlauf der literaturkritischen und -wissenschaftlichen Auseinandersetzung im Bezug auf das Groteske in *Ein weites Feld* die vielen Hinweise des doch immerhin sehr bekannten Autors zu seinem Roman, seine kritischen, schriftstellerischen Intentionen, kaum berücksichtigt. Im Unterschied zu Hugo Claus pflegt Günter Grass die Essayistik in recht großem Maße. Anders als sein flämischer Kollege hat Grass zudem in zahlreichen Interviews und Gesprächen sich immer wieder zu seinen Texten geäußert und dabei, wie Dirk Frank richtig darlegt (1998: 84), poetologischen Auffassungen entfaltet, mit welchen er das ästhetische Textverständnis weitgehend steuert. Von einem Erfolgsautor wie Grass strahlen

⁵³ Vgl. z.B. Günter Hofmann, "Die Einsamkeit des Trommlers", *Die Zeit*, 25.08.1995 – Dana Horáková, "Nur noch Blech in der Trommel", *Bild-Zeitung*, 22.08.1995 – Ira Panic, "Gut getrommelt: sogar seiner Heiligkeit gefiel's", *Hamburger Morgenpost*, 27.04.1995 – Moritz Rinke, "Trommeln und Blech", *Tsp*, 04.09.1995 – die 2001-Werbung der *Zeit* kündigt an: "[...] dicker als 'die Blechtrommel'" – Heinz Ludwig Arnold, *Blech getrommelt. Günter Grass in der Kritik*. Göttingen: Steidl Verlag. 1997.

diese Hinweise eine unumgängliche Autorität aus, verleihen gewissermassen Legitimität und vermitteln, wenn nicht unbegrenzte Zuverlässigkeit, so doch zumindest Glaubwürdigkeit. Diese epitextuellen Ergänzungen erweitern das fiktive Werk (Genette spricht nicht umsonst vom *Paratext*) in das nicht-literarische Feld hinein, setzen das Kunstwerk fort und tragen zu dessen Wirkung bei. Inner- und außerliterarische Produktionen entstehen beim Aufklärer und Erzieher Grass oft in ähnlichen Zusammenhängen – denkt man z.B. an die textexternen Aussagen über die Widmung in *Ein weites Feld* und die fiktive Verarbeitung in *Zunge zeigen* – und bereichern einander demnach im Nachhall und Dialog. Auch dies könnte also zum Verständnis des Grotesken beitragen.

In der folgenden Aussage setzt Grass der Leichtigkeit und dem scherzhaften bzw. spaßenden Ton, die Claus mit der Vokabel "grotesk" verbunden hätte (s.o), mittels des semantischen Umfelds Schwere und Ernsthaftigkeit entgegen:

"Ich [...] wurde plötzlich mit ersten Publikationen über das KZ Bergen-Belsen konfrontiert. Anfangs wollte ich nicht daran glauben und hatte dann ein groteskes Erweckungserlebnis, als mein ehemaliger Reichsjugendführer Baldur von Schirach vor dem Nürnberger Militärtribunal seine Organisation, die Hitlerjugend, entlasten wollte, indem er zugab, er selbst habe von den Verbrechen gewusst, aber die Jugend nicht." (1999, *Woche*-Gespräch, 24. Dez.)

Insofern das Attribut 'grotesk' in diesem Zitat poetologisch zu deuten ist, verweist es hier auf die aufklärerische Erziehung(sverpflichtung). Das Groteske ist eine Form des Widerstandes gegen jene traumatische Erfahrung, die Grass in der Form einer schuldbeschwerten Poetik nie mehr loslassen wird: 'Auschwitz'⁵⁴.

Meines Wissens hat Grass sich aber nicht explizit außerliterarisch zum Grotesken geäußert⁵⁵, auch nicht zum Grotesken in *Ein weites Feld*. Doch finden sich einige poetologische Äußerungen Grass', die "Spektralblicke" – um einen Ausdruck von Harro Zimmermann aus anderem Zusammenhang zu verwenden (AAW, 293) – auf das Groteske werfen. Das Wort 'grotesk' wird nämlich wiederum von einem weiten, namenlosen – man erinnere sich hier an Nabokov –, doch bedeutsamen rhetorischen Feld umgeben: wiederum ist es einer paradoxen Sprachverkörperung (*incorporation paradoxale*, s.o.) zu verdanken. Von Aussage zu Aussage webt sich über Spiegelungen und Brechungen ein Netz, das dem Grotesken gegenüber be-

⁵⁴ Vgl. dazu auch Sabine Moser (2001: 65).

⁵⁵ Zu untersuchen wäre, ob irgendwelche Auslassungen in Interviews über *Die Blechtrommel* zu finden sind.

sonders empfänglich und gastfreundlich ist. So kann man mit Vorsicht davon ausgehen, dass das Grotische unterschwellig wohl von Grass intendiert sein könnte (auch wenn sich das immer schwer klar zu bestimmen lässt). In einem nächsten Schritt wird nun kritisch versucht, diese (mögliche) Intentionalität im Ko(n)text der Analyse zu überschreiten.

Es ist zunächst erhellend, dass Grass in vielen Gesprächen Fonty und Hoftaller als bewusste "Kunstfiguren" präsentiert, als "Ballungen [...] mit ihrem Arsenal von gauklerischem Werkzeug und Spielzeug" (AAW, 51-2). Dies geht mit der von Grass geschätzten Perspektive des Pikaresken einher, welche auch eine wichtige Anregung für *Ein weites Feld* gewesen sei (vgl. FF, 450). Inwiefern dabei das Pikareske das Grotische durchscheinen lässt, steht auf einem anderen Blatt⁵⁶. Für die vorliegende Arbeit ist es interessant, dass eine solche Künstlichkeit und Gekünsteltheit in der intertextuellen Gestaltwerdung Fontys und Hoftallers dazu dienen, möglicherweise bis ins Grotische zu deformieren, indem diese Protagonisten, sowie Grass bemerkt (AAW, 241), dem Lächerlichen tatsächlich sehr nahe treten. Wenn Grass' Absicht mit *Ein weites Feld* außerdem in der Überspitzung liege – so gibt Harro Zimmermann die Worte des Autors Autors wieder Autors wieder (FF, 410) – so spricht das weiter für das Grotische.

An anderer Stelle könnte die von Günter Grass häufig evozierte "ver zweifelte Komik" oder "Komik des Scheiterns" eine enge Verbindung mit dem Grotischen angehen. Unter Komik verstehe Grass zunächst, dass "Tragödie und Komödie einander nicht ausschließen, dass die Grenzen zwischen diesen beiden Bereichen fließend sind." (Grass/ Bourdieu, 1999). Im folgenden Passus klingt an, wie mit der Komik bei Grass eine Kontrastwirkung von Inkompatiblen einhergeht und sich dabei auffallend jene Frage der Hybridität stellt, wie sich diese auch im Grotischen zeigt (ohne damit unterstellen zu wollen, dass dies genüge, um in diesem Zusammenhang vom Grotischen zu sprechen):

"Aber ich will noch eingehen auf die Komik. Selbst aus den Gegenständen heraus, das ist vielleicht eine Eigenart bei mir, lässt sich Komik

⁵⁶ Die beider- und gegenseitige Resonanz des Pikaresken und des Grotischen bei Günter Grass klingt auch an, wenn der Schriftsteller erläutert, wie eine große europäische maurisch-pikareske Erzähltradition – in welcher der "Simplicissimus" immer hervorgehoben wird und dem er angehört – unabdingbar zu Rabelais führt (Grass/ Winkels, 1998: 21; s. auch AAW, 39). Der junge Grass wird laut eigener Aussage in Paris, während der Arbeit an der *Blechtrommel*, von Paul Célan auf Rabelais aufmerksam gemacht. Der französische Schriftsteller und Meister des Grotischen wird ihn, wie er selber abermals berichtet, ganz elementar prägen. Fragwürdig zeigt sich aber dabei, wie ausdehnbar Grass' Verständnis des Pikaresken literarhistorisch scheint und dabei die Differenz zwischen Pikareskem und Grotiskem verschwimmt.

entwickeln. Wenn Sie einen alten Schuh auf eine Briefwaage stellen, ist das komisch. Es passt merkwürdigerweise zusammen; die Waage schlägt ganz wild aus. Diese Art der Konfrontation von Dingen, die einander fremd sind und die ich dann doch zum Bild überliste – nicht zwinge – zu etwas, das miteinander korrespondiert, ist für mich ein Spaß, bei dem sicherlich mein Vergnügen an der barocken Emblematik eine Rolle spielt, deren Wurzeln in der Renaissance liegen. Nehmen Sie Dürers Kupferstich „Melencolia I“, der voll merkwürdiger Gegenstände ist, die gegeneinander stehen und der Entschlüsselung bedürfen.“ (AAW, 40)

Könnte dies bedeuten, dass sich diese besondere ‘komische’ Art der Konfrontation vielleicht eben in jener grotesken Gestalt findet? Nehmen wir also an, dass nach Grass’ Auffassung in diesem besonderen Bereich der “Komik” der (zwielfältige) groteske Widerstreit anzutreffen ist.

Bereits Barbara Sinic hatte suggeriert, dass dieses Grass’sche Widerspruchsfeld der “Komik des Scheiterns” eng mit dem Grotesken verwandt sei. Tatsächlich ist nicht auszuschließen, dass diese Praxis der “verzweifelten Komik” bzw. “Komik des Scheiterns”, Grass u.a. zum Grotesken verhalf. Der Schriftsteller bekennt sich zwar dazu, einen komischen Roman geschrieben zu haben, wie es in einem Gespräch mit Mark Schaevers für *De Standaard der Letteren* (5.12.1996) heißt; dennoch verwahrt er sich dagegen, einen rein komischen oder derbkomischen Roman verfasst zu haben: “je n’ai jamais eu l’intention d’écrire un roman de pur divertissement”, sagt er zu Lorraine Millot anlässlich eines Gesprächs mit *Libération* (1997). ‘Komisch’ sei hier, wie bereits angedeutet, nicht ausschließlich mit ‘lustig’, ‘grobkomisch’ oder gar ‘Slapstick’ gleichzusetzen. Stattdessen wird präzisiert:

““Ein weites Feld” ist ein heiteres Buch über einen sehr ernsten und sehr verqueren Gegenstand. Das ist voller tragikomischer Szenen, nehmen sie nur den Agentenaustausch auf der Glienicker Brücke.” (FF, 458)

In diesem Zusammenhang soll zumindest eine merkwürdige Verschiebung näher betrachtet werden. Grass ist wiederholt in Interviews auf die scharfen Kritiken an seinem Roman eingegangen. So legte Dirk Frank (1998) treffend dar, wie Grass dabei immerfort, unter Zuhilfenahme einer formalistisch gefärbten Inkriminierung des “Sekundären” (die das Primäre dann utopisch von einer weiträumigen Textualität isoliert) bedauere, dass Rezensenten und Kommentatoren sich nicht auf sein Buch eingelassen hätten. Während er dabei im eigenen Land (und in eigener Sprache) so gut wie nie in textorientierter Weise das Groteske und seine möglichen semantischen Ausdehnungen und Erweiterungen erwähnt hat, fällt auf, dass Grass besonders in Gesprächen in nicht-deutschem Umfeld den Leser mehrmals in

eine mögliche groteske Lektüre manövriert. In dieser Hinsicht erscheint der folgende Passus besonders wichtig:

“J’espère qu’en France et dans d’autres pays, on verra le côté désespérément comique de ce livre, toute cette suite de scènes grotesques et absurdes, une chose qui n’a pour ainsi dire pas du tout été relevée par la critique en Allemagne, qu’elle ait été positive ou négative. Quand on fait vivre un couple comme celui de Fonty et de Hoftaller il en résulte naturellement toute une série de situations grotesques, absurdes et d’un comique désespéré. Ils jouent.” (Grass/ Deshusses, 1997)

Schließlich könnte auch noch der Anspruch auf das Spielerische und die Verspieltheit (die sicherlich symptomatisch sind für das Groteske), deren Wichtigkeit für Grass’ Poetik aus vielen epitextuellen Äußerungen weitgehend bekannt ist, für *Ein weites Feld* herangezogen werden:

“Wissen Sie, diesen Anspruch auf das Spielerische und auch auf das Virtuelle, was man heute Dekonstruktion und Intertextualität nennt – all das findet man der Intention nach von den frühen pikaresken Romanen bis in die Gegenwart hinein. Es gab und gibt längst einen Spielbegriff, der ernst genommen wurde und wird. Ich weiß bis heute nicht genau, was seine postmoderne Variante bezwecken sollte.” (AAW, 149)

Ist es nicht möglich, dass Grass hier eigentlich vom Grotesken spricht, das in postmoderner Zeit, wie oft festgestellt wurde, so virulent wurde? Von großer Relevanz erscheint jedenfalls, dass auch Grass das Spielerische – d.h. auch in dem, was es, wie wir aus der Groteskforschung wissen, mit dem Grotesken gemeinsam hat – im riesigen Intertext der Literatur in enger Verbindung mit der Dekonstruktion sieht. Meiner Ansicht nach ist hier von Grass auch in der Verspieltheit eine Nähe des Grotesken zur Dekonstruktion angedeutet. Dabei zeichnet Grass einen breiten literarästhetischen Spielraum, in dem sich das Groteske in eng assoziativer und synkretistischer Verwandtschaft befindet. Nicht überraschend ist schließlich, dass Grass sich beiläufig in seinem langen Zwiegespräch mit Harro Zimmermann natürlich auch zum Manierismus, also zu jenem Spiel mit der Literatur und dem ihm anverwandten Puzzlehaften und Verrätselten, so der Autor selbst, bekennt (AAW, 235-6).

Zum (vorläufigen) Schluss dies: Auch die obigen Verlautbarungen des Erfolgschriftstellers Günter Grass unterstützen die Legitimität meines Forschungsvorhabens, anhand des Grotesken den Roman *Ein weites Feld* nach einem Jahrzehnt in einem neuen, bislang so gut wie unbekannten Licht zu lesen. Nicht nur gilt es dabei, um es mit Dieter Stolz zu sagen (1999: 171), einem “zornigen Vereinigungskritiker[...]”, sondern auch einem “humorvollere[n] Romancier” näher zu kommen. Welche Zumutung dies für den Leser

bedeutet, welche Herausforderung eine derartige Lektüre abverlangt, fasst Walter Hinck in treffende Worte:

“Ich kann allen Kritikern des Romans nur empfehlen, den Roman noch einmal weniger aufgeregt zu lesen und ihren Ärger dämpfen zu lassen durch die Wahrnehmung auch des pikaresken, des komödien- und des märchenhaften Erzählens, der Vernetzung von literarischen und zeitgeschichtlichen Anspielungen, des heiteren, aber auch kritischen, nichts unter den Tisch kehrenden Stils. Auch wo ein polemischer Ton sich meldet, bleiben die Urteile aufgehoben in einer erzählerischen Ironie, die dem eigenständigen Leser seine Freiheit lässt.” (Hinck 2000: 787).

Die Frage sei erlaubt: Würde diese Aufgabe vielleicht einer ausländischen Leserschaft leichter fallen? Wenn der vorliegende Interpretationsversuch im Zusammenhang mit dem komplexen Problemfeld des Grotesken da ansetzt, wo Literaturkritiker nach vielen Kommentaren, die allerdings noch in den Ansätzen stecken, die Waffen streckten, bietet sich vielleicht gerade der Blickwinkel von außen an, um in nötiger Distanz zum weiten Feld der deutschen Geschichte und seiner Wunden das Groteske erblicken zu können und das gemischte Lachen, das dem (deutschen) Leser im Halse steckenbleibt, hervorzurufen.

Der Roman *Ein weites Feld* schafft ein Bewusstsein dafür, eine Erzählung in einer Erzählung, nicht zuletzt das Werk Theodor Fontanes textorientiert und sorgfältig, ja sogar akribisch zu lesen. So werde ich im Nachfolgenden selber versuchen aufzuweisen, wie das Groteske im Text operiert. Dazu soll den spezifischen und besonders grotesken Zuschnitt von *Ein weites Feld* hervorgehoben werden und dabei den Schaffens- und Fiktionalisierungsprozess, in den das Groteske sich infiltriert, ergründet werden. Weiterhin soll es darum gehen, das groteske Textgewebe mit den Fäden meiner Lektüre zu spinnen, Grass' streng kontrollierten und systematisierten Roman text also in einem anderen Register als dem fiktiven, aber in einem verwandten Ko-Text, der Durchblick auf ihn bietet, zu erweitern.

Wie bei den meisten Werken, die von Grotesken geprägt sind, ist auch hier davon auszugehen, dass *Ein weites Feld* – falls es so formuliert sein soll – nicht durchgängig und umfassend ein grotesker Roman genannt werden kann. Wie bereits in der These von Wolfgang Kayser dargelegt, erweisen sich hier eher verschiedene Passagen, Einzelszenen, bestimmte Erzählstränge, Kompositionszüge, usw. als grotesk. Dabei wird das Groteske “mosaikartig” (kann es anders wohl auch möglich sein?) referiert und studiert, wie in jenem Vexierbild eines Puzzles etwa, wobei es versteckt, aber doch auffindbar sein soll. So orientiert sich die Analyse an einem vielseitigen

Muster grotesker Zeugnisse, die sie im Einzelnen durch den Text zur Geltung kommen lässt. Sicher ist, dass diese Lektüre nicht zu Ende ist. Sie möchte denn aber vor allem Denkanstöße geben, und wenn möglich zu einer Romanlektüre anregen, die, ausgehend von einem ihrer zahllosen Fäden, zum genauen Lesen und zum Nachdenken herausfordert.

Im Übrigen: Grass ärgert sich genauso über fachbegriffliche Einkapselungen (dieses "Schubkästengedächtnis"⁵⁷, um es mit Harry Liebenau zu sagen), über begriffliche "Kästchen". Der Schriftsteller, der, wie aus skizzierten Selbstbildern bekannt, vielseitig-seitwärts⁵⁸ und ohne Netz arbeitet, gewinnt angesichts einer solch technisch verzweigten Einordnung immer wieder gerne kreative Unbefangenheit. Sich spekulativ – weg von Ideen, Idealen und vom Begrifflichen hin zu dem Sinnlich-Gegenständlichen – der Kontrolle des germanistischen, alles benennenden "Eichamtes"⁵⁹ und Stichwortgebers überhaupt zu entziehen, wiederholt den Widerstand zu lernen⁶⁰: dies scheint genau der Punkt zu sein, an dem die vielfältige, wechselnde, jedoch unbestrittene Zugehörigkeit zum Grotesken bei Günter Grass aus unterschiedlicher Erfahrung erprobt wird. Darum soll der Text *Ein weites Feld* mit seinem ungesagten Grotesken auf den Prüfstand stehen. 'Aus erster Hand', empfiehlt seinerseits der Schriftsteller unermüdlich.

⁵⁷ Vgl. den Erzählkommentar über die Figur Harry Liebenau aus *Hundejahre*: "Dieser Scheißer mit seinem Schubkästengedächtnis [...]". (In: *Günter Grass-Studienausgabe*. 1993, Bd. 3, S. 579)

⁵⁸ Günter Grass nach eigenem Sagen. In: Günter Grass, "Von der Überlebensfähigkeit der Ketzer" (1996) (*E&R III*, 447).

⁵⁹ Das Wort ist von Grass, siehe: Günter Grass, "Die Fremde als andauerne Erfahrung" (1996) (*E&R III*, 450).

⁶⁰ Siehe zu diesem Thema das Essay "Der Inhalt als Widerstand" (1957) (*E&R I*, 16-22) und die Rede "Den Widerstand lernen, ihn leisten und zu ihm auffordern" (1983) (*E&R III*, 111-115.).

Kapitel 3

Gespentisches Fleisch: Unsterblichkeit "verträgt keinen Fliegenschiß"



Spukhaft grotesk: die sterbliche Unsterblichkeit

Man liest lange und noch länger, stets anderen, abschweifenden Fäden folgend – als ob der Roman *Ein weites Feld* in seinem komplexen Intertextgewebe kein Ende nehmen wollte oder das Ende keine Endgültigkeit beansprichte und er somit stets ausdehnbar wäre, auch (oder sollte man sagen: vor allem?) nachdem man ihn zu Ende gelesen hat.

Vom Schriftsteller wurde ein seltsames Heldenpaar zu Papier gebracht, das jenseits der Intentionalität des Autors dem "anderen Leben" des Lesers überlassen wird. *Ein weites Feld* soll von Unsterblichkeit durchdrungen sein, so erhob sich doch im Jenseits die selbstreflektierende und tonangebende Stimme des Schriftstellers (s.o. S. 15). Und diese spezifische Motivik fokussiert der Roman beiläufig per definitionem: "Unsterblichkeit – oder anders gesagt, das ideelle Fortleben nach dem Tod" (45). Solch ein uferloses Thema wie die Unsterblichkeit wurzelt dann wiederum konkret in auffälliger botanischer Detailliebe, da das 'Romanfeld' reichlich mit dem Motiv der Immortellen und Immortellenkränze (169 z.B.) besät wird.

Unter diesen spezifischen und zugleich kaum greifbaren Umständen werden die Romanfiguren sofort – angefangen beim Peritext, insbesondere bei der sprechenden Umschlagzeichnung Grass' – als miteinander verbundene und unzertrennliche Schattenrisse präsentiert. Sie werden als schemenhaftes Spielzeug der Erzähler ins Feld geführt und wachsen im Hinblick auf den Erzählakt sogar zu einem komplexen und großen Puzzleteil, sodass auch in dieser konstitutiven Unsterblichkeit lesend nach dem Bruchstück eines Rätsels mitgesucht werden soll.

Ein weites Feld wird insofern nach dem deklarierten Modell einer (Doppel-) Biografie konstruiert, als die Konstituierung dieses Modells dabei zugleich ironisch pervertiert wird. Der Roman will biografisch erzählt werden, doch bedeuten dabei Geburt und Tod in idealer, abstrakter Weise weder

Anfangs- noch Endpunkt oder setzen einen eingrenzenden Rahmen. Mit dem oben angesprochenen Parachronismus⁶¹ beabsichtigt Grass, den deutschen Schriftsteller Theodor Fontane (1818-1898) und den Protagonisten aus Hans Joachim Schädlichs Roman *Tallhover* (1986) als gepaarte Romanfiguren in den Berliner Einigungsprozess (1989-1991), d.h. in eine Epoche des Wandels, des Wechsels, der Krise zu versetzen.

Dieser motivgeschichtliche Plan implizierte u.a. elementare, konventionelle Zeiteinteilungen und homogene Zeiteinheiten durchlässig zu machen bzw. zu liquidieren. Im kreativen Prozess wurden Zeitwechsel, Zeitsprung, Zeitübergang verwendet, um einen umfangreichen, übergreifenden, nichtlinearen Zeitkomplex anzulegen: Das von Grass erstmals durch die Fiktion kritisch reflektierte und seitdem viel diskutierte Paradigma der sogenannten 'Vergegenkunft'⁶² – eine sprachliche Verschränkung zur Durchdringung von Mehrzeitlichkeit bzw. "Intergeschichtlichkeit" (Gebauer 2001: 283) –, bietet in dieser Hinsicht einen wichtigen Orientierungspunkt, wie auch verschiedene Literaturwissenschaftlicher mit Bezug auf *Ein weites Feld* betont haben. Denn Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden hier nicht nur insofern außer Kraft gesetzt, als die Vergangenheit durch die Herstellung einer dynamischen Beziehung zur Gegenwart aktuelle Brisanz gewinnt, sondern jede "anders laufende Erinnerung" (15) der Figuren greift auch tief in die Historie hinein, bis die Gegenwart bzw. die Zukunft erst unter dem Blickwinkel des Vergangenen bzw. Geschichtlichen lebendig zum Ausdruck kommt. □

Der außergewöhnliche Kunstgriff, der mit dem motivgeschichtlichen Plan einhergeht, führt Theodor Fontanes und Tallhovers Leben in einer unsterblichen, Zeit überspringenden und verdichtenden, und daher auch äußerst dialogischen Dimension weiter und fort. Und im Hinblick auf diese Dimension ist m. E. die Groteske-Problematik ins Visier zu nehmen und kündigt sich demnach ein wichtiger Ansatz dieser Arbeit an: Ein solcher

⁶¹ Unter 'Parachronismus' wird eine besondere Art des Anachronismus verstanden: etwas, das in die Vergangenheit gehört, wird in die Zukunft projiziert: eine Art Schritt vorwärts mit der Zeitmaschine sozusagen. Vgl. 'parachronisme' in *Trésor de la langue française*: "espèce d'anachronisme qui place un événement plus tard qu'il ne doit être placé".

⁶² "Wir haben das so in der Schule gelernt: nach der Vergangenheit kommt die Gegenwart, der die Zukunft folgt. Mir aber ist eine vierte Zeit, die Vergegenkunft geläufig. Deshalb halte ich auch die Form nicht mehr reinlich. Auf meinem Papier ist mehr möglich. Hier stiftet einzig das Chaos Ordnung. Sogar Löcher sind Inhalt hier. Und nicht verzurte Fäden sind Fäden, die gründlich nicht verzurrt wurden. Hier muß nicht alles auf den Punkt gebracht werden." (Grass, Günter: *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus*. Darmstadt. 1980: S. 130). Vgl. noch: "Die Vergangenheit wirft ihre Schlagschatten auf gegenwärtiges und zukünftiges Gelände." (AFZ, 215)

Unsterblichkeitstrick bewirkt eine komplexe Art der Ambivalenz bzw. Ambiguität, die sich sogar in ausgesprochen dualistischer Manier ausdehnt und bezüglich der Figurenkonstellation, insbesondere der einzelnen Gestaltwerdungen, Groteskes hervortreten lässt.

So gilt es, sich auf dem Weg zum Grotesken zunächst dem Problem des Unsterblichkeitskomplexes im Roman *Ein weites Feld* zu stellen. In der Fähigkeit, symbolisch vom Tode aufzuerstehen und folglich eine erneuernde, kraftvolle und lebensbejahende Wiedergeburt zu erleben, erweisen sich nicht zuletzt die beiden Protagonisten als ganz "besonders" (68), so berichten die Erzähler. Woher hat aber dieses merkwürdige Zweigespann die einende Unsterblichkeit und inwiefern verankert sich darin das Groteske? Das sind u.a. die Fragen, die hier behandelt werden sollen und deren mögliche Antworten neue Fragen aufwerfen werden: Hat Grass sich vielleicht durch den Hinduismus und dessen Glauben an die Wiedergeburt inspirieren lassen (1986 hatte er sich für einige Monate in Indien aufgehalten, und während dieser Reise war ihm nach eigenen Worten die Grundidee zu *Ein weites Feld* gekommen.) Hätte dies gegebenenfalls den Auftakt zu einem ambivalenten Doppelpor­trät der Unsterblichkeit liefern können, das durch einen grotesken Rahmen infrage gestellt und – angefangen bei seiner Statik – verzerrt worden wäre?

In *Ein weites Feld* wird der Schriftsteller Theodor Fontane, "dessen später Ruhm mit dem Begriff Unsterblichkeit einherging" (144), als realhistorisches Individuum nie unmittelbar namentlich angesprochen. Damit wird u.a. der verführerischen Annahme einer Fontane-Biografie durch Grass' virtuosos dialogisches Spiel mit (Inter-) Texten entgegengewirkt. Allenfalls in der peritextuellen Einbettung der Erzählung wird der Buchstabe F.... subtil aufgegriffen. Ansonsten kommt 'Fontane' also in Grass' Roman stets durch die Blume zur Sprache – die Immortelle ist daher genauer in den Blick zu nehmen. Angewendet wird somit ein Kunstgriff, der jene unmittelbare Referenz auf die Fontanesche Poetik sowohl querverweisend zurückholt als sie auch in Hinblick auf die außertextuelle Wirklichkeit eines Autornamens verschiebt. Indem an dieser Stelle 'Fontane' fast ausschließlich als 'der Unsterbliche' aufgeführt wird, wird ein akut literarisiertes Signifikat gewissermaßen konstruiert⁶³. Hinter der Fassade dieser 'Unsterblichkeit' tritt eigentlich jene ästhetische bzw. metaphorische Hypotextualität in Kraft, worin im weitesten Sinne Gerhard Fischer – und dies könnte womöglich der viel zitierten Rezension von Wolfram Schütte abgewonnen sein (s. FF, 130 ff.) – den Manie-

⁶³ Vgl. dazu Volker Neuhaus, in: Lartillot 2001: 79.

rismus des Romans (2001: 145) erkannte; man könnte sogar nuancierend hinzufügen: die manieristische Hybridität des Romans. Interessanterweise bewirkt gerade der ursprünglich rein poetische bzw. metaphorisierende Intertext der Unsterblichkeit, dass 'Fontane' – dermaßen fiktionalisiert dechiffriert – trotzdem als nicht-fiktiver Autorennamen referentiell als ewige "Wirklichkeit" bestätigt wird.

Die Bezeichnung 'unsterblich' für Fontane entstammt nämlich einem Essay Thomas Manns über den alten Fontane, insbesondere den Briefschreiber⁶⁴ – einer Quelle, die im Roman beinahe wörtlich angeführt wird (46). Außerdem wird ein Zitat von Julius Rodenberg aufgegriffen, der Fontane als "Endsiebziger" im Tiergarten gesehen habe:

"Er macht noch ganz, trotz des greisen Schnurrbartes, den jüngerhaften Eindruck, unter dem er fortleben wird..." (EWF, 48)

Anschließend führt der Romantext reflektierend aus, inwiefern hierin eigentlich "Unsterblichkeit direkt angesprochen" sei (48). Beinahe im Vergleich zu Gott kanonisiert Grass Fontane per Fiktion als "ihn, immer nur ihn, einzig den Unsterblichen" (118): Für die Nachwelt und die heutige Zeit erreicht die Verehrung des großen deutschen Schriftstellers hiermit einen Höhepunkt. Da der kritisch-bezeichnende Diskurs Thomas Manns über Fontane inter- bzw. intratextuell markiert ist und sich darüber hinaus als prägend herausstellt, legt demgegenüber Evelyne Schmitt interessanterweise dar, dass Grass bereits in *Das Treffen in Telgte* (1979) mit der Bezeichnung 'unsterblich' auf eine bedeutende "literarische Kreation" (*création littéraire*) angespielt habe, und zwar im Sinne der "der Unsterblichkeit verdingten Poeten"⁶⁵.

Auf diesen intertextuellen Spiegelungen basiert der Unsterblichkeitsmodus innerhalb eines Erhöhungsprozesses eigentlich als wirksame Hyperbolisierung, so wie auch Erhard Friedrichsmeyer das zum Teil verstand (2000: 471). Der Roman *Ein weites Feld* verlangt von Fontane ab, oder genauer ausgedrückt: die Erzählperspektive des Archivs ist darauf ausgerichtet, dass Fontane im Fiktionsraum und dessen "Zitatenflug" (Stolz, 1997: 133) erhöht wird, also ins Zentrum des Interesses rückt und sozusagen

⁶⁴ Thomas Mann, "Der alte Fontane", in: ders. *Gesammelte Werke*. 1974, S. 9-34. Siehe insbesondere S. 10: "Dieses Bild zeigt den Fontane der Werke und Briefe, den alten Briest, den alten Stechlin, es zeigt den unsterblichen Fontane." Siehe auch S. 34: "Er war geboren, um der 'alte Fontane' zu werden, der leben wird; [...] und sein Leben scheint zu lehren, dass erst Todesreife wahre Lebensreife ist."

⁶⁵ Zitiert wird nach Evelyne Schmitt aus Günter Grass, *Das Treffen in Telgte*, Göttingen: 1993 (1. Aufl. 1979), S. 166 (in: Lartillot 2001: 85).

der König (Karnevalskönig?⁶⁶) wird. Demzufolge soll mit dieser Unsterblichkeit, wie übrigens Jutta Osinski treffend betont (1996: 116), in *Ein weites Feld* das Weiterleben Fontanes in der Figur Fonty und insbesondere der Aspekt seiner andauernden Wirkung in die Gegenwart hinein angesprochen werden. Vielleicht wird der Autorenname 'Fontane' von manchen nicht erkannt und muß daher in seiner literaturhistorischen Monument-Aura stimuliert werden⁶⁷. Fontane entsteht im dialogischen Lektüreprozess von *Ein weites Feld*. Nicht zuletzt wird diese äußerst interessante fingierte Auseinandersetzung mit dieser weitreichenden Autorreferentialität in *Ein weites Feld* in der Denkmahl-Szene (Kap. 29) extensiv ins Blickfeld gerückt⁶⁸.

Unsterblichkeit dekliniert sich in diesem Roman aber nicht ausschließlich im Singular: Man geht paarweise. Anhand einer noch weniger greifbaren Identität und in einem allenfalls deutlicher ausgeprägten politisch-ideologischen Zusammenhang unternahm Grass den ungewöhnlichen Versuch, die fiktive Figur eines zweiten Schriftstellers weiterzuentwickeln und fortzuschreiben, und zwar die Titelfigur des 1986 erschienenen Romans *Tallhover* von Hans Joachim Schädlich als einer Verkörperung des ewigen Spitzelwesens.

Mit dem offen gelassenen Ende von Schädlichs Roman hat Grass sich nach eigenen Worten nicht zufrieden geben können⁶⁹. Der Schlusssatz von *Tallhover* – "Warum hilft mir keiner! Genossen! Kommt! Helft mir! Tötet mich!" – laufe darauf hinaus, dass Schädlich seinen Helden nach 136 Jahren Dienst Selbstmord begehen lässt. Und dies passe nicht zum Bild des Staats- und Geheimpolizeiagenten, der alle Systemen, nicht nur im Osten wie im Falle Schädlichs, sondern nun auch im Westen überlebe und daher im Namen der Dienste unsterblich sein müsse: "[E]ine Person, die in ihrer Spitzeltätigkeit auf Unsterblichkeit angelegt ist, kann nicht so enden", mein-

⁶⁶ In der deutschen Übersetzung Bachtins Rabelais-Buch ist immer von 'Karnevalskönig' die Rede; Das häufiger verwendete 'Prinz Karneval' kommt nicht vor. Auch Markus Symmank spricht in seiner Studie von "Karnevalskönig".

⁶⁷ Siehe dazu auch den Aufsatz von Evelyne Schmitt, "Temps et littérature dans *Ein weites Feld*", in: Lartillot: 2001, S. 85-93, s. insb. 87-89.

⁶⁸ Der Kürze halber und weil sie den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, muss hier auf eine detaillierte Auseinandersetzung mit diesen spezifischen Aspekten verzichtet werden. Verwiesen sei aber u.a. auf den Aufsatz Jutta Osinskis, in welchem diese Aspekte fruchtbar diskutiert werden.

⁶⁹ Neben Grass' zahlreichen Verlautbarungen zu dieser Frage in den Medien ist dies gleichfalls aus den Briefen Grass' an Hans Joachim Schädlich zu ersehen. Sie werden in der interessanten, wenngleich vehementen Abrechnung Schädlichs mit Grass zitiert: Hans Joachim Schädlich: "Tallhover – Ein weites Feld" (1997). Vgl. auch *Zunge zeigen* (1991: S. 18-19).

te Grass wiederholt (s. u.a. *FF*, 449). In den Prosa-Aufzeichnungen *Zunge zeigen* heißt es auf ähnliche Weise:

“Ich werde Schädlich schreiben: nein, Tallhover kann nicht sterben.”
(1991: 19)

“In Gedanken, nicht abzustellen, bin ich bei Schädlichs ‘Tallhover’. Immer wieder das Romanende variiert: Tallhover, unsterblich, lebt nun im Westen, führt neue Erkennungsmethoden ein, wird Rasterfahnder...” (1991: 30).

Darunter ist zunächst einmal zu verstehen, dass sich in differenzierter Anlehnung an Schädlichs Auslegung des Spitzelmotivs (und folglich nicht im Einklang mit dieser) laut Grass die Spitzelei und Überwachung (in Deutschland?) stets erfolgreich behaupten werde, sogar dass sie unabdingbar zur Aufrechterhaltung des Staats gehöre. Aber es lässt sich noch mehr herausdestillieren, und zwar ein bei Grass tief verwurzelter Gedanke, der Schädlichs Auffassung durchaus nicht entspricht: Unabhängig vom jeweiligen politischen System – ob Demokratie oder Diktatur, ob mehr oder weniger gesteigerte Beklemmung oder Freiheit herrsche – verhelfen der Spion und im weitesten Sinne die Geheimdienste als Parasit(en) am Rande der Gesellschaft⁷⁰ der Gemeinschaft gerade zu ihrem so essentiellen Gleichgewicht und der von ihr ersehnten Ordnung und Stabilität. Zur Begründung wird angeführt, dass sich wohl zu jeder Zeit bestimmte Gesellschaftsgruppen, allerlei Dissidenten, Chaosliebhaber und Gegner der offiziellen Wahrheit im Untergrund aufhalten werden, mit welchen sich die Geheimdienste speziell werden befassen müssen.

Doch Schädlich widersetzt sich, indem er auf eine nuancierte bzw. differenzierte Betrachtung Wert legt:

“Dennoch – trotz der Verbindungen zwischen westlichen und oestlichen Geheimdiensten, trotz der Tatsache, dass sich westliche Geheimdienste der demokratischen Kontrolle entziehen (das alles ist mir ja nicht neu), wehre ich mich gegen die Tendenz, beide Seiten gleichzusetzen, denn es will mir nicht einleuchten, dass die Verwendung gleicher Mittel es nahe legen soll, die grundsätzlich verschiedenen Motive der beiden Seiten – zum Beispiel der Stasi und des Verfassungsschutzes – geringzuschätzen.” (1998: 44)

⁷⁰ Vgl. dazu folgende Worte von Heinz-Günter Vester: “Hofaller is also a decentered subject, a person who leads a kind of satellite or parasite existence dependent upon the existence of his victim Fonty.” (1997: S. 242)

Mittels des oben dargelegten Gedankengangs übernahm Grass also Schädlichs Figur "Tallhover"⁷¹ und vertauschte lediglich die Silben seines Namens: auf diese anagrammatische Weise sei in *Ein weites Feld* der unsterbliche Perfektionsagent, der Gefolgsmann, Untertan des *Hofs* und treue Diener des sozialistischen Staates, Ludwig *Hoftaller*, entstanden. Ralf Zschachlitz ist meines Wissens der Einzige, der ebenfalls über die Affinität des gewendeten Namens zu dessen öffentlichen Funktionalität nachgedacht hat. Er schreibt diesbezüglich:

"In Analogie zum niederdeutschen Wort 'vertellen' oder zum Englischen 'to tell', 'teller', 'tale', könnte man den von Grass gewendeten Namen 'Hoftaller' in dem Zusammenhang als "Hoferzähler" verstehen." (in: Lartillot 2001: 175)

Die Deutung Hoftallers als "Hoferzähler" könnte umso mehr zutreffen, wenn man bedenkt – wie im Folgenden noch zu diskutieren sein wird – dass das erzählende Archiv, das sich spionageverdächtig macht, in Hoftaller einen Erzählkomplizen erkennt.

Dementsprechend wird in *Ein weites Feld* die kritische Verschiebung und hypertextuelle Erweiterung von Schädlichs Hypotext unter besonderer Berücksichtigung von dessen Titelhelden sofort eingangs im Erzählbericht eingeführt:

"Ludwig Hoftaller, dessen Vorleben unter dem Titel "Tallhover" auf den westlichen Buchmarkt kam, wurde zu Beginn der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts tätig, stellte aber seine Praxis nicht etwa dort ein, wo ihm sein Biograph den Schlußpunkt gesetzt hatte, sondern zog ab Mitte der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts weiterhin Nutzen aus seinem überdehnten Gedächtnis [...]" (11)

Zu bemerken sei sofort, dass der sogenannte "Biograph" in *Ein weites Feld* fiktionsintern namenlos bleibt, abgesehen von der auffälligen peritextuellen Vorbemerkung:

"Die Gestalt des Tallhover, die in dem vorliegenden Roman als Hoftaller fortlebt, entstammt dem 1986 bei Rowohlt:Reinbek erschienenen Roman "Tallhover" von Hans Joachim Schädlich." (EWF, 4)

Nach der von Schädlich zitierten Korrespondenz zwischen beiden Schriftstellern zu urteilen, sei dieser Peritext allerdings als ein Zugeständnis Grass' an die Adresse Schädlichs zu verstehen (s. Schädlich 1997: 45-46). Ferner lässt sich an dem oben zitierten Romanpassus (S. 11) in auffälliger Weise die De-

⁷¹ Jürgen P. Wallmann zufolge ist das nicht neu: Bereits Hans Christoph Buch habe für seinen *Burgwart von Wartburg* (1994) Schädlichs Figur reaktiviert. (1996: 55)

batte zwischen Grass und Schädlich ablesen, bzw. wie diese Debatte, typisch für Grass, im Erzählverlauf weitergeführt wurde: Der "Biograph" wird nämlich zur direkten Zielscheibe der fiktionalen Auseinandersetzung; ihm wird im Hinblick auf das Ende seiner Romanfigur diesmal in kreativer Metasprache entgegnet:

"Nein, Tallhover hat nicht Schluß gemacht, hat nur die Seite gewechselt, war drüben gefragt. Das hat mein Biograph leider nicht glauben wollen, hat die im Westen gängige Freiheit fehleingeschätzt, hat mich ohne Ausweg gesehen, mir ne Todessehnsucht angedichtet, als könnte unsereins Schluß machen. Für uns, Fonty, gibt's kein Ende!" (17)

Tallhover wird hier ganz anders als Fontane inszeniert, weil die Ausgestaltung der Figur Hoftallers auf das Suchen einer maximalen Referentialität zum Außentext und einer so weitgehend wie möglich gültigen Zeitbezogenheit ausgerichtet ist; die Figur Hoftallers ist m.a.W. zwar in seiner Erscheinungsform zeitgebunden, in seiner Grass'schen Rolle und Funktion aber zeitlos. Es wird stets ungehorsame Bürger als potentielle Bewachungsobjekte, insbesondere "sich anarchistisch gebende[...] Dichter[...]" (27), geben, so wie es sie schon immer gegeben hat; wegen ihrer heimlichen Aktivitäten werden sie sich wohl Schwierigkeiten mit dem System einhandeln und sich daher der fortdauernden Überwachung durch die Firma "Horch, Guck und Greif" (137) oft nicht entziehen können. Dass der Staat und die Staatssicherheit "immer besorgt[...]" (27) seien, und zwar Grass zufolge also auch im Westen (weshalb die Freiheit im Westen als "fehleingeschätzt" verstanden wird), rechtfertige, weshalb Hoftaller im Gegensatz zu Schädlich's Spitzelfigur auf eine "weit über hundertjährige[...] Aufmerksamkeit" (39) zurückblicken könne und zwangsläufig unausrottbar sei:

"Hoftaller [...] sah Fonty weiterhin als Objekt und hat sich wohl deshalb geweigert, seinem Biographen, der ihn nach über hundert Dienstjahren auslöschen wollte, Gehorsam zu leisten." (109)

Im Folgenden wird der hypertextuelle Kunstgriff in bemerkenswerter Weise auf die Spitze getrieben. Nicht nur äußert sich, wie eben gezeigt, die aus einem langen Romanhypotext erwachsene Gestalt Hoftallers selber indirekt zu seiner eigenen Biografie. Sogar Schädlich's Roman, oder nach Grass'scher Revidierung eher "Hoftaller als Tallhover", so wird in einem korrektiven Kontinuum ermittelt, steht metarepräsentiert im Fiktionsraum im Bücherregal. Faszinierend ist das erzählerische Spiel eines geliehenen Protagonisten, der, einmal dabei fortgeschrieben zu werden, auf seinen vorherigen Herrn kritische Rückschau hält und sich zusehends emanzipiert. Der Tod Hoftallers könne "nur literarisch schlüssig [...]" werden (109). Dabei

wird letztlich seine Unsterblichkeit über seine erste Romangeburt und den vermutlich im selben Roman gefundenen Tod hinaus hier bei Grass "intergeschichtlich" bis zur Ewigkeit ausgedehnt:

"Ist schwierig, aber lesenswert. Stimmt im großen Ganzen, nur nicht das Ende. Habe nie Todeswünsche geäußert. Hätte mit dem Autor gerne persönlichen Kontakt aufgenommen..." (EWF, zit. nach Magenau, ZP 133)

Auf diese besondere Weise wird der Rahmen von Schädlichs Roman allmählich gesprengt. Auch Fonty, aus Hoftallers Sicht ein sogenanntes "Objekt", bemerkt aus seiner ostdeutschen Sicht in einer ironischen Revolte, wie der Spitzel in seiner Unsterblichkeit leider einen Wiedergängertyp darstellt, der nach Bedarf aus dem Schatten heraustritt, um in persona, als IM, behilflich zu sein:

"Der Schnüffelei war kein Ende gesetzt. Hält sich bis heutzutage. Ist wohl auf Ewigkeit abonniert. Respekt, Tallhover! Respekt, Hoftaller!" (42)

Da der Roman bereits in seinen Ansätzen auf ein Einzelporträt seiner Figuren verzichtet und sich sofort im Plural dekliniert (45), stellt sich hier die Frage: Wo sollten sich denn beide spukhaften Gestalten der Unsterblichkeit einander begegnen? Denn nur zusammen existiert das merkwürdige Paar, das fröhlich-dämonische Gespann. Wiederum rechtfertigt Grass sich diesbezüglich in einem Interview:

"Fontane gehörte als jüngster Mann dem revolutionären Herwegh-Club in Leipzig an. Schädlichs Tallhover beschattet im Roman Herwegh, in dem Roman wird das deutlich, also gehörte auch der Umkreis, z.B. der Herwegh-Club in Leipzig – konnte ich annehmen –, zu dem Beschattungsfeld." (Grass/ Lohr 1998: 69)

Da konnte für Grass also die Berührung zwischen Fontane und Tallhover anfangen. Die enge Verbindung zweier einzelner Figuren unter der Prämisse der Unsterblichkeit dient also der Ausarbeitung des Themenkomplexes 'Intellektueller und Staat', 'Schriftsteller und Zensur'. Wenn Grass annimmt, dass Fontane unter Aufsicht stand, so hat Hoftaller dementsprechend Fonty im Auge: Denn "Ärger hat er [Fonty] sich allemal, in dieser und jener Gestalt, bereitet." (48)

Außerdem suggerien die Erzähler (und später auch Fonty), dass sowohl Hoftaller als auch Tallhover eine Ähnlichkeit mit der Nebenfigur des Polizeirates Reiff aus Fontanes Berliner Roman *L'Adultera* aufweise (100). Sogar die Tallhover-Figur, so wird in *Ein weites Feld* vermutet (100), könnte bei Fontane als "Modell" für "die Nebenfigur Reiff" gedient haben.

Demnach sterben weder Fontane noch Tallhover bzw. räumt Grass ihnen ein Fortleben nach dem (literarischen) Tod ein. Sie leben wieder auf bzw. werden erneut zum Leben erweckt: Ihnen wird zu unsterblichem (literarischem) Leben verholfen.

Bachtin macht deutlich (L, 8), wie Tod und Anfang bzw. Geburt und Wachstum als konstitutive Momente des Lebens im herkömmlichen Sinn als absolute Kehrseiten voneinander fungieren und wahrgenommen werden. Im Wechsel, in der Veränderung, in der Erneuerung – dem sandigen Boden dieses Romans, wenngleich literarisch intensiv beackert –, also auch im Tod bzw. in der (Neu-) Geburt liegt aber nach Bachtin der Kern des karnevalistischen Empfindens (L, 50). In der Lachkultur des Karnevals begegnen sich diese Elemente, die Bachtin entgegengesetzten Sphären zuordnet, aus ihren absoluten Dissoziationen speziell im leiblichen Drama, bis sie da sogar nicht mehr voneinander zu trennen sind. Die Geburt beziehe sich auf den Tod und dem Tod inhärent sei ständige Erneuerung und Verjüngung des Lebens:

“Die Geburt geht mit dem Tod schwanger, der Tod mit einer neuen Geburt.” (L, 51)

Ob in der Auflösung der Leben-Tod- oder Anfang-Beginn-Architektur im dekonstruierenden Konstrukt der Unsterblichkeit in *Ein weites Feld* das Karnevalistische (und folglich das Groteske⁷²) seinen Niederschlag findet, ist zum jetzigen Stand der Reflexion nicht nachvollziehbar. Sicher gilt es, das, was bisher als Mutmaßung anzusehen ist, nicht auszuschließen, diese Möglichkeit also weiterhin in Betracht zu ziehen. Andernfalls scheinen bereits gerade die zeitentbindenden Effekte dieser Unsterblichkeit beide Figuren in ihrem grotesken Charakter voneinander zu unterscheiden. Und da wo sie divergieren und Fonty besonders stark als groteske Gestalt hervortritt, spielt die Erzählperspektive der Archivare eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Sofern in Bezug auf Hoftaller vom “Vorleben” (11) als Tallhover die Rede ist (s.o.), liegt der Gedanke nahe, Hoftaller als Teil einer einzigen funktionalen Gesamtfigur, eines Proteus des Spitzelbereiches zu deuten, der in zahlreiche – durch die erzählte Zeit – “vervielfachte[...]” (50) Gestalten zerteilt ist. Wenn in *Ein weites Feld* ganz klar “der in Hoftaller abgetauchte Tallhover” (60) inszeniert wird und Hoftaller also aus dem Magma eines überzeitlichen Figurenkomplexes herauswächst, verweist die Anagrammatik

⁷² Wenn feststeht, dass das Groteske sich ohne das Karnevaleske manifestieren kann, kann man gemäß Bachtin aber auch nicht bestreiten, dass das Karnevaleske einen fruchtbaren Boden für das Groteske liefert.

seines Namens in der Grass'schen Revidierung darauf, dass die Gestalt Tallhovers als Hoftaller potentiell erweitert wird:

“Lief drüben unter gewendetem Namen. Wurde als ‘Revolat’ geführt.”
(17)

Dies alles läuft m.E. immer mehr darauf hinaus, dass Hoftaller, wie schon vermutet, wegen jener ständigen Fähigkeit zur Neugeburt als Wiedergänger zutage tritt. Er spukt in “seiner auffälligen Unauffälligkeit” (50, vgl. S. 756) – das Oxymoron ist aussagekräftig genug – immer wieder durch die Geschichte. Wenn nicht als “Tagundnachtschatten”, so wird er zweimal als “Phantom” – verneint oder bejahend – schemenhaft zur Sprache gebracht (48, 50). Er steht demnach “scheinbar über allem Zeitgeschehen” (27), “so zeitlos war Hoftaller am 23. März siebzig geworden” (39). Wenn sein überdehntes Gedächtnis (11) im Dienst des Staats die zeitliche Dimension unbegrenzt für sich öffnet und deren Linearität für ungültig erklärt, erinnert er sich als Tallhover (58). Als einzeln aufgeführtes Individuum, “alt, grau, aber nicht müde” (64), hat er selbstverständlich keine Geburtstagserlebnisse, überhaupt keine persönlichen Erinnerungen (auch nicht an die ersten Schnallenschuhe, 23); er erhält nicht einmal eine private Identität: All dies bleibt bei ihm ungeformt, damit er auf seine einzige, unpersönliche und zugleich universelle bzw. überzeitliche Funktion reduziert werden kann: “Ob Tallhover oder Hoftaller”, ob ihre zahlreichen vorherigen und künftigen namenlosen Kollegen, alle richten als automatisierte Ordnungsfanatiker ihr Auge auf das Schädliche (!) und das Chaos, kurzum auf jene Illegalität, die unerträglich und widerlich sei (15), sie stehen m.a.W. für Unterdrückung und Erpressung, ständig auf der Suche nach eventuellen neuen “Systemlücken” (16) – angefangen beim Riss in der Berliner Mauer und bei der DDR, die kraftlos leer läuft –, mit dem Ziel einer Wiederherstellung der staatlichen Vormacht.

Demzufolge ließe sich sagen, dass Hoftaller eine spukhafte Gestalt ist: als Figur gewinnt er Konturen, wenn sich Bedarf ankündigt, und tritt ansonsten in die Schattenwelt zurück, bleibt jedoch potentiell immer da. Deswegen kann Hoftaller als Tallhover-Redivivus nicht sterben. Seine Aufgaben und seine Lebensmission überhaupt wollen kein Ende finden. Nach dem Vorbild Tallhovers setzt Hoftaller als Wiedergänger voraus, dass er sich selbst immer wieder erneuert, ähnlicherweise wie Bachtin das (Grotesk-) Karnevalistische gedeutet hat (z.B. L 27). Dass das Wiedergängertum hier allenfalls der ewigen Erneuerung dient, wird in der folgenden Metaüberlegung von den erzählenden Archivaren deutlich gemacht:

“Nein, Hoftaller war nicht sterblich! Wir wußten, daß durch sein Verschwinden allenfalls eine Neugeburt beschleunigt worden wäre; schon Tallhover war es nicht gelungen, ein Ende zu machen” (516)

Wie die Pflanzen, die in Fontys Arbeitszimmer wachsen (643), kommt Theodor Fontane seinerseits nach seinem (vorläufigen) Tod, d.h. nachdem “[ihm] die Lampe ausging” (54) und nach langen darauffolgenden Jahren der Stille in “Friedhofsruhe” und “Denkmäler[n]” (118), anscheinend zu neuer Blüte: In der Gestalt Fontys scheint Fontane erneut aufzublühen und sich zu erneuern. Da Fontanes Grab gegen Ende des Zweiten Weltkriegs beschädigt (144) und danach wieder ausgebessert wurde (149), liegt der Gedanke nahe, dass der Grabstein Fontanes nicht mehr authentisch ist und die Gebeine sich nicht mehr an Ort und Stelle befinden. Und ebendies könnte das Auftauchen eines Wiedergängers befördern: Fontane hätte dann im Grab keine Ruhe und keinen Frieden gefunden und würde spuken. Die regelmäßigen Besuche Wuttkes auf dem Friedhof (vgl. Kap. 7, S. 144 z.B.) konfrontieren den Tod immer wieder mit dem Leben und lassen “[o]hne Rücksicht auf Tod und Grabstein” (9) immer wieder Fonty mit Zitaten aufleben.

So tritt Fonty mit 70 Jahren, abgesehen von “altersbedingter Müdigkeit” (39), “trotz hohen Alters” (76), mit Lebenskraft in Erscheinung:

“Wir sahen bereits, daß [...] Fontys beschwingtes Schreiten besonders auffiel: ein Jüngling in bejahrter Hülle” (48)

Fontys Vitalität, der das erzählende Archiv besondere Beachtung schenkt, ist nach Grass’ Fiktionstrick in der Biografie Fontanes begründet: Die Fontanesche Konfiguration dichtet dem alten Fonty diesen immer noch leichten, fast unermüdlichen “jugendlichen Schritt[...]” (76) bzw. “jünglingshafte[n] Sprung[...]” (82) des ewigen Spaziergängers durch die Mark Brandenburg an: Genau “[z]u solchem [...] Gang war der Unsterbliche bis ins hohe Alter fähig” (48). Eigentlich liegt aber diese Vitalität Fontys als Fontane-Echo am literarischen Unsterblichkeits-Interface, dem er entwachsen ist, genauer gesagt am Selbstbild Fontanes, wie es uns in seinen Briefen überliefert ist und wie es Thomas Mann fast auf jeder Seite seines inzwischen bekannten Essays über den Briefschreiber Fontane darstellt. Jedoch trägt dieses Bild eines sich erneuernden Lebensabends voller Vitalität, das Bachtin als Dynamik des Grotesken hervorhob, dazu bei, die Vermutung zu stützen, diese besondere Gestaltwerdung Fontys gehe allmählich ins Groteske über.

Demnach “spiegelt” Theo Wuttke (so der bürgerliche Name) als Fonty (so lautet wiederum der Spitzname) Fontanes Leben (9) in “Neuaufgabe” (45) wider:

“Heißt Wuttke und Theo dazu. Kommt aus Neuruppin und zeigt sein Geburtsdatum, den 30. Dezember 1919, als Ausweis vor.” (118-9)

Kein Wunder, wenn der 70. Geburtstag also als Nachfeier zu betrachten ist (42, 51, 53). Am 30. Dezember 1919 geboren, exakt hundert Jahre nach Fontane, lebt Fonty dessen Biografie in scheinbar all ihren Phasen nach (129). Fontys Lebenslauf ist tatsächlich voller Parallelen zu Fontanes beruflicher Laufbahn und dessen Familienleben: In beiden Familien gibt es vier Kinder und ihre Lebensläufe ähneln sich auffallenderweise. Die Söhne beider Familien sind zum Beispiel Verleger geworden. Bei Grass ist vor allem die Ähnlichkeit von Fontys Tochter Martha mit der historischen Mete ausgearbeitet: Die Ehe mit dem Bauunternehmer Grundmann lässt an den mehrfach verwitweten Architekten Frisch denken. Aber Fontys Leben ist auch überreich an geheimen Bezügen zu Fontanes Werk. So wird in der Beschreibung der familiären Verhältnisse das “zu weite Feld” aus *Effi Briest* bevorzugt herangezogen – und somit die parodistische Fiktion bis in die Biografie hinein verlängert:

“Der Ehestand bekommt Mete nicht. Aber das ist, wie Sie wissen, ein zu weites Feld” (565)

Auch Fontanes Aussprüche wiederholt Fonty also originalgetreu (53, 85), dies beweisen die vielen spontanen Zitate, “die selten vom Original abweichen” (85). Fonty erscheine “stellvertretend” (49) als der Nachgeborene oder Nachwuchs des Unsterblichen (30) und trete letztlich als “Modell und fortlebendes Abbild” (50) auf: Er lebe kurzum das Original fort (51), sodass es den Leser nicht mehr wundert, wenn der zu Beginn der Romanhandlung gefeierte 70. Geburtstag in ‘nachgelebten’ Fontane-Jahren den 170. Geburtstag ergibt (30). Wichtig erscheint in dieser Hinsicht folgendes Eingeständnis der Erzähler:

[...] Fonty hat das Fortleben wie ein Programm durchexerciert. [...] Er täuscht nicht vor. Er steht dafür. Er lebt fort.” (48)

“So sahen wir Theo Wuttke.” (48)

Eigentlich ist Fontys Existenz laut Aussagen der Archivare Fontane so glaubhaft, treffend und überzeugend nachempfunden, “daß er [...] als Urheber auftreten konnte” (9). “So sehr ähnelte er, dass man vermuten konnte: er ist es” (45). Weiterhin wird sogar noch präzisiert: Er fällt nicht aus der Rolle (85).

Eben das ist signifikant und aufschlussreich. Stets wird die Möglichkeit und Fähigkeit bzw. Künstlichkeit (“konnte”) des Fontane-Ersatzes hervorgehoben, fast bis man als Leser davon überzeugt ist: Er ist es, Fontane;

Fonty lebt ihn tatsächlich fort. Das sozusagen "nachwachsende[...] Talent" (73) Fontys in Bezug auf Fontanes Leben und Werk erscheint dem (Fontane-) Archiv, das 'per definitionem' den Fontane-Stoff einer größeren Öffentlichkeit zugänglich machen soll, so bedeutsam, dass Fontane im Erzählfluss sogar kurz davor ist, in der Berichterstattung auf dogmatischer Weise aufzuerstehen. Wie die Erzähler dabei die Allmacht über ihren Fonty- bzw. Fontane-Stoff suchen, stellt sich auch an anderen Stellen heraus:

"Plötzlich oder weil ihn wieder die Lust aufs Rudern ankam, gab Fonty das Paternosterfahren auf. Oder sind wir es, die ihn voller Ungeduld unterwegs und endlich auf dem Wasser sehen wollen?" (390)

Da 'unterwegs' im gesamten Roman als eine der vielen dynamischen Geschichtsmetaphern immer wieder aktiviert wird (vgl. z.B. S. 9, 33), lässt sich hier die Neigung der Archivare erkennen, durch die Gestaltwerdung Fontys den Transfer zwischen Fontanes und Wuttkes Zeit selber zu leisten. Die mittels eines komplizierten Netzes intertextueller Anspielungen präsentierte und beiläufig auch durch das Spiegel-Motiv unterstrichene Überidentifikation legt den Schluss nahe, Fonty sei eigentlich ein leicht erkennbarer Doppelgänger Fontanes.

Jedoch wird mit der Archivperspektive – und eine vorsichtige Rhetorik in der Auseinandersetzung sollte den Leser bereits darauf hingewiesen haben – nur die Kehrseite einer solchen Gestaltwerdung bezüglich Fonty eingeblendet. Denn es steht natürlich nirgends geschrieben, dass Fonty Fontane ist, auch wenn das Archiv es anscheinend am liebsten glauben möchte, sondern man liest lediglich, dass eine Rolle auf dem Spiel steht, was später von anderen Figuren, vor allem von Emmi, bestätigt wird (darauf komme ich später noch zurück). Verstärkt wird die Annahme einer solchen Figurenmanipulation durch den von Ironie geprägten (und von Grass prinzipiell geliebten) Zweifel anderer Romangestalten am Nachleben Fontanes (45, 49). Dadurch wird der Deutungsansatz vom möglichen Doppelgängertum (in einer ontologischen Logik der Identität, versteht sich) als Ganzes vom Tisch gefegt: Er stimmt nur teilweise und muss nuanciert werden. Fonty wird höchstens aus dem spezifischen Blickwinkel des Archivs als eine aus dem Leben und Werk Fontanes synthetisierte Kopie, als ein "Abklatsch" des großen unsterblichen Schriftstellers in den Erzählfluss eingebracht.

Eigentlich wird die Möglichkeit einer vergangenen, verstorbenen, ob gelebten oder nur imaginierten, jedenfalls nun verewigten Existenz letztlich von einer neuen Generation, nämlich von der Kunstfigur Fonty und seinem Begleiter Hoftaller, weitergespielt. Was soll dies bedeuten? Fontane und Tallhover erstehen zwar wieder auf, sie werden in einer neuen irdischen Existenz geboren bzw. wiedergeboren, d.h. erneuern sich auch körperlich,

allerdings nicht als sie selbst; Fonty und Hoftaller sind in der Tat nicht Fontane und Tallhover, diese haben sich nicht nur als Kopie, sondern unter anderem Namen und in anderer Gestalt reinkorporiert: Fonty führt als Fontane-Echo ein bürgerliches Leben als bejahrter Theo Wuttke (9), dem Hoftaller dann als Tagundnachtschatten anhängt. Indem sie ein neues Leben aus einem alten weiterleben, führen sie letztlich zwei Leben: Sie nähern sich diesen an und distanzieren sich von ihnen, sie entsublimieren, vermenschlichen und emanzipieren sich schließlich auch noch, wie zu zeigen sein wird. Vor allem Fonty aber verkörpert die Möglichkeit der Wiederkehr Fontanes in Form seines 'normalen' Bürgerlebens, indem später mehrfach hervorgehoben wird, dass Fonty als doppelte Gestalt "rückwirkend wie gegenwärtig" wirkt (79): Eben in dieser ambivalenten Doppelbödigkeit wird das Groteske vorbereitet.

Dadurch, dass die zur Fonty-Figur gehörigen Puzzlestücke, so wie sie eingangs aufgrund der Unsterblichkeits-Metapher in einem Hyperbolisierungsprozess von der kollektiven Erzählperspektive des Archivs angelegt wurden, allmählich von anderen Fonty evaluierenden Stimmen verschoben werden, lässt sich erschließen, welche verzerrende 'Kopie' Fontanes Fonty produziert. Es wird im Folgenden zu zeigen sein, wie in *Ein weites Feld* eben ein bedeutsames groteskes Relief gerade aus diesem kontrastvollen dialogischen Interface erwächst.

Diese besondere Art der Unsterblichkeit verlangt, dass sich die kritische Reflexion über das Groteske in *Ein weites Feld* deren möglicher Verkörperlichung widmet. Wie sehen denn ein Unsterblicher und sein Schatten aus? Diese wichtige Frage stellt auch der Roman in den einleitenden Sätzen des 3. Kapitels ("Wie von Liebermanns Hand"):

"Wie sahen sie aus? Bisher nur Schattenrisse [...]" (45)

Auch Grass gibt in einem Gespräch wichtige diesbezügliche Hinweise:

"Die Figuren, zum Beispiel auch dieses Paar, sind anfangs von mir bewußt wie Schattenrisse angelegt. Von Kapitel zu Kapitel werden sie deutlicher. Und dann kommt schon im 3. Kapitel "Wie von Liebermanns Hand" die Angleichung der Figur des Theo Wuttke an Fontane, so wie er von Max Liebermann gezeichnet wurde. Das sind Mittel des Erzählens, die nicht platt naturalistisch daherkommen, die erlauben, mosaikartig Bilder entstehen zu lassen." (Grass/Tornow/Geißler, 1995)

In dem Maße, wie die zu erzählenden Figuren als Mosaikteile und Puzzlestücke zusammengebaut werden, wird das zunächst noch schemenhafte Zweigespann Fonty-Hoftaller allmählich in seiner intertextuellen Unsterblichkeit

verbildlicht; ihre spukhaften Figurenkonturen werden gefüllt und koloriert, bis sie im Verlauf des Romans an Körperlichkeit gewinnen. Karikiert wird ihre Leibhaftigkeit von einer parodistischen Intertextualität.

Über den Bürger Theo Wuttke alias Fonty hinaus wird mit Fontane aufgezeigt, wie der menschliche Körper immer im Werden, nie abgeschlossen, niemals fertig ist und wie das *Groteske* darin abrufbar ist (L, 16). Wuttke beweist in der Tat, wie offen und unfertig der groteske Leib ist, indem in ihn, genauer gesagt in dessen Fonty-Dimension, Fontane – den Unsterblichen Held und Wiedergänger – eindringt und neugeboren wird. Wie zu sehen sein wird, wird Fontane per archivarisches Erzählung und Narrativisierungsakt in Wuttkes Leib aufgebaut, wodurch an einem grotesken „zweileibigen Leib“ (L, 18) gearbeitet wird. Wuttke-Fonty wird mehrmals „in zwiefacher Gestalt“ (108) präsentiert. Frei nach Bachtin (L, 16) könnte man demnach zutreffend formulieren: Wuttke verschlingt Fontane und wird selber als Fonty von Fontane verschlungen. Im *Grotesken* sei laut Bachtin der individuelle Leib ein „Durchgangshof des sich ewig erneuernden Lebens, das nie versiegende Gefäß von Tod und Zeugung“ (L, 18). Mit dem Wort „Durchgangshof“ wird der Nagel auf den Kopf getroffen: Das *Groteske* manifestiert sich in *Ein weites Feld* am Schnitt- bzw. Berührungspunkt zweier Leiber, an der Grenze bzw. auf der Schwelle zwischen dem fikionalisierten historischen Fontane- und dem fiktiven Wuttke-Leib, d.h. an einem ambivalenten Ort, der um die Fonty-Dimension der Hauptgestalt von Grass' Roman kreist. In Fonty bzw. in der intendierten und anhaltend wirkenden Künstlichkeit seiner Figur, sind die Grenzen zwischen dem eigenen Leib und Fontanes Leib nicht klar zu ziehen, sondern sie verwischen: Es herrschen Unbestimmtheit und Verwirrung, wobei beide Leiber sich vollständig miteinander verbinden und sich vor allem in grenzenloser Erneuerung befinden. Dann ginge es, laut Bachtin, um eine gegenseitige Einwirkung (L 23).

Was gilt es in ebendieser ganz bestimmten Hinsicht über Hoftaller aufzuzeichnen? Mit Blick auf seine Figurenkonzeption eigentlich wenig, „denn der sah nach nichts oder beliebig aus“ (45), so lautet aufschlussreich und dezidiert die Antwort der Erzähler. Natürlich liefert der Schädlich-Intertext Stichworte, und zwar dahingehend, dass das Aussehen Hoftallers unfassbar und daher auch unbeschreibbar sei:

„Hoftallers Aussehen beweist kein Photo, geschweige denn eine Portraitzzeichnung.“ (48)

„[...] da uns Tallhovers Biograph nichts Zitierbares in die Hand gegeben, nicht einmal ein Phantombild geliefert hat.“ (48)

Auch Fonty bestätigt, dass und weshalb Polizei- und Geheimdienstagenten wie Hoftaller nicht auf dem Papier, als erstarrte Porträts zu erhalten sind:

“Sie sind uns leider auf keinem Blatt erhalten. Kann jedoch sein, dass man Ihresgleichen aus den Skizzenbüchern herausortiert hat. Spuren verwischen. Verdeckt bleiben. Abtauchen, ganz Ihre Methode” (38)

In der Tat sind auf einem einzigen genannten Bild – aber welche Bildinszenierung! – die Konturen seines Leibes als Wiedergänger, der in konstitutiver Unbestimmtheit und Paradoxie durch die Geschichte und ihre abwechselnden politischen Systeme spukt, zu erkennen. Auf einem von der DDR nicht gern gesehenen Wandbild von Bernhard Heisig, steht zu lesen, soll Hoftaller “versteckt und doch, wie in einem Vexierbild, auffindbar gewesen sein: hier laufend, dort zusammengekauert und dort versteinert als Phantom.” (50). Von Grass wird Hoftaller – da visionär – ein parasitäres Profil der anwesenenden Abwesenheit (vgl. S. 50: Hoftallers “auffälligen Unauffälligkeit”) zugewiesen, das sich u.a. durch ein “mit Mühe lesbares Namensschild am Revers als Tallhover” entziffern lässt.

“An anderer Stelle will man gesehen haben, wie er ein Zeitungsblatt des Zentralorgans als vielteiliges Puzzle zusammensetzte, dessen bereits fertigem Teil das Adjektiv “schädlich” abzulesen gewesen sei.” (50)

Erwähnt wird hier zunächst beiläufig die gemeinsame beliebteste Freizeitbeschäftigung Tallhovers und Hoftallers: das Lösen von Puzzles (vgl. S. 39) als eine den Roman durchziehende Metapher für die Spitzelei, bei der Informationsbruchstücke um jeden Preis zusammengefügt werden und im Nachhinein bedeutende Zusammenhänge ergeben sollen; auch dies ergibt nochmals eine Verwandtschaft mit dem Erzählkollektiv. Bemerkenswert an dem zitierten Passus ist aber, dass sich der sogenannte “Tagundnachtschatten” hartnäckig als unsichtbarer Parasit da ansiedelt, wo dem System schädlicher Widerstand geleistet wird, wie hier am Beispiel von Hiesigs Wandbild, und dass seine Mission somit ironischerweise an dem Namen seines Biografen exemplifiziert wird.

Daher wird Hoftaller, der Nachfolger Tallhovers, auf seine immanente Funktion, seine einzige, allgemein gültige berufliche Tätigkeit hin entworfen: Aus “seiner ihm allzeit berufstauglichen Nase” (28) wächst alsbald hyperbolisch eine Knollennase. Kein Wunder, dass den Erzählern dann “seine unter kurzer Knolle großen Nasenlöcher” im Hinblick auf die Beschreibung seiner körperlichen Merkmale “wichtiger” als andere Körperteile erscheinen (62).

Die Figur Hoftallers wird aus einer Summe von Details und Anspielungen als Tallhover-Echo, mit dem ganzen, berufsmäßigen Apparat Schäd-

lichts karikiert: Regenschirm bzw. Kleinschirm, Brotbüchse, Thermosflasche, unentbehrliche Aktentasche, Zigarillo bzw. Zigarren (13, 133-4). Immer am Rand des Geschehens tritt er nur flüchtig in Erscheinung, und zwar mit "Dauerlächeln" (50, 59, 60) – "breites, Grübchen werfendes Dauerlächeln war viereckigem, die Lippen ins Quadrat zwingendem Haß gewichen" (58-9) – also mit "dem beständigen Ausdruck bedrohlicher Allwissenheit" (50). Dieses Charakteristikum erinnert an die Cheshire-Katze aus *Alice in Wonderland*, die bekanntlich die Begabung besaß, nach Gutdünken langsam zu entschwinden und sich einzig noch mit ihrem breiten Grinsen bemerkbar zu machen bzw. Gestalt anzunehmen.

Wenn Hoftaller nur schemenhaft die Bühne betritt, interessiert uns schließlich an dieser Stelle der sogenannte 'hochwüchsige' Part des erzählten Zweigespanns, nämlich Fonty:

"Wenn Unsterblichkeit – oder anders gesagt, das ideelle Fortleben nach dem Tod – ein beschreibbares Aussehen hat, gaben seine Gesichtszüge im Profil wie frontal den Unsterblichen wieder." (45)

Sorgfältig wird Grass' Hauptfigur von den Archivaren als mehr und mehr verkörperte bzw. körperliche Reminiszenz auf die Figur Fontanes hin entworfen und in das bewunderte historische und zu rekonstruierende Muster gezwungen. So gesehen scheint bereits die Natur Wuttke-Fonty gewisse Ähnlichkeiten mit Fontane verliehen zu haben, denn auch in seinem Aussehen als Wuttke verweist Fonty auf sein Vorbild, oder eher auf die Charakteristika bzw. emblematischen Züge, die Fontanes Biografen der Nachwelt überliefert haben und die vor allem Max Liebermann in seiner Lithografie des Schriftstellers nicht verborgen geblieben waren – daran orientieren sich die Archivare auffallend häufig und folgen darin einem Ratschlag Fontys (55). Über Blombergs Bleistiftzeichnung, die Fontane mit 35 Jahren in spätbiedermeierlichem Glanz als Dandy-Figur abbildet (46, 501), über die berühmte Lithografie Max Liebermanns (46-7), die den Schriftsteller "aufrecht und ruhig, bis auf die zitternden Bartspitzen" (168) darstellt, der "nervös zuckende[n] Unterlippe" (127) Aufmerksamkeit schenkt und somit die Nervenzusammenbrüche unterschwellig voraussagt, bis hin zum Porträt des Menzel-Schülers Fritz Werner (55), wird Fonty dank solcher physischen Akzente und Vergrößerungen als Fontane karikiert, bis Theo Wuttke per Narrativisierung die Grenzen des eigenen Leibes überschreitet und über die Fonty-Hyperbolisierung in den Leib Fontanes übergeht. Umgekehrt gilt: Fontane gewinnt sozusagen in Fonty einen eigenen Leib, sodass die Archivare über Fonty festhalten können: "[S]ein Charakterkopf [war] das Konterfrei einer namhaften Person" (45).

Aber auch in Kleidung, Frisur und Haltung gleicht sich Fonty dem gepriesenen "Unsterblichen" fast komplett an. Auch die "Schnürschuhe" (341), der märkische Spazier- und Wanderstock (21, 31, 110) natürlich, der Hut und nicht zuletzt der "blaugrüne schottische Shawl" (50), "ein solch langwüchsiges Abzeichen keltischen Clanwesens" (50-1), "jene[r] Shawl, den Rodenberg als historisch empfunden hat und den der Literaturhistoriker Servaes im Todesjahr des Unsterblichen wie eine Reliquie beschreibt: den blaugrünen schottischen Shawl locker um die Schulter" (50) – "[d]er Shawl gehörte zum Fortleben des Originals" (51). Sie alle sollen in der Vorstellung des Lesers diesen lächerlichen Fontane-Abklatsch bestätigen: "Man blickte sich um. Passanten stutzten, zögerten" (45). Doch in einem letzten Versuch des Archivs, seiner Darstellung Glaubwürdigkeit zu verleihen, unterstreicht das allodiegetische Archiv auf nahezu dogmatische Weise:

"Alle Zweifel wurden an seiner Erscheinung nichtig; und auch alle anderen, die ihm begegneten, sahen sich dem Urheber gegenüber [...]" (49)

Dadurch bedarf der Erzählbericht keiner weiteren Erörterung: Fonty lebt dem Schriftsteller Fontane "bis ins Äußere" nach (144). Dennoch wird in dieser Hinsicht ein diskreter, doch äußerst wichtiger Hinweis eingeschoben: Eigentlich erst 1989, als die Mauer fiel, näherte sich sein Aussehen dem Fontanes (45). Dass das Ende der DDR und der Erpressung durch das Regime Fontys Puzzlestücke anders verteilen wird und ein anderes, in diesem Fall groteskes Licht auf sie werfen wird, soll im Folgenden diskutiert werden.

Weshalb einige Blähungen, einmalige Feierkost und jene 'zu große Lendenkraft' als groteske Textur nicht ausreichen

Die überbordende Körperlichkeit, die spielerisch-anschauliche Skatologie, die derbe Erotik (ganz zu schweigen von der Pornografie) sowie der humorvolle Grobianismus und der le(i)bhaft(ig)-konkrete, grelle, eruptive und spaßige Umgang mit Sprache haben bekanntlich eine herausragende und aufschlussreiche Rolle in Grass' Frühwerk, u.a. in *Die Blechtrommel* (1957), gespielt und zu dessen heutzutage allgemein anerkannter grotesker Wirkung beigetragen. Wenn folglich von dieser Lesart des Grotesken als einem wichtigen, wenn auch komplexen, brüchigen und trivialen Zugang zu Grass' Werk die Rede sein darf, so gilt aus literaturtheoretischer Sicht ebenso, dass Bachtin einen derartigen Zugang zum Grotesken über eine bestimmte "Semiotik des menschlichen Körpers", so Meindl (1996: 17, s.o.), privilegiert hat.

“Den grotesken Gestalten liegt eine besondere Vorstellung vom körperlichen Ganzen und von dessen Grenzen zugrunde.” (L 15)

Da der Roman *Ein weites Feld* geradezu eine Lesart provoziert, die jene systematische Trennung der traditionellen Zeitkategorien in Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit ins Wanken bringt, und daher dazu auffordert, die Zeit zu überwinden, sollten wir über die genannten Übereinstimmungen mit dem Frühwerk hinaus auch die Differenzen offenlegen. So gelangen wir relativ schnell zu folgender Betrachtung: Der reflexive Einstieg ins Groteske ist mit dem Roman *Ein weites Feld*, wie er vor dem Hintergrund dieser Problematik hier auf dem Prüfstand steht, schwerlich in der Körperlichkeit jenes geräumigen Bildsystems der konkreten und “geföhlsreinen” Lach- und Volkskultur, wie nah dies auch offenbar der *Blechtrommel* kommt, zu verorten. Die grotesk-ästhetische Wirkung von Grass’ Buch erhellt sich dem Leser nicht ohne weiteres, wenn er Bachtins Reflexionen über die grotesk-leibliche Motivik vor Augen hat.

In der Tat versetzt Grass’ vorliegender Roman, wie auch ihrerseits Gail Finney (1991: 131) und Julian Preece (2000: 215) festgestellt haben, den Leser nicht in die berühmte und polemische Beschäftigung mit dem Grotesken aus dem Grass’schen Frühwerk: In *Ein weites Feld* seien alles in allem nur wenige Darstellungen körperlicher Funktionen zu finden, von denen Grass zu Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn manchmal grobianische Versionen geliefert habe. Die “Akte des Körper-Dramas”, so Bachtin (L 17), ebenso wie der Anblick der Körperausscheidungen (Kot, Urin, Schweiß, Nasenschleim, Speichel usw.) sind tatsächlich weitgehend ausgespart. So dürfen wir uns zumindest über eines nicht hinwegtäuschen: erst eine akribische Lektüre – bei der man nicht umhinkommt, nach ihrem Sinn und Zweck zu fragen – entdeckt allenfalls in winzigen Schritten den expliziten ‘Vollzug’ einiger Blähungen und anderer natürlicher, dringlicher Bedürfnisse, jenes tagtäglichen von innen nach außen gerichteten Drangs des umgestülpten Körpers zweier Männer im fortgeschrittenen Alter auf. Es erscheint mir unberechtigt, darüber so zu reflektieren, als ob der Roman darauf abzielt, dabei eine heimliche, beinahe kindliche Freude zweier Greise zu schildern. Stattdessen verzeichnet der sachliche, nüchterne, geföhlsarme Archivton:

“Hier müssen wir einräumen, dass beide gelegentlich einem altersbedingten Drang nachgaben, so auch, als sie sich trennten. Dieser und jener ging zwischen Schritt und Schritt furend in eine Richtung, die er für seine hielt [...]” (111)

“Danach brummelte Fonty nur noch vor sich hin. Einen Furz ließ er streichen und noch einen.” (127)

In diesem lediglich peripheren skatologischen Bereich stößt der Leser noch einmal auf ein "Wasserlassen". Höchstens gibt eine "überfüllte Blase" (314), "Folge eines Übermasses an Chablis" (314-5), Anlass zu einem Gespräch in der Männertoilette. Günter Grass mag noch von John R. Clark in der Einleitung seines langen Essays *The Modern Satiric Grotesque* (1991) als ein "influential modern writer of [...] grotesque art" (S. 22) inmitten von "artists of the lavatory" (S. 2) bezeichnet werden: In *Ein weites Feld* fehlt das leiblich-niedrige Umfeld von Bachtins Karneval. Vielmehr ist Grass mit diesem merkwürdigen Toilettengespräch auf einen grotesken Exemplifizierungsort für die unzertrennliche Beziehung der beiden Hauptfiguren, wie noch zu zeigen sein wird, angewiesen.

Weitere Manifestationen körperlicher Ausscheidungen konzentrieren sich erstaunlicherweise bei Hoftaller. Seiner Charakterisierung als Spitzel wegen ist er als Schatten so unauffällig wie untilgbar. Er riecht dennoch plötzlich "nach Schweiß, als er zu Besuch kommt (EWF, 222), und lässt sich von den Erzählern bei manchem Dienst oder bestimmten Tätigkeiten mit "verschwitzten" bzw. "schweißverklebten" "Haarspieße[n]" (169, 411) unter der Kappe ertappen: Der Geheimdienstagent – das "Stinktief" (195) mit einem "richtigen Riecher" (330), wie Emmi sagt – wird folglich durchaus am Geruch und Schweiß seines Körpers (411) erkannt.

Infolgedessen ist es äußerst fragwürdig, ob in diesen wenigen Textstellen und Einzelepisoden einem skatologischen oder irgendeinem anderen signifikativen Heraufbeschwören vom Unterleiblichen eine Groteske-Motivik zuzuschreiben ist. Dem Leser wird in die "Vorgänge[...] des Körper-Dramas" (L 17) kaum Einblick gewährt. Nur Einzelnes und Punktuell führt in diesem umfangreichen Roman in die Tiefen des Leibes hinein, um mittels Verdauungsvorgängen und Ausscheidungen nach außen zu gelangen. Aus Gründen, die im Folgenden dargelegt werden, strebt der Roman nicht in dieses ganz bestimmte Interessenzentrum. Dessen Bedeutung soll dennoch nicht gänzlich negiert werden. Die Gestalten erhalten eben gerade dank jener diskreten Skizzen körperlicher Vorgänge in ihrer Unsterblichkeit die Attribute eines Menschen aus Fleisch und Blut, wie noch ausführlich zu zeigen sein wird. Dies genügt aber darum (noch) nicht, um die Annahme einer grotesken Wirkung des Romans *Ein weites Feld* zu bestreiten. Denn gerade die Übermittlung solcher sporadischen, dennoch spitzfindigen Betrachtungen und Indizien körperlicher Vorgänge macht in einem etwas anderen Groteske-Modus die "sekundäre" und manische berufliche Obsession des erzählenden Archivs verräterisch.

Von jener offenbaren Detailbesessenheit legte bereits der oben angeführte und einleitende Einschub "Hier müssen wir einräumen [...]" (111)

Zeugnis ab. Ein anderes, ähnliches Beispiel findet sich noch auf S. 106: "[...] sehen wir uns zu dem Eingeständnis gezwungen: Fonty musste kotzen." Weshalb sollten diese selbstreflexiven Floskeln, die in enger Beziehung zueinander stehen, trotzdem noch einen *anderen* stellvertretenden Bezug zum Grotesken herstellen? Nicht nur wird damit auf das rhetorische Fertigen der erzählerischen Berichterstattung hingewiesen; beinahe gegen den Willen der Archivare hin, könnte man durchaus glauben — als ob man, geniert, lieber nicht zusehen möchte –, werden solche Details und Kleinigkeiten aus dem Bereich des Unterleiblichen als ein zwar unansehnlicher, jedoch notwendiger Zusatz, als immer neues Material (448), wenn auch nur irgendeine Fußnote wert, betrachtet.

Diese darstellerische Vorgehensweise lässt sich mit aller Wahrscheinlichkeit rechtfertigen. In dem ewig unvollständigen und immer unzureichenden Archivwissen soll jede potentielle Lücke gefüllt und jeglicher Blindstelle nachgespürt werden. Die literarhistorische und didaktische⁷³ Mission des virtuellenTheodor-Fontane-Archivs (25, 35) besteht theoretisch darin, Fontane einer interessierten Öffentlichkeit zu vermitteln und somit auch den papiernen, verstaubten Stoff lebendig zu machen. Jedoch ergeben sich bei diesem bestimmten referentiellen Komplex mindestens zwei wichtige Verschiebungen, genauer gesagt Missverhältnisse, durch die eine groteske Wirkung bevorzugt hervortritt.

Wenngleich der Archivarberuf durchaus beinhaltet, dass alles, was zum Umfeld Fontanes gehört, in akribischer Manier aufgespürt und vermittelt wird (414), so weichen die erzählenden Archivare zunächst weitgehend von dieser 'offiziellen', allerdings linearen Rolle ab. Nicht mehr ausschließlich Fontane steht im Blickpunkt ihrer Forschungen; dieser Rahmen wird gesprengt, damit sich die Archivare einer lediglich mediokreren, allerdings alltäglicheren Randaufgabe widmen, nämlich im Krebsgang (vgl. Astic 2004: 14 u.a.), also schrägläufig und im Rückwärtsgang Fonty ihre archivarisches und zugleich einfallsreiche Aufmerksamkeit zu schenken. Der pseudobiografische und exzentrische Erzählbericht ist schließlich zwar virtuell an Fontane, letztlich jedoch an Wuttke als Fonty orientiert und Fontane wird seiner Biografie gewissermaßen enteignet.

Folglich füllen die Archivare die Seiten. Unaufhörlich mit Notizen beschäftigt, gegen das Vergessen ankämpfend (242, 431), berichten die scheinbar verlässlichen Detailfanatiker über Fonty (Fontane) so lückenlos

⁷³ Vgl. folgende Verlautbarung Grass': "Ich hoffe ein bißchen, daß durch die Übersetzung meines Romans 'Ein weites Feld' das Interesse an Fontane zunimmt." (Grass/Gordon 1997)

wie möglich, sammeln und inventarisieren alles um ihn herum (439), d.h. erfassen auch ausnahmslos die kleinsten tagtäglichen Details, indem sie auf jegliche Einzelheit, auf Banalitäten, Raritäten, Peinlichkeiten, und deshalb auch auf das intime, altersbedingte Körperleben zweier Greise achten. Nichts hält das erzählende Archiv "unter der Decke" (534), nichts ist ihm Tabu: einschließlich Blähungen, sich in die Länge ziehende Episoden (314) um Notdurft und Skatologisches, gerät alles ungehemmt – wenn auch mit Widerwillen, also nicht mit jener obzönen, sadistischen Erzählfreude eines Louis Seynaeve etwa, sondern aus lächerlicher Detailmanie und groteskem Pflichtbewusstsein – in den Erzählfluss.

Durch diese konstitutive Liebe zum Detail weisen die erzählenden Archivare gewisse Ähnlichkeiten mit der von ihnen erzählten Figur Fonty auf (230, 535). Jedoch bricht die Homologie beim konkreten, das Groteske fördernden Gegenstand ab: "Fonty verstand es, Peinlichkeiten unter der Decke zu halten" (534). Das Körperleben und das Vulgäre hätte Fonty "bis ins Schriftliche" (95), d.h. in seiner stark von der Ästhetik Fontanes geprägten Literatur über Fontane, bzw. hätte Fontane selber in seinem Werk nach Grass' Romaninterpretation wegen des berühmten Aussparungsstils ausgespart. So könnte man gerade an einer solchen Überschneidung und Erweiterung möglicherweise bereits aufzeigen, wie das Groteske als differenzierendes Element des Grass'schen Fontane-Abbilds durchsickert⁷⁴. Die Frage ist dann, welche Bedeutung dem Grotesken in diesem dialogischen Interface zuzuschreiben ist.

Hierin lässt sich einerseits das Lächerliche und Mittelmäßige an der akribischen, gekünstelten Perspektive aus der zweiten Reihe der fleißigen Fußnotensklaven bzw. der "Herren Bescheidwiser vom Archiv", so Fontys Tochter (184), erkennen. Ihre Detailbesessenheit und Sammelleidenschaft steigert sich bis zum Exzess und zur Übertreibung und äußert sich schließlich in konkreten, zerstreuen und wuchernden Signifikaten, die vom Grotesken gekreuzt werden. Diesbezüglich sagt Hoftaller ironisch über die Nützlichkeit und Relevanz ihrer Aufzeichnungen aus: "Man könnte damit eine Archivlücke füllen, mehr nicht" (403).

Darüber hinaus öffnet sich zudem noch eine andere verschiebende, überzeichnete Dimension. Besessen von dem Gedanken, dass Fonty durch seine Person und sein überlegenes Wissen dem Archiv noch einige fehlende

⁷⁴ Die Fonty-Variante in Grass' Roman nennt Tim Bossmann (1997: 141) denn auch "das Abbild eines Abbildes eines Selbstbildes", indem er überzeugend argumentiert, wie Helmuth Nürnberger im Kapitel "Selbstbildnis und Legende" seiner Fontane-Biografie erläuterte (s. Z. B. S. 10), sein eigenes Image in seinen autobiografischen Schriften "zu einer harmonisierenden Tendenz" feilte. [à articular plus tôt]

Informationen liefern bzw. einige Fontane-Akten erhellen könnte, gehen die archivierenden Erzähler mit Blick auf das Verschlüsselte, das sie ans Licht bringen wollen, zu einer Forschungsmethode über, die sich zumindest als ungewöhnlich herausstellt. Liest man den Roman aus der DDR-Perspektive, die das Archiv verkörpert, so wird das Archiv quasi zum Ministerium für Staatssicherheit, oder besser gesagt der Stasi, wie sie in anderer Hinsicht auch die Nebenfigur Hoftaller darstellt. Folgende Selbstreflexion der Archivare ist sehr offenkundig:

“Weil uns der Hunger nach den geheimgehaltenen Briefen des Unsterblichen oft bis zum Äußersten trieb, haben wir Fonty aus archivalischer Hemmungslosigkeit regelrecht verhört. Nachhaken! Stochern! Nur nicht lockerlassen. Als Verhörende mögen wir seinem Tagundnachtschatten ähnlich gewesen sein [...]” (102)

Um ihren ständigen Hunger nach Informationen über Fonty stillen zu können, erzählen diese unersättlichen und “manischen Datensammler” nahe an ihrem “Objekt” (417), auch wenn es ihnen das nicht erlaubt, und wollen alles überblicken. Sie versuchen, Fonty so nahe wie möglich zu kommen, folgen ihm, weichen nicht von seiner Seite, observieren ihn permanent, liegen ständig auf der Lauer, wenn es darum geht, das kleinste fehlende Detail zu ergattern, und rekonstruieren auf diese Weise sein Handeln und Tun. Dadurch entsteht der Eindruck, dass die Erzähler die Erzähldistanz⁷⁵ immer mehr reduzieren wollen, um sie gegen null tendieren zu lassen, “bis sie sich schließlich in persona am Ort des Geschehens einfinden [...]” (522) und sich gerne dazusetzen (327), auch da, wo der König alleine geht, sozusagen. Sogar auf der Toilette machen sie sich als Erzähler spionageverdächtig:

“Beim Wasserlassen, das bei alten Männern naturgemäß Zeit benötige, habe ein Gespräch begonnen, das von Hoftaller, den man sich vorm benachbarten Toilettenbecken vorstellen möge, gleich zu Beginn der gemeinsamen Erleichterung eröffnet worden sei;” (314)

Demnach lässt sich treffender formulieren: Dadurch dass die erzählenden Archivare und detailbesessenen Fußnotensklaven alles nach den Methoden Hoftallers (398) – nun mit Blick auf Fontane – erspitzeln, gelangen auch Blähungen, Urin und Schweiß in den Fonty betreffenden Erzählfluss hinein, körperliche Phänomene, mit denen sich – wie man weiß – das Groteske gerne subversiv paart.

⁷⁵ Der Begriff wird hier im Licht von Petersens Konzeption nicht nur temporal verwendet, d.h. als zeitliche Distanz zwischen Handlungs- und Erzählgegenwart, sondern auch als räumliche informationsbedingte Nähe des Erzählers zum Erzählten (vgl. dazu den ‘Standort des Erzählers’, in: Petersen, *Erzählsysteme*, 1993: 65).

Greift man zurück auf eine andere konstitutive "Reihe" des grotesken Motivsystems, wie es von Bachtin anhand des Werks von Rabelais aufgezeigt worden ist⁷⁶, so spielen im vorliegenden Roman auch festliche Mahlzeiten bzw. "Bankette", das Essen und Trinken, deren Bedeutung – man denke nur an *Der Butt* – für Grass' (frühere?) Poetik oftmals betont worden ist, eine Nebenrolle. Nur gelegentlich (um nicht zu sagen: außergewöhnlich selten) werden im Hinblick auf die Protagonisten Wuttke und Hoftaller kulinarische Erlebnisse dargeboten. Freilich essen die beiden fast immer im Stehen, als wären sie ständig unterwegs, zur Abreise bereit. Sei es am Stehtisch in der Bahnhofshalle (140), beim typischen Berliner bzw. deutschen Imbiss (bei Bockwurst mit Mostrich und Bier, 135-136), oder bei McDonald's (172): Die Romangestalten nehmen auffallend schnell Essen zu sich. Erst beim Auftritt der Enkeltochter heißt es auf S. 438, schon nach fast einem Romanjahr sozusagen: "Doch jetzt, Kind, muß ich mich setzen." – allerdings an einen wackligen Zweiertisch in einer Imbissstube an der Potsdamer Straße, so vermuten die Erzähler (439). Außerdem weiß Hoftaller, der Geheimdienstagent, ewig und immer im Dienst, allen Pausen vorzubeugen, indem er samt "eine[r] Portion Spezialwissen" (50) in der Tiefe seiner Aktentasche (94) stets eine Thermosflasche und eine Brotbüchse bei sich trägt (13) sowie eine "Blechdose voller Mettwurstbrote, die schon Tallhovers Biograph nachgewiesen hat" (94).

Selbstverständlich wird demnach weder die Rede von Gefräßigkeit noch von Fressgier sein; gleichfalls wird die Bezeichnung "Vielfraß" formell dementiert (198): Süßigkeiten und Knabbereien bekommt man nicht zu essen, allenfalls trinkt man zwischendurch einen Kaffee (208, 233, 431, 467), sogar mit Weinbrand (534), oder einen (Blasen-)Tee (233, 534); auch Bier wird in derartigen Pausen gerne getrunken (413, 431). Abwechselnd gibt es dazu "ein Paar Schrippen mit Aufschnitt zwischen" (467) oder ein Stück Kuchen. Damit wird deutlich: Dem Leser werden dezidiert keine gargantuesken Mahlzeiten à la Rabelais (oder gewissermassen à la Claus) aufgetischt. Allenfalls nimmt man mit dem Duft nach Schaschlik (162, 406) gelegentlich die Gerüche der "anatolischen Küche" wahr (162), die im Roman den Leser vielmehr daran erinnern sollen, dass türkische Großfamilien (395, 433 z.B.) in großer Zahl als Darsteller auf der Bühne dieses Romans immer auftreten – wie die Hugenotten dreihundert Jahre zuvor in Deutschland, erinnert sich

⁷⁶ "Forms of time and chronotope in the novel", in: In *The dialogic imagination. Four essays by M.M. Bakhtin* (1981: 170). Vgl. auch Bachtin (R, 476). In der deutschen Übersetzung ist von "Reihe" die Rede (*Rabelais und seine Welt*, 1995: 476). Für nähere Details über diese Reihen, sei verwiesen auf Anm. 86 im zweiten Teil dieser Arbeit.

Fonty (126), oder in neuerer Zeit die Algerier in Paris, bemerkt Madeleine (454) – und folglich auch Einwanderer zum Bild des vereinten und pluralistischen Deutschlands gehören.

Wenn ausgiebige 'Bankette', wie Grass sie (literarisch) ausrichten könnte, in *Ein weites Feld* (auch nachdem man dessen Ende 'abgesehen' hat) ironischerweise nur aus Anlass von Beerdigungen, beim Leichenschmaus stattzufinden scheinen – daheim isst man Kalbsbrust "im Eisentopf geschmort" mit Rotwein vs. "Kaninchenbraten in Sahnesoße mit thüringischen Kartoffelklößen" (255), mit Birnensaft (255), und Rhabarberkompott zum Nachschick (255); am Buffet hingegen bevorzugt man Wurst, Schinken, hartgekochte Eier, kaltes Huhn, Kartoffelsalat (362, 371) und Schnaps –, so vermisst man sie an anderer Stelle. Lediglich einige wirkliche Festlichkeiten veranlassen die Protagonisten, sich endlich einmal richtig an den Tisch zu setzen. Doch ist sofort einzuwenden, dass Wuttke-Fonty solche Feiern und Festivitäten zuwider sind; erinnerte und erlebte Feste, mit hoch angesehenen Gästen oder einfachen Leuten, würden ohnehin in eine "um sich greifende[...] Mundräuberei" ausarten (370; s. auch 362, 40). Sobald Großes mit Glockenläuten bevorsteht, kann Fonty, dieses Grass'sche Abbild des Selbstbildes Fontanes, das vor allem dessen Briefen entnommen wurde, es nicht lassen, eine lustlose (11) und verschlossene Miene (23, 30) aufzusetzen, als würde er am liebsten jegliche Einladung ablehnen.

Und so zieht Fonty an seinem 70. Geburtstag einem östlichen Tellergericht als Feiernahrung – "Hackbraten mit Spiegelei zu Bratkartoffeln, eine weitere Runde Bier und [...] eine Lage Nordhäuser Korn" (28) – ungefragt einen kleinen alltäglichen, trivialen Ausflug nach schnellem Leerfressen (41) in "das etwas andere Restaurant", so der Slogan, d.h. ins (damals noch) reichlich exotische Flair eines westlichen McDonald's vor. "Gut, dass es Mc Donald's gibt" lautete in den 80er Jahren der Firmenslogan. Da gilt immerhin: "einfach gut", egal ob das Rindfleisch vom Rind ist oder nicht und die Chicken Mc Nuggets aus Hühnerfleisch hergestellt werden oder nicht, denn schließlich – so gibt ein Kalauer schlagfertig und sarkastisch zu verstehen – sind ja auch die Strohhalme nicht aus Stroh (31). Ausschlaggebend erscheint mir, wie scharf der Schriftsteller Grass hier beiläufig ironisiert, wie er außerdem das "überall [...] werbende Firmenzeichen" (32) als "doppelbäuchig" überzeichnet, als wolle er die Fettleibigkeit inklusiv dicken Bauch und Gesundheitsprobleme als Folge dieser westlichen, modischen Ernährung denunzieren. Bei McDonald's essen die Kumpane nicht wirklich mit Vergnügen, *essen* übrigens nun gar nicht, sondern mampfen (31) und kauen (32) im Zeichen des ökonomischen Imperialismus und verputzen (33) als ehemalige DDR-Bürger alles bis auf den letzten Happen: ob Cheeseburger,

BigMäc, Chicken McNuggets, Pommes frites mit Senfsoße, Coca-Cola (31, 35, 40) oder Milchshake mit Erdbeer-, Vanille- und Schokoladengeschmack (31, 35, 40), die Runden ändern ja nichts an der Auswahl der "Gerichte", sondern lediglich an deren Abfolge.

Höchstens die Hochzeit von Fontys Tochter Martha bietet – wiederum gegen den Willen des Vaters – erneut den Anlass zum Essen in einem feiertäglichen Rahmen. Bedingt durch die Mangelwirtschaft der Endzeit der DDR mangelt es hier dennoch wiederum an ausgiebigen kulinarischen Genüssen. Wenn Grass bisher in Momenten des Gedenkens und bei der Geburtstagsfeier deutsche bzw. Berliner Spezialitäten Revue passieren ließ und damit beiläufig in äußerst diskretem Tempo durch das große deutsche Kochbuch geblättert hat, so hält man nun Berliner Regionalgerichte für das Hochzeitsessen ziemlich unpassend (274). Stattdessen werden in den Offenbachstuben (im Berliner Stadtteil Prenzlauer Berg natürlich), wo das Fest stattfindet, als Vorspeise "hausgebeizter Lachs mit Sahnemeerrettich" (280) und als Nachtisch Eisvariationen à la Offenbach, deren Name "Pariser Leben" (310) Internationalität evozieren könnte (vielleicht analog zur französisch-deutschen Herkunft von Offenbach selbst), bevorzugt. Wichtiger scheint mir Folgendes: Analog zum ästhetischen Umfeld der McDonald's-Episode ist an der Zusammenstellung des Menüs – weniger an den Namen der Speisen selbst, die übrigens von der originalen Speisekarte der Offenbachstuben zu stammen scheinen⁷⁷, als an deren besonderem Bezug auf die private Hochzeit und seine öffentlichen deutsch-deutschen Hochzeiten (290) – zu ersehen, wie Grass' Interesse anscheinend nicht so sehr der möglichen grotesken Reihe im Sinne Bachtins gilt. Stattdessen bedient er sich der unterhaltsamen Operetten Jacques Offenbachs, um in Anlehnung an die Offenbachstuben, erstaunliche kulinarische Wortgeschichten im Hinblick auf Marthas Hochzeit zu kreieren. So wird das Lebensmenü des Ehepaars mit ironischen, auch einigermaßen grotesken Tönen zusammengestellt, da in den Offenbachstuben, wo das Fest stattfindet, die Gerichte, benannt nach Offenbachs meist komischen Stücken (vorwiegend Operetten), als bittersüße und wortwitzige Voraussagen auf die bevorstehende Ehe aufeinander folgen, und beispielsweise "Ritter Blaubart", ein "Rinderfilet", als verbotenes 'Brautgemach' angeschnitten wird (290).

Freilich wünschte sich Fonty als Hauptgericht das nach Offenbachs Operette benannte "Orpheus in der Unterwelt", nämlich "geschmorte[n] Ochsenbraten in Zwetschgensoße mit Speckbohnen" (280); auch "Ritter Blaubart" (290) war nach seinem Geschmack. Jedoch war Emmi, der Mutter

⁷⁷ Siehe <http://www.offenbachstuben.de>. [letzt besucht am 07.02.2005].

der Braut, zu dieser Feierstunde Offenbachs "Schöne Helena" lieber: "äußerlich groß gebratene, doch innen saftig gebliebene Entenbrust" (280) "mit Orangensoße, dazu Gemüse und Kartoffelpuffer" (280, 290) oder "Sättigungsbeilage", wie das früher in der DDR hieß (290). Während Fonty ohnehin das reichlich vorhandene Andeutungspotential ausnutzt und mit der Unterwelt Orpheus' auf den Absturz Marthas in das neue, verfluchte (um nicht "verdammte" zu sagen) Geldreich des aus dem Westen kommenden Gatten, des Bauunternehmers namens Grundmann, angespielt hätte, spielt die Tischgesellschaft in einem grotesken küchenmetaphorischen Einklang auf die Braut an, nicht als klassische Schönheit etwa (290), sondern natürlich als die aufgetischte zartrosa Entenbrust:

"Schöne Helena paßt immer. Doch zartrosa muß nicht jüngerlich heißen. Die Braut, unsere schon so lange zuwartende Schönheit, versteht, was gemeint ist." (280)

Dort, wo der Romantext – soweit dies noch zum schwer eingrenzbaaren Thema dieser Arbeit gehört – keine Fontane-Quellen bzw. Bezügen zu Fontanes Leben und Werk offen legt, gibt sich nicht die bei Fontane ausgeliehene, sondern vielmehr Grass' eigene Handschrift zwischen Groteskem, Ironie und Satire zu erkennen.

Doch abgesehen von diesen außergewöhnlichen literarisch-musikalischen Feierrmahlzeiten, bekommt man, etwa nach dem Vorbild dieses "vereinzelten[n] Radieschen[s]" (41) auf einem Teller oder des Brotkrümmels auf dem Haustisch (194), für einen Alltagsroman von fast 800 Seiten kaum etwas zu beißen, um zu Messer und Gabel zu greifen, wenngleich die Romangesellschaft aus alten DDR-Zeiten wohl nie wirklich Hunger leiden muss. Das Verhältnis zwischen Angebot und Nachfrage wird hier – anders als bei Claus – niemals aus dem Gleichgewicht gebracht. Und das könnte vielleicht der Grund sein, weshalb das vorliegende Grass'sche Sortiment nicht ausreicht, um dem Roman unter diesem konkreten Aspekt einen enthöllenden grotesken hyperbolischen Zug beizumessen.

Was nicht zuletzt die Sinnlichkeit, das Sexualleben und den Geschlechtsakt als weiteres groteskes "Drama" des menschlichen Körpers betrifft (vgl. L, 17), lässt sich zuvörderst feststellen, dass Grass, im Gegensatz zu seinen (alten?) Gewohnheiten (und denen Claus' etwa), diesen Motivkomplex so gut wie pauschal verschweigt, genauer gesagt allerdings in prägender Weise elidiert. Auch in dieser Hinsicht leistet der Roman *Ein weites Feld* offenbar Widerstand, will in dieser Prämisse des Grotesken nicht aufgehen.

Hängt das möglicherweise mit dem Preußentum Fontanes, mit dem Lutherischen, mit diesem prägenden "tyrannisierenden Gesellschaftsetwas"⁷⁸ zusammen, das nichts Unanständiges zulässt und das Fontanes Romane – so z.B. bei *Effi Briest* – so durchgängig prägt? Freilich eignet sich der Roman *Ein weites Feld* in poetologischer Hinsicht diesen von Grass literarisch erfahrenen Fontane-Ton, diesen fiktionsintern mehrmals angeführten, aber auch fiktionsextern unterstrichenen "Ausparungsstil", anscheinend ko(n)textuell so weit wie möglich an. Dazu gehört das basisfiktionale "Stilprinzip" (105), und zwar einerseits das des kalkulierten Anspielens, wobei das Erzählbare (hier das Erotische) zur Sprache zu kommen droht, es aber dann gerade nicht tut, und andererseits das des Ausweichens in bildhafte Assoziationen, wobei die Geheimnisse, das gesellschaftlich Nichtsagbare im Dunkeln bleiben sollen. Dass eine eher konkrete, gegenständliche, die Dinge offen benennende Sprache in Grass' Roman in Anlehnung an Fontane kaum zum Einsatz kommt, deutet vielleicht am auffälligsten der Romantitel an. Ebenso wird durch die vielfältigen Anspielungen auf Personennamen und historische Figuren Fontanes 'prinzipiellem' Hang zum Andeuten, Ausparen und Verschweigen sprachstilistisch Rechnung getragen. Und Grass stellt diesen diskursiven Bezug, welcher zum 'Pastiche' neigt, nicht zuletzt zu Fontane selbst her: Ironischerweise wird Fontane in der Grass'schen Fiktion als poetologisches Muster für seine eigene Poetik und Andeutungsspielerei herangezogen: Nie wird er wie gesagt beim Namen genannt, nur 'der Unsterbliche' tritt auf.

Auch im sexuellen Bereich findet diese Grass'sche Übersetzung jenes Fontaneschen Diktats des Verschweigens reichlich Anwendung. Eben in diesem Motivzusammenhang kann auch Hoftaller dank der langjährigen Erkenntnisse seiner Recherchen zu Fontane zumal mit Blick auf Fonty bestätigen, "dass der Autor, hier ganz seinem Stilprinzip folgend, das Bett [...] ausgespart hat" (105). Doch wird eine Seite weiter nun die schon zuvor angeschnittene Differenzierung zwischen dem, was bei Fontane aus Grass' Sicht offenbar verborgen bleiben sollte und unterlassen wurde, und dem, was in *Ein weites Feld* trotzdem vom erzählenden Archiv in einem Metakommentar ausgeplaudert wird, in sachlichem, dosiertem Maße zum Ausdruck gebracht und markiert:

"[...] wenn der Unsterbliche im vergleichbaren Fall diese Szene ausgeblendet und dem Romanleser alles Vulgäre erspart hätte, sehen wir uns zu dem Eingeständnis gezwungen: Fonty mußte kotzen." (106)

⁷⁸ Theodor Fontane, *Effi Briest*. In: ders. *Werke, Schriften, Briefe*. Abt.I: *Romane, Erzählungen, Gedichte*. Bd 4. München: Carl Hanser 1974. S. S. 236.

Immerhin bleibt Grass in seiner literarisierten Deutung aber bei dem, was nachhaltig als Fontanes 'Prinzip' gilt, und weicht selten vom modellhaften 'Verschweigen nach Vorbild' ab. Fontanes Schreiben wird von Grass u.a. insofern offen gelegt und gepflegt, als dass inmitten eines Satzes dank der inzwischen berichtigten Auslassungspunkte das Erzählen, Berichten oder Beschreiben in seiner sinnstiftenden Reihung innerhalb einer gesteigerten Lustszenerie abgebrochen wird, sobald beschämenderweise 'das Bett', m.a.W. das Private und seine möglichen pikanten Bilder und knusprigen Einzelheiten, näher rückt. Kurzum: Potentiellen erotischen Phantasien und Befriedigungserlebnissen wird durch eine kalkulierte narrativisierte Ellipse entgegengewirkt.

In diesem Zusammenhang wird die von Grass' fiktional gesuchte Annäherung an Fontanes Nichtsagen und Verheimlichen durch die besondere Verwandtschaft mit Fonty so weit getrieben, dass auch bei Grass der Geschlechtsakt auf dem ersten Blick keine besondere Erwähnung findet. Hoftaller hat keine Frau, keine Beziehung, kein Privatleben übrigens; höchstens die Kisten *Romeo y Julieta*-Zigarren, die er kauft (163), könnten ihn je dazu bringen, davon zu träumen. Und Wuttke, den alle Fonty nennen, führt mit seiner Emilie eine wenn nicht schwierige, so doch immerhin von Launen begleitete Ehe. Wenn er durch seine eigene Frau gerne Fontanes Gattin Emilie (re)produziert, so erscheint in diesem Zusammenhang bedeutsam und ist unübersehbar, dass Letztere mit Mädchennamen, wie Grass' Roman richtig anführt, Rouanet-Kummer hieß (*EWf*, 101, meine Hervorhebung). Auch in Bezug auf das hier parodistische Remake der Beziehung bzw. des diesbezüglichen Selbstbildes Fontane (das intertextuelle Vexierspiel greift aber noch tiefer ein) trifft also der Kummer des Ostens auf groteske Weise zu. Hiermit wird nicht zuletzt Emmis "Kummerspeck" (198) vorausgesagt.

Doch genau das ist der Punkt: Die Grass'schen und Fontaneschen schriftstellerischen Herangehensweisen sind insofern auszdifferenzieren, als da, wo Fonty sich der Identifizierung hemmungslos hingibt, zunächst einmal Emilie "Emmi genannt werden wollte" (80) und damit implizit der Identifizierung mit Emilie Fontane verweigert. Wenn in dieser Diskrepanz eine Figur des Grotesken, die wissenschaftlich belegt worden ist, zu erkennen ist, so sind die Grass'schen Groteske-Partikel vor allem auf Emmi bezogen und ist die Differenz zu Fontane durch die Ausgestaltung ihrer Romanfigur verstärkt. Es wird unten noch auszuführen sein, inwiefern der besonders groteske Zuschnitt bei Grass sich der variierten Fontane-Perspektive der Figur Emmi zu verdanken hat.

Bereits bei der ersten Begegnung mit Fontys Frau wird deutlich, dass Grass im Hinblick auf die basisfiktionalen Fontane-Reminiszenzen unter-

schwellig auch auf eine Diskontinuität bzw. Brechung und ebenso Herabsetzung abzielt, indem die Erzähler ermitteln, dass Emmi mit bürgerlichem Namen "Hering" (74, 80) heißt. Nicht nur wird somit die Annahme, dass Emmi, "das junge Ding" (79), Fonty sozusagen 'fangfrisch' in die Arme fällt, mit ihrem zweideutigen Familien- bzw. Fischnamen konkret bestätigt; auch das französische Pendant 'hareng' für die deutsche Fischbezeichnung wird sogleich von dem künftigen Gatten, der übrigens von Hoftaller und seinen Diensten durch den gebräuchlichen Ausdruck als "ein kleine[r] Fisch" bezeichnet wird (90), zusätzlich in die Betrachtung mit einbezogen, wobei der Familienname auf humorvolle Weise semantisch erweitert wird:

"Er wollte wissen, ob sie mit dem Schriftsteller Willibald Alexis [...] irgendwie verwandt sei. Dessen bürgerlichen Name Häring wäre einst von dem hugenottischen Einwanderernamen Hareng abgeleitet worden." (80)

Die Frage nach der Herkunft Emmis wird im Endeffekt sogar humorvoll auf die Spitze getrieben, indem diese – die nur plaudernd in Erscheinung tritt – später darauf hinauswill, dass Hering bzw. Häring nicht ihr richtiger Familienname ist, und ausruft: "bin keine geborene Hering" (445). Nicht nur wird somit beiläufig der Wahrheitsgehalt des Erzählberichts bezüglich der fingierten Erstellung einer Biografie angefochten und die Lüge, Manipulation und Künstlichkeit in das Erzählprojekt eingeführt. Indem Emmi, die damalige Verlobte und das "kolossal niedliche[...] Fräulein" (79) die scherzhafte Vorstellung ihrer Person als magere Frau, gemäß ihres Familiennamens "Hering", von sich abschüttelt, deutet sie ihre spätere "körperliche Fülle" an – wie unten noch ausgeführt sein wird –, wobei erneut ein konstitutiver Widerspruch unterstrichen wird und sich daraus eine auffällige Zweideutigkeit ergibt.

Wenn die laut Bachtin groteske "Reihe" des Geschlechtsakts also nicht nur auf Hoftaller bezogen, sondern auch in Beziehung auf das Ehepaar Wuttke, aber einstweilen nur in Bezug auf Emmi, in *Ein weites Feld* ausbleibt, so wird – gewissermassen als Kontrast – im Hinblick auf Wuttke-Fonty der außereheliche Bereich weniger ausgespart und im spielerischen Raum der Fiktion erweitert. Ein der Forschung bekannter Brief Fontanes an dessen Brieffreund Bernhard Lepel, "in dem über 'zu große Lendenkraft' und Alimente im wiederholten Fall geklagt wird" (EWF, 414), gilt als einziger und nicht einmal eindeutiger Beweis: Er attestiert nämlich eine geheimgehaltene Dresdner Liebesaffäre Fontanes, aus der während seiner Verlobungszeit mit der künftigen Gattin Emilie ein zweites uneheliches Kind hervorgegangen ist (s. dazu AFZ, 253). In Grass' Roman müssen die Erzähler in der Tat notgedrungen "eine das Archiv schmerzende Lücke" (101) eingestehen: 37 (!)

spukhafte und lastende "Liebeszeugnisse" aus sieben Lebensjahren Fontanes (101), vor allem aus der Verlobungszeit mit Emilie. Sie sind alle verloren gegangen bzw. wurden nach Emilies Tod von der Familie verbrannt (102) (vgl. AFZ, 253).

Bereits an der Gliederung des Romans in 37 Kapitel ist nicht nur abzulesen, welche auffällige Akzentverschiebung Grass im Hinblick auf das *Effi Briest*-Titelmotiv vornimmt⁷⁹, sondern vor allem welches kreatives, verführerisches Potential die 37 verloren gegangenen, möglicherweise kompromittierenden Briefe für Grass bedeutet haben können. Er selbst hat in epitextuellen Steuerungen zu seinem Roman mehrmals darauf hingewiesen (vgl. AFZ 250-257), wie sehr und in welchem Sinne er insgesamt mit der Vorarbeit am Roman *Ein weites Feld* überhaupt an dieser "verkrachten Existenz" Fontanes – so plaudert Hoftaller im Roman besonders über die Dresdner Zeit (99-101) –, d.h. an dessen Brüchen und dunklen, von der Forschung

⁷⁹ Allen Deutschsprachigen ist dieser sprichwörtlich gewordene Satz – "das ist ein weites Feld" (darüber ließ sich viel sagen) – bekannt, der eigentlich auf Fontanes Roman *Effi Briest* zurückgeht. Ich führe hier die Einzelstellen auf:

"Nein, gewiß nicht; jedenfalls wollen wir darüber nicht streiten; es ist ein weites Feld. Und dann sind auch die Menschen so verschieden. Du, nun ja, du hättest dazu getaugt. Überhaupt hättest du besser zu Innstetten gepaßt als Effi. Schade, nun ist es zu spät." (S. 37); "Er kann sie doch nicht heiraten." "Nein." – "Also zu was?" – "Ein weites Feld, Luise." (S. 40); "Also jetzt gibst du das zu. Mir gegenüber hast du's immer bestritten, immer bestritten, daß die Frau in einer Zwangslage sei." – "Ja, Luise, das hab ich. Aber wozu das jetzt. Das ist wirklich ein zu weites Feld." (S. 42); "Glaube mir, Effi, das ist auch ein weites Feld" (S. 120); – "Ja, das tun sie, Effi. Aber darauf muß man's ankommen lassen. Übrigens sage nichts darüber, auch nicht zu Mama. Es ist so schwer, was man tun und lassen soll. Das ist auch ein weites Feld." (S. 120); Innstetten drohte ihr mit dem Finger. "Effi, du bist mir zu fein. Ich dachte immer, du wärst ein Kind, und ich sehe nun, daß du das Maß hast wie alle andern. Aber lassen wir das, oder wie dein Papa immer sagte: 'Das ist ein zu weites Feld.' Sage lieber, wann willst du fort?" (S. 187); "Rollo, der bei diesen Worten aufwachte, schüttelte den Kopf langsam hin und her, und Briest sagte ruhig: 'Ach, Luise, laß ... das ist ein zu weites Feld.'" (S. 296). (in: Theodor Fontane, *Werke, Schriften und Briefe*, 4. Band: *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. München: Carl Hanser. 1974: 7-296). Fontane variiert Briests Wendung "das ist ein weites Feld" am Ende seines Romans durch ein "zu". Mit dieser Schlussformulierung drückt Effis Vater nicht nur seine Resignation vor den Schuldzuweisungsversuchen seiner Frau und seine Machtlosigkeit vor vergangenem Geschehen aus, sondern auch seinen Zweifel und seine Skepsis gegenüber den Fesseln der Gesellschaft. (Hamann, Elsbeth: *Theodor Fontanes 'Effi Briest' aus erzähltheoretischer Sicht, unter besonderer Berücksichtigung der Interdependenzen zwischen Autor, Erzählwerk und Leser*. Bonn: Bouvier 1984. S. 324).

So erscheint Grass' Romanstruktur in 37 Kapiteln ganz genau berechnet, wenn man bedenkt, dass das Fontane-Zitat im 36. Kapitel das Ende des Romans *Effi Briest* darstellt. Grass legt ein zusätzliches, 37. Kapitel an und benutzt dessen fiktiven Raum, um den Wiedergänger Fonty definitiv zu Fontane zurückkehren zu lassen: er sehe "dem Feld ein Ende ab..." (EWF, 781).

bisher ungeklärten Seiten seines Lebens und Werkes, die vor allem aus seinen Briefen hervorgehen, interessiert war und sich an ihnen orientiert hat. Bei seiner Annäherung an Fontane auf dem Weg über das Quellenmaterial, das Dieter Stolz nachträglich zusammengestellt hat (s. dazu *AFZ*, 247-287), ist Grass im Hinblick auf die Ausgestaltung seiner Figur Fonty tatsächlich vor allem das Gebrochene, das Widersprüchliche aufgefallen.

“Auf jeden Fall war mir schon von Kalkutta an deutlich, daß diese verquere und schwierige Existenz Fontanes, die voller Brüche ist und die in den Darstellungen, wie sie uns überliefert werden, so nach Schulweisheit zu sehr harmonisiert ist [...] Nein, er war mehr als all das.” (Grass/Lohr 1998: 69)

Fontanes “harmonisierende Tendenz” in seinen Selbstzeugnissen, so wie Helmut Nürnberger in seiner Biografie herausgefunden hat, möchte Grass zuwiderlaufen. So nutzt Grass in *Ein weites Feld*, seinem großen Schreibprojekt der 90er Jahre, die Gelegenheit, um auf brüchigen Abwegen die lückenhaften biografischen Zusammenhänge über Fontane (insbesondere die im Dunkeln verbliebene “zu große Lendenkraft” (101), wie das in Fontanes verblühten, von Grass inszenierten Worten heißt) gänzlich auf Fonty zu übertragen – bereits auf der ersten Romanseite klingt es an (9) – und fiktional zu erweitern. Und der Peritext ist konsequent gepfeffert: auch da wird *F.* trotz Auslassungspunkte beim Ehebruch – mit der Gattin des Schriftstellers sogar – erwischt.

In dieser Zuspitzung kündigt sich ein für das Grotteske entscheidender Akzent an. Während der Ehebruch in Übereinstimmung mit Fontanes Klagen gegenüber seinem Brieffreund Lepel über die Alimente, die er für das uneheliche Kind zu zahlen habe und auch in Grass’ Roman Fonty gegenüber in solchen Worten angesprochen wird, erfährt die Gattin Emmi bei Grass die Nachricht vom Fehltritt ihres Mannes in der Lebensmittelabteilung des KaDeWe (dem großen Kaufhaus des Westens in Berlin) (466). In einem beinahe karnevalistischen Gestus entschärft sie aber die Dramatik dieser Nachricht:

“War richtig erleichtert dann, als nur das mit dem Kind rauskam. Na und? hab ich zu ihm gesagt, als wir endlich aus der Lebensmittelabteilung raus waren und er mich in die Cafeteria eingeladen hat” (466)

Und Frau Wuttke ist schon wieder beim tagtäglichen Einkauf, als Hoftaller ihr kurz darauf mitteilt, dass die Ursache der Alimente, diesmal jedoch nicht aus Dresden, sondern aus Lyon (130), sie eingeholt hätten und “wundersam aufleben” (130): Dass ein Nachkomme, nämlich eine Französin

namens Nathalie Aubron, die aber nach ihrer Großmutter, Fontys Geliebten, Madeleine genannt werden will⁸⁰, nach Berlin gekommen ist (467).

Einige Kritiker – interessanterweise vorwiegend Franzosen, was jedoch nicht verwundert – meinten in der Beziehung Fontys zu seiner französischen Pseudo-Enkeltochter Madeleine ein Echo der Grass'schen Sinnlichkeit zu erkennen. Sofern das wissenschaftlich zu belegen ist, wäre allerdings aufzuzeigen, wie dieser vermutete Reiz kompositorisch auf Seitenwegen gesucht wird. Wenn in der Tat zu lesen ist, dass Madeleine als "wirklich reizend" (412, 418), "[k]lein bis zierlich, mal lebhaft burschikos [...]" (418) dargestellt wird, sogar "dass ihr Charme, vom ersten Besuch an, das Archiv verzaubert hat" (458), widerspiegeln sich an ihr, abgesehen von den oft blauen Farbetönen, die sie malerisch umgeben und das Märchenhafte ihrer Erscheinung noch hervorheben, m.E. kaum erotische Facetten. Einzuwenden ist sogar, dass stattdessen "die knäbische Figur" mehrmals betont wird: beim Rudern beispielsweise "traten, kaum angedeutet, die Brüste hervor" (432). In *Ein weites Feld* mögen die einzigen Bezeugungen menschlicher Zuneigung tatsächlich in der Intimität zwischen Großvater und Enkeltochter auftreten (427, 432). Wenn in diesem Roman lediglich an dieser Stelle und überhaupt von einem "Paar so eng beieinander" (440) die Rede ist, so lässt sich allein daraus m.E. kaum schlussfolgern, der Roman besitze einen konkreten sinnlichen Reiz.

Die Kongruenz zwischen Grass und Fontane kann also zwar bis zum kleinsten beinahe ausgesprochenen unanständigen Detail offen gelegt werden. Wenn Grass daher dem Stillschweigen und den Verheimlichungen jeglicher Sexualität im Schreiben Fontanes folgt, so erfährt dieser unbestimmte und spukhafte sexuelle Bezugsbereich dennoch einen klaren Bruch, der in dem spezifischen Fonty-gebundenen, also speziell Grass'schen Romankomplex im Hinblick auf die voreheliche Enkeltochter Madeleine vorgenommen wird. Gerade hier dehnt Grass seine Fontane-Interpretation auf Abwegen aus, wobei die zuvor angeführte Kongruenz ins Wanken gebracht wird und nun blitzhaft *droht* – der Ausdruck ist wichtig – sich mit typisch gemischten grotesken Tönen in Inkongruenz zu verwandeln. Eine der stillen, offen gelassenen Lücken in Fontanes Schreiben, nämlich diese "verkrachte Existenz" wird von Grass als abweichende Variante konkret, so auch spielerisch gefüllt, und zwar mit einem ins Auge springenden Bildmotiv, das bisher – mit Aus-

⁸⁰ Grass weist darauf hin, dass die Figur der Lene Nimptsch aus Fontanes Roman *Irrungen und Wirrungen* Madeleine als Modell gedient hat: "Aber um so verführerischer war es, nun von der Tatsache zweier Kinder in Dresden ausgehend, eine Figur zu erfinden und sie mit der Lene Nimptsch in 'Irrungen, Wirrungen' in Zusammenhang zu bringen, deren Herkunft ja auch ungeklärt ist." (AFZ, 253).

nahme von Rainer Scherf (vgl. 2000: 225-229) – meines Wissens in der Forschung zu *Ein weites Feld* nirgends erklärt wurde, wohl aber wegen seiner dreifachen kontextuellen Hervorhebung im Text nicht mehr als eine bloße Koinzidenz, sondern vielmehr als eine bedeutsame, allerdings deutungsbedürftige Einzelheit zu betrachten ist. Während einer ‘Ruderpartie’ bzw. Bootspartie Fontys auf dem Kunstsee im Berliner Tiergarten weckt zunächst ein onanierender Mann im Ufergebüsch (395), an einem Seitenarm des Sees, auf welchem Fonty rudert, gerade die Aussicht auf eine kontrastreiche, zerstreute Wendung und einen Stimmungsumschwung – beides eng mit dem *Grotesken* verbunden. Die Diskrepanz zwischen der gewöhnlichen Zurückhaltung und der schrillen Grellheit dieser Erscheinung überrascht den Leser.

Inwiefern soll das *Groteske* damit ausgelöst werden? Nicht nur wird das sexuelle Motiv der Selbstbefriedigung an dem Seitenarm des Sees plötzlich auf unübersehbare Weise angewendet; diese Marginalie wird erzählerisch sogar noch in eine wortwörtlich *unheimliche* Atmosphäre ausgedehnt, die dem *Grotesken*, wie Wolfgang Kayser gezeigt hat, nahe liegt. Während zunächst in malerischen Bildern erzählt wird, dass Fonty alleine rudert, wird der Leser auf einmal aufgerüttelt:

“Dann tauchte er wieder die Riemen ein und gab sich mit mattem Schlag neue Richtung. Auf einem der Seitenarme, der nach längerem, von Biege zu Biege verzögertem Umweg wieder zur Mitte des Sees führte, ruderte er, vorbei an dichtem Gestrüpp und knorrig verwachsenen Bäumen, die mit ihrem Wurzelwerk im Wasser standen. Ein wenig unheimlich dunkelte es. Auf Ufersteinen gaben die Reste eines zerrissenen Kleides scharlachrot ein Signal. Plötzlich auf einer Bank, verschattet, ein onanierender Mann. Das stehende Wasser roch. Entengrütze. Kein Boot kam entgegen. Hinterhältige Stille...Nichts erfreute...Ohne hilfreiches Zitat... Erst als Fonty wieder ins Freie ruderte, hatte er Wasserpartien im Kielwasser, die bei günstigem Licht verliefen und auf Papier gedruckt stehen.” (395)

Die Erwähnung des onanierenden Mannes in einem unheimlichen Schatten am Ufer des geheimnisvollen Sees – das Abtauchen in den psychoanalytischen Bereich ist m. E. unverkennbar – geht mit einem sinistren bzw. makaberen Signal einher, dem Fetzen eines scharlachroten Kleides, das, wie sich an späterer Stelle herausstellt, möglicherweise auf einen Mord hinweist. So will der mehrfach verdeutlichte Widerspruch zwischen Fontane und Grass, dass pikante Szenerien in Fontanes Werk geheimnisvoll (vgl. Scherf 2000: 226) verschattet werden, während sie hier wohl auf dem Umweg über den geheimnisvollen Schatten aus Grass’ Feder fließen. Das *Groteske* lässt sich in dieser Widerspruchssphäre zwischen Fontane und Grass insofern nachweisen, als hier nah am Text belegt werden kann, dass Fontane eben im

sexuellen, verschwiegene Bereich des Unterwassers Fonty keine hilfreichen Zitate und wortwörtlichen Gedanken mehr anbietet, wenn Gefahr im Verzug ist. Auch der von Fontane geliehene Plauderton wird abrupt unterbrochen und die Sprache erstarrt in bloßer Parataxis: Die kurzen, aneinander gereihten Sätze bekräftigen den Eindruck, dass Fonty hier ein groteskes entsetzliches Erlebnis zugemutet wird.

Dann kommentiert ein Ich-Erzähler eine spätere Bootspartie von Fonty und Hoftaller, wobei das Motiv des Kleids ein zweites Mal auftaucht und in seiner Verfremdung intensiviert wird:

“Ich hatte gehofft, er [Fonty, S.V.] werde einen der verschwiegene Seitenarme des Sees anrudern und dort die verschattete Stelle finden, an der gestern noch ein zerrissenes und obendrein scharlachrotes Kleid von einer Gewalttat, womöglich von einem Mord gezeugt hatte [...]” (412)

Jetzt wird die Mutmaßung eines Mordes klar artikuliert. Immer mehr Geheimnisse wollen aufgedeckt werden, nicht nur Fonty/Fontane betreffend. Dies zeugt wiederum von jener oben besprochenen detektivischen Erzählweise.

Das Mord ankündigende, rote, zerrissene Kleid taucht noch einmal in einer dritten Variation während einer Bootspartie von Madeleine und Fonty auf. Nun ist es nicht mehr verwunderlich, wenn Madeleine, die aus einem verheimlichten Ehebruch hervorgegangen ist und somit Fontanes Vergangenheit und Herkunft aktiviert, “ein immer aufmerksamer, von Heimlichkeiten am Rande des Sees – auf Uferwegen, hinter Holundergebüsch – nicht abzulenkender Blick” (422) zugeschrieben wird. Indem Wuttke-Fonty somit seine schuldbeladene und belastende Vergangenheit bewältigt, wird die Stimmung wieder heiterer und tritt an dieser Stelle zur gleichen Zeit wie das scharlachrote Kleid *das Groteske* in den Hintergrund:

“Madeleine ruderte das Boot in jenen Seitenarm des Neuen Sees, der gleich einem toten Gewässer modrig roch und in dessen einer Uferbiege das zerrissene scharlachrote Kleid auf Steine gebreitet lag. Aber Fonty hat uns gegenüber später beteuert, irgend jemand müsse den mordverdächtigen Fetzen weggeräumt haben, nichts Schreckliches habe die Stimmung eintrüben können und gar nicht unheimlich sei seiner Enkeltochter der dunkle Wasserarm gewesen.” (424)

Was bedeutet das? Der Schriftsteller Grass fordert den Leser gerne dazu auf, kritische Bilanz zu ziehen. Wohl lassen sich nun (wenn auch) vorläufige, revidierbare Einsichten gewinnen: Von der niedrigen, leiblichen, karnevalistischen Welt, genauer gesagt von den spezifischen niederen Volksformen der Materie und des Lachens, die nach Bachtin *das Groteske* hervor-

bringen, kann hier – nah am Text untersucht – kaum die Rede sein. Im Grunde genommen bleibt in *Ein weites Feld* das alles infizierende karnevalistisch-groteske Moment des Materiell-Leiblichen so gut wie ausgespart: Keineswegs führt der Roman – über das Groteske – direkt zur karnevalistischen Leichtigkeit; ebenso wenig wimmelt er von dem mit der ungehemmten und laut Bachtin “gefühlsreinen” Lachkultur verquickten Grotesken – eine Verquickung, die gerade bei Hugo Claus stark ausgeprägt ist.

Aus dem Vorhergehenden ergibt sich, dass sich das Groteske in *Ein weites Feld*, so wie diese Annahme eingangs mit Vorüberlegungen formuliert wurde, nicht aufspüren und verstehen lässt – und ich bin nicht weit davon entfernt, zu sagen, dass das Groteske sogar einigermaßen ausgeblendet sein könnte –, wenn man den spezifischen Zugang Bachtins allzu eng, vorgefertigt und plakativ, d.h. auch hermeneutisch, anwendet. Beschreitet man diesen vielleicht im Falle Grass’ am ehesten sich anbietenden und von daher zu erwartenden Weg – denkt man an *Die Blechtrommel* – drängen sich groteske Effekte beim Roman *Ein weites Feld* dezidiert nicht auf.

Neben der bereits angeführten *grotesken* Entgegnung dessen, was von Grass als Fontanes Ausklammerungspoetik verstanden und fiktional inszeniert wird, könnte dieses Scheitern der Theorie Bachtins in Bezug auf die Deutungsbedürftigkeit des Grass’schen Romans noch zwei weitere Gründe haben. Aufgrund der vielen polyphonischen und polemischen Passagen, provozierenden Aussprachen bzw. Anprangerungen aus der Feder eines Autors, der gerne “in die Suppe der Sieger spuckt” (Grass, 2001: 112) – was durchaus auch dem Karneval zu Eigen ist –, wird hier zum einen aber auch ein ernsthafter Ton angeschlagen. Grass’ Roman greift in heftige Diskussionen ein und kreist um kontroverse, schon weitgehend (auch vom Autor selbst) in den Medien angesprochenen Fragen im (deutschen) politischen und geschichtlichen Kontext. Schwierige Themen wie Identität, Ausländerfeindlichkeit, Währungsunion, Freiheit und Demokratie, Nationalgefühl, freie Marktwirtschaft, Konsumgesellschaft, Föderalismus, usw. werden unter ständig wechselndem Blickwinkel in der Fiktion leidenschaftlich diskutiert. Durchgehend erweist sich *Ein weites Feld* daher als ein dialogischer Roman, in dem Dialoge die Handlung manchmal bis zur Kakophonie hin prägen. Unabhängig von der jeweiligen Erzählperspektive rufen provozierende Einsichten und provokante Äußerungen Widerstand hervor. Skeptische Haltungen, sarkastische sowie beißende und launische Tiraden (so bei Hoftaller) vermischen sich; immer gibt es irgendwelche Protagonisten, die Kontrapunkte setzen. Mindestens zwei ideologische Achsen bzw. Normenkreuzungen lassen sich herausdestillieren, die unablässig von anderen, d.h. ergänzenden, bestätigenden oder negierenden Stimmen gekreuzt werden: Auf der einen

Seite provoziert der Roman mit seinen polemischen Aussagen und seinem Übertreibungskodex die "Wessis"; auf der anderen Seite liegt der Erzählstandpunkt bei den 'Schwachen' und der Roman unterstützt die "Ossis"⁸¹. Zweimal wird auf einem Plakat ironisch für Zigaretten geworben: "Go West" (60, 334).

An dieser Stelle soll daran erinnert werden, dass laut Bachtin das Grotleske im Mittelalter und in der Renaissance, insbesondere bei Rabelais, "nicht dem abstrakten Gedanken oder dem inneren Erlebnis untergeordnet" war (L 27). Der Karneval lasse sich nicht in abstrakte Gedanken oder Begriffssprache bzw. Begrifflichkeiten übersetzen (L 47), sondern sei ein lebendiges fröhliches Weltempfinden (L 50), bei welchem das Grotleske vom ganzen Menschen mit Gefühl und Leib erlebt werde (L 27). Umgekehrt lässt sich dann aber mit Blick auf Grass' Roman vielfach nachvollziehen, dass die dort vorherrschende Ernsthaftigkeit, Gedankenabstraktion und manchmal erdrückende Stimmung, kurzum dass sich diese einerseits intellektuell-reflexive Stimmung, die aus der Fiktion hervortritt, und andererseits die materiell-leibliche Wende des Lachens und des Karnevalistischen, die nach Bachtin dem Grotlesken zugrunde liegt, kaum zueinander finden, auch wenn sie die jeweilige eng abgegrenzte Konstellation zu relativieren wissen. Ein schallendes Gelächter, noch ganz zu schweigen vom bereits erwähnten "Höhlengelächter" (um nach einem Grass-Wort zu greifen), wird hier erdrückt, abgesehen davon, dass man selten bloß aus vollem Halse lacht und dass im Roman selbst trotz mitunter heiterer Stimmung, trotz Scherzen und Witzen kaum einmal frei und offen gelacht wird: "Fonty wollte nicht mitlachen" (156) und "immer neue Witze ödeten ihn an" (157). Die uneingeschränkte, alles umfassende und verschlingende Komik, in ihrer bezeichnenden Vielfalt an Bedeutungen, bleibt tatsächlich so gut wie aus. Da hier das Polemische hervortritt und allgemein bei Grass Ideen, Fortschritt und Finalitätssysteme spöttisch einander angenähert werden und für den Schriftsteller das (lineare) Hineininterpretieren von Sinn in die Geschichte absurd erscheint – die Camus-Prägung ist maßgeblich – überwiegt beim Roman *Ein weites Feld* trotzdem der Eindruck einer aufklärerischen, nicht hoffnungsfreien und wenn einer komischen, dann doch auch vorwiegend ernsthaften intellektuellen Fiktion.

⁸¹ Auch Cécile Millot gelangt zu der gleichen Ansicht. Siehe: "‘Ein weites Feld’ est-il un roman de la Wende? Ou comment raconter l’histoire?", in: Lartillot 2001 : 65 ff. Zur "Schonung der ostdeutschen Sensibilitäten", (s. 178) in *Ein weites Feld* siehe u.a. Ralf Zschachlitz: "Allegorien des Erzählens in *Ein weites Feld*", in: Lartillot 2001: S. 177-178.

Wenn die dem Grotesken laut Bachtin anverwandte Körperlichkeit in entscheidendem Maße ausbleibt, so wird dieser Befund trotzdem an Grass' kunstbiografisch-literarischem Patchworkprojekt von doch weitgehend intellektueller Dimension nicht fremdlich erscheinen. Dieses Projekt besteht darin, eine atypische und gleichzeitig respektvolle Biografie Theodor Fontanes, des großen deutschen Schriftstellers des 19. Jahrhunderts, zu liefern, genauer gesagt das Ansehen Fontanes als eines unsterblichen, d.h. kanonisierten Literaten hervorzurufen. Der Roman besteht demnach aus einem umfassenden und dichten Netz literarischer Inter- und Hypertexte aus Fontanes Leben und Werk und badet daher in einer parodistischen Intellektualität, die – so nehme ich an – abgesehen von Einzelheiten generell nicht zum Gemeingut gehört und deren Entlarvung daher für den nicht-spezialisierten Leser eine echte Herausforderung bedeutet und entsprechendes Lesewissen voraussetzt. In der existierenden Fontane-Biografie muss Grass ausschneiden, Auszüge auswählen, um eine Fiktion aus einer Nicht-Fiktion erzählen zu können. Diesbezüglich schrieb Wolfram Schütte scharfsinnig in seiner Rezension des Romans:

„[...] der Mythos, den [Grass] zugrunde legt, nämlich Fontanes Leben und Werk [...], ist [...] nicht kulturpräsent. Grass muß also ein Doppeltes im Roman schultern: die Konstituierung des historischen Modells Fontane und dessen aktueller Fonty-Variante“ (FF, 1996: 128).

Demnach ist die Allgegenwart des Literarisch-Intellektuellen oder des „Hohen“, um es mit Bachtin zu sagen, als fundamentales Erfordernis für *Ein weites Feld* im Gehalt und in der Zitathaftigkeit der Dialoge deutlich spürbar, was von vornherein mit Bachtins üppig wuchernder Volksverankerung des Grotesken-Karnevalistischen ziemlich inkompatibel zu sein scheint. Außerdem konstruiert sich *Ein weites Feld* auf der prototypischen Grundlage einer Biografie oder einer Art Bildungsroman und konzentriert sich von Anfang an auf den intellektuellen Prozess privat-literarischer Individuation, in diesem Fall am Beispiel der Figur des Schriftstellers Theodor Fontane und nebenbei der fiktiven Figur von Hans Joachim Schädlich *Tallhover*. Bachtins nicht unbestrittene These vom obligaten Universalismus und Synkretismus des Grotesken, das sich auf das Ganze, das Allumfassende richtet und mit einer unlösbaren Verbindung, Verknüpfung und Verquickung des Lebens unter Betonung des Anti-Individualismus einhergeht, scheint auf den ersten Blick für Grass' vorliegenden Roman irrelevant. Wuttke-Fonty und Hoftaller figurieren, wie schon in der Einleitung zu dieser Arbeit suggeriert, als kräftiges Exemplum eines gesellschaftlichen Mikrokosmos und sind unzertrennlich mit ihm verzahnt (das kulturelle und literarische Berlin-Milieu im Falle Fontys, die Stasi und das repressive Klima in der früheren DDR im Falle

Hoftallers). Der Roman mag zwar tatsächlich nach Grass'schem Prinzip gegen die sog. "Ich-Befindlichkeit"⁸² gerichtet sein und sich dabei keineswegs ontologischen Ich-Analysen widmen, was dem Grotesken nahe liegen würde, doch bleiben Fonty und Hoftaller zwei Originale mit vereinzelter, eigengesetzlicher Individuation, also auf den ersten Blick ein (Pseudo)Intellektueller und sein Schatten.

Ist das alles ausreichend um sagen zu können, dass *Ein weites Feld* keine Fiktion über den intim-familiären, offenen und nicht abgeschlossenen Körper ist und unter dem untersuchten Aspekt des Grotesken höchstwahrscheinlich Bachtins Groteskedeutung und beispielsweise dem werkspezifischen *Blechtrommel*-Grotesken aus dem Weg geht? Selbstverständlich fällt die Antwort differenziert aus. Genauso sollten Bachtins Prämissen in der Konfrontation mit dem, was in *Ein weites Feld* aus meiner Sicht als Groteskes hervortritt, nicht verabsolutiert werden. Grass' Text und seine einzelnen grotesken Effekten sollten wohl mit Blick auf ihre Operationalisierung hinterfragt werden. Auch hier wehrt sich der Text gegen eine hermeneutische Lektüre. Wiederum sind wir also darauf angewiesen, den Text nochmals besser und genauer zu lesen.

Auch wenn die Auseinandersetzung mit Bachtin ihre Schwächen offenbart, indem sie daran scheitert, Groteskes reflexiv auszuloten, folgt daraus nicht, dass das Groteske in *Ein weites Feld* nicht vorhanden wäre. Das Groteske ist nicht weniger präsent, wohl aber anders, als Bachtin es sich vorgestellt hat. Denn der Roman mag zwar vordergründig ernsthaften Stoff behandeln, er ist darum aber nicht flach, gradlinig und "arm im Ton", wie Bachtin das Groteske a contrario etwas zu dogmatisch zu erläutern versuchte (L, 30). Die Sache ist selbstverständlich komplizierter und lässt sich nicht einfach mithilfe einer Polarisierung und Gegenüberstellung von Groteskem und Nichtgroteskem abhandeln. Sicher ist Grass' Roman nicht ausschließlich oder einseitig auf der einen Ebene der Ernsthaftigkeit und politische Politisierung zu fassen, wie die Kritik es allzu sehr sehen wollte.

Denn die materiellen Lebensumstände der Mittelschicht und die Gesetze der inoffiziellen Kultur verzerren und stören diesen Eindruck des Hohen-Intellektuellen. Der alte sozialistische Arbeiter- und Bauern-Staat evoziert beim Fall der Mauer neben seinem eigenartigen Braunkohle-Geruch (86) kaum noch mehr als eine sehr relative Kollektivität, die mit dem Abbau des staatlichen Organismus verwittert und zerfallen ist. Dennoch lässt sich

⁸² Vgl. Honsza (1997: 85): Günter Grass würde sich über "Ich-Befindlichkeit" und "Gräserbewispeln" der Lyriker beklagen. Verwiesen sei von Honsza auf das Gespräch Grass mit Harro Zimmermann.

nicht leugnen: *Ein weites Feld* lebt konstitutiv auch von der Familiarität der Volksbühne, d.h. von der Spontaneität der Beziehung von Mensch zu Mensch, die Bachtin als karnevalistische Kategorie verstand (L 48). Wo Grass mit seiner Fonty-Kunstfigur das von ihm rezipierte Fontane-Abbild variiert und von diesem abweicht, indem er die Fonty-Biografie erfindet, spielt gleichzeitig die Ausgestaltung von Herrn und Frau Wuttke als "Ikone[n] alles überdauernder Bürgerlichkeit" (448) eine nicht zu unterschätzende Rolle. Wohl wirken sie hinsichtlich der überlieferten Ikone nicht grotesk, doch lebt Groteskes in der ikonoklastischen Konfrontation mit ihrer (Klein-) Bürgerlichkeit auf. Auch im Falle von *Ein weites Feld* hat Grass die vertraute Froschperspektive eingenommen, mit dem treuen "Blick schräg von unten", wenn auch in geringerem Maße als Oskar, so Dieter Stolz (1999: 172), "von unten über die Tischkante nach oben" (Grass, 1999, S. 54-55). Grass' Roman zeigt offen seine Sympathie für eine kleine Gesellschaft, die von der sozialistischen Vox Populi instruiert worden ist. Zu dieser Gesellschaft gehören Martha, Fontys Tochter, ferner die Nachbarin Inge Scherwinski, die sich offenherzig – "so natürlich, so wahrhaft" – mit alten, doch mitreißend gesungenen FDJ-Liedern (241) den neuen, gesamtdeutschen Alltag ostalgisch erleichtert, und nicht zuletzt die Vollblutgattin Emmi, die an manchen Stellen als "unerschöpfliche Plaudertasche" (95), als regelrechte "Herrin der Situation" (448) in Erscheinung tritt.

Auf diese Weise mischt sich der intellektuelle Gehalt des Romans mit der volkstümlichen Anwesenheit Emmis und einiger anderer BürgerInnen des Arbeiter- und Bauernstaats. Und so konnte sich trotzdem in diesen Roman die Sprache des Volkes und der Berliner einschleichen, und der literarischen, gebildeten, manchmal verstaubten Sprache Wuttkes als Fonty bzw. des Zwiegesprächs Fonty-Hoftaller begegnen. Wegen der volkstümlichen, intim-familiären bzw. unterhaltsamen und anekdotischen (Tisch-) Gespräche (s. z.B. 455), die diese kleine Gesellschaft – Emmi und Fonty, Emmi und die Erzähler, Martha und die Erzähler – unweigerlich am Küchentisch in Ostberlin führt (191), werden in jenem äußerst literarisierten Erzählfluss, welcher die dialogische Wiedergabe und fingierte Mündlichkeit bevorzugt und insbesondere stark von Fontys ständigem Geplauder geprägt ist, trotzdem schräge Intermezzi eingefügt. In einer Verquickung von Sprechweisen, Mundarten, Tönen, Jargons und Soziolekten in beliebiger Abfolge, einschließlich "de[s] trockene[n] bis nassforsche[n] Berliner Sprechmechanismus" (29) mit abgehackten Sätzen ohne Personalpronomen, werden die Figuren also an den Grenzen der Romansprache gestaltet. Manche Dialoge, vorwiegend jene zwischen Emmi und den Erzählern, offenbaren einen ungezwungenen, intim-familiären Umgang und eine volkstümliche

Aufrichtigkeit, wobei verborgene Seiten der menschlichen Natur ans Licht kommen, so wie auch manchmal das Gewicht der brauchtümlichen bzw. herkömmlichen Handlungen spürbar ist und so wie sie auch von stereotypischen Gedanken, die Freude und Lust am gelebten Leben erzeugen, geprägt sind. Literarische Sprache wird auf diese Weise durch die schichtenspezifische Sprache des tagtäglichen und intimen Umgangs mit konkretem Alltag und lebhafter Menschlichkeit konfrontiert.

Im Rückblick nimmt die am Grotesken orientierte Untersuchung des Romans *Ein weites Feld* von Günter Grass ihren Ausgangspunkt in einem ambivalenten Verhältnis zu Bachtins Groteske-Motivik. Einerseits führt der Blickwinkel des erzählenden Archivs über diese Motivik hinaus, so dass sich *Ein weites Feld* als Fiktion einigermaßen nach dem Motto "Das Bild des Unsterblichen verträgt keinen Fliegenschiss" (483) konstruiert. Diese Unanständigkeit würde die Aura des unsterblichen Fontane schänden und Gefahr laufen, ihn zu depoetisieren bzw. zu entschmücken. Wenn der Roman also unbeschwerten 'Fliegenschiss' nicht zulässt, wenn er doch nur sehr wenig mit Fäkalsprache garniert wird, so verwendet er andererseits zumindest einen platten, konkret-sinnlichen bzw. körperlichen Sprachstil bzw. betont er die Körperlichkeit auf eine Weise, die nah an Bachtins Groteske-Reihen grenzt. Man weiß, wie "der groteske Realismus", so Bachtin, die Sprache auf den Körper bezieht (vgl. Simons, 1990, S. 137). In diesem Zusammenhang kann wohl in Anlehnung an Harro Zimmermann, der in seinen Werkstattgesprächen mit Günter Grass immer wieder auf Lavater zurückkommt, treffend von einer grotesken Physiognomik der Sprache die Rede sein. Das Porträt, das Grass vom deutschen Schriftsteller Fontane zeichnet, ist bei näherem Hinsehen nämlich metaphorisch befleckt mit jenen Details des Niedrigen-Unterleiblichen, die Fontanes Autorität vorsichtig dekonstruieren bzw. unterminieren. Sein Denkmal wird vom Sockel gestürzt; der Schriftsteller wird in einer allzu menschlichen, also fehlerhaften Zeit wieder aufgestellt:

"Der Unsterbliche hatte Dreck am Stecken" (90)

"Dreck am Stecken": Diese umgangssprachliche Wendung besagt, dass der Unsterbliche kein reines Gewissen hatte, dass die menschlichen Schwächen Fontys geradezu in schriller Bedeutung erscheinen; jedoch beinhaltet sie zugleich eine Ambiguität, die dem Grotesken nahe liegt, indem sie auch eklektisch konkrete Fäkalsprache und -metaphorik durchscheinen lässt und ihn, Fontane, wortwörtlich ohne Stock – den geliebten Spazierstock des Wanderers durch die Mark Brandenburg – in den Schmutz zieht. Mit dieser Wendung im Sinne einer Herabsetzung assoziiert Grass Elemente aus der intellektuellen und volkstümlichen Sphäre, die groteske Effekte bewirken.

Und so wird das oben erwähnte Motto, nach welchem das Bild des Unsterblichen keinen Fliegenschuß vertrüge, in sein Gegenteil verkehrt.

Kapitel 4

“Ganz gegenwärtig und ganz vergangen”: “Die Macht des Ridikülen”

Wenn den erzählenden Archivaren in ihrem pseudo-biografischen Bericht und narrativisierten Puzzlespiel andere Stimmen über Fonty-Wuttke interferierend ins Wort fallen, täuschen die Archivbeamten als Bewahrer des Gedächtnisses dem Leser vor, auch anderen Romangestalten oftmals in der direkten Rede, das Wort zu erteilen. So treten die Erzähler scheinbar zurück und ihre prägnante Erzählmotivation wird vorläufig geschwächt: Zu ihrer Bewunderung Fontanes und seines Werks und ihrer grenzenlosen Hingabe als fleißige Fußnotensklaven mit Bezug auf Fonty wird dann ein wichtiger, vielstimmiger Kontrapunkt gesetzt, der uns groteske Aussaat zeigt.

Gekreuzt und variiert wird die archivarische Sicht vorwiegend von der offiziösen, immer relativen, jedoch zutiefst menschlichen Wahrheit der Küchentischgespräche bei Familie Wuttke. Ins Blickfeld rückt dadurch nun weniger die Hauptfigur in der etwas seltsamen Anrede ‘Fonty’, nämlich als reiner Nachfolger des unsterblichen Fontane, dessen Leben sich in seinem Leben wiederholt, verbunden mit der theoretischen Möglichkeit, dass Fonty sich gar in Fontane verwandelt und die Fiktion dadurch ins Phantastische gesteigert würde. Vielmehr wird die Aufmerksamkeit nun dezidiert auf den alten DDR-Bürger und “Opa” (14) Theo Wuttke gelenkt, der sich in Fontanes Leben projiziert: Durch Theo Wuttke wird der Erzählung einen Wahrscheinlichkeitsgehalt verliehen. Zwischen Fonty bzw. Fontane und Wuttke wird denn ein intertextuell virulentes Feld des Verrutschens, der überraschenden Konfrontation und verstörenden Differenzierung geöffnet, das das Groteske bekanntermaßen begünstigt. Dies verlängert die aus dem Schatten allmählich herausgewachsene Zweileibigkeit Fonty-Wuttke (die bisher vor allem körperlich zutage trat) und führt auf die Spur einer dem Erzählen geschuldeten und sich breit machenden Doppelbödigkeit und Vieldeutigkeit, die im Falle des Grotesken befreiend wirken.

Das alberne auslautende Ypsilon oder die groteske Anrede: Font(y)

Erhöhung

Es erscheint an dieser Stelle angemessen, sich zunächst im Krebsgang, also "in einer seitwärts ausschlagenden Rückwärtsbewegung" (Grass, 2002: 8-9), der Erzählperspektive des Archivs zu nähern. Gleich zu Anfang stellen die erzählenden Archivare ihr 'Erzählobjekt' als "Fonty" vor, was ihn als Doppel- bzw. Wiedergänger Fontanes in die Geschichte einführt. Indem im Eingangssatz ("Wir [...] nannten ihn Fonty") ein Spitzname angedeutet wird, wird gleichzeitig die Zweigestaltigkeit und Entdoppelung im Hinblick auf die Hauptgestalt zum Ausdruck gebracht: Wenn das Kollektiv ("wir") diesen Mann ("ihn") aber "Fonty" nennt, wie heißt er denn dann mit seinem richtigen Namen?

So steht auf S. 9 des Romans zu lesen, dass "de[m] bejahrte[n] Theo Wuttke [...] die Anrede 'Fonty' seit Beginn seiner Vortragsreisen für den Kulturbund anhing [...]". Es ist also der ehemalige Kulturbundredner und in der erzählten Zeitspanne 1989-1991 zunächst der Aktenbote "übers Rentenalter hinaus" (108) und später 'abgewickelte' "Sprachschöpfer für politische Begriffe" Theo Wuttke, "den alle Fonty nannten" (11, 20). Diese stets kraftvoll wiederholte und im Einklang mit dem Eingangssatz stehende Autoritätsformel "den alle Fonty nannten" (vgl. S. 58, 149, 153) wird abgemildert bzw. infrage gestellt: Indem die Hauptgestalt im Nachhinein fast ausschließlich als Fonty ins Erzählfeld gebracht wird, meistens ohne weitere differenziale und entdoppelnde Umschreibungen, erscheint sie dem Leser aus der Perspektive des Fontane-Archivs. Speziell für das 'wir' des Archivs ist Theo Wuttke Fonty; im Pronomen "alle" verbergen sich nun wiederum in anonym-spukhafter Manier das mit dem Fontane-Archiv in referentielle Verbindung zu bringende Erzählkollektiv sowie z.B. der interessierte Literaten- und Freundeskreis aus dem Berliner Bezirk Prenzlauer Berg, der ebenfalls 'mitmacht' und Wuttke gleichfalls ausschließlich Fonty nennt. Letztlich deckt dieses Pronomen "alle" alldiejenigen, die zu derselben literaturwissenschaftlichen und -didaktischen Fontane-Partei gehören: Sie alle teilen den Blick des Archivs auf Wuttke-Fonty, "als endlich dieser junge Mann in Luftwaffenblau aufkreuzte, sich allein oder in Begleitung auf diese besondere Tiergartenbank setzte und ihn, immer nur ihn, einzig den "Unsterblichen" im Munde führte" (118) und Fontane aufleben lässt, denn: "Schon war er in Schulbüchern abgetan, schon galt er als verstaubt, schon drohte Vergessen" (118).

Ausgehend vom englischen *Font* scheint der anglophile Fonty-Fontane im Zeichensatz ausgedehnt und gleichzeitig um die auslautende

hugenottisch klingende Silbe abgekürzt: Wie Honni oder Gorbi (9, 96), so auch Font(y). Also wäre diese doppelte Figur als eine typografische, papierne Kunstgestalt zu lesen, wenngleich in der Rezeption des Romans Einwände gegen diese Lesart erhoben wurden?

Die Anrede "Fonty", so albern und salopp sie auch klingen mag (9, 108), erinnert per Fiktion daran, dass auch Fontane seinen Familiennamen hugenottischer Herkunft "ein bißchen albern" fand, "[...] mit Betonung der ersten Silbe, bei Verschlucken des abschließenden e, und von Papa sogar [...] mit Nasallaut ausgesprochen" (148). Dieser (in Bezug auf die französische Aussprache übrigens fehlerhafte) Hinweis des Archivs ist insofern schlüssig, als er das Fortleben Fontanes in Fonty auf nichtfiktionalen Wegen zu bezeugen versucht. "Er war, was er sagte, und die ihn Fonty nannten, glaubten ihm aufs Wort" (10); "[...] einzig als Theo Wuttke zu gelten war so schwer, wie es ihm leichtfiel, uns alle als Fonty zu überzeugen" (108). Und so wird Theo Wuttke im Ganzen per Erzählakt zu Fonty erhöht und als Erzählobjekt von den Archivaren auf den Thron gehoben, wobei er ganz und gar ihre Hingabe verdient. Zugleich ist mit diesem beiläufigen Eingeständnis der Erzähler eine gewisse Albernheit verbunden: Sie soll nicht unberücksichtigt bleiben.

Eigentlich rührt Wuttkes Bewunderung für Fontane von einer intensiven Beschäftigung mit Fontanes Leben und Werk her – wie seine regelmäßigen Besuche beim fingierten Fontane-Archiv in Potsdam vermuten lassen – sowie von mannigfaltigen Kontakten mit interessierten Freunden. Das Resultat dieser Manie lässt sich leicht errahnen: Wuttke hat sich so sehr in Theodor Fontane und sein Werk eingelebt, deren Wiederholung und Fortsetzung in seiner eigenen Vita sogar von Kindesbeinen an, schon während der Neuruppiner Schulzeit, so sehr eingeübt (9, 71, 72), dass er als beneidenswerter Fontane-Kenner erscheint – "ihm war ja alles geläufig ..." (10) –, alles von ihm zitieren, "zitatsicher abperlen" kann, "sogar "vorahnend" (10): So ist im Roman von bisher unbekannten Sätzen und Details die Rede, die der vergangenheits- bzw. fontanebesessene Vortragsredner Theo Wuttke treffsicher und "mit knappem Zitat" (22) vorzuführen weiß und die dann "durch spätere Manuskriptfunde bestätigt worden sind" (206).

Da in dem Wort unsterblich auch sterblich steckt, ist zu lesen: "Er war beides" (108), "ganz gegenwärtig und ganz vergangen" (38). Eine derartig gesteigerte Doppelbödigkeit wird gerade vom Grotesken angestrebt. Wuttke mag zwar die Erzähler als Fonty überzeugen, der Romantext in seiner Dialogizität wirkt aber der Annahme einer Fontane-Kopie entgegen: Fonty ist – vielleicht in erster Linie – "der alte und zivile Wuttke" (74) und existiert sogar nicht ohne ihn.

So handelt es sich im "Fall Fonty" (11) nicht nur um die Perspektive des Fontane-Archivs aus der Erzählgegenwart der Hauptfigur, sondern natürlich auch schattenhaft um diejenige des Staates und seiner Sicherheitsbehörden. Denn Fonty ist als Theo Wuttke ein typisches DDR-Produkt: in seiner Biografie, seiner Vergangenheit und seinem Lebensstil. Erst später erfahren wir, dass "Fonty als Deckname" (93) gleichfalls für den "Informanten" (93) Theo Wuttke dient. Dies erklärt, warum auch das Personal des damaligen Berliner Hauses der Ministerien in der DDR, wo der zivile Wuttke anfänglich noch als Aktenbote tätig ist, und insbesondere "viele, die mit ihm im Paternoster auf und ab fuhren", ihn gleichfalls in ironischer Distanz mit "Fonty" ansprechen (84), sodass dieser Spitzname als IM-Bezeichnung gedeutet werden kann.

Theo Wuttke war u.a. jahrzehntelang als Redner und Vortragsreisender im Auftrag des Kulturbundes der DDR unterwegs, sodass sich über ihn sagen lässt: "[o]b beim Kulturbund oder im Haus der Ministerien: Theo Wuttke galt als Aktivist" (108). In dieser Hinsicht wird noch präzisiert: Der Vortragsreisende für den Kulturbund Theo Wuttke "galt als Kulturaktivist" (158), wobei natürlich in erster Linie das Werk (und daher auch das Leben) Fontanes wenn auch nicht als ausschließliches Thema, so doch immer wieder zur Sprache kommt. Wie in den Reden und Vorträgen natürlich stets der Sozialismus – wie vorgeschrieben – mitbehandelt wird und dabei vom Humanismus die Rede sein soll (158), kommt der Humanismus als prägender Wert Fontanes (145) gelegen, sodass der Fontane-Blick in die Erzählgegenwart hineinkonstruiert wird. Was wie eine Stellungnahme im Sinne der DDR wirken könnte, wird jedoch schnell von deren Dekomposition überwuchert. Denn wie vieles in diesem Roman handelt es sich auch beim Kulturbund um eine Tätigkeit, die im Fall Fonty im höchsten Grade doppeldeutig ist. Wenn Fonty sich einerseits, wie Hoftaller sagt, jedem System gegenüber loyal verhalten hat (173), so diente die berühmte Fontanesche Skepsis unter dem Motto (das notabene das Absurde aus der Welt schafft) "Skeptisch bleiben ist besser als zynisch werden" (54) der Äußerung einer verdeckten und in diesem Rahmen unerwarteten Kritik am Regime. Dank des kritischen 150-jährigen Blicks, den Fonty in seine Gegenwart transferiert, erlaubt Fontane mehrfach bzw. eignet sich Fontane bestens dazu, die Wendezeit innerhalb der Handlungsgegenwart wahrzunehmen und verhilft Wuttke dazu, dank seiner augenscheinlich verstaubten Fonty-Rolle seine eigene Freiheit zu bewahren. Auf diese Weise soll die deutsche Einheit durch Fontanes Brille gelesen werden und damit der Blick der ostdeutschen Romangestalten auf ihre sozialistischen Gewohnheiten aufgebrochen werden und durch Parallelisierung und Kontrastwirkung zu neuen Einsichten führen. Beim Zeiten-

wechsel griff demnach Wuttke als Fonty auf Fontane zurück, damit der IM sich zugleich auch seinem Arbeitgeber gegenüber – eben unter Decknamen – widersetzen konnte, was ihm bekanntermaßen Schwierigkeiten bereitet hat. Und von Hoftaller wird das folglich in der direkten Anrede bestätigt: “Ihre Kulturbundvorträge beweisen das: kritisch, gewiß, doch nie destruktiv...” (173). Jedenfalls sollte das reichen, um Fonty unter Beobachtung zu stellen.

Indem Wuttke folglich in eine historische Maske ausweicht, um mit Fontanes Blick – der sich vorwiegend in seinem Humanismus und seiner Skepsis äußert – seine Meinung zu offenbaren und als Fonty gegebenenfalls verdeckte Kritik am DDR-Staat zu üben, lässt sich Fonty als Metamorphose Wuttkes in Fontane tatsächlich als ein typisches DDR-Produkt verstehen. Dabei stellt sich heraus, dass Fonty von Theo Wuttke als Verkleidung, Maskerade und Mystifikation – diese konstitutiven karnevalistischen Vorgänge, so Bachtin (s. L 58) – gegen das Regime eingesetzt wurde bzw. wird.

Eine derartige Deutung der Figur Fonty als Wuttkes Theater kann außerdem durch eine kritische Auslegung seines Familiennamens gestützt werden. Es ist durchaus möglich, dass das Patronym ‘Wuttke’ auf den mit zahlreichen Preisen ausgezeichneten deutschen Schauspieler und Regisseur Martin Wuttke anspielt⁸³: ein weiterer Intertext aus Grass’ Roman? Dem in Gelsenkirchen geborenen Martin Wuttke, der ab dem Jahre 1994 unter Heiner Müller am Berliner Ensemble arbeitete und nach dessen Tod 1996 kurzzeitig die Leitung dieses Theaters übernahm, lag nämlich die Zusammenarbeit mit dem Osten sehr am Herzen, was für Grass’ deutsch-deutschen Roman natürlich sehr aufschlussreich erscheint. Die Grass’sche Figur Theo Wuttke lässt sich umso mehr als grotesker Wiedergänger Fontanes interpretieren, da Martin Wuttke – dessen Arturo-Ui-Rolle als Hund ihn übrigens berühmt gemacht hat – nach dem Vorbild Einar Schleefs ein Theater der Körperlichkeit initiiert haben soll, was im Fall Fonty aus den oben genannten Gründen als besonders aufschlussreich erscheinen mag⁸⁴.

Da die Mauer beim Erscheinen des Romans schon gefallen ist und es seit der Rückkehr der lang ersehnten Freiheit eigentlich keinen Grund mehr gäbe, sich mittels Fontane als Fonty zu verkleiden und zu verstecken, da es keinen Anlass und kein Bedürfnis mehr gibt, vor Zuschauern durch die Blu-

⁸³ Ich danke Serge Goriély (UCL, Louvain-la-Neuve), der mich darauf aufmerksam gemacht hat.

⁸⁴ Siehe Klaus Dermutz und Martin Wuttke im Gespräch für *Theater Heute*, Sondernummer, 1995 – Auszüge sind zu lesen unter: <http://www.goethe.de/fr/lyo/ttproj/annexe/frwuttke.htm> (zuletzt besucht am 12.01.2005); siehe auch: Brigitte Salino, “Martin Wuttke”, in: *Le Monde*, 04.07.1996; “Martin Wuttke, intendant de janvier à décembre 1996”, in: *Le Monde*, 28.01.1997; “Grandeur et misère du Berliner Ensemble”, in: *Le Monde*, 11.02. 1998).

me zu sprechen, wirkt es umso erstaunlicher und unerwarteter, dass Wuttke als Fonty das Fontane-Spiel im Berlin des vereinigten Deutschlands weiter spielt. Müsste Fonty daher nicht einen äußerst spielerischen oder unverbindlichen Charakter bekommen? Die Frage sei erlaubt: Weshalb braucht Wuttke noch die Fontane-Maske, da die Diktatur gestürzt ist, die Grenzen endlich offen sind und die Überwachung weggefallen ist? Legitimiert seine Figurenkonzeption nicht eher, dass er sich als herausragendes Beispiel eines Intellektuellen, seiner Zeit anpasst?

Eventuell weist die Allgegenwart Hoftallers an Fontys Seite darauf hin, dass einige aufgetauchte Stasi-Akten den Bürger Wuttke noch eine Zeit lang erpressen könnten: Höchstwahrscheinlich dient die Aufrechthaltung von Fontys dissidenter Stimme und seines Verstecks bzw. seiner Tarnung der Stützung des von Grass verteidigten Gedankens, dass das staatliche Bewachungs- und Unterdrückungssystem und dessen Spitzelei den Dichtern gegenüber fortbestehe und zur Aufrechthaltung jener selbstschützenden Haltung gehöre.

Oder kann Wuttke sich von diesem DDR-typischen, tief verwurzelten Habitus nicht losreißen? Hat er dieses Verhalten vielleicht so sehr verinnerlicht, dass er sich nicht mehr davon frei machen kann? So erlebt die sogenannte Kopie des Unsterblichen als Fonty in der Endzeit der DDR eine Brechung. Die vom Autor Grass mit der Intertextanlage möglicherweise verfolgte Aufklärung gerät ins Wanken und entzieht sich weitgehend der Bedeutungszuschreibung. Das Zwiegespann Wuttke-Fonty klingt umso misstönender und disharmonischer.

Entfremdung

Trotz der gewonnenen Einsicht einer Figurentoppelung und eines Schauspielers in der Rolle seines Lebens scheint Grass' Hauptgestalt selbst nicht genau zu wissen, wann und wo ihre zivile Existenz als Theo Wuttke sich von der bei Fontane ausgeliehenen abgrenzt. Mittels der Fonty-(De)Montage gehen Wuttke und Fontane nahtlos ineinander über, und immer dann wird die ostentative Parodie in neue, m. E. idiomatische, hyperbolische und groteske Dimensionen ausgedehnt.

So macht sich Wuttke bzw. Fonty Fontanes schriftstellerischer Produktion zu Eigen, indem er gelegentlich sogar so weit geht, dass er Fontanes Balladen als "seine" Balladen vorträgt (33, 35); manchmal ist sogar von "unseren Balladen" die Rede, "wie von einem Gemeinschaftswerk" (33): Soll die Dimension einer zeitübergreifenden Zusammenarbeit das Unsterblichkeitsmoment verstärken? Die Verquickung beider Zeitdimensionen in der Figur

Fonty und dessen Stilisierungen Fontanes gehen demnach weit über eine Zerstörung der Syntax hinaus:

“Als ihr [Madeleine] der Großvater [Wuttke] von einem Vortrag berichtete, den er zum Thema “Quellenmaterial und Fiktion” für den Kulturbund gehalten hatte – “das muß im Dezember fünfundsechzig, gleich nach dem elften Plenum gewesen sein, als wieder einmal die Literatur auf Parteilinie gebracht wurde” – räumte er [Fonty-Fontane] ein, in “Irrungen und Wirrungen” den Fall der Lene Nimptsch quellengetreu verwendet zu haben [...]” (440)

Diese anhaltende individuell-nachahmende, doch verwirrende literarische Resonanz wird sogar auf die ganze Familiensphäre und den Freundeskreis übertragen. Fonty schreibt beispielsweise “Metebriefe” (10) an seine Tochter Martha, die immer wieder – entsprechend dem Vornamen der Tochter Fontanes – Mete (132 z.B.) genannt wird. Im Erzählbericht kommt man nicht umhin, auf diese zunehmenden Phantastereien einzugehen:

“Doch sobald sich Fonty so rückgespult [...] sah, konnte er nicht verhindern, daß ihm im Zeitsprung die neunjährige Martha Wuttke über den Weg lief, gefolgt von Theo Wuttke, der immerfort ‘Mete, komm!’ rief.” (116)

Manchmal geschieht die Verquickung auch rückläufig. Im folgenden Passus ist von den Zeiten Fontanes die Rede, dennoch taucht plötzlich der Namen von Wuttkes Tochter Martha auf:

“1891, im Jahr vor der Nervenkrankheit, ist er den August über in Wyk auf der Nordseeinsel Föhr: “Noch bin ich keinem Menschen begegnet, mit dem ich fünf Worte hätte sprechen mögen ...”, klagt er seiner Tochter Martha. Leider liegen dem Archiv ihre Briefe an den Vater nicht vor;” (322)

Wenn Fonty als durchkomponierte Figur mehrmals den Eindruck hinterläßt, er rede nie spontan und seine Worte seien stets zorgfältig überlegt (419), nimmt er eher unbewusst als gewollt die Marotten Fontanes an. Mehr noch: Er übernimmt dessen Plauderton in seine Alltagssprache und lebt in dessen Gedankenwelt. Er vermischt die zwei Lebensläufe, den gelebten und den gelesenen, bzw. geht in seiner Identifikation mit dem Vorbild Fontane so weit, das Gelesene zum Gelebten zu machen. Deshalb knüpft er beispielsweise Freundschaften zwischen den Vätern (253).

Trotzdem läßt sich prinzipiell schwer – um nicht zu sagen: unmöglich – bestimmen, wo die Grenze zwischen den beiden Identitäten verläuft – sofern die Identitäten überhaupt feste Identitätspositionen innehaben. Und eben aus dieser gleitenden Wiedergängerperspektive erscheint Fonty als ein besonders grotesker Protagonist. Alles scheint sich gedoppelt im Nachspiel

zu ereignen (79), doch will nichts eindeutig sein. Wenn Fonty spricht, ertönt in einer konstitutiven Undeterminiertheit, die groteske Effekte aufgreift, die Stimme Fontanes und betrifft das Gesagte infolgedessen stets den ständigen Identitätswechsel. Die oszillierende Entwicklung der beiden Intertexte ist nie deutlich auf einen Punkt zu bringen. Was hier durchschimmert, sind also das konstitutive Schwanken der Ambivalenz sowie der ungelöste Konflikt, die zusammengenommen die groteske Wirkung um Fonty hervorrufen.

Geradezu selbstverständlich stellt sich dann die Frage, ob hier bezüglich der Figur Wuttke von jener pathologischen, an Schizophrenie grenzenden Haltung die Rede sein darf. Depressionen und Nervenkrisen wechseln mit weisen und vernünftigen Überlegungen ab. Manchmal erfolgt der berühmte Jahrhundertssprung ohne Übergang und in Form von Fontane-Zitaten, anhand sehr bewusster und kontrollierter Vergleiche. Auffällig ist, dass Wuttkes Nachahmungsverhalten in der biografischen Niederschrift der Archivare nicht als mögliche 'Abnormalität' enthüllt bzw. betont wird. Ein Kommentar von Grass zu seinem seltsamen Helden in der österreichischen Tageszeitung *Die Presse* weist in eine ähnliche Richtung:

"Ich bin davon überzeugt, es laufen auch in Österreich schrullige Gestalten herum, die sich zum Beispiel für Grillparzer halten. Man denke nur an die vielen Napoleons, die in geschlossenen Anstalten leben. "Fonty" jedenfalls ist normal genug, dass er auch nicht Fontane sein kann, sondern einfach "Theo Wuttke". (Grass/Steiner, 1996)

Da Wuttke/Fonty sich zur Zeit der Handlung im vorgeschrittenen Alter befindet und dadurch bedingt vielleicht einige kindische Allüren angenommen hat, wird die Hypothese, er vermische die beiden Lebensläufe und identifiziere sich völlig mit seinem Vorbild, durchaus plausibel. Daraus ergibt sich, dass die Frage nach der Verhaltensnormalität im Vagen bleibt, und die Grenzen zwischen 'gesund' und 'pathologisch' spielerisch verwischt und in diesem Roman immer wieder infrage gestellt werden. Freilich können die Erzähler vom Archiv nicht in die Gestalten hineinblicken (auch wenn sie dies bezüglich Fonty wohl nur allzu gerne möchten); allerdings lassen sich in der Haltung der übrigen im Erzählrahmen handelnden und denkenden Hauptgestalten gegenüber Fonty dessen 'pathologische' oder zumindest von der Norm abweichende und exzentrische Züge erkennen.

Jedenfalls lässt sich bereits im Verlauf des ersten Buches mehr und mehr erahnen, wie Wuttke-Fonty in der Zeit wurzelt (29) oder – genauer gesagt – in der Zeit aufgegangen ist. Hiermit korreliert der Eindruck, dass die Zeit um ihn herum stillsteht, wenngleich er in seiner Unsterblichkeit stets Zeuge der vorübergehenden Zeit wird, da "er [...] sich zwischen wechselnden Jahreszeiten [erlebt]" (117). Dies hat aber zur Folge, dass auch seine

eigene Zeit schlichtweg an ihm vorbeizieht. Fonty ist in der Wendezeit 1989-1991 zu einem obsoleten und grotesken Zeitzeugen geworden. Anders gesagt: angesichts der zeitgenössischen Situation, in der er auftaucht, erweist sich Fonty, diese vorgetäuschte Reinkarnation Fontanes, als grotesk. Er nimmt die Gegenwart, d.h. alles Aktuelle aus dem Theo- Wuttke-Leben nur dann wahr, "wenn es ihn hart genug anstieß" (128).

Hierin zeigt sich ein grundsätzlicher Unterschied zu Hoftaller, der sich der jeweiligen Systemänderung anpasst. In der differenzierten Art und Weise, in der sich die Unsterblichkeit beider Hauptfiguren in ihr jeweiliges sterbliches Leben übersetzt – die eine Figur ist ein prototypischer Wiedergänger, die andere ein einmaliger Doppel- bzw. Wiedergänger und Unikum – offenbart sich das Groteske. Wenn es in der erzählten Zeit 1989-1991, in der sie konkret angesiedelt werden, auf ihre Unsterblichkeit ankommt, zeichnet sich in der epochalen Verstörung plötzlich eine Entfremdung ab, die dem Grotesken sehr nahe kommt. "

Wenn Hoftallers besondere, zyklische Form der Unsterblichkeit impliziert, dass dieser sich ständig erneuert und sich in seiner konstitutiven Anonymität an jedes System anpasst, weicht Grass jedoch allmählich gerade von dessen spukhafter Intertextvorlage als Schatten ab, um ihn so sehr in körperlicher Hinsicht (hier in seiner Kleidung) zu spezifizieren, dass er letztlich ausnahmsweise individualisiert, ja sogar grotesk wirkt:

"[...] allerdings hatte sich Hoftaller mit einer Neuanschaffung bedeckt: Die Kappe mit durchsichtigem Schirm war von amerikanischem Zuschnitt, desgleichen ein auf breiten Streifen geblümtes Hemd. Annähernd westlich gekleidet, gab er zu verstehen, daß es jetzt darauf ankommen werde, die Zeichen der neuen Zeit zu begreifen" (135)

Im Verlauf der Handlung bekommt man immer mehr pittoreske Aufnahmen eines Hoftallers zu sehen, der die Trends der amerikanischen Mode mitmacht und schließlich das Bild des berufsmäßigen Spions lächerlich macht:

"So unversehens wie selbstverständlich war er zur Stelle: diesmal in sommerlichen Kniehosen. Dazu paßten das kurzärmelige Hemd und die Baseballkappe." (163)

Im Gegensatz zu Hoftaller will sich Wuttke-Fonty der neuen Wendezeit nicht anpassen. Auch im Sommer trägt er beispielsweise den historischen schottischen Shawl à la Fontane (157, 385); seit Jahren hat sich die Garderobe nicht mehr geändert (154): Neben der bereits aufgeworfenen Frage, ob Wuttke noch anders kann, als sich seine eingeübte Fonty-Identität – im wahrsten Sinne des Wortes – zu überstülpen, gilt nun: "Theo Wuttke

wollte Fonty sein" (135), wie das Archiv überzeugt betont. "Theo Wuttke, das ist nur amtlich und taugt allenfalls fürs Rentenbescheid" (184), gibt Fonty später selber zu. In diesem Licht tritt der vom Archiv skizzierte Wieder- bzw. Doppelgänger Fonty bald als eine unausgeglichene Figur auf – was in großem Maße zu dessen grotesker Wirkung beiträgt. Fonty wird zum Sonderling, der zeitlos und infolgedessen auch lustig und lächerlich aussieht und nach dem sich die Leute umdrehen (vgl. S. 374) bzw. dessen Vergangenheitsbesessenheit auffällt (72), kurzum: Er wird zu einer schrulligen Figur, die als heutiges Fontane-Abbild verrutscht und entfremdet wirkt, in ihrer Lächerlichkeit nicht mehr ernst zu nehmen ist, manchmal brüskiert, manchmal erschreckt.

Beispiele für groteske Alltagssituationen, die aus der Konfrontation mit der vorbildlichen und fleckenlosen Unsterblichkeit resultieren, finden sich reichlich: Als Wuttke-Fonty seine Frau kennen lernte, richtete sich sein erstes Interesse darauf, "ob sie mit dem Schriftsteller Willibald Alexis, der den berühmten Roman 'Die Hosen des Herrn von Bredow' geschrieben habe, irgendwie verwandt sei" (80), wobei die prompte Antwort der entsetzten künftigen Verlobten sofort lautete, dass sie "keine unanständigen Bücher" lese, "in denen es um Hosen und so was geht" (80). Und wenn er im Tiergarten mit zwei türkischen Mädchen aus dem heutigen kosmopolitischen und multikulturellen Berlin konfrontiert wird, betonen die Erzähler die Entfremdung und relative Weltfremdheit: "[...] da wurde ihm plötzlich alles fremd" (121-2). Je näher das Ende des ersten Buches rückt, desto mehr nimmt diese Entfremdung zu; sie tritt auch deutlicher zutage, weil die Archivare vorübergehend von ihren Versuchen ablassen, mit ihren Fontane-Kenntnissen in Fonty hineinzublicken, und in eine fingierte Beobachterperspektive wechseln:

"Fonty hörte das alles in sich hinein. Wer ihn im Vorbeigehen auf der Tiergartenbank gesehen hätte, wäre bei verlangsamtem Schritt Zeuge seines Kopfschüttelns und seiner Grimassen geworden: ein alter Mann mit sich und anderen im Streit. Ab und zu rief er: Alles Mumpitz" ... (124)

"Linkshändig machte Fonty scheuchende Gesten, wie von Fliegen belästigt. Mit rechter Hand hatte er den Spazierstock gefaßt, mit festem Griff, daß er zitterte. Ein zorniger Greis, der in die Luft hieb." (126)

Und so kehrt Grass die Perspektive um, um sie zu verschieben: Nicht mehr Wuttke-Fonty wird von Fontane animiert, ganz von dem deutschen Schriftsteller aufgebläht, nicht so sehr mehr Fonty stellt die gesellschaftliche Maske Wuttkes dar; nach dem Fall der Mauer ist die Tarnung überflüssig geworden, darf die Maske zwar fallen, ist aber mit dem Gesicht verschmol-

zen, genauer gesagt: sie will selber, entsprechend dem Drang der Hauptfigur, im Ganzen Fonty zu werden (s.o.), zum Gesicht werden, sodass letztlich das bürgerliche Leben als Wuttke in umgekehrter Weise alsbald zum Kostüm würde, und schließlich Wuttke sozusagen von Fonty gespielt würde:

“Nachdem sich Theo Wuttke [...] den Aktenboten wie ein Rollenkostüm abgelegt hatte [...]” (111)

Im parodistischen Doppelgänger, so stellt Bachtin fest (*L* 55), stirbt der Held, d.h. er werde negiert, um sich zu erneuern, um sich zu reinigen und über sich selbst hinauszugehen. Damit lässt sich im Hinblick auf *Ein weites Feld* treffend argumentieren, dass Fonty nicht Fontane ist: Fontane wird insofern negiert, als er mittels Theo Wuttke fortlebt und sich als Fonty erneuert. Dabei geht Fonty aber auch über Theo Wuttke hinaus und so erlebt Fontane eine *andere* Geburt.

Erniedrigung

Demgegenüber gibt es noch den gesunden Blick der Familie Wuttke auf dieses Fonty-Spielchen, das als eine Form des Lebens gespielt wird. In der Wohnung im Haus Nummer 75 in der Kollwitzstraße, im Osten Berlins, ist die im Roman durchweg üblichere Anrede “Fonty” hingegen nicht gebräuchlich, sondern einzig Wuttke. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht einer der allerersten Momente, in denen der plaudernden und kommentierenden Gattin Emmi das Wort erteilt wird:

“Wenn mein Wuttke mit mir redet, redet er nie über seine Sachen und so...” (131)

Aus dem einführenden Satz “diejenigen, die ihn Fonty nannten, glaubten ihm aufs Wort” (10), geht dann im Umkehrschluss hervor, dass die Familie, indem sie “ihn” ausschließlich “Wuttke” nennt, nicht an Fonty glaubt. Besonders in den alltäglichen Äußerungen der Figuren aus der familiären Umgebung, die sich mit den Kommentaren der Archivare kreuzen, spiegelt sich Fontys seltsame Haltung bzw. Entfremdung wider. Die Tochter Martha ist die Erste, die mit nüchternem Blick auf jene Diskrepanz hinweist:

“Ist doch nix Neues! Im Prinzip ist Vater immer schon unruhig gewesen. Und weil er nie Reisekader war, denkt er sich Reisen aus, mal hierin, mal dahin.” (131)

Die meisten Menschen aus Fontys Umgebung, gewissermassen an der Familie Wuttke exemplifiziert, misstrauen dem Fontane-Tick Fontys.

“Ziemlich wirr alles, aber Sie vom Archiv werden schon wissen, was Fakt ist, wo genau er das herhat und was er alles dazwischenmixt, wenn er sich reinsteigert und denkt, er ist was Besonderes” (183-184)

“[...] wenn der wieder mal durchdreht wie jetzt.” (187)

Auch Emmi erkennt diese komische Realität, indem sie klar sieht, wie sich ihr Mann ständig in sein Vorbild ‘hineinphantasiert’ (vgl. S. 190):

“[...] er personifiziert sich schon wieder” (203)

“Für den ist nur wirklich, was er sich ausdenkt.” (263)

“[...] wo ihm [...] Emmi gegenüber saß, die aber vielleicht doch merkte, daß ihr Wuttke den besonderen Blick hatte: “Der sieht manchmal Sachen, die gar nich da sind.” (415)

Und so wird über das fingierte schizophrene Verhalten das Maske-
rade-Spielchen, dieses zunächst der DDR angepasste Spiel, das nun entglit-
ten ist, deutlich. Während Frau und Tochter das Spiel mitgemacht haben
bzw. mitmachen mussten, haben sich die drei Söhne der Familie anschei-
nend dagegen gewehrt und sind u.a. deswegen in den Westen geflohen, wie
Emmi erklärt (199). Erhellend ist in dieser Hinsicht der Kommentar der
Tochter Martha, die sich von allen Familienangehörigen am meisten auf
einer dialogischen Linie mit Fontane befindet und ausnahmsweise den “Un-
sterblichen” sogar selbst anredet.

“Na, weil sie [Emmi] mit Vater drinsteckt in dieser verdammten Rolle.
Wir mußten ja beide, damit er Ruhe gab, mitspielen all die Jahre lang.
War das ein Theater manchmal. Nur die Jungs machten nicht mit, Ge-
org schon gar nicht. War ihnen peinlich; sind deshalb drüben geblie-
ben, bei Tante Lise, wo sie auf Ferien waren, als die Mauer kam. Na,
weil sie das nicht aushalten konnten. Ich schon. [...] Und alle haben
mitgemacht, na, Sie doch ganz besonders, die Herren Bescheidwisser
vom Archiv. Macht Spaß, nicht wahr, dem alten Mann zuzuhören,
wenn er alles, aber auch alles auswendig brabbelt. [...] Und uns, nicht
nur Mama und mich, auch die Jungs, als die noch hier waren, hat er
gezwungen, nein, gezwungen stimmt nicht,... Aber wir haben uns fügen
müssen und ja und amen gesagt, jedenfalls im Prinzip. Mama, weil sie
mußte, und ich, weil ich verdammt nochmal an ihm häng und ihn be-
wundert hab sogar, als Kind schon, wenn alle geklatscht haben zum
Schluß [...]. Nix war mir peinlich. Aber die Jungs, die ja älter waren,
besonders Georg, haben nicht mehr mitmachen gewollt. Sagte ja schon,
daß sie deshalb im Westen geblieben sind. Noch heut ist Friedel sauer
wegen dem Unsterblichkeitstick, wie er sagt. Und bestimmt will Teddy
deswegen nicht zur Hochzeit kommen.” (184-185)

Natürlich sind sich die Archivare dessen im Grunde genommen bewusst.
Letztlich haben sie mit ihrer Erzählung das Spiel initiiert:

“[...] aber ausgelacht oder gar zynisch bewitzelt haben wir [Archivare] Fonty nie. Eher war er so, daß uns seine besessen vorgetragene Heiterkeit verlegen gemacht hat. Nie wußten wir genau, ob wir Zuschauer oder Komparsen einer Komödie waren, deren Autor gedoubelt zu sein schien. Fonty spielte mit uns und weil dieses Spiel in oft trister Zeit Spaß machte, spielten wir selbst dann mit [...]” (203)

Hier wird die Hauptgestalt des Romans *Ein weites Feld* aus dem alleinigen Blickwinkel des Archivs als Fonty dargestellt und sicherlich nicht hochgeschätzt. Während die familiäre Umgebung gegenüber Fontys Anderssein verschiedene Grade der Toleranz an den Tag legt und vor allem Emmi ihren Gatten zu ernütern versucht, wird Fonty außerhalb der Familie wohl auffallenderweise “als schrullige[r] Theo Wuttke verlacht”, wie etwa die Archivare widerwillig aufzeichnen (27). Obwohl die Archivare ihren Schützling eigentlich verteidigen wollen, müssen sie eingestehen:

“[...] so schlimm war es nicht. Gewiß, man lächelte [...]” (202)

“[...] man vergnügte sich hinter vorgehaltener Hand” (203)

Vor allem Emmi weiß nur allzu gut, wie ihr Wuttke sich mit seinem “Unsterblichkeitstuck” (185) zum Narren macht:

“Er mache sich vorm Publikum zum Gespött, warf sie ihm vor: ‘Die reiben Witze über dich, Fontywitze!’” (202)

Nun schimmert deutlich durch, wie ironisch auch der Spitzname Fonty (202) als groteske Anrede für einen Spinner verwendet wird. Entweder ist er (z.B. im Kulturbund) eingeladen, weil die Leute sich für Fontane interessieren – dass der Redner eine Macke hat, spielt keine Rolle, solange er über Fontane sprechen kann – oder er ist so lächerlich geworden, dass sie ihn einladen, weil er eine Attraktion an sich geworden ist. Schließlich bemüht sich Emmi darum, über die unübersehbare Doppelbödigkeit hinaus die Annahme der Schizophrenie zu widerlegen:

“Hinzu kam, daß Emmi immer häufiger Anstoß an seinem Äußeren nahm. Es stimmt schon: Er sah wie abgekupfert aus und hätte in Kino- und Fernsehfilmen, die übrigens in beiden Staaten produziert wurden, literarische Hauptfiguren darstellen können, so täuschend hatte er sich dem alten Briest, dem alten Stechlin und schließlich der weit älteren Originalvorlage genähert. Kein Wunder, daß Emmi klagte: ‘So redet mein Wuttke nich. [...] Und wie er rumläuft. Immer den ollen Shawl rumgewürgt und mit Krückstock. Dazu die Haarflusen bis innen Nacken rein. Und dieser Hut! Is ja möglich, daß ihm der steht. Aber was heißt das, Bismarckhut? Is er nich. Nich Bismarck noch sonst wer. Is man bloß mein Wuttke, ein popliger Aktenbote, über den sich die Leute schieflichen.’” (204)

Als ausschlaggebend für eine groteske Deutung der Fonty-Figur erweist sich diese Vieldeutigkeit im Blick auf Fonty. In der ausdifferenzierten Dialogizität zu Wuttke-Fonty spiegelt sich zugleich die Unbestimmtheit und Nichtdeterminiertheit im Zusammenhang mit seiner Gestaltwerdung, werden diese in jeglicher Hinsicht unfesten, sich der Eindeutigkeit entziehenden Figurenschattierungen markiert. Wenn die Interpretation der Fonty-Wirkung nicht eindeutig fassbar ist, so stellt sich das gerade für das Grotleske als relevant heraus. Fonty gegenüber werden abwechselnd, kontrapunktisch und vielstimmig Segnung und Verfluchung, Zustimmung und Ablehnung angenommen. Damit wird ein karnevalistisches Moment (L, 53) angesprochen, mit welchem ein Prozess der Erhöhung und Erniedrigung bei Fonty Fontane gegenüber einhergeht. Ebendieser ambivalente Zwischenraum ruft das Grotleske hervor. Auf den im ersten Buch als Fonty inthronisierten Karnevalskönig Wuttke warten im zweiten Buch gleich nach der Entlarvung seiner Exzentrizität der Sturz und die Erniedrigung: Auf Wuttkes Gesicht ist die Fonty-Maske erstarrt, wie sich immer deutlicher im Verlauf der Handlung erkennen lässt. In geringerem Maße als im Falle Oskars in der *Blechtrommel*, wie schon Dieter Stolz bemerkte (1999: 172, s.o.), wird dem Leser auch in *Ein weites Feld* ein – wenn auch hier am Rande der Gesellschaft lebender – Narr präsentiert.

Märchen(reise) und Narrenfreiheit: M(a)cDonald(')s

An einer ganz bestimmten Episode des Romans lässt sich transversal exemplifizieren, wie diese (werkspezifisch interferierenden) Mechanismen der grotesken Wirkung das biografische Projekt des Romans auf seinem eigenen Nährboden dekomponieren und aufbrechen.

Die parodistischen Nachwirkungen Fontanes bei Fonty sind nicht mehr aufzuhalten. Wenn Fonty mit seinem "Geschwätz" (42) nicht aufhören kann, liegt das wohl auch daran, dass er entsprechend seinem Vorbild nichts "unkommentiert" lassen kann (14). So gehört es wie gesagt zu den Spielregeln des Romans, reichlich mit Fontane-Zitaten indirekt, auf Umwegen also, auf Gegenwärtiges zu reagieren und zwischen den deutschen Einheitsbestrebungen im 19. und 20. Jahrhundert Parallelen zu ziehen, sodass letztlich die Maske Fonty-Fontane im Hinblick auf einen Zeitroman einen Bruch verursacht.

Unter solchen bereits oben aufgeführten Umständen unterbricht Fonty an einem Sonntag plötzlich einen seiner üblichen Spaziergänge entlang der kurz zuvor gefallenen Berliner Mauer: vor dem Brandenburger Tor fängt er im ersten Kapitel des ersten Buches an, in aller Öffentlichkeit, unge-

achtet des teilnahmslosen Publikums, anlässlich der bevorstehenden deutschen Einheit eines der drei Gedichte, die Fontane nach den deutschen Einigungskriegen (1864, 1866, 1870/71) geschrieben hat, nämlich das Gedicht *Einzug*, aufzusagen. Indem über das Motiv des Brandenburger Tors der Mauerfall mit den feierlich-würdevollen Einheitsgedichten Fontanes verknüpft wird, soll das Bombastische in den Texten des noch devoten Preußen Fontane, aufgebläht vom Triumph, der den Sieg ausposaunt, möglicherweise einen freudigen Beitrag zur neu errungenen Einheit im Jahre 1989/ 1990 bedeuten. Obwohl auf diese Weise die Einheit homophon ihren Einzug hält, hört dennoch niemand zu. Fonty wirkt eigentlich wie ein verrückter Greis, dessen Monolog auch von Hoftaller nicht aufzuhalten ist (19). Die anschließende kommentierende Reaktion der Archivare ist vielsagend:

“Nur wenige lachten, und niemand weinte vor Freude [...]” (20)

Dass dabei niemand vor Freude geweint hat, lässt darauf schließen, dass Preußens Militarismus nun nicht mehr auf fruchtbaren Boden fällt. Die Vergleichsperspektive als poetologische Dynamik des Romans – die in erster Linie auf der Figurenkonstellation gründet – wird sogleich gebrochen, was darauf hindeutet, wie verschiedenartig diese deutschen Einheitsversuche sind (vgl. dazu Lorrain in: Quéval, 2001: 149).

Die misslungene Aktion Fontys wird sogar später im Rückblick von ihm selber andeutungsweise, mit Auslassungspunkten und Aussparungseffekten selbstkritisch entblößt:

“‘Eine sentimentale Anwandlung nur...’ [...] ‘War bloß Mache. Alles zum falschen Anlaß. Ist ihnen zu Kopf gestiegen. Siegen macht dumm! Wollten sich groß und größer plustern.’” (63)

Wenngleich dabei zum Glück nur wenige gelacht zu haben scheinen, hätten es viel mehr sein können. Schon beim Einzug in das Romanfeld liest man, wie entfremdet Fonty schon im Keim ist. Auffällig dabei ist, wie Grass die Archivare im doppelperspektivischen Licht auftreten lässt, was immerhin ihren manipulierenden Diskurs andeutet:

“Und dennoch deklamierte kein Schauspieler, nein, der Unsterbliche sprach.” (34)

Die darauffolgende M(a)cDonald’s-Episode stellt diese Entfremdung weitgehend in groteskem Format dar: Sie steht zugleich für die Freiheit, die durch den Spalt der Berliner Mauer geschlüpft ist, mit dem Näherrücken der deutschen Einheit an Wert gewinnt und von Fonty beliebäugelt wird. Immerfort, in gesteigerter Manier, beschreibt Grass in seinem Roman, wie sein Held Fonty, da nun das Märchen in Reichweite ist, sich vornimmt, die erst-

malig vorhandene Freiheit beim Fall der Mauer, nun "offen nach allen Seiten" (138), nach Lust und Laune für sich zu nutzen und so die endlich mögliche Märchenreise (154) zu realisieren. Fontane war ein geborener Brandenburger, dessen "Fernweh[...] bis ins Wetterwendische in tausend Briefen belegt" (129) ist, so steht in Grass' Roman zu lesen, und habe sich so sein ganzes Leben lang regelmäßig u.a. nach England, insbesondere nach London, nach dem schottischen Milieu und der "entlegene[n], vom Clanwesen abgesteckte[n] Region"(129) der Campbells, Stuarts und Macdonalds (92) geseht.

Um im zweiten Kapitel des ersten Buches dann doch einen doppelten 70. Geburtstag zu feiern, "soll etwas Besonderes sein" (12), meint Wuttke als Fonty. So wie Fontane die Feierlichkeiten im Englischen Haus erlebt hat, kann auch Fonty ihnen sich nicht entgehen lassen:

"Mir schwebt", sagte er, 'etwas Schottisches vor. Nicht unbedingt mit Dudelsack, aber annähernd schottisch soll es schon sein ...' (12)

Da Schottland der wohlwollenden Kontrolle Hoftallers entzogen ist, bietet sich nun eine Gelegenheit, eine doppelt groteske Differenzierung Fontane gegenüber einzuführen.

Erstens wird von Grass das Fontanesche Muster eingeführt, und zwar mit einem konkreten Detail dem Leser in Erinnerung gebracht. Auf Fontanes Langeweile bei der Feier seines 70. Geburtstags im damaligen Englischen Haus inmitten von Geladenen, die von seinem Werk, da sie bei der Rezitation seiner *Archibald-Douglas-Ballade* vorzeitig geklatscht haben, vermutlich keine Ahnung hatten, wird in einem abwegigen Kommentar Fontys bezüglich seines sozusagen alten 70. Geburtstags in überraschender, möglicherweise grotesker Wirkung mit verblüffendem gärtnerischem Vokabular (vgl. S. 254) angespielt:

"[...] wie verlegen ich während der Rezitation auf das auf meinem Teller vereinzelte Radieschen gestarrt habe, als sei mir ein Hühnerdreck auf den Teller gefallen." (41)

Dieses einsame Radieschen, das Fontane damals noch nicht bereit war, von unten anzusehen, ist übrigens von Grass 1976 in einem ironisch-satirischen Essay *Als das Radieschen umbenannt werden sollte* aufgegriffen worden (E&R II, 412). Da ging es ihm um Doppelsinnigkeit, genauer gesagt: um die gemeinsame Etymologie von 'Radieschen' (= kleinen Wurzeln) und 'radikal' (= von der Wurzel her, an die Wurzel gehend) im lateinischen Wort 'radix' (= Wurzel) und folglich um die Bedrohung der damaligen Bundesrepublik durch das Radikale. Beide Wörter sollen aus dem Französischen ins Deutsche entlehnt worden sein, ähnlich wie Fontanes hugenottische Vorfahren

nach Deutschland gelangt seien. Vor allem aber gibt das Radieschen in seiner möglichen etymologischen Doppeldeutigkeit zu verstehen, wie Fontane bei seiner eigenen 70. Geburtstagsfeier vor Scham in den Boden gesunken sei. Im weitesten Sinne könnte das Radieschen mit seinem möglichen Radikalitätspotential auf den nun radikalen alten Fontane anspielen, "der nahezu revolutionär [ist], der nur auf den vierten Stand setzt" (Grass/Lohr 1998: 69), und dem Grass gleichfalls in seinem Roman kritische Aufmerksamkeit schenkt.

Zweitens entflieht Fonty der von Hoftaller organisierten Geburtstagsfeier wohl aus Furcht, nochmals den Pomp des damaligen Festes erleben zu müssen, doch auch bereits angelockt vom großartigen Duft der Freiheit und Unabhängigkeit, der sich mit dem Fall der Mauer verbreitet hat. Exotismus wird daher zumal in der Form schottisch anmutenden Wohlklangs bevorzugt, so dass – um den 'unsterblichen Geburtstag' nachzufeiern – Fonty bei einer nun auch dem Osten frei zugänglichen Imbisskette landet: bei McDonald's und seinen identitätsbedingten Macs (bzw. 'Mäcs'), entsprechend dem vorangestellten Bestandteil typisch schottischer Familiennamen. Was dann in unübersehbar spielerischem Charakter in Szene gesetzt wird, sind zwei Greise, die mit Pappbechern, gefüllt mit Milchshake und Coca-Cola, feierlich anstoßen und "spaßeshalber" Haltung annehmen (40). 'Kolos-sal' lächerlich erweist sich in der Folge das Bild eines wie selbstverständlich dazustoßenden Hoftallers, des Schattens, der unaufhörlich folgt und Fonty seine "beklemmende[...] Gesellschaft" (145) auferlegt. Während Hoftaller, schottenfeindlich, mit dem vom Laut und Klang her schottisch befundenen BigMac bei jedem Bissen kämpft, stopft Fonty die McNuggets genussvoll in sich hinein – ähnlich wie er die Clans der Campbells, Macdonalds und Douglas kenntnisreich im Munde führt (31-33). In diesem Ko(n)text wird Fonty in virulenter Fontane-Stimmung zum zweiten Mal, nun beim Geburtstagsimbiss, einen Fontane-Text, natürlich erneut die *Archibald-Douglas*-Ballade, vor der Kundschaft vortragen. Und die Reaktion auf seine Ballade hat sich gewaschen: "McDonald's besser als Englisches Haus damals!", rief Fonty." (41)

"Kein Wunder, daß der Betrieb an allen Tischen verstummt war. [...] Beifall belohnte Fonty. Jung und alt klatschte. Die Kassierin Sarah Picht rief vom Tresen herüber: 'Spitze! Das war Spitze!'. Sein Vortrag hatte so begeistert, daß zwei schrille Mädchen, die in der Nähe saßen, aufsprangen, herbeihüpften, ihn umarmten und abküßten, wie ausgeflippt. Und ein vom Bier aufgeschwemmter, in viel nietenbeschlagenes Leder gezwängter Glatzkopf hieb Fonty auf die Schulter: 'War ne Wucht, Alter!' Das Personal und die Stammkundschaft waren baff vor Staunen: So etwas hatte es bei McDonald's noch nie gegeben." (35)

Wie in paradoxer Weise bei Fontanes Geburtstagsfeierlichkeiten in Fontys Stimme – “wie schon zum Siebzigsten [...] Preußens Adel durch Abwesenheit glänzte. [...] Ich sehe viele, die nicht da sind” (59) – nochmals Fontanes bekannte “gekränkte, zurückgewiesene oder verkannte Liebe” (51) zum Adel durchsickert, kommt bei Fontys Geburtstag also auch der Beifall vom Rand der Gesellschaft, von einfachen Leuten (wie in guten alten DDR-Zeiten vom Volk der Arbeiter und Bauern), kurzum “aus dem vierten Stand”, um es mit Fontane zu sagen (159). In den letzten Jahren von dessen Leben galt immerhin: “Alles Interesse ruht beim vierten Stand!” (53). Das Groteske erwächst hier aus der Grass’schen Rekontextualisierung des Fontaneschen Intertextes in der Erzählgegenwart des Mauerfalls; insbesondere der durchkomponierte Parachronismus der Szene unterstreicht die Exzentrizität Fontys und stellt ihn und sein Intellekt in einem marginalen Licht vor.

Diese Abwege machen es möglich, dass ein Wasservogel, nämlich ein Haubentaucher, auf einem See des Tiergartens ein entscheidendes Moment in der Bildung Fontys, d.h. in der Fontane-Bildung Wuttkes, hervorruft. Der Tiergarten als Kunstlandschaft (111) spricht in Fontane-Sprache zur Kunstfigur Fonty. Beim Anblick des Haubentauchers und seines Abtauchens, das Fonty zu seinen “Fluchtgedanken” verleitet (129, 131), ist endlich, “überfüllt mit Erinnerung” (167), die Zeit reif für eine Märchenreise ins Fontanesche Land. Fonty steht schließlich kurz davor, sich endlich “demnächst dünne zu machen” (131), wie ihm Fontane zitathaft über die Lippen kommt. Den Anstoß zu derartigen Abtauchgedanken liefert anscheinend der Wunsch, “endlich mal raus aus den ledernen Zwängen” (125), “aus allen Zwängen und Bindungen” (163) zu fliehen, wie auch Fontane stets zu Ausbrüchen neigte, und nun Fonty natürlich auch, und sich Letzterer genauso (wie Fontane?) danach sehnt, Hoftaller, den ewigen Schatten und Stasi-Mitarbeiter, loszuwerden.

In diesem Zusammenhang bietet sich für Fonty endlich die Gelegenheit, nach England und Schottland (131) zu reisen und durch das “schottische Hochmoor” zu wandern (129), Richtung “Macbeths Hexenheide” (129), “weiter weg über den Grenzfluß Tweed” (129), wie Fontanes Werk *Jenseits des Tweed* (1860) es vorschreibt: “[...] jetzt herrscht ja Freiheit, [...] Narrenfreiheit!” (170). Aber der Schatten läuft schneller als er selbst und Fonty wird von Hoftaller eingeholt. Und so ist das Märchen zu Ende. Als wolle er diese Anstrengungen der nicht stattgefundenen Reise feiern, besteht der Schatten natürlich auf einer Einladung in den McDonald’s. Auf den letzten Seiten des ersten Buches soll man sich dann Fonty vorstellen, diesen lebhaften Intellektuellen, ein bisschen verstaubt, der er all die Jahren hindurch gereist ist, wie er locker nach einem zweiten Becher Cola und der missglück-

ten Reise, sich einen Papierhut aus McDonald's-Servietten aufsetzt und durch das Restaurant "über die Geräusche der Schnellabfütterung hinweg" (173) schreit. Indem Fonty sich als lächerliche Figur inszeniert, drückt er zugleich seinen Schmerz und seine Verzweiflung aus:

"Hätte nicht gedacht, daß meine Exkursion so rasch in schottischem Milieu enden würde." (173)

Durch die Art und Weise, wie Fonty sich im schottischen Milieu fühlt und benimmt, wird erneut die Grenze von Fiktion und Wirklichkeit berührt. Die schottischen Gleichklänge von McDonald's und Konsorten, die Fonty aus Leibeskräften herausschreit, markieren das groteske Ende des verunglückten Ausflugs.

Kapitel 5

“Kleine Ausbrüche in die Freiheit” Abtauchunterricht beim Haubentaucher

Schon beim Betreten des weiten Feldes, im ersten Buch, zeigt sich: Wenn Berlin zu mehr als drei Vierteln im Mittelpunkt des Romans steht⁸⁵, so lädt die Stadt in ihrem atypischen bzw. alternativen Rhythmus des Gehens, des Flanierens, des Ruderns und vor allem des Plauderns und allgemein der Langsamkeit und Weitschweifigkeit zu grünen Atempausen ein. Als primäres Erlebenszentrum der Figuren – insofern wäre *Ein weites Feld* in der Tat als ein Großstadtroman zu betrachten – bietet Berlin die Möglichkeit zu Ausflügen in seine grüne Lunge, den Tiergarten. Von der grünen Oase im Herzen Berlins, obgleich sie als Handlungsort in Puzzlestücken, aneinandergereiht, weniger als zehn Prozent des Romans ausmacht, geht immerhin eine außergewöhnliche Anziehungskraft aus:

“Zum Großen Stern zog es sie, mitten durch den Tiergarten, der auf nach links abzweigenden Nebenwegen zur Luisenbrücke, zur Amazone und in Richtung Rousseau-Insel mit Ruhebänken lockte. Aber sie wichen nicht ab.” (21)

Das spazierengehende Paar Fonty-Hoftaller weicht von den breiten, übersichtlichen Hauptwegen zum Großen Stern nicht ab: In Anwesenheit des Stasi-Mitarbeiters Hoftaller sollte man der Verlockung ‘abzweigender Nebenwege’ widerstehen. Bereits am Anfang des Romans klingt die verführerische Einladung des Tiergartens an; so kann die geheimnisvolle Seelenverwandtschaft zwischen dem Garten und dem Hauptprotagonisten fortgesponnen werden.

⁸⁵ Von den 37 Kapiteln des Buches spielen sich nur acht außerhalb Berlins ab: Drei Kapitel spielen auf Hiddensee (Kap. 16, 17, 18), vier Kapitel sind den ‘Ausflügen’ mit Hoftallers neuem Trabi gewidmet und führen den Leser nach Frankfurt an der Oder (Kap. 24), Altdöbern in der Lausitz (Kap. 25) und Neuruppin (Kap. 28 und 29). Im letzten Romankapitel verlieren die Erzähler Fontys Spuren kurzzeitig im Berliner Spreepark und schließlich definitiv in Frankreich. Die “karminrote Marianne” (781) auf der letzten Ansichtskarte mag als Beweis für Fontys Verbleib im Land seiner hugenottischen Vorahren gelten.

Zu DDR-Zeiten waren dem bespitzelten Wuttke "kleine Ausbrüche in die Freiheit" (109) erlaubt, kurze Momente der Erholung im Freien gestattet: kleine Zeitinseln, um der Macht und dem Regime vorübergehend zu entfliehen. Eine Zuflucht, einen grünen Erholungs- und Fluchtort also, bot ihm damals der Volkspark Friedrichshain im Osten der Stadt (109). Nach dem Mauerfall – und da setzt der Roman ein – spielen "die kleinen Ausbrüche in die Freiheit" auf die konkrete, neu errungene Bewegungsfreiheit des Bürgers Wuttke und den erst seit kurzem zugänglichen Tiergarten an. Wenngleich der Tiergarten von da an grundsätzlich mit Freiheit gleichzusetzen ist, so sind seine "abzweigende[n] Nebenwege" und Spazierpfade doch auch in direkte symbolische Verbindung mit Fontane zu bringen. Hier und im angrenzenden Tiergartenviertel, in dem wohlhabende, adlige Familien wohnten und dessen Ansehen Fontane so bemängelte (vgl. S. 51 s.o.), ging der Schriftsteller selber spazieren. So hat er sogar die sonnigen Rasenflächen, die malerisch angeordneten Baumgruppen und stillen Gewässer des Tiergartens als Hintergrund für manchen seiner Romane ausgewählt. Im Tiergarten findet schließlich der Umgang mit Fontane, und folglich auch mit seiner Zeit, seinen Ausdruck.

Neben dem bürgerlichen Hauptweg und der Lebensgeschichte eines Wuttke gibt es im Tiergarten also diese inoffiziellen, schattigen und heimlichen Nebenwege (vgl. auch S. 722) am Wasser entlang, die zu Fontane führen. In der Mitte der wiedervereinigten deutschen Hauptstadt wird der lang ersehnte Tiergarten für Theo Wuttke zum Vehikel der unterschwelligen, hypotextuellen Fontane-Identität, zum unvermeidbaren Ort der Fontane-Verwandlung, da wo Fontanes Biografie und Romanwelt kreativ zusammenwachsen. In diesem Flanier- und Wanderareal des Tiergartens laden die "altbekannten Wege [...]" (432) zu einem chamäleonhaften Wechsel ein. Nicht wie im modernen Stadtleben (vgl. McDonald's), wo er immer wieder wie ein Fremder lebt, kann Wuttke sich hier endlich frei ausleben, seine Fonty-Maske aufsetzen und während dieser "Reiserouten auf vorgeschriebenen Wegen" (129) mit Fontane ins Reich der Träume schweifen.

Schon im Eingangszitat dieses Kapitels ist es auffällig und in der weiteren Darstellung taucht es motivartig regelmäßig wieder auf, damit der Leser es sich einprägt: Am liebsten in der Nähe der Rousseau-Insel, auf seiner bevorzugten Bank, von der aus er die Vögel und Enten beobachten kann, und auf dem Neuen See scheint im Tiergarten die imaginierte Fontane-Verwandlung tatsächlich stattfinden zu können:

"Fonty pflegte seine Vorlieben. Gerne wanderte er vom Denkmal Friedrich Wilhelms III. zum Lortzingdenkmal und suchte von wechselnden Parkbänken aus unverstellte Blicke übers Wasser bis hin zur Rousseau-

Insel. Und wie wir wissen, gab es dort eine Lieblingsbank, die im Halbschatten stand, mit einem Holunder hinter der Rückenlehne." (114)⁸⁶

Man könnte fragen, weshalb Grass beinahe ausschließlich dem südlichen Teil des Tiergartens mit der Rousseau-Insel seine Aufmerksamkeit schenkt. Ein Blick in die Geschichte des Tiergartens hilft uns weiter: Die Gegend um die Rousseau-Insel ist das Werk von Justus Ehrenreich Sello, der Ende des 18. Jahrhunderts mit dieser neuen Gartenpartie einen sentimentalen Gartenstil verwirklichte und die Natur in geheimnisvoller Wildheit 'herstellen' wollte: ein 'Zurück-zur-Natur'-Schrei à la Rousseau⁸⁷. Diese Naturszenarien wurden später von Peter Joseph Lenné, dem großen Landschaftsgärtner, auf den, wie wir wissen, in Preußen zahlreiche Gartenanlagen zurückgehen, im Stil des englischen Landschaftsgartens erweitert und mit Wasserläufen durchzogen. So wundert es nicht, wenn genau in diesem südlichen Teil, dem Englischen Garten, Fonty die gleichen Überdrußgefühle wie sein Vorbild überkommen und er diese Sehnsucht, der Großstadt zu entfliehen, gedanklich mit einer Reise ins schottische Hochmoor verbindet, sich aber mit Ausflügen in diesen Garten tröstet. Es ist kein Zufall, wenn Wuttke-Fonty ausgerechnet im Tiergarten am häufigsten Fluchtgedanken kommen (129) und genau an diesem besonderen Ort schließlich seine beiden Fluchtversuche nach England und Schottland geplant werden.

So wird allenfalls im Berliner Tiergarten der stillen, dicht bewachsenen Rousseau-Insel in der Anwesenheit Fontys eine "höhere Bedeutung" (764-765) beigemessen. In der Fachliteratur ist nachzulesen, dass sie in vielen Parkanlagen als Toteninsel nach dem Vorbild von Rousseaus Grabstätte auf einer Insel im See des Parks von Ermenonville bei Paris angelegt wurde (wie wir wissen, wurde Rousseaus Sarg später in das Pariser Pantheon überführt). In Analogie zu Rousseau, der dank seines hohen Bekanntheitsgrads und seiner Popularität mit diesem ungewöhnlichen Denkmal geehrt wurde und seitdem im öffentlichen Bewusstsein unsterblich geworden ist, lässt

⁸⁶ Der Holunder könnte in gewisser Weise ein Fontanescher Baum sein: Der Roman *Grete Minde* lenkt bereits in der Eingangsszene den Blick auf ein Hänflingsnest im Holunder (S. 8) (in: Theodor Fontane, *Werke, Schriften und Briefe*, 1. Band: *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. München: Carl Hanser. 1974: 7-102). Auch in *Unterm Birnbaum* taucht der Holunder auf (S. 472) (ebd., 1974: 453-554). Gleichfalls ist wiederum in *Effi Briest* mehrmals von einem Holunderbaum die Rede, und zwar im Zusammenhang mit dem "Käthchen von Heilbronn in der Holunderbaumszene" (S. 26) und im folgenden Dialog: "Versteht sich, von alter Zeit her immer im Schlaf, und unterm Holunderbaum ist es natürlich nicht besser geworden. Eine alberne Person, und ich begreife Nienkerken nicht." (S. 40). (ebd. 1974: 7-296).

⁸⁷ Vgl. den Titel der Studie Jürgen von Stackelbergs: *Jean-Jacques Rousseau. Der Weg zurück zur Natur*. München: Fink. 1999.

sich hier nun in Berlin leichter verstehen, warum Wuttke genau an diesem Ort als Fonty auflebt. Dem "Unsterblichen" gegenüber fungiert Fonty, wie bereits erläutert, als lebendes Denkmal. Genau aus diesem Grund wird das konkrete Fontane-Denkmal aus Kunststein von Max Klein aus dem Jahre 1908, "mit beschädigtem Stock und in preußischer Haltung" (115) im südlichen Teil des Parks – übrigens eine Kopie des Originals aus dem Lapidarium in Kreuzberg – während der Spaziergänge ignoriert: "so, als einem versteinigerten Beamten, wollte er sich nicht begegnen [...]" (115).

Für Theo Wuttke, inzwischen Meister in der Aussparungskunst und in scheinliterarischen Abschweifungen, stellt der Tiergarten mit seinen abzweigenden, verschlungenen Wegen demzufolge ein marginales identitätsstiftendes Echo dar. Das 'reale' Wuttke-Gesicht der Grass'schen Fiktion verschwindet im Tiergarten umso mehr hinter der Fonty-Maske als da eine rückläufige Bewegung in die Vergangenheit in Gang kommt. Im Hinblick auf die Handlungszeit des Romans stimuliert dies nur zusätzlich das diskontinuierliche und groteske Fonty-Werden Wuttkes. Denn man darf nicht vergessen, dass eine solch merkwürdige Fontane-Rehabilitierung wohl im heutigen Berlin und nicht zu Fontanes Zeiten stattfindet; die Türken im Tiergarten machen den Leser darauf aufmerksam, wie entfremdet Wuttke als Fonty eigentlich wirkt.

In diesem Umfeld des Tiergartens spielt bei Grass außerdem ein seltsamer Wasservogel, der bereits genannte Haubentaucher⁸⁸, eine nicht zu unterschätzende Rolle. Vom Wasser aus lenkt der Haubentaucher – "mal hier, mal dort" (125) – die Aufmerksamkeit Wuttkes auf Fonty und zeigt ihm mit seinem 'Schauspiel', wie er gegen den Strom, also zunächst gegen das Nörgerln Hoftallers schwimmen kann:

"Inzwischen bot, zwischen Enten, der Haubentaucher, ein Gegenprogramm." (125).

Nach Jacques Brethomé erinnert der Haubentaucher, Selbstzitat Grass' und wichtiges Motiv in *Ein weites Feld*, an den roten Hahn aus dem Roman *Der*

⁸⁸ Bereits am Ende der Novelle *Katz und Maus* war der Wasservogel aufgetaucht (Grass, Günter, *Danziger Trilogie*. Darmstadt: Luchterhand. 1980 (einmalige Sonderausgabe), S. 623). Das Haubentauchermotiv ist in *Katz und Maus* eine Variation des Tauchers Mahlke: Auch er taucht am Ende der Erzählung ab („Aber Du wolltest nicht auftauchen“, S. 624), wie hier später Theo Wuttke. In Grass' letzt erschienener Novelle *Im Krebsgang* taucht das Vogel erneut auf: "mit Blick auf Schwäne, Enten und einen unermüdlichen Haubentaucher." (2002: 213).

Stechlin bei Theodor Fontane⁸⁹. Dieser Hahn steigt aus dem Wasser und fängt an zu krähen, wenn in der Welt etwas Wichtiges geschieht:

“[...] wenn's aber draußen was Großes gibt, wie vor hundert Jahren in Lissabon, dann brodel't hier nicht bloß und sprudelt und strudelt, dann steigt statt des Wasserstrahls ein roter Hahn auf und kräht laut in die Lande hinein.”⁹⁰

Wie Jacques Brethomé zu Recht betont, lässt Grass hingegen den Haubentaucher untertauchen, wenn etwas Wichtiges geschieht. Mithin wird das Bild des überraschenden und geschickten Lappentauchers bald zur metaphorischen Darstellung von Fontys eigener Gemütslage: Wie der Vogel wünscht sich Fonty, wegtauchen zu können.

“Der Haubentaucher war weg und plötzlich wieder woanders. Fonty ließ sich überraschen. Nach jedem Abtauchen verwettete er sich. Gerne wäre er so unberechenbar mal hier, mal dort, nach Lust und Laune – sei's für Minuten nur – weg gewesen [...]” (125)

In diesem vagen Identitätsraum zwischen Wuttke und Fonty wird der Haubentaucher mit seinen ‘Kunststücken’ (vgl. S. 433, 657-658) und Ideen zum Handlungsimpuls und gibt unserem Helden seine Fontane-Zukunft in die Hand, damit Fonty sich von Wuttke ablenken kann:

“Erst dem Haubentaucher, der zwischen Enten seine Kunststücke wiederholte und wie immer für Überraschungen gut war, gelang es, Fonty von sich abzulenken; Nicht, dass ihm dieser einfallsreichste aller Wasservögel beim Auftauchen das fehlende Wort geliefert hätte, aber für Ideen – und sei es für eine einzige – bürgte der Haubentaucher mit immer gültigem Patent.” (657-658)

Indem in *Ein weites Feld* ein solcher Wasservogel in die Tiefe des Wassers taucht und sehr lange unter Wasser bleibt, bevor er in auffällig schöner Haltung wieder auftaucht, regt er Wuttke-Fonty an, sich nicht nur mit seiner problematischen Beziehung zu Berlin, sondern vielmehr mit dem für ihn erdrückend gewordenen Feld der Vergangenheit und der Schuld – für welches Hoftallers ausgedehntes Gedächtnis steht – auseinander zu setzen. Und tatsächlich ist zu lesen, wie Grass' Hauptgestalt im Tiergarten beim Haubentaucher in der Zeit “rückläufig unterwegs” bleibt (128).

⁸⁹ Jacques Brethomé, “Signification et importance de certains lieux dans ‘Ein weites Feld’”. In: Wellnitz 2001: 211, 232.

⁹⁰ Theodor Fontane, *Der Stechlin*. In: ders., *Werke, Schriften und Briefe*, 5. Band: *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. München: Carl Hanser. 1974: 7.

Trotz der gegensätzlichen Haltung des Fontaneschen und Grass'schen Vogels – der rote Hahn steigt auf, der Haubentaucher taucht nieder – erkennt Jacques Brethomé⁹¹ bei beiden Autoren eine ähnliche zugrunde liegende Konstellation: Vor der Geschichte könne sich der Mensch seiner Verantwortung nicht entziehen. Die ersten Anspielungen auf die Schuld Wuttkes bzw. Fontys gehen auf Hoftaller zurück; er baut sie allmählich durch die Macht der Fiktion als Beweise auf. Diese werden tatsächlich später leibhaftig durch Madeleine, "la petite" (419, 781 z. B.) exemplifiziert. "Die Kleine" (713) soll übrigens wie "zartbittre Schokolade" (459) sein, und erinnert infolgedessen an Prousts "Petite Madeleine": Wie das Gebäck versetzt die "zartbittre Person", wie Madeleine genannt wird, in die Vergangenheit⁹². Vor diesem monumentalen Feld seiner Fehlritte in der Vergangenheit möchte Wuttke-Fonty tatsächlich zunächst fliehen. Er versucht unterzutauchen, vorübergehend in einer neuen Ruhezone aufzutauchen und sich von jenem "Sorgenkloß" (153) (auch Hoftaller genannt) zu befreien. Doch gelingt ihm das auf Dauer nicht. Philippe Wellnitz folgt den Spuren Jacques Brethomés, indem er das bei Fontane optimistische Bild des Vogels in Grass' Roman eher negativ umdeutet⁹³: Obwohl sich Wuttke als Fonty seiner Verantwortung entziehen möchte, kann er nicht von ihr davonlaufen. Eine derartige Deutung blendet m. E. aber die Funktion der Enkeltochter Madeleine völlig aus: Auch trotz der Fonty-Tarnung und des Ausweichmanövers verpflichtet sie ihren Großvater, sich auch als Wuttke mit seiner eigenen Vergangenheit auseinander zu setzen. Schlussfolgernd ließe sich aus meiner Sicht deshalb sagen, dass sich für den einsamen Fonty anlässlich des Abtauchunterrichts beim Haubentaucher vor der 'englischen' Wasserlandschaft im südlichen Teil des Tiergartens ein Reflexionsraum eröffnet. Ähnlich wie Rousseau sich in die Einsamkeit auf der St. Petersinsel im Bielersee zurückzog⁹⁴, wirkt Fontys Tiergarten-Einsamkeit hier mittels der entgrenzenden Kraft des Parks befreiend.

So verbinden sich die Kräfte der Mauerspechte und des Haubentauchers, wenn es darum geht, das Grotteck auf das Beziehungsgeflecht Fonty-

⁹¹ Ebd. S. 212.

⁹² Dies stellt auch Ralf Zschachlitz fest. Für eine weitere Auseinandersetzung damit verweise ich auf seinen Aufsatz, in Lartillot 2001: S. 178-182.

⁹³ Philippe Wellnitz, "Fonty hielt im Vorbeigehen einen Vortrag über die Macht des Ridikülen." *Aspects du comique dans 'Ein weites Feld'*. (In: Lartillot 2001: 128)

⁹⁴ Siehe die Anfangszeilen der "Cinquième Promenade" aus den "Rêveries du promeneur solitaire": "De toutes les habitations où j'ai demeuré (et j'en ai eu de charmantes), aucune ne m'a rendu si véritablement heureux et ne m'a laissé de si tendres regrets que l'Isle de St Pierre au milieu du lac de Bièvre." (J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*. Tome I. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). S. 1040.

Hoftaller, das Bancaud als ein animales Gespann deutet (in Wellnitz 2001: 110), hinauslaufen zu lassen: Jedenfalls wird mit dem Haubentaucher der eingangs geschilderte von den Mauerspechten betriebene Abbruch der Berliner Mauer – “au commencement était la faille”, schreibt Guy Astic mit Bruno Maillé (2004:157) – weitgehend verwertet und bereits ins Groteske gefärbt; die abgeschlagenen, bemalten Mauerstücke zeigen den “Kopf eines Ungeheuers mit Stirnauge” und eine siebenfingrige (!) Hand (14): Hier bereits nimmt eine groteske Chimäre überhand. Dank der “Demontage” (vgl. 14), die Grass literarisch ausgehend vom Abbruch der Mauer vornimmt, ist der Spalt dehnbar; da die Figuren schon durch den offenen Mauerspalt schauen können (15), kann er noch erweitert werden. In einer entbindenden Bewegung lernt die Hauptfigur Theo Wuttke alias Fonty aus dem motivreichen Abtauchunterricht des Haubentauchers, wie und wo sie den holprigen Übergang vom historisch-realen Fontane-Sein zum künstlichen Fonty-Werden zu suchen hat. Mithilfe angelegener Kunststücke ist Fonty am offenen Ende des Romans endlich dabei, in einem letzten und sozusagen einzigen karnevalistischen Feuerwerk das Feld zu verlassen und nach dem Schriftsteller dem Leser und diesem riesigen Intertextgewebe eine Nase zu drehen.

Kapitel 6

Treuhandfest und karnevalistisches Feuer

Wenn man den Entwicklungsgang von Grass' Romanfiguren durch die Wendezeit Schritt für Schritt verfolgt und darauf achtet, wie das Groteske dabei durchsickert, fällt ein wichtiger Moment auf, in dem sich das psychologische Aufgehen der Hauptfiguren in ihren Vorbildern spaltet. Es handelt sich um das Kapitel 33 ("Falscher Alarm"), in dem beide Figuren eine Brechung erfahren. In Hinblick auf Boßmanns (1997: 142, 149) Romaninterpretation soll dieser Wendepunkt als eine weitere Entwicklung in der Figurenkonzeption betrachtet werden.

Nach dem Selbstmord seines Brieffreundes Freundlich geht Fonty völlig in der Welt Fontanes auf:

"[...] auffallend war, wie leicht er den Treuhandmitarbeiter, überhaupt die Person Theo Wuttke ablegte und das Gespräch mit Zitaten fütterte, mehr noch, wie mühelos es Fonty gelang, ganz ohne Zwinkern der Unsterbliche zu sein." (666)

Aber Fonty entgeht dadurch, dass er das Leben Fontanes nachlebt, im aktuellen deutschen Kontext dennoch nicht den damit verbundenen Zweifeln. Auch wenn ihm seine Verwandlung in Fontane eine Zuflucht bietet, erlebt Fonty zum zweiten Mal eine Identitätskrise, weil seine Lebensrolle als Fontane-Wiedergänger in Gefahr gebracht wird. Einen ersten Grund dafür vertraut Emmi den erzählenden Archivaren an: "Daß ihm die Treuhand das Zimmer genommen hat, [...] das hat ihn nicht nur gewurmt, das hat er persönlich genommen" (676). Zu diesem folgenschweren Ereignis kommt seine erdrückende "Berlinmüdigkeit" (677) – in Berlin fehlte Fontane zu seiner Zeit die gesellschaftliche Anerkennung, und im heutigen Berlin fehlt natürlich auch Fonty jene Fontane-Anerkennung. Das ist für den Protagonisten Grund genug, abreisen zu wollen und auf diese Weise unterzutauchen und diesem ihm zu erdrückend gewordenen Feld zu entfliehen.

Im 33. Romankapitel entwirft also das erzählende Archiv Fontys zweiten Fluchtversuch nach London. Nachdem Hoftaller seinen Plan vereitelt hat, heißt es abschließend:

“Groß waren die Unkosten der verpatzten Reise kaum, doch soviel ist sicher: Danach ist Fonty, wenn nicht äußerlich, ein anderer gewesen.” (684)

Zunächst brach er zusammen, “machte [er] schlapp”; seine Knie zitterten und “sein Atem pfiß” (687): Eine weitere “Nervenpleite” ließ schließlich ihre Nachwirkungen spüren (689). Dass dieser Versuch scheitert, bereitet Fonty psychische Schwierigkeiten, und im Nervenzusammenbruch, der sich daraus ergibt, wird sein Doppelgängerdasein schwer erschüttert. Wie unter Hypnose entlarvt der Fieberwahn aber sein wahres Ich: Theo Wuttke ist er nur scheinbar, im Innersten ist er nichts anderes als Fonty, der Wiedergänger Fontanes, der als Kranker übrigens neue Anregungen und Interpretationsschlüssel für verschiedene Fontane-Romane liefert.

Außerdem erscheint Hoftaller nicht mehr nur feindlich gesinnt. Der Schatten Hoftaller bleibt zwar seinem Objekt treu, beginnt sich aber ihm gegenüber anders zu verhalten. Er entwickelt Mitgefühl für den Kranken Fonty, erscheint äußerst besorgt um die Familie Wuttke und verspürt sogar einen Hang zum Krankenbetreuer, vielleicht sogar eine gewisse Verantwortung (693) für sein “Objekt”. Hier tritt der andere Hoftaller in Erscheinung. Er tritt nicht mehr als “Tagundnachtschatten” auf, der Fonty bespitzelt, sondern eher als ein Freund, ja als “Hausfreund”. Zu Martha sagt er sogar:

“Ihr Vater steht mir näher, als Sie vermuten können. Die vielen, vielen Jahre ... Darunter schwierige ... Da möchte man ne Menge nachholen, Schaden begrenzen ... Wunden, die die Zeit schlug ... Versäumtes, das traurig macht ... Sie können sich auf mich, als den Freund Ihres Vaters, verlassen, und zwar voll und ganz.” (709)

Hoftaller ist zwar ohne Zweifel Fontys Gegenpart, kann ihm aber unter gewissen Umständen auch behilflich sein. Er bringt Ordnung in Fontys Leben, besorgt ihm eine neue Stelle. Trotz des Regimewechsels hat er seinen Einfluß also nicht ganz verloren. Immer noch erscheint er als “Tagundnachtschatten”, der auf seine eigene Art dem Leben Fontys Bedeutung verleiht. “Man weiß nie, hilft er – oder legt er ihn rein” äußert sich Frau Wuttke skeptisch zu dieser Frage. Angesichts des kranken Fonty fürchtet Hoftaller, er habe diesmal sein Spionagespielchen zu weit getrieben. So erzählt er es zumindest dem Archiv:

“Muß mir heute Vorwürfe machen, weil ich nicht fürsorglich genug ... Glaubte, ein kleiner Denkkettel muß sein ... So war die Zeit damals ... Doch im Rückblick verlieren meine dienstlichen Tätigkeiten zunehmend ihren Sinn, falls sie jemals sinnvoll gewesen sind.” (705)

Diese Wandlung des Spitzels in einen Freund erinnert an eine Form des sogenannten Stockholm-Syndroms: Indem Hoftaller nach Fontys zweitem

Fluchtversuch sein Opfer mit sich zerrt, symbolisiert er den Entführer, der dann dem Verfolgten gegenüber jenes für das Syndrom charakteristische Solidaritätsgefühl und die positive emotionale Beziehung entwickelt. Dies mag auch als eine weitere Ausprägung des komplizierten Beziehungsgeflechts zwischen Hoftaller und Fonty gedeutet werden.

Obwohl Grass seine Romanfiguren sich von ihren literarischen Vorlagen emanzipieren lässt, werden beide in der Folge der Erzählung wieder ihrem Urbild ähnlich, wenn auch auf differenziertere Weise als früher. Zunächst wird Hoftallers Spitzelrolle nicht aufgehoben. Während Fontys Nervenzusammenbruch macht er eine Sinnkrise durch, wahrscheinlich weil "ihm [...] die Motivation gefehlt haben [dürfte]" (706). Da das Objekt Fonty in der Phase der "Nervenpleite" keine Zielscheibe mehr abgibt, geht der Spitzel Hoftaller zur Krankenbetreuung über. Diese Aktivität passt nicht so recht zur landläufigen Vorstellung von Personenobservierung, und man erinnert sich, wie sehr Grass dieser Gedanke des unsterblichen Spitzels am Herzen lag. Genauso wie man sich Fonty nach Meinung der Erzähler ohne Hoftaller nicht vorstellen könnte, verlöre Hoftallers Leben jeden Sinn, wenn Fonty etwas Ernsthaftes zustoßen würde. Am Ende von Fontys Krankheit liegt Hoftaller deshalb wieder auf der Lauer, entscheidet wiederum über dessen Zukunft, als er ihn einen Vortrag in der Berliner Kulturbrauerei halten lässt, wobei er dann aber dennoch symbolträchtig den Notausgang bewacht hält.

So sind wir dabei, das Groteske – diese ästhetische 'Kategorie', die laut Kayser instabil sei und hier in ihrer literarischen Umgebung erfahren und erlebt wird – im 36. und vorletzten Romankapitel "Diverse Brände oder: wer hat gezündet?" (751-758) zu hinterfragen.

Vor seinem Ruhestand bietet Hoftaller, "Fontys ausdauernder Tagundnachtschatten" (138) und zugleich dessen "Fürsorger" und "Nothelfer in schwieriger Lage" (75, 12), seinem Schützling Fonty (110) die Möglichkeit eines letztmaligen öffentlichen Vortrags in der Berliner Kulturbrauerei. Eigentlich handelt es sich um den einzigen Vortrag des damaligen Kulturbundredners Wuttke, dem der Leser innerfiktional beiwohnen darf. Fonty soll einen Auszug seines bzw. aus Fontanes Manuskript *Die Kinderjahre* vor dem Publikum aufleben lassen. Der erste kommentierende Absatz zu diesem Ereignis berichtet:

"Somit war Fontys Vortrag, der übrigens wenige Tage nach dem Moskauer Putsch sein Datum hatte, nur einer von vielen Terminen im laufenden Programm." (745)

Da Fonty eine lokale Größe ist, wird trotzdem festgestellt: "ganz Berlin kam" (744). Soll das heißen, dass Fonty mittlerweile auch im ehemaligen Westteil der Stadt Berühmtheit erlangt hat? "Jedenfalls muß man, wenn dieser Fonty

redet, dabeisein" (745). Durch eine Systemumkehrung wird die Bedeutung eines an sich marginalen Ereignisses am offiziellen Geschichtsverlauf gemessen und die ganze Episode demnach von ihren Ansätzen her in einen grenzenlosen und erweiterten historischen Raum eingeschrieben. So gelingt Fonty das fast Unmögliche: 15 Jahre nach dem Ende seiner Aktivität als Kulturfunktionär wird er noch von zahlreichen Liebhabern als Fontane-Kenner gefeiert und endlich in der Rolle seines Lebens ermutigt und gewürdigt.

Fonty beginnt seinen Vortrag über die Kinderjahre mit langen Abschweifungen in Fontanesche Anekdoten. Als er dann sein Publikum verbal durch die Schlösser der Mark Brandenburg führt, kommt im Saal allmählich Langweile auf. Sein augenscheinlich (außer für die echten Fontane-Fans) uninteressantes Thema wird aber plötzlich durch eine Kraftleistung an den Zug der vorbeiziehenden Geschichte angehängt: All diese Schlösser sollten fortan der Treuhand gehören! (vgl. S. 750).

Der Begriff 'Treuhand' ist ist erläuterungsbedürftig. Die 'Treuhand' wurde nach der Einheit auf Betreiben der Oppositionsparteien eingerichtet; sie wurde damit beauftragt, das DDR-Staatseigentum 'abzuwickeln' – so lautete die damals gebräuchliche Floskel –, d.h. zu privatisieren und so das Volk vor Enteignung zu schützen. Aus linker Sicht, und auch Grass' Roman ist dieser Sicht in Ansätzen verhaftet, erwies sich die Treuhandanstalt jedoch bald als ein dämonisches kapitalistisches Instrument, das die ehemalige DDR den westdeutschen Maßstäben unterworfen habe, da der Westen über deren Existenzfähigkeit urteilen sollte. Letztlich habe sich der Westen das gesellschaftliche Eigentum der DDR angeeignet und sich dabei bereichert. Grass nutzt den sprachlichen Referenten weitestmöglich aus, um ihn in seinem Bezug auf die deutsche Aktualität aufzubrechen, zu verzerren und in grotesker Weise zu verfremden. Denn von dem Augenblick an, in dem das Wort 'Treuhand' gefallen ist und damit Gegenwärtiges erwähnt wird, das seine Zuhörer unmittelbar betrifft, befreit sich Fonty von seiner sarkastischen Fracht: Er weicht von seinem Manuskript ab, um auf einmal freiweg das 'Treuhandfest' vorzutragen, oder eher: Er verquickt Fontanes Kindheit bzw. seine eigene mit einem Treuhandfest, das ironischerweise die tausendste Abwicklung feiern soll. Hier verlässt Fonty in prägnanter Weise das literaturwissenschaftliche Terrain und überträgt es selbst in eine Fiktion, die aus seiner eigenen Imagination entspringt. Dieser punktuellen Inszenierung des Treuhandfestes entwächst eine karnevalistische Groteske-Dimension, was m.E. in diesem Roman geradezu einmalig ist.

"Mit Blick übers Publikum weg stand er frei redend in seinem abgetragenen Vortragsanzug, dem Bratenrock. Tropfengroß hatte er das Ordensbändchen der "Compagnons de la Résistance" am Revers. Er gar ganz von des Urhebers Gestalt und mit Unsterblichkeit gewappnet, als

er rief: "Wußten Sie das schon? Ist Ihnen bekannt, meine Damen und Herren, daß heute, zu eben dieser Stunde, im ehemaligen Haus der Ministerien, vormals Reichsluftfahrtministerium, die uns so gegenwärtige Treuhandanstalt illustre Gäste geladen hat? Aus besonderem Anlaß. Es soll nämlich die tausendste Abwicklung gefeiert werden. Wenn das kein Grund ist! Und zu diesem Fest hat man sich kostümiert. Unter dem Motto 'Frau Jenny Treibel läßt bitten' eingeladen, versammelt man sich in allen Stockwerken, auf Korridoren und in lampiongeschmückten Sitzungssälen. Aus Romanen und Novellen, sogar aus Nebenwerken sind Gäste erwünscht. Kaum vermag ich alle zu nennen, so viele haben Frau Jenny Treibel die Ehre gegeben; doch knappe Auswahl ist möglich. [...]" (751)

Das Motto "Frau Jenny Treibel lässt bitten" erinnert in seltsamer Weise an eine andere Erzählung Grass', nämlich *Das Treffen in Telgte* (1979), in welcher Simon Dach barocke Dichter einlädt. Unter diesem Motto lässt Fonty vor seinem Publikum ein literarisch inspiriertes Kostümfest, einen Karneval der Treuhand, stattfinden. Alles deutet darauf hin, dass die Gastgeberin niemand anders als Birgit Breuel selbst ist, die nach dem Mord an Detlev Karsten Rohwedder, dem ersten Chef der Treuhand, der hier auf Rollschuhen durch die Gänge fährt, dessen Nachfolge angetreten hat und nun im Kostüm von Fontanes Figur Frau Jenny Treibel ihre Romankollegen einlädt. So wird Birgit Breuel vorübergehend durch Frau Jenny Treibel vom Thron gestoßen: Frau Jenny Treibel ist eine Geschäftsfrau, die im gleichnamigen Roman Fontanes eine Ehe des Geldes wegen eingeht, um in die Bourgeoisie aufzusteigen. Im Hinblick darauf verweist das Ende des Romans auf den Anfang:

"Wenn einer redet, dann Fonty, irgendwas über Jenny Treibel. Wie die mit ihrem Clan das Ende der Mauerzeit erlebt. Und was dabei an Profit rausspringt." (28)

Damit ist bereits angedeutet, welches subversive, unerwartete, und spielerische Referenzverhältnis zum Tragen kommt. Was heißt das? Durch literarische Gestalten vereinigt Grass die 'offizielle' Geschichte und die Fontanesche Ethik: Er setzt sie parallel und lässt sie auch kollidieren. Die unmittelbare Realität 'Treuhand' wird der Logik einer "Erweiterung von Realität in Hinblick auf jene nicht an der Oberfläche sichtbaren Kräfte" – so umschreibt Sabine Moser jene Grass' sche Realismuskonzeption (Moser 2000: 170) – so weit unterworfen, dass ein grotesker Konflikt innerhalb des Referenten 'Treuhand' entsteht. Das satirische Format, das der Einladung zu dieser historischen Treuhandmaskerade beikommt, dient so auch als didaktische Hilfestellung, nach welcher das Groteske eigentlich nicht verlangt. Da wo Fontys Fontane-Verkörperlichung aus funktionaler Sicht als Inkarnation einer Kritik am Regime gelesen werden kann, deren Berechtigung beim Sturz

der DDR infrage gestellt wird, wird im Kontext einer Kritik an der Vereinnahmung der DDR durch den Westen allmählich rehabilitiert und auf eine rhetorische Klimax ausgerichtet:

“[...] Es sind die Abteilungsleiter und Sekretärinnen der Treuhandanstalt, die Sachbearbeiter und Vorzimmerdamen, aber auch, was nach Geld riecht oder den Riecher fürs Geld hat, potente Investoren und Großkäufer, die sich nach literarischen Vorlagen verkleidet haben.” (752)

Fontanes Protagonisten, nun Gäste der Treuhandfeier, passieren Revue. Und Fonty vergibt die Kostüme entsprechend der Diversität und Pluralität der ostdeutschen Identitäten und den hervorstechenden Schwächen der einzelnen politischen Persönlichkeiten, einem jeden das Kostüm suchend, das am besten zu ihm passt. Angelockt vom Geruch des schnellen Geldes überstürzen sich die Fontaneschen Protagonisten der Geldaristokratie, um der Einladung von Frau Treibel Folge zu leisten. In ihrem schönsten Putz spielen die illustren Gäste ihre Rollen als literarische Gestalten, wobei das Lächerliche ihrer individuellen Schrullen enthüllt wird. Doch all ihre Tugenden und Verderbtheiten, d.h. auch alles, was zu einer unvergänglichen menschlichen Dynamik beiträgt, feiert hier mit Fontys Karnevalisierung seine Auferstehung. Imaginierte und realhistorische Gestalten werden vermengt; es ist das gemeinsame Fest der Lebenden und Nichtlebenden (vgl. 752), der ‘Treuhänder’ und der Fontaneschen Romanfiguren, wobei die letzten plötzlich fröhlich zum Leben erwachen.

Danach bringt Fonty den an dieser Stelle des Buches bereits berücksichtigten Paternoster ins Spiel. Auch das ist ein Begriff. Ein Paternoster ist ein Aufzug ohne Tür, der aus vielen offenen, aneinander gereihten Kabinen besteht und der ohne Unterlass fährt: Immer in Bewegung, wie das Leben, bleibt er nie stehen. Durch den gesamten Roman hindurch wird der Paternoster als groteske Aktivierung für den Ablauf deutscher Literatur und Geschichte, wie ein Filmausschnitt, eingesetzt.

“Jetzt brachte er den Paternoster ins Spiel. Das Publikum erlebte den Personenaufzug in amüsanten Besetzung. Er sperrte den alten Stechlin und dessen so strenge wie fromme Schwester Adelheid in eine Kabine. [...]” (755)

“[...] Von Stockwerk zu Stockwerk rumpelte seufzend und quietschend – ‘Doch zuverlässig!’ hieß es freiweg am Stehpult – der altgediente Paternoster durch Romane und Novellen und führte sogar, ein wenig makaber, den Wilderer Lehnert Menz und den Förster Opitz über die Wendepunkte. (755)

Durch bildhafte und filmische Schreibtechniken ist es den Zuhörern Fontys und den Lesern Grass' vergönnt, die Gestalten Fontanes an sich vorbeiziehen zu lassen; als kreative Transformation wird es alsbald das Treuhandkarussell sein, das groteske Bilder an ihnen vorbeiziehen lässt.

Nachdem die Gäste in einer "ewigen Aufundabfahrt" (755) im Paternoster aufgetreten sind und nun das vor Publikum imaginierte Treuhandfest in vollem Gang ist, erlaubt sich Fonty, ausgehend von der Fontaneschen Gestalt der Brandstifterin Grete Minde (756), eine einfallsreiche Rückkehr zum gemeinsamen Manuskript der *Kinderjahre*, um nun die Feuerthematik bei Fontane, dessen "Feuerblick" zuvor mehrfach betont worden ist (vgl. S. 48 z.B.), zu diskutieren. Doch dient diese Abschweifung lediglich der Absicht, sich den grotesken Phantasien seines Karnevals besser widmen zu können, da zwei verkleidete Gestalten alsbald in einer Paternosterkabine eine Brandszene spielen, die einem Roman Fontanes entnommen ist:

"So eng schürte Fonty die diversen Brände, so hoch schlugen die Flammen, so beißend war der Rauch, so trocken der Zunder, und so viel Leidenschaft züngelte und erhitzte sich wechselseitig, brach brünstig feurig durch, leckte und wurde geleckt, kam lodernd nieder, ergoß Glut, verglühte und steigerte sich zu solch umfassender Hitze, daß sich das Publikum – und wir mit Madeleine in der ersten Reihe – als Augenzeugen vorm Rheinsberger Tor, in Tangermünde, nahe der Oderbrücke und im Schloßhof erlebte; kein Wunder, daß wir die von draußen kommenden Sirenentöne als zum Vortrag gehörend verstanden. Man glaubte, die Berliner Feuerwehr sei auf Geheiß des Unsterblichen im Großeinsatz und mache mit bei Fontys Flammenspiel; da riß jemand von außen die Tür zum Notausgang auf und rief: "Das mußte ja so kommen. Die Treuhand brennt!" (757)

"[...] und da das Publikum die brennende Treuhand als Ende des Vortrags verstand, war prasselnder Beifall die Folge. Immer noch klatschend, drängten alle nach draußen, wo man den Himmel nach einem Feuerschein absuchen wollte. Heiter und erhitzt zugleich brach das Publikum auf. Gerne war man in Wunschkostümen beim Fest dabei gewesen – jeder in seiner ersehnten Rolle – und mit freudig zustimmenden Rufen hatte man schließlich gehört, daß der lichterlohe Ausklang des Festes von der Wirklichkeit beglaubigt worden war." (757-758)

Gerade zu dem Zeitpunkt, als Fontys "rhetorische[s] Feuerwerk" (Rolf Geißler 1999: 80, vgl. Balzer 2001: 218-9) seinen Höhepunkt erreicht, wird dem Publikum mitgeteilt, dass die Treuhandanstalt brennt. Das Ausbrechen der Brände bei Fontane, das Fonty so treffend zur Sprache bringt, Fontys schillernde Maskeradegedanken bezüglich der Treuhand sowie seine inbrünstige Rhetorik – "[d]ie allzeit latente Gefahr einer Feuersbrunst" (158) – entfachen also aus der Distanz der Fiktion einen nicht mehr fiktiven Brand bei der Treuhand. In seiner alles miteinbeziehenden Kraft hat das karnevalistische

Interim Fontys die Wirklichkeit im Griff. Die Zuhörer klatschen, gehen mit und glauben an eine vortreffliche Simulation: Sie verfehlen damit die Reichweite von Fontys Vortrag, d.h. die "Macht der Fiktion" (EWF, 764). Besonders erhellend in Bezug auf diese Romanepisode und deren Fortsetzung klingt ein Kommentar Bachtins zur Rolle des Feuers im Karneval an:

"Zutiefst ambivalent ist die Gestalt des Feuers im Karneval. Es ist ein Feuer, das die Welt zerstört und gleichzeitig erneuert. Der europäische Karneval kannte eine Vorrichtung, die "Hölle" genannt wurde. Gewöhnlich war es ein Fuhrwerk, das allerlei Karnevalsplunder aufgeladen hatte. Der Karneval endete mit der feierlichen Verbrennung dieser Hölle." (L 53)

Tatsächlich enthält der Roman *Ein weites Feld* ein äußerst intertextuelles und zunächst unterschwelliges Element des Feuers, das dem Karnevalistischen schließlich sehr nahe kommt: So stellt sich später heraus, dass in Wirklichkeit nicht die Treuhand, sondern lediglich der Paternoster Feuer gefangen hat, das "Fuhrwerk" bzw. Gefährt, das u.a. die (Stasi-)Akten der Vergangenheit transportiert, die wiederum so manchen Bürgern – angefangen bei Fonty – das Leben zur Hölle machen.

Dieses Festritual der Treuhand, bei welchem die Zuhörer in Gedanken Schauspieler sind, erlaubt es ihnen kurzzeitig, den Umbrüchen der für sie folgenschweren Aktualität zu entgehen. Die Kraft der Fiktion triumphiert schließlich über die ökonomische und politische Repression. Nicht zuletzt wird Fonty als Intellektueller mit seiner subversiven und marginalen Kultur wider die offizielle Kultur – sei diese liberal-kapitalistisch oder sozialistisch, Teilhaberin einer Literatur unter Zensur – in einem karnevalistischen Moment gewürdigt. Theo Wuttke geht in der Simulation des Treuhandfeuers in Rauch auf. Nur Fonty bleibt übrig. Diese allerletzte karnevalistische Rede Fontys wird letztlich dadurch gekrönt, dass sich Fonty dann doch von seinem Tagundnachtschatten Hoftaller befreit: Damit Fonty selber zum unsterblichen König seines Karnevals werden kann, erlangt er am Ende bei der Genesung von seinem Nervenzusammenbruch seine Selbstständigkeit. Er gewinnt endlich seine Freiheit zurück. Grass gelingt schließlich ein Balanceakt, der a priori von der literarischen Anlage der Figuren, also von ihrem Hypotext her, und vom Erzählkollektiv noch nicht geschrieben worden war. Das letzte Romankapitel beschreibt, wie die Figuren sich von den Erzählern emanzipieren und den von ihnen gesetzten Erzählrahmen verlassen, um ganz in ihrem Hypertext aufzugehen. Hoftaller bleibt seinem ewigen Spitzeldasein treu, indem er vermutlich in einem Staat in Lateinamerika (Kuba? Kolumbien? s. S. 772) weiterlebt. Mit seiner 'Petite Madeleine' flieht Fonty in die per Fontane-Parallelisierung von Hoftaller erfundene Fiktion des vergangenen Ehe-

bruchs, die Wirklichkeit geworden ist und ihm auch eine neue Zukunft öffnet: nämlich in den Cevennen als (un)sterbliche Fontane-Reinkarnation anerkannt zu werden. So wird auch am Ende des Feldes die erzählte Symbiose aufgehoben, um nun über den materiellen Rahmen des Buches hinaus in anderer Kombination – Fonty mit einem anderen Tagundnachtschatten, Hoftaller mit einem anderen Unsterblichen – weiter endlos aneinander zu wachsen.

POST-SCHRIFT

- „Einde“
- “Für uns gibt's kein Ende!”
- „Zweifelsohne, das findet kein Ende.“



Deze flarden uit de romans *Het verdriet van België* van Hugo Claus (p. 288) en *Ein weites Feld* van Günter Grass (p. 138 en p. 43) staan niet aan het einde van het verhaal. Ze willen het laatste woord niet spreken. Met het woordje ‘einde’ ontpopt zich bij Hugo Claus de leugen dat het verhaal ten einde zou zijn en dus ook de flagrante ironie die wil dat het einde van het verhaal op dat moment nog maar gefingeerd en gespeeld wordt; eigenlijk krijgt het meteen een nieuw begin. De twee andere stemmen laten lang voor het einde van Grass’ roman de discussie en de argumenten oplaaien, de onweerstaanbare drang om nog te becommentariëren en uit te leggen door zelfreflectie sturen; wanneer er iemand dan eindelijk aan dit eindeloze gebabbel een einde ziet, opent zich echter het slot met drie puntjes, met een imaginaire blik op wat nog zou kunnen komen.

In de beschouwing dat er aan het aangekondigde einde geen einde is, vind ik veel van mijn eigen traject terug. Aan dit manuscript moet er op een dag een eind komen. Toch kan ook dit verhaal over het groteske door twee zulke grootscheepse hedendaagse romanprojecten van de hand van prominente schrijvers uit de Westerse literatuur hier niet eindigen. Er zijn bij Hugo Claus en Günter Grass zoveel aspecten aangetroffen die om nadere (al dan niet vergelijkende) bestudering vragen: alleen al mijn reflectie op het bestaande onderzoek naar *Het verdriet van België* (1983) en *Ein weites Feld* (1995) laat in *marginen* sporen na voor verdere groteskenlecturen. Maar ook via enkele voorafbeschouwingen tracht ik elke romantekst in zijn eigen (weliswaar door mij ervaren) groteske effecten te ontdekken en respectueus mee te schrijven, in de hoop een veelzijdige toekomstige discussie omtrent het onderwerp open te gooien. Nu kan er nog zoveel verder gesponnen worden, met een nieuwe draad verteld worden, opdat deze beide lijvige boeken verder (met elkaar) gelezen zouden worden.

Zo is op het einde van mijn bescheiden uiteenzetting ook het einde van een uiterst complex verhaal nog niet in zicht: *Het verdriet van België* en *Ein weites Feld* gaan, zoals hierboven geciteerd, nog een dialoog met elkaar aan.

Ten opzichte van enkele belangrijke bevindingen van dit onderzoek kan deze dialoog over het groteske een symbolische toenadering tussen beide romans inluiden en op die manier, naar ik hoop, de weg openen voor nieuwe overwegingen.

Wat impliceert deze 'symbolische toenadering' eigenlijk en uit welke theoretische en methodologische beschouwingen resulteert die keuze? Na een gedetailleerde tekstanalyse waar afzonderlijk en bovendien in een verschillend register wordt gepeild naar groteske effecten van elke roman, wordt het perspectief van deze studie hier verplaatst, als het ware verschoven. De gewonnen inzichten over de onbepaaldheid en de spanning die zich bij het groteskenlezen aandienen, behelzen immers dat een uitputtende samenvatting van wat vooraf ging (voor zover deze überhaupt mogelijk zou zijn) hier te veel zou detoneren. Ik meen immers te hebben aangetoond dat het groteske zich niet eenvoudigweg op één economisch punt laat werpen, laat staan *systematiseren* of nog assimileren. Wat zich hier lezend door meer dan 1500 bladzijden romantekst in twee verschillende talen als 'grotesk' liet ervaren, levert zeker geen gecomprimeerde en vastomlijnde betekenis op die zich in een afsluitende synthetische definitie laat vatten. Talrijke groteskenonderzoekers hebben hiervoor weten te waarschuwen en dit was dan ook aan dit proefschrift te merken: Een onderzoek naar het groteske in de literatuur roept meer vragen op dan een lezer, een commentator, een interpretator, een literatuurwetenschapper gemakshalve als programmatisch lectuurtraject zou willen of kunnen volgen. Bijgevolg kan het moment van een slotbeschouwing betreffende het groteske in zeker opzicht, zo lijkt het mij, uiterst onzeker en ambigu lijken. De vraag rijst of wetenschappelijk onderzoek naar het groteske niet eerder daartoe uitnodigt – ook wanneer het erom gaat een kritische terugblik te werpen –, een gangbaar discours van elke vanzelfsprekendheid te ontbloten.

Hier lijkt het aangewezen om uit deze *erkenntnisstiftende* bezinning wijs te raken en de implicaties daarvan voor een uitblik op een onderzoek naar het groteske te meten. Wie in kritische, ondervragende, zelfreflexieve termen iets zegt over een dynamische, uitweidende en ondermijnende groteskenstrategie, laat al meteen zien dat het groteske niet zuiver onbekend is, maar laat ook aanvoelen hoe het in al zijn fluctuaties aan het werk is. Vandaar dat het me voor slotbeschouwingen als deze veeleer consequent leek om het kader van deze studie nog even te verschuiven. Dit betekende meer bepaald: vanuit een *ander* gezichtspunt naar opmerkelijke convergenties zoeken in het groteske dat deze romans van Hugo Claus en Günter Grass doorkruist om dat vervolgens voor het literaire lezen nog eens trachten te operationaliseren. Niet toevallig is er hier overigens sprake van

'convergenties'. Het onafhankelijk en verrassend opduiken van 'overeenkomsten', 'verwantschappen' bij twee zulke uiteenlopende literaire werken als *Het verdriet van België* en *Ein weites Feld* (en niet *Die Blechtrommel*) kan immers inzicht geven in een problematiek van het groteske die een dynamische lectuurpraktijk wil stimuleren en hiermee de constitutieve en distinctieve groteskenconfiguraties oproepen die in het eerste deel van deze studie langzaam en interactief in kaart werden gebracht. Wanneer mijn betoog zich nu met het oog op die convergenties expliciet tweestemmig (her)opent en weerklinkt, zal hopelijk tevens blijken, hoe zeer *Het verdriet van België* en *Ein weites Feld*, deze Belgische en Duitse maskerade bij bewogen tijden, van elkaar verschillen en welke speling deze (culturele, historische, co(n)textuele) andersheid en alteriteit voor een dynamisch beoogde, niet vooraf bepaalde opsporing en ontcijfering van het groteske te betekenen had.



De discussie rond het groteske in *Het verdriet van België* en *Ein weites Feld* werd geopend vanuit de overtuiging dat het zinvol was om een vergelijkende blik te werpen op het werk van Hugo Claus en dat van Günter Grass en dat die bepaalde blik in het bestaande onderzoek zo goed als niet aan bod kwam. Naast enkele fragmentaire, maar toch suggestieve beschouwingen uit academische en journalistieke hoek leverde hooguit de vergelijkende lectuur die Robert Leroy in 1969-1970 van *De Verwondering* en *Die Blechtrommel* ondernam een legitimering voor dit betoog. Niettemin ontzegde Leroy zich daarbij de kans om zijn transversale bevindingen rond beide teksten (o.m. de sprongtechniek tussen vroeger en nu als een obsederende, gruwelijke en banale herhaling van het kwade door de geschiedenis heen; de waanzin van de kleine burger en *Mitläufer*, oorzaak en gevolg van een onbewuste terugkeer naar de moeder) open te trekken naar een mogelijk poëtische context voor het werk van Claus en dat van Grass. Vóór de vraag maar kon rijzen, werd ze al de kop ingedrukt: welke spookachtige rol had meer bepaald het groteske in deze context kunnen spelen? Het ging er Leroy daarentegen voornamelijk om, met zogenaamde 'onweerlegbare' bewijzen (vgl. p. 45) te laten zien dat de invloed van Grass' roman op *De Verwondering*, m.a.w. de creatieve en krachtige omweg van Claus via *Die Blechtrommel*, geen toeval kon zijn. (Maar welke garanties bestaan er hier echter voor?) Met dergelijke close-reading waren de grenzen van Leroy's discours en de relevantie ervan voor verdere verkenning dan ook snel bereikt. Meer stof aan leidmotieven voor mijn eigen verhaal leverde het jammer genoeg niet op.

In Margine. In de inleiding van dit proefschrift signaleerde ik bij bestaande lecturen van *Het verdriet van België* en *Ein weites Feld* 'iets' als een *unheimlich* gefluister betreffende het groteske. Kon een project dat voor de eerste keer groteskeneffecten bij beide boeken (dan nog vergelijkend) ter hand wil nemen, aan zichtbaarheid en pertinentie winnen in het huidige onderzoekslandschap?

Uit het tweede hoofdstuk van elk deel dat op de romans ingaat, blijkt echter dat de professionele en dilettante lezingen die tot nog toe van *Het verdriet van België* en van *Ein weites Feld* werden gegeven, amper aandacht schonken aan iets als 'grotesk'. Het bleef resoluut in de marge spoken. Mijn opzet was nochtans niet meteen een *Forschungsbericht* te schetsen bij elk van deze romans en evenmin achter de Claus- en Grass-portretten te kijken die er worden geconstrueerd. Toch ontspoorde mijn omgang met de Claus- en de Grass-studie enigszins in het langzame en zorgvuldige openen van onderzoeksperspectieven voor *Het verdriet van België* en *Ein weites Feld*, in het besef dat deze portretten gerelativeerd dienen te worden, en om te beginnen van hun statica dienen te worden beroofd, willen de romans vanuit een dergelijke 'gebrekkige invalshoek' als het groteske gelezen worden. Vandaar dat de kanttekeningen, vraagtekens en nuanceringen die ik daarbij plaatste, de marges deden opzwellen en zodoende het groteske tegemoet gingen.

Terwijl een groteskenlectuur van het onderhavige romancorpus tot nog toe nooit werkelijk op gang is gekomen, is er daarbij een opmerkelijke specificiteit te achterhalen. Binnen de Claus-studie werd de vraag naar het groteske bij mijn weten zo goed als niet gesteld. Hooguit leveren zijdelings welbepaalde lecturen van *Het verdriet van België* enkele belangwekkende en revelerende uitzonderingen hierop, zodat gesteld kan worden: in het bestaande Claus-onderzoek laat het groteske zich *du dedans de dehors* (zoals uitgedrukt door Jacques Derrida) spoorzoeken. In het geval van Grass daarentegen wordt het groteske in een breed, maar gemarkeerd onderzoekskader ingelijst. In de kritische receptie speelt het idee dat het groteske diverse werken van de Duitse Nobelprijdrager op het lijf geschreven zou zijn. Ook al blijkt in het bijzonder het vroegere werk van Günter Grass – anders dan bij Hugo Claus – in verband met het groteske als een onderzoeksterrein van ruim internationaal formaat te worden beschouwd, toch werd het groteske voor *Ein weites Feld* niet bediscussieerd. In deze context laat het groteske zich eerder *du dehors de dedans* benaderen.

Wie het bijgevolg bij Hugo Claus en Günter Grass enerzijds over de verhouding van het groteske tot het respectievelijke Claus- en Grass-onderzoek, anderzijds over de groteske teneur van de hier bestudeerde werken wil hebben, staat net voor een spiegelbeeld met omgekeerde, asymmetrische proporties. Daaruit blijkt bovendien hoe het groteske als een meervoudig en pluriform begrip wordt gehanteerd, met de meest diverse en uiteenlopende betekenissen. Met dit syncretisme nam feitelijk de zichtbaarheid van de eerder vermoede groteske onbepaaldheid toe.

Doordat het groteske ten slotte doorheen een dergelijk *flou* in marges, periferie en grenslanden doorschemert, kan de groteske betekenis van *Het verdriet van België* en *Ein weites Feld* vanuit deze toch wel symptomatische plaats in werking worden gezet. Ik meen immers te hebben aangetoond dat de strategie van het groteske, door de literair-esthetische verbeelding en levendige taalcreatie, kortom door de vernieuwing in onophoudelijke beweging te houden, in ruimer (als het ware 'transliterair') opzicht een zekere normativiteit, consistentie, centralisatie en fixering überhaupt in vraag stelt, daar inbreuk op maakt, er weerstand aan biedt, ontmantelt, ontwricht en doet verglijden. Het inzicht groeide dat het groteske een digressieve, afwijkende, uitweidende, uiteendrijvende en acentrische dynamiek in stand houdt. Het zoekt m.a.w. binnen harde en centripetale regels het moment van het wankelen en van de *Wende*, van de decompositie, deconstructie en ondergang in een steeds nieuwe, ontgrenzende configuratie (de hybride) die onverwachts uit een bekende orde voortvloeit: het groteske parasiteert.



Een ander grotesk terrein betreft in *Het verdriet van België* en in *Ein weites Feld* de niet-dialectische, of liever aporetische structuren. In beide ficties wordt verrassend – al dan niet reflecterend en soms met een gradatieverschil – plaats geruimd voor conflictuele verhoudingen. Het gaat daarbij niet per se om tegengestelden die als anti-norm werken, wel eerder noodzakelijkerwijze om tegenstrijdigheden, die niet opgelost, opgeschort of nog *aufgehoben* (om het met Hegel te zeggen) kunnen worden. Het onoplosbare aan dergelijke onverwachte en soms radicale incongruentie impliceert dat de lezer de alom ingeschreven ambiguïteit niet meer kan ontvluchten en doorheen de tekst zijn houvast verliest of op dwaalsporen wordt gebracht.

In *Het verdriet van België* manifesteert zich dat alvast zijdelings in een bipolaire en hiërarchiserende architectonica, waaraan de cultus van de oorsprong en het ene ('Het Boek') ten grondslag ligt (vgl. hoofdstuk 3). Waar

dergelijke door de christelijke metafysica bepaalde tegenovergestelden echter aan het wankelen raken en waar de extremen elkaar in een hevige spanning aanraken, zoekt het groteske de scheur in het systeem op, sluipt m.a.w. daar binnen waar het poreus en kneedbaar is geworden. Wanneer het groteske hier bij Hugo Claus op een opvallend dichotomische logica van de vromerkerkelijke wereld parasiteert, wordt dat vaak binnen een carnavalesk overgangsmoment (vgl. hoofdstuk 4) ingeschreven, waarbij allerhande contrasten dialogisch met elkaar worden gemengd, door omkering in elkaar verweven worden, kortom: mede-aanwezig worden.

Aan het groteske van *Ein weites Feld* ligt veeleer (on)rechtstreeks het respectvolle en bewonderende, en dus ook het verhogende perspectief ten grondslag van waaruit de puzzelstukken van beide personages in hun carnavaleske mesalliance – een tegenstrijdig duo – ter hand worden genomen en een fatsoenlijke plaats moeten vinden in het verhaal. Toch worden deze beelden door een verschuiving van het vertelperspectief door elkaar geschud; als een contrapunt ontvouwt zich een andere, gedifferentieerde, verlagende kijk op de personages, die met het eerder genoemde perspectief de confrontatie aangaat en het groteske daarmee een vruchtbare voedingsbodem schenkt. Uit deze confrontatie blijkt dat de personages het belachelijke en de vervreemding (maar ook een zekere *Narrenfreiheit*) steeds dichterbij komen (vgl. hoofdstuk 4). In dit 'gebied zonder eind', dat vol virulente intertextualiteit zit, stelt de scheur in de pas gevallen Berlijnse muur het sprookje voor dat de vrijheid nog zou moeten vergroten. Een eind levert echter stof voor leidmotieven, waardoor het hoofdpersoonage zich ten slotte in een plotselinge carnavaleske ervaring van het juk van hun vertellers tracht te bevrijden, zich aan de hypotext over te geven waarop hij met zijn schaduw geënt is. Hij emancipeert zich, net zoals zijn schaduw, en beide laten zowel vertellers, lezers, als auteur in de kou. (vgl. hoofdstuk 6)



Naast de marges, marginaliën en hun aporiën verdient in een groteskenstudie over Hugo Claus en Günter Grass nog een ander bijbehorend aspect extra aandacht: het lichaam. Het lichaam en de lichamelijkheid vormen één van de scharnierpunten in beschouwingen over het groteske, die ook het contemporaine groteskenonderzoek uit de gevestigde Rabelais-studie van Michail Bachtin weerhield. Zowel *Het verdriet van België* als *Ein weites Feld* worden gedragen door een zekere (al is het een andersoortige) preoccupatie voor het lichaam en/of het laag-

lichamelijke, die via diverse constellaties ter discussie kan worden gesteld: vlees (lichaam-in-vlees, "vlees-in-kleren"), gezwollenheid, incarnatie, heropstanding, wedergeboorte, seksualiteit, vertekening (reductie, dislocatie, abductie, amputatie), opgeschroefdheid, *Schadenfreude*, personificatie en uiteraard letters (letteren) en schrift gelden als zovele 'omschrijvingen' en manifestaties van het groteske die door deze beide romans door elkaar worden gehaald en geschud, "schots en scheef" (vgl. *HVVB*, 773; *EWV*, 457).

In het tweede deel van de roman *Het verdriet van België* (vgl. hoofdstuk 5) woekert opeens het groteske als retroactief effect van een literaire houding die pas op het einde van de roman duidelijk doorbreekt. Het groteske barst er onbegrensd open door de opzichtige, grove, soms vergespecificeerde voorstellingen van het lichaam die uit de verbeterde pen van het hoofdpersonage en/of de verteller worden af- en uitgescheiden. Dan pas zaait het groteske over de rest van de tekst in verbale gezwollen en associatieve vertakkingen uit met de kracht van de overdrijving en de leugenachtigheid en wordt het uiteraard geëtaleerd in de vette en sensuele lichamelijke van Claus' machtig taalpotentieel. Als dit enigszins strookt met de gezaghebbende (doch m. i. onvoldoende gereflecteerde) opinie dat in het werk van Hugo Claus lichamelijke en zintuiglijke hoogtij vieren, wordt met deze weliswaar royale-triviale toegang tot het groteske nog maar deels recht gedaan aan de complexiteit van de effecten die zich vanuit dergelijke overvloedige lichamelijke aandienen. Onder meer daarom heb ik mijn verkenningen over het groteske van het lichaam bij Hugo Claus niet enkel informatief en beredenerend *ter sprake gebracht*, maar ook bewust in de taal laten doortrekken, in de overtuiging dat dgl. studie over het groteske – naar het idee van Simons dat het groteske de taal op het lichaam betreft – meer gebaat is met een betoog dat ook het lichaam op de taal betreft. Hieromtrent meen ik bovendien te hebben aangetoond dat de lezer die dergelijke groteske lichamelijke ervaart, net door de textuur van Claus' tekst wordt aangespoord, het (lichamelijke) taalspel van Claus (mee) te schrijven.

Dergelijke beschouwingen kunnen met betrekking tot Grass' roman maar van de hand worden gewezen. Via een gedetailleerde, zelfs *akribische* tekstanalyse (vgl. hoofdstuk 3) heb ik bewust de spaarzaamheid van die welbepaalde groteske lichamelijke in *Ein weites Feld* overbelicht, waardoor de grenzen van Bachtins beelden- en motiefsysteem in zijn historische inbedding worden gemarkeerd. In *Ein weites Feld* worden hooguit twee (on)sterfelijke en gerespecteerde personages in een schim- en schaduwspel langzaam in beeld gebracht en verteld. Door hun intertextuele herkomst (dat hen overigens die onsterfelijke verleent), staat hen

(laag)lichamelijkheid helemaal niet op het lijf geschreven: met name de zintuigelijkheid en sexualiteit worden, anders dan bij Claus, door de vertellers zelfs opvallend verzwegen, geëlideerd. Toch wordt deze onsterfelijke aura door Grass niettemin net in sterfelijkheid belichaamd en zodoende aan subtiële en concrete hypertextuele variaties en differentiëringen onderworpen. Het spookachtige lichaam van beide personages wint in de loop van het verhaal paradoxaal genoeg aan lichamelijke contouren die door een parodistische intertextualiteit worden gekarikaturiseerd. Hierdoor komt men tenslotte een ander soort lichamelijke tegemoet dan de lichtheid die in het lichamelijke carnaval gaande is, maar die eveneens aandeel heeft aan het groteske, en het alleszins laat wegglijpen. Het gaat bij die welbepaalde groteske teneur in het bijzonder om de ambigue grens tussen twee lichamen, tussen geboorte en dood, begin en einde, en waaruit het groteske voortsijpelt.

Bijgevolg kan gesteld worden dat zowel in *Het verdriet van België* als in *Ein weites Feld* de veelomvattende kwestie van het lichaam als één van de brandhaarden van het groteske zich in een kruisverhouding schuilhoudt die stilaan dwars ontmanteld wordt en die gezien kan worden als God en de hemel (en het licht) bovenaan, de mens en de aarde (en de duisternis) beneden; in het midden bevindt zich dan het verzamelpunt, de conjunctieve eenheid of het ene van de christelijke vereniging, of nog van de belichaming van het sterfelijke en onsterfelijke. Waar lichamelijke bij Claus als argument tegen filosofische, religieuze systemen onder het 'hoge' voorkomt, kan ze doorheen een lectuur van Grass' roman niet als zodanig aan den lijve ondervonden worden. Toch zijn de personages van Grass ook niet meer aan een logica van de (on)sterfelijkheid onderhevig. In de meerduidigheid en dubbelvoudigheid van het kruis worden hier het politieke (de Staat, de DDR, ...) en het religieuze (God, de Rex,...) naar beneden gehaald: het groteske dat in de verlaging en *Erniedrigung* aan het werk is, geeft bij beide schrijvers de vrijheid van de ander te denken.



De eerste zin van zowel *Het verdriet van België* als van *Ein weites Feld* is aan een speelse meta-representatie onderworpen. Ook de laatste zinnen van beide romans lijken op elkaar afgestemd, en zijn het einde van dit betoog op het lijf geschreven: *Toch. Ich sehe dem Feld ein Ende ab... Toch? We gaan zien...*

AFKORTINGEN

SIGLEN

AAW	Günter Grass/ Harro Zimmermann, <i>Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche</i>
AFZ	Günter Grass, <i>Der Autor als fragwürdiger Zeuge</i>
E&R	Günter Grass, <i>Essays und Reden</i>
EWf	Günter Grass, <i>Ein weites Feld</i>
FAZ	<i>Frankfurter Allgemeine Zeitung</i>
FF	Oskar Negt, <i>Der Fall Fonty</i>
FR	Mikhaïl Bakhtine, <i>L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance</i>
GP	Hugo Claus/ Mark Schaevers, <i>Groepsportret. Een leven in citaten</i>
HVVB	Hugo Claus, <i>Het verdriet van België</i>
L	Michail Bachtin, <i>Literatuur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur</i>
R	Michail Bachtin, <i>Rabelais und seine Welt</i>
SdL	<i>Standaard der Letteren</i>
ZP	Georg Oberhammer & Georg Ostermann, <i>Zerreißprobe</i>

LITERATUUROPGAVE

LITERATURVERZEICHNIS

HUGO CLAUS

Litteraire werken van Hugo Claus

Claus, Hugo

- 1979 *Het Tekken van de Hamster. Met aquarellen en tekeningen van Jan Vanriet.* Antwerpen: Lotus. 1979.
- 1985 *Le Chagrin des Belges* (vert. door Alain van Crugten). Met een voorwoord van de vertaler. Paris: Julliard. 1985.
- 1994 *Hugo Claus. Gedichten 1948-1993.* Amsterdam: De Bezige Bij. 1994.
- 1995 *Het verdriet van België. Roman.* Amsterdam: De Bezige Bij. 21^e druk gebonden uitgave. 1995. [1^e druk 1983]
- 1997 *De geruchten.* Roman. Amsterdam: De Bezige Bij. 5^e druk. 1997.
- 1999 *Der Kummer von Flandern. Roman* (übers. v. Johannes Piron). Mit einem Nachwort von Rosemarie Still. München: dtv. 1999.

Interviews en gesprekken met Hugo Claus

Claus, Hugo/Jessurun d'Olivera, H. U.

- 1965 "Hugo Claus". In: H. U. Jessurun d'Oliveira, *Scheppen riep hij gaat van Au.* Amsterdam: Polak & Van Gennep ('Kartons'). 1965. p. 120-148. [interview, 13.06.1964]

Claus, Hugo/Claeys, Herman J.

- 1966 "Hugo Claus". In: Herman J. Claeys, *Wat is links? Vraaggesprekken over literair engagement.* Brugge: J. Sonnevile. 1966. p. 137-154.

Claus, Hugo/van Opbroecke, Roland

- 1966 *Schrijvers spreken*. Roland van Opbroecke praat met Hugo Claus. Zaterdag 03.12.1966 16u15-16u45. BRT-Nederlandse uitzending (manuscript Claus-archief. Universiteit Antwerpen)
- Claus, Hugo/de Ley, Gerd
 1980 *De pen gaat waar het hart niet kan*. Samengesteld door Gerd de Ley. Amsterdam/ Borsbeek: Loeb & van der Velden/Baart. 1980.
- Claus, Hugo/Brokken, Jan
 1983 "Hugo Claus' afdaling in het verleden". In: *Haagse Post*. 12.03.1983.
- Claus, Hugo/Borré, Jos/Soetart, Ronald
 1983 Hugo Claus in gesprek met Jos Borré en Ronald Soetaert. In: *De Morgen*. 15.03.1983.
- Claus, Hugo/ Hoste, Pol
 1983 "Hugo Claus en het verdriet van België". In: *De Volkskrant*. 04.03.1983.
- Claus, Hugo/Stroobants, Jean-Pierre
 1985 "Le chagrin des Belges". In: *Le Vif*. 12.09.1985. p. 160-164.
- Claus, Hugo/Alleene, Carlos
 1987 "Hugo Claus. Niemand kan zijn hele verleden torsen". In: Carlos Alleene, *Schrijvers zijn ook maar mensen*. Antwerpen: Manteau. 1987. p. 109-129.
- Claus, Hugo/Nooteboom, Cees
 1988 "Op reis in een Vlaams verleden". In: Piet Thomas (red.), *Kortrijk en de moderne Nederlandse letterkunde*. Tielt: Lannoo. 1988. p. 184-187. (Samenvatting van een gesprek uit april 1983, door de BRT-radio uitgezonden in zes afleveringen)
- Claus, Hugo/Piryns, Piet
 1988 "Hugo Claus. 'Dat weerzinkende gevoel van vooral bemind te willen worden. De ellende die daaruit voortkomt. Bah!'". In: Piet Piryns, Herman de Coninck, *Er is nog zoveel on gezegd: vraaggelassen met schrijvers*. Samengesteld door Piet Piryns. Antwerpen: Houtekiet. 1988. p. 29-39. [interview, 12.03.1983]
- Claus, Hugo/Romagné, Thierry
 1989 "La bouche écumante de rage. Rencontre avec Hugo Claus". In: *Europe*. 67/1989. 720. jg. p. 144-148.
- Claus, Hugo/Piryns, Piet
 1999 "Hulpeloosheid is de sleutel". In: *Knack*. 24.03.1999. p. 14-19.
- Claus, Hugo/Schaevers, Mark

- 2004 *Groepsportret. Een leven in citaten*. Bijeengebracht door Mark Schaevers. Amsterdam: De Bezige Bij. 2004.
- Claus, Hugo/ Piryne, Piet
- 2004 "Ik, de ridder van rare woorden". In: *Knack*. 31.03.2004. p. 118-124.

Kritische werken over Hugo Claus

- 1994 *Het teken van de ram. Jaarboek voor de Clausstudie 1*. Leuven: Kritak/ Amsterdam: De Bezige Bij. 1994.
- 1996 *Het teken van de ram. Jaarboek voor de Clausstudie 2*. Antwerpen: Kritak/ Amsterdam: De Bezige Bij. 1996.
- 1999 *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Clausstudie 3*. Amsterdam-Antwerpen: De Bezige Bij. 1999.
- 1999 "Het verdriet van België, roman van de eeuw". In: *De Standaard*. 22.12.1999.
- 2003 *20 jaar Het verdriet van België. Standaard der Letteren*. 05.06.2003.
- 2004 *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Clausstudie 4*. (ter perse)
- Brems, Elke & Vanasten, Stéphanie
- 2005 "Als de oorlog woedt of broeit of loeit". Geschiedschrijving en *Het verdriet van België*". In: *Nieuwste Tijd*. 13/ februari 2004. p. 29-34.
- Boomsma, Graa
- 1984 "Schrijven als een weg uit de weerloze onwetendheid. Over 'Het verdriet van België' van Hugo Claus". In: *Hugo Claus. Speciaal nr. van Bzzlletin*. 113/1984. 12. jg. p. 50-65.
- 1986 *Hugo Claus, 'Het verdriet van België'*. Apeldoorn: Walva-boek/Van Walraven ('Memoreeks: analyse en samenvatting van literaire werken'). 1986.
- Bosquet, Alain
- 1989 "La Flandre de Hugo Claus". In: *Le Magazine Littéraire*. 267-268/ 1989. p. 84.
- Bousset, Hugo
- 1990 "Spotziek verdriet". In: ders. *Grenzen verleggen: de Vlaamse prozaliteratuur 1970-1986. II: Profielen*. Antwerpen: Houtekiet. 1990. p. 109-120.
- Buuren, Hanneke van

- 1983 "Oedipus in Vlaanderen". In: *Ons Erfdeel*. 5/1983. Vol. 26. p. 663-670.
- Buyck, Philip
- 1987 "Ray Ventura? : schrijven in de MARiAGE van Derrida (II)". In: Philip Buyck, Kris Humbeeck (red.), *De/constructie: kleine diergaerde voor kinderen van nu (tweede reeks)*. Speciaal nr. van *Restant*. 4/1987. 15. jg. p. 305-341.
- Claes, Paul
- 1984 *Claus-reading*. Antwerpen: Manteau. 1984.
- 1987(a) *Claus quadrifrons: vier gezichten van een dichter*. Leiden: Dimensie (Leidse opstellen, 6). 1987.
- 1987(b) "Het beestenspel van Hugo Claus". In: *België*. Speciaal nummer van *De Gids*. 9-10/ 1987. 150. jg. p. 800-805.
- 1987(c) "Hugo Claus: een politiek dichter?" In: *Nieuwe maand. Tijdschrift voor politieke vernieuwing*., 5/1987. 30. jg. p. 25-29.
- 1989 "Hugo Claus. Het verdriet van België". In: *Lexicon van literaire werken. Bespreking van Nederlandstalige literaire werken 1900-heden*. Onder red. van A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens. Hoofdwerk januari 1989.
- 2002 "Hugo Claus". In: Ad Zuiderent, Hugo Brems, Tom van Deel (red.), *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*. Alphen aan den Rijn [etc.]: Samson [etc.]. 84^e aanvulling. Februari 2002.
- Debergh, Gwennie
- 2002(a) "Liefdesomhelzing in sepia: Hugo Claus en René Girard". In: *Dietsche warande & Belfort*. 6/2002. 147. jg. p. 822-829.
- 2002(b) "Mimetische begeerte in 'Het verdriet van België'". Lezing gehouden op de studiedag 'Ge schrijft uw kleine oorlog'.... Ieper. 01.11.2002. (onuitgegeven)
- 2003 "Afscheid in mineur. Hugo Claus en René Girard". In: *Dietsche warande & Belfort*. 3/ 2003. 148 jg. p. 358-365.
- De Coster, Saskia
- 2002 "Hugo Claus: het familieportret volgens Hugo Claus". In: *De Leiegouw*. 1/2002. 44. jg. p. 119-131.
- De Decker, Jacques
- 1985 "La désopilante Belgique chagrine de Hugo Claus". In: *Le Soir (Magazine des Arts)*. 19.09.1985.
- De Geest, Dirk

- 1992 "Hugo Claus. De zanger is zijn lied". In: Dirk de Geest en Marc van Vaeck (red.), *Brekende spiegels. Beeldveranderingen in de Nederlandse literatuur*. Leuven: Peeters. 1992. p. 175-189.
- Deloof, Jan
1985 "Le chagrin des Belges". In: *Septentrion*. 3/1985. p. 77-78.
- De Moor, W.
1986 "De krolse waarheid". In: *Deze kant op: kritieken en profielen van boeken en schrijvers*. Amsterdam: De Arbeiderspers ('Synopsis'). 1986. p. 114-118. [Ook in *De Tijd* van 01.04.1983.]
- Demuyne, Dirk
1994 "De meervoudige entiteit Kortrijk en het sportgebeuren in 'Het verdriet van België' van Hugo Claus". In: *Leiegouw Kortrijk*. 3-4/1994. 36. jg. p. 227-239.
- Dierinck, Johan
1994 "Omtrent Djeedie: een filosofische lectuur van 'Een zachte vernieling' en 'Het verdriet van België'". In: *Restant*. 4/1994. 21. jg. p. 221-270.
- Droste, Flip G.
1998 "Hugo Claus en Harry Mulisch: een paar apart". In: S.W. Couwenberg (red.), *Nederland en de toekomst van Vlaanderen*. Kampen [etc.]: Kok Agora [etc.]. 1998. p. 77-87.
- Dütting, Hans (red.)
1984 *Over Hugo Claus via bestaande modellen. Beschouwingen over het werk van Hugo Claus*. Samengesteld door Hans Dütting. Baarn: Hadewijch/ De Prom. 1984.
- Eickmans, Heinz
1990 "Kummer mit Flanderns Sprache. Übersetzungskritische Anmerkungen zu Hugo Claus' Het verdriet van België/Der Kummer von Flandern". In: *Franco-Saxonica. Münstersche Studien zur niederländischen und niederdeutschen Philologie. Jan Goossens zum 60. Geburtstag*. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag. 1990. p. 507-537.
- Faes, Gust
1971 "Hugo Claus: het verdierlijkte lichaam". In: *Spiegel der Letteren*. 3/ 1971. 13. jg. p. 189-199.
- Geerts, Guido
1995(a) "Hugo Claus en de taal van België". In: *Nederlands, een en veelzijdig. Een selectie artikelen van Guido Geerts, hem aangeboden ter gelegenheid van zijn emeritaat*. Leuven:

- universitaire pers. 1995. p. 195-212. [eerder verschenen in: *Dietsche warande & Belfort*. 131/1986. p. 18-36]
- 1995(b) "De taal van 'Het verdriet van België'". In: *Nederlands, een en veelzijdig. Een selectie artikelen van Guido Geerts, hem aangeboden ter gelegenheid van zijn emeritaat*. Leuven: universitaire pers. 1995. p. 213-222. [eerder verschenen in: *Ons Erfdeel*. 30/1987. p. 555-562].
- 1995(c) "Taalproblemen in 'Het verdriet van België'". In: *Nederlands, een en veelzijdig. Een selectie artikelen van Guido Geerts, hem aangeboden ter gelegenheid van zijn emeritaat*. Leuven: universitaire pers. 1995. p. 223-232. [eerder verschenen in: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*. 1987. p. 1-12]
- Geerts, Leo
- 1993 "Hugo Claus tussen Rodenbach en Boon: 'Het verdriet van België'". In: Geerts, Leo. *Het gras in de duinen. Opstellen over literatuur*. Antwerpen [etc]: Contact [etc]. 1993. p. 110-115.
- Hoven, Adriaan van den
- 1989 "Hugo Claus. Le chagrin des Belges". In: *Canadian Journal of Netherlandic Studies*. 2/1989. 10. jg. p. 31-33.
- Hulle, Joris van
- 1990 "Het verdriet van België". In: Van Hulle, Joris van, *Ik schrijf zoals ik schrijf*. Leuven: Davidfonds. 1990. p. 37-40.
- Humbeeck, Kris
- 1989 "De ontvreemding. Hugo Claus en de retoriek van elke dag". In: *Restant*. 1-2/ 1989. 17. jg. p. 313-388.
- Jacobs, Katrien; Landuyt, Kris; Lembrechts, Kris; Wildemeersch, Georges
- 2004 *Hugo Claus - voor twaalf lezers en een snurkende recensent*. Bibliografie van de afzonderlijk verschenen werken. Rijswijk: Elmar. 2004.
- Janssens, Marcel
- 1984 "Nakaarten over 'Het verdriet van België'". In: *Dietsche warande & Belfort*. 1/ 1984. p. 50-56.
- 1995 "Hugo Claus, meester-scrabbelaar. Zoeken naar verborgen allusies in 'Het verdriet van België'" (recensie van: Dina en Jean Weisgerber: *Claus' geheimschrift. Een handleiding bij het lezen van 'Het verdriet van België'*). In: *De Standaard*. 10.08.1995.
- Kempin, Jan

- 1986 "Mond- en Clauseer". In: *Kruispunt*. 104/1986. 25. jg. p. 22-29.
- Kooistra, Remkes
- 1986 "Hugo Claus' 'Het verdriet van België': its reception and its themes". In: *Canadian Journal of Netherlandic Studies*. 1-2/1986. 7. jg. p. 92-98.
- Lee, Madeleine
- 2002 "National identity and its construction: the codification of Flemish identity illustrated through 'Het verdriet van België' by Hugo Claus". In: *Dutch crossing*. 2/2002. vol. 26. p. 212-232.
- Leferink, Hein
- z.d. "Louis zag Louis". Ongepubliceerde studie. z.d. (met de vriendelijke toelating van de auteur)
- Leroy, Robert
- 1969/70 "Günter Grass: 'Die Blechtrommel', Hugo Claus: 'De verwondering': hasard ou intention?" In: *Revue des langues vivantes/Tijdschrift voor Levende Talen*. 35/1969. p. 597-608 – 36/1970. p. 45-53.
- Maes, Jean-Marie
- 1983 "Claus: groots, meesterlijk (en toch) beperkt". In: *Yang*. 12/1983. 19. jg. p. 72-75.
- Mechanicus, Philippe
- 1981 "Het verdriet van België, roman". In: *Avenue*. 09.1981.
- Musschoot, Anne-marie
- 1990 "James Ensor et la poésie flamande". In: *Septentrion*. 1/1990. 19. jg. p. 9-13.
- Peeters, Carel
- 1991 "De glimlach van het konijn". In: *Echte kennis. Essays over filosofie en literatuur*. Amsterdam: De Harmonie. 1991. (Singel 390). p. 119-133.
- Peeters, Patrick
- 2003 "Claus anders gaan lezen: bedenkingen bij recent uitgegeven nieuw en oud materiaal". In: *Poëziekrant*. 5/2003. 27. jg. p. 68-71.
- Piron, Johannes
- 1989 "Problèmes de traduction littéraire". In: *La traduction, une re-création? Les problèmes de la traduction littéraire à partir de l'œuvre de Hugo Claus*. Actes du colloque organisé le 26 avril 1986 par l'Ecole des Hautes Etudes de Traduction et d'Inter-

prétation de la Ville de Bruxelles et par la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université libre de Bruxelles. Speciaal nr. van *Idioma*. 1989. vol. 1. p. 53-56.

Pudlowski, Gilles

- 1995 "Pour adapter au cinéma une vie de Breughel...". In: *Le Point*. nr. 1202. 30. 09.1995.

Raat, G. F. H.

- 1993 "De beeldentuin: enkele aspecten van Hugo Claus' romanpoëtica". In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden*. 1992-1993 (versch. 1993). p. 24-33.
- 1990 "'Gij gaat het ver brengen met uw fantasie'. Enkele aantekeningen bij romans van Hugo Claus". In: *De Vlaamse Gids*. 2/1990. p. 26-32.
- 2000 "Geen rust voor de kunstvlooiën. Over de stand van de Claus-studie". In: *Nederlandse letterkunde*. 2/2000. 5. jg. p. 173-182.

Reynebeau, Marc

- 1985 "'Het verdriet van België'. Historische beeldvorming in romans van Louis Paul Boon, Hugo Claus en Walter van den Broeck". In: *Ons Erfdeel*. 2/1985. p. 221-232.

Rogge, Christian

- 1993 "'Zur Strafe eine flämische Geschichte', oder 'A real good Flemish story?': ein kritischer Vergleich der deutschen und englischen Übersetzung von Hugo Claus' Het verdriet van België". In: *Nachbarsprache Niederländisch*. 1/1993. 8. Jg. p. 1-14.

Six, Freddy

- 1983 "Mythe en groteske in Claus' realistisch theater". In: *Ons Erfdeel*. 1/ 1983. 26. jg. p. 117-120.

Vanasten, Stéphanie

- 2002 "Wanneer Rabelais' grove lach het vermomde verdriet van Louis tegemoetkomt. Claus' *verdriet van België* met Bakhtin lezen". In: Philippe Hilgsmann (ed.): *Het Nederlands in Frankrijk en in Franstalig België wetenschappelijk en didactisch benaderd*. Actes du colloque organisé les 22, 23, 24 mars 2001. Villeneuve d'Ascq: Edition scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle (UL3). 2002. p. 223-232.
- 2004 (a) "Groteske interfaces in 'Het verdriet van België'". In: Arie J. Gelderblom et al. (red.), *Neerlandistiek de grenzen voorbij (Handelingen Vijftiende Colloquium Neerlandicum)*.

Woubrugge: Internationale Vereniging voor Neerlandistiek.
2004. p. 365-376.

2004(b) "Hugo Claus' und Günter Grass' ‚Grenzland‘: Ansichten der Nation in "Het verdriet van België" und "Ein weites Feld". In: Hubert Roland & Sabine Schmitz (ed.), *Pour une iconographie des identités culturelles et nationales. La construction des images collectives à travers le texte et l'image/ Ikonographie kultureller und nationaler Identität. Zur Konstruktion kollektiver images in Text und Bild*. Frankfurt am Main. Peter Lang, 2004. S. 255-282.

2004(c) "Subversions réalistes : existe-t-il un grotesque de l'événement chez Günter Grass et Hugo Claus ?" In: *Les Cahiers du S.I.R.L. – Séminaire Interdisciplinaire de Recherches Littéraires*.
<http://www.e-montaigne.com>

Van Crugten, Alain

1989 "L'humour dans la traduction". In: *La traduction, une re-création? Les problèmes de la traduction littéraire à partir de l'œuvre de Hugo Claus*. Actes du colloque organisé le 26 avril 1986 par l'Ecole des Hautes Etudes de Traduction et d'Interprétation de la Ville de Bruxelles et par la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université libre de Bruxelles. Speciaal nr. van *Idioma* (Bruxelles). 1/1989. p. 57-68.

Vanheste, Bert

- 1994 "De oorlogsjeugd bij Boon en Claus". In: *Literatuur*. 2/1994. 11. jg. p. 97-104.
- 1997 "'Hoe grotesk is het verdriet van Vlaanderen! Hoe grotesk is het verdriet van Vlaanderen? Twee lezingen van Hugo Claus' 'Belladonna'". In: *Kreatief*. 1/1997. 31. jg. p. 4-15.
- 1999 "Hugo Claus: een halve eeuw klokkenluider hors concours". In: *Hors concours*. Speciaal nr. van *Bzzlletin*. 268/1999-2000. 29. jg. p. 41-51.

Van Thienen, Jos

- 2002 "De halve mens, de halve Claus. Het verdriet van België van Hugo Claus". In: Van Thienen, Jos, *Androgynie en macht. Seksistische implicaties van het androgyniemotief in Vlaamse en Nederlandse literaire teksten uit de twintigste eeuw*. (diss., Universitaire Instelling Antwerpen). 2002.
- 2003 "Louis & Co. Identiteit en gender in Het verdriet van België van Hugo Claus". In: *Spiegel der Letteren*. 1/2003. 45. jg. p. 49-73.

Walschap, Gerard

- 1984 "Hugo Claus, Het verdriet van België". In: *Dietsche warande & Belfort*. 6/ 1984. p. 448-452.

Weisgerber, Jean

- 1963 "Hugo Claus: *De zwarte Keizer* (1958)". In: Weisgerber, Jean, *Formes et domaines du roman flamand 1927-1960*. Bruxelles: La Renaissance du livre. 1963. p. 261-277.
- 1985 "Het verdriet van België of het gemaskerde bal". In: *De Gids*. 5/1985. p. 376-386.
- 1989 "Hugo Claus...en quelques mots". In: *La traduction, une re-création? Les problèmes de la traduction littéraire à partir de l'œuvre de Hugo Claus*. Actes du colloque organisé le 26 avril 1986 par l'Ecole des Hautes Etudes de Traduction et d'Interprétation de la Ville de Bruxelles et par la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université libre de Bruxelles. Speciaal nr. van *Idioma* (Bruxelles). 1/1989. p. 69-70.

Weisgerber, Jean en Dina

- 1985 "Couleurs, chiffres et lettres : Het verdriet van België, un palimpseste maçonnique de Hugo Claus". In: G. Debusscher, J.P. van Noppen, *Communiquer et traduire: hommages à Jean Dierickx/ Communicating and translating: essays in honour of Jean Dierickx*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles (Faculté de philosophie et lettres, 96). 1985. p. 269-276.
- 1986 "Hugo Claus en de kinderen van Saturnus. Het verdriet van België". In: *Spiegel der Letteren*. 3/1986. p. 161-190.
- 1995 *Claus' geheimschrift Een handleiding bij het lezen van "Het verdriet van België"*. Brussel: Vubpress. 1995.

Wikén Bonde, Ingrid

- 1997 *Was hat uns dieser Gast wohl zu erzählen? oder Die Jagd nach dem Nobelpreis: zur Rezeption niederländischer Literatur in Schweden (mit einer Bibliographie der Übersetzungen 1830-1995)*. Stockholm: Almqvist & Wiksell. 1997. p. 251-265 en p. 296-300.

Wildemeersch, Georges & Debergh, Gwennie (red.)

- 1999 *Hugo Claus. 'Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht'. Vijftig jaar beschouwing in citaten, tekeningen en overzichten*. Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus (Antwerpen). Peeters: Leuven. 1999.

Wildemeersch, Georges

- 2003 *Vrome wensen: over De Oostakkerse gedichten, Vrijdag en Het jaar van de kreeft van Hugo Claus*. Amsterdam: De Bezige Bij. 2003.

GÜNTER GRASS

Literarische Werke von Günter Grass

Grass, Günter

- 1980 *Danziger Trilogie*. Darmstadt: Luchterhand. 1980 (einmalige Sonderausgabe).
- 1980 *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus*. Darmstadt: Luchterhand. 2. Aufl. 1980.
- 1987 *Gesprächen mit Günter Grass*. In: *Werkausgabe in zehn Bänden*. Hrsg. v. Volker Neuhaus. Neuwied: Luchterhand. Bd. X (hrsg. v. Klaus Stallbaum). 1987.
- 1990 *Deutscher Lastenausgleich. Wider das dumpfe Einheitsgebot. Reden und Gespräche*. Frankfurt am Main: Sammlung Luchterhand. 1990.
- 1990 *Ein Schnäppchen namens DDR. Letzte Reden vorm Glockengeläut*. Frankfurt am Main: Sammlung Luchterhand. 1990.
- 1990 *Schreiben nach Auschwitz*. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt am Main: Sammlung Luchterhand. 1990.
- 1991 *Zunge zeigen*. Frankfurt am Main: Sammlung Luchterhand. 1991.
- 1992 *Gegen die verstreichende Zeit. Reden, Aufsätze und Gespräche 1989 - 1991*. Frankfurt am Main: Sammlung Luchterhand. 1992.
- 1992 *Rede vom Verlust. Über den Niedergang der politischen Kultur im geeinten Deutschland*. Göttingen: Steidl Verlag. 1992.
- 1993 *Hundejahre*. In: *Günter Grass-Studienausgabe*. Bd. 3. Göttingen: Steidl. 1993.
- 1995 Brief von Günter Grass an Adolf Muschg. Friedenau, am 5.9.1995. (unveröffentlichter Brief, deutsches Literaturarchiv, Marbach)

- 1995 Brief von Günter Grass an Michel Raus. Friedenau, am 6.9.1995. (unveröffentlichter Brief, deutsches Literaturarchiv, Marbach)
- 1996 *Der Schriftsteller als Zeigenosse*. Hrsg. von Daniela Hermes. München: dtv. 1996.
- 1997 "Wider die regionale Zerstreuung. Rede anlässlich des Alfred-Döblin-Preises" 1997. In: *neue deutsche Literatur*. 45/1997. Heft 5. S. 183-184.
- 1997 *Der Autor als fragwürdiger Zeuge*. Hrsg. von Daniela Hermes. München: dtv. 1997.
- 1997 *Rede über den Standort*. Göttingen: Steidl. 1997.
- 1997 *Ein weites Feld*. München: dtv. 1997. (dtv 12447) (ungekürzte Ausgabe des Romantextes aus der Werkausgabe, Bd. 13, Göttingen: Steidl, hrsg. von Daniela Hermes, 1997) [Erstausgabe Göttingen: Steidl, 1995].
- 1997 *Essays und Reden I 1955-1969*. In: Günter Grass. *Werkausgabe*: (Bd. 14). Hrsg. von Daniela Hermes. Göttingen: Steidl. 1997.
- 1997 *Essays und Reden II 1970-1979*. In: Günter Grass. *Werkausgabe*: (Bd. 15). Hrsg. von Daniela Hermes. Göttingen: Steidl. 1997
- 1997 *Essays und Reden III 1980-1997*. In: Günter Grass. *Werkausgabe*: (Bd. 16). Hrsg. von Daniela Hermes. Göttingen: Steidl. 1997.
- 1999 "Fortsetzung folgt..." „Rede anlässlich der Verleihung des Nobelpreises für Literatur und "Literatur und Geschichte", Rede anlässlich der Verleihung des "Prinz von Asturien" -Preises. Göttingen: Steidl. 1999.
- 2001 *Fünf Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht*. Hrsg. v. G. Fritze Margull. editionWelttag. 2001.
- 2002 *Im Krebsgang*. Eine Novelle. Steidl: Göttingen. 11 Aufl. 2002.

Interviews und Gespräche mit Günter Grass

Grass, Günter/ Durzak, Manfred

- 1985 "Geschichte ist absurd. Eine Antwort auf Hegel. Ein Gespräch mit Günter Grass". In: Durzak, Manfred (Hg.) *Zu Günter Grass' Geschehen auf dem poetischen Prüfstand*. Stuttgart. 1985. S. 9-19.

Grass, Günter/ Augstein, Rudolf

- 1990 *Deutschland, einig Vaterland ? Ein Streitgespräch*. Göttingen: Steidl Verlag. 1990.
- Grass, Günter/ Roscher, Achim
 1992 "Aufhören, auf leere Hoffnung zu setzen". Ein Gespräch. In: *neue deutsche Literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur*. 5/1992. S. 7-28.
- Grass, Günter/ Tornow, Georgia/ Geißler, Cornelia
 1995 "Meine Bücher polarisieren. Günter Grass über seinen Roman ‚Ein weites Feld‘, über Literaturkritik und die Rolle von Spitzen". In: *Berliner Zeitung*. 08.09.1995. S. 26.
- Grass, Günter/ Hieber, Jochen
 1995 "Ich will nicht auf die Bank der Sieger setzen". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 07.10.1995.
- Grass, Günter/ Steiner, Bettina
 1996 "Als öffnete man die Büchse der Pandora". In: *Die Presse*. 24.01.1996. S. 3.
- Grass, Günter/ Schaevers, Mark
 1996 "Helemaal alleen in het bos komen schilderen, dat heeft me gered. Günter Grass over de hetze rond zijn nieuwe roman". In: *De Standaard der Letteren*. 05.12.1996. S. 10-11.
- Grass, Günter/ Arend, Ingo/ Lücke, Detlev
 1996 "Der Osten gehört dem Westen. Ein Gespräch mit Günter Grass über deutsche Einheit und deutsche Zwietracht, über das Schreiben und Lesen von Büchern". In: *Freitag*. 04.10.1996.
- Grass, Günter/ Deshusses, Pierre
 1997 "Günter Grass, en dissonance. Propos recueillis et traduits par Pierre Deshusses". In: *Le Monde*. 03.10.1997.
- Grass, Günter/ Gordon, Craig
 1997 "Die neuen Asozialen in den Chefetagen. Günter Grass und Craig Gordon sprechen über Intellektuelle in der Politik, die Einheit, den Föderalismus und Fontane". In: *Süddeutsche Zeitung*. 08.10.1997.
- Grass, Günter/ Millot, Lorraine
 1997 "Fontane, ma femme et moi". In: *Libération*, 02.10.1997.
- Grass, Günter/ Valentini, Ruth
 1997 "La victoire du mépris, par Günter Grass". In: *Le Nouvel Observateur*. 08.10.1997. p. 38-39.
- Grass, Günter/ *Die Woche*

- 1998 "Unglücklich, irreführend und geschichtsvergessen. Der Schriftsteller Günter Grass im Woche-Gespräch". In: *Die Woche*. 24. 12.1998.
- Grass, Günter/ Lohr, Stephan
- 1998 "Theo Wuttke alias Fontane. Ein Gespräch mit Günter Grass. Mit Stephan Lohr". In: *Der Deutschunterricht*. 4/1998. 50. Jg. S. 69-76.
- Grass, Günter/ Winkels, Hubert
- 1998 "Nicht von der Bank der Sieger aus". Ein Gespräch mit Hubert Winkels. In: *neue deutsche Literatur*. 2/1998. 46. Jg. S. 6-24.
- Grass, Günter/ Bourdieu, Pierre
- 1999 "Alles seitenverkehrt. Zivilisiert endlich den Kapitalismus! – Der Literaturnobelpreisträger Günter Grass und der Soziologe Pierre Bourdieu im Gespräch". In: *Die Zeit*. 49/1999.
- Grass, Günter/ Goytisolo, Juan
- 1999 "Mondialisation, misère sociale, racisme, nationalismes. Que peut la littérature? ". In: *Le Monde diplomatique*. Novembre 1999. p. 28-29.
- Grass, Günter/ Raddatz, Fritz J. / de Weck, Roger
- 1999 "'Ich bin ein lebenslustiger Pessimist'. Ein Zeit-Gespräch mit Günter Grass über ein Jahrhundert voller Schrecken und über das Glück dessen, der den Stein des Sisyphus wälzen muss". Mit Fritz J. Raddatz und Roger de Weck In: *Die Zeit*. 01.07.1999. S. 8-9. [übersetzt von Herman Jacobs, in: *De Morgen*, 01.10.1999. p. 17: "Ik ben een levenslustige pessimist". Günter Grass over zijn gruwelplaatjesboek 'Mijn eeuw'.]
- Grass, Günter/ van Istendael, Geert
- 1999 Günter Grass in gesprek met Geert van Istendael naar aanleiding van zijn Nobelprijs. In: *Spraakmakers*. VRT-uitzending. 15.10.1999.
- Grass, Günter/ Zimmermann, Harro
- 2000 *Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche*. Göttingen: Steidl. 2000. 330 S.
- (sonstige Gespräche zu *Ein weites Feld* wurden in Negt (1996) und Oberhammer (1995) veröffentlicht)

Kritische Werke zu Günter Grass

- 1995 ohne Angabe: "Mulisch mengt zich in rel rond Grass-boek". In: *De Standaard*. 29.08.1995.
- 1999 ...und kein bisschen leise. *Nobelpreis für Günter Grass*. ARD-Sendung. 01.10.1999.
- 1999 *Günter Grass, du tambour au prix Nobel*. Magazine Littéraire (Paris). Nr. Spécial. 381/1999.
- Arnold, Heinz Ludwig
- 1988 *Günter Grass. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. 6. Aufl. 1/1988.
- Astic, Guy
- 2004 *La tambour littérature: Günter Grass romancier*. Paris : Kimmé. 2004.
- Aust, Hugo
- 1996 "Natürlich nur eine Fußnote". In: *Fontane-Blätter*. 61/1996. S. 171-173.
- Bachorski, Hans-Jürgen
- 2000 "Wie der politische Furor einmal den literarischen Verstand vollends unterpflügte". Die Primärrezeption von Günter Grass' Roman „Ein weites Feld“. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* (Themanummer: Literaturstreit). 47. Jg. 4/2000. S. 438-451.
- Balzer, Berit
- 2001 "Geschichte als Wendemechanismus: *Ein weites Feld* von Günter Grass". In: *Monatshefte*. Summer 2/2001. 93. Jg. S. 209-220.
- Bartl, Andrea
- 1997 "Ein weites Feld. Günter Grass und die Wende". In: Norbert Honsza & Theo Mechtenberg (Hg.), *Die Rezeption der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach der Wende 1989*. Wrocław: Verlag FRI. 1997. S. 141-162.
- Biener, Joachim
- 1996 "Thesen zum Roman „Ein weites Feld“". In: *Fontaneblätter*. 61/ 1996. S. 177-179.
- Birr, Egbert
- 1999 "Grassland: Feldpost aus dem Reich der Mitte. Zu Günther Grass: Ein weites Feld". In: *Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*. Berlin: Weidler Buchverlag. 1999. S. 32-58.
- Bohrer, Karl Heinz

- 1995 "Erinnerung an Kriterien. Vom Warten auf den deutschen Zeitroman". In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 1/1995. 49. Jg. S. 1055-1061.
- Böschstein, Renate
- 1996 "Fonty, die Matroschka und das unterdrückte Ich". In: *Fontane-Blätter*. 61/1996. S. 175-177.
- Boßmann, Tim
- 1997 "Ein weites Feld: Untersuchung eines Vorfalles". *Der Dichter im Schussfeld : Geschichte und Versagen der Literaturkritik am Beispiel Günter Grass*. Marburg: Tectum Verlag. 1997. S. 93-156.
- Brandes, Ute
- 1998 *Günter Grass*. Berlin: Ed. Colloquium. 1998.
- Braun, Michael
- 1995 "Kein Deutschland genannt Zeit meines Lebens: Grass, Walser, Enzensberger und die nationale Frage". In: *Universitas*. 1/1995. 50. Jg. S. 1090 - 1101.
- Brethome, Jacques
- 1999 "A propos de Fonty, Fontane et quelques autres...." In: *Horizons inattendus. Mélanges offerts à Jean-Paul Barbe*. Ed. par Ernst Dautel et Günter Volz. Tübingen: Stauffenberg. 1999. p. 29-41.
- Cory, Mark E.
- 1998 "Ein weites Feld': The Aestheticization of German Unification in Recent Works by Günter Grass". In: Beth Bjorklund & Mark E. Cory (ed.), *Politics in German Literature*. Essays in Memory of Frank G. Ryder. Columbia, SC: Camden House. 1998. S. 177-194.
- Dücker, Burckhard
- 1997 "Dank an meine Freunde und Gegner - ohne Sie kein Profil" (E. Jünger). Zu den Kontroversen um Ernst Jünger, Günter Grass und Annemarie Schimmel". In: *Cahiers d'Etudes Germaniques*. 32/ 1997. (Etudes recueillies et publiées sous la direction de Robert Losno). p. 97-116.
- Elsner-Hunt, Irmgard
- 1997 "Erinnerungen an die Zukunft. Über das utopische Moment in der deutschen ,Wende-Literatur". In: Rolf Jucker (Hg.), *Zeitgenössige Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren*. Amsterdamer Beiträge

zur neueren Germanistik. Amsterdam-Atlanta: Rodopi Verlag.
Bd 41. 1997. S. 191-207.

Erler, Gotthard

- 1995 "Parallelbiographie. Günter Grass' 'Ein weites Feld'". In: *neue deutsche Literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur*. 6/1995. 43. Jg. S. 156-161.

Eroms, Hans-Werner

- 1997 "Sprachliche Befindlichkeiten der Deutschen in Ost und West". In: *Der Deutschunterricht*. 1/1997. 49. Jg. S. 6-16.

Ewert, Michael

- 1999 "Spaziergänge durch die deutsche Geschichte. Ein weites Feld von Günter Grass". In: *Sprache im technischen Zeitalter*. 152/1999. 37 Jg. S. 402-417.

Finney, Gail

- 1999 "The merging of German unification: liminality in Günter Grass 'Ein weites Feld'". In: Nicholas Saul e.a. (ed.), *Schwellen: germanistische Erkundungen einer Metapher*. Würzburg: Königshausen und Neumann. 1999. S. 127-136.

Fischer, Gerhard

- 2001 "Der Literat als Historiker. Zur Darstellung der Zeitgeschichte bei Günter Grass und Friedrich Christian Delius". In: Fischer, Gerhard & Roberts, David (Hrsg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*. Tübingen: Stauffenberg Verlag. 2001. S. 141-158.

Frank, Dirk

- 1998 "Zwischen Deliterarisierung und Polykontextualität: Günter Grass' 'Ein weites Feld' im Literaturbetrieb". In: *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die 90er Jahre*. Hg. von Andreas Erb (unter Mitarbeit von Hannes Krauss und Jochen Vogt). Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 1998. S. 72-96.

Friedrichsmeyer

- 2000 "Grass' 'Ein weites Feld': of critics, couples, culture and chaos". In: *De consolatione philologiae: Studies in honor of Evelyn S. Firchow*. Göttingen: Kümmerle. 2000. S. 467-477.

Fritzen, Werner

- 1995 ohne Titel (Rezension von "Ein weites Feld"). In: *Deutsche Bücher*. 4/1995. S. 263-266.

Gabler, Wolfgang

- 1997 "Enttäuschende Enttäuschung : Günter Grass und das Elend der Literaturkritik". In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften*. 3/1997. 39. Jg. S. 367-382.
- Gädtke, Ernst-Christian; Schütze, Marianne
- 1997 "Für das Schreiben von Romanen gibt es keine Regeln. Und wie für jedes Kunstwerk gilt nur eine Probe, auf die es ankommt: das Überleben (George Orwell, Critical Essays). Zu Günter Grass: "Ein weites Feld". In: *Fontane-Blätter*. 63/1997. S. 167-170.
- Gebauer, Mirjam
- 2001 "Ich heiße Mateo Alemán, aber ich bin icht Mateo Alemán...'. Verfahren der Fiktionalisierung von Mateo Alemán in Fritz Rudolf Fries 'Die Nonnen von Bratislava' und Theodor Fontane in Günter Grass' 'Ein weites Feld'". In: *Colloquia Germanica*. Bd. 34. Heft 3-4. 2001. S. 271-286.
- Geißler, Rolf
- 1999 "Ein Ende des 'weiten Feldes'?" In: *Weimarer Beiträge*. 1/1999. S. 65-81.
- Goedel, Denis
- 1994 "L'image de l'Allemagne unifiée chez Günter Grass: une autre image de soi". In: *Image de soi, image de l'autre : la France et l'Allemagne en miroir*. Strasbourg: Presses Universitaires. Collection Maison des Sciences de l'Homme de Strasbourg. Nr. 16. 1994.
- Görzel, Klaus
- 1996 "Der Lustmord. 'Ein weites Feld' von Günter Grass und die Kritik". In: *Der Deutschunterricht*. 5/1996. 48. Jg. S. 98 - 104.
- Gutzen, Dieter
- 1998 "Vom Fremdwerden des Vertrauten. Die Vereinigung im Spiegel der Literatur oder 'Ein weites Feld'". In: *Etudes Germaniques*. 53. Jg. 3/1998: "Sieben Vorlesungen über die Wiedervereinigung".
- Haase, Michael
- 2001 "Der Fall Fonty. Günter Grass' 'Ein weites Feld'". In: ders., *Eine Frage der Aufklärung. Literatur und Staatssicherheit in Romanen von Fritz Rudolf Fried, Günter Grass und Wolfgang Hilbig*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2001. S. 109-198.
- Hage, Volker

- 1999 "Deutschland, ein weites Feld : Günter Grass und die Politik". In: ders., *Propheten im eigenen Land*. München: dtv. 1999.
- Harscheidt, Michael
- 1975 "Der groteske Stil". In: *Günter Grass. Wort-Zahl-Gott. Der phantastische Realismus in den "Hundejahren"*. Bonn: Bouvier. 1975. (Diss.). S. 131-199.
- Heukenkamp, Ursula
- 1996 "Haben wir uns richtig verstanden? Die Literatur der Bundesrepublik – Erinnerungen aus der DDR". In: *Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung „Das Parlament“*. Bd. 13-14/1996. S. 3-12.
- Hinck, Walter
- 2000 "Günter Grass' Hommage an Fontane. Zum Roman 'Ein weites Feld'". In: *Sinn und Form*. 6/2000. 52. Jg. S. 777-787.
- Honsza, Norbert
- 1997 "Medienrummel und literarischer Königsmord: 'Ein weites Feld'". In: ders. *Günter Grass. Skizze zum Porträt*. Wrocław: Universität Wrocław. 1997. S. 85-94.
- Horak, Brigitte und Anderson, Paul Irving
- 1996 Beiträge zu "Diskussion zu Günter Grass' 'Ein weites Feld'". In: *Fontaneblätter*. 62/1996. S. 174-177.
- Horstmann-Nash, Ursula
- 1999 *Die Grenzen der Nation:nationale Identität und Fremdheit im literarischen Diskurs deutscher Vereinigungen (1870/1871 und 1989/1990)*. Ann Arbor, Mich. : Bell+Howell. 1999.
- Ibsch, Elrud
- 1996 "Verschmäht und gepriesen: Günter Grass und die literarische Kritik. Über 'Ein weites Feld'". In: *Deutsche Bücher*. 3/1996. 26. Jg. S. 189-195.
- Ivanovic, Christine
- 1996 "Fonty trifft Johnson: Zur Fiktionalisierung Uwe Johnsons als Paradigma der Erzählstrategie in Gunter Grass' 'Ein weites Feld'". In: *Johnson-Jahrbuch*. 3/1996. S. 173-99.
- Jameson, Fredric
- 1997 "Ramblings in Old Berlin". In: *South-Atlantic-Quarterly*. Fall/1997. 96:4. S. 715-727.
- Jesch, Tatjana
- 1999 "Günter Grass und die Medien. Oder: Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik. Anmerkungen zum Fall Fonty". In: *Fundsa-chen für Nichtleser. Rückblick auf eine Ausstellung und*

Hommage an den Literatur-Nobelpreisträger Günter Grass.
Hrsg. V. Jörg W. Ziegenspeck. Lüneburg: Ed. Erlebnispädagogik. 1999. S. 23-38.

Jurt, Joseph

1999 "La réception du roman ‚Ein weites Feld‘ de Günter Grass en Allemagne". In: *Germanica*. 25/1999. S. 37-47.

Kallin, Britta

1997-98 "Ist Hoftaller besser als Tallhover?' Eine Vergleichende Figurenanalyse zwischen Hoftaller in Gunter Grass' Ein weites Feld (1995) und Tallhover in Hans Joachim Schadlichs Tallhover (1986)". In: *New German Review*. 13/1997-98. S. 98-112.

Kämper-Van den Boogaart, Michael

1998 "Das Spiel mit dem Autor: Textbeobachtungen zweiter Ordnung am Beispiel von Günter Grass' Ein weites Feld". In: *Textnahes Lesen: Annäherungen an Literatur im Unterricht*. Hrsg. von Jürgen Belgrad und Karlheinz Fingerhut. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren. 1998. S. 134-147.

Kiesel, Helmuth

1997 "Drei Ansichten des Wiedervereinigungsprozesses: Heiner Müller, Günter Grass, Volker Braun". In: Langguth, Gerd (Hg.): *Die Intellektuellen und die nationale Frage*. Frankfurt am Main, u.a.: Capus-Verlag. 1997. S. 210-229.

Köpcke, Rolf

2003 "Die Verarbeitung der Wiedervereinigung Deutschlands im Wende- und Berlin-Roman "Ein weites Feld" (1995) von Günter Grass. Die Versuche der Einflussnahme des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) auf ihn". Berlin: Freie Universität Berlin. 2003. Online unter: <http://www.diss.fu-berlin.de/2003/31/index.html> [letzt besucht am 12.12.2004]

Korte, Karl Rudolf

1996 "Demokratie braucht Literatur. Vom deutschen Umgang mit erzählender Literatur". In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. Beilage zur Wochenzeitung "Das Parlament". Bd 13-14/1996. S. 24-31.

Kube, Lutz

1997 "Intellektuelle Verantwortung und Schuld in Günter Grass' Ein weites Feld". In: *Colloquia Germanica*, 30. 4/1997. S. 349-61.

Kügler, Hans

- 1995 "In Deutschland ist keine Bleibe mehr. Fonty und die deutsche Einheit. Zur Zeitkritik und zur Fontanerezeption in Günter Grass' neuem Roman 'Ein weites Feld'". Eine Lektürevorschlag". In: *Diskussion Deutsch*. 144/1995. 26. Jg. S. 301-305.
- Kurz, Paul Konrad
- 1995 "Wendezeit in der DDR. Romane von Günter Grass, Erich Loest und Volker Braun". In: *Stimmen der Zeit*..12/1995. 120. Jg S. 833-846.
- Labrousse, Gerd
- 1999 "Zur Sprach-Bildlichkeit in Günter Grass' Ein weites Feld". In: *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*. Hrsg. von Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg. Amsterdam u.a.: Rodopi. 1999. S. 347-379.
- Lartillot, Françoise
- 2001 *Günter Grass. Ein weites Feld. Aspects politiques, historiques et littéraires*. Actes du colloque de Nancy. Centre de Recherches germaniques et Scandinaves de l'Université de Nancy II. Bibliothèque Le Texte et l'Idée. Volume X. 2001.
- Löffler, Sigrid
- 1995 "Das Buch ist durch'. Etappen einer Beschleunigung". In: ders. *Kritiken, Portraits, Glossen*. Wien : Deutliche. 1995. S. 166 - 169.
- Leroy, Robert
- 1969/70 "Günter Grass: 'Die Blechtrommel', Hugo Claus: 'De verwondering'; hasard ou intention?" In: *Revue des langues vivantes/Tijdschrift voor Levende Talen*. 35/1969. p. 597-608 - 36/1970. p. 45-53.
- Mannoni, Olivier
- 1996 *Un écrivain à abattre. L'Allemagne contre Günter Grass*. Paris: Ramsay. 1996.
- 1997 "Derniers combats au pied du mur. 'L'affaire Grass'". In: *La quinzaine littéraire*. Nr. 724. 01.10.1997-15.10.1997. p. 16-17.
- 2000 Günter Grass. L'honneur d'un homme. Paris: Bayard. 2000.
- Matthäus, Uwe
- 1997 "Günter Grass und die deutsche Frage". In: *Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa*. 15/1997. S. 398-418.
- Mews, Sigfrid
- 1994 "Günter Grass und das Problem der deutschen Nation". In: Iswandy, Claudia Mayer (Hg.): *Zwischen Traum und Trauma*.

Die Nation. Transatlantische Perspektive zur Geschichte eines Problems. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 1994. S. 111-127.

Meyer-Gosau, Frauke

- 1997 "Ende der Geschichte. Günter Grass' Roman "Ein weites Feld" - drei Lehrstücke". In: *Text + Kritik. Heft 1: Günter Grass.* Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, 7. revidierte Aufl., 1997. S. 3-18.

Misch, Manfred

- 1997 "... eine Fülle von Zitaten auf Abruf": Anspielungen und Zitate in Günter Grass' *Ein weites Feld*". In: Hans-Jörg Knobloch & Helmut Koopmann (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur.* Tübingen: Stauffenburg, 1997. S. 153-66.

Mondot, Jean

- 1999 "L'unification allemande au miroir de Günter Grass dans 'Ein weites Feld'". In: *L'Allemagne d'aujourd'hui.* 148/1999. p. 120-133.

Moser, Sabine

- 2000 *Günter Grass. Romane und Erzählungen.* Berlin: E. Schmidt. 2000.

Müller, Ulrich

- 2000 "Empfehlungen eines schwäbischen Bücherwurms: Naguib Mahfouz, Tankred Dorst, Ursula Ehler, Günter Grass". In: *Im sechsten Jahr des Drachen. Lektüre-Empfehlungen für das neue Jahrhundert.* Hrsg. v. U. Müller. Göppingen: Kummerle. 2000. S. 197-217.

Müller-Michaels, Harro

- 1995 "Das Archiv öffnet die Akte Theo Wuttke. Rezension des Romans 'Ein weites Feld' von Günter Grass". In: *Der Deutschunterricht.* 12/1995. 48. Jg. S. 611-613.

Negt, Oskar

- 1996 *Der Fall Fonty. 'Ein weites Feld' von Günter Grass im Spiegel der Kritik.* Göttingen: Steidl Verlag. 1996.

Neuhaus, Volker

- 1992 *Günter Grass.* Stuttgart: Metzler. 2. überarb. und erw. Aufl. 1992.
- 1997 *Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass.* München: dtv. 1997.

Neumann, Hanne

- 1997 "Feldschlachten. 'Ein weites Feld'". In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Blech getrommelt. Günter Grass in der Kritik*. Göttingen: Steidl Verlag. 1997. S. 205-238.
- Oberhammer, Georg und Ostermann, Georg
- 1995 *Zerreißprobe. Der neue Roman von Günter Grass 'Ein weites Feld' und die Literaturkritik, eine Dokumentation*. Innsbruck: Innsbrucker Zeitungsarchiv. 1995. 335 S. (Innsbrucker Veröffentlichungen zur Alltagsrezeption, 3).
- Osinski, Jutta
- 1996 "Aspekte der Fontane-Rezeption bei Günter Grass". In: *Fontaneblätter*. 62/1996. S. 112-126.
- Oswald, Hedi
- 1998 "Günter Grass et la réunification, à propos de 'Ein weites Feld'". Université d'Artois, UFR Langues germaniques, mémoire de DEA.
1998.<http://www.heidisarchiv.de/downloads/grassreu.pdf> [letzt besucht und gedownload am 12. Juni 2002]
- Paulsen, Wolfgang
- 1996 ohne Titel. In: *Fontaneblätter*. 61/1996. S. 153-162.
- Petz, Beatrice
- 2000 "Günter Grass since the 'Wende': german and international". In: *German-Language Literature Today: International and Popular?* Ed. By Arthur Williams, Stuart Parkes and Julian Preece. University of Bradford. Bern: Peter Lang. 2000. S. 67-84.
- Platen, Edgar
- 1999 "Gegen eine Erlösung von der Geschichte: Einige Voraussetzungen der epischen Geschichtsdarstellung in Günter Grass' 'Ein weites Feld'". In: *Literatur für Leser*. 22. 2/1999. S. 112-25.
- Preece, Julian
- 2000 "Seven theses on 'Der Fall Fonty'". In: *1949/1989. Cultural Perspectives on division and unity in East and West*. Ed. by Clare Flanagan and Stuart Taberner. Amsterdam/ Atlanta. GA. 2000. XII. p. 215-230.
- Prickett, David
- 1997 "The Constancy of Change: The Role of the Paternoster in Grass's 'Ein weites Feld'". In: *Focus on Literatur, A journal for German-language literature* (Cincinnati, Ohio) 2/1997. Vol. 14. p. 161-69.
- Pulver, Elsbeth

- 1995-96 "‘Ein weites Feld’. Fontane und die deutsche Gegenwart: eine Lektüre". In: *Schweizer Monatshefte*. 12-1/1995-1996. 75-76. Jg. S. 49-52.
- 1995 "Tagebuch mit Büchern". In: *ZeitSchrift*. 5/1995.
- Quak-stoilova, Julia
- 1995 "Een behaaglijke dictatuur". In: *De Groene Amsterdammer*. 06.09.1995.
- Quéval, Marie-Hélène
- 2001 *Lectures d'une oeuvre: Ein weites Feld. Günter Grass*. Ouvrage collectif, coordonné par Marie-Hélène Quéval. Paris: Edition du Temps. 2001.
- Schädlich, Hans-Joachim
- 1998 *Tallhover - 'Ein weites Feld'. Festschrift für Helmut Koopmann*. In: Bartl-Andrea (ed.), Eder-Jurgen (ed.); Frohlich-Harry (ed.); Post-Klaus-Dieter (ed.); Regener-Ursula (ed.). *In Spuren gehen* Tübingen, Germany : Niemeyer, 1998. ix, 512. S. 41-50.
- Scherf, Rainer
- 2000 "Fontys Antwort". In: *Das Herz der Blechtrommel und andere Aufsätze zum Werk von Günter Grass*. Marburg: Tectum Verlag. 2000. S. 183-254.
- Schulte, Hansgerd
- 1998 "Günter Grass et l'unification allemande. 'Ein weites Feld'". In: A. Saint-Sauveur Henn/ G. Schneilin (Hrsg.) : *La mise en œuvre de l'unification allemande 1989-1990*. PIA: Asnières. 1998. p. 427-435.
- Schwan, Werner
- 1996 "Günter Grass: 'Ein weites Feld' mit Neugier und Geduld erkundet". In: *Poetica*. 28. 1996. S. 432-464.
- Schwilk, Heima
- 1995 "Günter Grass und der Mythos der Nation". In: *Gegengift*. 11/1995. S. 12-19.
- Seibt, Gustav
- 1997 "Erpresste Geschichte. Günter Grass' Roman 'Ein weites Feld'". In: ders. *Das Komma in der Erdnussbutter: Essays zur Literatur und literarischen Kritik*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag. 1997. S. 59-65.
- Siehr, Karl-Heinz
- 1997 "‘Abwickeln’ – ‘Ein weites Feld’ – Der Fall Fonty: Notizen aus linguistischer Sicht". In: *Sprachsystem - Text - Stil*. Fest-

schrift für Georg Michel und Günter Starke zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Christine Keßler und Karl-Ernst Sommerfeldt. Frankfurt am Main, u.a.: Peter Lang. 1997. S. 275-295.

Silva, Maria Helena G. da

- 1996 "Geschichte, Erinnerung und Identität in Grass' Roman 'Ein weites Feld'". In: *Runa. Revista portuguesa de estudos germanicos*. 25/1996. S. 355-366.

Snick, Els

- 2004 "Onder vertalers met Günter Grass". In: *De Standaard der Letteren*. 17.06.2004. p. 15.

Stallbaum, Klaus

- 1989 *Kunst und Künstlerexistenz im Frühwerk von Günter Grass*. Köln: Lingen. 1989.

Stolz, Dieter

- 1991 "Deutschland, ein literarischer Begriff. Günter Grass and the german question". In: Arthur Williams, Stuart Parkes und Roland Smith (Hg.) : *German literature at a time of change 1989-1990. German unity and german identity in literary perspective*. Bern. 1991. p. 215-216.
- 1997 "Nomen est omen. 'Ein weites Feld' von Günter Grass". In: *Zeitschrift für Germanistik*. 2/1997. S. 321-335.
- 1998 "Nomen est omen: Ein weites Feld by Günter Grass". In: Arthur Williams, Stuart Parkes & Julian Preece (edd.), *Whose Story?: Continuities in Contemporary German- Language Literature* (Bern: Peter Lang, 1998). p. 149-66.
- 1999 *Günter Grass zur Einführung*. Berlin: Junius. 1999.

Szasz, Ferenc

- 1996 "Der entdämonisierte Künstler und sein entteufelter Teufel. Eine Interpretation von Günter Grass' Roman 'Ein weites Feld'". In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*. 1996. S. 13-32.

Thuncke, Jörg

- 1998 "'Die Kritiken sind wie von Verbrechern geschrieben'. Zur Rezeption von Günter Grass' Roman 'Ein weites Feld' oder: der Romancier als Fremder im eigenen Land". In: *Literatur und Geschichte. Festschrift für Wulf Koepke zum 70. Geburtstag*. hrsg. v. Karl Menges. Amsterdam-Atlanta: Rodopi Verlag. (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur). 1998. S. 331-343.

Vanasten, Stéphanie

- 1999 "Fonty alias Theodor Fontane und Hoftaller alias Tallhoverzwei literarische Wiedergänger im Spiegel der Fiktion. Untersuchungen zu Günter Grass' Roman 'Ein weites Feld'". In: *Germanistische Mitteilungen*. 50/1999. S. 41-60.
- 2000 "Beaucoup de bruit pour rien?" In: *La Revue Nouvelle*. 4/2000. p. 48-53.
- 2004(b) "'Hugo Claus' und 'Günter Grass' 'Grenzland': Ansichten der Nation in 'Het verdriet van België' und 'Ein weites Feld'", In: Hubert Roland & Sabine Schmitz (ed), *Pour une iconographie des identités culturelles et nationales. La construction des images collectives à travers le texte et l'image/ Ikonographie kultureller und nationaler Identität. Zur Konstruktion kollektiver images in Text und Bild*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004. S. 255-282.
- 2004(c) Subversions réalistes : existe-t-il un grotesque de l'événement chez Günter Grass et Hugo Claus ? In: *Les Cahiers du S.I.R.L. – Séminaire Interdisciplinaire de Recherches Littéraires*, <http://www.e-montaigne.com>

Vester, Heinz-Günter

- 1997 "Postmodern Emotions: Ein weites Feld". In: Gerhard Hoffmann & Alfred Hornung (edd.) *Emotion in Postmodernism* (Heidelberg: Winter, 1997). p. 237-45.

Vonhoff, Gert

- 1996 "Noch einmal: 'Ein weites Feld' – Literaturkritik einmal literaturkritisch". Juli 1996. (Institut für Deutsche Philologie II, Neuere deutsche Literatur, Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)

Vormweg, Heinrich

- 1998 *Günter Grass. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Dargestellt von Heinrich Vormweg. 4. erg. und aktualisierte Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1998.

Wallmann, Jürgen P.

- 1996 "Ermüdend. Rezension des Romans von Günter Grass 'Ein weites Feld'". In: *Zeitwende*. 1/1996. 67. Jg. S. 54-56.

Wapnewski, Peter

- 1995 "Buch am Sonntagmittag. Günter Grass: Ein weites Feld". 27.08.1995. (unveröffentlichtes Manuskript, deutsches Literaturarchiv Marbach).

Wellnitz, Philippe

- 2001 *Günter Grass: Ein weites Feld/Toute une histoire*. Textes réunis par Philippe Wellnitz. Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.
- Wehdeking, Volker
- 1995 "Wächst zusammen, was zusammen gehört? Die sich rasch wandelnden Vereinigungsprobleme als Zeithintergrund in Essay, Erzählprosa und Lyrik. Kurt Drawert, Fritz Rudolf Fries, Helga Königsdorf, Irene Dische und Günter Grass". In: ders. *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989*. Stuttgart u. a. 1995. S. 134-146.
- Wistoff, Andrea
- 1996 "Reich-Ranicki und der Geist der Spätaufklärung". In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 1996. S. 115. Supplement. S. 188-197.
- Wittek, Bernd
- 1997 "Der Streit um Günter Grass' *Ein weites Feld*, 1995, ein Nachtrag zum Literaturstreit". In: *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland*. Marburg: Tectum Verlag. 1997. S. 130-140.

ANDERE WERKEN/SONSTIGE WERKE

- 1998 *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt: Lannoo. 1998.
- 2004 *Jacques Derrida, la philosophie en déconstruction*. Numéro spécial du *Magazine Littéraire*, Nr. 430, avril 2004.
- Andrejef, Leonid
- 1918 *De smarten van België. Spel in zes taferelen*. (vert. door Oswaldi). Amsterdam: Meulenhoff. 1918.
- Bachtin, Michail
- 1969 *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. München: Carl Hanser Verlag. 1969.
- 1995 *Rabelais und seine Welt : Volkskultur als Gegenkultur*. (übers. von Gabriele Leupold). Hrsg. und mit einem Vorw. vers. von Renate Lachmann. Frankfurt am Main : Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 1187). 1. Aufl. 1995.

Bakhtin, M. M.

- 1981 *The dialogic imagination. Four essays by M.M. Bakhtin.* Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press. 1981.

Bakhtine Mikhaïl

- 1982 *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance.* Paris : Gallimard (Tel nr. 70). Trad. Andrée Robel. 1982.

Baltrušaitis, Jurgis

- 1996 "Les textes modernes". In: *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées – II.* Paris : Flammarion (Champs). 1996. p. 291-306.

Barasch, Frances K.

- 1971 *The Grotesque. A Study in meanings.* Mouton: 1971.

Barthes, Roland

- 1982 "L'effet de réel". In: R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité.* Paris : Seuil (Points). 1982. p. 81-90.
- 1972 "L'écriture et le silence". In: *Le degré zéro de l'écriture.* [1953: Seuil. P. 105-111] Paris: Seuil. ('Points'). 1972. p. 54-57. Vertaling van E. Axel van Caspel: *De nulgraad van het schrijven, gevolgd door een Inleiding in de semiologie.* Amsterdam: Meulenhoff. 1970.
- "Texte (théorie du)". In: *Encyclopaedia Universalis.*
- 1993 "La mort de l'auteur". In: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV.* Paris : Seuil ('Essais'). 1993 (onver. uitgave 1984). p. 63-69.

Benjamin, Walter

- 1974 *Ursprung des deutschen Trauerspiels.* In: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften.* Hrsg. v. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/ Main: Suhrkamp. 1974. Bd. I.

Best Otto F.

- 1980 "Einleitung". In: Otto F. Best (Ed.), *Das Groteske in der Dichtung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1980. S. 1-22.

Bork, van G.J., Struik H., Verkruijsse P.J., VIS G.J.

- ©2002 *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek.*
<http://www.dbnl.org/tekst/bork001etto1/>

Buffet, Cyril

- 1994 *Histoire de Berlin.* Paris: PUF ('Que sais-je?'). 1994.

Burssens, Gaston

- 2000 *Fabula Rasa. Proeve van objectief dagboek*. Antwerpen: Houtekiet/ Baarn: De Prom (Vlaamse bibliotheek; 9). 2000.

Buuren, Maarten van

- 1982 *De boekenpoeper. Het groteske in de literatuur*. Assen: Van Gorcum. 1982.

Camus, Albert

- 2000 *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard (Folio, 'Essais'). 2000.

Chastel, André

- 1988 *La grottesque*. Paris: Le Promeneur. 1988.

Dann, Otto

- 1993 *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990*. München. 1993.

De Geest, Dirk

- 2003 "La sémiotique narrative de A.J. Greimas". In: *Image [&] Narrative*. 5/2003.
<http://www.imageandnarrative.be/uncanny/dirkdegeest.htm>
[bezocht op 11 februari 2004].

de Graef, Ortwin & van Gorp, Hendrik

- 1997 "La déconstruction", in: *Histoire des poétiques*. Sous la direction de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier et Jean Weisgerber. Paris : PUF (fondamental). 1997. p. 472-478.

Deleuze, Gilles

- 2002 "A quoi reconnaît-on le structuralisme?". In: *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*. Edition préparée par David Lapoujade [1972. In: François Châtelet (ed.), *Histoire de la philosophie, VIII : le XX^e siècle*, Paris : Hachette, 299-335]. Paris : Minuit (Paradoxe). 2002. p. 238-269.

de Man, Paul

- 1982 "Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*". In: *Critical Inquiry*, Vol 8, 4/1982:

Derrida, Jacques

- 1967 *De la grammatologie*. Paris: Minuit. 1967.
1986-2003 "Maurice Blanchot est mort". In: *Parages*. Paris : Galilée ("La Philosophie en effet"). 1986-2003 (herz. Uitgave). p. 269-300.
1993 *Spectres de Marx*. Paris : Galilée. 1993.
1994 *Politiques de l'amitié. Suivi de L'oreille de Heidegger*. Paris: Galilée. 1994.

De Wispelaere, Paul

- 1966 "De groteske wereld en de wereld van de groteske". In: ders. *Het Perzische tapijt. Literaire essays en kritieken*. Amsterdam: De Bezige Bij/ Antwerpen: Contact. 1966. p. 150-158.
- Dreyfus, François-Georges
1993 *L'unité allemande*. Paris: PUF ("Que sais-je?"). 1993.
- Drude, Otto
1997 *Fontane und sein Berlin*. Berlin. 1997.
- Fischer, André
1992 "Groteske". In: Volker Meid (Ed.): *Walther Killy Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. München: Bertelsmann Lexikon Verlag (Bd. 13: Begriffe). 1992. S. 378-379.
- Fontane, Theodor
1970-1984 *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. In: Theodor Fontane. *Werke, Schriften und Briefe*, Bd. 1 zu 5. München: Carl Hanser. 2. Aufl. 1970-1984.
1982 *Autobiographische Schriften: Von zwanzig bis dreißig*. Bd. III/ 2. Berlin-Weimar: Aufbau Verlag. 1982.
- Freud, Sigmund
1986 "Das Unheimliche". In: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. (Werke aus den Jahren 1917-1920). Frankfurt am Main: Fischer. 1986. S. 229-268.
- Fuß, Peter
2001 *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln: Böhlau. 2001.
- Gasché, Rodolphe
1986 "Literature in Parentheses". In: *The tain of the mirror. Derrida and the philosophy of reflection*. Cambridge: Harvard university press. 1986. p. 255-270.
- Genette, Gérard
1987 *Seuils*. Paris: Seuil. 1987.
- Greimas, A.J.
1970 *Du sens: essais sémiotiques*. Paris: Seuil. 1970.
- Haaser Rolf & Oesterle Günter
1997 "Grotesk". In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. (Klaus Weimar). Berlin/ New York: De Gruyter. 1997 Bd. 1. S. 745-748.
- Hagen, Rose-Marie en Rainer
2001 *Bruegel. Alle schilderijen*. Köln: Taschen. 2001.
- Hamann, Elsbeth

- 1984 *Theodor Fontanes 'Effi Briest' aus erzähltheoretischer Sicht, unter besonderer Berücksichtigung der Interdependenzen zwischen Autor, Erzählwerk und Leser.* Bonn: Bouvier. 1984.
- Harpham, Geoffrey Galt
 1982 *The Grotesque.* Princeton. 1982.
- Heidegger, Martin
 1967 *Zur Seinsfrage.* Frankfurt/ M.: Klostermann. 1967 (3. Aufl.).
- Henrich, Dieter
 1993 *Nach dem Ende der Teilung. Über Identitäten und Intellektualität in Deutschland.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1993.
- Herman Luc & Vervaeck, Bart
 2001 *Vertelduijvels. Handboek verhaalanalyse.* Nijmegen/Brussel: Vantilt/VUBpress. 2001.
- Iehl, Dominique
 1988 "Grotesque ou réduction. Quelques aspects du théâtre allemand du XXe siècle". In: *Etudes Germaniques, Le grotesque.* 1/1988. vol. 43. p. 97-108.
 1994 "Ethik und Ästhetik des Grotesken". In: *Ethik der Ästhetik.* (Christoph Wulf, Dietmar Kamper & Hans Ulrich Gumbrecht). Berlin: Akademie Verlag. 1994. S. 95-104.
 1997 *Le Grotesque.* Paris : PUF ('Que sais-je ?'). 1997.
- Jens, Walter
 1980 "Ernst gemacht mit der Komödie. Über Mord, Moral und Friedrich Dürrenmatt". In: *Über Friedrich Dürrenmatt. Essays und Zeugnisse von Gottfried Benn bis Saul Bellow.* Zürich: Diogenes. 1980. S. 39-44.
 1988-92 *Kindlers Neues Literatur Lexikon.* (Hg. Walter Jens) München: Kindler. 1988-1992.
- Jouve, Vincent
 2001 *Poétique des valeurs.* Paris : puf ("Ecriture"). 2001.
- Kayser, Wolfgang
 2004 *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung.* Nachdruck der Ausgabe von 1957 [Oldenburg: Stalling]. Mit einem Vorwort von Günter Oesterle. Tübingen: Stauffenburg. 2004.
- Knopf, Jan
 1988 "Uns kommt nur noch die Komödie bei. Die politische Begründung der Theatertheorie und ihre Konsequenzen". In: ders. *Friedrich Dürrenmatt.* München : Beck. 1988. S. 84-90.

Lacan, Jacques

- 1973 "L'anamorphose". In: *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil. 1973. p. 75-84.

Lisse, Michel

- 1998 *L'expérience de la lecture. 1. La soumission*. Paris : Galilée. 1998.
- 2001 *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*. Paris : Galilée. 2001.
- 2002 "Déconstructions". In: *études françaises. Derrida lecteur*. 1-2/2002, vol 38. p. 59-76.
- 2004 "La force d'une plume : entre démocratie, littérature et université". *Cahiers de l'Herne* (te verschijnen)

Mann, Thomas

- 1974 *Reden und Aufsätze*. In: *ders. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd IX/1. Frankfurt am Main: Fischer. 2. Aufl. 1974.

Masschelein, Anneleen

- 2004 "A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture". In: *Image [&] Narrative*. 5/2003. 8p.
[<http://www.imageandnarrative.be/uncanny/anneleenmasschelein.htm>] [bezocht op 11 februari 2004]

Mc Elroy, Bernard

- 1989 *Fiction of the modern grotesque*. New York: St. Martin's Press. 1989.

Meindl, Dieter

- 1996 *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Columbia: University of Missouri Press. 1996.

Morgenstern, Christian

- 1940 "Möwenlied". In: *Alle Galgenlieder*. Leipzig: Insel. 1940. S. 88.

Nabokov, Vladimir

- 1999 *Invitation au supplice*. In: *Oeuvres romanesques complètes I*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). 1999. p. 1241-1398 (roman) en p. 1679-1720 (notes).

Nancy, Jean-Luc

- 1973 *La remarque spéculative (un bon mot de Hegel)*. Auvers-sur-Oise : Galilée ("La Philosophie en effet"). 1973.

Nietzsche, Friedrich

- 1967 "Vermischte Meinungen und Sprüche". In: *Menschliches, Allzumenschliches II*. Nachgelassene Fragmenten Frühling 1878

bis November 1879. In: Nietzsche, *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 4. Abt. 3. Bd. Berlin: de Gruyter. 1967.

Oever, Annie van den

2003 <Fritzi> en het groteske. Amsterdam: De Bezige Bij. 2003.

Olbrich, Wilhelm e.a.

1960 *Der Romanführer*. Hrsg. von Wilhelm Olbrich unter Mitwirkung von Karl Weitzel und Johannes Beer (Bd. I: *Der Inhalt der deutschen Romane und Novellen von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Hiersemann. 1960.

Ost, Isabelle

2004 "Du clown au tragédien: le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode". In *Textyles*. 24/2004. p.108-115.

Ost, Isabelle, Piret, Pierre et Van Eynde Laurent

2004 *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis. 2004.

Petersen, Jürgen H.

1993 *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart/Weimar: Metzler (Metzler Studienausgabe). 1993.

Petsch, Robert

1980 "Das Groteske". In: Otto F. Best (Ed.), *Das Groteske in der Dichtung* [1940 in *Deutsche Literaturwissenschaft*. Berlin: Ebering. S. 214-229]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1980. S. 25-39.

Robertson, Alton Kim

1996 *The grotesque interface: deformity, debasement, dissolution*. Frankfurt am Main: Vervuert (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur. Untersuchungen zu den kulturellen Zeichen. Semiotik, Epistemologie, Interpretation 6). 1996.

Rosen, Elisheva

1991 *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes (L'imaginaire du texte). 1991.

2001 "Grotesk". In: Barck, Karlheinz (ed.) e.a.: *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart/Weimar: Metzler. Bd. 2. 2001. S. 876-900.

Schlegel, Friedrich

1967 "Athäneums-Fragmente". In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801).

- Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. München: Schöningh. 1967.
- Schlegel, Friedrich
 1967 "Ideen-Fragmente". In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. München: Schöningh. 1967.
- Schlosser, Hans Dieter (Hg.)
 1983 *Dtv-Atlas zur deutschen Literatur: Tafeln und Texte*. München: dtv. 1983.
- Scholl, Joachim
 1990 *In der Gemeinschaft des Erzählers. Studien zur Restitution des Epischen im deutschen Gegenwartsroman*. Heidelberg: Winter. 1990.
- Schroder, Klaus
 2000 *Der Preis der Einheit. Eine Bilanz*. München/Wien: Carl Hanser Verlag. 2000.
- Schumacher, Manfred
 1990 *Das Groteske und seine Gestaltung in der Gothic Novel : Untersuchungen zur Struktur und Funktion einer ästhetischen Kategorie*. Frankfurt am Main u.a. : Peter Lang. 1990.
- Schweikle, Günther und Irmgard (Hg.)
 1990 *Metzler Literaturlexikon : Begriffe, Definitionen..* Stuttgart: Metzler. 2. überarb. Aufl. 1990.
- Segers, Winibert
 2000 *Impasse en passage. Een voorwoord bij een Nederlandse vertaling van Derrida's feu la cendre*. Antwerpen: Katholieke Vlaamse Hogeschool. 2000.
- Sichelschmidt, Gustav
 1986 *Theodor Fontane. Lebensstationen eines großen Realisten*. München: Wilhelm Heyne Verlag. 1986.
- Simons, Anton
 1990 *Het groteske van de taal. Over het werk van Michail Bachtin*. Amsterdam: SUA. 1990.
- Simons, Ludo
 1986 "Een pionier van het Vlaamse boek: Leo J. Kryn (1878-1940)". In: *Répertoire des libraires belges de livres anciens et d'occasion/Repertorium van Belgische antiquariaten en tweedehandsboekhandels*. 1986. p. 44-47.
- Sinic, Barbara
 2003 *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*. Peter Lang. 2003.

- Smetds, Willy & Van Belle, William
 1996 *Taalboek Nederlands*. Kapellen: Pelckmans. 3^e druk. 1996.
- Sorg, Reto
 1997 "Groteske". In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. (Klaus Weimar). Berlin/New York: De Gruyter. 1997 (Bd. 1). S. 748-751.
- Staritz, Dietrich
 1996 *Geschichte der DDR. 1949-1990*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Moderne deutsche Geschichte. Bd. 11. Erweiterte Neuausgabe. 1996.
- Steig, Michael
 1970 "Defining the grotesque. An Attempt at Synthesis". In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 29/1970. p. 253-260.
- Swales, Martin
 1997 "Diskurse als Realien. Realismus im Zeitalter der Dekonstruktion". In: ders. *Epochenbruch Realismus: Romane und Erzählungen*. Berlin: Erich Schmidt. („Grundlagen der Germanistik“; 32). 1997. S. 48-53.
- Symmank, Markus
 2002 *Karnavaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur. Untersuchungen anhand ausgewählter Texte von Wolfgang Hilbig, Stephan Krawczyk, Katja Lange-Müller, Ingo Schulze und Stefan Schütz*. Würzburg: Königshausen und Neumann. 2002.
- Thomson, Philip
 1972 *The grotesque*. London: Methuen ("The critical Idiom", 24). 1972.
- Todorov, Tzvetan
 1981 *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique' suivi de 'Ecrits du cercle de Bakhtine'*. Paris : Seuil (Poétique). 1981.
- van Boven, Erica en Dorleijn, Gillis
 1999 *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho. 1999.
- van Gorp, Hendrik; Delabastita Dirk; Ghesquiere, Rita
 1998 *Lexicon van literaire termen*. Amsterdam: Nijhoff. 1998 (7. herz. druk).
- Van Hove, Jan
 2004 "Het aanschijn van de leugen". In: *De Standaard*. 18.08.2004.
- Verriest, Hugo

- 1923 *Twintig Vlaamsche Koppen*. Leuven, Gent en Mechelen : de Vlaamse boekenhalle. 4e uitgave. 1923.
- Vignal, Marc (dir.)
- 1996 *Dictionnaire de la musique*. (sous la direction de Marc Vignal). Paris: Larousse (In Extenso). 1996 (vol. 2.).
- Wehdeking, Volker
- 1995 *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989*. Stuttgart u.a. 1995.
- Wellnitz Philippe
- 1996 "Satire und Groteske : Beispiele aus der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts". In: Ekmann, Bjorn (Hg.) : *Die Schwierigkeit, Satire (noch) zu schreiben*. Kopenhager Kolloquium 3-4 März 1995. München: Fink/ Kopenhagen: Text und Kontext. 1996. S. 76-90.
- 1999 *Le théâtre de Friedrich Dürrenmatt. De la satire au grotesque*. Strasbourg : Presses Universitaires (Helvetica). 1999.
- Weisstein, Ulrich
- 1992 "Groteske". In: Ueding, Gerd (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*: Tübingen: Niemeyer. 1992. S. 1196-1205.
- Wruck, Peter
- 1987 "Fontanes Berlin. Durchlebte, erfahrene und dargestellte Wirklichkeit". In: Wruck, Peter (Hg.): *Literarisches Leben in Berlin*. 1987. S. 22-87.