

BOEM
PAUKESLAG

Leesexemplaar

MATTHIJS
DE
RIDDER

Op strooptocht door Paul van Ostaijens **Bezette stad**

PAUKESLAG

PELCKMANS

Inhoud

annONce 9

1

Masochistiesemarsj 19

2

Opdracht aan Mijnheer Zoenzo 61

3

Bedreigde stad / De obus over de stad 99

Verlaten forten / Eenzame stad 129

Holle haven / Bordel 141

Zeppelin 159

Lege bioskoop / Nomenklatuur van verlaten
dingen / Stad stilleven 167

Dodezondag / Sous les ponts de Paris 181

Rouwstad / Banale dans / Huis stad ik 195

Goed nieuws / Grote Zirkus van de H. Geest 207

4

Music-Hall 219

De kringen naar binnen 220

Asta Nielsen 235

Mobile / Bar / Folies bar / De triestigheid 's morgens 253

5

De aftocht 275

epilOog 303

Ik verwijt de Vlaamse dichters: 1° dat ze zich nog niet hebben bevrijd van de neiging om eeuwig hun humanitaire opvatting uit te spreken, t.t.z. vasthouden aan een oppervlakkig expressionisme, en niet een visionair expressionisme; 2° dat ze zich persoonlijk niet bezig houden met de vernieuwing van de techniek. Ze komen niet verder dan de techniek van... het Sienjaal. En nogmaals: mijn nieuwe boek zoekt naar nieuwe middelen. Waarom hebben de anderen het niet geprobeerd? Ze hebben zelfs enkele dadaïstische voorbeelden gehad (wat die laatste betreft: er moet nog veel meer gedaan worden om de typografie in harmonie te brengen met het gedicht).

Paul van Ostaïjen in een brief aan Georges Marlier, 22 oktober 1920

Gedrukte poëzie is gedrukte woordkunst. Zo zijn de mogelijkheden van de druk in verband met de woordkunst tot het laatste uit te baten. Ziehier: het klimmen en stijgen van de regels, magere en zware letters, de kaskaden van de vallende woorden over het blad, zelfs verscheidene lettertypen: zoveel middelen die typografies het ritme van het gesproken woord suggestief zullen weergeven. Bruggen van dichter naar lezer. Als middel van de lezende een lezer te maken.

Paul van Ostaïjen, 'Et voilà. Een inleidend manifest', 1920

an_nONce

VERZEN

Van den uitgeweken dichter Paul van Ostajen is een nieuwe bundel verzen ter perse: «Bezette stad».

Hij wordt uitgegeven door het zoo pas gestichte tijdschrift: «Siënjaal».

Op zondag 23 januari 1921 werd de oplettende lezer van het Antwerpse dagblad *De Schelde* verrast door een opmerkelijk – zij het wat voorbarig – nieuwtje. Na meer dan twee jaar stilte lag er een nieuwe dichtbundel van Paul van Ostajen bij de drukker.

Het bericht klopte niet helemaal. Er lag wellicht al een deel van het boek bij de drukkerij van Franciscus Casie in de Scheldestraat 14, maar voordat het boek kon worden gedrukt moesten er nog een hoop obstakels worden overwonnen. *Bezette stad* was zo complex om te maken dat er maar een paar bladzijden tegelijkertijd gedrukt konden worden. Het duurde lang voordat er een werkbaar plan van aanpak was gevonden. Daar kwam nog bij dat het manuscript nog niet compleet was. In Berlijn was Van Ostajen nog volop bezig met het schrijven van het afsluitende ge-

dicht 'De aftocht'. Oscar Jespers, zijn vriend de beeldhouwer, die de productie van het boek op zich had genomen, zou pas een volle maand later de apotheose van de bundel ontvangen.

De Schelde was net iets te gretig op een kleine mededeling in de prospectus *Het Sienjaal* gesprongen. Deze brochure was bedoeld om voldoende abonnees te werven voor het nieuwe kunsttijdschrift. De trotse initiatiefnemers – naast Paul van Ostaijen waren dat Oscar en Floris Jespers, Paul Joostens en Jos Léonard – hadden en passant aangegeven dat de ambities van de groep verder reikten dan het uitgeven van een tijdschrift alleen. Ze zouden ook tentoonstellingen gaan organiseren en boeken uitgeven, te beginnen met *Bezette stad*, dat reeds 'in druk' zou zijn. Jespers had ondertussen al spijt van deze kleine daad van overmoed. *Het Sienjaal* bleek een wankel onderneming. De prospectus had niet het gehoopte aantal abonnees opgeleverd, waardoor het maar de vraag was of ze het tijdschrift wel zouden kunnen lanceren. Toen de redactieleden ook nog eens onderling begonnen te ruziën, zag hij de hele onderneming een roemloze dood sterven.

Jespers zal dus niet onverdeeld gelukkig zijn geweest dat de pers het nieuwtje over het verschijnen van *Bezette stad* had overgenomen. De uitgave ervan was nog lang geen gelopen race. Hij was ondertussen al van alles tegengekomen: een nukkige auteur, technische onmogelijkheden, onwillige drukkers... Halverwege december 1920 was Jespers zelfs het manuscript een tijdje kwijt geweest. Het bleek gelukkig veilig in een bankkluis bij Pauls broer, Stan van Ostaijen, te liggen. Vanaf dat moment verloor hij het manuscript geen ogenblik meer uit het oog en was hij haast dag en nacht bezig om ervoor te zorgen dat het boek zou verschijnen. Hij spendeerde dagen aan het vinden van de gepaste letter-

typen en als die niet bleken te bestaan, liet hij lijnclichés maken van het handschrift, of sneed hij de letters zelf uit palmhout. Het boek vorderde op die manier gestaag, maar het einde was nog lang niet in zicht.



En toch. In bepaalde kringen bleek het nieuws dat de dichter die tijdens de oorlog de stem van zijn generatie was geweest met een nieuw boek kwam groot genoeg om er een berichtje aan te wijden. Uitgedaagd door de actualiteit had Van Ostaijen in de tussentijd hier en daar nog wel een gelegenheidsgedicht gepubliceerd. In 'Open brief aan den Heer Kamiel Huijsmans' had hij bovendien laten weten wat hij van de naoorlogse politieke situatie vond. Maar op een kleine groep van ingewijden na had niemand er enig zicht op in welke richting de poëzie van de modernste onder de moderne Vlaamse dichters was geëvolueerd. Nu bleek dat zijn nieuwe boek zou worden uitgegeven door een consortium dat naar Van Ostaijens laatste bundel *Het sienjaal* (1918) was vernoemd, werd de spanning nog verder opgevoerd. Dit kon immers maar één ding betekenen. Van Ostaijens nieuwe werk zou in de lijn liggen van *Het sienjaal*. Er was een boek onderweg met meer humanitair-expressionistische verzen waarin de dichter zijn lezers in klinkende volzinnen de weg naar het licht wees.

Viel dat even tegen.

Toen *Bezette stad* begin april 1921 verscheen, bleef het angstvallig stil. Zelfs de conservatieve geesten in de Vlaamse literatuur hadden inmiddels het temperament en het grote gebaar van Van Ostaijens vroegere poëzie leren waarderen, maar voor dit boek misten ze ieder aanknopingspunt. De modernere lieden hadden het al niet veel gemak-

kelijker. In hun poging *Bezette stad* naar waarde te schatten, brak bij hen niet zozeer het gebrek aan aanknopingspunten op, als wel de veronderstelling dat het vormelijke experiment in de literatuur met de enkele buitenlandse voorbeelden die ze kenden wel zo'n beetje was uitgeput. Victor Brunclair noemde *Bezette stad* een 'cyklonische ademtocht' in 'onze windstille "lettergaarde"', maar voegde eraan toe: 'Maar wie Cendrars, Stramm, de Duitse Sturm-groep, kort: de buitenlandse avant-garde kent, gaat zich er skeptischer tegenover verhouden.' Voor I.K. Bonset, pseudoniem van Theo van Doesburg, was het niet meer dan 'dik geïmiteer van fransche literatuursport'. En zelfs Jos Léonard, die Oscar Jespers her en der had geholpen bij de totstandkoming van het boek, toonde zich teleurgesteld. *Bezette stad* zou nooit de impact kunnen hebben van *Het sienjaal*, meende hij, aangezien de typografie afleidde van de betekenis van de tekst: 'Ritmische typografie werkt aanschouwlijk, is een bij-vorm, een bij-karakter geven aan woorden daar het woord van zich zelf voor zich zelf reeds spreekt.'

Bezette stad was zo anders dan alles wat er tot dan toe in het Nederlands was verschenen, dat Van Ostaijens criticasters hun toevlucht zochten in de paradoxale logica die eigenlijk altijd in werking treedt als iemand werkelijk iets nieuws probeert: beredeneren dat het allemaal al eens is gedaan. De Italiaanse futurist Filippo Tommaso Marinetti had zijn verlangen naar snelheid, lawaai en geweld immers reeds in wild vormgegeven gedichten gevat. Guillaume Apollinaire had in zijn *Calligrammes* getekend met woorden. De Duitse expressionisten hadden de grammatica overboord gegoooid. En wat te denken van de imaginaire reizen en elastische gedachtesprongen in de poëzie van Blaise Cendrars?

Van Ostaijens kende deze dichters uiteraard. Hij beweerde ook niet volledig origineel te zijn, maar de vergelijkingen

gingen allemaal mank. In *Bezette stad* verlangde hij niet naar geweld, zoals de futurist Marinetti, maar gaf hij hooguit de bestaande destructie weer (bovendien vond hij dat de futuristen een verkeerde opvatting van dynamiek hadden). Als hij op een enkele plek al tekende met woorden, zoals Apollinaire, deed hij dat niet als gimmick, maar om de realiteit nog ruwer weer te geven. Hij had veel geleerd van de strakke verzen van August Stramm en Gottfried Benn, maar had meer ambitie dan het bestaan tot zijn ijsingwekkende essentie te reduceren. En hoewel hij een groot bewonderaar was van Blaise Cendrars, was er in het bijna documentaire *Bezette stad* geen plek voor de bandeloze fantasie van de Franse dichter.

In hun missie Van Ostaijens voorgangers aan te wijzen, vergaten de critici te kijken naar wat hij met zijn nieuwe bundel had willen zeggen. Anders dan *Music-Hall* (1916) en *Het sienjaal* was *Bezette stad* niet zomaar een bundel van een dichter die met zijn tijd mee was. Van Ostaijen had in dit boek de ambitie zo fundamenteel te sleutelen aan de principes van de poëzie dat hij er de wereld die door de Eerste Wereldoorlog overhoop was gehaald adequaat mee kon beschrijven. Niet als een dichter die met een ganzenveder zijn gevoel beschreef, of die de massa als een volksmanier de waarheid verkondigde, ook niet als een avantgardistische hemelbestormer die alle wetten zonder meer aan zijn laars lapte, maar veeleer als een filmmaker die zijn camera richtte op de aan flarden geschoten wereld, zonder evenwel de 'poëzie' – de klankrijkdom, de kracht van het beeld, het wonder van de meerduidigheid – overboord te gooien.



De kritiek vervluchtigde. In de eeuw die volgde, bleef *Bezette stad* overeind als een werk dat uniek is in de internationale avant-garde. Van Ostaijen had uiteraard zijn invloeden, maar in zijn vorm, omvang en reikwijdte heeft het boek eigenlijk geen precedenten. Deze doorgecomponeerde bundel over een wereld-in-crisis, waarin poëzie, collage en typografie een onverbreekbaar verbond aangaan, is enig in zijn soort. *Bezette stad* is daardoor moeilijk te classificeren gebleken. Is dit nog expressionisme? En is het wel écht dada? (Maar zijn dit interessante vragen?) Het boek werd een visueel icoon. De opvallendste pagina's zijn op muren, T-shirts en kussenslopen aangebracht. De typografie van *Bezette stad* is bijna spreekwoordelijk geworden. Het beroemdste moment uit de bundel werd dat letterlijk: 'Boem Paukeslag' is een veelgebruikte uitdrukking.

Het boek heeft zijn plek veroverd in de modernistische canon, maar is onderweg in de collectieve beleving ook min of meer uit elkaar gevallen in losse bladzijden, kreten, of zelfs geïsoleerde flarden typografie. Het vluchtige begrip van de bundel heeft er zelfs voor gezorgd dat de indruk is ontstaan dat Van Ostaijen naar een zekere mate van abstractie zou hebben gestreefd. Niemand uiteraard die ontkent dat *Bezette stad* over de Eerste Wereldoorlog in het bezette Antwerpen gaat, maar het *verhaal* dat in de bundel verteld wordt, is in de loop van de decennia steeds verder naar de achtergrond verdwenen, en deels onder de honderden verwijzingen naar de populaire liedjes, boeken en films van een eeuw geleden bedolven geraakt. Dit terwijl het voor Van Ostaijen zelf zonneklaar was waar *Bezette stad* over ging en hij zijn boek allerminst had voorbehouden voor de happy few. Op de oranje buikband die rond de bundel zat,

grapte hij dat het een boek was ‘voor royalisten en republi-
keinen / voor dokters en analfabeten / een boek met een
register van al de beroemde liedjes der tien laatste jaren /
kortom: onmisbaar gelijk een kookboek / “Wat ieder meisje
weten moet”. Noodzakelijk als een kookboek en een inspi-
rerend compendium van de populaire cultuur van een van
de belangrijkste scharniermomenten uit onze geschiede-
nis, dat is *Bezette stad* nog steeds. Alleen daarom is het al de
moeite waard het boek honderd jaar na dato met een frisse
blik te lezen.



Hoe kwam Van Ostaijen ertoe zijn kapotte tijd op zo'n uit-
dagende manier in zulke grensverleggende poëzie te van-
gen? En wat staat er eigenlijk? Dit zijn de vragen die ik in dit
boek probeer te beantwoorden. Ik begin bij het begin, want
Bezette stad kwam uiteraard niet zomaar uit de lucht geval-
len. De weg ernaartoe was lang, bochtig en voerde Van Os-
taijen door diepe dalen. De reis begon in de zomer van 1920
op de top van een Beierse Alp.

1

Leesexemplaar

Masochistiesemarsj

Op weg naar *Bezette stad*

Beieren, begin juli 1920

.....

een kleine maand voordat
Paul van Ostaijen
aan *Bezette stad* begon

Het was de tweede keer in evenzoveel weken dat Paul van Ostaijen de wereld aan zijn voeten zag liggen. Vanaf de top van de Herzogstand, een berg even ten zuiden van München, keek hij uit over de Walchensee. In de verte kon hij nog net Walgau en Krün zien liggen. Daarachter heuvelde Europa richting de horizon.

Van Ostaijen stond al een stuk zekerder op zijn benen dan een week voordien, toen de schilder Heinrich Campendonk en diens vrouw Adda hem samen met zijn vriendin Emma Clement hadden uitgenodigd om de Benediktenwand te beklimmen. Halverwege de wandeling had Van Ostaijen last gekregen van hoogtevrees. Hij raakte in paniek, voelde alle kracht uit zijn benen vloeien en slaagde er slechts met moeite in om, ondersteund door zijn gezellen, de top te bereiken. Het was het achteraf allemaal waard geweest. Toen boven de angst uit zijn lijf trok en hij zijn krachten langzaam voelde terugkeren, raakte hij betoverd door het uitzicht.

Van Ostaijen bedankte de Campendonks na afloop hartelijk voor de '(zweifelsohne wertvolle)' uitstap.¹ Hoewel hij er niet aan twijfelde dat de ervaring waardevol was geweest, plaatste hij de kwalificatie voorlopig tussen haken. Wat de gebeurtenis hem precies zou opleveren, kon hij nog niet bevroeden, laat staan dat hij het kon beschrijven.

De ervaring was echter zo overdonderend geweest dat Van Ostaijen een week later maar wat graag inging op het voorstel van Fritz Stuckenberg – die andere expressionistische schilder die de rust van het Zuid-Duitse platteland had opgezocht – om een tweede top van de Beierse voor-Alpen te beklimmen. Niet dat Van Ostaijen zich de illusie maakte dat hij na zijn eerste bergwandeling zijn hoogtevrees had overwonnen, maar de sensatie om van die hoogte de wereld te kunnen overzien was...

Het was iets als uit een film.

Die uitdrukking bestond nog niet, maar Van Ostaijen zou snel een manier vinden om het gevoel onder woorden te brengen.



Paul van Ostaijen was in de zomer van 1920 dringend op zoek naar een ander perspectief op het bestaan in het algemeen en op zijn leven in Berlijn in het bijzonder. Er was op politiek en artistiek vlak veel gebeurd in de twintig maanden die hij inmiddels in de Duitse hoofdstad had doorgebracht, maar in zijn ogen tegelijkertijd ook lang niet genoeg.

Eind 1918, begin 1919 had het er even op geleken dat het de goede kant op zou gaan. Alles wat Van Ostaijen vanaf de Herzogstand kon zien, had iets meer dan een jaar voordien tot de Beierse Radenrepubliek behoord. Lang had het niet

geduurd, maar tussen 7 april en 2 mei 1919 waren de ogen van elke vooruitstrevende avant-gardist op Beieren gericht. Onder leiding van de zesentwintigjarige Ernst Toller – een toneelschrijver! Een kunstenaar! – was er een vrije republiek gesticht waarin de idealen die al jaren in tijdschriften als *Das Ziel* en *Die Aktion* waren uitgedragen in praktijk konden worden gebracht. Het zou een vrije republiek moeten worden waarin de staat het belang van het volk zou dienen, en niet andersom. De onervaren volkscommissarissen slaagden er echter niet in hun hooggestemde ideeën om te zetten in helder beleid. Na een krappe week pleegden traditionalisten al een eerste coupoging, die ternauwernood door het inderhaast opgerichte Rode Leger werd afgewend. Vanaf dat moment traden de communisten toe tot de regering en veranderde de droom al snel in harde terreur. De steun voor de radenrepubliek verdween als sneeuw voor de zon en na drie weken van chaos konden de ordetroepen van minister van Rijksverweer Gustav Noske de inmiddels versplinterde revolutionairen uit elkaar slaan.

Zo was het haast overal gegaan. Avant-gardisten als Paul van Ostaijen, die er vurig op hadden gehoopt dat de mensen na de Eerste Wereldoorlog en masse de straat op zouden gaan om de macht op te eisen, waren bedrogen uitgekomen. Het volk bleek in overgrote mate terug te verlangen naar de vooroorlogse tijd. Zonder al te veel discussie hesen ze de koningen en politieke leiders die ze de oorlog hadden binnengeloodst weer op het pluche.

Op de plaatsen waar de revolutie wel was uitgebroken, was die vaak met harde hand neergeslagen. Van Ostaijen had vlak na zijn aankomst in Berlijn met eigen ogen kunnen zien hoe de Spartakusopstand eerst in verwarring was ontaard en vervolgens in bloed was gesmoord. Keizer Wilhelm II was op 9 november 1918 weliswaar afgetreden.

Maar dat had hij alleen gedaan onder grote druk van zijn regering, die begreep dat dit het offer was dat gebracht moest worden om een totale omwenteling te voorkomen. Door het plotse uitroepen van de Duitse Republiek waren Rosa Luxemburg en Karl Liebknecht welhaast gedwongen tot een antwoord, terwijl ze – net uit de gevangenis vrijgelaten – nog nauwelijks de tijd hadden gehad om hun achterban te mobiliseren. Diezelfde dag nog riep Liebknecht de Vrije Socialistische Republiek Duitsland uit.

Een kort moment van euforie werd gevolgd door weken van chaos en geweld. Luxemburg en Liebknecht werden op 15 januari 1919 door de ordetroepen gearresteerd en na een kort verhoor standrechtelijk geëxecuteerd. De rust zou pas maanden later weerkeren, maar de revolutie was met succes afgewend.

Destijds had het neerslaan van de opstand Van Ostaijen nog niet zo hard getroffen – hij was in een nieuwe stad vol nieuwe kansen, er waren vast andere wegen naar een beter bestaan. Toch vormden het mislukken van de revolutie en de uitgestelde effecten ervan voor Van Ostaijen een van de voornaamste redenen om zich in de zomer van 1920 bij zijn schildersvrienden in Seeshaupt te bezinnen over zijn toekomst. Want wat was zijn rol als moderne dichter nog in dit land waarin duizenden mannen nog altijd in hun uniform rondliepen, al was het maar omdat ze geen geld hadden om nieuwe kleren te kopen, terwijl men elders alweer over was gegaan tot de orde van de dag?



De eerste maanden in Berlijn waren een wervelwind geweest. Van Ostaijen had zich zonder aarzelen in het moderne kunstleven geworpen.

Eind oktober 1918 waren Emmeke en hij in de Duitse hoofdstad aangekomen. De eerste nachten konden ze terecht bij de schoonfamilie van een vriendin van Emmeke, maar de druk om snel een kamer te vinden was groot. Toen ze aan het eind van de Wilhelmstrasse een kamertje hadden gevonden en er met hun schamele bezittingen in waren getrokken, liet Van Ostaijen er verder geen gras over groeien. Op 3 november 1918 voerde een van zijn eerste excursies door de stad hem naar de galerie van Der Sturm aan de Potsdamer Straße. Hij bezocht er de tentoonstelling van die maand – met werken van Natalja Gontsjarova, Michail Larionov en Oswald Herzog – en kocht er een eclectische stapel boeken van hem bekende en nog onbekende namen. Hij raakte verslingerd aan de ‘Nijlpaarden-, Asteroiden- en andere romans’ van Paul Scheerbarth, verbaasde zich over de merkwaardige richting die Hans Blüher, de ideoloog van de Wandervogelbewegung, was ingeslagen en haalde zijn hart op aan *Das Buch vom Tee* van Kakuzo Okakura. Later kwamen daar nog de grotesken van Mynona en de filosofie van Salomo Friedlaender (de echte naam van Mynona) bij.

In een eerste brief aan zijn vrienden in Antwerpen, onder wie de schilders Floris Jaspers en Paul Joostens en de beeldhouwer Oscar Jaspers, sloeg Van Ostaijen een strijdv aardige toon aan. ‘Mannen, ik ga steeds vooruit, mijn levens-kunstkonceptie wordt absoluter en duidelijker’, schreef hij nadat hij bijna twee maanden niets van zich had laten horen. Hij hoopte hetzelfde van zijn vrienden, met wie hij vlak voor zijn vertrek een artistiek verbond was aangegaan: ‘Ik hoop (O met zulk sterke hoop!) dat de bond, die wij zonder gezegeld papier gesloten hebben, niet zal te niet gaan.’ De bond was dan wel gesloten ‘zonder gezegeld papier’, de eed die ze elkaar gezworen hadden, was des te

duurder: 'Gij ook, hoop ik, hebt u verder op de baan van het enig heiligmakend expressionisme ontwikkeld.'

Van Ostaijen stelde lang niet alles in het leven in zulke absolute termen. Tegelijkertijd was deze brief allesbehalve een uitzondering. De kunst was voor Van Ostaijen geen spelletje. Kunst hield voor hem bovendien niet op bij het beschilderde doek, of het beschreven papier. Nee, ze maakte deel uit van een bredere beweging, die hij hier voor de gelegenheid het 'enig heiligmakend expressionisme' noemde, maar die tijdens de oorlog ook wel 'dynamisme' of kortweg 'activisme' had geheten.

Van Ostaijen zette hoog in. Zo hoog dat hij het wijzer had gevonden om zijn thuisstad Antwerpen aan het eind van de Eerste Wereldoorlog te verlaten. De avant-gardistische zoektocht naar nieuwe vormen voor een nieuwe wereld kende in het verdeelde België namelijk een concrete politieke vertaling. Het streven naar een nieuw en sociaal Europa begon in de beleving van Van Ostaijen en zijn vrienden bij de radicale emancipatie, of zelfs verzelfstandiging van Vlaanderen.

In het tweetalige België speelden de Nederlandstalige inwoners aan de vooravond van de oorlog nog altijd de tweede viool. Ondanks jaren van politieke en culturele strijd was er bijvoorbeeld geen hoger onderwijs in de eigen taal. Dit tot grote frustratie van de leeftijdsgenoten van Van Ostaijen, die rond 1914 de leeftijd van achttien jaar bereikten en hadden gehoopt een universitaire opleiding in het Nederlands te kunnen volgen. Hoewel het er in 1912 even naar had uitgezien, was die hoop vergeefs gebleken. Zelf was Van Ostaijen er niet in geslaagd zijn middelbare school af te maken. Dat weerhield hem er echter niet van te ijveren voor een 'akademies "gebildete" intellectuele'. Zijn eigen geval kon als voorbeeld dienen van hoe intellectueel talent

in Vlaanderen door een ‘verkeerde opvoeding’ gemakkelijk verloren kon gaan.³

Al voor de oorlog was op verschillende momenten gebleken dat het geduld bij de jonge Vlamingen op was. Behalve een achterstelling op hun Franstalige landgenoten werd de taalongelijkheid door de jonge garde ervaren als een zware belemmering voor elke mogelijke modernisering. Als een nieuwe generatie Vlamingen toenadering wilde zoeken tot de vooruitstrevende bewegingen in het buitenland – en dat wilde ze – dan moest ze eerst een ‘beredeneerde’ verhouding zoeken tot het flamingantisme. Want dat het anders moest, was duidelijk. In zijn richtinggevende essays over de omgang van het ‘nieuwe geslacht’ met het ‘nasionalisme’ maakte Van Ostaijen in 1916 korte metten met wat hij het ‘romantisch geklets’ van de voorgaande generaties noemde. Het nationalisme mocht geen dromerig verlangen zijn naar een glorieus verleden dat nooit had bestaan, maar moest benaderd worden als een noodzakelijke tussenstap op weg naar een internationalistisch programma. Het flamingantisme was voor hem dan ook geen ‘zegen van de hemel’. Het was een ‘koeli-last’ waar hij het liefst zo snel mogelijk van af wilde.⁴

Je kon Van Ostaijen bijna horen zuchten als hij over het Vlaams-nationalisme schreef. Hij kon nauwelijks geloven dat zijn generatie nog steeds met dit probleem zat opgescheept. Het resultaat was dat hij de oplossing van de kwestie niet zozeer zocht in de bredere Vlaamse beweging, maar bij een eng gedefinieerde ‘generasie’, waarvan de leden elkaar vonden in de gedeelde ervaring van het door politieke onwil en de uitgekomen oorlog gevangen zitten in een uitzichtloze tijd, die ze op de een of andere manier moesten zien open te breken.⁵ Om daar concrete stappen in te kunnen zetten, stelden ze zich bewust tegendraads en opzich-

tig provocerend op. Van Ostaijen en de zijnen onderscheidden zich in werkelijk alles van de ingeslapen burgerij. Ze hanteerden een andere spelling, ze experimenteerden met een nieuwe beeld- en vormtaal en voor Van Ostaijen persoonlijk gold dat hij zich ook vestimentair graag onderscheidde van de rest. Het liefst begaf hij zich in het Antwerpse nachtleven met een macfarlane, een mouwloze mantel, en een muts van otterpels. Het moest allemaal anders, en wel nu.

Het ongeduld van de jonge, vooruitstrevende flaminganten lag volledig in de lijn van het apocalyptische denken van de internationale avant-garde, die de destructie van de Eerste Wereldoorlog als een eindspel beschouwde. Terwijl de ramp zich nog aan het voltrekken was, werd er in expressionistische tijdschriften als *Die Weissen Blaetter*, *Das Ziel* en *Die Aktion*, tijdschriften die Van Ostaijen raadpleegde in de Antwerpse stadsbibliotheek, al hardop nagedacht over de nieuwe wereld die men op het puin van de oude zou gaan bouwen. De staatkundige ambities van de jonge garde konden niet helemaal parallel lopen aan de artistieke zoektocht naar nieuwe vormen, besepte Van Ostaijen. Hoewel het volgens hem een 'Vlaamse plicht' was 'in nauw contact te blijven met de jongste fase der europese evolutie', zag hij in dat het een slecht idee was om 'te overmoedig met het romantiek verleden [te] breken'.⁶ In de praktijk betekende dat vooral dat hij naast zijn moderne poëzie ook veel klassiekere strijdgedichten bleef schrijven om de traditionele krachten binnen de Vlaamse beweging niet te veel van zich te vervreemden. Geduldiger werd hij er echter niet van. Om niet te ver achterop te raken bij de internationale collega's, die al hardop nadachten over een 'staatsrechtelijke vereniging van alle staten',⁷ moest de Vlaamse onafhankelijkheid zo snel mogelijk bewerkstelligd worden, ongeacht

de ongemakken en praktische bezwaren die dit plotselinge handelen met zich mee zou brengen. Waarmee Van Ostaijen bedoelde dat de jonge flaminganten in hun streven de hulp van de bezetter niet hoefden af te slaan.

Van Ostaijens vlucht naar Berlijn was zo'n ongemak, een ingecalculeerd risico dat volgde uit zijn staatsgevaarlijke handelen. In 1917 was hij al eens in aanraking gekomen met het Belgische gerecht, toen hij kardinaal Mercier, die op zondag 16 september het lof kwam bijwonen in de Antwerpse Sint-Joriskerk, had uitgefloten. Hij was veroordeeld tot drie maanden cel. Die straf zou hij na de oorlog zeker moeten uitzitten, maar Van Ostaijen besepte dat dit waarschijnlijk niet alles was wat hem zou worden aangewreven. Hij zou zich moeten verantwoorden voor zijn activisme, het woord dat niet alleen gebruikt werd voor de zoektocht naar een nieuwe wereld, maar ook voor de bereidheid om tijdens de Eerste Wereldoorlog de hulp van de bezetter te aanvaarden. Je kon immers niet ongestraft het einde van België bepleiten in tijdschriften die door de Duitsers werden gefinancierd. Het was niet anders. De vlucht naar Berlijn was collateral damage in de strijd voor een nieuw bestaan, die Van Ostaijen ook in Berlijn nog niet had opgegeven. 'Mijn idealen staan sterker dan ooit', schreef hij aan de Bond Zonder Gezegeld Papier. 'Nooit heb ik mij zo volledig een doel willen wijden, als tans. – "allons travailler"!'⁸



Vol frisse werklust begon Van Ostaijen in Berlijn daadwerkelijk aan tal van nieuwe projecten, waarvan hij lang niet altijd op voorhand wist welke richting ze uit zouden gaan. Er was immers wel wat veranderd. In tegenstelling tot de wereld die hij had beschreven in zijn humanitair-expres-

sionistische bundel *Het sienjaal* was een revolutie bijvoorbeeld geen vaag concept meer. Op 9 november 1918, de dag waarop in Berlijn de Rijksdag bezet werd door honderd revolutionaire *Obleute*, probeerde Van Ostaijen de spanning van de onzekere toestand te vatten in zijn eerste Berlijnse gedicht.

Maar hoe beschrijf je een werkelijkheid die zich op hetzelfde moment vormt? Hoe beschrijf je een wereld waarvan de contouren nog niet zichtbaar zijn? Van Ostaijen greep naar een vertrouwde inspiratiebron: de film. Alleen in de duisternis van een filmzaal, in de filmfeuilletons over de Parijse onderwereld, had hij tot op dat moment ervaren hoe een wereld waarin het heersende gezag zijn autoriteit verloren had eruit kon zien. ‘Apaches’ werden de gangsters genoemd die Parijs sinds het einde van de negentiende eeuw hadden geterroriseerd en vervolgens in tal van boeken en films waren vereeuwigd. Met hun gestreepte shirts, platte petten en zakdoeken die ze als sjaals om hun nek knoopten, hadden ze zelfs voor een bescheiden modehype gezorgd. In de cabarets maakten sterren als Mistinguett bovendien furore met de *danse apache*, waarin een man en een vrouw op de klanken van Jacques Offenbachs ‘La valse chaloupée’ een uiterst gewelddadig gevecht simuleerden. Die dans dook ook regelmatig op in films, zoals de Deense *Apache dans* (1909) en *Le cryptogramme rouge* (1915), de derde aflevering van Louis Feuillades filmreeks *Les Vampires*. Het was deze scène die Van Ostaijen op 9 november 1918 opriep in zijn eerste Berlijnse gedicht, ‘De moordenaars’.

Het gedicht begint met een close-up. Volledig volgens de filmconventies schieten de ogen van een onguur type ‘rustig onrustig’ heen en weer ‘tussen pet en neus’. Hij is niet alleen, er zijn meerdere apaches, maar we volgen er een die over een wijkkermis trekt, zich een keer van slachtoffer

vergist, maar dan een rijke dame neersteekt, vervolgens een heer, dan met een politieman vecht en uiteindelijk in de chaos weet te ontkomen. ‘Zijn pet zet hij recht’, schrijft Van Ostaijen, om het filmcliché af te maken. Met een ‘normaal hart’ verlaat de moordenaar het toneel, waarna de dichter inzoomt op de ‘harmonika’ die deel blijkt uit te maken van een ‘orkestrion’ dat ‘la chaloupée’ speelt.⁹

Was het slechts een choreografie? Of werd de dans die jarenlang in cafés en theaters over heel Europa was uitgevoerd juist op deze Berlijnse wijkkermis een bloederige realiteit? Het gedicht geeft hierover geen uitsluitsel. Er blijven wel meer vragen onbeantwoord. In het steeds veranderende licht en de wisselende cameraperspectieven die Van Ostaijen toepast in ‘De moordenaars’ is het bijvoorbeeld moeilijk uit te maken wie de moordenaar precies is. Het hele gedicht voltrekt zich in het schemerduister dat typisch was voor misdaadfilms. Van Ostaijen omschrijft het licht ergens als ‘feuilletonvaal’ en even verderop blijkt de film, zoals in die dagen wel vaker gebeurde met zwart-wit-films, getint te zijn. In de periode van de stille film werden scènes vaak in hun geheel gekleurd. Sequenties die zich in het volle zonlicht afspeelden werden bijvoorbeeld geel gekleurd, nachtscènes waren doorgaans blauw en avondscènes, zoals deze in het gedicht, kregen niet zelden een onmineus soort ‘gas-groen-grijs’. De sfeer is daardoor duidelijk, maar in dit licht zien we niet veel van de moordenaar. Van Ostaijen laat de camerastandpunten bovendien snel op elkaar volgen, zodat je na het openingsshot afwisselend overzichtsbeelden (‘ÉEN / is wijkkermis’) en detailbeelden (‘VOETEN / geven mede de maat volksziel is melodie’) te zien krijgt. De moordenaar wordt vervolgens van zo nabij gevolgd dat de kijker annex lezer haast gedwongen wordt zich met hem te identificeren, wat Van Ostaijen nog

versterkt door de moordpartij in de tweede persoon enkelvoud te vertellen ('Krachtdadig zal je toeslaan'). Aan het eind van het gedicht gaat hij nog een stapje verder als hij de vlucht van een van de moordenaars vanuit diens gezichtspunt laat zien ('Ik / moet er door / ik wil / ik wil / ik wil') en de identificatie met de apaches compleet is. Het beeld dat Van Ostaijen schetst van de moordpartij op de wijkkermis is jachtig en diffuus. Door de snel wisselende perspectieven is hij tegelijkertijd een angstig toekijkende buitenstaander én een moorddadige apache. Het politieke geweld in de straten van Berlijn was hem duidelijk niet in zijn koude kleren gaan zitten.

Het was nog zoeken naar een nieuwe vorm, maar de mogelijkheden leken in die eerste maanden legio. Een paar weken nadat hij de eerste gedichten schreef van wat de bundel *De feesten van angst en pijn* zou worden, begon Van Ostaijen aan een autobiografische roman en toen het werk daaraan stokte, schetste hij met zichtbaar plezier vertekende portretten van een verwrongen wereld in zijn grotesken – verhalen waarin hij naar eigen zeggen 'heerlijk' kon 'zwanzen'.¹⁰

Ondertussen had Van Ostaijen in ijltempo kennisgemaakt met een belangrijk deel van de Berlijnse avant-garde. De expressionisten die hij uit de tijdschriften kende, zoals Herwarth Walden, Else Lasker-Schüler en Theodor Däubler, ontmoette hij via via, soms in het beroemde Café des Westens aan de Kurfürstendamm, soms bij kunstenaars thuis. Een aantal andere kunstenaars leerde hij snel veel intiemer kennen. Kerstmis 1918 bracht hij samen met Emmeke en de schilder Fritz Stuckenberg door bij de dichter Walter Mehring, die hem later zou voorstellen aan George Grosz. Op tweede kerstdag waren ze uitgenodigd bij de 'beduidenste kubist' Lyonel Feininger en zijn vrouw.

Van Ostaijens vriendenkring werd snel groter. Via Stuckenberg en Feininger leerde hij de schilders Georg Muche, Heinrich Campendonk en Arnold Topp kennen, die gedurende zijn hele verblijf in Berlijn de kern van Van Ostaijens vriendengroep zouden uitmaken. Behalve soortgelijke kunstopvattingen huldigden zijn nieuwe vrienden ook gelijklopende politieke idealen. Ze maakten allemaal deel uit van de Novembergroep en de daaraan gelieerde Arbeitsrat für Kunst, kunstenaarsverenigingen die expliciet een plaatsje claimden tussen de revolutionaire belangengroepen en arbeidersraden. Er dienden zich al snel mogelijkheden aan. Van Ostaijen wierp zich op als kunsthandelaar. Hij zou op termijn een liaison kunnen worden tussen de vooruitstrevende krachten in Vlaanderen en die in Berlijn. En wat te denken van een eigen tijdschrift, een eigen beweging, een eigen galerie? Eind 1918, begin 1919 werden in de koortsachtige revolutionaire maanden talrijke plannen gesmeed. En net als in Antwerpen viel de naam Paul van Ostaijen dikwijls als beoogd theoreticus van het expressionisme.

Maar ook hier gold dat de plannen vaak alweer verdampen nog voor ze goed en wel geformuleerd waren. 'Je schrijft mij dat men zich te Antw. voorstelt: ik leef te midden van de beweging', schreef Van Ostaijen in april 1919 al wat ontmoedigd aan Geo van Tichelen. 'Dat is niet juist. Hier is geen beweging. Zelden ontmoet men hier twee mensen die mekaar lijden kunnen. Stiekem maken ze mekaar dan nog uit. Vreselijk onoprecht en geniepig zijn het grootste procent. Esteten maken zogezegd politieke dichters uit en omgekeerd. Verder: esteten maken elkander af.'¹¹

Van Ostaijens neerslachtigheid leek wat voorbarig. Hij had op dat moment nog heel wat ijzers in het vuur. Hij werkte onder meer aan een exclusief samenwerkingsverband tussen Stuckenberg, Topp en Muche, met Van Ostaijen in de rol van

theoreticus en impresario, maar het was alsof hij ook daar de mislukking al van voorvoelde. Tot overmaat van ramp zag Van Ostaijen zijn nieuwe vrienden in de tweede helft van 1919 en de eerste helft van 1920 een voor een uit Berlijn vertrekken. Arnold Topp was leraar in het naburige Brandenburg an den Havel. Campendonk had zich jaren voordien al in het Beierse Seeshaupt gevestigd en was slechts af en toe in Berlijn. Stuckenberg, die in München was geboren, voegde zich in het najaar van 1919 bij Campendonk. Eerder dat jaar had Feininger een aanstelling als docent aan het pas opgerichte Bauhaus in Weimar aanvaard en na lang twijfelen volgde Muche in het voorjaar van 1920 diens voorbeeld.

Van Ostaijen bleef zwaar depressief achter in Berlijn. *'Hier gehe ich totsicher kaput'*, schreef hij aan Stuckenberg. *'Nischt zu machen.'*¹²



Het leek misschien allemaal anekdotiek, want hadden zijn vrienden niet gewoon de kansen gegrepen die zich hadden aangediend? Maar vanuit zijn uitkijkpost op de Herzogstand zag Van Ostaijen dat hij het toch allemaal juist had geïnterpreteerd. Het revolutionaire moment was al te kort geweest. En de Arbeitsrat für Kunst bestond misschien op papier nog wel, maar wat was ze in de praktijk meer dan een vereniging die af en toe een tentoonstelling organiseerde? De expressionisten die eind 1918 op hoge toon hadden verklaard dat 'kunst en volk' een 'eenheid' moesten vormen waren in hun laatste publicaties vooral onder elkaar aan het kibbelen over wat de relatie tussen de staat en de individuele kunstenaar precies zou moeten zijn.¹³

Persoonlijk kon Van Ostaijen het zijn vrienden niet kwalijk nemen. Al had hij er in maart 1920 nog wel alles aan ge-