

## **KEIN MENSCH IST GÄNZLICH EIN MENSCH** **Louis Paul Boons literarischer Totentanz**

Was ist ein Menuett? Ein Menuett ist ein alter Tanz; sein Kennzeichen ist der Dreiertakt. Drei Betonungen bilden eine Einheit, beherrschen den Rhythmus und die Tanzschritte. Getanzt aber wird das Menuett von einem Paar, einem Mann und einer Frau. Damit ergibt sich ein Kontrast zwischen der Zwei und der Drei: Es tanzen zwei Personen, doch sie bewegen sich im Dreierhythmus. Sie kreisen um eine imaginäre Achse – eine Achse, die sich im Tanz immer weiter verlagert, als Mittelpunkt der zentrifugalen und zentripetalen Kräfte, die die Kreisbewegung antreiben.

Auch das Lesen verfährt in Kreisen. Vor der Lektüre des Romans „Menuett“ von Louis Paul Boon hätte ich diesen Tanz vermutlich in anderen Formulierungen definiert; erst im nachhinein schließt sich der Kreis vom Text zum Titel. Da ist eine Geschichte, die dreimal erzählt wird; da sind drei Personen, die zugleich zwei Paare bilden und damit in einen heftigen Widerspruch geraten; und da ist das Motiv der Achse, die vorhanden und doch nicht vorhanden ist. Je genauer, je öfter ich mich den hermeneutischen Zirkeln überlasse, in die mich das Stück hineinzieht, desto enger kreisen die Themen, Motive, Melodien und Analogien um die Mitte des kleinen Romans, eine Mitte, die doch nie faßbar wird, einfach, weil es sich um schöpferische Literatur handelt, deren Sinn sich ja niemals erschöpft.

Wie lautet der erste Satz des Romans? „Auf einem verschneiten Feld entdeckte ein Bauer ein nackt an einen Baum gefesselt Mädchen“ – oder: „Meine Arbeit im Eiskeller war ziemlich eintönig“? In beiden Sätzen herrscht Kälte, furchtbare Kälte, denn sie ist einmal mit Nacktheit, einmal mit einem Keller verknüpft. Auf jeden Fall muß man sich darauf einlassen, daß der Autor zwei Texte nebeneinander ablaufen läßt, und damit auf eine Leseweise, die selbst schon einem Tanz ähnelt – einem Hinketanz, einem Hin- und Herblättern. Die Zeitungsmeldungen, deren Rolle innerhalb der Handlung auf der dritten Seite der Erzählung offenbar wird, bilden den oberen Saum des Textgewebes. Man könnte auch sagen: das Fries des Textgebäudes. Oder auch ein Dach – das Dach der eisigen Unterwelt, in die ich als Leserin eingesperrt werde, zusammen mit dem Mann, dessen Stimme die erste Stimme des Menuetts bildet. In seinem Monolog nimmt er mich mit in den Eiskeller, den er auf Gefriertemperatur zu halten hat, in Winterkleidern – draußen ist Frühling. Er sammelt die Zeitungsartikel, Horror-meldungen aus einem endlosen Krieg, der mitten im bürgerlichen Alltag stattfindet. Und er sammelt Blumenbilder aus Schokoladentafeln; als er das

Bild einer Waldanemone auswickelt, wird der Keller mit einem Mal zur Wildnis, zum Urwald. Der Urwald findet sich auch außerhalb des Kellers: Die Straße ist ein Dschungel, die Glieder der Menschen sind Lianen, und als ein paar Schulmädchen auftauchen, erinnere ich mich wieder, daß in der ersten Schreckensmeldung von einem mißhandelten Mädchen die Rede war. „Ja, da waren sie wieder, die kleinen Mädchen“, erzählt der Mann unvermittelt. Sie hängen „wie Fliegen“ an einem Zaun, und die Nacktheit ihrer Beine erregt den tagträumenden, gedankenverlorenen Beobachter, der kurz darauf zu Hause das kalte Abendbrot ißt, das seine Frau ihm hingestellt hat. Die Frau ist im Garten – später erfährt man, wie entscheidend ihre Abwesenheit in diesem Moment ist; anwesend ist aber das Mädchen – wieder ein Mädchen! –, das im Haushalt hilft und mit dem Mann die Blumenbilder tauscht. In diesem Moment bohnt es die Treppe, und seine Hände gleiten wie Wasser an einem Ding vorbei, das auf den Stufen liegt: eine gebrauchte Damenbinde der Frau.

Eiskeller und Urwald, der Zaun, die Fliegen, der Garten, Hände und Wasser, die Damenbinden: All diese Details und Bilder werden in wechselnden Gestalten wiederkehren und sich mit Bedeutungen aufladen, die einander wie Magneten anziehen und abstoßen, obwohl sie beim Lesen zunächst nur als Elemente einer tristen Alltagsgeschichte erscheinen. Diese Geschichte handelt von der Ehe eines Mannes, der zur Besorgnis seiner Mutter schon als Kind passiv und nachdenklich war. Zu Hause verschließt er sich in einer „Rumpelkammer“, während seine Frau, die nüchtern und angepaßt ist und im Gegensatz zu ihm eine bescheidene Religiosität praktiziert, mit dem jungen Mädchen die Hausarbeit erledigt und Kinderkleider näht, die sie über ihren Schwager verkauft. Irgendwann beginnt sie sich krank zu fühlen, bis sich herausstellt, daß sie schwanger ist. Kurz nach der Geburt des Kindes fällt der Mann im Eiskeller von einer eisernen Zwischenbrücke und verletzt sich. Als er rekonvaleszent im Haus sitzt und, wie so oft, das Hausmädchen bei der Arbeit beobachtet, reagiert die Minderjährige mit einem Mal auf seine stille Obsession und beugt sich über ihn: „Ihre Hände öffneten behutsam den Overall und gingen auf Entdeckungsfahrt in der öden Landschaft meines Körpers“. In dieser Situation beginnt das Mädchen zu erzählen. Am Ende der Erzählung des Mädchens steht eben diese Szene, um die eine Sekunde erweitert, in der die Frau die beiden überrascht, und damit der Moment, in dem die Stimme der Frau die des Mädchens ablöst, von neuem erzählt und an derselben Stelle endet.

Der Mann, das Mädchen, die Frau: drei Stimmen von namenlosen Personen, die wie universelle Platzhalter wirken, Beckettsche Archetypen. Im Kern schildern das Mädchen und die Frau in anderen Tonhöhen dieselbe Geschichte wie der Mann. Obwohl darin alle drei Erzähler auch als Handelnde

zusammenspielen, sind sie doch vollkommen isoliert voneinander. Die Kapitelüberschriften beweisen es: „Der Eiskeller“, „Mein Planet“, „Die Insel“. Was dem Mann der Eiskeller, ist für das Mädchen die Schule, für die Frau das Haus; es geht um die Herkunft eines jeden und um den gemeinsamen Alltag sowie um drei zentrale Ereignisse: die Schwangerschaft der Frau, die Geburt des Kindes und der Unfall des Mannes. Als Leserin werde ich Zeugin, wie die drei Akteure einander beobachten, belauern und beeinflussen, während sich über dem kargen Geschehen das Laufband der Schreckensnachrichten abspult. Doch die Komposition ermöglicht kleine, entscheidende Abweichungen. Durch den Bericht des Mädchens erfahre ich, daß der Schwager sich der Frau annähert; durch den Bericht der Frau, daß er der Vater des Kindes ist. Es wurde in einer trostlosen Begegnung im Garten gezeugt, auf den ersten Seiten des Buches, während ich als Leserin zusammen mit dem Mann nach Hause kam und das Abendbrot aß. Während der Mann ahnungslos ist und bleibt, fürchtet die Frau das Wissen des Mädchens, das auch den Grund ihrer „Krankheit“ als erste durchschaut hat. Die Verfehlung der Frau aber ist nur ein schwacher Kontrapunkt zu der latenten, alles durchdringenden Verbindung zwischen dem Mann und dem Mädchen.

In welchem Lektürekreis befinde ich mich? Noch ist es die Ebene der Kriminalistik, die die Handlung zu einem Gegenstand der Rekonstruktion macht. Mit einem Lektürebericht verhält es sich wie mit einer Traumerzählung: Wir schildern, was im Traum „passiert“ ist, und spüren dabei, daß sich das Eigentliche entzieht, weil die bewußte Sprache genau das wegfiltert, worauf es uns ankommt. Wir sagen dann etwa: *Was ich geträumt habe*, klingt harmlos, aber die Stimmung war anders, sie war schlimm, sie war bedrängend, sie hat mir Angst gemacht – und dann verweisen wir auf irgendwelche sprechenden Details, die im Traum wichtig und absolut logisch erschienen, in der Erzählung aber nebensächlich oder gar unglaubwürdig wirken.

Louis Paul Boon schreibt in der Tat traumartig, in Assoziationen, Verschiebungen, Häufungen und Insistenzen. „Hab keine Angst, sagte ich“, erzählt der Mann an einer Stelle. „Meine Angst indessen wucherte wie Lianen im Dschungel. Meine Hände zitterten vor Angst ... Denn ich begriff nun allmählich, daß sich alles in der Natur unter demselben Kummer und derselben Angst duckte – der Angst vor der Unabwendbarkeit von Geburt, Leben und Tod.“ Während wieder einmal die Lianen und der Dschungel in den grauen Alltag eindringen, türmt sich, wie auch in anderen Passagen, das Wort Angst mehrfach übereinander. Zugleich reibt der Mann mit zitternden Händen die Brüste seiner schwangeren Frau ein. Das erinnert daran, daß die Hände des Mannes eine Art selbständiges Leben führen: „Meine Hände und meine Gedanken lebten unabhängig voneinander“, meint er einmal, als er

bobachtet, daß sich seine Hände bei der Arbeit wie automatisch bewegen, während er über das Leben nachdenkt, aber beim Gedanken an das Mädchen – dessen Hände er anfangs mit fließendem Wasser verglichen hat – wie von selbst über seinen eigenen Körper wandern, über die, so die Metapher, „Landschaft“ seines Körpers, bis in den „Wald“ zwischen seinen Beinen. Hier bin ich wieder in der Wildnis angekommen, und es fällt mir nicht schwer zu erkennen, daß all die Bilder der unberührten Natur vom Körper und von der Sexualität erzählen, die von den umherirrenden Gedanken des Mannes abgespalten sind.

Nirgendwo wird seine Sehnsucht nach dieser Wildnis auffälliger als im Motiv der Waldanemone auf dem Schokoladenbildchen. Nur zweimal im gesamten Roman blitzt ein lyrischer Ton auf, einmal als Anrede: „Wilde Waldanemone, ich wollte dich schon gegen die wilde Akelei des Mädchens eintauschen“, einmal als Ausruf: „... weil ich leben wollte wie ein kleiner ängstlicher Wilder, der auf einer Waldlichtung herumgeistert – o wilde Waldanemonen!“ Das Sammeln der Blumenbilder schafft eine Verbindung zwischen Mann und Mädchen, das Sammeln der Zeitungsausschnitte einen Gegensatz. Zwar empfindet auch das Mädchen die Faszination des Grauens, doch alles, was den Mann traurig macht, bringt sie zum Lachen. Sie ist zynischer und hellichtiger als der Mann: Wo ihn die Tragik niederdrückt, begreift sie die entsetzliche Komik der Verhältnisse auf dem menschlichen Planeten, über die selbst der Schöpfer in schallendes Gelächter ausbrechen müßte.

Bei dem Mädchen kulminiert nicht das Wort Angst, sondern das Wort Leben. Am Anfang seiner Erzählung sagt sie über das Ehepaar: „Ich weiß nicht, was sie machen und weshalb sie leben. Weshalb lebe ich, die ich morgens aufstehe und zur Schule gehe und ... bei ihnen im Haushalt helfe und dann schlafen gehe und viel träume, von allem, vom Leben? Was ist das Leben, und soll sie immer so weitergehen? ... Ich habe noch zuviel über das Leben nachzudenken – komisch, dieses Leben.“ Ja, auch das Mädchen denkt, sie denkt sogar noch kritischer, noch analytischer als der Mann, sie fragt, zweifelt und „zerbricht sich den Kopf“. Ihr sezierender Scharfsinn kommt am deutlichsten im Kommentar des Mannes zur Haushaltstätigkeit des Mädchens zutage: „Das Auftrennen von Aneinandergenähtem gehörte zu ihr. Es gehörte zum Wesen ihrer Existenz“. Aber das Mädchen will leben; Leben bedeutet Sinnlichkeit, und die Sinnlichkeit geht über die Hände. „Ich kann die Hände vor nichts zurückhalten, ich muß alles anfassen und dadurch kennenlernen. Ich muß wissen, ob etwas weich oder hart ist, rau und fest oder sehr zart und kostbar, wie man Kleiderstoffe befühlt.“ Was die Hände des Mannes unbewußt vollführen, das tun ihre Hände absichtsvoll. Besonders beschäftigt sie die Konsistenz ihrer wachsenden Brüste, die der Mann

gegen Ende, über das Baby hinweg, das sie in ihren „lianengleichen“ Armen hält, berührt; er vergleicht sie dabei mit Äpfeln. So wird das Mädchen selbst zu einem Element der Wildnis. Zugleich schaut er ihr in die Augen: „Es war Hunger, was ich da erblickte.“

Der Lebenshunger des Mädchens richtet sich dagegen nicht unmittelbar auf die lebendige Wildnis; es hat vielmehr all die Grenzen im Blick, die es vom Ungezähmten und Unbekannten trennen: „Das Leben verläuft längs einer geraden Linie, und von allen Seiten wird beobachtet, ob man einen Zentimeter davon abweicht“. Minutös zählt sie die Regeln und Maße auf, mit denen das Schulwissen das Leben einordnet und berechenbar macht, und voller Lust hält sie ihnen die eigenen listigen Übertretungen entgegen, mit denen sie selbst von der Linie abweicht, durch Wortspiele, kleine bohrende Fragen, entlarvende Blicke, provozierende Anspielungen. Sie betrachtet „die Verliebten, die abends hinter einem Bretterzaun stehen und ineinander eindringen wollen, buchstäblich und bildlich“. Der Zaun ist die „Grenze des Erlaubten“, sind die Gesetze und Vorschriften, hinter denen die gierigen Männer stehenbleiben „wie Kühe hinter Stacheldraht“. Als sie Zeugin der Zudringlichkeiten des Schwagers gegenüber der Frau wird, erkennt sie, daß er den Stacheldraht „durchschneiden“ will, und beobachtet, wie er durch die Hintertür in den Garten verschwindet, „dessen Holzzaun am anderen Ende an eine Seitenstraße grenzt“. Dieser Garten wird zum Schauplatz des Betrugs der Frau werden, zum Ort des Sündenfalls. Ein Paradies ist er damit noch lange nicht, sondern ein Niemandsland zwischen der Natur und dem bürgerlichen Haus, dem Ungezähmten und dem Gezähmten (im Wort „domestiziert“ steckt das Wort *domus* für „Haus“).

Auch der Garten wird unmerklich zum Leitmotiv. Im Elternhaus des Mannes war der Garten städtisches Brachland, in dem der Vater Geranien pflanzte; Nutzpflanzen dagegen, in diesem Fall Stachelbeeren, verdorrten darin und hinterließen offene Wunden in der Erde, die wiederum eine heftige sexuelle Konnotation erhalten. Für die Frau war der elterliche Garten ein Hort bürgerlicher Ordnung und Arbeitsamkeit, wo „Kartoffeln und allerlei Gemüse“ angepflanzt wurden. In ihrem eigenen wiederum wuchert Unkraut, das sie ohne Umschweife mit den sinnlosen, schädlichen Gedanken des Mannes und des Mädchens gleichsetzt. Auch die Betrugsszene enthält diese Ambivalenz: Als sie sich mit ihrem Schwager im Garten trifft, holt die Frau als Alibi einen Blumenkohl – wieder eine Nutzpflanze – und stolpert dabei gegen eine Wäscheleine, an der sie sich fast stranguliert. Überhaupt, die Frau: Warum war bisher so wenig von ihr die Rede? Immehin ist es die Frau, die am Schluß die Metapher des Tanzes ins Spiel bringt und ausspricht, daß die drei Figuren einen Tanz aufführen, von dem nicht einmal Gott „sagen kann, wie er enden wird.“

Wie gut, daß der Traum der Schrift nicht verloren geht, sondern immer wieder in den Blick genommen werden kann. Ich trete also in meiner Lektüre für einen Moment aus dem Dickicht der ineinander verschlungenen Motive heraus und nehme noch einmal das Ganze in den Blick. Der Beitrag des Mannes ist doppelt so lang wie der des Mädchens und der Frau; die beiden teilen sich also die zweite Hälfte. Der Mann gibt sozusagen den Ton an. Wenn er der Taktschlag am Anfang ist, dann sind die weiblichen Figuren die beiden unbetonten Schläge. Zugleich ist längst deutlich, daß Mann und Mädchen nicht nur durch die gegenseitige Anziehung, sondern auch durch ihre innere Haltung miteinander verbunden sind. Sie sind die Zweifler, die die Normen des bürgerlichen Lebens, der bürgerlichen Gesellschaft, der bürgerlichen Kultur durch ihre zersetzenden Gedanken und Wünsche untergraben – „sie mit ihrem Gerede, er mit seinen Schnipseln“, wie die Frau es ausdrückt. Die Frau verkörpert dagegen alles, was die beiden anderen bewußt oder instinktiv ablehnen, und weil sie damit nicht nur im Widerspruch zu deren Position, sondern auch zu der des Autors steht, hat sie eine undankbare Rolle, die auch für den Verfasser sicherlich die schwierigste darstellt. Daß sie den negativen Part übernimmt, wird schon bei den ersten Erwähnungen der Frau deutlich. Blutige Damenbinden, ranzige Slips, der Inbegriff von Schmutz also sind ihre wichtigsten Attribute. Am Ende steht die paradoxe Logik, daß die angepaßte Frau das schmutzigste Abenteuer erlebt, während Mann und Mädchen einander mit einer fast keuschen Scheu begegnen.

Wie stellt es der Autor an, daß die Frau nicht zum Abziehbild der ärmlichen kleinbürgerlichen Ordnung wird, sondern ein Eigenleben bekommt? Ihr Kapitel heißt „Die Insel“, und so betont sie zuallererst ihre Einsamkeit. Die Ideale von Leistung, Zielsetzung, fester Überzeugung, christlicher Lebensführung und Arbeit sind für sie Garanten einer Zugehörigkeit und Sicherheit, die ihr durch die Umgebung verweigert werden. Sicherheit und Unsicherheit sind Schlüsselwörter des Romans. „Meine Frau konnte nicht einsehen, daß ich es vorzog, das Dasein eines Zweiflers zu führen – ein unsicheres Dasein“, sagt der Mann. „Unter unsicher verstehe ich das Zögernde, Tastende ... eine Verwunderung, die an Verwirrung grenzt, wenn ich die andern emsig beschäftigt sehe. Die Sicherheit meiner Frau verwirrte mich tatsächlich. Und wenn nun etwas schiefgeht? fragte ich mich zuweilen.“ Daß etwas schiefgehen kann, beweist das Bild der Achse, das der Mann aus einem Kindheitserlebnis gewinnt. Wer sich auf dem Jahrmarktsrad an der Achse festhält, kann sich unbesorgt drehen, wer davon verdrängt wird, wird über den Rand hinausgeschleudert. Ein Kind, das dies erlebt, lernt – zugleich mit der Erkenntnis von der Existenz der Achse –, daß nur die Stärksten und Brutalsten sich in dieser Mitte niederlassen können. Men-

schen wie die Frau sind damit beschäftigt, Befehle zu erteilen und „die Erde um ihre Achse zu drehen“. Genauer kann man die Mechanik der Macht kaum erklären. Das Fehlen einer natürlichen Achse, eines archimedischen Punkts, eines festen Ortes im Weltgeschehen bringt der Witz des Mädchens auf den Punkt, mit dem es die Frau verwirrt und den Mann verstört: Ein Mann geht nach Kuba, und als er gefragt wird, warum so weit weg, antwortet er: Weit weg – wovon?

Auch die Frau erwähnt dieses Motiv. An einer Stelle beklagt sie, daß das Mädchen über die Achse der Welt redet, „als wäre es eine imaginäre Achse“, und über Gott, „als wäre es ein imaginärer Gott“. Sie tut das so unvermittelt, daß man vermuten muß, der Autor habe den Satz nachträglich in ihre Rede eingebaut. Tatsächlich stellt ihre Perspektive den Autor vor ein erzählerisches Problem: Obwohl sie den Gegenpart der mit dem Roman vertretenen Haltung darstellt, will er auch ihr Leiden anerkennen. So ist die Frau, in den Worten des Mannes, ein Herdentier, während er ein einsames Tier ist; nicht umsonst beruft sie sich auf „die Welt meines Vaters, den Clan, dem wir alle angehören“. In dieser patriarchalischen Welt ein bißchen Doppelmoral zugelassen, ansonsten wird der Körper verdrängt. Vom natürlichen Teil ihrer eigenen Existenz will die Frau nichts wissen; das führt dazu, daß sie Krankheiten ebenso haßt wie Ärzte, die das Innere des Körpers studieren, der doch nach ihrer Vorstellung funktionieren soll wie eine Maschine.

Erst als sie schwanger ist, kann sie ihre eigene Körperlichkeit nicht mehr ignorieren: „Die Kraft, die mich über meine tierische Natur erhaben machte – die Kraft, die die Menschen angewandt haben, um die Urwälder zu roden und an ihrer Stelle Städte zu errichten, Urwälder aus Stein, sagen sie dazu, dieser Mut war aus mir gewichen“. Es klingt, als würde hier die Technik-Ideologie diskutiert, deren Sprachrohr die Frau ist. Man spürt, daß sie keine klare Persönlichkeit bekommt; in ihren Repliken auf das Verhalten von Mann und Mädchen äußert sich reine Hilflosigkeit. Als Objekt der Beobachtung des Mädchens wird sie denselben Mechanismen unterworfen wie das Mädchen in der Schule. Die Frau kommt sich vor „wie eine gefangene Ratte“, ein „Versuchskaninchen – es war, als hätte sie [das Mädchen] eine Dissertation für die Hochschule des Lebens zu schreiben“. Die Wißbegier selbst wird doppeldeutig: Einerseits verkörpert sie die Macht des Fortschritts, den die Frau begrüßt, andererseits die zersetzende Kritik des Mädchens an eben diesem Fortschritt. Die Begriffe beginnen zu tanzen, sie geraten in Verwirrung.

Mit seinen Fragen erscheint das Mädchen der Frau wie ein „Richter“, ein „Beichtvater“; es maßt sich also die Rolle an, die den mächtigen bürgerlichen Instanzen vorbehalten bleiben soll. Auf einmal fühlt sich die Frau als

Opfer genau der Kontrollorgane, die den Mann und das Mädchen am Leben hindern: „Krankenhäuser, Klöster, Kasernen, Gefängnisse“ für den Mann, „Nachbarn, Lehrerin, Polizei, Priester, Vater, Gott“ für das Mädchen. Es sind mithin genau jene Instanzen, die nach Michel Foucault als Dispositive des Wissens Macht über das Leben der Menschen ausüben. Und mehr noch: Das Mädchen stellt fest, daß sich diese Instanzen widersprechen, denn sie folgen keiner rationalen, sondern einer tyrannischen Logik. Dasselbe, worüber man im Schatten des Beichtstuhls nur flüstern darf, wird in der Arztpraxis ans grelle Licht gezogen. Genau diesen Gedanken erzählt sie auch der Frau – mit durchschlagender Wirkung: „Ich stürze auch sie in Verwirrung – die Welt Gottes, die alles im Dunkeln erschaffen hat, und die Welt der Wissenschaft, die alles ins grelle künstliche Licht zerrt“. Und wieder reagiert die Frau hilflos: „Aber sie verdreht immer noch den Kopf wie ein Regenwurm, der ein Schlupfloch sucht“.

Nicht zufällig bevölkern Tiere die Bildwelt des Romans, vor allem Tiere, die in der Wertehierarchie ganz unten stehen. Wie der Mann, der sich als Wurm unter den Menschen fühlt und der die Unterschiede zwischen den Menschen als Abgründe „zwischen der braunen Feldratte und der grauen Kanalaratte“ bezeichnet, so erlebt auch die Frau ihre Schwäche als Ratte und Regenwurm – sie, die früher ungerührt mit dem Spaten im Garten einen Wurm zerschnitten hat. Fliegen, Ratten, Würmer, Schnecken, Schalentiere kriechen und krabbeln im Kosmos des „Menuetts“, und an erster Stelle regiert der Affe, jener nahe Verwandte des Menschen, der schon bei Kafka lernt, durch strategisches Nachäffen ein Mensch zu werden. Genau so macht sich die Frau durch ihr uhrwerkhaft planmäßiges Tun zum Affen. Auf der Kehrseite verleugnet und vernachlässigt sie ihre Körperlichkeit, während der Mann und das Mädchen ihre eigene tierische Natur anerkennen und umso menschlicher erscheinen. Diesen Mechanismus benennt das Mädchen: „Kein Affe ist gänzlich ein Affe“, meint sie, „und kein Mensch ist gänzlich ein Mensch“, und sie schließt ebenso zynisch wie traurig: „Sie unterscheiden sich gerade so viel voneinander, daß man sie auseinanderkennt.“

Hier bin ich bei dem Zitat angelangt, nach dem ich – in einem zunächst ganz willkürlichen Vorgriff auf die Lektüre – den Titel meiner Lesung gewählt habe: Kein Mensch ist gänzlich ein Mensch. Eine existentielle Aussage, die durch alles bestätigt wird, was die Figuren zur Sprache bringen, und umso mehr durch die vielen ebenfalls namenlosen Täter und Opfer innerhalb der Nachrichten, an denen der Romantext hängt wie ein Vorhang an der Gardinenleiste. Wenn hier die Position des Textes besonders deutlich zutage tritt – was bedeutet sie, und warum wird sie von dem Mädchen ausgesprochen?



Louis Paul Boon war ein politischer Mensch und Autor. Aber schon seine Differenzen mit der kommunistischen Bewegung zeigen, daß er weit entfernt war von dem engagierten Optimismus, der in der Literatur notgedrungen zur Trivialität führt. Das Politische ist erst dann ernsthaft politisch und das Literarische nur dann literarisch, wenn es sich am Widerstand der menschlichen Realität abreibt, und der reale Zustand des Menschen – hier repräsentieren ihn die Zeitungsnachrichten – ist der stärkste Feind jedes Fortschrittsglaubens, jeder optimistischen Zuversicht. Die Kunst, die dem Wesen nach frei ist, wählt die Hoffnung, ohne die hoffnungslose Realität zu leugnen. „Kein Mensch ist gänzlich ein Mensch“ ist eine zutiefst pessimistische, vielleicht gar nihilistische Diagnose, die zugleich von Mitgefühl geprägt ist. Dieses Mitgefühl träumt von einem ganzen, menschlichen Menschen, auch wenn der nie existieren wird. Nur echte, unkorruptierte Kunst kann die Aussicht auf diesen vollständigen Menschen wachhalten, ohne die Wirklichkeit zu vereinfachen und schönzureden. In diesem Sinn vertritt Boon keinen zynischen, sondern einen aufgeklärten Nihilismus. In seinem Roman „Der Kapellekensweg“ hat Boon diese Haltung für sein Alter ego, den Schriftsteller Boontje, formuliert: „Sein Nihilismus ist nicht sadistisch, wie der der anderen, deren Nihilismus dem seinen trügerisch ähnlich sieht ... Boontje jedoch verkündet den Nihilismus der Zukunft, in der der Traum des Dichters dichter am Boden angesiedelt sein wird.“ („Dichter“ und „dichter“ – das hat der Übersetzer Gregor Seferens wunderbar gemacht ...).

Unter den drei Figuren des „Menuetts“ ist das Mädchen prädestiniert, die Position des Autors zur Sprache zu bringen. Die Frau ist, wie wir sahen, eine Antifigur. Der Mann, der nicht nur als Mann, sondern auch durch viele biographische Parallelen dem Autor nahe steht (etwa durch die Arbeit im Eiskeller oder die Erfahrung von Krieg und Kriegsgefangenschaft), ist tief in der Resignation gefangen, er kann die furchtbare Realität nicht mehr transzendieren, es sei denn beim Anblick des Bildchens einer Waldanemone. Das Mädchen *ist*, symbolhaft gesprochen, diese Waldanemone – frei, schön, wild, jung. Freilich erschöpft sie sich nicht in einem Klischee. Als Frau gehört sie zum unterdrückten Geschlecht, dem Boons Sympathie gilt; als Lilitafigur ist sie zugleich noch nicht in die gesellschaftliche Rolle der Frau als Ehefrau und Mutter hineingepreßt. Daß Boon diesem „Zwischengeschlecht“, wie es Nabokov ausgedrückt hat, ein utopisches Potential zutraut, und zwar durchaus nicht im traditionell weiblichen Sinn, hat er mit der Figur Ondineke im „Kapellekensweg“ gezeigt.

Die Erwähnung dieses Romans ermahnt mich am Ende zu einem Kommentar zur Erzählweise des „Menuetts“. In einem Interview der Zeitschrift Con-

text (Nr. 20, Dalkey Archive Press<sup>1</sup>) gab Boon an, er habe den „Kapellenweg“ in zehn Jahren, das „Menuett“ dagegen in drei Wochen geschrieben. Mit seiner geschlossenen, fast novellistischen Form ist das kleine Buch viel traditioneller geschrieben als der große experimentelle und selbstreferentielle Roman. Aber auch für die assoziative Schreibweise des „Menuetts“ gilt die freimütige, in ihrer Einfachheit bestechende Aussage Boons zu seinem eigenen Stil: „Was ist Stil? Wachse wie ein Baum und singe wie ein Vogel. ... Was ich mache, entsteht spontan. Es ist (und das mag seltsam klingen bei einem, der als 17jähriger eine Ortsgruppe der Kommunistischen Partei gegründet hat) als ob der Heilige Geist im Kopf arbeitet.“<sup>2</sup>

Es ist diese Spontaneität, die Boons Schreiben so überzeugend macht, wenn er etwa – um ein letztes Mal in den engen Kreis zu treten – die Teilung des Menschen in Kopf und Hände variiert oder mit Stein und Wasser das Harte und das Weiche, das Fixe und das Flüchtige, die Notwendigkeit und den Zufall ins Bild bringt. „Wasser ist ungestüm und leichtsinnig, es teilt sich, es denkt nicht daran, den Stein beiseite zu schieben. Murmelnd teilt es sich und vereinigt sich dann wieder und fließt weiter ohne Erinnerung, ohne Schmerz.“ Die Hände des Mädchens, die in den Augen des Mannes so geschmeidig fließen, wollen schließlich einen Stein in den Spiegel werfen, in dem sich ihre Blicke treffen. Der Spiegel ist von dem Wasserfilm bedeckt, den sie mit dem Schwamm über die Spiegelbilder zieht, so daß allein ihre Hand wie die einer Ertrinkenden im Blickfeld des Betrachters bleibt. Dieses aus zwei Perspektiven zusammengesetzte Bild eines unmöglichen Paares im Dreiertanz ist von tiefer Vergeblichkeit, ein Todesbild, und allein seine Schönheit verkehrt es in ein Hoffnungszeichen. Selbst in diesem trostlosen Buch hat Louis Paul Boon die Hoffnung auf den unversehrten Menschen wachgehalten.

*(Vortrag Universität Münster 12.12.2012)*

---

1

<http://www.dalkeyarchive.com/book/?fa=customcontent&GCOI=15647100097030&extrasfile=A1260864-B0D0-B086-B62A29C94678AD25.html>

<sup>2</sup> „What is style? Grow like a tree and sing like a bird. You know, somebody writes something, makes something, but it gets beyond his reach. I make something and then afterwards people ask me how did you do this, or how did you do that? I absolutely don't know. It grows spontaneously, it's something that works inside you. It's as if—and this may sound strange for someone like me, who established the local chapter of the Communist Party at the age of seventeen—but it's as if the Holy Spirit is at work in your head.“