

Wer keine Bombe zu werfen wagt, der schreibe eine!

Über Werk und Wirkung Louis Paul Boons *

There's a curious knot that binds novelists and terrorists. In the West we become famous effigies as our books lose the power to shape and influence. [...] Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated.

Don DeLillo, *Mao II*

Es ist immer ein angenehmer, jedoch nie einfacher Auftrag, über Louis Paul Boon zu sprechen. Noch angenehmer, aber gleichzeitig auch schwieriger ist es, im Ausland über Boon zu reden. Dies gilt sicherlich in Deutschland, wo bereits eine Anzahl wichtiger Werke von Flanderns größtem Schriftsteller in der Landessprache verfügbar ist, und wo ebenfalls ein bestimmtes Bild sowohl der flämischen Literatur als auch des Autors von *De Kapellekensbaan/Eine Straße in Ter-Muren* und *Der Paradiesvogel* besteht. Mehr noch als vielleicht Hugo Claus wird Boon von den deutschen Kritikern als ein Autor betrachtet, der radikal mit einer bestimmten Erwartungshaltung hinsichtlich der flämischen Literatur bricht. Man meint damit, daß Boon als Antipode figuriert etwa zu Felix Timmermans, Ernest Claes und all den anderen Schönschreibern sowie unheilbaren Optimisten, die der Autor selbst in seinen literaturkritischen Beiträgen gern als „Felix Claesen unserer vaterländischen Literatur“ betitelte: Als populäre Entertainer, die eine nahezu vorindustrielle Unschuld kultivieren. Louis Paul Boon ist ungeniert modern oder, wie man immer häufiger hört: postmodern. Selbst hielt er sich für den Romancier „unserer kaputten Zeit [...], in der wir uns, jeder für sich, nicht heimisch fühlen, in der jedoch keine andere Generation als die unsere es aushalten könnte“. ¹ Bei solchen Worten hört man die Felix Claesens sich in ihren Mausoleen umdrehen. So-

*) Vortrag im Rahmen des von der Abt. Niederlandistik des Instituts für Germanistik der Universität Leipzig organisierten Kolloquiums zur flämischen Literatur am 31. 5. 1995. Übersetzt von Kathrin Kötz.

1) L. P. Boon, *Mein kleiner Krieg*, Ravensburg: Peter Selinka, 1988, S. 86.

viel ist sicher, Boon hat sich frei geschrieben vom Idyllischen und von einer gewissen Romantik, die auch dem naturalistischen Roman von Streuvels noch anhaftet. In seinen Romanen wird jede Form von Idealisierung und Ästhetisierung abgewehrt oder aber ironisiert. Die Welt in Boons Büchern ist eine groteske Welt, auf den ersten Blick sogar eine Unterwelt. Bei näherer Betrachtung scheint die Unterwelt allerdings unsere eigene bürgerliche Welt zu sein, doch dann jedes sinnvollen Zusammenhangs oder jeder Zielstrebigkeit beraubt. Die Qualifikation ‚Unterwelt‘ ist denn vielleicht auch weniger passend als Nietzsches Ausdruck ‚untergehende Welt‘.

Der ‚Untergang‘ unserer vertrauten Welt ist in Boons Büchern so widerlich suggestiv, daß in Flandern ihr Wirklichkeitswert lange Zeit verkannt blieb. Noch immer lesen einige Boons Romane als Prosagedichte, die angeblich der allerindividuellste Ausdruck einer allerindividuellsten Emotion sind. Weder die Expressivität noch die Emotion stimmten Kritik und Publikum übrigens anfänglich enthusiastisch. Boon wurde bis weit in die fünfziger Jahre hinein wegen seines sogenannten Pessimismus, Nihilismus und seiner Dekadenz kritisiert. Kritiker der unterschiedlichsten Gesinnung entdeckten in seinem Werk einen offensichtlichen Mangel an menschlicher Würde. Seit der Veröffentlichung von *De Kapellekensbaan/Eine Straße in Ter-Muren* 1953 wird dieses Werk allerdings in immer stärkerem Maße als der authentische Ausdruck eines Gefühls der Erschütterung über die Absurdität des menschlichen Tuns gewürdigt. Als man daraufhin zu der Feststellung kommt, daß Boons von der Norm abweichende Prosa auf einer europäischen Tradition fußt, macht man sich zornig auf die Suche nach Vergleichspunkten. Autoren wie Céline, Dos Passos und Joyce werden zitiert, um den modernistischen, internationalen Charakter von Boons Romanen zu deuten. Auch außerhalb Flanderns, wo seit den sechziger Jahren zu bestimmten Zeiten Übersetzungen von Boons Werken erscheinen, werden Orientierungspunkte gesucht, um das fremde, in hohem Maße schockierende Werk dieses untypischen flämischen Autors literaturhistorisch einzuordnen und für die eigenen Leser interessant zu machen. Da heißt es dann zum Beispiel, daß Boons groteske Anti-Romane etwas von Günter Grass haben. Oder Grass von Boon, je nachdem, wie man es betrachtet. Ein Kritiker äußerte sogar den Verdacht, daß der Autor der *Blechtrommel* bei Boon abgeschrieben habe. Diese Art von Vergleichen, meine ich, werden weder Boon noch Grass gerecht. Sie werden Grass nicht gerecht, weil sie nichts zu seinem Werk hinzufügen. Sie führen dieses Werk auf einen Einfluß zurück, der vermutlich kein bewußter Einfluß ist, geschweige denn, wie der betreffende Kritiker unterstellte: Plagiat. Aber auch Boon wird man nicht gerecht, weil die betreffenden Vergleiche nur auf drei

seiner Werke aufmerksam machen und demzufolge eine Reihe Fakten unberücksichtigt bleibt.

Ein erstes Faktum ist, daß Boon uns ein so umfangreiches literarisches Oeuvre hinterlassen hat, daß es kaum überschaubar ist. Neben Novellen, Erzählungen, Gedichten, Hörspielen und Drehbüchern umfaßt sein Werk mehr als zwanzig Romane. Und noch immer wartet eine Vielzahl wichtiger Texte aus dem Nachlaß darauf, veröffentlicht zu werden. Das hat alles etwas von „ein See, ein Meer, ein Chaos“, um *Eine Straße in Ter-Muren* zu zitieren.² Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn man berücksichtigt, daß der Autor als Kritiker, Chronist und Feuilletonist über viele Jahre hinweg tausende Zeitungs- und Zeitschriftenspalten gefüllt hat, unter eigenem Namen oder unter Pseudonym. Die Zahl der Seiten, die Boon auf diese Weise beschrieben hat, ist schwer zu schätzen – aber es sind sicher mehr als 30.000. Diese Tatsache stellt den Leser vor ein physisches Problem: Wie soll man dies alles jemals lesen!

Man mag das Inventarisieren und Katalogisieren der Texte, die Boon hinterlassen hat, ruhig ein Lebenswerk nennen, doch dann scheint das Schreiben die Arbeit mehrerer Leben gewesen zu sein. Ein so ungeheuer großes Oeuvre hat unleugbar etwas Manisches. Aber nicht nur die erschreckende Menge Text, die sich unter dem Namen Boon präsentiert, macht schnell schwindelig, ihre Heterogenität macht dies noch mehr. Es ist jedenfalls nicht so, daß über den endlos sich erstreckenden Wassern von Boons Schriften, ein Geist schwebt, der allem eine Einheit schenkt, eine feste Form und Struktur. Im Gegenteil, die klassische Idee des ‚Oeuvres‘ scheint bei Boon in einer Sturzflut der Stile und Genres unterzugehen. Trüge das sogenannte Oeuvre übrigens nicht den Namen Boon – und vor allem: Könnte dieser Name nicht als der einer wirklich existierenden Person identifiziert werden –, dann könnte man leicht folgern, daß hier mehrere Autoren am Werk waren, ein Kollektiv: Die Aktiengesellschaft Boon. Dies ist ein weiteres Faktum, mit dem letzten Endes jeder Kritiker rechnen muß: Der außerordentlich differenzierte, komplexe Charakter von Boons Oeuvre und der einzelnen Werke, die dieses Oeuvre konstituieren. Denn hauptsächlich Boons Romane sind im traditionellen Sinn des Wortes nicht realistisch. Neben ihrer stilistischen Heterogenität und ihrer offenen Struktur, die in *Sommer in Ter-Muren* auf die Spitze getrieben sind, werden sie durch ein großes Maß an ‚Symbolik‘ gekennzeichnet. Bei Boon steht immer mehr, als buchstäblich dasteht.

Diese Tatsachen konfrontieren jeden, der etwas über Boon mitteilen will, mit einem riesengroßen Problem: Wie kann man in sein kaum zu überschau-

2) L. P. Boon, *Eine Straße in Ter-Muren*, München: Carl Hanser, 1970, S. 5.

endes Werk eine Struktur bringen? Wie dem Werk eine Bedeutung beimessen, ohne seiner Komplexität Abbruch zu tun? Ich bin der Meinung, daß so etwas nur möglich ist, wenn man von einem dritten Faktum ausgeht: der Tatsache nämlich, daß der Schriftsteller Boon eigentlich . . . ein Maler war. Jedenfalls fühlte er sich als geborener Maler; und auch als er sich schon lange für die Literatur entschieden und tausende und abertausende Seiten geschrieben hatte, fühlte er sich weiterhin als Maler. Dies bedeutet natürlich nicht, daß der Doppelkünstler die Literatur als Liebhaberei betrieb. Nein, schon bevor er beschloß, Schriftsteller zu werden, waren Lesen und Schreiben für Boon ein tägliches Bedürfnis. Doch in der ersten Vorkriegsperiode war die Literatur in seinen Augen letzten Endes nur etwas, was zum Malen 'hinzukam'.

Die Tatsache, daß das Doppeltalent Boon anfangs dem Bild auf Kosten des geschriebenen Wortes den Vorzug gab, fußt auf einer romantisch-expressiven Ästhetik. Deren Kern bildet die Überzeugung, daß der wahre Künstler oder Artist die Dinge feiner fühlt als die gewöhnlichen Menschen. Die ganze Welt, ja buchstäblich alles betrachtet dieser Begnadete aus sich selbst heraus, aus seinem ach so gefühlvollen Herzen. Was versetzt nun das Gemüt des jungen Boon in Erregung? Die Vergeblichkeit jeden Strebens, der Verfall all dessen, was ist, das Gespenst des Nichts. Diese Stimmung übersetzt der Artist als sanftes Untergangsgefühl, das in dem Maße, wie sich der Krieg nähert, jedoch abgrundtief wird. Ob Schwermut und Melancholie oder Höllenvisionen, Boon bringt in dieser ersten Phase seines Künstlertums seine Wahrheit über diese Welt nach eigener Aussage am vollkommensten in Linie und Farbe zum Ausdruck, denn nur die Malerei spricht seiner Meinung nach die Sprache des Herzens. Das Bild verleiht dem, was der Künstler tief im Inneren fühlt, am unmittelbarsten Ausdruck. Die Literatur dagegen verrät sein inneres Erleben der Dinge, sie verwendet nicht nur das geschriebene Wort, das Teil eines dem Künstler wesensfremden, konventionellen Sprachsystems ist, sie zwingt ihn außerdem, seine Intuitionen auf eine Anzahl Masken oder Personen zu projizieren. Also zeichnet und malt das Doppeltalent Boon mit Vorliebe das Nihil, in der Hoffnung, irgendwann einmal ein Genie zu werden, das mit visionärer Kraft über die Leere und die Finsternis dieser Welt hinaussteigt und auf diese Art und Weise der Menschheit Licht und Erlösung schenkt. Dies ist der größte Künstlertraum des jungen Boon, ein zweiter Van Gogh in der Tiefe seiner Gedanken zu werden, ein neuer Vincent. Und nichts kann diesem Traum letzten Endes im Wege stehen, auch wenn es einstweilen noch einige praktische Einwände, zum Beispiel seine familiäre Situation, gibt.

Boon wurde 1912 in der kleinen Industriestadt Aalst geboren, in einer Familie, die viel mit Farbe, doch wenig mit Kunst zu tun hatte. Sein Va-

ter ist Fahrzeuglackierer und Gelegenheitsarbeiter, seine Mutter betreibt ein Geschäft für Malerbedarf. Nachdem er mit sechzehn Jahren wegen des Besitzes verbotener Bücher und der Verbreitung dieses ‚Gifts‘ unter seinen Mitschülern von der Schule verwiesen wird, wird Boon an der Städtischen Kunstakademie seiner Geburtsstadt eingeschrieben. Dort läßt er sich im Auftrag des Vaters zum Gebrauchsmaler ausbilden: Reklamemaler und Fahrzeuglackierer soll er werden, der neue Vincent! An der Akademie besucht er den Abendunterricht, um tagsüber seinem Vater helfen zu können. Eine Zeitlang belegt er auch einen Kurs im Kunstmalen. Doch als die Krise zuschlägt und Boon nicht länger die Akademie besuchen kann, ist dies schon bald beendet. Er arbeitet einige Zeit als Autolackierer in einem Brüsseler Karosseriebetrieb und ist ferner bei seinem Vater beschäftigt. Doch in seiner wenigen freien Zeit kultiviert er seinen romantischen Künstlertraum. Dann bindet er sich einen modischen Schal um, setzt einen breitkrepfigen Hut auf sein geniales Haupt, und flaniert durch die graue Fabrikstadt: Eindrücke sammeln! Da es ihm unmöglich ist, zu malen, schreibt er Gedichte und poetische Briefe an seine Kunstbrüder. Nachdem er seinen Militärdienst absolviert hat, versucht der Künstler der lähmenden Muffigkeit seines elterlichen Milieus durch eine Heirat zu entkommen. Wir schreiben das Jahr 1936. Am Vorabend seiner Hochzeit teilt der Künstler Boon seiner Zukünftigen mit, daß er ihre Verbindung als zeitlich begrenzt betrachtet. Gleichzeitig tut er die inzwischen immer bedrohlicher werdende Kriegsgefahr als Intermezzo in seiner persönlichen Heilsgeschichte ab: In der Geborgenheit der eigenen Familie will er sich eine Zeitlang den Unruhen des Lebens entziehen, bis seine Schaffenskraft zu voller Blüte käme und er nach Paris zöge, um dort als genialer Maler die Welt mit Stummheit zu schlagen. In dieser Erwartung schreibt der neue Vincent, unter anderem Romane, die durch ein Zuviel an Gefühl und Pathos zum Scheitern verdammt sind. Sehr schlimm findet er das nicht, er schreibt ausschließlich für sich selbst und einige enge Freunde: Nur als Maler will er jemals an die Öffentlichkeit treten. Dann wird es wirklich Krieg, und der Künstler gerät in Kriegsgefangenschaft, wo er als Kriegsgefangener Nr. 27518 im Konzentrationslager von Fallingb. bei Hannover das Höllische des Daseins am eigenen Leibe erfährt und lernt, daß das Nichts in dieser dem Wahnsinn preisgegebenen Unterwelt im physischen Sinn Vernichtung bedeuten kann. Nach seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft im August 1940 fällt er in anhaltende Depression. Ungefähr ein Jahr später fertigt er als eine Art Selbsttherapie eine Reihe von Bleistiftzeichnungen, Holzkohlezeichnungen und Ölgemälden an, die seine Angst abbilden, den sogenannten *Mauern-Zyklus*. Doch die erhoffte Katharsis bleibt aus. Mehr denn je wird der Künstler, dessen titanischer Künstlertraum nicht länger mit der

Wirklichkeit übereinstimmt, von Zwangsvorstellungen gequält; der Wahnsinn lauert! Um sich selbst Gewißheit über seine Stellung in einer höchst verwirrten und verwirrenden Welt zu verschaffen, beschließt Boon, ein narratives Element in sein plastisches Werk einzuführen. Im Winter 1941 beginnt er den *Mauern-Zyklus* zu einem *Blockbuch* im Stil von Masereels *Die Stadt* (1925) umzuarbeiten. *Drei Menschen zwischen Mauern* sollte Boons Geschichte-in-Linolschnitten werden, seine ureigene Geschichte als gemarterte Seele in einer ihm feindlichen Umwelt. Aber zum ersten Mal läßt das Bild den Künstler in Stich, er kommt zu der Einsicht, daß das Bild zu statisch ist, um eine immer dynamischere Wirklichkeit zu fassen. Nur mit bewegten Bildern würde dies gelingen können. Doch um die Dinge zu filmen, hat Boon weder die Mittel noch die technischen Kenntnisse. Also nimmt er Zuflucht zum geschriebenen Wort. Dieses Wort, das nur eine Randglosse zu seinen allzu statischen Bildern hatte sein sollen, überlagert jetzt die Bilder. Und so wird der geborene Maler Boon in seinem Verlangen, das tumultuarische und frenetische Großstadtleben zu erfassen, ‚aus Versehen‘ Romanschriftsteller. Er macht aus diesem kleinen Versehen seine Schicksalsbestimmung, wenn er nach seinem Bild-Roman *Drei Menschen zwischen Mauern* in kürzester Zeit seine mißlungenen Romanversuche von vor dem Krieg zu *Die Vorstadt wächst* umarbeitet. Er schreibt jetzt nicht länger für seine Kunstbrüder, sondern spekuliert auf das öffentliche Interesse.

Wenn der geborene Maler Boon mit *Die Vorstadt wächst* das geschriebene Wort wählt, und dies gegen seine künstlerische Natur, dann tut er das nicht des Geldes oder der Berühmtheit wegen. Er tut es, um unsere Welt von heute kritisch zu durchleuchten. Er will uns ständig warnen, damit wir nicht an unserem Fortschrittsstreben zugrundegehen. Dies ist sein ‚Projekt‘, dafür müssen seine Ästhetik des Gefühls und sein lyrisches Talent einer fast wissenschaftlichen Analyse der Realität in der großen Tradition des Romans des 19. Jahrhunderts weichen. Es besteht kein Zweifel, daß Boon das Aufgeben seines Künstlertraums als Opfer für uns, seine Leser, betrachtet hat.

In *Drei Menschen zwischen Mauern* formuliert Boon eine erste, noch sehr rudimentäre Kulturkritik mit Anleihen bei Spengler. Seine Auffassung unserer Geschichte ist schlichtweg, daß sie ihre Klimax erreicht hat. Die Technik hat die Welt entzaubert, das Leben ist entmenschlicht, die westliche Zivilisation geht an einem kaum noch verborgenen (Selbst)Vernichtungsdrang zugrunde. Diese apokalyptische Sicht wird vom Autor gegen das Fortschrittsstreben der heutigen Masse Mensch, die mit Blindheit geschlagen zu sein scheint, eingetauscht. Vorwärts getrieben durch die Illusion eines paradiesischen Glücks, ist der moderne Mensch beinah panisch auf der Flucht vor seiner eigenen Vergänglichkeit. Gleichzeitig formuliert der Autor zwischen den

Zeilen sein Vorhaben, als Schriftsteller in eine untergehende Welt zu treten, auf daß er das seine dazu beitragen kann, den Schaden zu begrenzen. Denn dies ist seine große Angst, daß der unvermeidliche Untergang der bürgerlichen Welt der Untergang der Welt insgesamt werden würde.

Obgleich Boon mit seinem hybriden Roman *Drei Menschen zwischen Mauern* seine Vorkriegs-Künstlerträume aufgibt, ist er gewiß nicht von jeglicher Romantik geheilt. Dies zeigt sich in seinem ersten ‚echten‘ Roman *Die Vorstadt wächst*, der 1943 erscheint und noch besonders vage ist. Hauptsächlich in der Figur des Großindustriellen Mark, seiner Hauptperson, verfeinert Boon seine Analyse des vorwärtsstrebenden Menschen. Wesentlich ist, daß dieses Reiche-Leute-Kind in erster Linie nicht durch *the vile search for loot* getrieben wird, sondern von dem Verlangen, der Gott einer Neuen Welt zu werden, ein unerschütterlicher Veränderer. Er träumt davon, alles was ist, nach seinem eigenen Ebenbild neu zu erschaffen: „die Stadt auf den Kopf zu stellen und Landkarten zu verändern“. ³ Daß dieser geniale Unternehmer Mark an Stelle der Erneuerung der Welt eine Kirche bauen läßt, die Sankt Markus heißt, ist denn auch mehr als die Eitelkeit eines mächtigen Mannes, es verrät die Hybris des modernen Menschen, der in seinem pseudo-religiösen und wesentlich utopischen Fortschrittsstreben das Schicksal über sich heraufbeschwört. Am Ende seines Romans, während sich der Krieg nähert, bestraft Boon den herzlosen Industriellen: Seine Frau wird wahnsinnig und stirbt, sein einziger Sohn verübt Selbstmord.

Nicht genug, daß der Autor in seinem offiziellen Debüt manchmal in eine bedenkliche Miserabilität verfällt, der Schluß seines Romans ist geradezu falsch und sentimental. Seine in der Absicht nüchterne Analyse der eigenen Zeit kündigt allzu oft von Gefühl und Intuition. Das eine oder andere verrät deutlich den Einfluß des damals sehr populären Jakob Wassermann, dessen sogenannte ‚Andergast-Trilogie‘ in *Die Vorstadt wächst* deutliche Spuren hinterlassen hat. Was Boon nach dem Vorbild dieses ‚deutschen Dostojewski‘ anklagt, ist die moderne ‚Trägheit des Herzens‘, das Unvermögen, Mitleid zu haben sowie die zynische Gleichgültigkeit. Dem Autor war übrigens sehr wohl bewußt, daß ihm etwas auf dem Herzen lag, das einer klaren Sicht der Dinge im Wege stand. Also begann er einen zweiteiligen Roman zu schreiben, *Abel Gholaerts*, in dem er versuchte, sich in den genialen Künstler Van Gogh einzuleben, um jedwede Begrenzung zu überwinden und sich einmal ganz und gar „auszusprechen“. Im Licht seiner intellektuellen Biographie figuriert Boons autobiographischer Künstlerroman als eine höchst am-

3) L. P. Boon, *De voorstad groeit*, Brussel: Manteau, 1943, S. 78.

bivalente, im Wesen regressive Geste, dazu gedacht, sich ein für allemal von den quälenden Zweifeln zu befreien, die er wegen seiner Wahl des geschriebenen Wortes hatte. Hinter der Maske des genialen Narren Van Gogh will der Autor von *Die Vorstadt wächst* einstweilen auf dem Papier die Konfrontation mit der Hölle, die in seiner Seele verborgen ist, wagen und schreibenderweise am Wahnsinn zugrunde gehen, so daß er als visionärer Geist und Künstlergott wiedergeboren werden würde. Nur gibt all das Pathos, mit dem ‚Abel‘ Boon sein größtes Projekt ausstattet, diesem etwas Überanstrengtes. Vor allem im zweiten Teil, der *Das Genie*, hätte heißen müssen, wollte Boon sich dem Volke als Prophet, als ein Tröster und Erlöser offenbaren. Doch diesen zweiten Teil hat er nie geschrieben. Anfangs, weil er die Geisteskraft dafür nicht fand, danach, weil ihm bewußt wurde, daß das ganze Unternehmen auf einer – mehr denn je romantischen – Wahnidee beruhte. Die Verarbeitung dieses ‚Mißerfolgs‘ hat die Form eines ‚Entromantisierungsprozesses‘ angenommen, der eine erste Klimax in *Mein kleiner Krieg* erreicht.

Der Leser von *Mein kleiner Krieg* wird mit einer sich ständig steigernden persönlichen Anteilnahme Boons konfrontiert, doch sollte diesbezüglich nicht von einer zunehmenden Subjektivierung gesprochen werden. Das Gegenteil scheint vielmehr der Fall zu sein. Das *mein* aus *Mein kleiner Krieg* erhält seine Bedeutung im Licht des Epithetons *klein*, das bei näherer Betrachtung die Weigerung impliziert, ein wahrhaft großes Buch über den Krieg zu schreiben, ein Werk von geschichtsphilosophischem Wert wie *Krieg und Frieden*. *Mein kleiner Krieg*, dessen Manuskript vermutlich im September 1945 beendet wird, ist denn auch nicht das Werk eines visionären Schriftstellers oder Philosophen, es ist das Werk eines – wie Boon es später selber bezeichnen wird – Seismographen, der auf eine sehr unpersönliche Art und Weise registriert, wie seine – und folglich unser aller – bürgerliche Welt ruckartig untergeht. Dies geschieht in einer fast rhapsodischen Aneinanderreihung von Bildern und Szenen, kaum noch zusammengehalten von einem Erzähler, der schon lange selbst die Übersicht verloren hat. Von einer Sicht auf Krieg und Frieden ist bei Boon keine Rede. Der Krieg kriecht sozusagen in die Sprache und Struktur seines ‚Romans‘ oder was davon übrigbleibt. Unter dem Vorwand einer zunehmenden Subjektivierung vollzieht sich also etwas, das wir als eine Desubjektivierung bezeichnen können. Ich meine, daß diese Desubjektivierung den Kern von Boons sprichwörtlicher Ironie bildet. Sie wird in *Eine Straße in Ter-Muren*, die in jeglicher Hinsicht eine Fortsetzung von *Mein kleiner Krieg* ist, auf die Spitze getrieben. So registriert Boon in seinem kleinen Kriegsroman nicht nur, wie die bürgerliche Intimität endgültig beschädigt wird, er zeichnet ebenso auf, wie die gesellschaftliche Ordnung nach der Befreiung restauriert wird, als wenn die in-

dustrielle Ausrottung der Juden ein kleines Unglück gewesen wäre und der Krieg ein Intermezzo in der Heilsgeschichte des Bürgers. Erschüttert über diesen Zynismus des Nachkriegsmenschen zerreißt Boon Ende 1945 einen Roman, an dem er seit September 1943 voller Enthusiasmus arbeitet, *Madame Odile*, die Urfassung von *Eine Straße in Ter-Muren*.

Obwohl in narratologischer Hinsicht traditionell, war *Madame Odile* nicht einfach nur ein Roman. Boon gedachte mit diesem Werk einen Vorschuß auf den legendären zweiten Teil von *Abel Gholaerts, Das Genie* zu nehmen. Eine großartige Evokation vom Untergang des Bürgertums hätte *Madame Odile* werden müssen, ein neuer *Krieg und Frieden*, der den modernen Leser durch die darin zum Ausdruck gebrachte Vision auf seine Geschichte blenden würde. Wesentlich ist, daß Boon Ende 1945 sein entstehendes Meisterwerk *Madame Odile* zwar zerreißt, aber nicht vernichtet. Er recycelt es. Die Schnipsel davon sammelt er und ergänzt sie mit allerlei Randbemerkungen über die Welt von heute. Dabei schöpft er reichlich aus allerlei autobiographischem Material. Dennoch tritt in dem ‚Roman‘, der so entsteht, kein Ich-Erzähler als Abbild des Autors Louis Paul Boon auf. Nein, der Erzähler dessen, was wir später *Eine Straße in Ter-Muren* nennen, redet in der Regel in der Du-Form („Du siehst aus Deinem offenen Dachfenster. . .“) und heißt Boontje, ein Diminutiv des Namens Boon. Man sieht den Schriftsteller Boontje sozusagen geboren werden und wachsen in einer komplexen Wechselwirkung zwischen Boons Roman-in-Ausführung, *Eine Straße in Ter-Muren*, und den literatur- und kunstkritischen Beiträgen, die der Autor ab Oktober 1945 zu publizieren beginnt, zuerst in der kommunistischen Tageszeitung *De Roode Vaan*, später in der extrem linken Wochenzeitung *Front* und der liberalen Monatszeitschrift *De Vlaamse Gids*. In diesen Kritiken begibt sich Boon auf die Suche nach einem Realismus für die Nachkriegswelt, in der der Verfall dem Auge durch einen verklärten Glauben an den Fortschritt entzogen wird. Er findet diesen Realismus, indem er dem Roman aus der großen Tradition des 19. Jahrhunderts eine groteske Strömung aus der Malerei von Bosch und Breughel über Goya und Grosz bis zum Surrealismus aufpfropft. Später wird Boon seine ästhetischen Interessen im Werk von, unter anderen, Kafka und Genet wiederzuerkennen glauben, aber Pessoa scheint ein nicht weniger eindeutiger Verweis.

Ebenso wie in Pessos *Livro do Desassossego* zerfließt das normale Bewußtsein der Dinge in *Eine Straße in Ter-Muren* zu einer hartnäckigen Träumerei, „ein See, ein Meer, ein Chaos“. Und genau wie Bernardo Soares verträumt Boontje die bürgerliche Realität, wodurch er das wieder in diese Realität einbringen kann, was für gewöhnlich verdrängt wird, und sich nur in sogenannten Abweichungen manifestiert. Boontje ruminiert sozusagen: Er

wiederholt schreibend, was geschieht oder was geschehen ist, aber auch was hätte geschehen können – die Grenze zwischen diesen Möglichkeiten ist in *Eine Straße in Ter-Muren* so unscharf wie die Grenze zwischen normal und unnormale. Doch ist es nicht so, daß die historische Realität in diesem eigenartigen Buch bewußt fikionalisiert wird. Man träumt am Tage auch nicht immer das, was man will. Der Text scheint auf einem niedrigeren Bewußtseinsniveau geschrieben worden zu sein. Auf eine in höchstem Maße assoziative Weise, wobei sich Boontje die Realität in Form einer Reihe von Zwangsideen und Obsessionen aufdrängt. Diese letzten sind häufig als Freunde des Schreibers, die zugleich sein Personal abgeben, maskiert. Vom Beginn des Romans an stören sie als wahre Quälgeister seine Gemütsruhe. Sie kommen und gehen, sie laufen ihm die Tür ein und sie locken ihn fortwährend aus der Abgeschlossenheit seiner Dachkammer, in der Ruhe herrscht und in der noch nicht jede Chance auf eine Übersicht verspielt ist, sei es auch nur auf dem Papier. So machen des Schreibers „Freunde-seine-Helden“ aus seinem Elfenbeinturm ein offenes Haus. Unaufhörlich bringen sie Material herbei, diese „Geister aus der Kapellekensbaan“: Texte, Zeichen, Erzählungen, . . . kleine Geschichten. Durch ihren Eifer muß der ‚Autor‘, Boontje, sich notgedrungen auf das Registrieren und Rubrizieren des einen oder anderen beschränken.

Während sich sein Haus in ein riesiges Archiv verwandelt, entwickelt sich Boontjes Roman zu einer bunten Sammlung des zeitgenössischen Zynismus, Sadismus und Nihilismus. So profiliert sich der Schriftsteller, genau wie in *Mein kleiner Krieg*, als Historiograph seiner eigenen Zeit. Und wie er in seinem kleinen Kriegsroman zu dem Schluß kam, daß unsere Zeit „kaputt“ ist, muß er jetzt, als ein spätes Echo von *Hamlet*, feststellen: „The time is out of joint“. Doch anders als in *Mein kleiner Krieg* ist Boon in *Eine Straße in Ter-Muren* und *Sommer in Ter-Muren* nicht nur ein Seismograph, der die gesellschaftlichen Schwingungen registriert. Er will auch wissen, was die Schwingungen verursacht und was den Menschen in unserer Welt von heute bewegt. Deshalb legt er diesen Menschen auf die Couch, als wäre er ein Analytiker der modernen Seele. Er tut dies in Gestalt von Madame Odile, die jetzt in Ondine umgetauft wird. Über sie loten Boontje und seine Helden-seine-Freunde unsere tiefsten Wünsche und Beweggründe aus: *Ondine, c'est nous*. Ondine, die gescheiterte Königin von Ter-Muren, ist nur ein jämmerlicher Fall. Gerade als Fall verrät sie, was uns alle treibt: Das Verlangen, uns über jede irdische Begrenzung hinaus zu erheben und ein paradiesisches Glück zu erwerben. Was wir Geschichte zu nennen pflegen, ist Boon zufolge die fast mythische Erzählung dieses pseudoreligiösen Verlangens nach Transzendenz und ihren unterschiedlichen Folgen. Ondine steht außerhalb der Heilsgeschichte. Sogar ihren banalen Traum, eine ‚Madame‘ zu werden, kann sie

nicht realisieren. Daß es ihr nicht gelingt, ‚im Leben voranzukommen‘, gibt ihr letzten Endes etwas Sympathisches. Sie braucht all diese Märchen vom kleinen oder großen Glück nicht länger, sie glaubt an nichts mehr. In gewissem Sinn, ohne daß sie das will oder es selbst begreift, bildet diese ‚Nihilistin‘ ein Gegengewicht zur Fortschrittsmanie, die seit der Einführung der Eisenbahn unserem Verlangen nach Transzendenz Ausdruck verleiht.

Es spricht einiges dafür, daß Ondine, in dem Maße, wie ihre und damit auch unsere Geschichte vorankommt, in Boons Buch die Widerstandsrolle der sozialen Bewegungen aus dem vorigen Jahrhundert übernimmt, die nach und nach immer stärker ideologisiert und institutionalisiert werden. Als Ondine agitierte, dienten diese Bewegungen noch einem konkreten Ziel. Die erste Krankenversicherung, die mühsame Vereinigung der ersten ‚Sozialen‘, dies alles diente der Linderung konkreter materieller Nöte. Diese soziale Pragmatik verschwindet am Ende des Ersten Weltkriegs. Auf der Kapellekensbaan erbeuten meuternde deutsche Soldaten ein Auto. Das ist symbolisch. Das Volk nimmt das Ruder in die eigenen Hände. Es fordert das Recht, sich völlig frei und aus eigener Kraft fortzubewegen. Doch gleichzeitig reiht es sich auch ein in die große Bewegung, die während des vorigen Jahrhunderts in Gang kam. Auch der Proletarier, der jetzt das Wahlrecht erhält, wird Aktionär der Aktiengesellschaft Fortschritt. Ter-Muren, das einen eigenen Bahnhof bekommt, wählt schon bald nach 1919 seinen ersten sozialistischen Bürgermeister. Es sieht so aus, als ob Boontje suggeriert, daß der Kampf gekämpft ist. Faktisch gesehen ist dies natürlich eine Lüge. Der ‚arbeitende Mensch‘ partizipiert zu diesem Zeitpunkt nur symbolisch an der Macht. Das Unrecht und Elend ist noch bitter. Und dennoch stimmt Boontjes Analyse, denn bereits um 1919 wird unsere sozialdemokratische Welt von heute sichtbar. Die ‚Sozialen‘ sind Sozialisten geworden, und die Arbeiter werden in die Geschichte integriert. Sie bilden nicht länger eine Gegenkraft. Damit hat, dem Autor zufolge, der „Niedergang“ des Sozialismus eingesetzt.

Es ist deutlich, daß Boon in den Büchern über die Kapellekensbaan nicht bloß „den Aufstieg“ und „den Untergang des Sozialismus“ skizziert, wie im Vorwort von *Eine Straße in Ter-Muren* zu lesen ist.⁴ Er wagt sich an eine radikale, archäologische oder genealogische Kritik des Sozialismus, der in erster Linie wegen seines historischen Beitrags zur Emanzipation des kleinen Mannes gewürdigt wird. Der Umstand, daß es auf intellektuellem Gebiet vorerst noch nichts Besseres gibt, ändert nichts an der Tatsache, daß der Sozialismus als Ideologie des 19. Jahrhunderts keinen wesentlichen Beitrag

4) L. P. Boon, *Eine Straße in Ter-Muren*, München: Carl Hanser, 1970, S. 5.

mehr zur Lösung der Probleme unserer todkranken Welt liefern kann. Boons Analyse unterteilt den demokratischen Sozialismus in die zeitgenössische Dekadenz und die allgemeine Flaute, weil er vom Fortschrittsstreben, das seit dem vorigen Jahrhundert wie ein sekulärer Gottesdienst unser ganzes Denken und Handeln bestimmt, infiziert ist. Gleichzeitig wird schon in den ersten Kapiteln von *Eine Straße in Ter-Muren* mit dem Kommunismus als falscher Form von Anti-Bürgerlichkeit abgerechnet. Dabei macht Boon reichlich Gebrauch von persönlichen Erfahrungen. Bezaubert durch das Image, das der Kommunismus vom Spanischen Bürgerkrieg übrigbehalten hatte, war der Autor sofort nach dem Zweiten Weltkrieg der Kommunistischen Partei Belgiens beigetreten. In ihr sah er damals einen Sammelplatz für die Gegner der selbstzufriedene bürgerliche Welt mit ihren verfaulten Werten und dem eiteln Geschwätz von Demokratie. Boons Entscheidung für den Kommunismus war also nicht positiv-utopisch. Es war die Wahl eines Parteilosen gegen die Restauration der Vorkriegsordnung und einer bourgeoisen Ideologie in der Machart des 19. Jahrhunderts. Boon faßte die anti-bürgerliche *partis pris* außerdem als Künstler in Worte. Er machte sich auf die Suche nach einer „revolutionären“ Romankunst, um der bürgerlichen Welt die Maske vom Gesicht zu reißen. Darin unterscheidet sich Boon kaum von Geistesgenossen wie Margritte oder Picasso. Doch genau wie viele andere wird er schon bald erfahren – und dann gerade durch die Kunst –, daß er sich für einen absolut imaginären Kommunismus entschieden hat. Diese Ernüchterung bringt den Autor, über jeden persönlichen Groll hinaus, zu der Einsicht, „ein Einzelgänger inmitten dieser Welt voller Barbaren“⁵ zu sein. Im *Sommer in Ter-Muren* verweist Boon in diesem Zusammenhang auf seinen deutschen Kollegen Karl Kraus, auch wenn er zugleich dessen ‚Tragödie der Isolation‘ ironisiert.

Aus dem, was vorangeht, tritt Boon unverkennbar als Moralist hervor, wenn auch als ein sehr widerborstiger. Er ist sicher kein Besserwisser, der sich immun wähnt gegen die herrschenden Qualen und in seinen Romanen sozusagen als Gegengift ein bestimmtes Ethos propagiert. Der widerborstige Moralist Boon glaubt nicht an Wundermittel. Er predigt keine großen Werte oder Wahrheiten, geschweige denn, daß er das Heil der Menschheit verkündet. Er entmythologisiert nur unsere Wahrheiten. Vor allem den bürgerlichen Glauben an den Fortschritt enthüllt er als eine fatale Illusion. Er demonstriert, daß wir alle krank sind und versucht die Krankheit ‚wissenschaftlich‘ zu diagnostizieren. Übrigens im vollen Bewußtsein, daß auch er selbst infiziert ist. Denn in jedem von uns wohnt ein Barbar. Diese Bar-

5) L. P. Boon, *Sommer in Ter-Muren*, Berlin: Volk und Welt, 1986, S. 7.

barei kennzeichnet unsere ‚Situation‘, eine ‚Situation‘, die Boon erklären will. Dies hält er für seine Aufgabe als Schriftsteller: zeigen, wie es so weit hatte kommen können. Der Autor nannte sich selbst gern einen Historiker. Hieraus muß man nicht schlussfolgern, daß Boon als traditioneller Historiker in seinen Büchern nacherzählt, was in der Wirklichkeit geschehen ist, wodurch er eigentlich erst an zweiter Stelle ein Schriftsteller wäre. Nein, Boon ist natürlich kein Historiker, sondern ein *Historiograph* im wahrsten Sinn des Wortes. Er konfrontiert seine Leser mit einer Geschichte, die sich nicht aus den Fakten selbst ergibt, sondern die buchstäblich gemacht wird, indem er sie schreibt und erzählt. Als Vollblutzerzähler besitzt er dabei die fast magische Gabe, uns die Vergangenheit, so wie sie von der offiziellen Geschichtsschreibung überliefert wird, vergessen zu lassen. Unter Benutzung von allerlei Quellen erschafft er die historische Wirklichkeit so, daß dabei allerlei unvermutete und unbewußte Verbindungen mit dem Heute zutage treten. Er versucht uns aus unserem nihilistischen Schlaf zu wecken, indem er uns diese verborgene Geschichte in seinen Romanen vorlegt.

Boons Experiment mit dem Roman, das die strengen Grenzen des Genres überschreitet, um ‚den Verfall der Werte‘ auf überzeugende Weise thematisieren zu können, läßt unverkennbar an Broch denken. Die Desubjektivierung – dies gilt besonders für eine Person wie Boontje in den Büchern über die Kapellekensbaan – weckt wiederum Reminiszenzen an Musil. Das Groteske, das ein Wesenszug von Boons Epik zu sein scheint, kann schließlich mit Döblin in Zusammenhang gebracht werden. Kurz und gut, mit *Eine Straße in Ter-Muren* stellt sich Boon in die Tradition einer Reihe von Autoren der Zeit zwischen den Weltkriegen, die vor dem Hintergrund dessen, was sie selbst als die ‚Krise des Romans‘ bezeichneten, die Grenzen des Modernismus ausloten. Dies ist ein Versuch, eine untergehende, der Dekadenz und dem Desinteresse preisgegebene Welt des späten 19. Jahrhunderts zu analysieren. Diese Tradition blieb in Flandern lange Zeit relativ unbekannt. Möglicherweise erklärt dies, weshalb die flämischen Kritiker lange Zeit blind waren für den kulturkritischen, im Wesen Nietzscheanischen Gehalt von Boons Romanen, die sie in der Regel als chaotische Gemütsäußerung eines tief erschütterten Menschen interpretierten. Diese Haltung impliziert eine fundamentale Fehleinschätzung von Boons literarischem Projekt, einem Projekt, für das der Doppelkünstler allerdings seine Liebe zur Malerei verriet. Boon begann denn auch schon sehr früh, mit einem anderen Stil zu experimentieren, um seine romantische Analyse der untergehenden Welt dem Publikum nahezubringen. Nach einigen Versuchen mit diesem mehr allegorischen, ausgesprochen grotesken Stil schreibt er *Der Paradiesvogel* (1958). Ein Buch, das er selbst als sein Buch der Bücher betrachtet. In diesem Be-

richt aus einer amoralischen Zeit, wie der Untertitel lautet, wird mit einiger Akkuratessse registriert, wie sich der Nachkriegsmensch voller Hingabe einem Kult um die Göttinnen der Leinwand widmet, der sowohl heidnisch-primitive wie auch christliche Reminiszenzen weckt.⁶

Selbst die banalsten Zeichen der Zeit werden in dem Roman *Der Paradiesvogel* fleißig archiviert und gedeutet. Das beliebteste Studienobjekt in diesem Buch ist der mythische Filmstar Beauty Kitt, deren mühsamer Aufstieg zur Spitze überdeutlich auf die Lebensgeschichte von Marilyn Monroe (eines der packendsten Melodramen unserer kaputten Zeit) hinweist. Durch sie kommt Boon einem Fetischismus auf die Spur, den er als wesentlich für unsere sittenlose Zeit ansieht. Genau wie in den Büchern über die Kapellekensbaan fahndet er danach, wie es mit uns so weit hat kommen können, wobei der Leser diesmal nicht ins 19. Jahrhundert zurückgeführt wird, sondern endlos weiter in längst vergessene Zeiten, in denen Priester aus fehlendem Mut und Überlebenskraft den Mythos von einem höheren Wesen ins Leben riefen und damit auch den Traum vom Paradies. Dieser uralte Traum und das Verlangen nach Transzendenz, das den Traum erschafft, besteht bis auf den heutigen Tag, allerdings bis ins Absurde säkularisiert. Denn inzwischen hat der Mensch seinen Körper heiliggesprochen, und gibt ein perverser, im wesentlichen religiöser Materialismus oder Fetischismus den Ton an. Am Schluß von Boons bisweilen heiterer Geschichte – *une histoire, ein Witz* – fließen Vergangenheit und Gegenwart zu einem grotesken *tableau vivant* zusammen, in dem die tragische Heilige Beauty Kitt im Zentrum steht. Heilige Jungfrau und Fruchtbarkeitsgöttin zugleich, gibt sie sich für die fröhliche Projektion eines kollektiven Verlangens nach endloser Regeneration und einem absolut illusionären Paradies her. Die Traumfrau Beauty Kitt, eine universelle Venus und eine neue Eva, steht auf der obersten Stufe einer Treppe, die nirgendwohin führt: Unsere untergehende Welt. Die Treppe ragt aus einem jahrhundertalten stillstehenden schwarzen Wasser empor, in dem Ratten wimmeln. Mit diesem glanzlosen Bild faßt der Nietzscheanische Psychologe Boon seine Analyse unserer Geschichte sozusagen zusammen: Unsere Geschichte folgt einer heillosen, sado-masochistischen Dialektik, die von einem Menschen begründet wird, der, von einem existenziellen Minderwertigkeitskomplex und vagen Schuldgefühlen getrieben, sich selber niedriger achtet als das gemeinste Tier. Er fühlt sich wie eine Ratte, was ihn seinerseits noch heftiger danach verlangen läßt, als Paradiesvogel in den Himmel aufzusteigen. Deutsche Leser von *Der Paradiesvogel* werden außer an Döblin

6) L. P. Boon, *Der Paradiesvogel*, Aachen: Alano, 1993.

auch an Klabund denken müssen oder vielleicht an Brecht. Für flämische Leser scheinen die Grotesken, die Paul van Ostaijen in seiner Berliner Periode schrieb, ein Verweis zu sein, mit der Einschränkung, daß Boon zugleich realistischer und vor allem blasphemischer ist. Diese letztere Eigenschaft hat zahlreiche Kritiker zur Ablehnung von *Der Paradiesvogel* veranlaßt; des weiteren hieß es, die menschliche Würde sei bedroht. Im günstigsten Fall wurde *Der Paradiesvogel* als nette Burleske genossen, ein lustiges Monster ohne philosophischen oder kulturkritischen Wert. Soviel Mutwillen und Mißverständnis hat Boon in den Wahnsinn getrieben. Um sich an seinen ‚dummen‘ Lesern zu rächen, schreibt er die verrückte Groteske *Auf Wiedersehen Krokodil*, ein wahrer *Kunterbuntergang des Abendlandes* (1959). Überdies unternimmt er nachträglich einen Versuch, das Publikum mit seiner Analyse der untergehenden Welt zu konfrontieren. Er schreibt den modernen Sittenroman *Das neue Unkraut*, der 1964 erscheint, aber genau wie *Auf Wiedersehen Krokodil*, leider noch nicht ins Deutsche übersetzt wurde. Nach *Mein kleiner Krieg*, den zwei Büchern über die Kapellekensbaan und *Der Paradiesvogel* ist *Das neue Unkraut* Boons vierter Versuch, für seine eigene Zeit wieder realistisch zu schreiben, in diesem Fall für die unruhigen sechziger Jahre, in denen der falsche Moralist und Seismograph Boon mehr als je zuvor den wuchernden Nihilismus und die Schwingungen einer untergehenden Welt im eigenen häuslichen Kreis spürt. Sein heranwachsender Sohn und eine Schar feuriger junger Bewunderer konfrontieren ihn mit dem fröhlichen Wahnsinn und der unbekümmerten Amoralität der *swinging sixties*. Auf der Grundlage dieser ‚Information‘ schreibt der alternde Schriftsteller ein durch und durch ironisches Buch, in dem er den Verführungen des eigenen Lebens einen exemplarischen Mehrwert verleiht. Und zwar in Form eines fingierten Bekenntnisses mit einer Fülle von literarischen Verweisen, unter anderem auf Françoise Sagan, Boris Vian und Vladimir Nabokov. Der Autor selbst behauptete, daß er in seinem zum Teil ersonnenen Selbstporträt seine Zeitgenossen mit ihrem eigenen Bild konfrontierte, aber so hatten es die Zeitgenossen wieder nicht begriffen. Sie lasen *Das neue Unkraut* als Beichte des widerlichen alten Mannes Boon.

Nach dem Mißverständnis um *Das neue Unkraut* schreibt Boon verbissen weiter, ohne jedoch neue Werke zu publizieren. 1969 nimmt er sogar öffentlich Abschied von der Literatur, um erneut mit dem Malen zu beginnen. Weshalb nicht das tun, was ihm nach all diesen Jahren noch immer am meisten am Herzen liegt, wenn das Publikum doch blind bleibt für den wahren Einsatz seines literarischen Werkes! Doch zwei Jahre später kehrt der geborene Maler als Schreiber auf die Bühne zurück, mit einem dokumentarischen Roman über den sozialen Kampf in Aalst. *Pieter Daens* ist die Geschich-

te eines Priesters, der sich von Berufs wegen mit dem menschlichen Seelenheil und den großen religiösen Werten beschäftigen soll. Der Priester Daens ist aber von der Situation des Proletariats in dem im Eiltempo industrialisierten Flandern so erschüttert, daß er eine Partei zur Linderung der primitivsten körperlichen Bedürfnisse des Menschen gründet. In seinem Roman zeigt Boon, wie Daens nach einem turbulenten Kampf schließlich sein Ziel erreicht, aber gleichzeitig auch von der Geschichte eingeholt wird. Die materielle Situation des Arbeiters verbessert sich zwar, doch ist es am Ende der bürgerliche Fortschrittsglaube, der aus dem Kampf als Sieger hervorgeht. In seinem Buch verfolgt der Autor den Daensismus bis zum Ersten Weltkrieg, der auch hier als das Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts fungiert, durch Boon ironisch als Jahrhundert umschrieben, in dem der Arbeiter zum Helden der Geschichte ausgerufen wird. Der Priester Daens ist dann bereits einige Jahre tot. Boon läßt ihn in Armut und Verzweiflung sterben, von der modernen Welt entfremdet, versöhnt mit der alten Kirche in Rom. In der Phantasie des flämischen Lesers wurde Daens zu einem fast mythischen Helden, während Boons Roman als monumentaler Beitrag zur Geschichtsschreibung des hehren flämischen Volkes gelesen wurde. Das Buch, das viele Jahre später von Stijn Coninx auf eindeutig epische Weise verfilmt werden sollte, wurde einer der erfolgreichsten Romane des Nachkriegs-Flanderns. Boon selber war nicht so zufrieden mit diesem Beifall. Er fühlte sich noch immer falsch verstanden, und schrieb fast zähneknirschend weiter. Er würde sie in ihrer bürgerlichen Unschuld erschüttern, seine unbelehrbaren Leser, damit sie endlich sehen sollten, wie sie sich durch allerlei Mythen hereinlegen lassen und ein perverses Märchenleben führen! Drei Gattungen verwendet Boon in den siebziger Jahren. Neben satirisch-pornographischen Romanen schreibt er Pseudobekanntnisse, in denen er sich als der entartete, zynische Mensch aufführt, der in uns allen steckt. Ferner schreibt Boon historische Romane, wobei er immer nachlässiger mit den Tatsachen umgeht. 1976 erschien *Die schwarze Hand*, Boons kleine Geschichte des Anarchismus in seinem Geburtsort.

Hält sich Boon in seinem umjubelten historischen Roman *Pieter Daens* offensichtlich an die Spielregeln, so erlaubt er sich in *Die Schwarze Hand* überdeutlich einen Scherz mit den Forderungen der Geschichtswissenschaft. Nicht nur das evidente Fehlen faktischer Genauigkeit wird den Historiker stören. Wer in *Die Schwarze Hand* nach einer seriösen historischen Erklärung für das Phänomen Anarchismus sucht, kommt mit leeren Händen zurück. In dem Buch überwiegt ein karnevalesker Ton. Das ungeordnete Häufchen, das sich in Boons Roman Anarchisten nennt, belustigt sich mit Maskeraden, kleinen Transvestitenstreichen, rauen Schelmenstücken und einem

ausgelassenen Vandalismus. Alles in allem geht es in *Die Schwarze Hand* um einen besonders elementaren Anarchismus, um brutal-fröhliche Gewalt, die zwar das öffentliche Leben im Industriezentrum Aalst des 19. Jahrhunderts gehörig durcheinanderbringt, aber doch hauptsächlich angetrieben wird durch die Neigung der Individuen, ihrer gesellschaftlichen Identität und der allzu drückenden Realität zu entkommen. Diese Flucht erhält erst im nachhinein eine ideologische Legitimierung. Und zwar durch den Anarchistenführer Aarts Niels, der übrigens erst im Gefängnis lesen lernt, nachdem der Aalster Anarchismus längst Geschichte ist. Besonders überzeugend ist Niels im übrigen nicht. Aus allem, was vorangeht, kann man schlußfolgern, daß der große Führer von einer Gewalt mitgerissen wurde, die er kaum zu kontrollieren vermochte, selbst wenn er dazu die Neigung gefühlt haben sollte – Zitat: „Damit aufhören konnte er nicht mehr, wollte er sogar nicht mehr. Das brachte ihm vor allem die Erregung, die die Ausweglosigkeit und Ratlosigkeit seines eigenen Lebens füllten“.⁷

Um die Erregung, die er fast nur körperlich genoß, geht es in *Die Schwarze Hand*, um eine unbekümmerte Verschwendungssucht und einen hinter großen Idealen und ideologischem Hin und Her verborgenen Zerstörungsdrang. Der Anarchismus, dem Boon in der Vergangenheit auf die Spur kommt, hat weniger mit Kropotkin, Stirner oder Proudhon zu tun als mit der sehr elementaren Lektüre von Bataille, was ein bedeutungsvoller Anachronismus ist. Das, was in Boons ‚historischem‘ Roman thematisiert wird, ist ein Verlangen zu entgleisen, ein zügelloses Verlangen, das bürgerliche Gesetz zu einem Zeitpunkt in der Geschichte zu untergraben, in dem selbst der Sozialismus sich an das eiserne Gesetz anzupassen scheint. In *Die Schwarze Hand* problematisiert Boon das Verhältnis zwischen anarchistischer Gewalt und bürgerlichem Gesetz in der Figur des Aalster Polizeikommissars Dabbers. Johan Dabbers tritt aus seiner Geschichte heraus als kaum zu ergründendes Sujet, das sogar so viel mit dem Anarchistenführer Niels gemein hat, daß beide – wie unheimlich! – Doppelgänger zu sein scheinen. Dies ist natürlich absolut fiktiv. Jedenfalls können die Quellen eine derartige Lesart unserer Geschichte nicht bestätigen. Die Quellen fehlen nämlich. Sie sind einfach nicht mehr vorhanden. Der Autor gibt das in seinem Vorwort offen zu, stärker noch, er sagt es mit aller Nachdrücklichkeit. Die wichtigsten Beweisstücke sind verlorengegangen während des Ersten Weltkriegs, dem symbolischen Ende des 19. Jahrhunderts und des Anarchismus, der in *Die*

7) L. P. Boon, *De Zwarte Hand of het anarchisme van de 19de eeuw in het industriestadje Aalst*, Amsterdam: De Arbeiderspers, 1976, S. 118.

Schwarze Hand als allerletzte Tat eines mehr oder weniger organisierten Widerstands gegen eine Fortschrittsmanie aufgeführt wird, gegen die in unserem Jahrhundert nur noch einzelne handeln. In Ermangelung zuverlässigen Quellenmaterials hat die offizielle Geschichtsschreibung diesen ungeschliffenen Aalster Anarchismus nie untersucht. Als wäre man nur zu froh gewesen, daß die Saboteure gefaßt wurden, und man, um den korrupten Polizeioffizier Dabbers zu zitieren, „wieder auf beiden Ohren des 19. Jahrhunderts schlafen“ konnte.⁸ Tatsache ist, daß die Internierung des Sündenbocks Dabbers ein ebenso plötzliches wie unglaubliches Ende mit der anarchistischen Unruhe macht. Nur in der Überlieferung des Volkes lebt etwas von der Unruhe weiter. Denn das geringfügige Beweismaterial, das den Ersten Weltkrieg überstand, wurde 1926 durch Brandstiftung vernichtet, was den Eindruck, daß ‚man‘ dieses Buch lieber geschlossen halten wollte, noch verstärkt.

Nun denn, Boon öffnet in *Die Schwarze Hand* dieses Buch und stößt uns mit unseren überheblichen Bürgernasen auf eine verborgene Geschichte. Wirklich alles in seiner ‚historischen‘ Fiktion scheint auf die Suggestion einer verschwörerischen Beziehung zwischen dem bürgerlichen Gesetz und der anarchistischen Gewalt hin berechnet zu sein. So, als handele es sich um ein nicht allzu sorgfältig bewahrtes, aber nicht weniger schuldbeladenes und also nie ganz aufzuklärendes öffentliches Geheimnis. Es ist, als wenn der Romancier seine Leser in diesem vernachlässigten, verdrängten Stück ihrer Vergangenheit lesen lassen will, daß der barbarische Bürger, der in jedem von uns verborgen ist, bereits im Fin de Siècle seines selbsterdachten Zwangssystems so müde war, daß er es eigentlich – in der Tiefe seiner Gedanken – genauso gern in die Luft sprengen wollte . . . So daß ich, mit ihrem Einverständnis, mit der folgenden kleinen Wahrheit über den Schriftsteller Boon ende, der in der Tiefe seiner Gedanken ein Künstlergott war. Als falscher Moralist, so habe ich es dargelegt, ist Boon ein Seismograph sowie ein Archäologe und Genealoge dieser, unserer untergehenden Welt. Aber ist er als Historiograph nicht auch – und immer stärker – in der Tiefe seiner Gedanken ein Terrorist gewesen? War sein Motto nicht mitunter: *Wer keine Bombe zu werfen wagt, der schreibe eine!*?

8) A. a. O., S. 22.