

WERNER HELMICH

# Am Ende

Lebensbilanzen  
in der zeitgenössischen  
romanischen Erzählfiktion



Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



STUDIA ROMANICA

Band 227

Herausgegeben von

Marc Föcking

Robert Folger

Sybille Große

Edgar Radtke





WERNER HELMICH

# Am Ende

Lebensbilanzen in der zeitgenössischen  
romanischen Erzählfiktion

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung der Prof. Dr. Hugo-Schuchardt'schen Malvinenstiftung



UMSCHLAGBILD  
© Elisabeth Helmich

ISBN 978-3-8253-4840-3

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2021 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg  
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany  
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen  
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement.  
(La Rochefoucauld)

a literatura tudo permite, os exemplos não faltam  
(Augusto Abelaira)



# Inhalt

	Vorwort .....	11
1	Ein Motiv in mehreren Gattungen .....	13
	1.1 Motivgeschichte und Gattungswahl 13 – 1.2 Alternative I: allegorisches Drama 17 – 1.3 Alternative II: autobiographische Reflexionsprosa 25 – 1.4 Qualitäten der Erzählfiktion, Präsentationsform und Analyseverfahren 31	
2	Verfehltes Leben in zwei französischen Romanen der dreißiger Jahre <i>Le Nœud de vipères</i> und <i>Antoine Bloyé</i> .....	41
	2.1 Funktionswandel eines Tagebuchs 41 – 2.2 Die Selbstinszenierung eines unsympathischen Helden 47 – 2.3 Ästhetische Varianten der Konversion 55 – 2.4 Bilanz eines Renegaten 62	
3	Von Meursault zu Haroun – ein Zeitsprung <i>L'Étranger</i> und <i>Meursault, contre-enquête</i> .....	69
	3.1 <i>L'Étranger</i> und die Motivtradition 69 – 3.2 Hermeneutische Prämissen und Diskursspiele einer Kontrafaktur 77 – 3.3 Haroun und Meursault: eine Annäherung 86	
4	Prämortale Existenz in Becketts Romantrilogie <i>Molloy–Malone meurt–L'Innommable</i> und ein unerwarteter Verwandter	95
	4.1 Lebendig tot 95 – 4.2 Aufschreiben, Erinnern, Erfinden, Erzählen, Sprechen 100 – 4.3 Erzähleridentität und Figurenhierarchie 107 – 4.4 Mimesis oder allegorische Repräsentation: zum Fiktionsstatus der Protagonisten 116	
5	Vor und nach dem Selbstmord <i>Gli occhiali d'oro, L'airone, L'Enterrement</i> und <i>Loin d'eux</i> .....	127
	5.1 Werkauswahl, Fabel, Tektonik und Erzählperspektive 127 – 5.2 Die Protagonisten und ihre Lebensgeschichte 131 – 5.3 Der Selbstmord im Diskurs 136 – 5.4 Narrative Techniken 145	
6	Lügen im Kerker und die Stunde der Wahrheit <i>La Pitié de Dieu, Le menzogne della notte</i> und <i>El idioma de los muertos</i>	157
	6.1 Die Erzählhandlung, die Protagonisten und die literarische Tradition 157 – 6.2 Wahrheit, Lüge, Fiktion 161 – 6.3 Drei Erzählpoetiken und ihr weltanschauliches Korrelat 173	

- 7 Das Sterben des Caudillo  
*La muerte de Artemio Cruz* und *El otoño del patriarca* ..... 183  
 7.1 Zwei lateinamerikanische Genres und ihre Lesarten 183 – 7.2 Erzählspiele 187 – 7.3 Körpermacht und Hinfälligkeit 196 – 7.4 Erinnerungen und Bilanzen 202 – 7.5 Verfahren der Sympathielenkung 210
- 8 Früh gescheitert – Fremdbilanzen aus der Nähe  
*Cinco horas con Mario*, *Até ao Fim*, *C’était toute une vie* und *À son image* 219  
 8.1 Motiveinheit und Werkindividualität 219 – 8.2 Die Rolle der Erzählinstanzen 227 – 8.3 Die Stimme der Toten 234 – 8.4 Logotherapie 241
- 9 Leben und Sterben von Kunstfiguren in «biofiktionalen» Romanen und Episodenreihen  
*Terra amata*, *Palomar*, *Calende greche* und *La Nébuleuse du crabe* ..... 247  
 9.1 Formale Einheit und Vielfalt einer Gattungsvariante 247 – 9.2 Figurenstatus und Lebensbilanz 253 – 9.3 Imaginiertes Sterben, imaginiertes Totsein 261
- 10 Alt und lebenssatt – drei Rückblicke  
*Para Sempre*, *Los disparos del cazador* und *Nocturno de Chile* ..... 275  
 10.1 Ein Motiv, drei Fabeln und eine hermeneutische Option 275 – 10.2 Beschriebene Gegenwart, erinnerte Vergangenheit 278 – 10.3 Lebensbilanzen, Altersreflexionen, letzte Gefühle 290
- 11 Im Hospiz  
*Salón de belleza*, *Oscar et la dame rose* und *No hay tal lugar* ..... 305  
 11.1 Elementare Gemeinsamkeiten in der Handlungsvielfalt 305 – 11.2 Drei Formen der Sterbebegleitung und ihre weltanschaulichen Referenzen 309 – 11.3 Perspektivische Spiele und ihre Folgen 319 – 11.4 Drei Gattungsmodelle 325
- 12 Literarisch überformte Sterberede bei Tabucchi  
*Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* und *Tristano muore* ..... 333  
 12.1 Handlungsrahmen und narrative Präsentation 333 – 12.2 Die Vervielfältigung der dramatischen Rollen 337 – 12.3 Zwei Lebenskorrekturen im Rückblick 344
- 13 Post mortem  
*La amortajada* und *Pedro Páramo* – mit einem falschen Freund ..... 365  
 13.1 Wenn Tote erzählen 365 – 13.2 Narrative Verrätselung 369 – 13.3 Die Rekonstruktion von Lebensgeschichten 376 – 13.4 Der ontologische Status der Toten und seine Topographie 384

14	Dichter und Geister <i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> und <i>Requiem</i> .....	395
	14.1 Zwei narrative Realisierungsformen einer Phantastikvariante 395 – 14.2 Die <i>pluralité des mondes</i> als literarisches Spiel 399 – 14.3 Was die Toten den Dichtern zu sagen haben 409	
15	Die andere Seite – der Tod als Protagonist <i>O Triunfo da Morte</i> und <i>As Intermitências da Morte</i> .....	423
	15.1 Die Personifizierung des Todes und der Handlungsrahmen 423 – 15.2 Erzähler und Erzählverfahren 426 – 15.3 Der Tod als Mensch – der Mensch als Tod: Implikationen zweier Rollenwechsel 434 – 15.4 Apologien des Todes 445	
16	Hermeneutische Nachlese .....	451
	16.1 Lebensbilanzen, Erinnerungslücken und der anthropologische Rahmen 451 – 16.2 Erzählte Wirklichkeiten, Wert- und Sinnsysteme und die moralische Skala der Protagonisten 454 – 16.3 Erzähltechniken, Bilder und literarische Zitate 457 – 16.4 Literaturkomparatistisches Resümee 460	
	Bibliographie .....	463
	Register .....	483



## Vorwort

Auch bei Fiktionen stammt das Erkenntnisinteresse aus der Lebenswelt.

Der Antrieb zu dieser Arbeit lag in der Hoffnung, im ästhetischen Medium der Literatur einen Ausschnitt aus der Vielfalt des literarisch fingierten Todes und mehr noch des ihm vorausgehenden Lebens vor Augen zu haben, und im Versuch, mit den Mitteln der literarischen Textanalyse einigen so wichtigen wie diffusen Aspekten dieser Situation näherzukommen, ohne zu generalisieren, dogmatisch oder übermäßig begrifflich zu werden.

Froh bin ich im Nachhinein über das Sensibilisierungstraining in Sachen Übersetzung am Germersheimer Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft der Universität Mainz.

Mein Dank gilt Wolfgang Eismann, Siegbert und Janine Himmelsbach, Till Kinzel, Ângela Pereira Nunes und Werner Wolf für manche Hilfe in Sprach- und Sachfragen, Bernadette Berger und Bernhard Starchl von der UB Graz für die Unterstützung bei der Literaturbeschaffung und dem Grazer Institut für Romanistik für das große Portugiesisch-Wörterbuch der Academia das Ciências, das sich als sehr nützlich erwiesen hat. Meiner Frau Ursula Helmich danke ich für viele Gespräche und die kritische Vorlektüre des Manuskripts.

Kapitel 15 wurde am Beginn der Corona-Pandemie 2020 verfasst. Die beiden Romane erschienen in all ihrer Skurrilität mit einemmal überraschend aktuell.

Wenn dieses Buch dazu anregt, den einen oder anderen der hier analysierten Romane noch einmal oder auch erstmals zu lesen, vielleicht gar im Original, so hätte es bereits eine wichtige Aufgabe erfüllt. Natürlich wird es, schon aufgrund der zeitlichen Nähe seines Objekts, Lücken und Verzeichnungen aufweisen. Es ist auf Ergänzungen und Korrekturen angelegt, denn nur so kann es Teil eines wissenschaftlichen Erkenntnisprozesses werden, aus dem ich die Literaturwissenschaft immer noch ungern ausgeschlossen sähe.



## KAPITEL 1

# Ein Motiv in mehreren Gattungen

### 1.1 Motivgeschichte und Gattungswahl

Angesichts des absehbaren individuellen Lebensendes zurückzublicken und Bilanz zu ziehen, gehört zweifellos zum Grundbestand menschlicher Lebenssituationen und hat sich in vielen Facetten auch in der Literatur als starkes Motiv niedergeschlagen.<sup>1</sup> In der Autobiographie ist es geradezu zum Gattungsingrediens geworden. Es findet sich in Varianten aber auch in anderen Gattungen, die in irgendeiner Weise Lebenseinheit nachbilden oder thematisieren: in älterer Literatur in bestimmten Formen der Lyrik, des Theaters und der Reflexionsprosa – von der religiösen Kontrafaktur des *congé* als Weltabsage bei Jean Bodel oder Walthers Altersgedicht «Owê war sint verschwunden alliu mîniu jâr» über die *Artes moriendi* nach dem Modell Jean Gersons, die spätmittelalterliche *Moralité religieuse* und Montaignes Essay I, 20 «Que philosophe c'est apprendre à mourir» bis zum *Auto sacramental* und zur übrigen barocken *desengaño*-Literatur unterschiedlicher Gattungszugehörigkeit. Die Beispiele aus dem Theater zeigen, dass es das Motiv frühzeitig nicht nur im mimetischen, sondern auch im allegorischen Repräsentationsmodus mit seinen personifizierten Mächten und überindividuellen Menschenvertretern gibt. Bis zum späten 17. Jahrhundert dürfte, durch die Gegenreformation noch einmal neu motiviert, die ideologische Funktion dieser Bilanz überwiegend die Desillusionierung durch das Weltleben und die Besinnung auf eine mehr oder weniger antik überformte christliche Standhaftigkeit im Angesicht des Todes sein.

<sup>1</sup> Ich verwende für die hier gemeinte anthropologische Grundsituation trotz des in verschiedenen Wissenschaftssprachen nicht einheitlichen Gebrauchs den Motivbegriff, da sich bei der Arbeit herausgestellt hat, dass die Alternativen «Thema» oder gar «Stoff» in der Praxis oft unerwünschte Konnotationen von Abstraktheit oder historischer Präzision haben und ein mehrfacher terminologischer Wechsel für eine trotz aller Realisierungsvarianten im Kern ähnliche Situation verwirrend erscheint. Zu terminologischen Abgrenzungsversuchen sei auf Drux 2000 und Lubkoll 2001 verwiesen. – Zur Technik der Kurzbelege aus Verfasser- oder Herausgebernamen und Erscheinungsjahr (sofern erforderlich, mit Bandangaben in römischen Ziffern und Seitenzahlen) vgl. auch die Vorbemerkungen zur Bibliographie. Bei fortlaufendem Zitieren aus dem gleichen Werk oder vom gleichen Autor sind grundsätzlich die wiederholenden Elemente getilgt, insbesondere der Name des Autors, dessen Werk in einem Abschnitt über längere Strecken behandelt wird. Dabei werden zur Redundanzminderung Text- und Fußnotenkorpus als zwei eigenständige Bereiche behandelt.

In jüngerer Zeit scheint dagegen die Zentralgattung für das Motiv in den Literaturen, die hier im Fokus stehen, neben der Autobiographie der «biographische» oder «autobiographische» Roman, der ein erfundenes Leben nachzeichnet, ob aus der Außen- oder Innensicht. Er stellt irgendwann auch Lebensbilanz-Szenen anderer Art dar, so den neu motivierten Tod von eigener Hand,<sup>2</sup> literarisch nach Goethes *Werther* (1774) etwa in Foscolos *Jacopo Ortis* (1802–1803),<sup>3</sup> oder den Lebensrückblick eines zum Tod Verurteilten vor seiner Hinrichtung, als deren repräsentative romanische Modelle *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829) von Victor Hugo und die abschließenden Gefängniszenen in Stendhals *Le Rouge et le Noir* (1830) zu gelten haben,<sup>4</sup> Balzacs *Comédie humaine*<sup>5</sup> nicht zu vergessen. Auch in Flauberts *Madame Bovary* (1856) nimmt Emmas Selbstmord aus Verzweiflung mitsamt der ihm zugrundeliegenden negativen Lebensbilanz nur den Schlussteil des Romans ein. Zum Naturalismus hin, etwa in Zolas *Thérèse Raquin* von 1867, verdüstert sich die Szenerie noch einmal, indem sie ihres bei Stendhal noch zu spürenden heroischen Pathos entkleidet wird.<sup>6</sup> Svevos veristischer Erstling *Una vita* (1892) – der im gleichen Jahr erscheint wie Tolstois Erzählung *Der Tod des Iwan Iljitsch* (*Smert' Ivana Il'iča*)<sup>7</sup> – und in anderer Weise Barojas später Roman *El árbol de la ciencia* (1911) markieren dann Endpunkte einer naturalistischen, und das heißt auch säkularisierten Lebensbilanz der Enttäuschung ohne Trost und des Suizids als einer ihrer Konsequenzen. Für den neuen Kanon der Höhenkammliteratur, wie er sich im avancierten Decadentismo des beginnenden 20. Jahrhundert herausbildet, scheint dagegen der große Desillusions-Showdown mit Selbstmord des Protagonisten eher

<sup>2</sup> Historisch reicher Überblick über die Fakten (aus europäischem Blickwinkel) bei Baechler 1975, Minois 1995 und Baumann 2001, über das Motiv in der neueren Autobiographie bei Braud 1992.

<sup>3</sup> Zur historischen Interpretation dieser Werke sei auf Thoma 2006 verwiesen. Einen bei aller Kürze nützlichen Überblick über den hinter dem literarischen Motiv sichtbar werdenden moralischen Wandel in der Beurteilung der Selbsttötung bietet Decher 1999, speziell für Frankreich Cahn 1998, auf die Hauptlinie der Verwerfung des Suizids zentriert Gordon 2016.

<sup>4</sup> Als Modelle erweisen sie sich in meinen Texten vor allem für Camus' Roman *L'Étranger*; Näheres unten in 3.1.

<sup>5</sup> Zusammengestellt und typologisch aufgeschlüsselt wird der Motivkomplex von Lange 1995.

<sup>6</sup> Dass die Naturalisten den literarischen Suizid der Romantiker in der *Werther*-Nachfolge zwar wegen seines heroischen Pathos kritisiert, dem Motiv unter neuen anthropologischen und sozialen Voraussetzungen aber durchaus einen starken Platz eingeräumt haben, zeigt Roldan 2014. Der entscheidende Vermittler war für sie offenbar der Selbstmord Emma Bovarys.

<sup>7</sup> Hier verbietet sich aufgrund der spezifischen religiösen Entwicklung des Autors eine Parallelisierung mit einem der für Westeuropa in diesen Jahren bestimmenden Poetikkonzepte. Die eigentümliche anachronische Handlungsstruktur der Erzählung wird uns in 2.4 in einem französischen Roman wieder begegnen.

obsolet; an seine Stelle treten etwa in Pirandellos Roman *Il fu Mattia Pascal*<sup>8</sup> (1904) oder später in Svevos *Coscienza di Zeno* (1923) Techniken der Vermeidung oder Brechung des Leidens- und Todespathos sowie einer Ironisierung der «Lebensbilanz». Dass ungeachtet der hier skizzierten historischen Dynamik in Romanen und Künstler-Autobiographien auch ganz andere Bilanzen vorkommen, ohne darum als unzeitgemäß zu gelten, sei zugestanden.

Einen etwas genaueren Blick verlangt Prousts Zyklus *À la recherche du temps perdu* (1913–1927 postum), der dem Tod – dem bevorstehenden des Protagonisten und dem im Roman eintretenden der Großmutter, Bergottes, Albertines und anderer – wie auch der eigenen Lebensbilanz, die es in der Erinnerung<sup>9</sup> zu bewahren gilt, ein beträchtliches Gewicht einräumt, wenn auch nicht in einer einzigen großen Szene, sondern intermittierend. Hier überlagern sich zudem romaneske Fiktion und autobiographische Form in einer bisher nicht gekannten Weise.<sup>10</sup> Glücklicherweise ist dieses Romanwerk gerade im Hinblick auf seine Lebensbilanz- und Todesauffassung gut aufgearbeitet.<sup>11</sup> Für die Frage nach der Lebensbilanz des Protagonisten, insofern diese sich beim Gelingen oder Scheitern einer einheitlichen Ich-Konstitution durch die *mémoire involontaire* und ihr künstlerisches Erzählsurrogat unterschiedlich darstellt, ist durch die konsequente Einbeziehung der späten Albertine-Nachträge im Hinblick auf die Fassung letzter Hand in den Arbeiten von Genette und anderen zweifellos ein bedeutender hermeneutischer Wandel gegenüber der früheren «idealistischen» Deutung zu verzeichnen. Gleichwohl sieht auch der nach den Befunden der neueren Forschungen auf die Aporie seiner *mémoire*-Poetik zurückgeworfene Marcel im letzten Band nach der *Matinée Guermites* seinem eigenen Tod erstaunlich gelassen entgegen, da die Euphorie über die Entdeckung der *mémoire involontaire* anhält, und fürchtet ihn nur als mögliches Hindernis für die Vollendung seines Werks. Das aber bedeutet, dass – unabhängig vom Dissens zwischen den beiden Proust-Deutungen – die hier vom Protagonisten angestrebte «Überwindung» des eigenen Todes durch das kollektive Gedächtnis künftiger Leser des eigenen Werks in der antiken Tradition (etwa nach Platons *Symposion* 209d) nur die zeitlich begrenzte «Unsterblichkeit des Dichters» ist, eine Sondertradition des Motivs, die aufs Ganze weder in der älteren Geschichte noch in der Gegenwart

<sup>8</sup> Der doppelte «Tod» des Protagonisten gleich am Anfang des Romans, auf den Ferroni 2011: 213–216 hinweist, ist damit in anderer Weise bedeutsam, als es motivgeschichtlich vielleicht zu erwarten wäre, nämlich als Auftakt zu einem narrativen Spiel mit dem Tod.

<sup>9</sup> Auch hier geht es wie in den folgenden Erinnerungsfragen nur um die individuelle (reale oder fiktionale) Lebenserinnerung, nicht um das Phänomen des kollektiven «kulturellen Gedächtnisses», von dem Assmann 2006 handelt.

<sup>10</sup> Näheres bei Link-Heer 1988.

<sup>11</sup> Besonders viel verdankt die Forschung hier den Untersuchungen von Klinkert 1996 und 1998 mitsamt den dort integrierten Vorarbeiten. Die Studie von Le Roux-Kieken 2005, in der Klinkerts Werk nicht registriert ist, bietet eine Bildfeldanalyse einzelner *Recherche*-Stellen zur Todesmetaphorik in der Tradition der *critique thématique* und ist für meine Fragestellung weniger ergiebig.

zu dominieren scheint, aber nicht zuletzt aufgrund der ästhetischen Qualitäten und der Modellwirkung Prousts auf jüngere Autoren zu berücksichtigen ist.

Der für den Motivkomplex einer fiktionalen Lebensbilanz im Angesicht des nahenden Todes wohl wirkungsmächtigste der Autoren des 20. Jahrhunderts, Samuel Beckett, stand mit seinem französischen Romanwerk am Beginn meiner Analysen. Als Repräsentant einer Avantgarde-Ästhetik des *ça ne va plus* hat er schon anfangs der fünfziger Jahre diese menschliche Grundsituation in einer Geste der radikalen Verwerfung aller Tröstungen in den Mittelpunkt seiner Werke gerückt, der gegenüber die naturalistische Anthropologie des vorausgehenden Jahrhunderts fast gedämpft anmutet. An Prousts Konzeption ist er hier insofern noch anzuschließen, als er dessen ästhetische Sinnstiftung eines zumindest kurzzeitigen literarischen «Überlebens» des Autors in seinem Werk konkludent verworfen hat, ohne zugleich auf das literarische Schaffen zu verzichten. Ob das nicht ein performativer Widerspruch ist, mag offenbleiben. Das Neue bei Beckett aus der Sicht meines Motivs ist die Vorstellung vom Leben als einem Zu-Ende-Gehen, ja als Agonie, die freilich in den Werken nie bis an ihr Ende kommt. Damit ist zum einen ein historischer und ideologischer Ausgangspunkt benannt, dem sich allerdings im Verlauf der Untersuchungen aus unterschiedlichen Gründen noch einige Texte vorgelagert haben, zum ändern durch die dem Namen Beckett vorausgehende literarhistorische Reihe von Werken ein gewisses Gattungspräjudiz in Richtung auf die Erzählliteratur vorgezeichnet.

Die Gegenwartsliteratur – etwa die der letzten zwei oder drei Generationen – gehört zu den literarhistorisch naturgemäß noch wenig systematisch erfassten Analysebereichen. Das gilt auch für das vorliegende Motiv, obwohl es beachtliche Einzelwerkstudien (auf die ich bei der Textanalyse zurückkommen werde) und verdienstvolle historische Synthesen gibt. Genannt seien hier vor allem die allgemeinen Arbeiten zu literarischen Todesdarstellungen<sup>12</sup> und die vorwiegend hispanistischen Untersuchungen zur Poetik des Scheiterns<sup>13</sup>. Für die genannte Periode halte ich eine Betrachtung von möglichst verschiedenen Werken für wichtig, um zu erkennen, wieweit sich auch beim Motiv des Lebensrückblicks vor dem erwarteten Ende gegenüber dem Beckett'schen Werk, dem jahrzehntelang ein gewisser Modellcharakter als Ausdruck höchster ästhetischer Strenge und Desillusion zugeschrieben worden ist, inzwischen eine Ausdifferenzierung von neuen Realisierungsvarianten und dahinterstehenden anthropologischen Konzepten vollzogen hat, ohne wegen der

<sup>12</sup> Ariès 1977, Macho 1987, Ernst 1988, Hart Nibbrig 1989, Picard 1995, Kelleter 1997, Vovelle 2000, Décarie 2000, Jacquin 2003, Amougou 2010, Versini 2012.

<sup>13</sup> Scheines 1993, Sánchez/Spiller 2009, Linhard 2009, Bärtschi/Leuzinger 2011. Es versteht sich aber, dass es nicht bei jedem politischen, ökonomischen, ideologischen oder künstlerischen Scheitern, etwa einer Karriere, sondern nur bei der Einsicht in das existentielle individuelle Scheitern eines Lebens vor der Macht des Todes eine größere Nähe zu meinem Motiv gibt, in welcher Metaphorik (*desengaño, desencanto, naufragio, desastre, échec* etc.) auch immer.

zeitlichen Nähe der Betrachtungsobjekte über deren Repräsentativität befinden zu wollen.

Was die Gattung angeht, innerhalb deren sich das Motiv besonders reich entfaltet hat, bietet auch in der Gegenwart zweifellos die Erzählliteratur die vielfältigste Basis. Gleichwohl scheint es günstig, im Vorfeld der Einzelanalysen zum Kontrast zwei einschlägige Werke anderer Gattungszugehörigkeit zu betrachten, die zeitlich in den Rahmen meiner Untersuchung gehören, um danach die Eigentümlichkeiten der in fiktionalen Erzähltexten vermittelten Motivvarianten besser würdigen zu können.

## 1.2 Alternative I: allegorisches Drama

Das ältere der beiden Werke ist Ionescos Stück *Le Roi se meurt* (1962), das ungeachtet seiner avantgardistischen Darbietung als «Theater des Absurden», wie man das einmal generalisierend genannt hat, ein traditionelles Motiv gerade in seiner historischen Gattungsbindung neu aufgreift. Ich gehe auf das Stück auch deshalb hier ein, weil Ionesco dieser dramatischen Variante im Unterschied zu Beckett nicht eine narrative zur Seite gestellt hat, so dass andernfalls sein Beitrag zur Motivgeschichte um einer abstrakten Gattungsoption willen ganz ausgeblendet würde, und das würde dem historischen und ästhetischen Gewicht des Stücks nicht gerecht.<sup>14</sup> Es wäre auch ein Erkenntnisverlust, weil uns einige seiner ästhetischen Besonderheiten bei anderen Autoren in narrativen Texten wieder begegnen werden.

Das Stück vom repräsentativen Sterben des Königs eines als nicht lokal bestimmt gedachten «Reichs» steht, auch wenn französische Kritiker es oft mit den Kategorien eines klassischen mimetischen Theaterstücks gewürdigt haben und sich an Molière oder Shakespeare erinnert fühlten, mit seinen Figuren, seinen sonstigen Darstellungskonventionen, seiner Handlung und seiner Lehrhaftigkeit im Grund in der Tradition der spätmittelalterlichen *Moralité religieuse*, ob man nun an die großen französische Modelle *Bien avisé Mal avisé*, *L'Homme pecheur* und *L'Homme juste et l'Homme mondain*, an die englische *Everyman*-Tradition und oder ihre niederländische *Elckerlijck*-Parallele denkt, die über neulateinische Bearbeitungen und die eucharistisch umgeprägten barocken Autos sacramentales bis zu Hofmannsthals *Jedermann*-Neufassung führen. Der Anschluss an diese Tradition zeigt sich insbesondere an der Allegorisierung aller zentralen dramatischen Elemente, die aufgrund der massiven Textsignale eine Allegorese verlangen, ohne mimetisch wirkende Effekte darum auszuschließen.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Zum biographischen Anlass, den frühen Aufführungen, repräsentativen Kritikeräußerungen und Ionescos Selbstinterpretation sei auf Emmanuel Jacquarts *Notice* in der Ausgabe Ionesco 1995: 1722–1738 verwiesen.

<sup>15</sup> Eine stärker von Sartre'schen Ideologemen als von der allegorischen Tradition geprägte, aber gleichwohl auch in meinem Motivzusammenhang nützliche Lektüre bietet Geyer 2003.

Das beginnt schon bei der Trias der zentralen Figuren, des Königs Bérenger I. und der beiden Königinnen Marguerite und Marie, die nicht wie in einem traditionellen Drama mehr oder weniger typisierte Individuen sind, sondern Personifikationen des Menschen und der ontologischen Instanzen, mit denen er in Beziehung steht. Der König ist eines der traditionellen Bilder für das sich souverän dünkende Gattungswesen «Mensch». Um das innerhalb der *Moralité* als allgemein verstandenes allegorisches Motiv zu erkennen, genügt ein Blick auf die Rad-der-Fortuna-Szenen in *Bien advisé* (in der Inkunabel mit einer Holzschnitt-Illustration, auf der König «Mensch» als *Regno – ich herrsche* – mit den Insignien seiner Würde abgebildet ist) und in *L'Homme juste*<sup>16</sup>; auch an Pascals *Grandeur*-Fragment Nr. 10/14 in der Port-Royal-Ausgabe der *Pensées* von 1670 über den Menschen als «Roi dépossédé» wäre zu erinnern. Dass Ionescos Bérenger in diese Linie gehört, wird im Text durch viele Hinweise signalisiert. Immer wieder erteilt er der Natur in kindlich wirkender Art Befehle, die von ihr nicht befolgt werden – die Sonne, die sich verspätet hat, möge aufgehen (Ionesco 1995: 740), die Wolken mögen wegziehen (746), der Kopf des Wächters und des Arztes möge fallen (755), bis hin zum großen Befehls- und Enttäuschungsparoxysmus:

J'ordonne que des arbres poussent du plancher. (*Pause.*) J'ordonne que le toit disparaisse. (*Pause.*) Quoi? Rien? J'ordonne qu'il y ait la pluie. (*Pause. Toujours rien ne se passe.*) J'ordonne qu'il y ait la foudre et que je la tiennne dans ma main. (*Pause.*) J'ordonne que les feuilles repoussent. (*Il va à la fenêtre.*) Quoi! Rien? J'ordonne que Juliette entre par la grande porte. (*Juliette entre par la petite porte au fond à droite.*) Pas par celle-là, par celle-ci. Sors par cette porte. (*Il montre la grande porte. Elle sort par la petite porte, à droite, en face. À Juliette:*) J'ordonne que tu restes. (*Juliette sort.*) J'ordonne qu'on entende les clairons. J'ordonne que les cloches sonnent. J'ordonne que cent vingt et un coups de canon se fassent entendre en mon honneur. (*Il prête l'oreille.*) Rien!... (Ionesco 1995: 756 f.)

*Ich befehle, daß Bäume aus dem Fußboden wachsen.* (*Pause.*) *Ich befehle, daß das Dach verschwindet.* (*Pause.*) *Was? Nichts? Ich befehle Regen.* (*Pause.* Es geschieht noch immer nichts.) *Ich befehle, daß es blitzt und ich den Blitz in meinen Händen halte.* (*Pause.*) *Ich befehle, daß die Blätter wieder wachsen.* (Er geht zum Fenster.) *Was! Nichts? Ich befehle, daß Juliette durch die große Tür hereinkommt.* (Juliette kommt durch die kleine Tür rechts hinten.) *Nicht durch die da, durch die. Geh durch diese Tür hinaus.* (Er zeigt auf die große Tür. Juliette geht durch die kleine Tür rechts vorn. Zu Juliette:) *Ich befehle, daß du da bleibst.* (Juliette geht ab.) *Ich befehle, daß man die Trompeten hört. Ich befehle, daß man mir zu Ehren 121 Kanonenschüsse ertönen läßt.* (Er horcht.) *Nichts!...* (Ionesco 1985: 122<sup>5</sup>)<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Vgl. Helmich 1976: 211–213 (allgemein zu den allegorischen Darstellungskonventionen 43–233); Abbildung der Szene in Helmich 1980: I 79.

<sup>17</sup> Die den fremdsprachigen Zitaten beigegebene deutsche Übersetzung ist einheitlich kursiv gehalten (mit inverser Recte-Schreibung der im Original kursiven Passagen, hier also der Regieanweisungen), um sie schon optisch vom Original abzuheben. Die der Originalsprache Kundigen können die Übersetzung damit leicht ausblenden, anderen mag sie als Verständnishilfe nützlich sein. Nach Möglichkeit halte ich mich an vorliegende deut-

Eine letzte puerile Aufwallung seines Souveränitätswahns lässt ihn schließlich sogar einen Augenblick daran denken, er könne vielleicht einfach beschließen, nicht zu sterben (1995: 781).

Der König verkörpert das Gattungswesen ‹Mensch›, auch wenn das auf der Bühne scheinbar mimetisch, nämlich mit dem individualisierenden indefiniten Artikel formuliert wird: ‹Ce n'est qu'un roi, ce n'est qu'un homme› (760)<sup>18</sup>. Dass die menschliche Gattung durch eine individuell wirkende Bühnenfigur verkörpert wird, gehört zu den elementaren Konventionen des Personifizierens und wird vom allegorisch erfahrenen Zuschauer stillschweigend so verstanden. Auch die ‹Krankheit› des Königs – er gilt frühzeitig als nicht mehr operierbar (745), hinkt (748) und klagt über allerlei Schmerzen – ist ein traditionelles allegorisches Motiv, in der Moralité gewöhnlich die Sündenkrankheit, hier die Todeskrankheit. Das Virus, das das Gehirn der Armee lähmt, wird ausdrücklich als allegorisch erläutert: ‹Ce sont tes propres ordres, Majesté, tu le vois bien, qui le paralysent› (752)<sup>19</sup>.

Der entscheidende Punkt ist hier der Unterschied zwischen der allgemeinen Sterblichkeit, die auch dem König abstrakt bewusst ist, aber für den Augenblick unerheblich scheint, und dem konkreten individuellen Sterben in naher Zukunft, beide grammatisch neutralisiert in Form eines als individuell und aktuell gemeinten, aber von ihm als generalisierend und zeitlich unbestimmt interpretierten *futur proche*: ‹Sire, on doit vous annoncer que vous allez mourir› (749)<sup>20</sup>. Darauf er:

Mais je le sais, bien sûr. Nous le savons tous. Vous me le rappellerez quand il sera temps. [...] Je mourrai, oui, je mourrai. Dans quarante ans, dans cinquante ans, dans trois cents ans. Plus tard. Quand je voudrai, quand j'aurai le temps, quand je le déciderai (1995 ib.).

*Aber das weiß ich doch. Das wissen wir alle. Erinnern Sie mich daran, wenn es soweit ist. [...] Ich sterbe, natürlich sterbe ich, in vierzig Jahren, in fünfzig Jahren, in dreihundert Jahren. Irgendwann. Wenn ich will, wenn ich Zeit habe, wenn ich es beschließe* (1985: 112).

Hier glaubt der König in seiner Verblendung auch noch über den Zeitpunkt seines Todes souverän verfügen zu können. Ein paar Seiten später erklärt ihm Marguerite in einer überraschenden Metalepse von der fiktionalen Zeit des Stücks in die referentielle der Zuschauer kategorisch, er habe jetzt noch genau eine Stunde und fünf- undzwanzig Minuten zu leben (1995: 757), also bis zum Ende der Aufführung, womit zugleich die Allegorie vom Leben als Theater aufgerufen wird, und von da an beginnt ein Countdown. In den folgenden Phasen ändert sich das Verhalten des

sche Ausgaben, wobei ich auch deren Graphie übernehme. Ein Asterisk signalisiert jeweils, dass ich an der zitierten Übersetzung kleinere Änderungen vorgenommen habe, um bestimmte Elemente des Originals zu erhalten, die mir für die Analyse wichtig scheinen. Dies bedeutet keine Kritik an den Übersetzungen, die natürlich primär auf die Wirkung in der Zielsprache hinarbeiten müssen.

<sup>18</sup> *Er ist nur ein König, er ist nur ein Mensch* (1985: 127).

<sup>19</sup> *Deine eigenen Befehle, Majestät, das siehst Du doch, führen zu dieser Lähmung* (116\*).

<sup>20</sup> *Sire, wir müssen Ihnen mitteilen, daß Sie sterben* (112).

Königs von der Ungläubigkeit angesichts der Ankündigung seines Todes über verschiedene Formen des Widerstands zur Resignation, aber in mehreren Anläufen, die durch immer neue Rückfälle meist regredierender Art unterbrochen werden.

Dass dieser König zwei Gemahlinnen hat, soll ihn nicht etwa als Bigamisten brandmarken, sondern ist ebenfalls allegorisch zu lesen: Die beiden Königinnen verkörpern mit allem, was jeweils begrifflich dazugehört, Vernunft und Emotionalität. Insofern ist der Eindruck, Marie sei dumm und ihrer Konkurrentin nicht gewachsen, nur allegorische Konvention dafür, was sie repräsentiert: Die Emotionalität kann nur lachen, weinen und hoffen, aber nicht vernünftig argumentieren. Marguerite vertritt dagegen das als vernünftig, wogegen er sich gerade in der schwierigen Lage eines Sterbenden emotional wehrt: die Einsicht in die *dura necessitas* des Sterbens; schließlich muss er sich ihr aber beugen. «Modern» mag daran aus der Sicht der Moralitätstradition allenfalls sein, dass Ionesco diese Funktion in die Rolle der Ehefrau und nicht einer Lehrinstanz gekleidet hat; eine weibliche Figur ist aber wegen der allegorischen Genuskonvention, nach der das grammatische Geschlecht der Begriffe als das biologische ihrer Personifikationen erscheint, geboten. Diese Regel wird in der allegorischen Literatur im Allgemeinen streng gehandhabt, und die meisten Instanzen sind als Abstrakta eben feminin, im älteren Französisch auch *amour*.

Ionesco hat «Ehe» und «Liebe» als zentrale allegorische Relationen gewählt, beide als Nähebeziehung, zu der bei aller Ehrerbietung gegenüber dem König auch das vertrauliche Du gehört, aber das Verhältnis ist nicht symmetrisch. Die «eheliche» Beziehung des Königs zu beiden Instanzen bedeutet, dass der Mensch als Gattungswesen sowohl intellektuelle als auch sentimentale Kompetenzen hat. Dass er Marie, die unter anderem die Liebe verkörpert, «liebt» wie sie ihn, ist innerhalb des Systems der allegorischen Relationen nur natürlich, da der Bildgehalt der Beziehungen ebenso wie die daraus erwachsenen Handlungen, soweit möglich, begrifflich den Instanzen nachgebildet sind, die daran partizipieren – die Verkörperung der Schönheit erscheint schon in der *Moralité* als schöne Frau, die Vernunft argumentiert vernünftig, die Liebe ist liebevoll etc., dementsprechend die Beziehungen des Menschenvertreters zu ihnen. Allegorische «Liebe» als Bild für eine intensive Bindung an eine Instanz oder eine Ideologie findet sich in der Gegenwartsliteratur durchaus auch in anderen Werken.<sup>21</sup>

Emotional kann der König Marguerite dagegen gar nicht «lieben», weil zu ihrem Wesen auch die für die Ratio charakteristische Kälte gehört, die nicht liebenswert ist. Er könnte ihr allenfalls «treu sein» (was hier nicht als dramatisches Motiv genutzt wird), eigentlich ist es aber eher ein Lehrer-Schüler-Verhältnis. Die «eheli-

<sup>21</sup> So wäre etwa die Handlung von Juan Marsés Roman *El amante bilingüe* (1990) als mimetische Darstellung einer Liebes- und Ehekrise über weite Strecken unglaublich, erst allegorisch als Geschichte einer wechselvollen sprachideologischen Beziehung zur katalanischen *Normalització* wird sie stimmig. Näheres und weitere Beispiele dieser Art in Helmich 2016: 138–143.

che» Beziehung des Königs zur Verkörperung der Vernunft ist bei alledem nicht weniger essentiell als die zur Emotionalität. Es ist bedeutsam, dass Marie vor dem Tod des Königs von der Bühne verschwindet (auch das ein konventionelles allegorisches Motiv): Die Liebe hat sich als schwächer erwiesen als die Vernunft. Am Schluss bleibt nur die Eigenliebe übrig: «Je m'aime toujours» (781) – *ich liebe mich immer noch* – ist des Königs letztes Liebesbekenntnis, schließlich zur Ellipse reduziert: «Moi. Moi. Moi» (793). Marguerite ist bei seinem Sterben die eigentliche Seelenführerin, die für ihn handelt, als er dazu gar nicht mehr in der Lage ist.

Auch die drei übrigen Figuren sind Repräsentanten von Instanzen. Der *Médecin-chirurgien-bourreau-bactériologue-astrologue* steht für Wissenschaft, Technik und Erfindergeist und agiert deshalb weitgehend zusammen mit Marguerite, seiner Bedeutung entsprechend meist noch eine Stufe technokratischer und wissenschaftlicher als sie, Juliette für das einfache Volk, ist also aus Sicht der *Moralité* eine Standespersonifikation, und *le Garde*, der Wächter, der die beiläufigen und oft nur halb verstandenen Befunde und Äußerungen der Figuren über den derzeitigen Status des Königs jeweils zu amtlichen Verlautbarungen umformuliert, auch für den politischen Konformismus der von der Macht Abhängigen. Natürlich könnte man auf den ersten Blick die beiden letztgenannten für typisierte Individuen halten, im Licht der allegorischen Tradition erweist sich ihr Gebaren aber wie bei den Königinnen als Ausdruck der allegorischen Konvention «Agieren, wie es der eigenen Wesenheit entspricht». Darum können der König und Juliette sich in ihrem langen Dialog (773–776) auch nicht darüber einigen, ob das Leben schön sei, weil sie von den jeweils ihrer Instanz entsprechenden unterschiedlichen Perspektiven ausgehen: Während sie als Verkörperung des Arbeiterstands das Leben als beschwerlich und düster schildert, schwelgt der König angesichts des Todes geradezu in Erinnerungen an die Freuden des Lebens. Ob er all die ihn umgebenden Figuren noch für Repräsentanten ontologischer Instanzen hält wie die Menschenvertreter der alten *Moralités*, sei dahingestellt; immerhin behandelt er sie im dramatischen Dialog noch so und übernimmt nach langem Sträuben auch ihre Perspektive. So gibt er den Instanzen, die von einem bestimmten Zeitpunkt an bereits vor seinem Tod in der Vergangenheitsform sein Leben bilanzieren (784–786), konkludent dadurch recht, dass er am Ende selbst im gleichen Tempus von sich spricht (793).

Das «Reich» des Königs, das ungeachtet seiner geographischen Grenzen auch das gesamte Universum umfasst, ist die Verkörperung seiner Machtphantasien als Mensch. Es ist seinem *moriturus*-Status gemäß schon von Anfang des Stücks an schwer gestört. Auf der Bühne wird das teils durch optische Verfallserscheinungen, etwa den Riss in der Palastmauer, wiedergegeben, teils sprachlich durch entsprechende Berichte:

Son palais est en ruine. Ses terres en friche. Ses montagnes s'affaissent. La mer a défoncé les digues, inondé le pays. [...] Pendant que ses soldats ivres dormaient, la nuit ou après les copieux déjeuners des casernes, les voisins repoussaient les bornes des frontières. Le territoire national s'est rétréci (1995: 744).

*Sein Palast zerfällt. Seine Ländereien liegen brach. Seine Berge stürzen ein. Das Meer hat die Deiche eingedrückt und das Land überflutet. [...] Während seine betrunkenen Soldaten schliefen, nachts oder nach den reichlichen Kasernenessen, verschoben die Nachbarn die Grenzsteine. Das Staatsgebiet ist kleiner geworden* (1985: 106<sup>\*</sup>).

Der Arzt und Astrologe ergänzt es durch Beobachtungen aus dem Umfeld seiner Wissenschaft: Mars und Saturn seien zusammengestoßen, die Sonne schein weniger hell, die Jahreszeiten seien verschoben, der Blitz bleibe am Himmel stehen, es regne Frösche, 25 Bewohner hätten sich verflüssigt (1995: 746), kurz: die Natur ist aus dem Gleichgewicht geraten. Dass mit dem König schließlich auch die ganze Welt stirbt – er selbst bekundet: «Tant d’univers s’êteignent en moi» (771)<sup>22</sup> –, ist ebenso wie die Vorstellung, er habe sie mit all ihren Einzelheiten selbst erschaffen (786), wohl als Idealismus-Diskurs über *seine* Welt als Vorstellung zu lesen, in welcher philosophischen Variante auch immer. Allegorie und Phantastik gehen hier oft ineinander über. Auch dass die Bilder dabei gelegentlich über ihre allegorische Bedeutung hinaus ein Eigenleben gewinnen, gehört zur allegorischen Tradition, die hier gelegentlich bis zur Abstrusität gesteigert ist.

Im Mittelpunkt der gattungstypisch kargen Handlung stehen, durch die Königs-metaphorik nur zusätzlich eingefärbt, zentrale Motive der Moralité religieuse. So beschreibt Marguerite den Zustand des Königs unvermutet mit traditionellen Lebensweg-Bildern, die ihn als «Reisenden» oder «Wanderer» erscheinen lassen: «Il était comme un de ces voyageurs qui s’attardent dans les auberges en oubliant que le but du voyage n’est pas l’auberge» (743)<sup>23</sup>. Der begriffliche Gegensatz zwischen beiden Königinnen wird als Machtstreit verbildlicht, hier aber nicht wie in der klassischen Ausprägung des Prudentius als Psychomachia mit allegorischen Waffengängen, sondern als sprachliche Auseinandersetzung zwischen den beiden Königinnen nach dem nicht weniger geläufigen Modell der *altercatio*, im mittelalterlichen Modell etwa der zwischen Synagoga und Ecclesia. Die historische Psychomachia ist im Übrigen nicht modern-psychologisierend nur als Kampf *innerhalb einer* Seele zu verstehen, sondern ontologisch als Kampf *um jede* Seele. Das zeigt sich bei Ionesco ohne alle ausformulierte Theorie schon darin, dass Marguerite sich in der Bühnenhandlung als diskursiv stärker erweist, obwohl der König in seiner Verblendung Marie mehr liebt und Marguerite allenfalls als Ehefrau toleriert. Auch die abschließende Szene (792–796), die mit dem Motiv «das Leben als Traum» einsetzt und in der Marguerite den König von den letzten Verbindungen mit der Welt und vom Verhaftetsein an die Individualität löst, indem sie ihm all seine irdischen Lasten von den Schultern nimmt, ist rein allegorische Handlung (nach dem Moralité-Modell der Befreiung von der Sündenlast), deren Bedeutung in ihren Kommentaren erläutert wird. In einer Art Initiationsreise, die nach Éliade auf das tibetanische To-

<sup>22</sup> *So viele Welten sterben in mir* (Ionesco 1985: 141).

<sup>23</sup> *Er ist immer wie ein Reisender gewesen, der in den Herbergen hängenbleibt und vergißt, daß die Herberge nicht das Reiseziel ist* (104).

tenbuch und die *Bṛihadāraṇyaka-Upaniṣad* zurückverweist,<sup>24</sup> geleitet sie ihn, der mittlerweile blind ist, während er zugleich Phantasien neuer Universen hat, die sie für das Publikum kommentiert, und lässt all seine alte Welt einfach optisch verschwinden – was bei ihr ohne Weiteres funktioniert, während die Dinge vorher den kindischen Befehlen des Königs nicht gehorcht haben. Schließlich lässt sie ihn wieder den Thron besteigen, wo er zur Statue wird. Das gesamte Motivarsenal – die Figuren mit ihren Attributen, ihren statischen und dynamischen Beziehungen untereinander und zu den Welt dingen – ist Metapher, steht also letztlich für etwas anderes, bloß das Sterben, auch wenn es sich an einem Repräsentanten der Gattung Mensch vollzieht, ist physisch-wörtlich gemeint, also nicht bloß ein Bild für ein irgendwie metaphorisches Aufhören. Dass sich das scheinbar mimetisch realisieren lässt, beruht auf der Ambiguität des Begriffs ‚Mensch‘, der auch im Französischen und in anderen Sprachen gilt: 1. das Gattungswesen Mensch (das ist das Gemeinte), 2. ein menschliches Individuum (das sehen wir vor Augen), und nur dessen Sterben wird dargestellt.<sup>25</sup>

Spezifisch christliche Inhaltsbezüge fehlen weitgehend,<sup>26</sup> die Idee der Lebensbilanz und die gattungstypische Lehrhaftigkeit der Instanzen gegenüber dem sterbenden König und damit mittelbar auch gegenüber dem Publikum sind aber erhalten. Marguerite macht ihm Vorwürfe, sich nicht rechtzeitig auf das Sterben vorbereitet zu haben, und breitet im Irrealis, kaum anders als die Bußpersonifikation einer mittelalterlichen Moralité, ein richtiges Programm von lebenslangen Sterbe-Exerzitien vor ihm aus:

C'est ta faute si tu es pris au dépourvu, tu aurais dû t'y préparer. Tu n'as jamais eu le temps. Tu étais condamné, il fallait y penser dès le premier jour, et puis, tous les jours, cinq minutes tous les jours. Ce n'était pas beaucoup. Cinq minutes tous les jours. Puis dix minutes, un quart d'heure, une demi-heure. C'est ainsi que l'on s'entraîne (1995: 758).

*Deine Schuld, daß es dich überrascht. Du hättest dich darauf vorbereiten sollen. Du hast nie Zeit dafür. Du warst verurteilt. Du hättest vom ersten Tag an daran denken sollen. Täglich fünf Minuten. Es wäre gar nicht viel gewesen. Täglich fünf Minuten. Dann zehn Minuten, eine Viertelstunde, eine halbe Stunde. So übt man sich ein (1985: 124\*).*

Was diese Darstellung noch am stärksten von der Moralité-Tradition unterscheidet, sind die Komikelemente, die weitgehend eine pseudo-mimetische Übersteigerung allegorischer Konventionen darstellen. Hierher gehört etwa die metonymische

<sup>24</sup> Ionesco 1995: 1733.

<sup>25</sup> Insofern enthält jeder personifizierte Menschenvertreter bereits in seinem Begriff eine «lexikalische Spur des Ernstgedankens» (Lausberg 1960: 442), ist also eine *permixta apertis allegoria*.

<sup>26</sup> Geyer 2003: 475 konstatiert immerhin noch drei «Versatzstücke aus der christlichen Tradition»: das *Memento-mori*-Motiv, eine Anspielung auf die Reue *in extremis* und die Anrufungen der bereits Verstorbenen zu Sterbehelfern als «Anlehnung an christliche Fürbittgebete» (477).

Gleichordnung von Qualitäten (dass im Palast die Heizung ausgefallen ist, steht als Störung auf der gleichen Stufe wie die referierten astronomischen Desaster). All die komisch inkongruenten Zerfallserscheinungen, von denen ich nur ein paar angeführt habe, können als solche gar nicht mimetisch gemeint sei, sind also Allegoriesignale.<sup>27</sup> Ebenso auffällig ist das komische Spiel mit Übertreibungen, Widersprüchen und der Pseudo-Genauigkeit bei Zahlenangaben: Die ehemals neun Milliarden Einwohner sind auf tausend Greise reduziert (1995: 745), der Frühling hat vor zweieinhalb Stunden plötzlich geendet (746), im Nachbarstaat kalben die Kühe täglich zweimal, einmal am Morgen, dann am Nachmittag «vers cinq heures, cinq heures et quart» (ib.). Von einem Augenblick auf den nächsten werden des Königs Haare weiß, und er altert für Marie um 1400 Jahre (758). Widersprüchliche Angaben gibt es auch über seine bisherige Lebenszeit: Er selbst spricht von Minuten, Marguerite von Jahrhunderten (759), einmal sogar in einer skurrilen Genauigkeitsformel wie bei Rabelais: «Il y a deux cent soixante-dix-sept ans et trois mois» (764)<sup>28</sup>.

Dazu kommen zahlreiche kleine Handlungsmotive, in denen der König sich unköniglich verhält. So bedient er sich etwa seines Zepters als Spazierstock, um sich trotz seiner Behinderung leichter fortbewegen zu können (749). Mehrfach kullert ihm die Krone auf den Boden. Dass er in einer Slapstick-Szene ein paarmal hinfällt und wieder aufsteht, was der Wächter jeweils mit «Le roi se meurt» und «Vive le roi» kommentiert, soll nach einer Regieanweisung ausdrücklich als «*guignol tragique*» (753) realisiert werden. Generell komisch angelegt ist die Rolle des Wächters als Karikatur des dummen Dieners. In der oben zitierten Befehlsreihe «J'ordonne...» besteht die Komik in der paradoxen Steigerung, dass dem König *nicht nur* die Natur, *sondern sogar* seine menschliche Dienerin den Gehorsam verweigert.

Mit alledem soll wohl auch das Publikum möglichst lange bei Laune gehalten werden (zwei Stunden Sterbediskurs mit insistierenden Wiederholungen aufgrund der königlichen «Rückfälle» sind im Theater schwerer auszuhalten als bei der Lektüre) – und in der Tat werden diese Effekte schon bei der Uraufführung durch Gelächter quittiert. Die Komik gehört zwar in gewisser Weise, unabhängig von den verschiedenen Einzeltechniken, zu dem durch das Sterbemotiv begründeten Unterschreiten der hohen Konventionen, die mit der metaphorischen Königswürde eigentlich einherzugehen hätten, ist aber zugleich ein Verstoß gegen den zu diesem Motiv gehörenden Ernst. Erst gegen das Ende hin gehen die komischen Elemente wieder zurück, nachdem sie schon vorher als kindisch-unangemessenes Gebaren des Königs auch eine gewisse allegorische Bedeutung gewonnen hatten. Insgesamt ist das Stück trotz seiner komisch wirkenden Elemente von seiner allegorisch-

<sup>27</sup> So im Kern auch Jacquart, der aber den Allegoriebegriff vermeidet und von Hinweisen auf eine «réalité symbolique» (Ionesco 1995: 1731) spricht; ähnlich schon Gros 1981: 52 f. ungeachtet der eigenen *Jedermann*-Hinweise (27, 36).

<sup>28</sup> *Vor 277 Jahren und drei Monaten* (Ionesco 1985: 132).

personifizierenden Präsentation und den ihr eigenen Konventionen her erstaunlich traditionell. Auffällig an der Darstellung der Sterbesituation ist zum einen ungeachtet der allegorischen Bildkonventionen die große Direktheit der dramatischen Gattung, die ja im Regelfall keine abtönende Vermittlung durch Erzähler oder Kommentatorfiguren kennt, zum andern der trotz aller vordergründigen Modernismen deutlich in die Moralitäten, also in eine ferne kulturelle Vergangenheit, weisende Bezugspunkt des Motivs.

### 1.3 Alternative II: autobiographische Reflexionsprosa

Das zweite Werk, das hier kontrastiv zu den Texten der folgenden Kapitel betrachtet werden soll, wirkt in gewisser Hinsicht wie eine individuell-lebensweltliche, ja geradezu konfessionshafte, bei aller dokumentarischen Intention mit hohem literarischem Anspruch formulierte Antwort auf Ionescos allegorisches und damit hochfiktionales Stück: das nachgelassene kurze Textkonvolut *Pas à pas jusqu'au dernier* (2001) von Louis-René des Forêts, eine erkennbar aus autobiographischem Impetus erwachsene, exemplarisch dichte Komposition von Reflexionen unterschiedlicher Länge ausschließlich zum Thema der individuellen Lebensbilanz und Todesnähe, die das Motiv auf ihre Weise nicht minder idealtypisch erfüllt, aber nach den Prämissen einer anderen Gattungsästhetik.

Das Korpus besteht aus etwa hundert thematisch homogenen, aber formal eigenständigen, also nicht durch Textphorik miteinander verbundenen und auch in der Präsentation jeweils durch Leerzeilen getrennten «méditations»<sup>29</sup> oder Reflexionen von wenigen Zeilen bis zu etwa zwei Seiten zur Situation des historischen Autors, der bewusst auf den Tod zugeht. Die kürzesten sind ohne Weiteres als Aphorismen zu bezeichnen – bald auto-adhortativ, bald moralistisch verallgemeinernd –, obwohl der Autor die aphoristische Form ablehnt, der er, warum auch immer, die «assurance tranchante» (Des Forêts 2015a: 1251) unangemessen rigider Urteile zuschreibt, die er vermeiden möchte. Auch wenn im weitgehend dominierenden Präsens gelegentlich kleine Beschreibungen mit Handlungselementen auftauchen, ist der Gesamtduktus nicht erzählend, sondern reflektierend. Das Subjekt erscheint meist in der dritten Person als *il*, in der Selbstanrede auch als *tu*, im Kollektivum als *nous*, bezieht sich aber stets auf das Ich, was sich gegen Ende auch an der abrupten Erläuterung der *il*-Maske durch die erste Person Singular zeigt: «de *moi-même* en

<sup>29</sup> Dies die Gattungsbezeichnung der Erstedition (vgl. dazu in der inzwischen vorliegenden Gesamtausgabe, die einige Druckfehler des Originals korrigiert und darum auch hier als Textbasis dient, Des Forêts 2015a: 1205 Anm.). Auch die Charakterisierung als «allgemeine, metabiographische Meditation über die Sterblichkeit» (so Poppenberg 2015b: 148 f. in seinem informativen Nachwort zur französisch-deutschen Doppelausgabe, aus der ich nur die deutsche Übersetzung übernehme) hebt zu Recht den Abstand vom autobiographischen Erzählen hervor.

un mot» (1253). Hinter dem Protagonisten steht, wie in der Reflexionsprosa die Regel, trotz des Pronomenspiels unverhüllt das Autor-Ich, die dargestellte Wirklichkeit gilt offensichtlich als faktual, nicht als fiktional. Das Objekt aller Reflexionen ist in geradezu monomaner Konzentration ausschließlich das Bewusstsein des alten, seinen zunehmenden körperlichen Verfall beschreibenden und von Schmerzen geplagten Autors Louis-René des Forêts vor dem absehbaren Tod.<sup>30</sup>

Es handelt sich um die literarische Präsentation eines geradezu solipsistischen Bewusstseins, in der andere Menschen nur am Rand auftauchen, weil das Ich ganz mit seiner eigenen *condition humaine* und dem vergeblichen Kampf gegen den nahenden Tod ausgefüllt ist. Gelegentlich findet sich zu dieser Egomanie ein entschuldigender Kommentar, etwa gegenüber seiner Frau: «Cependant, se dire seul et s'en plaindre quand il y a celle vivant ici à ses côtés, c'est négliger par complaisance envers soi ce don inestimable qui réjouit le cœur» (1231)<sup>31</sup>, aber das ändert den Ich-Fokus nicht, denn im physischen Schmerz, der den eigentlichen Ausgangspunkt der Reflexionen bildet, ist der Leidende allein: «Proprement impartageable» (1236), sondert der Schmerz ihn von allen Nicht-Leidenden ab, die diesen einfach nicht so wie der Leidende selbst empfinden können. Der Selbstmord wird verworfen, da er dem Tod nur in die Hände spiele: «Prêter la main à sa propre exécution serait faciliter la tâche de l'ennemi» (1214). Gelegentliche Anläufe zu einer Leidensminderung über die Ergebung in das Unvermeidliche des Naturkreislaufs oder über das Lachen, das als Anerkennung der eigenen Heteronomie gegenüber dem Tod und zugleich als hilfloses Aufbegehren dagegen immerhin eine Doppelfunktion hat,<sup>32</sup> münden schnell wieder in Schmerzpathos und Depression.

Zahlreiche Reflexionen weisen in unterschiedlicher Ausführlichkeit eine einheitliche Gedankenbewegung auf, die an einigen Beispielen illustriert sei:

<sup>30</sup> Reflexionsform, Fokus und Objekt sind weitgehend die gleichen wie im zweiten, mit «Après» betitelten Teil des vorausgehenden Bandes *Ostinato* (1997; in der Gesamtausgabe 2015a: 1035–1185, dort ergänzt durch *Fragments posthumes*, 1257–1334), einem aus kurzen Reflexionen, Impressionen und Aphorismen facettenartig zusammengesetzten autobiographischen Selbstporträt aus der Perspektive des Lebensabends – «au soir de ma vie» (1161); zur Gattung vgl. Rabaté 1998: 90 f. Im Unterschied zu *Pas à pas* kommt *Ostinato* nicht nur ganz ohne Erzählen aus, sondern über weite Strecken sogar ohne Prädikat, ist also auch im syntaktischen Sinn oft fragmentarisch.

<sup>31</sup> *Jedoch, sich zu sagen, dass man allein ist, und sich darüber zu beklagen, wo es doch die gibt, die hier an seiner Seite lebt, bedeutet, aus Selbstgefälligkeit diese unschätzbare Gabe zu missachten, die das Herz erfreut* (2015b: 77\*).

<sup>32</sup> «Toute affirmation de souveraineté est risible, mais le rire qu'elle suscite plaide en sa faveur, libère l'esprit de la sujétion au sérieux, peut-être même – suprême ironie – lui permet d'accéder comme en se jouant à ce qui était la cible» (2015a: 1218) / *Jede Behauptung von Souveränität ist lachhaft, doch das Lachen, das sie hervorruft, spricht für sie, befreit den Geist von der Unterwerfung unter den Ernst, erlaubt ihm vielleicht sogar – äußerste Ironie –, wie spielend zu dem zu gelangen, was das Ziel war* (2015b: 43).

## 1

Lui qui marche en toute ignorance du but feint de se rendre quelque part pour donner à son parcours non pas, faute d'en apporter la preuve, le sens d'une recherche précise, mais un semblant d'orientation, même si la voie lumineuse joyeusement empruntée au départ n'est plus que ténèbres où il s'enfoncé chaque jour davantage vers le lieu énigmatique de sa destination, un lieu d'autant moins accessible qu'il a beau aller de l'avant s'en accroît la distance et qu'il doute d'y jamais parvenir, qu'il en vient même à douter de sa réalité, si bien qu'au sentiment d'avoir fait fausse route se substitue la croyance qu'aucune ne vaut mieux que l'autre, que ni bonnes ni mauvaises elles conduisent toutes, malgré parfois de longs détours qui induisent en erreur, au pied du mur, face à la mort (Des Forêts 2015a: 1205).

*Er, der in gänzlicher Unkenntnis des Ziels voranschreitet, täuscht vor, irgendwohin zu gehen, um seinem Kurs zwar mangels Beweis nicht den Sinn einer bestimmten Suche, aber doch einen Anschein von Orientierung zu geben, selbst wenn der anfangs freudig eingeschlagene leuchtende Weg nur noch Finsternis ist, in der er jeden Tag mehr zum rätselhaften Ort seiner Bestimmung hin vordringt, einem Ort, der umso weniger zugänglich ist, als sich, wie sehr er auch vorankommen mag, der Abstand zu ihm noch vergrößert und er zweifelt, jemals hinzugelangen, ja sogar schließlich an dessen Existenz zu zweifeln beginnt, so dass an die Stelle des Gefühls, den falschen Weg eingeschlagen zu haben, der Glaube tritt, dass kein Weg besser ist als der andere, dass sie, weder gut noch schlecht, trotz manchmal langer irreführender Umwege alle zum Unausweichlichen hinleiten, zum Tod (Des Forêts 2015b: 9\*).*

## 2

Levé de bonne heure, il ne fait que réitérer la question laissée en souffrance la veille au soir, après quoi, faute de trouver à y répondre, il l'écarte avec dépit pour se remettre à l'ouvrage, mais comment y parvenir tant qu'elle n'aura pas été résolue? Il se prend alors le front entre les mains, et c'est dans cette posture apparemment réfléchie qu'il commence une journée qui déjà s'annonce aussi ardue que la précédente, comme il en ira sans doute de toutes celles à venir, sauf à passer outre en affectant de tenir la question pour négligeable, et au demeurant rien ne dit qu'elle ne le soit pas (2015a: 1212).

*Früh aufgestanden, wiederholt er nur die am Vorabend offen gelassene Frage, woraufhin er sie, da er keine Antwort findet, missmutig beiseiteschiebt, um sich wieder an die Arbeit zu machen, doch wie kann das gelingen, solange sie nicht gelöst ist? Er stützt nun die Stirn in die Hände, und in dieser anscheinend nachdenklichen Haltung beginnt er einen Tag, der sich bereits als ebenso mühselig ankündigt wie der vorhergegangene, wie es wohl auch mit allen kommenden sein wird, sofern er sich nicht darüber hinwegsetzt und so tut, als halte er die Frage für unerheblich, und im Übrigen spricht nichts dafür, dass sie das nicht ist (2015b: 27\*).*

## 3

Il porte en lui son propre ennemi dont aucune arme à sa disposition ne saurait avoir raison, ce qui ne l'empêche pas de les utiliser toutes l'une après l'autre, moins pour défendre une position indéfendable que pour laisser entendre, à défaut de mieux, qu'il ne cédera pas sans montrer les dents.

Dans le théâtre de cette discorde intime se joue et se développe – parfois sur le mode ironique – le tourment de l'être aux prises avec lui-même, lequel chez tout un chacun est fac-

teur et attestation de vie, d'où que chercher délibérément à y mettre fin serait comme vouloir se donner la mort (2015a: 1249).

*Er trägt in sich seinen eigenen Feind, den keine ihm zur Verfügung stehende Waffe besiegen kann, was ihn nicht davon abhält, sie eine nach der anderen zu verwenden, weniger, um eine unhaltbare Position zu verteidigen, als um, in Ermangelung von etwas Besserem, zu verstehen zu geben, dass er nicht weichen wird, ohne seine Zähne zu zeigen.*

*Auf der Bühne dieser inneren Auseinandersetzung spielt und entwickelt sich – manchmal auf ironische Weise – die Qual eines mit sich selbst ringenden Wesens, die bei einem jeden ein Faktor und Nachweis von Leben ist, daher käme der Versuch, dem willentlich ein Ende zu setzen, einem Selbstmord gleich (2015b: 121\*).*

Eine Konstante in diesen Texten wie in vielen anderen, meist längeren, besteht darin, dass die Auseinandersetzung mit dem Tod, die bald offen, bald geheim die Leitlinien der schmerzlichen Meditation vorgibt, grundsätzlich als Niederlage erfahren wird, die aber ihrerseits nicht ohne Gegenwehr erlitten werden soll. Dabei zeigen alle Beispiele eine für den Band insgesamt charakteristische kumulierende Abwärtsbewegung von der Erkenntnis des Unabänderlichen hin zu einer Generalisierung des Zweifels an allem, bald als Verdunkelung, bald als semantische Unbestimmtheit: alles wird fraglich angesichts des Todes.

Sprachlich besonders auffällig ist diese Bewegung im ersten Satz, der von Pouiloux (2002) einer ausführlichen und ergiebigen Analyse unterzogen worden ist, weil sie sich unmittelbar in einer sehr komplexen Syntax spiegelt. Dass der Tod das letzte Wort hat, zeigt sich hier auch buchstäblich am Text. Das zweite Beispiel setzt scheinbar dynamisch mit einer zeitlich bestimmten Tätigkeit ein, geht aber angesichts eines Dilemmas sogleich in ein bloßes Emblem fruchtlosen Nachdenkens über und verharrt darin. Zugleich wird, an diesen beiden Stellen durch konkludentes Sprachhandeln, an anderen auch begrifflich, als einzige Gegenkraft gegen die Selbstauflösung im Tod eine souverän beherrschte Hypernormsprache aufgerufen – in auffälligem Parallelismus zur Idee des *antidote esthétique* gegen die Kräfte der Verzweigung bei Cioran. Allerdings geht des Forêts in seiner Syntax beträchtlich über dessen gelegentliche Manierismen hinaus und unterzieht gleichzeitig seine rhetorischen Mittel immer wieder einer harschen Selbstkritik als bloßes Wortgeklingel<sup>33</sup>, das gegen den Tod nichts vermöge, gleichwohl aber als letzter Ausdruck der menschlichen Angst und des Widerstandswillens<sup>34</sup> immer noch besser sei als das Schweigen. Fast alle Texte der Sammlung münden wie die wegen ihrer Konzision herausgegriffenen drei Beispiele in eine aporetische Situation. Als Dubitatio endet auch das Ganze: «Que faire alors? Question comme beaucoup d'autres sans

<sup>33</sup> So in vielen Varianten – «verbiage larmoyant» (2015a: 1210), «verbosité» (1223), «profusion verbale» (1233), «loquacité» (1235), «arabesques verbales» (1248) und «prolixité grandiloquente» (ib.) sind nur einige davon.

<sup>34</sup> «Ultime expression de l'angoisse humaine comme aussi de sa volonté de résistance [...]» (1228).

réponse, et bouffonne si seulement, au lieu de se lamenter, on avait le cœur d'en rire» (Des Forêts 2015a: 1255)<sup>35</sup>.

Es verwundert nicht, dass hier auch in einer faktualen Darstellung, wie sie der Reflexionsprosa eigen ist, viele traditionelle Bild-Ingredienzien des Motivs auftauchen, wenn auch nur zitathaft und oft ironisch getönt: die Vorstellung des Lebenswegs (schon im Titel *Pas à pas*, aber auch mehrfach im ersten zitierten Beispieltext), im dritten Beispiel der Tod als Feind des Menschen, die säkularisierte Psychomachie zusammen mit dem Bild des Lebens als Theater, in anderen Texten der Sammlung auch der Schiffbruch des Lebens<sup>36</sup>, das Leben als Traum, der Tod als traumloser Schlaf<sup>37</sup> etc. Die Hoffnung auf eine positive Lebensbilanz wird als Illusion anderer referiert und verworfen.<sup>38</sup> Religiöse Elemente sind allenfalls negativ in der Distanzierung von der eigenen katholischen Erziehung bewahrt,<sup>39</sup> und wenn die Sprache auch als Waffe gegen die nihilierende Gewalt des Todes aufgerufen wird, so erscheint sie doch als ohnmächtig und aller substantialistischen Logos-Elemente entkleidet.

Nicht zu übersehen ist bei alledem auch ein beträchtlicher Wiederholungszwang. Er wird zwar nachvollziehbar als Widerstandshandlung gegen den Tod begründet,<sup>40</sup> erzeugt aber zugleich einen lähmenden Eindruck von Monotonie und Stagnation, und auch diese Folge ist dem Autor durchaus bewusst, da er selbstinterpretierend feststellt: «La pensée gravite autour du même motif lancinant avec si peu de varian-

<sup>35</sup> *Was tun also? Eine Frage, die wie viele andere ohne Antwort ist und närrisch, wenn man nur, anstatt sich zu beklagen, den Mut hätte, darüber zu lachen* (2015b: 137).

<sup>36</sup> Diese Blumenberg'sche Variante der alten Metapher von der «Schiffahrt des Lebens» deutet der Autor nüchtern als Euphemismus für den Altersabbau: «dégradation progressive que d'aucuns métaphoriquement désignent, non sans quelque grandiloquence, par le terme de naufrage» (2015a: 1221) / ...ein fortschreitender Verfall, den einige metaphorisch, nicht ohne eine gewisse Geschwollenheit im Ausdruck, mit dem Begriff «Schiffbruch» bezeichnen (2015b: 49).

<sup>37</sup> «[...] la vie n'étant elle-même, on l'a dit, qu'un songe, la mort rien d'autre en définitive qu'un épais sommeil sans rêve» (2015a: 1221) / ...da das Leben selbst, wie gesagt, nur ein Traum ist, der Tod letztendlich nichts anderes als ein tiefer Schlaf ohne Traum (2015b: 51).

<sup>38</sup> «[...] un avenir harmonieux, le plus souvent démenti au soir de leur vie par un bilan négatif» (2015a: 1236) / ...eine harmonische Zukunft, die meist an ihrem Lebensabend durch eine negative Bilanz widerlegt wird (2015b: 89\*); von sich selbst sagt der Autor dagegen: «Quant à lui, il n'a que faire de rendre des comptes et de plaider non coupable» (2015a: 1236) / Er hingegen hat kein Interesse daran, Rechenschaft abzulegen und auf Freispruch zu plädieren (2015b: 89).

<sup>39</sup> Vor allem 2015a: 1214.

<sup>40</sup> Gleich der erste Eintrag lautet programmatisch: «Dire et redire encore, redire autant de fois que la redite s'impose, tel est notre devoir qui use le meilleur de nos forces et ne prendra fin qu'avec elles» (2015a: 1205) / Sagen und immer wieder sagen, so oft wiederholen, wie wiederholt werden muss, das ist unsere Pflicht, die das Beste unserer Kräfte verbraucht und erst mit ihnen zu einem Ende kommen wird (2015b: 9\*).

tes qu'on la dirait asservie à ce mouvement orbital et comme ensorcelée par lui» (2015a: 1205)<sup>41</sup>. Dass das quälende Kreisen eines Autorbewusstseins in den immer gleichen Reflexionen in seiner perseverierenden Intensität nicht leicht zu ertragen ist, rührt von der Verengung dieses Bewusstseins unter der Todesdrohung und der literarischen Option für die Reflexionsform her: Im Mittelpunkt stehen die Natur-übel, also die gegenwärtigen Leiden und der baldige physische Tod als Nicht-Sein des Individuums, dem danach der Erinnerungstod im Vergessenwerden folgt, während die Aufarbeitung und Analyse der eigenen Lebenserinnerungen und die Bilanzierung moralischer Werte und Qualitäten auffällig zurücktreten.<sup>42</sup> Man mag das essentialistisch oder mit umgekehrter Wertung reduktionistisch nennen, jedenfalls sind einige traditionelle Elemente des Motivs unterbelichtet, vermutlich nicht zuletzt durch die Gattungswahl: Es soll in immer neuen Anläufen möglichst alles an Erkenntnis und Metareflexion des Autors über seine eigene agonale Situation in einen abgeschlossenen Text gegossen werden, ob er nun zwei Zeilen oder zwei Seiten lang geraten mag. Die Einzeltexte sind also keine Teilreflexionen, die erst in ihrer Addition im Werk zu einem Ganzen würden, sondern jeweils variierende Kurzfassungen des *einen* Motivs. Damit sind diese Varianten trotz einiger Ausreißer insgesamt inhaltlich homogener – und damit die Einzelreflexionen gegenüber den übrigen Textzeugnissen der Sammlung semantisch ärmer – als die narrativ entfalteten Lebensbilanzen eines einigermaßen differenzierten Romanprotagonisten gegenüber anderen. Das ist ein zentrales Merkmal dieser Reflexionen.

In seinen autobiographischen Aufzeichnungen *Antes del fin* berichtet Ernesto Sabato von einem langen Gespräch aus dem Jahr 1989 mit Cioran, dem das ganze Leben nur als Weg zum Tod erscheint, über dessen Leidenspathos und schlägt ein überraschendes literarisches Mittel zur Linderung vor:

Tengo la convicción de que su dolor metafísico se habría aliviado si hubiese podido escribir ficciones, por su carácter catártico, y porque los graves problemas de la condición humana no son aptos para la coherencia, sino únicamente accesibles a esa expresión mitopoética, contradictoria y paradójica, como nuestra existencia (Sabato 1999: 136).

*Ich bin überzeugt, sein metaphysischer Schmerz wäre gelindert worden, wenn er es vermocht hätte, Erzählfiktionen zu schreiben: aufgrund ihres kathartischen Charakters und weil die tiefen Probleme des Menschenlebens sich nicht für die kohärente Darstellung eignen, sondern nur diesem mythopoetischen Ausdrucksmittel zugänglich sind, das widersprüchlich und paradox ist wie unsere Existenz.*

Hier wird zwar Ciorans Reflexionsprosa etwas missverständlich wie ein systematisches philosophisches Werk behandelt, während dieser bei aller Argumentation zu-

<sup>41</sup> *Das Denken kreist um das gleiche quälende Motiv mit so wenigen Varianten, dass es dieser Orbitalbewegung unterworfen und wie von ihr verhext scheint* (11).

<sup>42</sup> Eine Ausnahme bilden die Ausführungen zum Freundschaftskult und seinen Enttäuschungen (2015a: 1238–1240).

gleich eine Poetik der Inkohärenz und des Fragments verfolgt und ebenso wie in seiner Todesobsession und seinem hohen sprachlichen Anspruch auch darin des Forêts recht nahe steht,<sup>43</sup> der entscheidende Gegensatz ist aber zweifellos richtig gesehen, nämlich der zwischen monomaner Autor-Reflexion – ob autobiographisch, essayistisch oder aphoristisch getönt – und einer als autotherapeutisch verstandenen Erzählfiktion, die es dem Autor erlaubt, konträre Elemente seines Denkens auf verschiedene Protagonisten zu verteilen und damit ohne Selbstwiderspruch nebeneinander zu präsentieren. Was hier bei nicht unähnlicher weltanschaulicher Basis eine fiktionale Erzählhandlung mit mehreren Protagonisten verändert, werden wir bei Beckett sehen. Sabatos Vorschlag scheint mir geradezu eine Bestätigung meiner Gattungsoption. Gerade angesichts der unverhohlenen Ichzentriertheit von des Forêts Überlegungen ist die Gattung, die die erwünschte Öffnung zur Vielfalt von Positionen und ihrer biographischen Glaubhaftmachung fördert, nicht nur ein Palliativ für den Autor, sondern auch ästhetisch komplexer und epistemologisch reicher. Erst nach *Pas à pas*, dem wohl niemand intellektuelle Seriosität absprechen wird, lässt sich ermesen, wie wichtig gerade bei diesem Motiv das fingierende Erzählen als literarischer Puffer zwischen Autor und Leser und als Abtönungsverfahren ist. Nicht außer Acht zu lassen ist schließlich, dass die Beschränkung auf die allerletzte Lebensphase in den beiden hier betrachteten nicht-narrativen Texten bei aller Konzentriertheit auch eine gewisse dramatische Vergrößerung auf Agonie im engeren Sinn bedeutet, die bestimmte Nuancen der Lebensbilanz weniger erfasst als der Roman, in dem es über weite Strecken sehr lebendig zugeht.

#### 1.4 Qualitäten der Erzählfiktion, Präsentationsform und Analyseverfahren

Innerhalb der Erzählgattung gebe ich der erklärt fiktionalen Variante, ob sie nun auf dem Titelblatt «Roman» genannt wird oder nicht, den Vorrang vor der Autobiographie, auch wenn diese durchaus beachtliche Lebensbilanzen *in conspectu mortis* zu verzeichnen hat, so auch die eben erwähnte von Sabato. Meine Option für das fiktionale Erzählen erfolgt aus mehreren Gründen. Ein eher forschungstaktischer ist, dass ich mit dieser Untersuchung weder in den fruchtlosen terminologischen Streit um den teilfiktionalen Status autobiographischen Schreibens hineingeraten möchte, der im Gefolge des Vorspruchs «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman»<sup>44</sup> in Barthes' Autobiographie (1975) und Serge Doubrovskys Roman *Fils* (1977) unter dem Terminus *autofiction* entbrannt ist, noch in den um den Status der sogenannten *novela testimonial* und der Dokufiktion. Die Kategorien leisten trotz der oft schwierigen Binnenabgrenzungen zweifellos Wichtiges zur Dif-

<sup>43</sup> Auf die manifesten weltanschaulichen Unterschiede zwischen ihren Konzeptionen brauche ich hier nicht näher einzugehen, da es nur um die gemeinsame Todesobsession und ihre literarischen Folgen geht.

<sup>44</sup> *All dies muss so betrachtet werden, als stammte es von einer Romanfigur.*

ferenzierung innerhalb der Erzählgenres, versprechen aber für meine Fragestellung nur geringe Erkenntnisqualität. Unter den sogenannten *biofictions*<sup>45</sup> werde ich auch Werke betrachten, die sich nicht im traditionellen Sinn als Romane verstehen, sobald bei einem erkennbaren literarischen Anspruch mein Motivkomplex ein größeres Gewicht hat, ohne jeweils prüfen zu wollen und zu können, ob das Erzählte eher als Geschichtsschreibung des Alltags oder als «biographoide» Erfindung zu rubrizieren ist.<sup>46</sup>

Der gewichtigste Grund für meine Gattungsoption scheint mir aber die Tatsache, dass der Roman auch beim Motivkomplex der Lebensbilanz eine bei weitem größere Variationsbreite entfaltet hat als die Hetero- oder Autobiographie, weil er zu ungewöhnlichen Vorstellungen geradezu einlädt. Es ist ein Privileg der literarischen Fiktion, nicht nur der narrativen, sich durch sie als Autor wie als Leser in die verschiedensten Lebenssituationen hineinversetzen zu können, ohne sie in der Realwelt anders als gedanklich erfahren zu haben. Die Form ist auch bei vielen dieser Romane (wie schon bei Proust) die der Autobiographie, aber der fiktionale Charakter des Erzählten unterliegt keinem Zweifel; ein *pacte autobiographique* ist nicht zu erkennen.

Das Motiv kommt in vielen Romanen vor, die dem Modell der Lebensgeschichte folgen, was aber nicht besagt, dass sie zwingend chronologisch erzählt werden; vielfach erfolgt nicht nur die abschließende Lebensbilanz, sondern die gesamte Erzählung in Rückblenden (Analepsen). Ich wähle einige aus, bei denen das Motiv im Vordergrund steht oder sonstwie auffällig ist. Das impliziert in vielen Fällen eine Neulektüre bekannter Werke unter dem gemeinsamen Blickwinkel des Motivs, ohne dass damit andere Objekte in diesen Romanen als unergiebig erscheinen sollen. Der Aufarbeitungsgrad der einzelnen Texte ist sehr unterschiedlich. Gründe dafür können gelegentlich vermutet werden. Dies soll mich nicht hindern, ihnen hier eine weitgehend gleiche Aufmerksamkeit zu widmen, um die Verzeichnungen einer «Höhenkamm»-Perspektive oder umgekehrt einer philologischen *affirmative action*

<sup>45</sup> Der von Alain Buisine geprägte und im französischen Bereich wohl weitgehend etablierte Terminus umfasst nach herkömmlicher Gattungspoetik kategorial Verschiedenes, nämlich «[des] fictions littéraires de forme biographique (vie d'un personnage imaginaire ou vie imaginaire d'un personnage réel)» (Gefen 2004: 305) / ...*literarische Fiktionen in biographischer Form (das Leben einer imaginären Figur oder das imaginäre Leben einer realen Figur)*, und eröffnet damit innerhalb der zweiten Gruppe ähnlich heikle Fragen nach dem Grad an fiktionaler, also romanesker Ausgestaltung historischer Biographien wie vorher im Bereich der «Autofiktion», während die Werke der ersten Gruppe ohne Weiteres als Erzählfiktion zu verstehen sind.

<sup>46</sup> Alexandre Gefen 2015 befasst sich ausführlich mit verschiedenen «formes biographoïdes» (13), um den Nachweis zu erbringen, dass auch in der französischen Gegenwartsliteratur noch Lebensgeschichten (*vies*) als literarisches Muster erzählt werden (225), wobei Faktuales und Fiktionales zusammengehen können. Zu Abgrenzungen innerhalb des biographischen Genres vgl. Dosse 2005, Gefen 2008, Jurt 2009: 267–271 und Braun/Stiegler 2012.

zugunsten ästhetisch weniger anspruchsvoller Texte nach Möglichkeit zu vermeiden. Teilweise kann ich mich auch darauf beschränken, schon bekannte Textphänomene als Ausdruck *eines* Motivs zu zeigen. Die Neuinterpretation scheint mir ein hermeneutisch erlaubtes Verfahren und zugleich eine Bestätigung der literarischen Polysemie, die ja entscheidend zur ästhetischen Qualität von Literatur beiträgt und sie von der kommunikativen Alltagsrede abhebt: Sie gestattet nebeneinander mehrere in sich mehr oder weniger stringente Lektüren. Ob und wie diese hierarchisch am angemessensten zu ordnen sind, gehört zur Wirkungsgeschichte und lässt sich allenfalls nach längerem Zeitverlauf als vages Gemeinverständnis bestimmen. Meine Einzelinterpretationen werden davon nicht tangiert.

Innerhalb des Grundmotivs ist natürlich ein großer Reichtum von inhaltlichen Varianten möglich, und dieser wird in den betrachteten Romanen auch weidlich ausgeschöpft. Da gibt es den alten Menschen, der weiß, dass seine gesellschaftlich aktive Zeit vorüber ist, und der über sein vergangenes Leben nachdenkt, wie nah auch immer er sich dem Tod fühlen mag, den Gescheiterten, der die Gründe seiner individuellen oder kollektiven Lebensniederlage reflektiert, während er den nahen Tod vor Augen hat, den Mörder vor der Hinrichtung oder den Todkranken auf dem Sterbelager. Allen Varianten gemeinsam ist das Bewusstsein der gesteigerten Heteronomie angesichts des nahenden Todes, oft durch äußere oder innere Einschränkungen (Gefangenschaft, Krankheit, Vereinsamung, nachlassende Körperkraft) verstärkt, Ängste und Erwartungen gegenüber dem Unbekannten, dazu die Erkenntnis, nicht mehr das Geschehene verändern, sondern nur noch auf die jetzige Situation reagieren zu können, ob durch Resignation, Auflehnung, Selbstmord oder anderes. Dass bei aller Zunahme der menschlichen Autonomie durch zivilisatorische Prozesse, durchlässigere Gesellschaftssysteme, die Wissenschaften und anderes für jeden Einzelnen noch ein beträchtliches Maß an Heteronomie da ist, ob gegenüber der Gesellschaft oder der Natur, auch in Form des eigenen Körpers, weiß abstrakt jeder; erst im Blick auf das bevorstehende Ende wird es Realität, und zwar bis zu einem gewissen Grad auch dann, wenn dieses Ende einer erfundenen Figur widerfährt.

Zur repräsentativen Funktion der literarischen Fiktion gehört nach langer historischer Entwicklung, über die vielleicht am meisten Erichs Auerbachs *Mimesis*-Buch zu entnehmen ist, nicht zuletzt die Eigentümlichkeit, Menschen unterschiedlichster physischer, moralischer oder sozialer Qualität als Protagonisten gleichzuordnen, sie also je nach Motivvariante mehr oder weniger ästhetisch aufzuwerten und den Lesern als Modell emotional nacherlebbar zu machen. Auch der Kleinst- und gesellschaftlich oder moralisch Unwürdigste kann Protagonist und insofern auch Erkenntnismodell werden, die herkömmlichen sozialen Grundhierarchien sind hier für das Zeitmaß des Lektüreeindrucks potentiell außer Kraft gesetzt. Diese literarische Enthierarchisierung bildet in gewisser Weise die anthropologische in der Sterbestunde nach: Hier ist jeder in gleicher Weise nur noch ein Mensch. Und wenn sich bei diesem Motiv beide Phänomene überlagern, sollte der Effekt umso stärker sein.

Dass trotz einiger Rückgriffe auf Früheres, auf die ich noch eingehe, Becketts Romane in ihrer französischen Urfassung den Ausgangspunkt einer Analysenreihe bilden, die im Prinzip bis in die Gegenwart reichen soll, soweit eine Erstsichtung durch die Literaturkritik schon möglich war, ist sowohl chronologisch als auch ideologiegeschichtlich begründet. Aus ihnen spricht noch deutlich vor den Erzählexperimenten des Nouveau Roman die radikale Avantgarde-Ästhetik der Nachkriegszeit, die für Jahrzehnte als Leitideologie der europäischen Höhenkammliteratur galt, und dass sie das zunächst auf Französisch tut, ist nach der früheren Hierarchievorstellung der Nationalliteraturen nur logisch. Meine Lektüren haben mir aber bald gezeigt, dass für den genannten Zeitraum eine Beschränkung auf die französische Literatur eine beträchtliche Einbuße an Variantenvielfalt des Motivs mit sich brächte. Zudem ist das Französische zur Gegenwart hin für andere romanische Literaturen weniger als früher das Modell, sondern nur noch eine Literatursprache unter mehreren. Daher habe ich es für erkenntnisfördernd und darum für geboten gehalten, als Romanist in meine Analyse auch Romane in anderen Sprachen einzubeziehen, und zwar als prinzipiell gleichgeordnete individuelle Werke, nicht etwa als Vertreter einzelner in sich homogener oder gar untereinander hierarchisierter Nationalliteraturen. Bezüge zu den jeweils anderen romanischen Literaturen gibt es in manchen Werken reichlich, so dass es umso naheliegender scheint, den weiten sprachlichen Rahmen der Romanistik auch hermeneutisch zu nutzen.

Bei der Auswahl der Texte schien es mir vordringlich, den Lebensbilanz-Schwerpunkt aus der Sicht eines Menschen vom Lebensende her möglichst als zentralen Handlungskern zu erhalten, unabhängig davon, in welcher Weise diese Konstellation realisiert wird, um sowohl die Vielfalt als auch die Einheit des Motivs zu gewährleisten. Zu dieser Einheit gehört die Tatsache, dass in allen Varianten der Tod als physisches Sterben des Menschen als Gattungswesen, Typus oder Individuum – oft wohl mehrere zugleich als Metonymie – wörtlich gemeint und nicht zu irgendeiner Form des bloß bildhaften Verschwindens einer nichtmenschlichen Instanz oder Institution abgeschwächt ist.<sup>47</sup> Im Mittelpunkt des Motivs steht zudem oft nicht der Tod oder das Sterben, insbesondere nicht in naturalistischer Ausmalung, sondern allenfalls – und auch dies nur gelegentlich – in Phantasien der Protagonisten, ansonsten aber das reflektierte Leben, und hier vermischen sich oft Erinnerungen mit rückblickenden Phantasien bis zur Ununterscheidbarkeit. Eine zentrale Rolle wird natürlich die Art und Funktion der Erinnerungen haben, auch wenn sie nicht in den Texten thematisiert wird wie bei Proust. Sie sind einfach der Stoff der Lebensbilanz, und zwar vielfach aus der Perspektive der Erzählgegenwart, nicht wie in der *Recherche* aus der eines seinerseits erinnerten *je intermédiaire* und im Übrigen formal nicht nur aus der Ich-Perspektive.

<sup>47</sup> Das schließt nicht aus, dass in phantastischen Werken sogenannte «Todesmetaphern» (Macho 1987) begegnen, aber auch sie stehen für den physischen Tod als «Bildempfänger», d. h. als das Gemeinte.

Die vorliegende Untersuchung versteht sich damit nicht als thanatologisch.<sup>48</sup> Sie untersucht nicht, was Philosophen oder Kulturhistoriker über den Tod begrifflich oder metaphorisch formuliert haben, sondern allenfalls Todesvorstellungen fiktionaler Figuren aller Reflexionsstufen, und da kommt nicht nur das zutage, was anerkannter zeitgenössischen philosophischen oder wissenschaftlichen Positionen entsprechen mag. Schon Ariès 1977, der wie andere – gleichermaßen auf außerliterarische wie auf literarische Zeugnisse gestützt, was ihm als Historiker gelegentlich vorgehalten worden ist – seit der Mitte des 19. Jahrhunderts statistisch eine Säkularisierung, ja Biologisierung und, damit verbunden, ein zunehmendes Zurückdrängen, ja Verschweigen des Todes im gesellschaftlichen Leben konstatiert hat, zeigt im Eingangskapitel, dass es in den von ihm untersuchten Zeugnissen bei allem historischen Wandel, um den es ihm vor allem geht, auch nahezu unverändert gebliebene Haltungen in der Todesbeziehung gibt. Wir werden sehen, wieweit sich seine als gesellschaftlicher und nicht als literarischer Befund gemeinte Deutung in den untersuchten Texten bestätigt.

Nach meinen Vorlektüren habe ich mich für gut drei Dutzend französische, italienische, spanische und portugiesische Erzählwerke als zu analysierende Zentraltex-te entschieden. Nicht behandeln werde ich Werke, in denen bei aller Todes-thematisierung das Motiv der Lebensbilanz nicht mit einer gewissen Mindestausführlichkeit als handlungsprägend narrativ entwickelt ist.<sup>49</sup> Bei der Aufnahme von noch nicht kanonisierter Gegenwartsliteratur in das Korpus schien mir hinsichtlich der literarischen Maßstäbe eher ein liberaler als ein restriktiver Kurs angebracht, was das Konstatieren von ästhetischen Unterschieden nicht ausschließt. Man muss sich einfach bewusstmachen, dass nach dem Auslaufen eines als Leitbild an ästhetischer Stringenz geltenden Avantgarde-Diskurses eine Vielzahl poetologischer Ansätze zunächst unhierarchisiert nebeneinander besteht.

Grundsätzlich scheint für eine solche motivgeschichtliche Untersuchung eine chronologische Gliederung der Texte von Beckett bis in die Gegenwart naheliegend, weil die Kenntnis des Früheren für das Verständnis des Späteren eben eine elementare Voraussetzung jeder literarhistorischen Deutung ist. Doch so einfach ist es nicht: Zum einen gibt es schon aus den dreißiger und frühen vierziger Jahren einige Werke, die das Motiv in auffälliger Weise verwenden und nicht ausgeklammert werden sollten, zum andern würde die Einebnung aller Unterschiede zwischen

<sup>48</sup> Zu solchen Fragen sei etwa auf die Arbeiten von Scherer 1979, Marten 1987, Strauss 2000 und Schumacher 2004 (mit reicher Bibliographie) verwiesen, die je nach ihrem Ansatz zu durchaus unterschiedlichen Befunden kommen.

<sup>49</sup> Das betrifft beispielsweise das Werk Nathalie Sarrautes, in dem das «Ich sterbe» als Tschekow-Zitat im Band *L'Usage de la parole* ein beträchtliches Gewicht hat und das Thema Tod und Lebensbilanz auch an anderen Stellen punktuell präsent ist, aber aufgrund der besonderen Erzählweise der Autorin nicht zum zentralen fiktionalen Handlungsmotiv entwickelt ist; Belege und Kommentare bei Jefferson 2002 und Minogue 2002.

den einzelnen Motivkonstellationen zu einer formal recht heterogenen Werkreihe mit geringerem Erkenntniswert führen. Ich habe mich daher entschlossen,

1. Werke mit spezifischen Motivvarianten in Kapiteln zu überschaubaren Gruppen zusammenzustellen und nach jeweils einheitlichen Fragestellungen kontrastiv zu analysieren;

2. einige beiläufige Hinweise auf ältere Erzähltexte bis zurück in die dreißiger Jahre in der Analyse bei motivähnlichen späteren mitzuerwähnen, aber Mauriacs *Nœud de vipères* (1932) und Nizans *Antoine Bloyé* (1933) als ideologisch eigenständliches Doppelpor­trät und historischen Vorspann an der ihnen zeitlich zukommenden Stelle zu belassen, weil so der anthropologische und ästhetische Umbruch in Becketts Romanen umso deutlicher erkennbar wird, und auch Camus' *Étranger* (1942), der im Rahmen dieses Motivs durch Daouds *Meursault* (2013) eine neue Anbindung an die Gegenwartsliteratur erfahren hat, mit diesem gemeinsam nach dem Erscheinungsjahr des Modells (und nicht dem der Kontrafaktur) zu behandeln;

3. die Kapitel auch untereinander nach dem jeweils ältesten Werk der Gruppe chronologisch zu ordnen, aber in getrennten Reihen: einem Hauptstrang (Kap. 5–12), bei dem das romaneske Geschehen einen Rückblick auf ein fremdes oder das eigene Leben impliziert, das sich seinem Ende zuneigt, einem mit Bombals *Amortajada* (1938) chronologisch neu einsetzenden «postmortalen» Nebenstrang, bei dem Tote aus jenseitigen Räumen erzählen oder dort agieren (Kap. 13–14) und schließlich einem allegorischen Romanpaar, in dem der personifizierte Tod selbst als Erzähler oder Protagonist auftritt (Kap. 15).

Diese teils systematische, teils chronologische Anlage, deren zentrales Element die kontrastive Textanalyse innerhalb einer Variantengruppe bildet, sollte dem bei aller grundsätzlichen Einheit des Motivs recht heterogenen Textmaterial am ehesten gerecht werden. Die überwiegende Mehrheit der Romane des Hauptstrangs ist mimetisch, im modernen Wortsinn realistisch, allerdings mit einer gewissen Begriffs­erweiterung in Richtung auf einen teilweise extremen psychologischen Realismus, der auch individuelle Phantasmen einbezieht. Das hängt damit zusammen, dass das Sterbegeschehen und seine Wahrnehmung durch die Figuren oft die Grenzen der als normal geltenden psychischen Wirklichkeit überschreiten. Die stärkste Abweichung bietet hier Solares' Roman *No hay tal lugar* in Kap. 11, bei dem man höchstens noch Teile des Rahmens als realistisch verstehen mag, während seine Zentralhandlung, die eine Translokation an einen utopisch anmutenden Ort impliziert, wohl phantastisch zu nennen ist. Die Romane mit einem wie auch immer dargestellten postmortalen Geschehen können allesamt als phantastisch bezeichnet werden, da Erzählungen aus einem Totenreich, insbesondere Ich-Erzählungen von Toten, *eo ipso* nicht mit den Gesetzen der empirischen Wirklichkeit in Einklang gebracht werden können.<sup>50</sup> Auch die allegorischen Handlungen der Personifikationen des

<sup>50</sup> Ich folge damit der allgemein anerkannten Definition des Phantastikbegriffs, der mir trotz seiner von Schmitz-Emans (1995) beklagten Unschärfe zur Charakterisierung von Romanpassagen, die an einem magisch zu erreichenden Ort oder im Totenreich spielen,

Todes, die zu einem Teil in einem jenseitigen Totenreich, zum andern aber in der Alltagswelt der Menschen stattfinden, erscheinen aus menschlicher Sicht in beiden Wirklichkeiten als phantastisch, lassen aber zugleich noch bestimmte allegorische Konventionen durchklingen, die sich aus ihrem begrifflichen Namen ergeben. Zugleich weichen sie in ihrem Tun beträchtlich von eben diesen Konventionen ab, die in Ionescos Stück noch geradezu plakativ gewahrt sind, agieren also insofern quasi-mimetisch und gewinnen gerade aus diesem hybriden Status ihre Modernität.

Nun besteht Anlass, schon hier darauf hinzuweisen, dass die Allegorie nicht nur ein Darstellungs-, sondern auch ein Interpretationsverfahren darstellt und als solches keineswegs an das Vorhandensein von begrifflich bezeichneten Personifikationen gebunden ist. Grundsätzlich kann jedes erzählte Geschehen auch allegorisch gedeutet werden. Die Willkür der Allegorese soll dadurch eingedämmt werden, dass sie nur dann hermeneutisch zum Zug kommen soll, wenn die wörtliche Deutung zu Unstimmigkeiten führt und es im Text starke explizite und durchlaufende Allegoriesignale gibt. Allerdings kann auch in dominant mimetischen Kontexten durch kleine Signale gelegentlich ein allegorischer Zweitsinn nahegelegt werden, ohne dass die wörtliche Lesart zerstört wird. Der Übergang ist dadurch leicht möglich, dass es, wie schon die beiden vorgezogenen Textanalysen aus anderen Gattungen gezeigt haben, ein historisches Arsenal von «Lebensmetaphern»<sup>51</sup> gibt (das Leben als Königsherrschaft, als Gang auf einem Weg, als Schifffahrt, Kampf, Gefängnisaufenthalt, Krankheit, Schauspiel etc.), die zur manifesten Allegorie ausgeweitet oder gar durch Personifikationen gestützt, aber auch als bloß latenter Zusatzsinn nur angedeutet werden können. Dem Scharnierwerk Becketts kommt, wie wir sehen werden, auch hier eine besondere Rolle zu.

Ein wichtiger Parameter, der in den einzelnen Kapiteln auch funktional eingesetzt werden soll, ist die Unterscheidung von autobiographischer und biographischer Form. Dieser narrative Gegensatz ist oft, wenn auch nicht grundsätzlich, mit der von Ich-Romanen und Romanen der dritten Person korreliert, zudem – zumindest in der mimetischen Darstellung – mit dem Aussparen oder Nichtaussparen der Erzählung des Todes selbst und überdies bedeutsam für die intendierte Leserlenkung. Die zentrale Frage ist bei alledem aber, ob der Leser Einblick in das Denken und Fühlen des Protagonisten hat oder nicht (‹Innensicht›/‹Außensicht›) – ob durch die Protagonisten selbst oder über einen allwissenden (oder all-empathischen) Außen-Erzähler, ist vielfach sekundär. Nun gibt es hier zwei unterschiedliche Terminologien: ‹Fokalisierung› und ‹Perspektive› mitsamt ihren Derivaten. Störend an

vertretbar scheint, zumal kaum Abgrenzungsprobleme zu Nachbarformen bestehen. Die Restriktion auf einen unschlüssigen Leser (Todorov 1970) scheint mir hier unerheblich. Zur Forschungsgeschichte sei auf Wünsch 1991, Lachmann 2002 und Durst 2008, 2010 verwiesen.

<sup>51</sup> Teilweise decken sie sich in den «Bildspendern» mit dem, was Demandt 1978 «Metaphern für Geschichte» genannt hat – im vorliegenden Fall eben für Lebensgeschichte, teilweise mit Blumenbergs «Daseinsmetapher».

dieser Konkurrenzsituation ist weniger dieses begriffliche Nebeneinander als die Tatsache, dass die analogen Glieder der Oppositionen *focalisation interne / focalisation zéro*<sup>52</sup> nach G. Genette und Innenperspektive / Außenperspektive nach F. K. Stanzel, die nach unterschiedlichen erzähllogischen Kriterien angesetzt sind, durchaus Verschiedenes bedeuten: das «Innen» (*interne*) im ersten Fall die Betrachtung einer Figur von der «intradiegetischen» Ebene der Erzählhandlung (und nicht von einer etwa vorgelagerten Rahmenhandlung) aus; im zweiten Fall, bei dem der Standpunkt der Wahrnehmung der erzählten Welt «in der Hauptfigur oder im Zentrum des Geschehens liegt»<sup>53</sup>, das «Innere» dieser Figur, also ihr Denken und Fühlen, nicht bloß ihr Äußeres (was bei Genettes anders definiertem *interne* durchaus möglich wäre).

Ich spreche hinfort von Perspektive im hier skizzierten Sinn – ohne die von Stanzel im Zitat angefügte Erweiterung näher zu thematisieren – und gebe überdies in möglichen Zweifelsfällen an, um welche Figur als Perspektivezentrum es sich jeweils handelt und wer vermutlich der Betrachter, Beurteiler oder Erzähler ist. Diese Option beruht nicht nur auf der Nähe zu einem verdienten Kollegen, sie bedeutet auch keine Verwerfung von Genettes Terminologie, die ich selbst verwende, wo sie für meine Fragestellung unmissverständlich erscheint. Hier geht es einfach zentral um die Frage, ob und wieweit der psychische Zustand einer Person angesichts des Sterbens dem Leser bekanntgemacht wird, und da scheint mir das so definierte Konzept, das ich im übrigen nur ganz selektiv verwende, nicht als Element einer umfassenden Narratologie, einfach günstiger. Auch wenn diese Untersuchung nicht als dominant narratologisch gedacht ist, werde ich bei den kontrastiven Textinterpretationen öfter auf den so verstandenen Perspektivebegriff als Unterscheidungsmerkmal zurückgreifen. Die Individualität der Werke soll aber nicht in einer narratologischen Typisierung untergehen, sondern nur, den verschiedenen narratologischen Schulen verständlich,<sup>54</sup> begrifflich gestützt werden, soweit es zum intersubjektiven Verständnis hilfreich scheint. Zu manchen Motivvarianten gehört die Innen- oder Außenperspektive automatisch dazu, grundsätzlich sind aber die Kategorien der Gruppenbildung nicht systematisch-narrativer Natur, sondern von der wie auch immer gearteten Ähnlichkeit von Werken und Motivvarianten abgeleitet.

Als Textgrundlage verwende ich nach Möglichkeit kritische Editionen, ansonsten die Erstausgaben, nicht selten in einer mir vorliegenden neueren Auflage. Da es sich um Gegenwartsliteratur handelt, dürften textkritische Fragen insgesamt eine geringere Rolle spielen als bei den Klassikern des literarischen Kanons. Angesichts

<sup>52</sup> So Genette 1972: 206 f., bei dem die formal entsprechende *focalisation externe* enger gefasst ist, nämlich zugleich eine photographisch neutrale Wiedergabe des Geschehens impliziert.

<sup>53</sup> Stanzel 2001: 150.

<sup>54</sup> Diese Priorität hat mich auch bewogen, die hochdifferenzierte Kategorisierung und teilweise individuelle Terminologie der narrativen Bewusstseinsdarstellung in Schmid 2017, deren narratologische Meriten mir einsichtig sind, nicht zu übernehmen.

der Tatsache, dass hier Werke in vier Sprachen präsentiert und verglichen werden, und zwar in unterschiedlichen Konstellationen, teils innerhalb derselben Sprache, teils zwischen verschiedenen Sprachen – je nach dem Vorliegen ähnlicher und darum gut vergleichbarer Motivvarianten, habe ich mich entschlossen, wie oben bereits praktiziert, allen fremdsprachigen Zitaten von einigem Ausmaß, soweit sie nicht im Fließtext erläutert sind, deutsche Übersetzungen beizugeben.<sup>55</sup> Die Interpretationen beziehen sich immer auf den Originaltext. Das scheint mir der philologisch am ehesten vertretbare, leserfreundliche und nicht einzelne Literatursprachen diskriminierende Ansatz. Die deutsche Arbeitssprache scheint mir kein Erkenntnisnachteile. Eine Analyse anhand der deutschen Übersetzungen unter Verzicht auf die Originale schiene mir dagegen nicht nur ein elementarer Verstoß gegen gute philologische Gepflogenheiten seit der Renaissance, sondern brächte auch nachweislich überall dort Erkenntnisverluste, wo die originale Sprachform in der Übersetzung einfach nicht wiederzugeben ist.<sup>56</sup> Dass dadurch etwas mehr Platz gebraucht wird, lässt sich wohl in Kauf nehmen.

Im Mittelpunkt der folgenden Analysen stehen in unterschiedlicher Konstellation Einzelwerke als ästhetische Individuen, deren Eigentümlichkeit jeweils aus dem Vergleich mit einigen anderen Werken bestimmt werden soll, die bei allen Unterschieden der Trägersprache, der Poetik und der von ihren narrativen Instanzen präsentierten Weltansicht in Bezug auf das Basismotiv spezifische Gemeinsamkeiten aufweisen. Zu untersuchen wird sein, wie stark das Motiv der abschließenden Lebensbilanz in den herausgegriffenen zeitgenössischen Beispieltexen sich diversifiziert und wie groß insgesamt die Abweichungen von den Modellen der Avantgarde-literatur der Nachkriegszeit sind. Ich betrachte das Verfahren als Versuch einer

<sup>55</sup> Näheres oben Anm. 17.

<sup>56</sup> Hier im Vorgriff nur einige Beispiele: Ich könnte in *La muerte de Artemio Cruz* nach einer deutschen Übersetzung die Semantik der wichtigen Tú-Abschnitte nicht adäquat illustrieren, weil die verschiedenen Ausdrucksfunktionen des spanischen Futurs im Deutschen nicht einheitlich neutralisierend nachzubilden sind. Ähnliches gilt hier von der umfangreichen *chingar*-Passage, weil sich für das Wort und seine Ableitungen keine einheitliche deutsche Entsprechung finden lässt. In *El otoño del patriarca* ließe sich der häufige, fast unmerklich sich vollziehende Übergang zwischen direkter und indirekter Rede im gleichen Indikativ-Modus (also ohne einen auffälligen mehrfachen Wechsel zwischen Indikativ und Konjunktiv) nicht angemessen nachbilden und als hermeneutisch wichtiges Phänomen thematisieren; das Gleiche gilt für die große Invektive des *Étranger* gegen den Priester in seiner Zelle. Es wäre ästhetisch unangemessen, in *As Intermitências da Morte* über die Personifikation von Morte als schöne junge Frau ausschließlich nach einer deutschen Fassung zu arbeiten, in der der Tod zwingend ein Maskulinum ist. Ich werde Vieles, bei dem es nur um ein bloßes Denotat oder um Handlungsstrukturen geht, paraphrasieren, denn das scheint mir beim Roman – im Unterschied zur Lyrik – ohne größere Verluste möglich, aber die Passagen, bei denen es stärker auf die Sprachform ankommt, im Original präsentieren und analysieren, um die Autorintention deutlich zu machen.

mit Originaltexten arbeitenden übereinzelsprachlichen Motivgeschichte der Gegenwartsliteratur und erhoffe mir dadurch auch für die Literaturkomparatistik einige Anregungen.

## KAPITEL 2

# Verfehltes Leben in zwei französischen Romanen der dreißiger Jahre

*Le Nœud de vipères* und *Antoine Bloyé*

### 2.1 Funktionswandel eines Tagebuchs

François Mauriacs Roman *Le Nœud de vipères*, 1932 erschienen, erfüllt das Motiv der erzählten Lebensbilanz angesichts der Todesnähe in geradezu klassischer Weise, wenn auch mit einem ungewöhnlichen Schluss, der Anlass bietet, sich mit der ihm zugrundeliegenden Poetik auseinanderzusetzen. Der 68-jährige, schwer herzkrankte Protagonist Louis, ein aus einfachen Verhältnissen stammender, aber reichgewordener Grundbesitzer und Anwalt, erzählt in Form eines als Brief an seine Frau Isa begonnenen Tagebuchs (*journal*) aus Erinnerungen und aktuellen Erlebnissen im Rückblick sein Leben von der Kindheit bis zur Gegenwart. Getrieben vom Fremdheitsgefühl ihr gegenüber und von der Abneigung gegen die Familie, die nur nach seinem Geld trachte, aber auch von antiklerikalem Widerstand gegen den von ihm als hypokrit wahrgenommenen großbürgerlichen Katholizismus der Familie, schreibt er nieder, warum er ursprünglich daran gedacht habe, ihnen testamentarisch alle Wertpapiere zu entziehen und ihnen nur diesen Brief als Dokument seiner Rache zu hinterlassen. Nachdem sich auch sein außerehelicher Sohn Robert als des Erbes unwürdig erwiesen hat und seine Frau überraschend vor ihm stirbt, ohne seine Botschaft gelesen zu haben, eröffnet er schließlich den ehelichen Kindern, er habe sie doch als Erben eingesetzt, und erleidet kurz darauf mitten in der Arbeit an seinen Aufzeichnungen einen tödlichen Herzinfarkt. Zwei angefügte Briefe zeigen die Reaktion der Familie auf seine Erb-Entscheidung und auf ihren ersten Kontakt mit seinem Tagebuch.

Die Weichen für die Offenlegung der großen moralischen und weltanschaulichen Verwerfungen, die das Leben des Protagonisten kennzeichnen, werden bereits durch die gewählte narrative Technik gestellt. Die wichtigste ist die *journal*-Fiktion als Gesamtrahmen des Romans, denn sie impliziert nicht nur eine durchgehende Ich-Perspektive des Protagonisten, der erst in den Schlussbriefen nach seinem Tod eine kurze Er-Passage zweier Kommentatoren aus seiner Lebenswelt gegenübergestellt wird, sondern auch eine eigentümliche Zeitstruktur des Erzählten, in der Gegenwart und Vergangenheit ineinanderspielen. Louis – sein Familienname wird im Unterschied zum Geburtsnamen seiner Frau an keiner Stelle genannt – beginnt sein *journal* erst im Alter unter dem Eindruck des nahenden Todes, will aber darin so-

wohl seine gegenwärtigen Gefühle als auch seine eigene Vorgeschichte und die seiner Ehe darstellen. Er setzt in der Gegenwart ein und kommt zwischendurch immer wieder auf sie zurück (auch im grammatischen Sinn als Gegenwartstempus), wofür er sich dann mit Formeln wie «Mais je m'égare...» (Mauriac 1992: 400)<sup>1</sup> zur Ordnung ruft, um eine der so unterbrochenen Rückblenden fortzusetzen, in denen er in Vergangenheitstempora weitgehend chronologisch sein Leben rekapituliert. Sie reichen im ersten Teil (Kap. I–XI) bis in die frühe Kindheit zurück, im zweiten (von Kap. XII an) nur noch in die unmittelbare Vergangenheit der letzten Tage und Wochen.<sup>2</sup> Was ergibt sich aus alledem für die vom Autor inszenierte Lebensdeutung des Protagonisten und letztlich für die Interpretation des Werks im Sinn meines Motivs?<sup>3</sup>

Nach eigenem Bekunden hat Louis seinen Hass und den Vorsatz, seine Familie soweit zu enterben, wie es juristisch möglich ist, bereits überwunden, als er sich am Beginn des Romans schriftlich an seine Frau Isa wendet:

Tu seras étonnée de découvrir cette lettre dans mon coffre, sur un paquet de titres. Il eût mieux valu peut-être la confier au notaire qui te l'aurait remise après ma mort, ou bien la ranger dans le tiroir de mon bureau, le premier que les enfants forceront avant que j'aie commencé à être froid. Mais c'est que, pendant des années, j'ai refait en esprit cette lettre et que je l'imaginai toujours, durant mes insomnies, se détachant sur la tablette du coffre, d'un coffre vide, et qui n'eût rien contenu d'autre que cette vengeance, durant presque un demi-siècle, cuisinée. Rassure-toi; tu es d'ailleurs déjà rassurée: les titres y sont. Il me semble entendre ce cri, dès le vestibule, au retour de la banque. Oui, tu crieras aux enfants, à travers ton crêpe: «Les titres y sont.»

Il s'en est fallu de peu qu'ils n'y fussent pas et j'avais bien pris mes mesures. Si je l'avais voulu, vous seriez aujourd'hui dépouillés de tout, sauf de la maison et des terres. Vous avez eu la chance que je survive à ma haine. J'ai cru longtemps que ma haine était ce qu'il y avait en moi de plus vivant. Et voici qu'aujourd'hui du moins, je ne la sens plus. [...] Oui, j'ai été un homme capable de tels calculs. Comment y fus-je amené, moi qui n'étais pas un monstre? (Mauriac 1992: 385 f.)

*Mit Staunen wirst du diesen Brief in meinem Tresor auf einem Stoß von Wertpapieren entdecken. Ich hätte ihn vielleicht besser dem Notar anvertraut, der ihn dir nach meinem Tod ausgehändigt hätte. Oder ich hätte ihn in meine Schreibtischschublade legen sollen – die erste, die meine Kinder erbrechen werden, ehe noch mein Leib kalt geworden ist. Aber im Geist habe ich diesen Brief jahrelang neu entworfen. Ich malte mir in meinen schlaflosen*

<sup>1</sup> *Doch ich komme ab...* (Mauriac 1953: 31).

<sup>2</sup> Näheres – teilweise in Anlehnung an Le Hir 1960 – bei Shillony 1978: 76–86, zur zeitlichen Gliederung vgl. hier insbesondere die Schemata 82 f. und 85, zur Gattungsfrage (Briefroman, Memoiren, *journal*) 20–26.

<sup>3</sup> Dass der Roman auch mit anderem Fokus betrachtet werden kann, etwa als Gesellschaftssatire, wie von Mourot 2004, schließt die Lektüre als Lebensbilanz nicht aus. Aufgrund der im Text stark präsenten Bilanzvorstellung des Protagonisten angesichts des bevorstehenden Todes spricht vielmehr alles dafür, diesen Fokus in den Mittelpunkt zu rücken und die zweifellos vorhandene Gesellschaftskritik als Nebenmotiv zu betrachten.

*Nächten immer wieder aus, wie er sich vom Boden des Tresors abheben würde, eines leeren Tresors, der nichts enthalten hätte als diesen Rachebrief, den ich fast ein halbes Jahrhundert hindurch ausgebrütet hatte. Beruhige dich! Du bist ja auch schon beruhigt: Die Papiere sind da. Mir ist es, als hörte ich diesen Ruf schon im Vorzimmer, wenn du von der Bank zurückkommst. Ja, du wirst den Kindern durch deinen Trauerschleier zurufen: «Die Papiere sind da.»*

*Es hätte nicht viel gefehlt, und sie wären nicht dagewesen. Ich hatte mir die Sache gründlich überlegt. Wenn ich gewollt hätte, dann hättet ihr jetzt außer dem Haus und den Liegenschaften gar nichts gehabt. Es ist euer Glück, dass ich meinen Haß überlebt habe. Lange Zeit habe ich geglaubt, mein Haß sei das Lebendigste an mir. Heute zumindest spüre ich ihn nicht mehr. [...] Wahrhaftig, ich war zu solchen Plänen fähig. Wie war es so weit mit mir gekommen, wo ich doch kein Unmensch war? (Mauriac 1953: 3 f.)\**

In der Folge zeigt der im Tagebuch enthaltene autobiographische Rückblick auf die Geschichte seiner Verbitterung, die in ihm den diabolischen Racheplan hatte reifen lassen, dessen Einzelheiten er dann ausbreitet, dass sein Hass ihr und der Familie gegenüber damit keineswegs auf Dauer ruhiggestellt ist, auch wenn er sich hier zunächst als geläutert präsentiert. Wenn er gleich darauf verbittert bemerkt, er schenke seiner Frau seit Jahren nichts mehr zum Geburtstag, nicht weil er ihn vergesse, sondern aus Rache – «par vengeance» (1992: 387) –, so zeigt das, dass die Aggression weiterbesteht. Die aus der ursprünglichen Briefform herrührende Du-Anrede an seine Frau bleibt im Tagebuch noch lange erhalten. Auch die noch in der gleichen Szene geäußerte rhetorische Frage, woher eigentlich seine plötzliche Schreibwut komme, wird auf sie projiziert: «Oui, tu te demandes pourquoi cette soudaine furie d'écrire» (ib.) und von ihm dahingehend beantwortet, er wolle damit ihr Schweigen besiegen, sie zur Lektüre und damit *post mortem* zu einer Art Dialog zwingen, dem sie immer ausgewichen sei.

Damit beginnt die Lebensgeschichte des ersten Teils, die auf etwa ein halbes Dutzend oder auch mehr Einzelrückblenden aufgeteilt ist, je nachdem, wieweit man Szenen mit kleineren aktuellen Zwischenbemerkungen zusammenfasst. Er schildert sich als Aufsteiger aus kleinen, wenn auch nicht armen Verhältnissen, der, in der Kindheit und Jugend von seiner Mutter wegen seiner Kränklichkeit überbehütet, über seine unverhoffte Heirat mit der gesellschaftlich höhergestellten «demoiselle Fondaudège» (398) zunächst glücklich gewesen sei, bis eine für seine spätere Haltung entscheidende Szene im Nachhinein alles zerstört habe. Es geht dabei um eine in Kap. IV (411–416) detailliert aus seiner Sicht geschilderte Unterhaltung der jungen Eheleute im Schlafzimmer ihres Hauses in Calèse nicht lange nach der Hochzeitsreise, ausgelöst durch seine von diffuser Eifersucht ausgelöste Frage nach einem Mann namens Rodolphe, dessen Namen sie früher einmal nebenbei erwähnt hatte. Daraufhin erzählt sie ihm in aller Naivität von ihrer vor einiger Zeit anstehenden Hochzeit mit jenem Mann, die nur dadurch nicht zustande gekommen sei, dass seine Eltern erfahren hätten, zwei ihrer Brüder seien im Kindesalter an Tuberkulose verstorben, und darum aus gesundheitlichen Bedenken der Heirat nicht zugestimmt hätten. Darauf habe ihre Mutter sich und ihnen allen eingeredet, die ganze

Stadt wisse Bescheid über die Affäre, und sie werde wohl jetzt als «pas *variable*» (413) sitzenbleiben. Sie seien sogar gemeinsam nach Lourdes gefahren, um dort für sie um einen künftigen Gatten zu beten. Das Ergebnis lässt er sie in direkter Rede referieren: «Je t'ai aimé tout de suite, dès que je t'ai vu. Nous avons beaucoup prié à Lourdes avant d'aller à Luchon. J'ai compris, en te voyant, que nous étions exaucées» (ib.)<sup>4</sup>. Sie scheint mit sich im Reinen. Es sei doch eine günstige Fügung für sie beide gewesen, erklärt sie mehrfach, und sie bedaure nichts: «Tu n'aurais pas été heureuse, assurais tu, avec ce Rodolphe. Il était trop beau, il n'aimait pas, il se laissait aimer. N'importe qui te l'aurait pris» (ib.)<sup>5</sup>, aber gerade dieses Argument liest er als ein Zeugnis ihrer fortbestehenden Liebe zu jenem Rodolphe und damit als Eingeständnis, dass sie ihn, Louis, trotz ihrer Erklärung eben nicht liebe und nie geliebt habe, dass er für sie und ihre Eltern als Heiratskandidat nur eine Notlösung gewesen sei: einfach der erstbeste Kerl («limaçon», *Schnecke*, heißt es in heute veralteter, aber noch erkennbar pejorativer Metaphorik), der ihnen über den Weg gelaufen sei.

Die Länge und Dramatik der Szene, von der ich hier nur einige zentrale Punkte herausgegriffen habe, entspricht ihrem emotionalen Gewicht für den Protagonisten. In ihm bricht eine Welt prekären Glücks zusammen: Die bis dahin geglaubte Liebe seiner Frau erweist sich für ihn als Lüge und deutet rückwirkend auch anderes bis ins Gegenteil um, zugleich verliert er die Hoffnung, er könne je geliebt werden. Komplementär dazu erlischt abrupt auch seine eigene Liebesfähigkeit, was sich in dieser Szene am plötzlichen Widerwillen gegenüber ihrem «corps odieux» (414) angesichts einer kleinen vertraulichen Geste zeigt. Physischer Ausdruck seiner Krise, die als eine Art seelischer Tod dargestellt wird, ist die Verkrampfung des Körpers bis zum Schüttelfrost, die ihm noch nach Jahrzehnten als Maß des Entsetzens über sich selbst in Erinnerung ist:

Je retenais ma respiration précipitée, je serrais les poings, je mordais ma lèvre inférieure. Quand il m'arrive aujourd'hui de me faire horreur à moi-même au point de ne pouvoir plus supporter mon cœur ni mon corps, ma pensée va à ce garçon de 1885, à cet époux de vingt-trois ans les deux bras ramenés contre sa poitrine et qui étouffait avec rage son jeune amour.

Je grelottais. Tu t'en aperçus et t'interrompis.

«Tu as froid, Louis?»

Je répondis que ce n'était qu'un frisson. Ce n'était rien.

<sup>4</sup> «Ich habe dich auf den ersten Blick geliebt. Ehe wir nach Luchon fahren, hatten wir in Lourdes viel gebetet. Als ich dich sah, wurde mir sofort klar, dass wir erhört worden sind» (1953: 54). In Luchon wohnt Louis mit seiner Mutter. Die weibliche Pluralform des abschließenden Partizips *exaucées* scheint zu signalisieren, dass hier nur Isa und ihre Mutter beteiligt waren, obwohl das *nous* kurz vorher ausdrücklich auch den Vater einbezieht.

<sup>5</sup> Du wärest, sagtest du, mit diesem Rodolphe doch nicht glücklich geworden. Denn er sei zu schön gewesen, habe nicht geliebt, sondern sich lieben lassen. Jede andere hätte ihn dir weggeschnappt (55\*).

«Tu n'es pas jaloux, au moins? Ce serait trop bête...»

Je ne mentis pas en te jurant qu'il n'y avait pas en moi trace de jalousie. Comment aurais-tu compris que le drame se jouait au delà de toute jalousie? (ib.)

*Ich versuchte zu verbergen, daß mein Atem schneller ging, ballte die Fäuste und biß mir auf die Unterlippe. Wenn mich heute manchmal so sehr vor mir selbst graust, daß ich mein Herz und meinen Körper fast nicht mehr ertragen kann, dann muß ich an den Burschen von 1885, jenen dreiundzwanzigjährigen Bräutigam denken, der beide Arme gegen seine Brust preßte und wütend seine junge Liebe erstickte.*

*Ich zitterte am ganzen Leib. Du merktest es und hörtest auf zu reden.*

*«Frierst du, Louis?» fragtest du mich.*

*Ich antwortete, es sei nur ein Schauer. Es habe nichts zu bedeuten.*

*«Du bist doch nicht etwa eifersüchtig? Das wäre zu dumm!...»*

*Es war nicht gelogen, als ich dir schwor, in mir sei keine Spur von Eifersucht. Wie hättest du begreifen können, daß der Kampf sich jenseits aller Eifersucht abspielte? (1953: 56 f. \*)*

Gänzlich unbeteiligt ist die Eifersucht bei alledem zwar nicht, aber das Zentrum seines Schmerzes liegt doch im Bewusstsein, ungeliebt und damit wertlos zu sein. Gleich am nächsten Morgen konkretisiert er die Metapher vom Ersticken seiner Liebe in einer Symbolhandlung, indem er ihr bisher liebevoll aufbewahrtes Taschentuch an einen Stein bindet und in einem Tümpel versenkt (1992: 416). Damit endet das Kapitel. Darauf folgen mehr als vierzig Jahre eheliches Schweigen – trotz Kinderzeugung und allerlei familiärer Auseinandersetzungen – und bald auch getrennte Schlafzimmer. Nach dieser entscheidenden Szene wird das Thema Rodolphe von beiden ausgeklammert. Louis' beruflicher Erfolg vergrößert noch die Distanz zwischen ihnen. Isa geht hinfort ganz in ihrer Mutterrolle auf und reagiert nur dort mit offenem Widerstand, wo er sich gegen die religiöse Erziehung der Kinder stellt, worauf er sogleich nachgibt (430 f.), aber zunehmend auch in seinen Kindern Feinde sieht. In der Dreyfus-Affäre nehmen dann die Familienmitglieder jeweils die ihrer Ideologie entsprechenden konträren Positionen ein (436).

Ein erzähltechnisches Phänomen, das in abnehmender Dichte den ersten Teil des *journal* prägt, ist das Spiel mit der Anredeform *tu* oder anderen Pronomina der zweiten Person Singular in Verbindung mit Erzähltempora in der Rede des Protagonisten. In gewisser Weise wird Mauriacs Roman dadurch sogar zum Verläufer neuerer Romane der zweiten Person, ohne aber das Erzähler-Ich zu tilgen. Louis erzählt sein Leben real natürlich dem Leser, dem das alles neu ist, fiktionsintern aber seiner Frau. Da diese Vieles davon der Sache nach bereits kennen dürfte, läßt der Autor ihn seine Erinnerungen mit Hilfe des *tu* und seiner semantischen Äquivalenzen so umformen, dass sie zugleich Deutungen aus seiner Sicht enthalten, die ihr bisher unbekannt waren und die sie erst später erfahren soll – im Wesentlichen Zeugnisse seiner durch sie erlittenen früheren Verletzungen, die er als Selbstquäler sorgsam konserviert. Charakteristisch für dieses Verfahren sind Bemerkungen wie «dir ist vielleicht entgangen» oder «du wirst das gar nicht mehr wissen», die zu-

gleich den Vorwurf ihres Desinteresses an ihm implizieren. Seine geheimen Pläne im Zusammenhang mit der Erbschaft kennt sie natürlich nicht, ebensowenig seine späteren außerehelichen Affären. Durch diesen Kunstgriff wird die fiktionale Autobiographie mit ihrem doppelten Adressaten überhaupt erst ästhetisch möglich.

Das Ziel hinter dem *tu* ist zunächst der Wunsch, über den eigenen Tod hinaus seiner Frau ein Dokument seiner Eifersucht und ihrer historischen Gründe zu hinterlassen und sie dadurch letztlich mit ihrer eigenen Reue zu quälen. Vom Motiv der partiellen Todesüberwindung her mag man darin eine private Deformation der Idee vom Nachleben des Autors in seinem Werk sehen, jetzt eben reduziert auf *eine* Leserin. Diese Funktion soll, den Zeugnissen des *avant-texte* zufolge, lange beibehalten werden. Nach dem Variantenapparat der Pléiade-Ausgabe<sup>6</sup> hat der Autor an zwei Stellen im Manuskript das Eingeständnis des Protagonisten: «J'écris cela pour moi-même» oder, noch expliziter: «j'écrivais pour moi-même beaucoup plus que pour elle»<sup>7</sup> getilgt. Nach einer Unterbrechung am Beginn von Kap. III notiert er, er merke beim Wiederlesen des am Vorabend Geschriebenen, das sei kein Brief mehr, sondern ein Tagebuch, beschließt dann aber, das Geschriebene doch als für sie bestimmt stehenzulassen, weil er sich dadurch ihr gegenüber habe öffnen wollen (399). Nach der Rodolphe-Szene wird der Funktionswandel aber deutlich, als Louis schriftlich über die Bestimmung seines *journal* reflektiert und dabei die Fiktion der Adressatenrolle seiner Frau aufgibt:

Sortirai-je jamais de cette histoire? Je l'ai commencée pour toi; et déjà il m'apparaît invraisemblable que tu puisses me suivre plus longtemps. Au fond, c'est pour moi-même que j'écris. Vieil avocat, je mets en ordre mon dossier, je classe les pièces de ma vie, de ce procès perdu (1992: 418).

*Werde ich diese Darstellung überhaupt einmal zu Ende bringen? Für dich habe ich damit angefangen, aber schon jetzt kommt es mir unwahrscheinlich vor, daß du mir noch weiter folgen kannst. Im Grunde genommen schreibe ich sie ja doch für mich. Als alter Rechtsanwalt ordne und sortiere ich meine eigenen Akten, die Belegstücke des verlorenen Prozesses, den mein Leben darstellt* (1953: 65).

Dass der Übergang zum *journal intime* durch juristische Fachsprache vermittelt wird, ist angesichts seines Berufs verständlich, das Ergebnis des Adressaten- und Funktionswandels ist aber weniger ein Plädoyer als eine Selbstanalyse, bei der angesichts des lebensgeschichtlichen Rückgriffs – man erinnere sich an das einleitende «Comment y fus-je amené» – bis zur eigenen Kindheit sogar gewisse Analogien zur Psychoanalyse gewollt sein könnten, mit der er immerhin vertraut scheint, hat er sich doch als Pflichtverteidiger im Kriminalfall Villenave bei der erfolgreichen Klä-

<sup>6</sup> Mauriac 1992: 1174 (zu 391 b) und 1212 (zu 462 b; an dieser Stelle ist aber die Adressatenänderung längst vollzogen, so dass die Tilgung nur noch der Redundanzminderung dienen dürfte).

<sup>7</sup> *Ich schreibe das für mich – ich schrieb viel mehr für mich als für sie.*

nung der Motive eines Mordversuchs der gleichen Theoreme bedient wie ein gewisser «professeur F. [...] qui a renouvelé à la fois la psychologie de l'adolescence et la thérapeutique de ses névroses» (424)<sup>8</sup>, über dessen Identität keine Zweifel bestehen.

Bestätigt wird der Wandel des *journal* zu Beginn des zweiten Teils, in dem Louis berichtet, er habe es auch nach Paris mitgenommen, weil er beim Schreiben Erleichterung und Befreiung (462) empfunden habe. Die Seiten, in denen er sich über seine neue religiöse Einstellung äußert, sind jedenfalls nicht mehr für seine Frau bestimmt: «Elles ne s'adressent plus à personne. Il faudra les détruire dès que je me sentirai plus mal... À moins que je ne les lègue à ce fils inconnu que je suis venu chercher à Paris» (ib.)<sup>9</sup>, aber diese Idee zerschlägt sich, sobald er ihm gegenüber sitzt: Der intellektuell und moralisch depravierte Robert könnte das *journal* gar nicht verstehen. So bleibt als innerfiktionaler Adressat nur der Protagonist selbst, dem die Aufzeichnungen zur Selbsterkenntnis, zur Bestärkung seiner Einschätzung der Familie und als Dialogersatz dienen – und als transzendenter Adressat der Leser, der das alles von außen beurteilen soll. Damit setzt sich schließlich die Erkenntnis- und Rechtfertigungsfunktion vor sich selbst – und eine ontologische Stufe höher gegenüber dem Leser – durch wie in einem gewöhnlichen Tagebuch oder einer sonstigen autobiographischen Form: Er schreibt jetzt als Moralist für sich. Mit der telegraphischen Nachricht vom plötzlichen Tod seiner Frau (496), die an einem Hirnschlag gestorben ist, scheidet die ursprüngliche Adressatin dann auch physisch aus, aber sie war in der Sache längst ausgeschieden. In den letzten Kapiteln tritt die Idee der fingierten Schriftlichkeit streckenweise ganz zurück, und es bleibt nur eine dramatische Erzählung aus der Ich-Perspektive. Entscheidend ist, dass das Tagebuch eine private und reflektierte Ich-Perspektive erlaubt und speziell eine klassische Einbettungsform für Bekenntnisse ist, welcher Instanz gegenüber auch immer.

## 2.2 Die Selbstinszenierung eines unsympathischen Helden

Wie sieht nun der Blick auf die Familie und ihn selbst aus dieser Perspektive aus? Die physischen und moralischen Urteile über die Familie sind von Anfang bis Ende des Romans außerordentlich hart und unverblümt: von der Großmutter Fondaudège, «obèse, qui cachait un crâne chauve sous des dentelles noires où tremblait du jais» (1992: 399)<sup>10</sup> und der in der Trauer um ihre beiden verstorbenen Kinder eindrucks-

<sup>8</sup> *Professor F. [...], durch den sowohl die Psychologie des Jugendalters als auch die Therapie seiner Neurosen eine neue Richtung eingeschlagen hat* (1953: 76\*).

<sup>9</sup> *Für diese Seiten gibt es keinen Adressaten mehr. Sie müssen vernichtet werden, sobald ich mich schlechter fühle... Es sei denn, ich vermache sie meinem unbekanntem Sohn, den ich jetzt in Paris suchen will* (149).

<sup>10</sup> *...deine beliebte Großmutter, die ihren kahlen Schädel mit schwarzen Spitzen verdeckte, in denen Jett glitzerte* (29).

vollen, aber dümmlichen und bornierten Schwiegermutter (400 f.), über die Enkelin Janine, «petite idiote», die nur nachplappere, was sie irgendwo als interessant aufgeschnappt habe (419), ihren Mann Phili, «cette gouape dont j'entendais le rire idiot» (468)<sup>11</sup>, die mittlerweile erwachsenen Kinder seiner Frau – «ses imbéciles d'enfants» (1992: 468), die immerhin auch seine eigenen sind – und die nur auf sein Geld versessene «meute familiale» (426) insgesamt bis hin zur sitzengelassenen Geliebten und dem gemeinsamen Sohn Robert, «cette idiote et cet imbécile» (464), letzterer wird auch als «cet abruti» (480) – *dieser Trottel* – und «cette pauvre larve» (486) tituliert. Erwähnenswert, dass auch nach der Bekehrung des Protagonisten die Urteile nicht freundlicher werden, etwa über den Sohn Hubert, den er offen als Lügner bezeichnet (499), die Tochter Geneviève (518 f.), Janine oder Phili (523 f.). In der anstößigen Direktheit seiner inhaltlich weitgehend verständlichen Urteile erinnert er oft an Molières *Misanthrope*.

Nur wenige Figuren erscheinen aus der Sicht des Protagonisten positiv: die verstorbenen Kinder, daneben trotz all ihrer sonstigen Defizite jene Erwachsenen, die nicht das Geld über alles stellen. Da ist zunächst die eigene Tochter Marie, die ihn kindlich-vertrauensvoll annimmt – «Elle seule ne m'irritait pas» (433)<sup>12</sup> –, jung an Typhus stirbt und mit der ihn zu Lebzeiten ein väterlich-zärtliches, nach ihrem Tod ein fast religiöses Verhältnis verbindet; dann Luc, der Sohn von Marinette, dessen Schicksal er später mit liebevoller Aufmerksamkeit verfolgt und der sogar seine Goldstücke verschmätzt, als er voll Begeisterung in den Ersten Weltkrieg zieht, den er nicht überlebt; schließlich auch der junge und schüchterne Abbé Ardouin, der seine Kinder religiös erziehen soll und über den er sich anfangs lustig macht, der sich aber als moralisch untadelig erweist und ihm große Hochachtung einflößt. Aus der älteren Generation gehört vor allem Marinette hierher, die sich aus Liebe über den Verlust ihrer Erbschaft aufgrund des Wiederheiratsverbots ihres verstorbenen Mannes hinwegsetzt und dann im Kindbett stirbt. Und selbst der von ihm eigentlich gehasste Phili, der gegen Ende des Romans seine Frau Janine wegen einer anderen verlässt, darf sich zugute halten, damit immerhin auf die Früchte der erwarteten Erbschaft verzichtet zu haben.<sup>13</sup>

Ein besondere Entwicklung weisen die Urteile des Protagonisten über seine Ehefrau auf, die vom Anfang des Tagebuchs bis weit über die Rodolphe-Szene hinaus ganz auf Hass und Rachbedürfnis aus Eifersucht und Enttäuschung über fehlende Liebe gestimmt sind, was immer er einleitend Beruhigendes über seine Gefühle

<sup>11</sup> ...den Taugenichts, dessen blödes Lachen ich hörte (159\*).

<sup>12</sup> Sie allein ärgerte mich nicht (93).

<sup>13</sup> «Nous pensions qu'il ne mettait rien au dessus de l'argent. Lui-même le croyait peut-être, et pourtant sa colère, sa honte ont été plus fortes» (1992: 519) / Wir dachten, es gehe ihm nichts über das Geld. Er selbst glaubte vielleicht auch daran. Aber trotzdem war sein Zorn, sein verletztes Ehrgefühl stärker als seine Geldsucht (1953: 255). Das wird zwar von Janine ausgesprochen, die ihn immer noch liebt, aber offenbar von Louis selbst mitgetragen, wie die Reaktion der Familie zeigt.

gesagt haben mag. Auch sie gehört zu der «Meute» der Familie, die an seinem Geld interessiert ist, immerhin setzt er mildernd hinzu, sie tue es nicht für sich, sondern für die Kinder (407). Sie nötigt ihm dadurch frühzeitig eine gewisse Anerkennung ab, obwohl er sie noch zu seinen Feinden zählt, als sie ihm beim Versuch einer antiklerikalen Einflussnahme auf die Kinder unmissverständlich mitteilt: «Je suis restée avec toi à cause des enfants. Mais si ta présence doit être une menace pour leur âme, je n'hésiterai pas» (431)<sup>14</sup>. Ihre Fürsorge für das Dienstpersonal, die er ideologisch kritisiert, würdigt er zugleich als authentisch.<sup>15</sup> Einiges von diesen Urteilen über sie ist in Kap. VII versammelt, das dadurch eine auffällig helle Tönung gewinnt. In der bereits in Paris verfassten Rückblende auf eine rezente Szene (465–472), in der er nächtens über ein offenstehendes Fenster seine Familie unten im Garten belauscht, die sich darüber unterhält, wie man endlich an das Erbe kommen könne, entlarven sich alle, am wenigsten wiederum Isa, die mehrfach für ihn eintritt, so dass er sie spontan bedauert und sich sogar darüber freut, dass sie bei den schlimmsten Äußerungen der Kinder und Enkelkinder, die auf seine Entmündigung abzielen, nicht mehr zugegen ist.

Unmittelbar danach, bei seiner Abfahrt nach Paris, wo er Robert treffen will, taucht beim ersten Gespräch, das die beiden Eheleute seit langem führen – es wird auch ihr letztes sein –, ein neues Motiv auf, das unerwartet zwischen ihnen eine Art von Gemeinsamkeit schafft:

«Cela m'inquiète de te voir partir seul.»

Je lui répondit que s'il m'arrivait malheur, en voyage, ce ne serait pas la peine que l'on me transportât ici.

Et comme elle m'adjurait de ne pas faire allusion à ces choses, j'ajoutai:

«Ce serait une dépense inutile, Isa. La terre des cimetières est la même partout.

– Je suis comme toi, soupira-t-elle. Qu'ils me mettent où ils voudront. [...]

Depuis bientôt un demi-siècle, nous nous affrontions. Et voici que dans cet après-midi pesant, les deux adversaires sentaient le lien qui crée, en dépit d'une si longue lutte, la complicité de la vieillesse. En paraissant nous haïr, nous étions arrivés au même point. Il n'y avait rien, il n'y avait plus rien au-delà de ce promontoire où nous attendions de mourir. Pour moi, du moins. À elle, il restait son Dieu; son Dieu devait lui rester. Tout ce à quoi elle avait tenu aussi âprement que moi-même, lui manquait d'un coup [...]. Deux vieux époux ne se détestent jamais autant qu'ils l'imaginent (1992: 475 f.).

<sup>14</sup> «Ich bin der Kinder wegen bei dir geblieben. Aber wenn du zu einer Gefahr für ihre Seele wirst, werde ich nicht zögern» (90\*).

<sup>15</sup> «D'ailleurs tu les soignais avec dévouement s'ils étaient malades; tu ne les abandonnais jamais, et je reconnais qu'en général tu étais toujours estimée et souvent même aimée de ces gens qui méprisent les maîtres faibles» (1992: 435) / *Übrigens pflegtest du sie mit Hingabe, wenn sie krank waren; nie hast du sie im Stich gelassen, und ich erkenne an, dass du im allgemeinen stets geachtet und oft sogar geliebt wurdest, und zwar von Leuten, die sonst rücksichtsvolle Herrschaften verachten* (1953: 98).

*«Es macht mir Sorge, wenn du allein wegfährst.»*

*Ich entgegnete, wenn mir unterwegs ein Unglück zustoße, so sei es nicht der Mühe wert, mich hierherbringen zu lassen.*

*Und als sie mich beschwor, ich solle keine solchen Anspielungen machen, fügte ich hinzu:*

*«Das wäre eine unnütze Ausgabe, Isa. Es ist auf allen Friedhöfen dieselbe Erde.»*

*«Mir geht es genau wie dir», seufzte sie. Sie können mich begraben, wo sie wollen.» [...]*

*Seit fast einem halben Jahrhundert standen wir gegeneinander. Jetzt, an diesem schwülen Nachmittag wurden sich die beiden Gegner des Bandes bewußt, das trotz so langer Fehde aus der Gemeinsamkeit erwächst, alt zu sein. Während es den Anschein hatte, als haßten wir einander, waren wir am gleichen Punkt gelandet. Jenseits der Klippe gab es nichts, gab es nichts anderes mehr als das Warten auf den Tod. Für mich wenigstens. Ihr blieb natürlich ihr Gott. Ihr Gott mußte ihr bleiben. Alles andere, woran sie sich mit der gleichen Zähigkeit wie ich festgehalten hatte, war ihr mit einem Schlag entglitten [...]. Zwei alte Eheleute verabscheuen einander nie so sehr, wie sie meinen (1953: 172 f.\*).*

Ihre Gemeinsamkeit besteht in der gemeinsamen Enttäuschung über das Leben, so wie sie es leider geführt haben, weil *desengaño* eine traditionelle Reaktion aus der Sicht des Alters ist, auch wenn ihre Weltanschauungen ansonsten weit auseinanderzuklaffen scheinen. Die Erkenntnis mündet in eine Aussprache über die Fehler der Vergangenheit, über Nichtbeachtung und Hass. Auch sie habe sich verlassen gefühlt und unter seiner Untreue gelitten, sagt sie, so seien ihr nur die Kinder geblieben. Und dann folgt die Passage, die diesen Dialog als Replik auf die Rodolphe-Szene ausweist. Ihr nur äußerlich vorwurfsvoll wirkender Satz *«Quand je pense que tu ne t'es même pas aperçu...»* (477)<sup>16</sup> scheint plötzlich eine späte Liebeserklärung erwarten zu lassen, und er reagiert heftig darauf: *«Je tressaillis d'espérance. C'est étrange à dire, puisqu'il s'agissait de sentiments révolus, finis. L'espoir d'avoir été aimé, quarante années plus tôt, à mon insu... Mais non, je n'y croyais pas...»* (ib.)<sup>17</sup> Sie kommt in dieser Form nicht, aber dafür das Geständnis, sie habe auch nach der Trennung der ehelichen Schlafzimmernie eines der Kinder bei sich übernachten lassen, auch dann nicht, wenn sie krank waren, *«parce que j'attendais, j'espérais toujours ta venue...»* (ib.)<sup>18</sup>. Dann weint sie.

Das emotionale Gewicht dieser Szene für den Protagonisten lässt sich schon daran ermesen, dass es, wie er in sein Tagebuch schreibt, wohl nur ihm gelinge, in dieser dicken und fast bewegungsunfähigen Frau – so brutal steht es hier: *«dans cette femme épaisse et presque infirme»* – das junge Mädchen zu erkennen, das sie einmal gewesen sei. Und dieser Eindruck mündet denn auch in eine selbstkritische

<sup>16</sup> *Wenn ich daran denke, daß du nicht einmal gemerkt hast... (176\*)*

<sup>17</sup> *Ich zitterte vor hoffnungsvoller Spannung. Es ist schwer zu beschreiben, handelte es sich doch um überwundene, längst beendete Gefühle. Die Hoffnung, vierzig Jahre früher einmal geliebt worden zu sein, ohne es zu wissen... Aber nein, daran glaubte ich nicht... (ib.)\**

<sup>18</sup> *...weil ich immer erwartete und hoffte, du kämest wieder... (ib.)*