

Aragons La Mise à mort und die Rezeption
romantischer Motive

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt der

Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät
des Wissenschaftlichen Rates
der Humboldt-Universität zu Berlin

von

Dipl.-Phil. Ana Maria Delgado

Berlin 1983

La Mise à mort gehört der dritten Schaffensperiode Louis Aragons an. Sie folgt der surrealistischen Phase und der „wirklichen Welt“- Periode nach. Dieser Roman aus dem Jahr 1965 ist die Bilanz seines bisherigen Werkes. Aragon konzentriert sich auf Probleme seines Schaffens und entwirft eine Synthese seiner eigenen Entwicklung in fiktiver Gestalt. Er greift dabei auf die Hegelsche Dialektik zurück, die er in seiner Jugend intensiv studiert hat. Die Widersprüchlichkeit seiner Entwicklung stellt er in *La Mise à mort* durch die Doppelgänger Alfred (der Erzähler des Romans) und Anthoine (Autor der „Drei Erzählungen aus der roten Mappe“), und auch Christian, einen dritten Doppelgänger, dar. Das Grundthema des Romans ist die Suche nach der Wahrheit auf drei Ebenen: Nach der historischen Wahrheit in „Murmure“, nach der Wahrheit des einzelnen Menschen in „Le Carnaval“ und nach der Wahrheit in der Kunst in „Oedipe“. Die drei Erzählungen aus der roten Mappe bringen die Vergangenheit Aragons ans Licht. Die Wiederentdeckung der surrealistischen Vergangenheit ist die Hauptantriebskraft für das Schreiben der drei Erzählungen. Das surrealistische Erbe muss dabei im Kontext der Romantik-Rezeption betrachtet werden (vor allem der deutschen Romantik). Von besonderer Brisanz für die Realismuskussion in *La Mise à mort* ist die Rezeption der im Roman behandelten romantischen Motive des Spiegels, des Schattens und des Doppelgängers. Sie tragen zu einer Öffnung des sozialistischen Realismusbegriffs bei, indem sie Werte der Phantasie und der Subjektivität darstellen und damit die Freiheit in der Wahl der Gestaltungsmethode erweitern.

La Mise à mort, Louis Aragon, Romantik, Surrealismus, Spiegel, Schatten, Doppelgänger

La Mise à mort belongs to the third phase of Louis Aragon's literary creation after the Surrealist period and the "Monde réel" phase; this 1965 novel appears as a balance of his work. Aragon concentrates on the problems of his creative work and sketches a synthesis of its evolution in fictional form using the philosophical method that he had studied in his youth and applied in his early writings: the Hegelian dialectic. It is through the *personae* of Alfred, narrator of the novel, Anthoine, author of the "Trois contes de la chemise rouge", and also Christian, that he presents the contradictions of this evolution. The main theme chosen for this presentation is the search for truth, trying to show the complexity of the various aspects of reality: the search for historical truth in "Murmure"; the search for individual truth in "Le Carnaval"; and the search for truth in art in "Oedipe". The rediscovery of the surrealist past is the main driving force behind the writing of the three stories, and the surrealist heritage appears in the context of the reception of Romanticism, especially German Romanticism. Particularly important for the reception of German Romanticism will be the three motifs of the mirror, the shadow, and the double (*Doppelgänger*), illustrating a broad conception of socialist realism at this stage, distancing itself from dogmatic conceptions of realism and extending the concept to values of fantasy and subjectivity.

La Mise à mort, Louis Aragon, Romanticism, Surrealism, Mirror, Shadow, Double (*Doppelgänger*)

Danksagung

An erster Stelle gilt mein Dank der Humboldt-Universität zu Berlin, die durch großzügige Unterstützung die Erstellung der vorliegenden Arbeit ermöglichte.

Meinen besonderen Dank für die fachliche Beratung und verständnisvolle Anteilnahme an dem Fortgang meiner Arbeit möchte ich meinen Betreuern, Frau Prof. Dr. Rita Schober, Prof. Dr. Siegfried Streller und Prof. Dr. Manfred Naumann aussprechen. Mein Dank gilt auch meiner Heimat-Universität Coimbra, die es mir ermöglichte, in drei Jahren eine Dissertation an der Humboldt-Universität zu schreiben.

Ich möchte mich ebenfalls bei Frau Dr. Irmgard Ackermann, Frau Prof. Dr. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos und Prof. Dr. Ludwig Scheidl für die Ratschläge in der Entstehungsphase meines Themas bedanken.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei Frau Dr. Brigitte Sändig und Frau Dr. Irene Selle bedanken, die die sprachliche Seite meiner Arbeit verständnisvoll betreut haben.

VORWORT

Die vorliegende Arbeit ist eine Interpretation von La Mise à mort unter dem Aspekt der Rezeption der in dem Roman vorkommenden romantischen Motive: Spiegel-, Schatten- und Doppelgängermotiv. Sie erhebt keineswegs den Anspruch, als Quellenforschung zu La Mise à mort oder als Motivgeschichte verstanden zu werden, obwohl sie zu beiden Aspekten einen Beitrag zu leisten hofft. Vielmehr könnte sie als Stoffgeschichte gelten, da die Umfunktionierung von romantischen Motiven bei Aragon im Vordergrund der Betrachtung steht; dies mit dem Hauptziel, über das bloße Material-sammeln und Aufzählen von Wandlungen der Motive hinaus, zu literaturhistorischen und poetologischen Erkenntnissen zu gelangen - in diesem Fall zu Erkenntnissen über die Funktion der Rezeption romantischer Motive in Aragons Schaffensmethode, d. h., zum Verhältnis zwischen Realismus und Romantik.

Dem Roman wurden zwei längere Studien gewidmet: Sophia Bibrowskas Une mise à mort. L'itinéraire romanesque d'Aragon (1972) und ein Kapitel in Delf Schmidts Arbeit Aragon. Zur Konzeption des sozialistischen Realismus in seinem Werk (1980). Beide Autoren betrachten La Mise à mort als einen Bruch im Verhältnis zu der vorhergehenden Phase der "wirklichen Welt". Für Bibrowska kommt der Gegensatz zwischen der zweiten und der dritten Schaffensperiode Aragons in der Persönlichkeitsspaltung zwischen Anthoine und Alfred zum Ausdruck; somit wird die surrealistische Phase von ihr nicht berücksichtigt. Für Schmidt gehört La Mise à mort, so wie Aragons Spätwerk, nicht zur Literatur des sozialistischen Realismus; er geht dabei von einer zu strengen Auffassung des Begriffs "sozialistischer Realismus" aus.

Im Gegensatz zu den genannten Studien wird im folgenden der Versuch unternommen, La Mise à mort in den gesamten Entwicklungsweg Aragons zu stellen. Durch die Analyse des Textes wird die Beziehung zu den beiden vorhergehenden Etappen, vor allem zu der gerade für die Romantik-Rezeption so wichtigen surrealistischen Periode hergestellt. Die Analyse der Rezeption romantischer Motive, die im Zentrum der Arbeit steht, führt zu Schlußfolgerungen über das Verhältnis Realismus und Romantik und zu einer differenzierten Bestimmung des Begriffs "sozialistischer Realismus" in der Auffassung Aragons.

INHALTSVERZEICHNIS

| | Seite |
|---|-------|
| Vorwort | |
| Die Grundstruktur des Romans | 1 |
| Das Grundthema des Romans: Dialog mit Elsa Triolets <u>Le grand Jamais</u> | 8 |
| Differenzierung des Grundthemas in den fiktionalen Äquivalenten der "Trois contes de la chemise rouge" | 16 |
| Die Suche nach der Wahrheit in der Geschichte - <u>Murmure</u> | 20 |
| Der Struensee-Stoff | 20 |
| Zeit- und Ortsebenen, Figuren | 21 |
| Der erzähltechnische Ansatzpunkt | 24 |
| Die Suche nach der Wahrheit des einzelnen Menschen - <u>Le Carnaval</u> | 34 |
| Titel und Motto, Ambivalentes Verhältnis zur Jugend | 34 |
| Zeit- und Ortsebenen, Figuren, Erzählperspektive | 35 |
| Deutsche Romantik und Avantgarde-Bewegungen | 40 |
| Die Musik als Spiegel - das Paradigma der absoluten Musik | 44 |
| Die Suche nach der Wahrheit in der Kunst - <u>Oedipe</u> | 48 |
| Rezeption des Ödipus-Mythos, Licht- und Schatten- Symbolik, Die psychologische Dimension | 48 |
| Robbe-Grillet's' <u>Les Gomme</u> s, Parodie des Kriminal- romans | 50 |
| Die Interferenz von <u>Anicet</u> in <u>Oedipe</u> , Das Resultat der Suche: der innerliterarische Bezug | 56 |
| Das Spiegelmotiv | 62 |
| Das Spiegelmotiv als das zentrale Organisations- prinzip des Romans | 62 |
| Die Spiegel von <u>La Mise à mort</u> : Le miroir de Venise | 65 |
| Le miroir Brot | 67 |

| | Seite |
|--|-------|
| La glace sans tain | 68 |
| Le miroir tournant | 69 |
| Le miroir d'Alice | 72 |
| Le Miroir-Temps | 74 |
| Der Verlust des Spiegelbildes: E. T. A. Hoffmanns "Geschichte vom verlorren Spiegelbild" | 75 |
| Umfunktionierung des Motivs bei Aragon | 78 |
| Das Schattenmotiv | 82 |
| Der Verlust des Schattens: A. von Chamisso's <u>Peter Schlemihls wundersame Geschichte</u> | 82 |
| Umfunktionierung des Motivs bei Aragon | 83 |
| Das Doppelgängermotiv | 87 |
| R. L. Stevensons <u>The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde</u> | 89 |
| E. A. Poes <u>William Wilson</u> | 93 |
| Umfunktionierung des Motivs bei Aragon | 94 |
| Schlußbemerkungen | |
| <u>La Mise à mort</u> im Kontext der Realismusauffassung Aragons und der Realismuskussion in den 60er Jahren | 95 |
| Zur Funktion der Rezeption romantischer Motive in der Realismuskussion | 103 |
| Anmerkungen | 106 |
| Literaturverzeichnis | 132 |
| Thesen | |

Die Grundstruktur des Romans

La Mise à mort (1965) gehört nach La Semaine sainte (1958) zur dritten Schaffensperiode Aragons¹; der dadaistischen Jugend, der surrealistischen Phase und der "wirklichen Welt"-Periode nachfolgend, erscheint sie als Bilanz seines bisherigen Werkes. Aragon konzentriert sich hier zum ersten Mal auf Probleme seines Schaffens und gibt dem Leser eine Synthese seiner Entwicklung in fiktiver Gestalt. Den Roman als eine solche Synthese zu analysieren ist keine einfache Aufgabe, wenn man die beiden entgegengesetzten von der Kritik entworfenen Bilder Aragons bedenkt: "celui d'un Aragon qui aurait trahi l'art d'avant-garde et de découverte, incarné par le surréalisme, pour retomber dans les ornières d'un académisme pompiérisant, inspiré par les productions soviétiques d'après 1934; et le schéma d'un Aragon qui, ayant rejeté les erreurs et les fantasmagories d'une 'folle jeunesse', aurait retrouvé la 'voie royale' du Grand Réalisme."² So wurde die erste oder die zweite Schaffensperiode positiv beurteilt, und La Mise à mort entsprechend als Rückkehr in die surrealistische Schaffensmethode oder als sozialistischer Realismus "malgré tout" interpretiert. Solchen vereinfachenden Interpretationen soll im folgenden von dem konzeptionellen Grundgedanken aus entgegengetreten werden, daß die Entwicklung Aragons, wie sie in La Mise à mort zum Ausdruck kommt, sich in Form einer Dialektik entwickelt hat: die surrealistische Phase wird als These, die Phase der "wirklichen Welt" als Antithese gesetzt, und die dritte Schaffensperiode als Synthese interpretiert. Die Brechungen zwischen den drei Schaffensperioden sind dialektische Brechungen; eine Interpretation, die den Versuch nicht unternimmt, sie bei aller Verschiedenheit als Einheit zu verstehen, wird dem Werk nicht gerecht werden können.

Für das Verständnis von La Mise à mort ist es entscheidend, daß vor allem die surrealistische Etappe als Bezugspunkt genommen wird, aber in ihrer durch die Erfahrung der "wirklichen Welt" aufgehobenen Form: "En 1958, La Semaine sainte ouvre une nouvelle 'étape' dans le développement de l'oeuvre d'Aragon. Cette étape nie la précédente, et celle d'avant, qu'on peut considérer elles-mêmes comme une négation en deux temps de l' 'étape surréaliste'."³

Wie es bei La Semaine sainte schon der Fall gewesen war, so versuchte die bürgerliche Kritik auch Aragons La Mise à mort "in Widerspruch zu seinen vorangegangenen Schaffen zu setzen und an seine surrealistische Periode anzuschließen."⁴ Aragons Surrealismusbezug in La Mise à mort kann jedoch keineswegs als bloßer Anschluß an eine frühere Schaffensperiode angesehen werden. Aragon betrachtet und beurteilt seine surrealistische Vergangenheit souverän von einer überlegenen Perspektive aus. Er knüpft an jene Züge seines damaligen Schaffens wieder an, die die Originalität seines Beitrages zum Surrealismus ausmachen und ihn von Breton unterscheiden: das Schreiben von Romanen und das philosophische Erkennen von Realität durch die Kunst. Zur Darstellung seiner widerspruchreichen Entwicklung greift Aragon auf die erkenntnistheoretische Methode zurück, die er in seiner Jugend intensiv studiert und in seinen früheren Schriften verwendet hatte: die Hegelsche Dialektik. Ohne diese hätte Aragon seine Entwicklung nicht fassen können, bei Betrachtung seiner surrealistischen Vergangenheit fand er sie wieder. Aragon hatte im Sommer 1924 Hegel intensiv gelesen, wahrscheinlich in der französischen Véra-Ausgabe, da seine Deutschkenntnisse "eher mangelhaft im Vergleich zur gestellten Aufgabe"⁵ gewesen sein sollen. Vermutlich war für Aragons Hegel-Rezeption Croces Schrift Ce qui est vivant et ce qui est mort de la Philosophie de Hegel von Bedeutung: "Croce und Hegel/Véra sind die eigentlichen philosophischen Ratgeber Aragons bei der Ausarbeitung seiner Surrealismus-Theorie."⁶ Die surrealistischen Manifeste von 1924 Une vague de rêves und L'ombre de l'inventeur lassen vertieftes Nachdenken über die Hegelsche Dialektik erkennen, und in Le Paysan de Paris wird der Surrealismus als Einheit von Gegensätzen aufgefaßt. In seiner Einführung in Hegels Logik geht Véra mit großem Nachdruck auf das dialektische Werden (devenir) ein - er erklärt "in einer für Aragon vorbildlichen Art das Verfahren der doppelten Negation" und zur Dialektik selbst wird folgendes gesagt: "L'acte de la vision est un milieu entre la lumière et l'ombre"⁷. In der "Préface à une mythologie moderne", die dem Roman Le Paysan de Paris vorangestellt ist, polemisiert Aragon gegen die "fameuse doctrine cartésienne de l'évidence": "Or il est un royaume noir, et que les yeux de l'homme évitent, parce que ce paysage ne les flatte

point. Cette ombre, de laquelle il prétend se passer pour décrire la lumière, c'est l'erreur avec ses caractères inconnus, l'erreur qui, seule, pourrait témoigner à celui qui l'aurait envisagée pour elle-même, de la fugitive réalité. Mais qui ne saisit que le visage de l'erreur et celui de la vérité ne sauraient avoir des traits différents?"⁸

Auf diese erkenntnistheoretischen Ansätze der surrealistischen Periode knüpft Aragon in La Mise à mort wieder an - hier, wie damals, schließt das Begreifen des Lichtes notwendigerweise das Erfassen seines Gegenteils ein: "Das Licht begreifen, heißt also, gleichzeitig seinen Gegensatz - den Schatten - umfassen (comprendre)."⁹ In La Mise à mort vermitteln die Spiegelspiele eine dialektische Sicht, wie sie der Brotsche Spiegel am besten offenbart: "de l'existence de deux pensées qui se confrontent, naît au minimum une troisième pensée, qui est entre les deux autres le fléau d'équilibre, et puis si je commence à faire jouer les charnières entre les trois images le jeu démultiplie chacune, et rend à l'esprit sa complexité..." (S. 397). Das Spiegelspiel setzt sich dem linearen Gedankengang (la pensée linéaire) entgegen und widerspiegelt die Komplexität der Denk- und Schreibprozesse sowie der historischen, persönlichen und künstlerischen Entwicklungen. Für die Perspektive des Erzählers von La Mise à mort ist charakteristisch: "brusquement le monde entier, je le voyais comme cela, le résultat d'un jeu de miroirs, l'interférence de sources lumineuses situées de l'autre côté des glaces." (S. 116). Das Aufeinanderfolgen der verschiedenen Aspekte, Phasen usw. des dialektischen Gedankenganges, die Realität widerspiegelnd, führen zum Schwindelgefühl ("vertige" ist ein Schlüsselwort in La Mise à mort und bezeichnet das dialektische Werden). Dieser "vertige" kommt jedoch im Roman nicht aus "un quelconque au-delà de cette vie, de ce monde; l'auteur plus ou moins secret, qui raconte l'histoire devant nous sans se gêner, se promène les fils à travers toute l'histoire contemporaine, enfin une grande part de cette histoire, la guerre d'Espagne, l'U.R.S.S., sa lumière et ses ombres, la montée incompréhensible du nazisme, la défaite, les étrangetés de l'immédiate après-libération, (...) l'autre après-guerre, celle de l'hiver 1918-1919, bien d'autres événements encore, sans parler des remembrances de plus lointains passés. Événements, mais aussi

conflits d'idées, conflit d'abord des idées et de 'ce qu'elles deviennent' (p. 174), le réalisme que l'on voudrait ... réaliste, et dont on exige qu'il prédise l'avenir, voire le fabrique (pp. 404 et 405). Et puis, les conflits internes, ceux de l'individu, qui, sous un certain angle, traduisent, répercutent le drame historique"¹⁰. Diese "dionysische" Form der Erkenntnis findet in La Mise à mort seinen extremen Ausdruck im Wahnsinn: "Il vous a aimé, Madame, comprenez bien, il vous a aimé à la folie," (S. 421); sie entsteht aus dem Versuch, die Vielfältigkeit (pluralité) der Realität zu erfassen. In Le Paysan de Paris wird die Liebe als Mittel genannt, die "Geheimnisse" der Wirklichkeit zu durchdringen: "L'amour est un état de confusion du réel et du merveilleux. Dans cet état, les contradictions de l'être apparaissent comme réellement essentielles à l'être."¹¹ In der surrealistischen Periode reagierte Aragon auf die cartesianische Erkenntnismethode und deren Realitätsbegriff; in Le Paysan de Paris heißt es: "La folie est la prédominance de l'abstract et du général sur le concret et la poésie. (...) le fou est celui qui a tout perdu, excepté sa raison. (G. H. Chesterton)."¹² Im folgenden kann nicht auf die Frage der Entwicklung der Begriffe "fou" und "folie" bei Aragon näher eingegangen werden; die Untersuchung dieses Problems würde sich jedoch lohnen. Die Surrealisten haben die Hysterie als höchste Ausdrucksform gefeiert¹³. Mit Le Fou d'Elsa (1963) stellt sich Aragon in die große Entwicklungslinie der Shakespeareschen "fools" und von Erasmus' Lob der Narrheit. Die "traditionsreiche Gestalt des Medjoun - des Wahnsinnigen, des Liebenden, des Dichters"¹⁴ steht ebenfalls in der Tradition von Platons Ion, in dem der Dichter als Wahnsinniger und die Inspiration als Besessenheit dargestellt worden waren. In La Mise à mort gehören "folie" und "vertige" zum umfassenden Begreifen der Realität in der Dynamik ihres Werdens.

Die regen Diskussionen, die sich in Frankreich am Nouveau Roman entzündet hatten, bilden einen weiteren Grund für Aragons Entschluß, die Bilanz seines bisherigen Schaffens in einem Roman zu ziehen. In einem Begleittext zum Roman schrieb Aragon: "Ce pourrait être aussi le roman de la personne humaine, celui de la création romanesque ou le roman du romancier." Der hier angedeutete autobiographische Charakter von La Mise à mort hat ihm manche

Anklage des Subjektivismus eingebracht. Nach Delf Schmidts Ansicht befindet sich Aragon, indem er eine solche Thematik behandelt, in einem Widerspruch zu sich selbst. Einerseits mache er in Anlehnung an Garaudys D'un réalisme sans rivages in La Mise à mort Schluß "mit dem beklagten Verschwinden der Persönlichkeit des Dichters aus der Literatur" und erhebe "den 'homme créateur', und zwar gerade in seinen 'faces multiples', aber auch in seiner spezifischen Tätigkeit, der 'création', zum eigentlichen Gegenstand"; andererseits aber zitiere er "1960, also vor Garaudys Sanktionierung des 'homme créateur' als eines Kunst- und romanfähigen Gegenstandes (...) Elsa Triolets Distanzierung vom Narzißmus des 'auto-portrait', wie er sich ihrem Urteil über den 'strip-tease' des 'je autobiographique' in seinem Aufsatz über die 'Romans à clefs' Sartres und de Beauvoirs anschließt."¹⁵ Daraus den Schluß zu ziehen, La Mise à mort wäre ein subjektivistischer Roman, wäre ungerecht. Vielmehr wendet sich Aragon gegen die These von der "Eindimensionalität des modernen Menschen" und gegen das Verschwinden des Subjekts aus dem Roman, wie es bei den Nouveaux Romanciers der Fall war. Darüber hinaus will er das Schreiben traditioneller Romane und das Bild des allwissenden Autors entmystifizieren. Die in den Roman eingearbeiteten Bezüge auf sein Manuskript sowie die im Text vorkommenden Vorlesungen von Romankapiteln bzw. Abschnitten¹⁶ geben dem Leser fortwährend Einsicht in die Produktionsmechanismen des Romans. Schließlich steckt in jedem Porträt ein Stück Selbstporträt: "Comme ces peintres qui peuvent faire le portrait d'une femme au d'un philosophe, d'un enfant ou d'un roi, c'est toujours leur portrait qu'ils font." (S. 16). Aragon ist in La Mise à mort darum bemüht, die Geheimnisse des Romanschreibens zu entdecken und sie dem Leser zu enthüllen: "Tout auto-portrait suppose un miroir, a été peint ou dessiné devant un miroir (une mémoire au besoin, c'est encore un miroir). Par une étrange convention tacite, les peintres pendant des siècles ont supprimé le miroir de leurs auto-portraits, comme un prestidigitateur qui ne montre pas l'envers de ses tours."¹⁷ La Mise à mort ist somit der Höhepunkt der metaliterarischen Reflexionen Aragons in der letzten Schaffensperiode: "depuis La Semaine sainte, les romans les plus récents éclairent le récit en montrant comme il se fait, au moment où il se fait; la visible élaboration du roman

est elle-même roman."¹⁸ Situiert man La Mise à mort in der Entwicklungslinie, die von der Romantik bis zum Kubismus führt, so ist die Erscheinung des Subjekts völlig plausibel: "Avec le romantisme, cet axiome fondamental [l'existence d'un monde, d'une 'nature', intérieure ou extérieure, qui constitue le modèle dont l'art doit, avec ses moyens propres, reproduire la réalité] est contesté. L'écrivain, ou en général l'artiste, se désintéresse de plus en plus de l'objet, tel que la tradition, la société et son langage coutumier le définissent. Parallèlement à ce détachement croissant de l'objet, le sujet, le moi, prend une importance de plus en plus grande. (...) Au terme de cette évolution si, devant une toile, l'on demande: qu'est-ce que cela représente? La seule réponse possible est: cela représente celui qui l'a faite."¹⁹

Die Widersprüchlichkeit seiner Entwicklung versucht Aragon in La Mise à mort durch zwei Doppelgängerfiguren, Anthoine und Alfred (Aragon hieß mit Taufnamen Louis-Marie-Anthoine-Alfred²⁰), darzustellen. Beide lieben Fougère, aber sie unterscheiden sich "par le fait que Fougère semble aimer Anthoine, par le fait qu'Anthoine déclare n'être pas jaloux (...), qu'il a perdu son image, etc." (S. 30). Andere vom Erzähler benannten Unterschiede erweisen sich eher als komplementäre Züge: Alfred z.B. interessiert sich für die Gegenwart als Spiegelbild der Vergangenheit, Anthoine umgekehrt für die Vergangenheit als Spiegelbild der Gegenwart (S. 31). Die beiden fiktiven Figuren stellen folglich zwei Seiten des Autors im Roman dar. Man kann zwischen ihren Schreibweisen nicht unterscheiden: "il existe une zone de confusion, une région où nos silhouettes tendent à se superposer, ou peut-être est-ce le rapport de l'ombre et du corps, ou du corps et de l'âme, pourquoi pas? C'est où l'un comme l'autre nous cessons d'exister pour autrui, pour n'être que soi-même, je veux dire quand nous écrivons. Il est plus facile de distinguer, l'une et l'autre en nous, la marionnette, que d'attribuer, à Anthoine ou à moi, ces textes où nous avons tous deux tendance à glisser de la première à la troisième personne, et vice-versa: en fait, la coïncidence de nos deux images se fait dans l'auteur, je veux dire (qui, je?) dans ce moment où la pensée peut sembler émaner d'un tiers, dit l'auteur." (S. 30). Es ist daher verständlich, daß Fougère manch-

mal zwischen den Texten der beiden fiktiven Autoren gar nicht unterscheiden kann: "Extraordinaire, (...) ce que vous pouvez avoir tous les deux la même écriture" (S. 71); "C'est vous? ou c'est Anthoine, qui a écrit là-dessus?" (S. 169). Alfred ist der Erzähler des Romans; Anthoines Texte jedoch erscheinen als Collagen, als "thèmes secondaires", in Form der drei Erzählungen aus der roten Mappe, die in den Text des Romans einbezogen werden. Die rote Mappe trägt als Inschrift "XVII^e Congrès du Parti Communiste Français, Paris 14-17 mai 1964"; in ihr findet Alfred Anthoines Erzählungen - "Il y avait trois nouvelles: Murmure, Le Carnaval, Oedipe ... et je les avait lues avec cette avidité, la première pour ce qu'il pouvait y avoir d'évidente parenté de Murmure à Fougère, les autres pour ce qui s'en écartait, la volonté de s'en écarter. Toutes trois sans lien d'apparence, avec en elles de sourds échos de l'une à l'autre répondant..." (S. 172). Die Einheit der widerspruchsreichen Entwicklung des Autors wird durch die Ähnlichkeit der verschiedenen Schreibweisen - der drei Erzählungen und der restlichen Kapitel des Romans - bewiesen. Die "trois contes" entsprechen nicht einer Schaffensperiode - jede Erzählung trägt, wie die Analyse zeigen wird, Züge der beiden ersten Schaffensperioden und ist somit eine Synthese, in der die Gegensätze zur Aufhebung gelangen. Die Komplexität des Autors, der in der dritten Phase die Gegensätzlichkeit der beiden ersten aufhebt, wird im Roman noch zusätzlich durch den dritten Doppelgänger, Christian Fustel - Schmidt, "den Gleichgültigen", veranschaulicht, der seinerseits wiederum drei verschiedene Spiegelbilder besitzt.

Das Grundthema des Romans: Dialog mit Elsa Triolets

Le Grand Jamais

Man kann La Mise à mort als einen "Liebesroman" auffassen: es geht um die Lebensgeschichte von Elsa Triolet und Aragon als schöpferische Menschen. Für beide Autoren hat das Schreiben des Romans Ähnlichkeit mit der Geschichtsschreibung¹. Aragon betont die Verflechtung der drei Dimensionen in ihrem literarischen Schaffen folgendermaßen: "Et dont [des préfaces] on verra peut-être, les lisant, comme il nous est arrivé progressivement de l'apercevoir à les écrire, le triple caractère, je veux dire qu'elles sont à la fois notre histoire à nous, le vrai, l'essentiel de notre histoire d'écrivains, à nous, Elsa Triolet, Aragon, et une histoire de notre temps, la vôtre. Si bien que de ces deux caractères-là se dégage le troisième, l'essentiel sans doute, une véritable théorie du roman moderne"² (Hervorhebungen von mir, AMD). Das "croisement" von Le Grand Jamais und La Mise à mort wird von beiden Autoren ausdrücklich betont: "sans Le Grand Jamais, je n'aurais jamais écrit La Mise à mort,"³; "Le Grand Jamais roman croisé avec La Mise à mort, que tu écrivis à la même époque ou à peu après. Le 'croisement' de ces deux romans est plus flagrant que dans les précédents, ne serait-ce que dans les deux titres où différemment et également intervient la mort. Ces deux romans-ci sont des romans du roman et du romancier."⁴ Hier bezeichnet Elsa Triolet beide Romane als Metaromane; insofern bedeutet Le Grand Jamais eine Wendung im Schaffen der Schriftstellerin: "C'est dans Le Grand Jamais que pour la première fois dans mes écrits le personnage de l'auteur s'introduit dans le roman au même titre que des personnages romanesques"⁵. Das metaliterarische Gespräch in Murmure zwischen Murmure und dem Erzähler reflektiert die Unterschiede in der Romanauffassung beider Autoren: "Le roman, est-ce que ça consiste à donner la vie à d'autres? ou à vivre la vie des autres? Moi, j'ai toujours pensé d'abord quelque chose fortement, quelque chose qui voulait, qui devait prendre forme humaine, jamais la mienne, quelque chose qui demandait à vivre, et mes personnages, ce qui leur arrive, je ne les ai pris nulle part, ce sont des habits pour ce que j'ai à dire, ce qui se détache de moi... Toi, c'est le contraire, tu

prends les gens dans la nature pour voir ce qu'ils vont te faire penser... Tu triches." (S. 210-211). Diese von beiden Autoren betonten Unterschiede werden aber durch folgende Aussage Aragons relativiert: "Au fond, je ne suis pas très romancier... Il s'agit toujours chez moi d'idées auxquelles j'essaie de donner un corps, un visage."⁶ Jedenfalls hat Aragon einen Unterschied empfunden: im Gegensatz zu ihm habe Elsa Triolet die Fähigkeit, in ihren Romanen Figuren zum Leben zu erwecken, zu schaffen. In Elsa wird die Eifersucht Aragons diesen Figuren gegenüber angesprochen: "Il naissait des êtres de toi que je n'avais pas faits/ Personne ne saura jamais la violence/ La torture la jalousie/ L'égarement qui s'emparait de moi quand tu avais enfin la cruauté/ De me montrer ces enfants de toi seule."⁷ Diese Eifersucht entspricht der Terminologie, die Aragon in Les Incipit für den Roman benutzt.⁸ Diesem Gefühl der Eifersucht entsprechen in La Mise à mort die Empfindungen Alfreds in bezug auf Anthoine, da das Bild von Anthoine durch Fougères Vorstellungen geprägt ist: "Tout commence comme dans Alice, Let's suppose, c'est-à-dire que tout part de Fougère, du supposing de Fougère. Elle aura ainsi par le jeu qu'elle invente séparé en moi (...) le personnage qu'elle voit d'un oeil critique, Alfred, celui que je suis vraiment, ainsi baptisé ou non, de l'idée qu'elle se fait de moi pour m'aimer, ou plus exactement pour l'aimer: Anthoine." (S. 395-396). Was also vordergründig als eine Dreiecksgeschichte erscheint, erweist sich als Basis für metaliterarische Überlegungen. Die Eifersucht, die das "Anthoine-Spiel" verursacht, ist nicht nur negativ: sie enthält als positives Moment die Erforschung von möglichen Persönlichkeitsentwicklungen durch das Ausprobieren von Rollen. Das "Anthoine-Spiel" erläutert die grundsätzliche Frage: wie entsteht ein Roman und wie werden Figuren geschaffen? Diese Frage ist von solcher Wichtigkeit, daß Aragon den Begriff "Realismus" im Roman davon abhängig macht: "Un roman, par définition, est un ouvrage qui met des personnages en scène (...) Et la première question du réalisme est celle de la réalité, de l'existence réelle de ces personnages et des rapports de ces personnages avec l'auteur lui-même".⁹ Aragon hat in La Mise à mort die zwei widerspruchsvollen

Seiten seiner Entwicklung durch Alfred und Anthoine reflektiert; dieses Vorgehen ist im Grunde genommen das gleiche wie das des traditionellen Romanciers. Der Unterschied ist hier nur, daß die metaliterarische Reflexion über die Schaffensmechanismen von fiktiven Figuren das Bild des allwissenden Autors bewußt zerstört: "Moi, mon tort, c'est d'avoir pris trop au sérieux par ci par là deux aspects de moi-même, de les avoir attribués à deux personnages, quand je ne suis qu'un, c'est-à-dire, d'avoir fait ce qu'en réalité font tous les romanciers." (S. 402). Elsa Triolet möchte sich in Le Grand Jamais von ihrer bisherigen Schaffensmethode distanzieren: "Ici était en jeu ma liberté de création. Après tout l'invention, que jusque-là je prenais pour ma divine liberté, n'était qu'une prison que je me construisais moi-même. Je devenais prisonnière de l'histoire que j'inventais, de mes personnages, lesquels sont ce que je les avait faits, mais doivent le rester: je ne pouvais plus les faire sortir de leur rôle sans devenir incohérente."¹⁰ Daher ihr Bedürfnis, die Figur des Autors in den Roman eingehen zu lassen, sein Verhältnis zu seinen Figuren klarzulegen, die Mechanismen des Schreibens zu enthüllen: "C'est cette attitude vis-à-vis du roman qui, aux personnages romanesques, m'a fait adjoindre le personnage de l'auteur, sans masque ni fards, avec son visage blême et ses vêtements de ville, entrant et sortant de la fiction quand bon lui semble, chaque fois que le roman qu'il écrit devant le lecteur, sans se cacher, le mine à des réflexions à propos, en connexion avec, ou en dehors de l'histoire racontée."¹¹

Beide Romane verbindet nicht nur die metaliterarische Reflexion - sie behandeln auch das gleiche Grundthema, die Suche nach der Wahrheit. In der literarischen Autobiographie La Mise en mots erklärt Elsa Triolet ihre Absichten in Le Grand Jamais: "Et tout cela, que j'ai mis en mots, était inventé pour dire l'impossibilité qu'il y a de discerner la vérité dans l'Histoire, pour dire que l'Histoire est toujours reconstituée du point de vue de la pensée dominante; que sa vérité est temporaire, que cette vérité change quand le pouvoir change de mains."¹² Zu diesem Thema wäre sie durch ihre Reaktion auf die Veröffentlichung von

Majakovskys Biographie gelangt: "Je mentirais si je disais que la biographie de Vladimir Maïakovsky, poète russe, telle qu'elle s'écrit de nos jours, n'a pas pesé sur ce thème de la falsification de l'Histoire, et ne m'a pas dans une certaine mesure menée à l'écriture de ces deux romans. [Gemeint sind Le Grand Jamais und La Mise en mots]"¹³ Le Grand Jamais behandelt die Unmöglichkeit, die historische Wahrheit zu finden. Die persönliche (posthume) Geschichte der Hauptfigur des Romans, des Historikers Régis Lalande, beweist seine These von der Unmöglichkeit historischer Wahrheit: "Régis Lalande, professeur d'histoire qui ne croyait pas à l'Histoire, devient glorieux à titre posthume, sur des données fausses, sur une conception erronée de ses ouvrages et de sa personnalité. Le pensée officielle en vigueur l'annexe, et sa gloire posthume est basée sur ce qu'il n'a jamais ni pensé, ni été, tandis que son véritable génie reste ignoré, ou méconnu, ou falsifié. Régis Lalande devient une démonstration de sa propre thèse concernant la falsification des faits historiques: les faits se perdent, la vérité historique se trouve toujours entre les mains du pouvoir et change de camp avec lui."¹⁴ Delf Schmidt behauptet zu Recht, die Denunzierung des dogmatischen Wahrheitsanspruchs wäre bei Elsa Triolet in einen die Möglichkeit objektiver Wahrheit leugnenden Relativismus umgeschlagen¹⁵. Mögen Schmidts Bemerkungen zu Le Grand Jamais zutreffen, so ist doch die Gleichsetzung mit Aragons Geschichtsauffassung in La Mise à mort nicht stimmig: daß Aragon hier versucht hat, verschiedene Prozesse der Wirklichkeit in ihrer Komplexität aufzuzeigen, darf nicht als Relativismus oder Geschichtsagnostizismus interpretiert werden. Daher ist es "ein Kurzschluß, wenn behauptet wird, daß Aragon in seinem Spätwerk den 'Schein einer Tragödie der Menschheit schlechthin' aufbaue oder daß 'sein Glaube an historische Wahrheit in Relativismus' umschlage"¹⁶. Schmidt sieht zu Recht in Le Grand Jamais die entscheidende Anregung für La Mise à mort: "die dialektische Fassung der geschichtlichen Erkenntnis, wie sie noch dem Aragon der 'Semaine sainte' zur Verfügung stand, bei Elsa Triolet mit ihrem Roman 'Le grand Jamais' in einen Geschichtsagnostizismus umgeschlagen - und in genau diesem Roman können wir, von einzelnen Motiven bis zu den sich bedingenden Themenkomplexen des diskreditierten

'témoignage' und der Zersplitterung der Ich-Identität, die entscheidende Anregung für Aragons 'La Mise à mort' sehen."¹⁷ Es entspricht jedoch nicht dem Stand der Dinge, wenn er auf die Ähnlichkeit der beiden Romane in bezug auf den historischen Agnostizismus und auf die Zersplitterung der Ich-Identität hinweist. Delf Schmidt ist nicht der einzige, der in Le Mise à mort eine Zersplitterung der Ich-Identität vermutet. Gero von Wilpert führt den Gedanken bis zur letzten Konsequenz: "Louis Aragons Roman 'La mise à mort' (1965), wo das völlige Verschwinden des Spiegelbildes den Identitätsverlust darstellt."¹⁸ Ohne die vollständige Analyse des Problems hier antizipieren zu wollen, sei an dieser Stelle nur auf die Analyse-Funktion der Doppelg ngerfiguren aufmerksam gemacht; das von Anthoine verlorene Spiegelbild wird wieder gefunden, und die widerspruchreiche Einheit der Entwicklung des Autors wiederhergestellt. Insofern kann man nicht von "Zersplitterung der Ich-Identität" oder von "Identitätsverlust" in La Mise à mort sprechen. La Mise à mort unterscheidet sich wesentlich von Le Grand Jamais dadurch, daß gerade die Suche nach der Wahrheit im Vordergrund erscheint (dies gleichzeitig auf drei Ebenen - in der Geschichte, beim einzelnen Menschen und in der Kunst). Die Ziellosigkeit der Suche kann nur eine scheinbare sein. Die Welt und die Wirklichkeit sind für Aragon in La Mise à mort erkennbar - sonst würde es sich nicht lohnen, nach der Wahrheit zu suchen. Aber diese Suche erweist sich als äußerst kompliziert, es ist überaus schwer, die historischen, persönlichen und künstlerischen Prozesse zu erschließen. Aragon muß gegen Ende der "wirklichen Welt"-Periode festgestellt haben, daß es nicht so einfach war, die Wirklichkeit zu erkennen, wie er es sich in dieser Periode vorgestellt hatte. Sicherlich hinterläßt die Erfahrung des XX. Parteitag der KPdSU bei Aragon ein allgemeines Gefühl der Unsicherheit: "Il y avait eu aussi un coup formidable contre l'esprit de certitude, que l'on r sume par le nom du XX^e Congrès."¹⁹ In La Mise à mort behandeln die Kapitel "Le miroir de Venise" und Murmure Fragen des Personenkults in der Sowjetunion vor dem XX. Parteitag und Probleme des Aufbaus des Sozialismus. Aragon formuliert seine persönliche Reaktion auf den XX. Parteitag auch

folgendermaßen: "Je connais des gens à qui le XX^e Congrès a fait perdre confiance en tout ce qu'ils avaient tenu pour le beau et le bien dans leur vie, alors qu'il était justement la réaffirmation de tout ce qui a donné à tant d'hommes la force de vivre et de mourir."²⁰ Der XX. Parteitag löst bei Aragon eine allgemeine Krise aus: "comme la précédente, autour des années trente, cette nouvelle phase s'ouvre pour Aragon par une grave crise personnelle, morale, philosophique, politique. Cette crise est provoquée par les révélations sur le stalinisme faites en 1956 au XX^e Congrès du Parti Communiste de l'U.R.S.S. et elle reflète la crise qui secoue alors le mouvement communiste international. (...) Cette phase historique est pour lui une phase de remise en question, d'examen critique, scientifique, de sa pratique antérieure, réflexion personnelle mais non pas individualiste, puisqu'elle accompagne, nourrit et souvent entraîne et stimule, la réflexion collective du P.C.F. qui aboutit, en 1966, au Comité Central d'Argenteuil et à la Résolution qui y est adoptée: ce texte est une véritable charte des rapports entre un parti communiste et les créateurs artistiques et littéraires; on peut dire qu'à partir de ce moment le P.C.F. commence à restaurer les relations qu'au moment du Front Populaire, puis de la Résistance et de la Libération, il avait entretenues aussi bien avec l'avant-garde qu'avec la masse des créateurs. Aragon prend une part prépondérante dans ce processus. Loin de prendre congé du marxisme, il approfondit sa réflexion personnelle dans le sens d'un marxisme non dogmatique, fidèle à son inspiration première, une pensée critique et dialectique: il remet par conséquent en cause beaucoup de schémas antérieurs, il rejette les formules simplificatrices, il s'ouvre encore davantage à la complexité des choses. En particulier, il réfléchit sur le sens de sa rupture avec le surréalisme."²¹ Infolge dieser umfassenden Krise erscheint die Welt in La Mise à mort als scheinbar unzusammenhängende, sogar chaotische Wirklichkeit: "La carte du monde se déchirait, en fait de roman, les pages pendantes, la colle séchée sur les fils du brochage, la couverture en lambeaux..." (S. 56). Im Vergleich zu den Romanen der "wirklichen Welt" - "Si l'on s'en tient aux formules extérieures, on ne manquera pas de classer de tels livres dans

la catégorie, à vrai dire floue et mal définie, du 'roman traditionnel', car ils mettent en scène des 'personnages' définis avec précision et ils déroulent un récit cohérent, une 'fiction naive'.²² - erscheint La Mise à mort als ein relativ unzusammenhängender, sogar chaotischer Diskurs, der die Komplexität der Wirklichkeitsprozesse widerspiegeln soll. Symbole und Ausdruck des Chaos der Welt sind vordergründig das Haus von Usher - "un monde qui se précipite vers sa perte, sa chute plutôt, oui, vers sa chute, ce monde où nous vivons, cette maison où nous habitons" (S. 20) - und Prosperos Rede aus The Tempest - "C'est là où il explique à ce nouveau fils qu'il a que le monde même, ses tours coiffées du nuées, ses palais superbes, ses temples solennels, oui, tout ce dont il est héritage, va se dissoudre comme ce spectacle immatériel s'est évanoui sans laisser même une ruine derrière lui" (S. 129). Hatte Aragon in der vorhergegangenen Phase der "wirklichen Welt" versucht, etwa nach Lukács Vorschrift, durch künstlerische Gestaltung die Grundmechanismen der gesellschaftlichen Wirklichkeit klarzulegen, so erscheint ihm diese Gestaltungsmethode jetzt problematisch. Ernst Blochs Infragestellung der Lukács-schen Realitätsauffassung und -darstellung - "vielleicht ist die echte Wirklichkeit auch Unterbrechung"²³ - und Adornos Kritik einer linearen künstlerischen Darstellung - "Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen"²⁴ - trägt La Mise à mort Rechnung. Die Gestaltung einer harmonischen widerspruchsfreien Totalität, wie sie für die bürgerliche Selbstverständigung typisch war, wird hier nicht durch eine Darstellungsmethode ersetzt, die in der Wiedergabe von Details vor der Unmöglichkeit ganzheitlicher Darstellung kapituliert. Für Aragons Realismusauffassung ist es hingegen charakteristisch, daß die scheinbar chaotische Realität im Roman geordnet wird. Dies geschieht in La Mise à mort durch tiefgründige Spiele, die dem dialektischen Denken entsprechen und sich dem vereinfachend antinomischen Gedankengang entgegensetzen²⁵. "Jeu" und "jouer" sind in La Mise à mort Schlüsselwörter: "le jeu d'Anthoine", das "Let's pretend"-Spiel, "le jeu des miroirs". Die Fiktion, dieses "Intermezzos im täglichen Leben"²⁶, die Hypothese, das "Let's pretend"-Spiel ermöglichen die Aufhebung des normalen Sinnes für Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit und

die Öffnung zum Reich der Phantasie hin. Der Roman erweist sich als ein "Mentir-Vrai" (Wahr-Lügen)²⁷ - dieser dialektische Begriff ist eine Metapher vom Lügen als Mittel, zur Wahrheit zu gelangen: "savoir ne me suffira jamais, et jamais ne me dispensera de mentir. Mentir est le propre de l'homme. (...) C'est par cette propriété du mensonge qu'il avance, qu'il découvre, qu'il invente, qu'il conquiert... c'est par cette hypothèse qu'il se dépasse, qu'il dépasse ce dont il peut témoigner, ce qu'il tient d'autrui ou de l'expérience. (...) La forme la plus haute du mensonge, c'est le roman, où mentir permet d'atteindre la vérité." (S.125).

Damit wird die bei Aragon in der surrealistischen Periode vorhandene Auffassung von Kunst als erkenntnistheoretisches Mittel und als Befreiung von der Unmittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmung weiterentwickelt.

Differenzierung des Grundthemas in den fiktionalen Äquivalenten der "Trois contes de la chemise rouge"

In Le Mérou schreibt Aragon den drei Erzählungen aus der roten Mappe die Rolle von "thèmes secondaires" (Sekundärthemen) zu: "Pourtant je voudrais insister sur le caractère particulier des trois Contes de la chemise rouge dans La Mise à mort, de leur valeur de parenthèses dans le roman, de thèmes secondaires pour me reporter à un concept déjà familier aux lecteurs des Oeuvres croisées."¹ Wie ihr Name besagt, haben die Sekundärthemen die Funktion, den Lesern das Hauptthema des Romans zugänglich zu machen: "Le thème principal (...) aurait-il trouvé le chemin de certains coeurs sans le thème secondaire?" (S. 342). Eine genauere Definition gibt Aragon auch in La Mise à mort: "le thème secondaire introduit donne sens à ce qui profondément agit les personnages, leurs arrières-pensées, je dirais leurs arrière-passions, dont ils ne sauraient eux-mêmes être que les porteurs passagers et peut-être inconscients, à demi-conscients." (S. 342). Damit haben die Sekundärthemen die gleiche Funktion wie das "Incipit", nämlich den "Hintertext" (l'arrière-texte) zu erforschen: "quand je cherche à voir, dans les livres d'autrui comme dans les miens, par l'incipit, c'est bien 'l'autre côté du miroir' où je veux passer, c'est le voyage d'Alice que je recommence. Je le dis même quelque part dans le livre ci-dessus nommé [La Mise à mort]: l'arrière-texte... l'incipit m'ouvre l'arrière-texte, ou peut-être n'est-il que le trou de la serrure par où je regarde ce monde interdit."² Die Erforschung der "arrière-passions" der Romanfiguren, sowie die Ergründung des "Hintertextes" tragen zur Zerstörung des Bildes vom allwissenden Autor bei und gehören damit in die kritische und produktive Auseinandersetzung Aragons mit dem traditionellen Roman.

Aragon hat sich mehrmals über den Einfluß geäußert, den Elsa Triolets systematische Verwendung des Sekundärthemas auf ihn ausgeübt hätte³. Dieser Einfluß setzt am Anfang des Dialogs beider Schriftsteller mit Elsa Triolets Bonsoir, Thérèse ein: "J'ajouterai que l'histoire des frères Denrow est introduite dans Bonsoir, Thérèse comme un collage, sans rapport apparent, à première vue au moins, dans ce livre, avec l'histoire commencée comme un récit écrit par la narratrice d' Une vie étrangère (...), et il m'est arrivé plus tard d'y repenser quand j'écrivais La Mise à mort et

que j'y introduisis trois contes Murmure, Le Carnaval et Oedipe." ⁴
Die Wichtigkeit der Gleichsetzung von Sekundärthema und Collage ergibt sich daraus, daß beide im Roman den normalen Ablauf der Handlung unterbrechen, Collage als Sekundärthema wird bei Aragon "zu einem Mittel, die Komplexität der objektiven Realität zu erfassen, lineare Weltbilder und herrschende Normensysteme zu durchbrechen, neue Zugänge zur Wirklichkeit gegen bestehende Konventionen zu öffnen, den Leser zu umfassender, kritischer Aneignung der Wirklichkeit zu veranlassen," ⁵ Collage als Sekundärthema wird zu einem künstlerischen Vorgehen, "das darauf gerichtet ist, Bilder von Objekten in neue Zusammenhänge einzuordnen. Die Überraschung des Entdeckens, des Neu-Erkennens (nicht des Wiedererkennens) wird zum Prinzip poetischer Wirkung." ⁶ Es gilt also, die drei Erzählungen aus der roten Mappe als Collagen, als Sekundärthemen in dem analysierten Sinn zu verstehen. Sie unterbrechen die Handlung von La Mise à mort, die Dreiecksgeschichte von Fougère, Alfred und Anthoine. Sie bringen vor allem die Vergangenheit des Erzählers ans Licht und sollen grundsätzlich beweisen, daß Anthoine - bei aller Verschiedenheit der drei Erzählungen - keineswegs drei Schreibweisen hat, sondern nur eine; und daß Anthoines Schreibweise von der Alfreds nicht zu unterscheiden ist.

Die drei Erzählungen aus der roten Mappe behandeln das gleiche Grundthema - die Suche nach der Wahrheit - auf drei verschiedenen Ebenen: die Wahrheit in der Geschichte in Murmure, die Wahrheit des einzelnen Menschen in Le Carnaval, die Wahrheit in der Kunst in Oedipe. Der Prozeß ihres Schreibens gestaltet sich in Richtung Licht hin: in Murmure soll eine verdrängte Zeitspanne aus den Schatten des Vergessens ans Licht gebracht werden; in Le Carnaval ist es die Jugendzeit, die erhellt werden soll; in Oedipe als Meisterstück der metaliterarischen Reflexion richtet sich das Licht des "récit" auf den Leser selbst, der über den Sinn einer scheinbar absurden Geschichte nachdenken soll. In Les Incipit erläutert Aragon den Schaffensprozeß am Beispiel des Malers Braque:

"1. Quand je commence,/ 2. il me semble que mon tableau est de l'autre côté, seulement couvert de cette poussière blanche,/ 3. la toile. Il me suffit d'épousseter. J'ai une petite brosse à dégager le bleu, une autre le vert ou/ 4. le jaune: mes pinceaux./ 5. Lorsque tout est nettoyé, le tableau est fini." ⁷ Die Opposition

Licht/Schatten, die ein Symbol für den Prozeß des Schreibens der drei Erzählungen ist, bildet ihre Grundmetaphorik. Die drei in La Mise à mort produktiv rezipierten romantischen Motive - Spiegel, Schatten, Doppelgänger - wurden von den Romantikern mit dem Hauptziel benutzt, die dunklen Seiten der menschlichen Psyche, d. h. das Unbewußte, zu erforschen. Dieses Bestreben kündigte sich bereits bei den Aufklärern an, aber erst in der Romantik rückte es in den Mittelpunkt des Interesses. Bei Aragon gehört die Dunkelheit als ein Symbol für den Fehler unlösbar mit der Klarheit zur Erforschung der Wahrheit zusammen. Die Grundmetaphorik der "trois contes" schließt die Blindheit Oedipes ein, sowie die des Roi-Fou, die Struensee als Arzt behandeln sollte; in Le Carnaval erscheint sie in Form des Haschemann-Spiels. Zu der Erforschung des Unbewußten gehören ebenfalls die "monstres": sie erscheinen im Haschemann-Spiel in Le Carnaval; in Murmure war das Bild eines Ungeheuers aus dem Gedächtnis des Erzählers verdrängt worden, und auch die Sphinx in Oedipe gehört zur "monstres"-Gruppe.

Verschiedene Details verbinden die drei Erzählungen aus der roten Mappe miteinander: so die Masken, das Maskieren, die dem "Let's pretend"-Spiel entsprechen. Die Mottos, die den Erzählungen vorangestellt sind (in Le Carnaval auch den verschiedenen Abschnitten), sind wohl die "tauben Echos" der drei Erzählungen - Le Carnaval z.B. entspricht dem Motto von Murmure; und die Hölderlin-Zitate in Le Carnaval und Oedipe drücken das Grundproblem der Funktion des Dichters in der Gesellschaft aus.

Man könnte vermuten, daß Aragon in Murmure durch die Betonung der inneren Vision den subjektiven Charakter von Wahrheit hervorheben möchte, was Le Carnaval nur zu akzentuieren scheint. In Oedipe jedoch wird der hypothetische Charakter der Fiktion völlig anerkannt durch die von Anfang an vorhandene Blindheit des Aragonschen Oedipe, der blind ist, ohne sich geblendet zu haben. Der subjektive Charakter von Wahrheit wird in den drei Erzählungen zwar betont, aber nicht verabsolutiert. Es geht um die Akzentuierung des subjektiven Momentes im Erkenntnisprozeß, der für die Kunst ausschlaggebend ist. Die Kunst selber liegt außerhalb der Opposition subjektive-objektive Wahrheit, da sie hypothetischer Natur ist - ein "Wahr-Lügen". Damit meint Aragon "nicht nur Realitätserfassung durch gestaltende Konzentration wesentlicher Wirklichkeits-

ausschnitte zu angemessener Totalität (Fiktion). Er betont vor allem die Rolle der Kunst beim Zerbrechen evident scheinender Zusammenhänge - und sein Ziel, die Komplexität der Erscheinungswelt zu begreifen, vorzuzeigen und so ideell zugänglich zu machen. Erkenntnis wird bei solchem antiillusionistischen Verfahren nicht bereits an den aufs Wesentliche, Allgemeineweisende Bezüge eines geschlossenen, abgerundeten Bildes gewonnen, sondern durch Konfrontation mehrere 'roher' Bilder erbracht: sie gestattet einem aktiven Leser Entdeckungen in der Realität und ihren Möglichkeiten."⁸

Die Suche nach der Wahrheit in der Geschichte - Murmure

Der Struensee-Stoff

Es läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen, aus welchen Quellen Aragon die Struensee-Geschichte kannte, welche Lektüre ihn zur Weiterbeschäftigung mit der Figur Struensees und dessen Liebesgeschichte mit der Königin von Dänemark angeregt hat. In Murmure heißt es: "Il m'a fallu chercher dans la bibliothèque l'exemplaire du duc de Crussol des Mélanges publié par la Société des bibliophiles français, au sixième et dernier volume, tiré en 1829 à trente exemplaires, qui contient les pièces du procès de la reine de Danemark." (S. 210). Aragons Interesse für historische Figuren ist seit La Semaine sainte kein neuer Zug in seinem künstlerischen Schaffen. Der Struensee-Stoff bot ihm in seiner romantischen Beschaffenheit eine Mischung von Lyriismus und sozial-politischer Problematik, die für La Mise à mort typisch ist. Der historische Struensee besitzt in seinem Lebenslauf verschiedene Elemente, die dem Erzähler von Murmure die Identifizierung mit ihm ermöglichte. Und die Geschichte Struensees entfaltet sich in ihrem tragischen Schluß - wie die Episode, die der Erzähler verdrängt hat - auch als die Geschichte eines Prozesses.

Nach Elizabeth Frenzel¹ wurde "Der Dichtung (...) der Stoff zunächst nicht in einer wissenschaftlich einwandfreien Darstellung übermittelt, sondern in einer durch Pamphlete und Flugschriften, Traktate, 'Nachrichten' und 'Lebensbeschreibungen' verzerrten Fassung, die von historischer und dichterischer Wahrheit gleich weit entfernt war." Eine Caroline-Mathilde-Legende wäre auf Kosten Struensees entstanden. Frenzel informiert über die ersten französischen Dramatisierungen: A. Duval, Struensee ou le ministre d'état (1802), N. Fournier/A. Arnault, Struensé ou la reine et le favori (1833). Viel mehr im Sinne Aragons scheint die Interpretation M. Beers zu sein: "M. Beer (1827) zeichnete in Struensee einen edlen Reformier, der leider der Macht der Verhältnisse und dem Undank der Menge erliegt."² Nach Frenzel haben "die frühen deutschen Struensee-Dramen ihre Wurzel in den politischen Ideen des Vormärz."³ Zu diesem Werk seines Bruders hätte Meyerbeer 1846

eine Musik geschrieben. Friedrich Hebbels Interpretation des Struensee-Stoffes ist von der Aragon so weit entfernt, daß man in Murmure eine Struensee-Rezeption durch Hebbel ausschließen muß: "Um die Mitte des Jahrhunderts setzte mit F. Hebbels Betrachtungen über den Stoff (1849) die Suche nach dessen Problem und seine geschichtsphilosophische Verankerung ein. Hebbel hatte bereits 1842 ein Drama mit dem wahnsinnigen König als Hauptgestalt geplant, und seine Interpretation, der Stoff stelle 'den Absolutismus dar, der sich selbst durch Schrankenlosigkeit vernichtet', deutet sowohl auf den König wie auf Struensee."⁴ Und da keine bedeutenden literarischen Bearbeitungen des Struensee-Stoffes vorliegen, möchte die Aufmerksamkeit der Kritiker der Erzählung Murmure als einer gelungenen künstlerischen Behandlung dieses Stoffes gelten.

Zeit- und Ortsebenen, Figuren

Die gegenwärtige Geschichte ("le temps d'Elsa") wird durch die Erweiterung der Perspektive - den Reflex der Vergangenheit (die Struensee-Geschichte) und dessen Projektion in die Zukunft (Oktober-Revolution) - durchleuchtet. Murmure, die Titelfigur aus der ersten Erzählung aus der roten Mappe, trägt zugleich den nächtlichen Namen Fougères, der mit den Namen der ersten Sätze des Romans korrespondiert. Murmure steht Fougère am nächsten (La Mise à mort soll ursprünglich Roman de Fougère heißen - s. S. 102, S. 171, S. 371). Als Höhepunkt des Romans stellt die Erzählung den letzten Teil des Miroir-Temps dar; dieses Gedicht erscheint in Le Fou d'Elsa⁵ und wird von Aragon als "texte inaugural de La Mise à mort vollständig zitiert⁶: "Mais si le miroir est du temps au lieu de l'étendue/ Que se passe-t-il à son foyer/ (...) Imagine le miroir-temps habité de l'image-amour./ Peut-être peux-tu saisir le déchirement de celui qui voit l'avenir."⁷ Dem ähnelt der Anfang von Murmure: "La porte s'est ouverte, et Murmure est entrée. Elle est entrée comme le temps." (S. 179).

Die Wachtraumsituation des Anfangs spielt sich 1964-65 in einem Zimmer in Paris ab und bildet den Rahmen für die ganze Erzählung. Murmure ist ein innerer Monolog und stellt sich in der Form eines Bewußtseinsstroms dar. In der Fiktion des Wachtraumes, die zur

Metaebene der Erzählung wird, greifen die Zeit- und Ortsebenen ineinander: das dänische 18. Jahrhundert, der Traum einer utopischen Zukunft, hervorgerufen durch die Oktoberrevolution, der Weltfriedenskongreß 1952 in Wien, drei Wochen im selben Jahr (Slansky-Prozeß in Prag), 1929 (das Jahr, in dem Aragon Elsa Triolet kennenlernte), und endlich die Erzählzeit selbst, 1964-65. In der Wachtraumsituation verschlingen sich nach dem psychologischen Prinzip der freien Assoziation - durch Umschaltwörter, Benutzung bestimmter Bilder, Leitmotive - alle Zeit- und Ortsebenen sowie Figuren, Handlung, Gattungen (Liebesroman, Metaroman, Roman über den Realismus), die Rückblenden und die Zeit des Schreibens. Die Grenzen zwischen den verschiedenen Zeit- und Ortsebenen sind nicht starr, sondern fließend, wie es für den Wachtraum charakteristisch ist. Das hypothetische Sich-Hinein-Versetzen in eine andere historische Zeit und in einen anderen Ort ist nie vollständig, es gibt fortwährend Überlagerungen.

Die Analyse des Kerns der Erzählung (der Struensee-Geschichte) zeigt, daß er nicht isoliert, sondern durch Verbindungsbrücken mit anderen Zeit- und Ortsebenen in Zusammenhang steht. Diese Verbindungen sind trotz der relativen, fiktionalen Unabhängigkeit dieses Kerns - es handelt sich um eine Ich-Erzählung aus der Perspektive der Maske Struensee - deutlich zu sehen. Die erste Brücke ist der Name "Murmure", der durch die ganze Erzählung hindurch den Adressaten des Textes bezeichnet und Fougère-Ingeborg mit Caroline-Mathilde verbindet. Die zweite ist "Odéon 84-00", der das Jahr der Handlung ankündigt. Eine dritte Brücke ist die metaphorische Verkettung um Nacht und Schlaf. Die Nacht erinnert gleich an die Anfangssituation der Erzählung: "l'immobilité fantastique de mes nuits, cette interruption d'insomnie où tout est en suspens de ton souffle léger, de ce coeur lointain, si lointain que même le mien s'arrête pour n'en pas couvrir la voix perdue." (S. 190). Aber die Nacht wurde hier zur grauenvollen Finsternis in der Geschichte, und der Schlaf hat sich in den schweren Schlaf des unterdrückten dänischen Volkes verwandelt: "Un sommeil lourd pèse sur ce peuple convéable à merci, qui porte les fers d'une morale sauvage." (S. 191). Den nächtlichen, statischen Bildern des Dänemarks im 18. Jahrhundert - "un semblable lieu d'angoisse, où tout ainsi soit immobile et suspendu comme une grande aile en l'absence du vent"

(S. 190) - wird der dynamische, bewegungsreiche Traum Struensees entgegengesetzt: "je me mis à rêver au siècle prochain qui redonnerait aux peuples les droits dont ils étaient frustrés. J'écoutais l'avenir, j'entendais sourdement dans les profondeurs le pas des révolutions" (S. 193); "J'ai rêvé d'un pays où il avait fait grand vent," (S. 199). Struensee wird hingerichtet werden, nicht nur weil er es gewagt hat, die Königin zu lieben, sondern auch weil er versucht hat, die Macht des Königs zugunsten des unterdrückten Volkes zu benutzen. Dem Mann, der die alten Gesetze übertritt, der die Zukunft erahnt, der sich für die Unterdrückten einsetzt, bleibt in einem Jahrhundert der Dunkelheit nur noch das Bild der Geliebten als Trost. Dieses Bild vermischt sich mit dem Bild der zukünftigen Welt und Zeit: "Tu es pour moi devenue, amour, l'image de ce monde auquel il ne me sera jamais donné d'accéder, tu es pour moi devenue, amour, l'inatteignable été des hommes, je veille auprès de toi ce que je ne verrai point, car il n'y aura pas d'aube et, de nous, nous n'aurons connu que la ténèbre..." (S. 195). Eine weitere Brücke, die gleichzeitig den Lyrismus des Kerns von Murmure relativiert, ist die Roi-Fou-Passage: "il a oublié trois ans de sa vie, il t'a oubliée, il ne sait pas qu'on va demain, tout à l'heure, venir lui essayer cet habit d'Opéra pour le bal masqué, se souvient-il qu'il a été à Vienne au Carnaval? Et s'il s'en souvient, il est plus fou que je ne crois, car il n'a jamais été à Vienne, et le Carnaval c'est à nous, Murmure, de nous en souvenir!" (S. 191).⁸

Die Konstellation der Figuren von Murmure ist einfach: Anthoine spielt das "Let's pretend"-Spiel: Murmure (Fougère-Ingeborg) ist Caroline-Mathilde, der Erzähler setzt die Maske Struensee auf. Die Figur des Königs Christian von Dänemark, des Roi-Fou, ist der Struensees entgegengesetzt; der Erzähler befürchtet immer wieder die Verwandlung in diesen Doppelgänger (s. S. 185, S. 189, S. 191, S. 198). Was er dabei am meisten befürchtet, ist das Vergessen: der wahnsinnige König ist nicht nur als Despot eine negative Figur, sondern auch als der Mann, der vergessen hat. Deshalb ist in der Roi-Fou-Passage das Vergessen charakteristisch für den König und das Gedächtnis für die Liebenden. Und weil die Assoziation Tod-Vergessen einerseits und Traum-Gedächtnis andererseits in der Erzählung immer dominiert, wird am Ende jedem poetische

Gerechtigkeit zuteil: "aux Rois sont les tombeaux, aux amants sont les rêves..." (S. 202). Der erste lyrische utopische Traum Struensees gehört den Liebenden - "un pays qui ressemble à la douceur d'aimer, à l'amère douceur d'aimer" (S. 200) und die Zukunft der Liebe - "ce coeur énorme en nous du nouvel amour qui refait le monde à sa mesure!" (S. 195), "la romance de nous condamne un monde ancien" (S. 202). Die Opposition Welt-Liebende wird durch das Motiv der verriegelten Tür deutlich⁹ - "ce petit verrou entre l'amour et la mort, entre le bonheur et le monde" (S. 190); "Entends-tu comme un poing bat la porte entre le monde et nous? Qui sont-ils derrière la porte et croient-ils donc me réveiller? Le verrou tient, le verrou tient encore, entre l'univers des autres et l'univers de nous." (S. 197). Die verriegelte Tür ist auch ein Symbol für das, was aus dem Gedächtnis des Erzählers verdrängt worden ist.

Der erzähltechnische Ansatzpunkt

Murmure ist nicht nur, wie Delf Schmidt meint¹⁰, die Geschichte einer Amnesie. Es ist nicht nur die Geschichte des komplexen Prozesses einer Verdrängung, sondern gleichzeitig die der komplexen Wiederherstellung des Verdrängten durch das Schreiben. Die Fiktion des unterbrochenen Gedächtnisses gehört daher zur Grundstruktur der Erzählung; ihr Zweck ist es, dem Leser die Lektüre als Entdeckung möglich zu machen. Die Suche nach der Wahrheit wird gleich in den ersten Seiten der Erzählung zum Thema - zum einen als sprachwissenschaftliches Problem - "y a-t-il un mot qui soit le vrai, le vrai n'est-il pas celui que je lui donne, à cette minute où je le donne?" (S. 181) -, zum anderen als das Problem der Beziehung zwischen Fiktion und Wirklichkeit - "Plus jamais, sans doute, je ne pourrai démêler, comme dit Murmure, le vrai de l'inventé..." (S. 180). Die Suche nach der Wahrheit entspricht der Bewegung der Erzählung auf den Zielpunkt Licht zu, Licht nicht nur im wörtlichen Sinne - "Murmure aura machinalement (...) allumé son aube de chevet" (S. 203); "Tout est trop blanc que ce soit l'aube" (S. 218) -, sondern vor allem im übertragenen, metaphorischen Sinne des biblischen "Es werde Licht", wo Licht für Wahrheit steht - das Licht soll aus dem "récit" entstehen.

Die Wachtraumsituation, die gleich am Anfang einsetzt ("Les yeux vainement ouverts ne mesurent que la nuit, mais peut-être suis-je simplement aveugle," (S. 179)), ist symbolisch für die Störung des unterbrochenen Gedächtnisses. Vom Erzähler vergessen waren drei Wochen seines Lebens - er will das Gedächtnis durch das Schreiben wiederherstellen. Es handelt sich letzten Endes um eine Erzählstrategie, die Genette als "la fiction traditionnelle d'un narrateur qui doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte"¹¹ bezeichnet. Der Prozeß des Schreibens im ersten "conte" besteht darin, daß Schweigen-Vergessen-Wahnsinn-Schatten ersetzt werden durch Murmure-Souvenir-Mémoire-Lumière. Die Erzählung scheint bis zu einem gewissen Punkt nicht nur um das zu gehen, was der Erzähler erzählen will, sondern auch um das, was er vermeiden möchte zu erzählen. Es gibt etwas - drei Wochen im Leben des Erzählers - das für die Erzählung gerade deswegen wichtig ist, weil es - bis zur Überwindung der Verdrängung - aus der Welt des Schattens, des Vergessens, des Nicht-Formulierten niemals deutlich hervortritt. Auf diese Weise entsteht eine Lücke, die beim Leser ein gespanntes Interesse weckt und ihn auf die traumatische Natur des vergessenen Gedächtnisses aufmerksam macht.

Durch verschiedene Mechanismen versucht der Erzähler, die Wiederherstellung des Vergessenen zu bewerkstelligen. Was aber zuerst rekonstruiert wird ist die Struensee-Geschichte. Die Gegenstände, die den Erzähler in seinem Pariser Zimmer umgeben, werden umfunktionierte: so das Telefon, mit dem Wählen der Nummer "Odéon 84-00" wird das Jahr der Handlung angekündigt (S. 190). Der Erzähler versucht, die Schnur der Lampe und den Lichtschalter zu finden, was offensichtlich helfen soll, den roten Faden der Geschichte zu finden. Die metaphorische Verkettung um "réconstitution" und "récit" hat offenbar mit dem "tailleur" zu tun, dessen Ankunft Murmure am Anfang angekündigt hatte, und der auch am Schluß wieder erscheint. Die Erzählung wird mit einem Schlüsselsatz des Anfangs beendet, aber es ist kein bloßer Kreislauf, da auf dem Wege viel entdeckt wird.¹² Schon die Bekleidung signalisiert den Übergang in eine andere historische Epoche (S. 183, S. 185) - die Maske wird vor unseren Augen aufgesetzt, die Verwandlung des Erzählers in Struensee wird vom Leser miterlebt, er vergißt nie, daß Struensee eine Maske ist, daß es sich um das "Let's pretend"-Spiel han-

delt. Die Metaphern um "taille" bezeichnen die physische und moralische Kraft Struensees ("l'avenir à sa taille" (S. 188), "une taille de légende" (S. 217)) und setzen sich im nächsten Kapitel fort ("d'hommes de sa taille" (S. 227), "une force aussi peu commune que sa taille" (S. 228)). Auch wird die Opposition Struensee/Roi-Fou dadurch signalisiert ("mon pied, lequel est grand à ma taille, et non pas à celle du Roi." (S. 198)). Die metaphorische Verkettung um "taille" und "tailleur" geht auf den Anfang des Kapitels "Le miroir Brot" zurück: "Mais où donc mon récit s'embrouille... Ou se perd. Ou se casse. Comme un chemin, comme un fil. (...) Mon récit sans liens, sans trame, sans dessin, on traduit décousu, mais quelle aiguille, quelle main passa jamais le coudre? Ce pourrait être non-cousu. Discontinu? Non-lié serait plus juste. J'essaie d'imaginer comment dirait Fougère: désordonné peut-être" (S. 76). Die scheinbare Unordnung der Erzählung spiegelt das Durcheinander der Wirklichkeit selbst: "Quel désordre, mon Dieu, quel désordre! Il n'y a pas que de moi qui ai perdu mon image. Tout un siècle ne peut plus comparer son âme à ce qu'il voit" (S. 58). Diese Metaphorik, die zur Meta-romanebene gehört, erscheint weiter in dem Gespräch mit Murmure. Sie kritisiert die metaliterarischen Merkmale der Erzählung: "C'est cousu de fil blanc, ton histoire. Je n'aime pas quand ça saute aux yeux comment c'est fait, une histoire." (S. 214). Murmure kritisiert die Stilisierung der Figuren und der Geschichte ("Ton histoire, on croirait que c'est taillé dans le marbre, on ne peut pas y toucher." (S. 209)); die Abtrennung von der äußeren Welt ("toi, avec ton verrou: tu le mets sur la porte de ton château" (S. 208)); den Mangel an Exaktheit, der mit der Stilisierung der Figuren, vor allem der Königin, zusammenhängt.

Der "Hauptlichtschalter" bleibt aber die Struensee-geschichte; sie hat erstens die Funktion, scheinbar von der Gedächtnisstörung abzulenken: "Il s'invente une histoire pour ne pas penser à sa cicatrice." (S. 213); "Alors il se reconstruit l'univers sans ce qu'il oublie. Il cicatrise l'oubli." (S. 213). Sie ermöglicht aber am Ende die Wiederherstellung des unterbrochenen

Gedächtnisses - durch Assoziationen und Ähnlichkeit der zwei geschichtlichen Episoden, durch Murmures Kritik, die dem Erzähler bewußt macht, daß er mit seinem historischen Doppelgänger eine falsche Fortsetzung seines Selbst hergestellt hat ("cette fausse continuité de moi-même", (S.211)); und durch die Gleichsetzung von "rêver" und "souvenir" - so erscheinen der Traum der utopischen Zukunft und die Wiederherstellung des Vergessenen auf der gleichen Ebene. Um für dieses Ideal weiter zu kämpfen, muß der Erzähler die traumatische Episode überwinden.¹³ Die Struenseegeschichte lenkt nicht von der traumatischen Episode ab, sie führt zu deren Überwindung, "Le fil part" in der lyrischen Liebesgeschichte und die Zitate aus der Totengräberszene des Hamlet führen das Thema des Todes ein, und kündigen damit den zweiten Traum und das tragische Ende der beiden Protagonisten an. Die Assoziation mit der Hamlet-Welt, die mit einigen Zeilen aus den Liedern der wahnsinnig gewordenen Ophelia fortgesetzt wird, ist in vieler Hinsicht gerechtfertigt: Dänemark ist auch in Hamlet eine dunkle, alte, in sich geschlossene Welt, in der man ständig beobachtet wird und in der man vergessen soll - Hamlet ist derjenige, der nicht vergessen kann und will. Und auch in Hamlet wird die Wahrheit durch die Erscheinung (den Geist von König Hamlet) offenbar und durch die Fiktion (das Stück-im-Stück) nachgeprüft und wiederentdeckt.

Der zweite Traum ist dem ersten höchstlyrischen durch Thema und Ton entgegengesetzt - er kreist um das Vergessen, das Schweigen und den Tod und drückt die traumatischen Züge des Personenkults aus. Der Erzähler sucht dann den zeitlichen Punkt, wo "la vie est devenue insupportable, impossible d'en suivre le fil, d'en débrouiller les noeuds" (S. 211), wo er nicht mehr sehen wollte: "Mais à quel moment, et de quoi donc, ai-je détourné mes yeux intérieurs?" (S. 211). Wien wird am stärksten mit dem Unausgesprochenen assoziiert (Aragon und Elsa Triolet haben im Dezember 1952 in Wien am Weltfriedenskongreß teilgenommen). Der Erzähler beschreibt, wie Murmure auf der Tribüne ihre Rede hält - und nach der Assoziation Murmure-mémoire-lumière kommt die Störung des unterbrochenen Gedächtnisses, die jetzt überwunden wird: "Qu'est-ce, brutalement, qui fait tomber les morceaux du puzzle?" (S. 212). Die traumatischen

Ereignisse spielen sich aber anderswo ab: "Il ne s'est rien passé à Vienne. Cela se produisait ailleurs." (S. 212) - weiß man doch, daß zeitlich parallel zum Wiener Friedenskongreß der Slansky-Prozeß in Prag inszeniert worden war. Das lange Zeit verdrängte Bild eines Ungeheuers (im ersten Traum war die Rede von "l'ancienne loi [qui] semblait récit des monstres fabuleux" (S. 200)) - kommt jetzt an die Oberfläche: "Décembre 1952. J'ai dû voir quelque part, ailleurs, brusquement face à face, un monstre. C'est le monstre que j'ai voulu, peut-être, et avec lui tout ce que l'entourait, ce qu'avait touché son ombre, la trace de son bras sur l'appui d'un fauteuil, le verre qu'il a renversé, le livre qu'il a jeté à terre, la fumée de sa pipe ou son rire qui s'éteint, c'est le monstre que j'ai voulu, fût-ce au prix de moi-même, écarter, dissiper, oublier." (S. 212). Stalin wird hier nicht direkt beim Namen genannt; seine Beschreibung aber zeugt von dem langen angestregten Verdrängungsversuch des Erzählers wie auch von seiner endlich eingestandenen Abscheu. In das Gedächtnis des Erzählers sind zweifellos auch die Moskauer Prozesse von 1936-37 eingegangen.¹⁴ Zeitlich gehören diese Erlebnisse zu der Epoche, die in "Le miroir de Venise" evoziert wird: "Aragon (...) séjourne alors [juin 1936] en URSS avec Elsa Triolet, jusqu'en septembre. Il y assiste à l'enterrement de Gorki, qui lui laisse, on le verra, des sentiments mêlés, et il vit de près une tragédie politique qui est pour lui une tragédie familiale, puisqu'il apprend l'arrestation du général Primakov, héros de la guerre civile, par la bouche de sa femme, qui est Lili Brik, soeur d'Elsa."¹⁵

Durch die Suche nach der Wahrheit in der Geschichte Struensees gelangt der Erzähler zur Überwindung der Oberfläche und des Scheins. Wenn nun Murmure kein Plädoyer für die surrealistische Schaffensmethode ist, so ist die Erzählung ohne Aragons surrealistische Vergangenheit nicht begreifbar. Sein Bemühen in dem Roman, hinter den Spiegel zu sehen, den Schein der Wirklichkeit zu überwinden und das Wesen hinter der Erscheinung zu erkennen, muß man mit seinen erkenntnistheoretischen Bemühungen in der surrealistischen Phase im Zusammenhang sehen. Will man aber das surrealistische Erbe in Murmure darlegen, so stellt man fest, daß es im

Kontext der Romantik-Rezeption betrachtet werden muß: alles, was in Murmure surrealistisch ist, ist gleichzeitig auch romantische Verwandtschaft. Man kennt die Vorliebe der Romantiker für die Nacht, für das Nächtliche, für die Dunkelheit¹⁶ - und Murmure ist vom Anfang bis Ende ein "nocturne". Die ganze Erzählung besteht - durch die Grundsituation des Wachtraums - aus einer Synthese von Traum und Wirklichkeit, die für die Surrealisten die Surrealität ergab und zum Ausgangspunkt der surrealistischen Aktivitäten wurde¹⁷.

Aragon benutzt in Murmure den Traum als Mittel zur Erforschung des Unbewußten, der Tiefenpsychologie. Der wesentliche Unterschied zu der surrealistischen Schaffensmethode besteht hier darin, daß der Traum nicht mehr spontan, naiv-unvermittelt benutzt wird, sondern bewußt und distanziert als Grunderzähltechnik (als die Fiktion des Wachtraums). Bekannterweise haben die Romantiker als erste dem klassischen einheit- und harmonieanstrebenden Bild der menschlichen Psyche ein widerspruchsvolles, gespaltenes entgegengesetzt. Sie haben versucht, die Abgründe, die Dunkelheit der menschlichen Psyche zu ergründen; sie antizipieren damit manche wissenschaftliche Entdeckungen - Freud und C. G. Jung haben die Werke der Romantiker oft unter diesem Aspekt dargestellt¹⁸. Den Romantikern war bei der Erforschung der menschlichen Psyche der Traum ein beliebtes Instrument.¹⁹ Auch zeigt Murmure Ähnlichkeiten mit der surrealistischen "écriture automatique" auf, die dem psychischen Automatismus als ein Mittel der poetischen Inspiration benutzte - den Surrealisten kam es dabei darauf an, die Inspiration zu entmystifizieren. In Murmure werden verschiedene Erzähltechniken verwendet, die alle auf dem Prinzip der Assoziation beruhen - Umschaltwörter (z.B. "ma reine", S. 189, S. 204), Benutzung bestimmter Bilder (z.B. "tailleur", "fil", "monstres", "aube"), Leitmotive (z.B. die leitmotivisch wiederholte Frage "Où et quand?" - S. 179, S. 203, S. 204). Die Grundstruktur der Erzählung ist die Befreiung von einer Verdrängung - die Surrealität sollte auch aus der "écriture automatique" als Befreiungsversuch entstehen: "Traum und écriture automatique gehören in der surrealistischen Theorie zusammen, weil sie als geistige Produktionsformen angesehen wurden, in denen sich das Subjekt frei von den Einflüssen

herrschender Ideologien und Zwänge entfalten und sich seines natürlichen Wesens vergewissern könne."²⁰ Ob die automatische Schreibweise als surrealistische einheitliche Methode betrachtet werden kann und in welchem Maße sie von Aragon damals praktiziert wurde, ist jedoch fraglich. Nach Eckhard Volker bestehe der weitest verbreitete Mythos der surrealistischen Bewegung in "der Identifizierung von 'Surrealismus' und 'automatischer Schreibweise', die sich auf die von André Breton im Manifest von 1924 gegebene Definition stützen kann."²¹ Breton faßt den Traum als "'höhere Realität' (...), die an die Stelle der übrigen psychischen Mechanismen treten soll." Aufgabe der Poesie sei für Breton daher, "das Zutage-Bringen des Unbewußten zu garantieren; das kann nur gelingen durch eine intuitiv ablaufende 'Inspiration', die sich jeder rationalen Kontrolle entziehen muß." Aragons Begriff von "Inspiration" hingegen bezeichne "einen Mechanismus der poetischen Erkenntnis, der sich von der 'vulgären' wie von der 'wissenschaftlichen' Erkenntnis dadurch abhebt, daß sie ihren Gegenstand nicht abstrakt, sondern 'in ihrer konkreten Form' zu erfassen vermag."²² Die Theorie der "écriture automatique" geht darüber hinaus von der Möglichkeit aus, das individuelle historische Bewußtsein abschalten zu können. In Murmure jedoch bewirkt die durch Assoziationen bestimmte Schreibweise genau das Gegenteil: durch historisches Bewußtsein der Vergangenheit wird historisches Bewußtsein der Gegenwart wiederhergestellt.

Murmure kann als Beispiel gelten für die Surrealität durch Aufhebung von Antinomien: "Allein durch den Appell an den Automatismus in allen seinen Formen und durch nichts anderes kann man die Auflösung aller Antinomien, abgesehen von den auf ökonomischer Ebene, erwarten, die als Voraussetzung der gesellschaftlichen Herrschaftsform, unter der wir leben, mit dieser nicht verschwinden werden. Diese Antinomien verlangen aber, daß man sie aufhebt, weil sie als grausam empfunden werden, da sie auch eine Sklaverei implizieren, und da dieses Leiden ebensowenig wie das andere den Menschen in Resignation stürzen darf. Diese Antinomien sind die von Wachen und Schlaf (von Wirklichkeit und Traum), von Vernunft und Wahnsinn, von Objektivem und Subjektivem, von Wahrnehmung und Vorstellung, von Vergangenheit und Zukunft, von kollektivem Sinn und

Liebe, ja selbst von Leben und Tod. Die zwischen diesen Antinomien bestehenden konfliktreichen Verbindungen, die Beziehungen zwischen äußerer und innerer Wirklichkeit des Individuums wollten die Surrealisten durch ein System von 'kommunizierenden Röhren' (...) aufheben, indem sie durch und in ihrer Aktivität eine a n d e r e W e l t von Beziehungen schufen. Diese andere Welt war für die Surrealisten eine Welt des 'merveilleux', des Wunderbaren²³. Die zweite Welt von Beziehungen jedoch, die in Murmure geschaffen wird - die Struensee-Episode - gehört nicht dem Wunderbaren, sondern der Geschichte an, und wird auch relativiert. Dadurch wird das surrealistische Verfahren durch die Erfahrung der "wirklichen Welt"-Periode umfunktioniert. Man könnte die Benutzung der "doppelten Perspektive" als romantisch bezeichnen, die neben der wirklichen Welt eine zweite der Phantasie und der Fiktion erscheinen läßt. Der Unterschied ist hier, daß die zweite Welt nicht nur mit der ersten verbunden ist, sondern zu der ersten zurückführt, ja Bedingung für diese Rückkoppelung ist. Claude Prévost zeigt, wie die "Incipit"-Theorie, die Aragon in der dritten Schaffensphase entwickelte²⁴, und die man auf den ersten Blick der "écriture automatique" nahestellen würde, sich von ihr doch distanziert und unterscheidet. Die Anfangssätze sind sowohl für den Leser als auch für den Romancier eine Aufforderung zum Entdecken. Damit wird das "cogito ergo sum" des traditionellen Romanciers umgekehrt: "Mort de l'homme ou épuisement du cogito? (...) Ce qui est 'mort' pour Aragon, c'est (...) une certaine image traditionnelle du romancier. Le cogito du romancier-démiurge est en train de s'épuiser"²⁵. Der Anfangssatz führt Leser und Romancier in den linguistischen Raum des Romans ein. Dabei ist er weltlichen Ursprungs: "Le phrase initiale ne vient pas d'un au-delà théologique, ce n'est pas une grâce divine. Elle 'joue le rôle du destin', mais d'un destin laïcisé, le monde extérieur, qui, depuis ses multiples instances et par d'étranges détours, catapulte le romancier vers un imprévisible avenir écrit. Réalité mouvante et protéiforme de ce qu'on nomme (...) le contexte historique, c'est-à-dire, entre autres, la biographie, avec ses éléments conscients et inconscients, la politique, la société, l'histoire, la langue, la culture à tous les sens du mot, la civilisation où baigne le romancier, les monuments légués par

l'histoire passée et celle qui se fait, la multitude des livres, écrits, textes entre lesquels, triant, rejetant, assimilant, tout écrivain est constamment pris"²⁶ - so beweist das "Incipit" den Einfluß der wirklichen Welt.

In Murmure setzt sich Aragon nicht nur mit seiner früheren Schaffensperiode auseinander; die Analyse von Oedipe wird ebenfalls zeigen, daß La Mise à mort in mancher Hinsicht eine produktive Auseinandersetzung mit dem Nouveau Roman aufweist. Aragon reagiert in Murmure vor allem auf den "phänomenologischen" Realismus des Nouveau Romans, auf den Nouveau Roman als "littérature objective", "école du regard" (wie bei Robbe-Grillet). Aragon wendet sich gegen eine Beschreibung der Dinge, die sich nicht gleichzeitig darum bemüht, ihre Beziehungen zueinander zu begreifen. In Murmure sucht der Erzähler nach dem Leitfaden der Geschichte, also nach der inneren Logik, nach großen Linien. Die Fähigkeit des Romans, die Realität zu ordnen, ist für Aragons Realismusauffassung entscheidend: "Même dans les oeuvres qui s'éloignent du réalisme, la réalité de détail joue un rôle prépondérant. C'est là précisément que le détail triomphe sur l'ensemble. Je ne dis ceci ni contre les symbolistes, ni contre les surréalistes, ni contre Proust, ni contre Joyce. Je constate simplement que les professions de foi contre le réalisme s'accompagnent toujours d'un art qui ne peut se débarrasser de la réalité; mais qui ne s'oppose au réalisme que par le refus d' o r d o n n e r cette réalité, c'est-à-dire par le triomphe du détail en dehors de sa signification générale."²⁷ Der Blick, der für Aragon wichtig ist, ist der innere, derjenige, der sinnlich-theoretisch die äußeren Daten begreift und ordnet, der durch den Spiegel sehen kann. Daher das nur scheinbar Paradoxe, als der Erzähler Dänemark deutlich sieht, obwohl er nie dort gewesen ist, während er Wien nur vage wahrnehmen kann. Die Erklärung ist in diesem Fall, daß er das poetisch Erfundene mit seinen inneren Augen besser sehen kann, weil es seinem Wunsch nach Gerechtigkeit, Wahrheit und Schönheit entspricht. Hier wird das subjektive Moment im Erkenntnis- und Schaffensprozeß akzentuiert. In der Dunkelheit des Wachtraumes erzeugt der Erzähler nicht nur eine Fiktion, sondern überwindet

dadurch eine Gedächtnisstörung, Sehen genügt nicht - man kann auch mit geschlossenen Augen zum Licht, d. h. zur Wahrheit gelangen. In diesem Punkt trifft sich Aragons Kritik am Nouveau Roman mit seiner Kritik an der Zeugenschaftsauffassung des sozialistischen Realismus. Die "Reduktion des Menschen in der modernen Gesellschaft auf Eindimensionalität", die "zunehmende Einschränkung des Möglichen zugunsten des Realen", die Unfähigkeit, "Widerstand gegen eine zunehmende undurchschaubar und unbeherrschbar erscheinende Welt"²⁸, sind Symptome dafür, daß der Nouveau Roman gegenüber der Wirklichkeit versagte. Die große Leistung Aragons besteht unter anderem gerade darin, daß er in La Mise à mort ein Gegenbild zu den Verlusten entwarf, die für den Nouveau Roman kennzeichnend sind.

Die Suche nach der Wahrheit des einzelnen Menschen - Le Carnaval

Titel und Motto. Ambivalentes Verhältnis zur Jugend

In Le Carnaval versucht der Erzähler, seine Jugend, mit der er sich nicht ganz identifizieren kann, zu verstehen. Andererseits ist das Andenken an jene Zeit voller Sehnsucht nach der Jugend, die als Entwicklungsetappe jetzt in seiner Erinnerung erscheint.¹ Der Erzähler will mit Chamissos zwei Zeilen aus dem Gedicht An meinen Freund Peter Schlemihl (Den Schatten hab' ich, der mir angeboren, / Ich habe meinen Schatten nie verloren.), die als Motto dem ersten Abschnitt vorangestellt sind, die Annahme seiner eigenen Vergangenheit zum Ausdruck bringen. Als Motto der Erzählung erscheint Rimbauds Zeile "Je est un autre"² (Ich ist ein anderer), die mit dem Titel der Erzählung korrespondiert und auf die Ambivalenz und Paradoxie der Beziehung des Erzählers zu seiner Jugend hinweist. Benannt ist sie nach Schumanns Carnaval, eine Komposition, in der auch die Ich-Zerrissenheit und das Spiel mit Masken dominieren. Schumann selbst nimmt, wenn er seine Musikkritiken unterschreibt, die Pseudonyme Eusebius und Florestan an, fiktive Figuren, nach denen zwei Abschnitte in Carnaval benannt sind. Eusebius sollte die "zartbesaitete, der Welt abgekehrte, traumselig melancholische", Florestan "die übermütige, aufbrausende, leidenschaftlich erregte, oft auch humoristische Seite seiner Natur"³ sein, Eusebius der milde, Florestan der harte Kritiker. Weiterhin gibt es auch bei Schumann das Spiel mit Masken, das Maskieren, hinter dem sich der Wunsch verbirgt, ein anderer zu sein: "Chopin" und "Paganini" heißen zwei weitere Abschnitte von Carnaval. Außer der Schumannschen Komposition, nach der die Erzählung benannt ist, gibt es noch eine zweite, ebenfalls von Schumann: Haschemann wird zum Symbol für die Suche nach der Wahrheit, als Erforschung der Jugendzeit, des Suchens nach dem anderen, der der Erzähler gewesen ist - "Oh, jouer à l'aveugle, et le monde alors devient un Breughel dangereux où rien n'a plus sa forme, et seuls les monstres transparaissent, que chacun de nous a dans lui." (S. 254) und "le colin-maillard, c'est moi, c'est moi l'aveugle à tâtons qui cherche à saisir quelqu'un dans l'ombre... qui?" (S. 255).⁴ Die Interiorisierung der Ungeheuer zeugt vom Bewußt-

sein der Verantwortung jedes einzelnen, wie schon in Murmure ausgedrückt. Die Schatten stehen aber nicht nur für die negativen Seiten der menschlichen Natur; auch wäre es verfehlt, sie moralisch zu interpretieren. Die Opposition Licht-Schatten bedeutet hier die dialektische Entwicklung des Erzählers bzw. des Autors. Der junge Aragon schrieb unter dem Einfluß von Hegels Lektüre in "Préface à une mythologie moderne": "La lumière ne se comprend que par l'ombre, et la vérité suppose l'erreur. Ce sont les contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent la saveur et l'ennivrement. Nous n'existons qu'en fonction de ce conflit, dans la zone où se heurtent le blanc et le noir. Et que m'importe le blanc et le noir? Ils sont du domaine de la mort."⁵ Das Akzeptieren der Vergangenheit, das Ans-Licht-Bringen dieser vergessenen Schatten, sind als Negation der Negation zu deuten; die vergangene Jugendzeit erscheint in einer neuen, aufgehobenen Form. Die Masken sind ein Symbol für die Kompliziertheit der menschlichen Wahrheit, und das Haschemann-Spiel für das Bemühen, diese Wahrheit zu begreifen.⁶

Ort- und Zeitebenen, Figuren, Erzählperspektive

Die Thematik der Erzählung findet ihren Ausdruck in einer doppelten oder sogar vielfältigen Konstruktion von Ort und Zeit, Figuren und Erzählperspektive. Ort und Zeit sind in eine Art Zwie-licht getaucht. Die Geschichte spielt 1918 im Elsaß, einem Gebiet, das immer ein Streitpunkt zwischen Deutschland und Frankreich gewesen ist. Es ist also ein Land mit wechselhafter Geschichte, mit wechselndem Status, auch mit doppelter Sprache ("Ce pays, mon ami, a toujours parlé deux langues, et la sienne." (S. 253)); so schwankt der Erzähler manchmal zwischen dem deutschen und dem französischen Namen (Ludwigsfeste und Fort Louis, zum Beispiel). Elsaß hat in Le Carnaval die Funktion eines Bindeglieds zwischen französischer und deutscher Kultur. Mit den Protagonisten dieser Liebesgeschichte werden verschiedene Künstlerpersönlichkeiten des ausgehenden 18. Jahrhunderts assoziiert. Eingerahmt wird diese Geschichte von dem Konzert, das Swjatoslaw Richter fünfundsiebenzig Jahre später in Paris Salle Gaveau gibt: er spielt Schumanns Carnaval⁷. Diese zwei innertextlichen erin-

nerten bzw. evozierten Ebenen (1918 im Elsaß, 1962 in Paris Salle Gaveau) sind von der außertextlichen umfassenden Ebene der erinnernden Zeit umrahmt. Diese Metaebene enthält die außertextliche Zeit (die Zeit des Romanschreibens, 1964-65). Sie entspricht - als realgeschichtliche Komponente - der Schreibinstanz des Autors. Die Metaebene der erinnernden Zeit ist fixiert, sie ist die Voraussetzung der Assoziation; aber sie steht der Ebene des Konzerts am nächsten und vermischt sich oft mit ihr; der Abstand zwischen beiden wird häufig aufgehoben.

Die Figuren stehen zueinander in vielfachen, beziehungsreichen Konstellationen. So erscheint der Erzähler Pierre Houdry in seinem Doppelgänger Verhältnis zu dem Hilfsarzt Aragon ("On dit que nous nous ressemblons" (S. 279)), den er später in Salle Gaveau während des Konzerts mit Elsa sieht. Betty, oder Bettina Knipperlé, wird durch Namensassoziation, Augenfarbe und künstlicher Natur mit Bettina Brentano verbunden. Die zweite Mädchenfigur der Erzählung, Lena Schulz, wird durch ihr Alter mit Friederike Brion assoziiert. Die komplizierte Wahrheit des einzelnen Menschen findet Ausdruck in den komplizierten zwischenmenschlichen Beziehungen, die die Erzählung aufzeigt. Sowohl die Figuren der Vordergrundsgeschichte als auch die Künstlerfiguren sind in Dreiecksverhältnisse verwickelt: Betty-Pierre-Amerikaner; Pierre-Betty-Leni; Bettina-Beethoven-Arnim; Goethe-Bettina-Friederike. Der Erzähler vergleicht selbst seine damalige Beziehung zu Betty mit der Beziehung von Goethe zu Bettina - der Vergleich läßt sich durch die 45 Jahre, die im Leben des Erzählers vergangen sind, rechtfertigen. Die damalige Beziehung von Pierre zu Leni vergleicht er mit Goethes Beziehung zu Friederike.

Der komplexe Charakter der Wahrheit des einzelnen Menschen, den dieses komplizierte Netz von Beziehungen aufzeigt, verschärft sich in Fragen nach individuellen Eigenschaften, zum Beispiel Bettys Augenfarbe (grün oder schwarz?) und vor allem in den Versuchen des Erzählers, die Figuren von innen zu beschreiben und ihre Wahrheit darzulegen. Des geschieht sowohl in bezug auf die Protagonisten der Liebesgeschichte (S. 272, S. 243) als auch auf Schumann und Richter, auf die Künstler (S. 242, S. 244, S. 254). Die Unmöglichkeit, in das Innere der Figuren einzudrin-

gen, ergibt sich aus den vielfachen zwischenmenschlichen Beziehungen, in denen sie stehen und die die Funktion haben, den komplexen Charakter der Wahrheit jedes Einzelnen widerzuspiegeln. Der Höhepunkt davon ist der VI. Abschnitt, dem als Motto ein Zitat von Franz Kafka vorangestellt ist, das denjenigen, der nach Fakten fahndet, mit einem Eiseleven vergleicht, der auf einer verbotenen Fläche übt. Die Schwierigkeit, die Wahrheit des Einzelnen darzustellen, spricht Betty aus: "Vous savez, je ne suis pas très sûre de la Wahrheit de Goethe, soit dit entre nous. Qu'est-ce qui s'est passé au juste entre lui et Frederike? entre vous et Lena Schulz? entre vous et moi, même, si un jour vous venait l'idée d'écrire des souvenirs de jeunesse, vos années d'étudiant, mon petit Wilhelm Meister..." (S. 284).

Pierre Houdry, Protagonist der Liebesgeschichte, erinnert sich an seine Jugendzeit, während Richter Schumanns Carnaval spielt:⁸ "De cette loge où toute ma vie aboutit, j'écoute Le Carnaval," (S. 243). Auf beiden Ebenen erscheint der Autor selbst als eine Art Doppelgänger des Erzählers: 1918 als der "médecin-auxiliaire" Aragon, und 1962 im Konzertsaal in Paris mit Elsa. Aragon schreibt in Le Mérou, daß die Spiegelung, die hier entsteht, der Spiegelung von Murmure entgegengesetzt ist: die fiktiven Figuren sind es, die sich hier in den wirklichen widergespiegelt sehen⁹. "Je est un autre" heißt also, daß die Erzählerrolle jemandem auferlegt wird, der trotz aller Ähnlichkeit ein anderer ist. Daß diese Geschichte aus der Biographie des Autors so dargestellt wird, als wäre sie einem anderen geschehen, ist nicht nur als fiktives Spiel, als Erzählstrategie zu verstehen, sondern ist inhaltlich begründet: der Autor empfindet eine Diskontinuität in seiner Entwicklung, die ihn unfähig macht, sein früheres Selbst als sein eigenes anzunehmen, gleichzeitig aber, in ihm die Sehnsucht nach der Jugend erweckt und damit die Entfremdung der späteren Entwicklungsetappe gegenüber.

Die Perspektivierung der Jugenderinnerungen durch die Rahmensituation des Konzerts setzt zu Beginn ein: Schumanns Musik veranlaßt den Erzähler dazu, das junge Mädchen, das in vergangener Zeit Schumann spielte - Betty - vor seinem inneren Auge zu sehen. Am Ende des ersten Abschnitts wird noch einmal die Rahmenfunktion des Konzerts betont: "De cette loge où toute ma vie aboutit, j'écoute

Le Carnaval." (S. 242). Gegen Ende der Geschichte, im Abschnitt VI, vergleicht der Erzähler die Dauer von Schumanns Carnaval mit der Dauer seiner Geschichte, die länger wird als das Musikstück; und eine Seite später sieht Pierre Houdry Elsa und Aragon in ihrer Loge. Ganz am Ende schließt sich der Rahmen der Geschichte, und Houdry versucht, die Bilanz seines Lebens zu ziehen. Interessanterweise ist es die Weiterentwicklung des Hilfsarztes und nicht seine eigene, die ihm Sorgen macht: "Je pensais à la diversité des destinées. Lui, le médecin-auxiliaire d'alors, on dit qu'il a trouvé réponse à Nietzsche: il croit qu'il existe einen Zweck für alle, un but pour tous, tous les sentiments et tous les hommes. Il ne soigne plus la tuberculose des Marocains, c'est à un remède d'autre sorte qu'il entend soumettre ses semblables.(...) Est-ce lui ou moi, qui a fait ce contre sens?" (S. 292). Obwohl Houdry der Protagonist der Vordergrundsgeschichte ist, kann man als wirklichen Protagonisten von Le Carnaval Aragon in seiner Entwicklung von 1918 bis 1962 ansehen.¹⁰ Houdry ist in der Rahmensituation ein Betrachter, der sich als ein anderer sieht; umgekehrt kann auch der Autor der biographischen Liebesgeschichte Rimbauds Zeile als Motto voranstellen.

Sophia Bibrowska nimmt an, daß die Problematik von La Mise à mort der Konflikt wäre, den die Entdeckung des Personenkults bei Aragon ausgelöst hat: "Ce que nous pouvons maintenant dire des trois récits, c'est que la texture profonde dont ils sont tissés a pour fibres le choc produit par le dévoilement du stalinisme, de la tragique contradiction entre l'aspiration et la réalisation. Ce phénomène que le narrateur appelle Anthoine et qu'il veut écarter de lui-même."¹¹ So ist in Bibrowskas Sicht Alfred die positive Figur und Anthoine der Stalinist: "Au niveau de l'anecdote nous dégageons deux mouvements: l'attribution à Anthoine du Mal que refuse la vision artistique, et un vain effort de dissociation par rapport au protagoniste doté du regard noir. En effet, la première nouvelle vibre d'un cri de douleur, dans la deuxième le narrateur veut considérer comme étrangère, extérieure, la partie de lui-même qui a apporté ce désespoir, et, dans la troisième, cette tentative se brise dans la démence."¹² Bibrowskas Interpretation des Romans ist in ihrem Manichäismus höchst vereinfachend; sie hebt vor allem die Anspielungen auf den Personenkult hervor: "Comment

est-ce qu'il a pris toute cette histoire de Staline, le médecin-auxiliaire?" (S. 292). Das Problematische für den Erzähler ist aber hier, daß der Arzt Aragon als eine positive Figur erscheint, die nach Möglichkeiten sucht, das Leben seiner Mitmenschen zu erleichtern: damals durch die Medizin, später durch sein politisches Engagement. Daß auf diesem Wege Schwierigkeiten auftauchen, die dem positiven Engagement zur Veränderung des menschlichen Lebens entgegenstehen - erst das macht das Problem aus. Wären der Hilfsarzt oder Anthoine negative Figuren, so würde es auch für Houdry oder Alfred keine Zerrissenheit, keine Persönlichkeitspaltung geben. Aber der Arzt und Anthoine werden von Houdry und Alfred als ein Teil ihres Selbst empfunden - obwohl mit Distanzierung, sogar Diskontinuität - und keinesfalls nur als ein negativer. Bibrowska glaubt, in Houdry eine überwiegend ästhetische Perspektive über die Welt und die Menschen entdeckt zu haben: "En ce qui concerne Pierre, il ne s'intéressait pas à la politique. Sa culture immense, voire sa sensibilité, passaient par une grille littéraire, en fait les paysages et les personnes qu'il rencontrait, afin de vraiment s'animer pour lui, devaient se replacer dans le cadre de souvenirs littéraires, apparaître parfois comme des reflets de grandes oeuvres."¹³ Mit diesem Zitat will Bibrowska die Opposition Hilfsarzt-Houdry und damit die Gegensätzlichkeit zwischen der Gestalt des Politikers und der des Künstlers beweisen. Bibrowska wird der komplexen Perspektive des Autors nicht gerecht, wenn sie die Figuren als pure Gegensätze sieht. Houdry interessiert sich auch für die wirkliche Welt, die ihn umgibt (vgl. das Gespräch mit Théodore). Und der Hilfsarzt schreibt Gedichte; er ist es auch, der Houdry die Nachricht von Guillaume Apollinaires Tod bringt und einen Artikel darüber schreibt. Die Bekanntschaft mit Apollinaire wie das gemeinsame Erleben des Konzerts verbindet die beiden Männer. Und der Artikel des Arztes bleibt in der Erzählung als "trouvaille" der Vergangenheit anwesend: "Je lis sur le papier chiffonné, où les lettres s'effacent aux plis, ce qu'il pensait tantôt" (S. 272) - es handelt sich um den Artikel Aragons zu Apollinaires Tod.¹⁴

Aragons Text über Apollinaire ist ein Selbst-Zitat. Der Autor stellt kommentierend im Teil VI einige Zeilen aus Le Roman inachevé vor, in denen die Jugendzeit und ein grünäugiges Mädchen, das Klavier spielt, auftauchen. In der Interferenz eigener Werke kommt

das Collage-Prinzip noch stärker zur Anwendung als in der Benutzung von Mottos und Zitaten anderer Autoren - Aragon hat zwischen beiden nicht unterschieden.¹⁵

Deutsche Romantik und Avantgarde-Bewegungen

Betrachtet man die Struktur der zweiten Erzählung aus der roten Mappe, so fällt gleich auf, daß sie in sieben Teile gegliedert ist, und daß jedem Teil, wie auch der Erzählung selbst, ein Motto vorangestellt ist. Die Zitate, die in den verschiedenen Mottos erscheinen, stammen in der Mehrzahl von deutschen Autoren: Chamisso, Lessing, Hölderlin, Heine, Kafka. Fast so konstitutiv für die Erzählung wie die ersten beiden Mottos von Chamisso und Rimbaud ist das Motto des dritten Teils, Hölderlins Zeilen aus der Elegie Brot und Wein. Sie weisen auf eine zentrale Problematik hin, nämlich die Frage der Funktion des Dichters, die sich in der Nachkriegszeit für den jungen sensiblen Houdry stellt.¹⁶ Die restlichen Zitate fügen sich ironisch verfremdend in die Erzählung ein. Lessings Zitat (aus Die Erziehung des Menschengeschlechts) bezieht sich wahrscheinlich auf den englischen Namen Betty, der schon die Beziehung zu ihrem amerikanischen Freund erraten läßt. Dieser Freund, den Betty am Ende heiraten wird, erscheint in Le Carnaval als Fremdkörper, so wie das Lied, das Betty plötzlich auswendig spielt. So kann Le Carnaval als Verteidigung der europäischen Kultur gegen den Amerikanismus verstanden werden. Den beiden letzten Teilen sind als Motto Zitate von Kafka und Keats vorangestellt, die die Handlung dieser Teile mit ironischer Distanz zusammenfassen. Am stärksten aber ist die Ironisierung der Zitate bei dem Motto zu Teil sechs. Dort drückt Heine charakteristische romantische Stimmungen wie exotische Entrücktheit, wie Einsamkeit, wie die Sehnsucht nach Verschmelzung von Gegensätzen aus. Durch die konkrete Situation der Marokkaner, die in einem fernen Land kämpfen müssen und erkranken, wird Heines Zitat umfunktioniert. Als Leitmotiv werden Zitate anderer deutscher Autoren benutzt. So zum Beispiel Goethes Röslein, Nietzsches Zitat aus Also sprach Zarathustra und Hölderlins Zeilen. Allgemeine Funktion der Mottos und Zitate ist es, die deutsche Atmosphäre zu vermitteln.¹⁷ Die Vorliebe Houdry's für die deutsche Literatur und Musik wird im Text vor allem als Faszination durch die Sprache des Feindes - mit dem Reiz des Verbotenen - erklärt (S. 239).

Man könnte sie als Ahnung eines zweiten Deutschlands ansehen, eines Landes, das nichts mit dem Krieg zu tun hat - des Deutschlands der "Dichter und Denker" -, eine Auffassung, die die "Résistance" bewußt entwickelt hat. In einer Passage von Le Carnaval weist der Erzähler auf eine Anthologie deutscher Dichter hin: "Mais quand, à la Ferme de la Malmaison, j'avais trouvé ce petit livre ouvert encore sur un poème de Liliencron, j'avais regardé le mort à côté, comme si, pareil à Peter Schlemihl, je venais de perdre mon ombre." (S. 240). Daß die Passage echt autobiographisch ist, zeigt Aragons nähere Beschreibung dieser Kriegsepisode: "Comme nous progressions le long du plateau de Nouvron-Vintgré, par cette belle fin d'août 1918, nous trouvâmes, dans un élément de tranchée abandonné, un grand jeune homme, dont la casque cachait les yeux, et la bouche était ouverte. Il avait été surpris lisant, et il était demeuré assis, mais la tête renversée, et le livre était tombé à terre à côté de lui, un livre petit, couvert d'une toile vieux rose à croix jaunâtres, et je le ramassai. C'était une anthologie des poètes allemands parue à Cologne pendant la guerre. Emile, mon tampon, qu'on appelait casse-casse, pendant que je regardais le bouquin, avait soulevé le casque pour voir le visage; il en sortit, d'un trou affreux, un vol bourdonnant de mouches. Que lisait-il quand la mort l'atteignit? Liliencron, Richard Dehmel, Franz Werfel? Ou ces traductions surprenantes de Baudelaire, de Mallarmé et de Rimbaud, qui sont devenues des poèmes allemande avec Stefan George? Je ne sais. Mais j'ai longtemps gardé ce message qu'avait laissé pour moi ce jeune inconnu."¹⁸

Man kann mit Sicherheit aus allen Elementen folgern, daß Aragon in der Dada-Phase deutsche Autoren und die deutsche Romantik gelesen hat. Die Brechungen und Diskontinuitäten in der Entwicklung der fiktiven Figur Aragon - und damit auch der realen - werden hier in einem neuen Kontext gestellt, der das Thema der Romantik-Rezeption in La Mise à mort noch einmal wiederholt. Denn in diesem Kapitel deutscher Literaturgeschichte erscheinen wie in einem "double jeu" sowohl deutsche romantische Autoren, als auch Vertreter der avantgardistischen Bewegung - in Deutschland Rilke, Holz, Wedekind, George - und Nietzsche; der Hilfsarzt Aragon berichtet, daß sich in Zürich manches Außerordentliches ereigne, und daß er im Briefwechsel mit einem Roumänen stehe -

eine klare Anspielung auf Tristan Tzara, der in Zürich den Dadaismus kreierte. Der Hilfsarzt, Houdry und sogar Betty kennen Guillaume Apollinaire, zu dessen Tode der Hilfsarzt eine "Oraison Funèbre" schreibt. Den großen klassischen Komponisten möchte der Hilfsarzt Eric Satie entgegensetzen. Alles in diesem Doppelspiel - deutsche Romantik, Avantgarde-Bewegungen - bringt autobiographische Elemente Aragons in die Erzählung ein; die Verknüpfung von beiden Elementen hebt die Diskontinuität seiner Entwicklung auf. In der Salle Gaveau hatte am 26. Mai 1920 ein Dada-Festival stattgefunden,¹⁹ und der Erzähler sagt "Le coeur me bat, vite à dada" (S. 272), als er die Erinnerung an Sesenheim, Goethe und Friederike hervorruft. Was schrieb der reale Aragon in jener Zeit? "Anicet fut commencé en novembre 1918 à Ludwigsfeste ou Fort-Louis, grande ville détruite par les Cosaques en 1815, dans le parfait décor de la dévastation, pour me distraire de l'ennui où me plongeaient les inondations du Rhin. Dans l'abord, Anicet était, non l'auteur comme il le devint par la suite, mais mon ami Pierre Maison, qui venait de mourir pour la France, comme on dit (18 octobre 1918). Je voulais - sans présomption de roman - comparer cet ami qui m'échappait à ce Goethe dont tout me parlait de Strasbourg à Sesenheim, pays de la Frederika Brion, où serpente la calme Moder enchantée parmi les roseaux et les maisons de torchis. Dans le Musée Goethe à côté du presbytère j'avais pu voir le papier mural de la chambre à rêver du petit Wolfgang. J'avais bien ri. Aussi bien substituai-je à Goethe Rimbaud qui prit - pour abrégé - le nom d'Arthur."²⁰ Aragon wird in dem Vorwort zu Anicet (1964) diesen ersten Schlüssel zu dem Roman als Lüge bezeichnen - er hätte Anicet im September 1918 im Chemin des Dames begonnen, P.M. wäre 1917 gestorben, der Goethe-Vergleich wäre ein "barocker Gedanke"²¹. Jedenfalls kommt die damalige Umgebung, die sich in Anicet nicht niederschlägt - "J'étais un écrivain qui se targuait d'avoir traversé la guerre de 1914-18 sans écrire un mot sur elle"²² - in Le Carnaval klar zum Ausdruck. In diesem Sinne ist die zweite Erzählung aus der roten Mappe, genauso wie die erste, das Ausfüllen einer Lücke: "ici [in Anicet], la 'contemporaineté' n'intervient photographiquement qu'à la façon d'un négatif. Et pour accuser le côté fantomatique de mes personnages, blanc sur fond noir, j'attirerai l'attention sur l'obscurcissement du décor historique: dans ce roman écrit

par un jeune homme (...), l'absence de la guerre est soulignée par lui les trois fois qu'il la nomme"²³. Anicet ist aber mehr als Produkt nur der Phantasie: "Anicet est un moment de la 'queste' de la vie réelle. Un moment surtout négateur, destructeur, c'est vrai. Il paraît en pleine éruption Dada. Mais déjà avec des ouvertures vers l'avenir, un dépassement de Dada."²⁴ Aragon - so schreibt Garaudy - hat sich immer geweigert, die Dada-Bewegung nur als Negation zu betrachten. Die dieser Bewegung innewohnende Revolte wird von ihm sehr deutlich als positiv bewertet: "Le mal du siècle, disait-on hier, croyant tout expliquer. Cela pourrait aussi, si nous étions lunés autrement, se nommer le bien du siècle."²⁵ und als romantisch definiert: "Dada était un état d'esprit qui ne datait pas d'hier... On avait failli reconnaître sous son masque nouveau l'une des deux puissances humaines qui opposent au cours des âges à tout ce qui a quelque grandeur Sarcey, Laharpe ou Pierrefeu (je le vante). Un concours de circonstances tel que peut-être jamais la situation ne s'était montrée si simple à l'historien a permis la première fois, au début du XIX^e, de nommer grossièrement le flux et le reflux qui balancent les hommes: c'est à l'occasion du romantisme que le mot classicisme fut inventé. Le monde mit quelque temps à en revenir. Aujourd'hui romantisme s'entend en mauvaise part. Le goût de l'indépendance, on lui a cherché d'autres noms en excuse. Au fond c'est toujours la même lutte. (...) Rejetons enfin le domino symboliste, le domino cubiste, le domino dada. En face de toute convention, une seule force se lève, aux cris de la multitude, et mérite le nom de romantique."²⁶

Die Romantik-Rezeption in La Mise à mort ist aus Aragons Bedürfnis entsprungen, seine Entwicklung als Mensch und als Dichter in aller Diskontinuität als dialektisches Ganzes zu verstehen und darzustellen. Die Jugendphase der individualistischen Revolte wird im Alter von überlegener Perspektive aus mit klassischer Gelassenheit und Heiterkeit betrachtet, mit dem Bemühen, sie zu verstehen und sie in den ganzen Entwicklungsweg zu integrieren. Der Auftakt von Aragons literarischer Entwicklung, die Dada-Phase, impliziert die Rezeption der deutschen Romantik, ist sie doch von ihm selbst als romantisch bezeichnet worden.

Die Erforschung der Subjektivität des Individuums war eine Gemeinsamkeit der Dada-Avantgarde und der Romantik; in der zweiten Schaffensphase Aragons ist es vor allem die "wirkliche Welt", die erforscht wird. Die dritte Schaffensperiode, zu der La Mise à mort gehört, stellt beide Momente - das subjektive und das objektive - als aufgehobene Opposition heraus.

Die Musik als Spiegel - das Paradigma der absoluten Musik

Den beiden ersten "contes" ist es gemeinsam, daß in ihnen eine vergangene Zeit erhellt wird und daß sie sich in Richtung des Lichtes bewegen. Sowohl in Murmure als auch in Le Carnaval wird eine Situation geschaffen, die sich vom Alltäglichen abhebt und in der die Bedingungen dafür gegeben sind, daß die Vergangenheit klar und deutlich ins Gedächtnis tritt. Diese Situation ist im ersten Fall der Wachtraum, im zweiten das Konzerterlebnis. Für beide ist charakteristisch, daß kein normales Tageslicht eindringt und in der Dunkelheit eine Projektionsfläche entsteht, auf der verschiedene Bilder wie auf einer Leinwand erscheinen. Dieser Übergang wird in Murmure durch die geliebte Frau geschaffen, in Le Carnaval durch die Musik. So erscheint die Musik als ein Spiegel besonderer Art, wie alle positiven Spiegel von La Mise à mort: keine bloße Widerspiegelungsflächen, sondern schaffende, aktive Spiegel. Den Spiegel der Musik könnte man dem Spiegel Fougères gleichsetzen, beide sind schaffende Spiegel, fähig nicht nur der Reproduktion, sondern auch des Ausdrucks. Beide Erzählungen evozieren eine scheinbar chaotische, unzusammenhängende Realität, der erst die Liebe einen Sinn gibt.²⁷

Die Höhepunkte der beiden sind Bilder, in denen das Chaos durch die Liebe zum sinnhaften Ganzen wird: in Murmure ordnet sich das Chaos der Geschichte in dem ersten Traum als utopische Zukunft durch Hoffnung und Liebe; in Le Carnaval verbindet die Musik die "Doppelgänger", und das Leben gewinnt durch die Liebe Sinn: "Schumann ici fait la liaison entre l'histoire vraie qui n'est pas de Pierre Houdry et de Bettina, et celle de l'homme qui la raconte, que voilà vivant, et vieux, près de la femme par qui toute sa vie a pris sens (un sens qui ne pouvait atteindre Pierre Houdry)"²⁸. Hier sei nur daran erinnert, daß die landläufige Interpretation der Rolle, die Elsa Triolet in Aragons Entwicklung ge-

spielt hat - die einer Vermittlerin der "wirklichen Welt" - zu platt ist. Elsa Triolet brachte Aragon auch den russischen Formalismus nahe, und 1960 kündigt sie den "romantisme lunaire" an.²⁹

In seiner Ästhetik betont Hegel den "Zusammenhang des subjektiven Inneren mit der Zeit als solcher, welche das allgemeine Element der Musik ausmacht. Die Innerlichkeit nämlich als subjektive Einheit ist die tätige Negation des gleichgültigen Nebeneinanderbestehens im Raum und damit negative Einheit."³⁰ und grenzt die Musik am weitesten von der Skulptur ab. Aragon kommt in La Mise à mort dieser Hegelschen Unterscheidung nahe - in der Musik drückt sich die schöpferische Fähigkeit des Menschen aus, und sie setzt auch kreative Möglichkeiten im Menschen frei. So entsteht Le Carnaval unter dem Einfluß von Schumanns Musik, und auch Fougères Gesang weckt die Inspiration. Bettys Augen, so wie die der Sängerin in Mozarts Zauberflöte, sind "le contraire des étoiles", und damit auch dem venezianischen Spiegel entgegengesetzt, dessen Rahmen aus eingeritzten Sternen (étoiles taillées) besteht - ein Symbol der artifiziellen "vernissage"-Technik. Die Augen der beiden Frauen hingegen drücken vollen und echten Inhalt aus. Die Musik und der Gesang bedeuten hier Kreativität als Ausdruck der menschlichen Subjektivität, im Gegensatz zu den normalen Spiegeln, die die Wirklichkeit unverändert zurückgeben. Für Hegel ist die Musik auch das geeignetste Ausdrucksmittel der Subjektivität: "Für den Musikausdruck eignet sich (...) nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise wiederklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist."³¹ Hegel hat aber die Musik nur relativ bewertet. Sie hat für ihn keine Erkenntnisfunktion, ist eine unterste Stufe der Erkenntnis. Sie ist die noch nicht zu sich selbst gekommene Innerlichkeit, die aufgehoben wird in höheren Formen der Geschichte des Bewußtseins.

Der Erzähler Pierre Houdry sagt am Anfang, in welcher Weise Schumanns Carnaval, von Swjatoslaw Richter gespielt, auf ihn wirkt: "Toujours est-il que le miracle venait de se reproduire, comme deux ou trois fois dans ma vie, celui de ne plus rien entendre que

moi - même, par l'effet d'une musique si parfaite dans ces mains dominatrices qu'elle en était oubliée. La musique à ce point de perfection possède le pouvoir étrange de faire le vide à la fois de quoi que soit qui tombe d'autre sous le sens et de tout ce qui semblait vous occuper la tête et le coeur. Elle est comme une grande mémoire où s'efface le paysage environnant. Elle fait naître ou renaître un spectacle anéanti, et tout se passait comme si par la fenêtre fût entré le parfum rouge de la neige." (S. 237-238). Die Wirkung von Musik wird hier als etwas Seltsames empfunden - "miracle", "pouvoir étrange"; die Musik wird nicht nur an sich gehört - "elle en était oubliée" -, sondern sie besitzt eine evozierende Macht. Sie schafft eine Projektionsfläche, auf der die Erinnerungen erscheinen: "Dans mon miroir profond, je vois ainsi les choses." (S. 267). Die Musik "identifiziert sich nicht nur mit allem und allen, sondern ermöglicht auch jedem das vollständige Einswerden mit ihr, das heißt mit dem 'inneren Menschen', dem inmitten der Klänge scheinbar wiedergefundenen Selbst."³² Hegel schreibt über die Wirkung der Musik: "Was durch sie in Anspruch genommen wird, ist die letzte subjektive Innerlichkeit als solche, sie ist die Kunst des Gemüts, welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet."³³ Die Wirkung der Musik in La Mise à mort ist immer die gleiche, sei es Schumanns Carnaval oder Fougères Gesang ("Demi-penché, qu'écoutait-il? Richter, ou simplement la présence d'Elsa?" (S. 281)). Durch die Musik erlebt der Erzähler in sich selbst andere Menschen - "Je est un autre" - und was als Zerrissenheit, Ich-Spaltung erschien, ist gleichzeitig auch Kontinuität durch die organisierende Macht der Musik: "La musique est médiation, ma chère Bettina, de la logique et du délire, elle donne sens à l'insensé" (S. 243). Die Musik als Versöhnung von Widersprüchen ist eine ausgesprochen romantische Auffassung von Musik: "La musique est une tentative de refaire l'unité humaine. Elle est dans le sens de la connaissance romantique, qui est une connaissance mystique."³⁴

Diese Auffassung von Musik entspricht dem, was Carl Dahlhaus "das Paradigma der absoluten Musik" genannt hat.³⁵ Wie Wackenroder, Tieck und E. T. A. Hoffmann in ihren Schriften zur Musik darstellen, vermittelt die Musik eine Ahnung des "Absoluten". Dies ent-

spricht der Musikauffassung der Romantiker, sowohl der deutschen als auch der französischen,³⁶ Beide schreiben der Musik die Funktion zu, die innere Stimme der Natur wiederzugeben und nicht nachzuahmen; so evoziere die Musik nicht die wirklichen Gegenstände, sondern das Phantastische. Und die Musik spreche die gleiche Sprache wie die Liebe.

Die Ähnlichkeit in der Musikauffassung der Romantiker und Aragons ist auffallend. Daher sind es nicht so sehr die Gestalten romantischer Künstler und Zitate aus ihren Werken, sondern vielmehr die Auffassung von Musik, in der das Romantische in Le Carnaval gründet.

Die Suche nach der Wahrheit in der Kunst - Oedipe

Die Interpretatoren haben bis jetzt in ihrer Mehrheit Oedipe als das Produkt eines kranken Gehirns gedeutet, als Wahnsinn: so beschreibt Sophia Bibrowska die Erzählung als "un cri dérisoire de folie", "folle mascarade de marionettes déchainées", "un semblant d'histoire"¹. Wolfgang Babilas ordnet Aragons Ödipus der Kategorie des Allgemein-Menschlichen unter: "Dieser neue Ödipus ist das Symbol eines bestimmten Menschentyps oder vielleicht überhaupt des Durchschnittsmenschen unserer Zeit."² Delf Schmidt versucht, auf die politische Dimension der Erzählung aufmerksam zu machen und zeichnet Oedipe als "das wohl hermetischste Stück in Aragons Alterswerk, das Bibrowska zu Recht ein 'semblant d'histoire' nennt."³ In seinem schwer zu entschlüsselnden Charakter wird Oedipe meistens als Fortsetzung von Aragons Anicet ou le Panorama, Roman verstanden, als Rückkehr in die surrealistische Schreibweise, in die "écriture automatique"⁴.

Die Analyse wird zeigen, daß das Verhältnis von Oedipe zu Anicet von anderer und subtilerer Art ist als die bloße Wiederaufnahme einer früheren Schreibweise und Thematik. Aragon hat in Oedipe auf höchst raffinierte Weise das Problem der Wahrheit in der Kunst dargestellt und die Problematik der Erfindung und der Antizipation aufgeworfen. Das komplizierte innere System der Spiegel - die verschiedenen gleichzeitigen Allusionsebenen, die vielfachen Kontexte - haben Oedipe für die Interpretatoren als schwer zu durchdringendes, hermetisches Prosastück erscheinen lassen. Im folgenden soll hingegen gezeigt werden, daß Oedipe ein Meisterstück der metaliterarischen Reflexion ist.

Rezeption des Ödipus-Mythos. Licht- und Schatten-Symbolik.
Die psychologische Dimension

Der Ödipus-Rex Sophokles' enthält eine Grundsymbolik, die ihn nicht nur mit Oedipe, sondern auch mit den drei Erzählungen aus der roten Mappe verbindet: die Symbolik von Licht und Schatten. Licht steht im Kontext der "trois contes" für die Wahrheit, die Schatten für den Augenblick, in dem man mit geschlossenen Augen zur Wahrheit gelangt. Die Dunkelheit steht damit für die Fiktion, die wiederum Licht zu erzeugen vermag.

Im Ödipus-Rex ist die Figur des Wahrsagers Tyresias das Symbol für die Weisheit, die im Schatten klarer sieht als im Licht. Ödipus zieht den Vergleich Licht-Wahrheit, wenn er sein Anliegen - die Suche nach dem Mörder seines Vaters - in Worte faßt: "je les [les faits] mettrai en lumière"⁵ und seine Rede zu Tyresias ist voller dramatischer - und tragischer Ironie: "Tu ne vis que de ténèbres; tu ne saurais jamais me nuire ni à moi, ni à personne qui voit la lumière."⁶ Tyresias sagt zu Oedipe: "Tu y vois clair maintenant et tu ne verras plus que la nuit."⁷ und "il voit, il sera aveugle"⁸. Ein Diener gibt die Worte Ödipus', nachdem er sich geblendet hat, wieder: "dans l'ombre désormais, disait-il, vous ne verrez plus ceux que vous n'auriez jamais dû voir, vous ne reconnaîtrez plus ceux que je ne veux plus reconnaître."⁹ Die Dialektik Licht - Schatten widerspiegelt die Handlung des Stücks, Ödipus' tragischen Weg zur Wahrheit: "Die Wahrheit des Oedipus-Rex ist objektiver Natur, Sie gehört der Welt an: nur Ödipus lebt in der Unwissenheit, und sein Weg zur Wahrheit bildet die tragische Handlung."¹⁰

Seit Freud läßt sich nicht mehr vermeiden, bei dem Namen "Ödipus" nicht nur an Sophokles' Tragödie, sondern auch an den "Ödipus-Komplex" zu denken. Dieser beinhaltet unbewußte Wünsche des Kindes, das nach Freuds Theorie den Vater töten möchte, um die Mutter für sich zu behalten. Unsere Oedipe-Erzählung paßt als Erforschung des Unbewußten gut in den Gesamtkontext der "trois contes", ja Oedipes Versuch, sich an das Geschehene zu erinnern, könnte sogar eine ironische Illustration zu Freuds bekannter Maxime für den Bewußtwerdungsprozeß - "Wo Es war, soll Ich werden" - sein. Die Einfügung in die Struktur der Liebesgeschichte (Alfred hat sich entschlossen, Anthoine zu töten) läßt auch die Freudsche Dimension des Ödipus-Mythos in ironischem Licht erscheinen. Die Vermittlung von Lacan (dessen "Séminaire" über E.A. Poes Purloined Letter in Oedipe auch von Bedeutung ist) ist ziemlich deutlich. Lyotard schreibt dazu: "On sait que les recherches de Jacques Lacan se sont dirigées vers l'exploration de l'inconscient comme discours (discours de l'Autre), c'est-à-dire vers l'articulation du symbolique avec la triangulation oedipienne."¹¹ Da aber unser Oedipe offenbar als nicht allzu ernst gemeinte Figur angelegt ist, sind die klaren Anspielungen auf den Ödipus-Mythos im Freudschen Sinne als ironisch zu verstehen. Will man zu einer adäquaten Inter-

pretation von Oedipe gelangen, so muß man über die rein psychologische Deutung hinausgehen.

Robbe-Grillet's Les Gommés, Parodie des Kriminalromans

Bruce Morrissette zitiert in seinem Buch über Robbe-Grillet¹² dessen Zusammenfassung seines eigenen Romans, der 1953 erschien: "Il s'agit d'un événement précis, concret, essentiel: la mort d'un homme. C'est un événement à caractère policier - c'est-à-dire qu'il y a un assassin, un détective, une victime. En un sens, leurs rôles sont même respectés: l'assassin tire sur la victime, le détective résout la question, la victime meurt. Mais les relations qui les lient ne sont pas aussi simples (...). Car le livre est justement le récit des vingt-quatre heures qui s'écoulent entre ce coup de pistolet et cette mort, le temps que la balle a mis pour parcourir trois ou quatre mètres - vingt-quatre heures 'en trop'". Morrissette schreibt über die Oedipe-Rezeption in Les Gommés: "L'aventure de Wallas dans Les Gommés est une version moderne de la tragédie d'Oedipe. L'épigraphe du livre, traduite de l'Oedipe-Roi de Sophocle (...), annonce le thème: 'Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi.'. Le prologue, les cinq actes (sous forme de chapitres) et l'épilogue fourmillent d'allusions plus ou moins cachées à la légende grecque (...). Presque tous les éléments du livre, et principalement le destin d'un homme qui a juré de découvrir l'identité d'un meurtrier qui n'est autre que lui-même, tirent leur origine de la célèbre légende devenue mythe."¹³ Morrissette zählt noch andere Details auf, die auf die Sophokles-Rezeption in Les Gommés hindeuten: die Anspielung auf das Rätsel der Sphinx, das Motiv des verlassenen Kindes, Wallas geschwollene Füße, verschiedene Anspielungen auf den Namen "Oedipe". Wichtig ist auch Morrissettes Bemerkung: "Dans les Gommés, il [le lecteur] est à la fois renseigné sur la vérité (Dupont n'est pas mort) et très loin de la prévoir (Wallas va tuer Dupont). Le protagoniste ne connaît ni le vrai présent ni le vrai futur, mais fera accomplir l'inévitable."¹⁴

Wir sehen also, daß die Elemente, die den Ödipus-Rex mit dem modernen Kriminalroman verbinden¹⁵, in Les Gommés akzentuiert sind. Das Verbrechen, das Ödipus begangen hat, ist Vergangenheit, wird aber in der Gegenwart gezeigt. In Les Gommés gibt es keinen Mord, der außerhalb der Erzählung existiert, keine der Erzählung voraus-

gehende Tat, die erforscht und entdeckt werden muß, sondern die vierundzwanzig Stunden des "récit" erzeugen diese Wirklichkeit. Robbe-Grillet hat sich in verschiedenen Schriften zu dieser Frage geäußert, so z.B. in dem Artikel "Du réalisme à la réalité": "La critique académique, à l'Ouest comme dans les pays communistes, emploie le mot 'réalisme' comme si la réalité était déjà entièrement constituée (que se soit, ou non, pour toujours) lorsque l'écrivain entre en scène. Ainsi estime-t-elle que le rôle de ce dernier se limite à 'explorer' et à 'exprimer' la réalité de son époque."¹⁶ Oder in "Temps et description dans le récit d'aujourd'hui": "Encore une fois, l'oeuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité."¹⁷

Das Problem, das Robbe-Grillet beschäftigt, ist auch Aragons Grundthema in Oedipe, wenn die Gestaltung und die angebotenen Lösungen in beiden Fällen auch verschieden sind. Robbe-Grillet gibt dem Problem die Dimension der modernen Kunst: "Le vrai, le faux et le faire-croire sont devenus plus ou moins le sujet de toute oeuvre moderne: celle-ci, au lieu d'être un prétendu morceau de réalité, se développe en tant que réflexion sur la réalité (ou sur le peu de réalité, comme on voudra). Elle ne cherche plus à cacher son caractère nécessairement mensonger, en se présentant comme une histoire vécue".¹⁸ Man bemerkt die Parallelen zu Aragons Auffassung von der Erzählkunst in La Mise à mort als "Let's Pretend"-Spiel, als "Mentir-Vrai". Es geht also um die Akzentuierung der eigenartigen Macht der Literatur und um ihre Wirkung. Beide Ödipus-Gestaltungen, die klassische und die Robbe-Grillet's, sind Beweise für die Überredungskunst und die Verführungskunst des "récit". Das Wirkliche und das Imaginäre sind dabei unlösbar miteinander verbunden. Robbe-Grillet's Buch L'Année Dernière à Marienbad, aus dem in Zusammenarbeit mit Alain Resnais ein Film entstand, wäre das vollkommenste Beispiel dafür. Dazu schreibt er: "Tout le film est en effet l'histoire d'une persuasion: il s'agit d'une réalité que le héros crée par sa propre vision, par sa propre parole."¹⁹ Die besondere Macht des "récit" wird in Beziehung auf Ödipus-Rex von Gérard Genette auf folgende Weise betont: "N'oublions pas, après tout, que si Oedipe peut faire ce que chacun, dit-on, ne fait que désirer, c'est parce qu'un oracle a raconté d'avance qu'il tuerait un jour son père et

épouserait sa mère: sans oracle, pas d'exil, donc pas d'incognito, donc pas de parricide et pas d'inceste. L'oracle d'Oedipe-Roi est un récit métadiégétique au futur, dont la seule énonciation va déclencher la 'machine infernale' capable de l'accomplir. Ce n'est pas une prophétie qui se réalise, c'est un piège en forme de récit, et qui 'prend'."²⁰

Schiller schreibt als einer der ersten über die analytische Facette des Ödipus-Rex, daß "diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist (...). Der Ödipus ist gleichsam nur eine tragische Analyse. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt."²¹ Langsam haben wir uns dem Grundproblem in Aragons Erzählung, das ja schon in Sophokles' Tragödie und in Robbe-Grillet's Behandlung des Ödipus-Mythos enthalten ist, genähert: die Frage der Wirklichkeit der Literatur verbindet sich hier eng mit der Frage der individuellen Freiheit und des Determinismus, wie sie aus Sophokles' Ödipus-Rex und Shakespeares Macbeth bekannt ist. Nun ist das Motto aus Hölderlins Text "In lieblicher Bläue..." zu verstehen: was dem Ödipus fehlt, ist das Recht, sein eigenes Leben, seine eigene Geschichte zu schreiben. Der Anfang von Oedipe zeigt, daß das eigentliche Problem hier nicht der Mord ist - die Erzählstrukturen des Kriminalromans sind im Grunde genommen nur durch ihre Abwesenheit von Bedeutung, wie E.A. Poes "lettre volée". Diese Strukturen sind nur dazu da, um das Grundthema zu verkleiden und zu verdecken; sie sind damit parodisiert und funktionieren deshalb nicht in gewohnter Weise. Das eigentliche Problem ist die Würde und der Sinn der Literatur, die nicht darin bestehen können, bloßes Abbild der Wirklichkeit zu sein, wie ein "texte récrit": "Ce fut le plus tôt fait qu'on mit à concevoir. L'homme était mort avant qu'on pense à le tuer. A partir de quoi, tout se trouvait changé dans la vie de l'autre, tout avait autre signification, tout avait autre avenir, c'était comme un texte récrit." (S. 351).

Die Ablehnung eines dem Menschen vorherbestimmten Schicksals entspricht in Oedipe die Abwesenheit des Rätsels. Die Sphinx stellt hier Oedipe keine bedrohlichen Fragen (im klassischen Mythos muß er entweder die Rätsel entschlüsseln, oder sterben) und befindet sich im Prozeß des Verfalls: "Le Sphinx n'y comprend rien, c'est

lui qui est pris au piège de l'énigme, il s'étrangle, emportez-le vite avant qu'il se décompose, mettez-le bien à la glacière, avec le schweppes, de nos jours les sphinx ne sont qu'à terme" (S. 386). Die Suche nach der Wahrheit, die im Ödipus-Mythos dem Entschlüsseln der Rätsel der Sphinx entspricht, fällt hier aus der innerliterarischen Realität heraus.

Die Rezeption des Ödipus-Mythos ist in Oedipe ohne Robbe-Grillet's Les Gommés nicht richtig zu verstehen. Robbe-Grillet hat in seinem Buch die Ödipus-Geschichte zu einem Kriminalroman umgeformt. Viele Elemente, die von den Kritikern unmittelbar als Bezüge von Oedipe zu Anicet gedeutet wurden²², sind in Wirklichkeit nicht ohne die Vermittlung von Les Gommés zu deuten. Robbe-Grillet hat die kriminalromaneske Facette des Ödipus-Mythos entwickelt und in seiner Kriminalgeschichte auf Probleme der Wirklichkeit in der Literatur aufmerksam gemacht. Aragon greift in Oedipe ähnliche Probleme auf, lehnt aber die innerliterarische Wirklichkeit ab, die Robbe-Grillet akzentuiert hatte. In diesem Kontext entsteht eine Erzählung, in der alle Elemente des Kriminalromans a negativo verwendet werden. So ist Oedipe "un modèle du genre puisque personne ne sait plus qui a été tué ni par qui ni pour quoi." (S. 390). Während der Mörder normalerweise gesucht wird, so sucht hier der hypothetische Mörder das Opfer, den Grund, usw. Der Mörder weiß nicht, wen er ermordet hat, kennt nicht den Grund und den Tatort, hat nicht die Waffe: "C'est déjà trop de n'avoir ni le lieu, ni le corps, ni le mobile, ni l'arme, si vous n'en avez même pas la date! Messieurs les jurés apprécieront ..." (S. 357).²³ Alle Erwartungen des Lesers nach Spannung werden von Anfang an enttäuscht. Der Mörder ist nicht einmal ein richtiger Mörder, sondern ein hypothetischer, und wir lesen in seinem Kopf alle Gedanken, die um das Problem der Abwesenheit der beschriebenen Elemente kreisen: "Si j'ai, se disait le nouveau meurtrier, sans le vouloir, avant de le vouloir, de le débattre, d'y penser, tué... alors il s'agit au moins d'un crime, d'un accident (...). Au moins faudrait-il un mobile, pour que crime il y eût: je ne le vois pas, je n'ai pas eu le temps de l'avoir. Évidemment, a posteriori, je pourrais m'en inventer un. Affaire d'imagination. Mais même ainsi, je n'y arrive pas, probablement parce que je manque d'imagination, je n'ai pas assez lu de romans policiers." (S. 352). Alle Hypothesen, die Oedipe stellt, erweisen sich als falsch - Delf Schmidt meint, sie wären

eine Parodie der "scènes fausses" des Nouveau Roman²⁴. Oedipe "se permit des hypothèses, lancées comme cela, en guise de hameçon, pour pêcher une sorte de poisson agile: histoire d'éprouver la solidité du fil." (S. 352). Der Ödipus-Mythos, der in seiner tiefen Bedeutung ernst genommen wird, wird in Details parodiert. Unser Oedipe trägt Sonnenbrille, "des lunettes noires", ist blind, ohne sich geblendet zu haben: "Il regarde tout avec des yeux d'aveugle, avant même de se les être crevés." (S. 371), sucht ein Opfer, um den Gedanken des Vatemordes zu verdrängen (S. 373), wird Eddy genannt, wie seine Freundin Philomèle - die auch Jocaste oder Charlotte heißen könnte - Phil. Der Autor faßt zusammen: "Tout cela n's pas l'ombre de vraisemblance. Ce M. Oedipe ne tient pas sur les pieds, il dégringole d'un Palais de Thèbes en carton-pâte dans un Paris beurre-frais." (S. 371). So beweisen die unlösbar miteinander verbundenen Parodien des Ödipus-Mythos und des Kriminalromans die Vermittlung von Robbe-Grillet's Les Gommés.

In der Abwesenheit der vom Autor erzeugten und vom Leser erwarteten Elemente des Kriminalromans bleibt der Sinn der Oedipe-Erzählung erhalten. Alle Erwartungen des Lesers werden enttäuscht, und er muß den Sinn der Erzählung woanders suchen. In dieser Suche, die Oedipe zu einem Meisterstück der metaliterarischen Reflexion macht, entsteht der Sinn der Erzählung. Es ist das System von E.A. Poes "purloined letter", der auch als Zeichen seiner Abwesenheit anwesend ist²⁵. In Oedipe werden zwei Wirklichkeitsbezüge der Literatur verworfen: Literatur als bloße Kopie der Wirklichkeit, aber auch Literatur als ihre eigene, unabhängige, innere Wirklichkeit erzeugende Kunst. Die Einstellung auf den Leser zeigt die echte Problematik der Erzählung: es geht in Oedipe um die Wirkung der Literatur. Die Frage nach der Wirklichkeit in der Literatur berührt sich mit der politischen Frage, mit der Kritik am Personenkult - die von Delf Schmidt betont wird²⁶ durch die Kritik an der dogmatischen Auffassung vom Realismus. Die Zitate sind eindeutig: "Substituer à la malédiction des dieux de l'Olympe le moteur historique à l'heure même où se fait l'histoire, c'est là sans doute ce qu'on approuve en théorie, sous le nom de réalisme, mais c'est mettre son doigt dans le feu, on s'y brûle." (S. 385); "le petit bout d'époque où nous sommes, dont le morale courante est que toute vérité n'est pas nécessairement bonne à dire, et qu'il en va du réalisme comme des chapeaux: il y en a de toutes les tailles et de

toutes les formes, il ne faut que choisir celui qui se trouve aller à cette tête qu'on a, et tant qu'on l'a, sur les épaules." (S. 385). Was Aragon hier ablehnt, ist eine enge Auffassung der "Gegenwartsbezogenheit" - "contemporaineté" - von Literatur, da dies seiner Meinung nach keinen Raum für Erfindung, Antizipation und Entdeckung lasse: "et cela forcerait à changer de costume pour tomber dans l'anticipation, puisque le désir de se conformer à la loi de la contemporaineté que certains préconisent dans le réalisme, avait fait commettre à cet esprit spéculatif l'imprudence de ne se réserver aucune marge d'avenir. Donc ni passé, ni futur, le rêve se voit réduit à l'instantané." (S. 383). Die Bezeichnung "Gegenwartsliteratur" ist aber eine Tautologie.²⁷

Im Zusammenhang mit der Ablehnung dieser zwei Wirklichkeitsbezüge der Literatur wirft Aragon in Oedipe das Problem der Wirkung von Literatur und die Frage auf, wie die Anteilnahme des Lesers am literarischen Geschehen geweckt werden könne: "N'empêche qu'on trouve cette histoire bien mince, et qu'au juste a-t-il donc voulu, l'Oedipe de la rue des Martyrs, amener le monde à penser, avec ce meurtre hypothétique, et son cadavre choisie?" (S. 384) und "Peut-être (...) ce conte aidera-t-il un esprit enclin au rêve à traverser sur la pointe des pieds ce petit bout d'époque où nous sommes" (S. 385). Um so interessanter ist die Reaktion der Kritiker, wenn sie behaupten, Oedipe sei der "récit" eines Wahnsinnigen. Was durch diese Parodie einer Kriminalgeschichte kritisiert wird, ist die Auffassung vom menschlichen Leben als absurd, für die Oedipus-Rex und Macbeth die prägnantesten Beispiele sind. Kritisiert - sogar parodiert - sind auch Gides "acte gratuit" und Camus' Verständnis des "absurde". Denn was ist das Leben eines Menschen, dessen Lebensgang von vornherein festliegt und beschrieben ist, anderes als eine absurde Geschichte, "a tale/ Told by an idiot, full of sound and fury,/ Signifying nothing."²⁸ Aragon bezweckt eine andere Wirkung: "Est-ce qu'Oedipe agit suivant cette définition d'existence? N'est-il pas au contraire celui que dans sa propre vie introduit un sens, qui donne sens au monde qu'il habite?" (S. 372). In Oedipe wird von Aragon die These des Anti-Fatalismus postuliert. Im klassischen Mythos wird durch das Rätsel der Sphinx und des Orakels die Wahrheit mit einer Vorherbestimmung, mit einer unaufhaltsamen Fatalität gleichgesetzt. Diese Vorherbestimmung und Fatalität werden

in Oedipe zerstört, Gides "acte gratuit" ist ein erster Versuch, den Mythos, die Vorherbestimmtheit, die Fatalität aufzulösen, aber als pure Negation. Der "acte gratuit", als extremer Gegenpol zum Mythos, produziert nichts, außer einen anderen Mythos, den der individuellen Freiheit - oder die Illusion dieser Freiheit. Bei Camus wird hingegen der Mythos rekonstruiert: dahinter steht bei Camus die humanistische Frage, was der Mensch tun sollte in einer Zeit, die selbst ein Mythos ist - die Welt wird akzeptiert, obwohl sie ein Mythos ist. Camus' "absurde" und Gides "acte gratuit" sind für Aragon keine Lösung, bei ihm wird der Mythos demontiert. Die Wirkungsdimension von Oedipe stellt den Leser in ein neues Spannungsfeld und befreit ihn von der vorherbestimmten Wahrheit, ohne ihm eine neue Lösung anzubieten. Der Leser ist derjenige, der sich aktivieren muß, um sich von dem Mythos (auch des Personenkults) zu befreien - so wird der Anspruch auf Mündigkeit des Lesers gestellt. Kritisiert wird damit auch der psychologische Roman, da der Autor dort die Wahrheit kennt und den Ablauf der Handlung lediglich beschreibt. Anicet und die surrealistische Periode erscheinen in dem Kontext als erster Befreiungsversuch von Klischees und Konventionen.

Die Interferenz von Anicet in Oedipe. Das Resultat der Suche: der innerliterarische Bezug

"Aussi bien qu'on en remonte le cours, le plus saisissant, dans l'oeuvre et la vie d'Aragon, c'est l'unité. Et son contraire aussi: le mouvement perpétuel."²⁹ - bei der Interferenz von Anicet ou le Panorama, Roman in Oedipe wäre zu untersuchen: die gemeinsamen Elemente, die beide Texte verbinden, d. h. die Konstanten im Werk Aragons; den aufgehobenen Stellenwert, den der frühere Text in bezug auf den späteren einnimmt. Es geht darum, die Zerstückelung der dialektischen Einheit seines Werkes zu verhindern und die Texte im Zusammenhang zu betrachten, auch wenn sie in der Entwicklung des Autors als scheinbare Widersprüche aufeinander folgen. Dies vom Werk Aragons verlangte Bedürfnis nach dialektischem Verständnis erklärt Garaudy sehr treffend: "Les créations de sa jeunesse ne révèlent leur sens

que si l'on découvre en elles, à l'état embryonnaire, les germes d'une conception du monde qui s'épanouit aujourd'hui. On comprend mal ce début si ce n'est à la lumière et dans la perspective de l'avenir qu'il a préparé. Les oeuvres actuelles ne découvrent toute leur richesse que si l'on parcourt le chemin par où Aragon est passé."³⁰ Die Tatsache, daß Aragon Anicet in Oedipe wieder aufnimmt bedeutet nicht, daß er seine spätere Entwicklung verleugnet und Zuflucht in einer früheren Schaffensphase sucht. Es ist eher der Wunsch - La Mise à mort ist ja auch eine literarische Autobiographie - durch den Anschluß an eine frühere Entwicklungsetappe, die er recht abrupt unterbrochen hatte, den Leitfaden seiner Entwicklung zu finden. Dies geschieht jedoch keineswegs als bloße Rückkehr zu seiner früheren Schreibweise und Thematik, sondern kritisch in aufgehobener Form.

Sicherlich ist Anicet Oedipe stilistisch und thematisch sehr ähnlich. Beide teilen miteinander die Pariser Atmosphäre und beide tragen Züge des Detektivromans. In beiden hat Aragon verschiedene Erzähltechniken des Films und des Kriminalromans verwendet. André Gavillet gibt Beispiele für "Le style Peau-Rouge", "Le style Western et vamp", "Le style Nick Carter ou le style 'livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières'" und "les gags du cinématographe" in Anicet³¹. Yvette Gindine bemerkt, daß manche Episoden in Anicet so präzise dargestellt sind, daß nach ihnen mit der Filmkamera gearbeitet werden könnte. Sie gibt eine Aufzählung von verschiedenen Techniken des Films, die in Anicet benutzt werden: "montage", "multiplicité de points de vue", "effets de compression et dilatation du temps", "ralenti", "notations de lumière", "goût du visuel"³². Die Benutzung solcher Techniken des Films und des Kriminalromans - die er 1918-1919 in seinen Essays Du décor und Du sujet theoretisch begründet hatte³³ - bedeutet bei Aragon die Kritik naturalistischer Darstellungsformen und die Suche nach neuen künstlerisch-ästhetischen Produktionsmitteln. Diese neuen Mittel sollten die Vermittlung des "merveilleux quotidien" (des Wunderbaren im Alltag) ermöglichen; damit distanzieren sich die Surrealisten entschieden von dem Begriff des individualistischen Kunstwerks und

des autonomen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft.³⁴ Traditionelle Grundbegriffe wie Autor, Werk, Leser verändern sich damit grundsätzlich.³⁵

Unabhängig davon, ob Anicet nun ein Roman ist (Aragon erklärt den Titel aus dem Stabreim ...orama roman) ist Aragons wichtigster Text aus dieser Periode "une déclaration de guerre à la conception alors régnante du roman".³⁶ Trotz der Kritik am traditionellen Roman geht Aragon gegen die Ansichten Bretons vor, der den Roman als Gattung formell ablehnt³⁷ - Breton hat wahrscheinlich Aragons Anliegen nicht verstehen können. Anicet wendet sich "contre les prétentions du roman 'psychologique', contre les formules toutes faites de construction de l'intrigue, il entend marquer une rupture, disloquer à la fois le sujet et les caractères, imposer l'arbitraire et l'incohérence, pour combattre l'idée simplifiée et schématique de l'homme et de son existence que la littérature officielle sanctifiait."³⁸ In einem Brief à Jacques Doucet³⁹ verwirft Aragon resolut die "livres à formules". Eine der großen Konstanten seines Werkes ist folglich die Beschäftigung mit dem Roman, die sich in Anicet und La Mise à mort zur Kritik an den traditionellen, versteinerten Formen der epischen Gattung umwandelt. Aragon hat sich andererseits immer geweigert, die Trennung der literarischen Gattungen zu akzeptieren, da alle an der Natur der Poesie teilhaben, an der Produktion des Wunderbaren (merveilleux).

Nun bedeutet das Wunderbare in der surrealistischen Phase Aragons ein Bemühen, die "Geheimnisse" der Wirklichkeit zu durchdringen, ist also bei Aragon ein erkenntnistheoretischer Begriff. In Le Paysan de Paris heißt es: "La réalité est l'absence de contradiction. Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel."⁴⁰ Der Surrealismus wird von Aragon in Une vague de rêves als Einheit von Widersprüchen⁴¹, als Synthese von "Wirklichem" und "Nichtwirklichem" aufgefaßt, und der Widerspruch als Erkenntnismittel in der Surrealität (nicht Überwirklichkeit) gesucht. So sollen die Hegelschen Kategorien "zur genaueren Bestimmung der - allen Surrealisten gemeinsamen - Intention dienen, über die rationale Erkenntnis des 'Realen' hinaus neue Erkenntnisformen zu erschließen."⁴² Hegel wird von Breton und Aragon unterschiedlich rezipiert, und zwischen den Surrealismus-Definitionen beider Autoren bestehen grundsätzliche Verschiedenheiten. Es ist daher

vollkommen berechtigt, den besonderen Beitrag Aragons zur Theorie des Surrealismus zu untersuchen.⁴³ In L'ombre de l'inventeur setzt Aragon poetische und philosophische Erkenntnis gleich: "Während Breton die poetische Erkenntnis von allen anderen Formen der Erkenntnis abzusetzen sucht und daher das Nicht-Erfaßbare des Produktionsvorganges betont, stellt Aragon die erkenntnistheoretische Dimension so sehr in den Vordergrund, daß ihm 'poetische' und 'philosophische' Erkenntnis verschmelzen."⁴⁴

Die surrealistische Ästhetik des Wunderbaren enthält folglich bei Aragon ein wichtiges Erkenntnisbemühen, so daß man die Suche nach "der modernen Schönheit" in Anicet als frühere Etappe der Suche nach der Wahrheit in La Mise à mort bezeichnen kann. Dabei ist die Suche nach "der modernen Schönheit" keine ästhetisierende, die Surrealisten haben sich immer gegen die Trennung zwischen Leben und Kunst geäußert. So ist Mirabelle einerseits, wie Aragon später erklärt hat, die Personifizierung der "modernen Schönheit": "sous les traits de Mirabelle c'est une idée qui se cache: la beauté moderne. Cela explique cette cour des masques autour d'elle, et son recrutement, et ce symbole de la beauté aux mains des marchands."⁴⁵ Mirabelle wird von verschiedenen Mitgliedern einer geheimen Gesellschaft verehrt - alle sind Künstler, die sich unter fiktiven Masken verstecken. Aragon hat den Schlüssel gegeben: "les personnages des masques sont bien ceux que j'avais en tête, écrivant. Ange Miracle, c'est Cocteau; Jean Chipre, Max Jacob; le professeur Omme, Paul Valéry; Bleu, indiscutablement Picasso; Pol, Charlie Chaplin; et sous le nom de Baptiste Ajamais, André Breton (...) Anicet, c'était moi"⁴⁶. Andererseits ist Mirabelle in Anicets Worten auch "une femme en chair et en os, ou bien nous ne la trouverions pas si belle."⁴⁷ Das Bestreben, Kunst und Leben zu vereinen, wird in Anicet durch die Figur Mirabelles als Personifizierung der "modernen Schönheit" veranschaulicht; die Gleichsetzung von Kunst und Liebe ist ein Aspekt dieses Bestrebens.⁴⁸ In La Mise à mort ist das Problem dadurch gelöst, daß die Kunst (des Gesangs oder des Schreibens), die Liebe und die "création" (Schöpfung) in Gestalt der geliebten Frau vereint und damit produktiv erscheinen. Oedipe strahlt diese Harmonie nicht aus, da sich Anthoine in dieser Erzählung von Fougère distanzier⁴⁹, indem er auf eine frühere Schaffensperiode zurückgreift, in der jene

Harmonie noch nicht gefunden war.⁴⁹

Das Resultat der Suche in Oedipe - die Interferenz von Anicet - bleibt im innerliterarischen Bezug: Oedipe findet seine Tat in der Beschreibung von Anicets Mord an Omme und macht sich sogleich den Vorwurf des Mangels an Originalität. So behauptet Oedipe die Rechte der Erfindung in der Kunst und zeigt gleichzeitig auch ihre Unzulänglichkeit. Einerseits wird die Rolle der Phantasie, der Hypothese anerkannt, andererseits aber die "reine Phantasie" ("l'invention pure et simple d'Oedipe", S.233) abgelehnt, d. h. die Phantasie, die nicht mit der Wirklichkeit rückgekoppelt ist. Diese Ablehnung der Suche des Sinnes in der Immanenz des Textes oder des Kunstwerks zeigt auf erstaunlich ähnliche Weise Max Ernsts Collage Oedipe (1931)⁵⁰. Die Surrealisten haben durch ihre Bildtheorie neue Beziehungen zwischen den Künsten, insbesondere zwischen Poesie und Malerei, entwickelt.⁵¹ Das Interesse Aragons für die Malerei blieb seit seiner Schrift zu einer Max Ernst Ausstellung La Peinture au Défi (1930) über die Romanfigur Géricault in La Semaine sainte bis zum Henri Matisse Roman eine Konstante seines Werkes. Max Ernst, der vom Kölner Dadaismus zu den Surrealisten in Paris kam, hat "selbst die Geschichte des Surrealismus durch einen der originellsten Beiträge zur Destruktion des individualistischen und organischen Kunstwerks auf dem Gebiet der Malerei und Graphik mitgeschrieben"⁵². Aragon hat in aller Wahrscheinlichkeit beim Schreiben der dritten Erzählung aus der roten Mappe Max Ernsts Oedipe im Bewußtsein oder auch im Unterbewußtsein gehabt. Werner Spiess schreibt zu Max Ernsts Collage, daß sie "die mythische Konfrontation Oedipus-Sphinx zu einem Wesen umschafft. Nehmen wir als Ausgangspunkt der Bilder Ingres' oder Moreaus' die Antinomie der Geschlechter, könnte man folgern, daß diese jetzt durch die androgyne Fiktion ersetzt wurde. Doch, glaube ich, gilt es die Collage Max Ernsts in einem anderen Sinne zu verstehen: er zieht Frage und Antwort in einer Figur zusammen und schafft damit im Grunde ein Symbol für sein Werk: dieses ruft nicht zur Entschlüsselung auf, da die Frage, auf die geantwortet werden könnte, fehlt. Denn der 'gewußte Sinn, die Bedeutung', von denen beim 'Erfinden des Rätsels' ausgegangen werden muß; fallen aus."⁵³ Genauso in Oedipe, wo ein dem Text im-

manenter Sinn fehlt - er ist nur durch seine Abwesenheit da, und der Leser muß ihn erst gewinnen; damit werden sowohl die Transzendenz als auch die Tragik und die Absurdität des menschlichen Lebens überwunden. Kritisch perspektiviert wird hier die surrealistische Tendenz, das Leben als metaphysisches Rätsel aufzufassen.⁴ Anicet stellt sowohl das Absurde wie Gides' "acte gratuit" distanzierend dar: "Le dernier tiers du roman emploie le schéma du procès métaphysique: la quête d'Anicet aboutit à une mise en accusation du monde jugé absurde."⁵

Werner Spiess kommentiert weiter: "Die Collage Max Ernsts - eine Allegorie der Ontologie des Tatsächlichen - gibt kein Rätsel auf, dem ein Verständliches die Lösung böte. Aus dem androgynen Wesen wird eine Illustration der Wittgenstein Folgerung: Zu einer Antwort, die man nicht aussprechen kann, kann man auch die Frage nicht aussprechen. Das Rätsel gibt es nicht. Die Oedipus-Sphinx-Collage, zu einem siamesischen Frage-Antwort-Wesen geworden, erscheint so als ein großartiger philosophischer Aphorismus. Es ist eine Figur, die die Flucht in Hermetismus und religiöse Ausdeutung verhindert."⁶ Beide Oedipe, Collage und Erzählung, überraschen und schockieren den Leser⁷ und regen ihn auf diese verfremdende Weise zum Weiterdenken an. Das innerliterarische Resultat der Suche in Oedipe ist nicht ausreichend und muß, um recht zu glücken, durch den Leser in einen außerliterarischen Kontext gestellt werden. Erinnerung sei an Anicets Schluß: es gelingt Anicet nicht, eine Beziehung zu Mirabelle aufzubauen. Wenn in beiden Fällen eine Lösung angeboten wird, dann nur eine negativ determinierte, die vom Leser erst in der außertextlichen Sphäre positiv entwickelt werden kann.

Das Spiegelmotiv

Das Spiegelmotiv als das zentrale Organisationsprinzip des Romans

Aragon hat La Mise à mort als "une variation sur l'idée de miroir"¹ bezeichnet. Daß der Roman vom Spiegelmotiv beherrscht ist, fällt in der Strukturierung der Kapitel, von denen sieben verwandte Überschriften tragen, auf: "Le miroir de Venise", "Le miroir Brot", "Seconde lettre à Fougère où il est question d'une glace sans tain", "Digression du roman comme miroir", "La digression renversée ou le miroir comme roman", "Fougère ou le miroir tournant", "Le miroir brisé". Das Spiegelmotiv als Metapher des Romans ist sein zentrales Organisationsprinzip. Wie Alfred erklärt: "J'écris, Ingeborg, un livre sur le roman. (...) Mais c'est un livre sur le roman qui est un roman, un roman en même temps qui est un miroir. Pas un miroir, comme disait Stendhal, qui promenait le sien sur les routes." (S. 154). Stendhal hat in Le Rouge et le Noir den Roman als Spiegel bezeichnet: "Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir!"² Aragon setzt sich in seiner Studie La lumière de Stendhal (Stendhals Licht ist für Aragon dem Licht der Geschichte gleichzusetzen) zu Zolas Äußerungen über die Theorie des Romans als Spiegel bei Stendhal auseinander. Aragons Meinung nach ist Stendhal - im Gegensatz zum Naturalismus - ein Realist. Über Le Rouge et le Noir schreibt er: "Puisant dans la réalité (...), ce n'est pas (...) à la façon du miroir qu'il la reflète. Il est miroir sélectif (...)"³. Grundmetapher für den Roman auch bei Aragon, reflektiert der Spiegel in La Mise à mort die äußere Wirklichkeit und die Psyche des Autors: Aragon versteht seine Subjektivität als einen Teil der äußeren Wirklichkeit; der Erkenntnisprozeß der äußeren Wirklichkeit aber vollzieht sich durch die Psyche des Subjekts. Dieser Dialektik versucht Aragon Ausdruck zu verleihen: so sei der Roman "Un miroir devant lequel

je suis, et je ne m'y vois pas, ou je ne vois que moi suivant l'éclairage, un miroir où je vois en moi les autres quand j'ai l'air de m'en détourner, où, quand j'ai l'air de ne voir que les autres, c'est moi que je découvre en eux" (S. 154). Der ganze Widerspiegelungsprozeß wird folglich bei Aragon reflektiert: der Mann, der den Spiegel vorhält, d. h. das erkennende Subjekt, und der Spiegel, als Wirklichkeit zweiten Grades, d. h., die zu erkennende Realität. Bei Stendhal, den er sehr schätzte und den er Balzac vorzog, findet Aragon den Roman als Spiegel einer Welt, die nach Erkenntnis verlangt. Thema von Le rouge et le noir ist dieses Bedürfnis nach Erkenntnis - "La vérité, l'âpre vérité". Trotz der unterschiedlichen Verwendung des Spiegels als Romanmetapher bei beiden Autoren übte Stendhal einen starken Einfluß auf Aragon aus. Der Spiegel entspricht dem Grundthema von La Mise à mort, der Suche nach der Wahrheit. Die marxistische Erkenntnis- und Widerspiegelungstheorie benutzt den Spiegel als Metapher für den Erkenntnis- und Schaffensprozeß. La Mise à mort ist ganz nach dem Grundprinzip der Spiegelung geschrieben, dem "Let's pretend"-Spiel mit dem Ausprobieren von verschiedenen Rollen entsprechend. Die Spiegelspiele des Romans sollen die Vielschichtigkeit der Realität ("pluralité) aufzeigen - ihre positive Seite, die menschlichen Potenzen, und ihr negatives Extrem, den Wahnsinn. Das Spiegelmotiv ist auch in La Mise à mort das vereinigende Element zwischen den beiden anderen romantischen Motiven des Romans. Die Etymologie zeigt den Zusammenhang: so liest man z.B. in dem Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens für "Spiegel": "Lehnwort aus lat. speculum. Das ahd. scucor bedeutet 'Schattenbehälter', aisl. skuggja 'Schattensehen': Schatten und Spiegelbild wurden mit demselben Worte bezeichnet, weil man beide identifizierte, wie im mhd. Schatten gelegentlich für das Spiegelbild, besonders das im Wasser, steht"⁴. Das Neue an der Benutzung der drei Motive in La Mise à mort ist ihre simultane Erscheinung sowie die Umfunktionierung, die sie in Aragons Universum erfahren. Vorerst könnte man in dem Spiegelmotiv einen Einfluß der Malerei vermuten⁵. Aber diesen Spiegeln schreibt Aragon nur eine kleine Rolle in La Mise à mort zu: "lorsque j'écrivais La Mise à mort ce sont des miroirs écrits, et non peints, qui attireraient mon regard (...). Le miroir d'Alice, par exemple, celui qu'une simple

phrase lui permet de traverser. Ou même, non pas des miroirs reconnus comme tels par l'auteur, mais des livres, dont je m'étais servi, moi, comme des miroirs, pour voir sur mon visage ce que la seule pensée n'y peut inventer: Stevenson, Charles Lamb, Hölderlin, le Sire de Bueil, Jean d'Arras ou Sénèque... Des miroirs encore d'autre sorte, que j'appellerai miroirs isolants, comme la musique, le chant, qui accaparent une autre sorte de regard, le détournement de ce qui se passe au profit de la mémoire ou simplement de l'âme."⁶ Den produktiven Dialog mit anderen Autoren beschreibt Aragon mit Hilfe des Spiegels der Literatur und nicht der Malerei: so werden verschiedene Autoren in La Mise à mort produktiv rezipiert.

Alle Spiegel in La Mise à mort, wie ich sie einzeln analysiere, erweisen sich als Gegenstück zu normalen Spiegeln, die die Wirklichkeit unverändert wiedergeben. Alle Spiegel des Romans - der venezianische Spiegel, der Brotsche Spiegel, der Spiegel ohne Belag, der Drehspiegel, der Spiegel von Alice, der Zeit-Spiegel - sind positive Spiegel in dem Sinne, daß sie auf eine spezifische Weise eine Aufhebung der bloßen Widerspiegelung, des Scheins, der einfachen Wiedergabe bedeuten. Die höchste Bestätigung findet diese Auffassung in den "isolierenden Spiegeln", wie die Musik und der Gesang, die den Zuhörer von der Umgebung ablösen und ihm erlauben, sich ganz auf sich selbst zu konzentrieren - Aragon spricht von der Konzentration des Gedächtnisses oder der Seele. Es ist nach der Analyse von der Rolle der Musik in Le Carnaval leicht zu verstehen, daß Aragon von einer mechanistischen Auffassung von Widerspiegelungstheorie ausgeht, und deshalb die normalen Spiegel als Zeichen für Nachahmung wertet, und nach anderen Spiegeln sucht, die schöpferisch sein können. Von seinen Spiegeln sagt Aragon: "il me semble que les miroirs (miroir de Venise, miroir Brot ou miroir tournant) qui servent de machines à diviser la personnalité de l'auteur ne manquent pas entre eux de ressemblance."⁷ - die Spiegel dienen Aragon dazu, die Wirklichkeit in ihre Vielfalt zu zerlegen; sie sind also noch kein eigentliches Erkenntnisinstrument, sondern die Voraussetzung dazu. Die Erkenntnis selbst vollzieht sich nur mit Hilfe der anderen Seite des Spiegels, durch die menschliche Subjektivität und Phantasie ins Spiel kommen, die also über die bloße Widerspiegelung hinausführt.

Die Spiegel von La Mise à mort:

Le miroir de Venise

Der venezianische Spiegel taucht schon auf der ersten Seite des Romans auf: "C'était un beau miroir guilloché, de ce Venise à bords couleur de saphir, avec des étoiles taillées." (S. 11). Anthoine erscheint nicht in diesem Spiegel, auch wenn er sich diesen Rahmen gewünscht hätte: "Je m'y serais bien plu, j'aurais aimé pour moi ce cadre." (S. 17). Der venezianische Spiegel ist im Restaurant der rue Montorgueil unwahrscheinlich, ein Anachronismus. Man fragt sich also mit dem Erzähler: "pourquoi de tous les miroirs rencontrés suis-je revenu à celui-ci, avec son bord bleu sombre, et l'oeil ouvert sur mon absence au milieu des étoiles taillées" (S. 17).⁷ Man erfährt im zweiten Teil des Kapitels, daß die Szene im Restaurant der rue Montorgueil sich nicht 1936, sondern später, 1937 oder 1938 abspielt. Die Verwechslung, so erklärt der Erzähler, ergibt sich aus der Erinnerung an Michel Koltsov, den sowjetischen Journalisten, den er im Spiegel sucht, Michel, der im zweiten Teil die Verbindung zwischen Spanien und Sowjetunion in jenem Jahr herstellt. In diesem zweiten Teil des Kapitels treten bedeutungsvolle Ereignisse - die Volksfront, der Bürgerkrieg in Spanien, Gorkis Tod und Begräbnis - wie in einem Mosaik zusammen. Der venezianische Spiegel hat die Funktion einer Leinwand, auf die die Erzählung projiziert wird: "Une simple phrase de ce jaune de la rose, à l'écran bleu - noir: Ce soir-là ..." (S. 35), "Et qu'est-ce que j'y regardais dans cet oeil-de-boeuf sur l'inconnu?" (S. 37). Aragon schreibt aber in Le Mérou, daß der Spiegel sowohl aufzeigen wie auch verdecken kann: "le miroir (...) est à la fois un révélateur et un écran, où ce que cet écran révèle peut être reflet, transparence ou masque."⁸

Der venezianische Spiegel verdeckt mehr als er aufzeigt, ja, er wirkt wie ein Kontrollorgan: in den Incipit wird er "miroir-espion" genannt und von ihm wird gesagt: "Et toujours les histoires, quand elles s'embrouillent, le souvenir du miroir de Venise comme un oeil qui nous surveille, pour nous rappeler à l'ordre..."⁹. Der venezianische Spiegel, der nach alter Tradition der beste ist¹⁰, erscheint hier als schöner Rahmen, der darüber hinaus wenig auf-

zeigt. So lautet die Antwort auf die Frage "Qu'est-ce que je voyais, rue Montorgueil, dans cet oeil noir cerné de bleu(...)?": "Une nature morte." (S. 50). Als Gegensatz dazu sind Fougères Augen voller Inhalt, wenn sie singt: "ses yeux, ses grands yeux brusquement pleins de bleu à déborder, une coupe de ciel, tout le coquillage blanc en disparaît." (S. 15). Statisch und gefährlich schön, von klarer Durchsichtigkeit, scheint der venezianische Spiegel der einzige negative im Roman zu sein, alle anderen sind als Gegenstücke zu ihm gestaltet. In Wahrheit aber funktioniert er wie die restlichen Spiegel des Romans: seine Hauptrolle ist es, die Unzulänglichkeit der normalen Spiegel aufzuzeigen, auch der besten, wie der venezianischen. Auch der klarste, durchsichtigste Spiegel ist nicht mehr als bloße Reflexionsfläche, unfähig, die Komplexität der Wirklichkeit wiederzugeben und aufzuzeigen. Als Wirklichkeit zweiten Grades muß das Spiegelbild im Erkenntnisprozeß, genau wie die Wirklichkeit selbst, entschlüsselt werden. Der Spiegel muß dabei als Erkenntnisinstrument wirken. Der venezianische Spiegel jedoch bannt durch seinen verführerischen Rahmen den Blick des Betrachters und erstickt den Wunsch nach weiterem Forschen hinter dem Spiegel. Damit wird in "Le miroir de Venise" jede Art von Schönfärberei und "vernissage"-Technik in der Literatur entschieden abgelehnt. Symptomatischerweise wird der Stern - der Rahmen des venezianischen Spiegels bestand aus "eingeritzten Sternen" - im zerbrochenen Spiegel am Ende des Romans zum Riß ("droit devant elle [Ingeborg] l'étoile, l'araignée dans le miroir brisé." (S. 420)).

Nach Aragons Widerspiegelungs- und Realismusauffassung erweist sich die bloße Widerspiegelung als ungenügend. Er geht jedoch von einer vereinfachenden und mechanistischen Widerspiegelungskonzeption aus, die von der marxistischen Theorie bereits überwunden worden ist. Jedenfalls ist "Le miroir de Venise" eine Reaktion auf diese enge Realismusauffassung. Es muß präzisiert werden, daß Aragon - der sich immer zum sozialistischen Realismus bekannt hat - sich nur gegen einige Vertreter dieser literarischen Bewegung wendet: "c'est naturellement après avoir écrit mon premier roman réaliste au sens élémentaire du mot je veux dire Les Cloches, que je me suis pris à redouter l'évolution, visible chez ceux qui se proclamaient réalistes, des personnages de roman vers une image

simplifiée, comme ce fut la tendance de certains romanciers soviétiques une dizaine d'années plus tard."¹¹

Kritisiert wird in "Le miroir de Venise" von Aragon die Vereinfachung (simplification) der Prozesse der Wirklichkeit in literarischen Werken, der positive Held und die Darstellung von einfachen Leuten (simples gens); im Gegenteil dazu versucht Aragon in seinem Roman aufzuzeigen, wie schwer es ist, die Wirklichkeit darzustellen, die ganze Wahrheit zu begreifen und zu sagen. Die Figuren von La Mise à mort sind keine einfachen Leute - sie haben einen oder zwei Doppelgänger, und bestehen nicht nur aus Licht-, sondern auch aus Schattenseiten. Zu dem Positiven, das die Reflexionsfläche des Spiegels wiedergibt, wird auch das Negative der anderen Seite des Spiegels hinzugesetzt. Aragons Angriff auf die Forderung nach Zeugenschaft (témoinage) ist eine Replik auf Stolins damaligen Aufruf an die Dichter, sie sollen die Wahrheit sagen: "Avec les années, j'ai vu tant de choses qui n'avaient d'abord pas grand sens. Quand elles s'expliquent, après coup, on se sent un peu niais, on ne peut pas se mettre à faire le témoin de ce qu'on n'avait pas compris." (S. 44). Daher auch Aragons Distanzierung von der Zeitbezogenheit (actualité) und von dem vereinfachenden Perspektivbegriff (Aragon meint damit das undialektische, lineare Denken - "pensée linéaire"). Mit der Kritik an der Zeitbezogenheit - nur über zeitgenössische, aktuelle Ereignisse schreiben zu dürfen - meint Aragon keine Flucht aus dem Leben in die Kunst, sondern er will auf das Bedürfnis nach zeitlicher Distanz aufmerksam machen, die nötig ist, um manche historischen, persönlichen usw. Ereignisse und Prozesse richtig zu verstehen. Er hat mit seiner Kritik an der einschränkenden Auffassung von Zeitbezogenheit von vornherein recht, da jeder Text, jedes Werk immer zeitbezogen ist - selbst wenn der Autor aus seiner Zeit zu fliehen versucht hat.

Le miroir Brot

In diesem Kapitel erscheint mit der dritten männlichen Hauptfigur des Romans, Christian Fustel-Schmidt, auch der zweite Spiegel, "une glace en pied, à trois faces": "C'était un de ces miroirs Brot comme on en a faits au début du siècle, avec l'envers

des volets en cuir colorié, le couchant sur des iris, dans un cadre d'acajou découpé qui venait mordre sur le sujet avec des boucles modern style. Rien de plus intéressant, sauf que le miroir trônait en plein milieu de la pièce, comme si on avait été chez une couturière, avec un éclairage compliqué." (S. 79). Christian hat Alfred vom Tod errettet und zeigt ihm vor diesem Spiegel "la scène du miroir" (S. 81), die sein Geheimnis offenbart: "Le secret du petit Fustel-Schmidt, c'était que bien loin d'avoir perdu son image, il s'en était découvert trois. (...) Il était un homme triple, et pour mettre la chose en évidence, il suffisait du miroir Brot." (S. 93). "Le miroir Brot" ist dem ersten Spiegel entgegengesetzt: dieser gab das Spiegelbild Anthoines nicht wieder; jener zeigt nicht nur drei Spiegelbilder, sondern sogar drei verschiedene. Der Brotsche Spiegel zeigt also die menschliche Pluralität. Aragon möchte, daß dies in bezug auf Stevenson einen Fortschritt bedeute, weil damit die manichäische Opposition zwischen Gut und Böse in einer viel breiteren Perspektive aufgelöst wird. Die Funktion dieses Spiegels wird vom Erzähler dem Gesang Fougères gleichgesetzt: "Je viens de comprendre quelque chose d'extraordinaire: l'homme triple... mais c'est nous, quand elle chante, Anthoine, Christian, moi. Nous croyions être trois hommes différents, trois ennemis parfois, et puis nous ne sommes que les aspects d'un même être, qui est amour de Fougère." (S. 104). Dieser Spiegel öffnet den Weg für das Spiegelspiel des Romans und für die anderen weniger konkreten und faßlichen Spiegel von La Mise à mort: "brusquement le monde entier, je le voyais comme cela, le résultat d'un jeu de miroirs, l'interférence de sources lumineuses situées de l'autre côté des glaces." (S. 116).

La glace sans tain

Zu Beginn des Kapitels "Seconde lettre à Fougère où il est question d'une glace sans tain" findet sich ein Zitat aus Shakespeares The Tempest. Es handelt sich um die berühmte Passage, in der Prospero den Verfall der Welt beschreibt. Im Kontext von La Mise à mort assoziiert man diese Passage direkt mit dem Fall des Hauses Usher und allgemeiner auch mit allen Passagen und Bildern, die Unordnung und Chaos aufzeigen. Noch einmal erscheint hier die Liebe als

unvergänglicher Wert: "Mais périsse après tout ce que nous fûmes si, pendant ce petit rêve de nous, du moins, j'ai su, ce chant [de Fougère], l'entendre, et briser entre nous ce magique mur dont sont les êtres séparés. Ici commence, mon amour, l'histoire de la glace sans tain." (S. 130). Das Glas ohne Belag ist Symbol für Verständnis und Dialog zwischen den Liebenden. Der Schlaf, die Worte und das Leben sind in diesem Kapitel als drei Metaphern für das Glas ohne Belag genannt. Dem Erzähler geht es immer darum, den Belag des Scheins zu überwinden und zu dem zweiten Zimmer zu gelangen, zu dem "arrière-texte" (S. 132). Wie in Prosperos Worten, sind die Menschen aus dem gleichen Stoff wie die Träume, die Umkehrung ist aber auch richtig: die Träume sind aus dem gleichen Stoff wie die Menschen. So kann das Schreiben, wie ein Glas ohne Belag, die Phantasie, Fiktion und Träume des Erzählers den anderen Menschen mitteilen, indem es seine geheime Welt zum Ausdruck bringt: "Le vrai, c'est la glace sans tain." (S. 131). Schreiben erscheint dabei als Erforschung der Subjektivität.

Schon bei den Surrealisten war das Glas oder der Spiegel ohne Belag zu finden, allerdings in anderem Kontext und mit anderer Bedeutung. So war der Spiegel ohne Belag in Paul Éluards Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine Symbol für den Begriff der "Surrealität". In Les Champs Magnétiques von André Breton und Philippe Soupault war das Glas ohne Belag Symbol für das Gefängnis der organisierten Welt, in der der Dichter ohne Hoffnung eines Auswegs lebt.¹²

Le miroir tournant

In dem Kapitel "Fougère ou le miroir tournant" wird dieser Spiegel auf folgende Weise definiert: "Cette femme, c'est la musique même (...) son chant (...) c'est comme un miroir tournant, l'image y change de tout le mouvement qui l'habite, ce qui n'était qu'un tableau devient un être, un monde, la multiplicité d'être au monde" (S. 305-306). Wie schon im Titel des Kapitels angekündigt, ist dieser Spiegel ein Äquivalent für Fougère und damit für den schöpferischen Gesang. Die Auffassung von Musik als wortlose Kommunikation zwischen den Seelen, wie sie in Le Carnaval zum Ausdruck kommt, wird hier vom Erzähler in Anlehnung an Stendhal vertreten. Fougère

kritisiert sie: "Il [Stendhal] essaie d'expliquer la création par le chant." (S. 309) und perspektiviert den Satz Stendhals durch die Geschichte der Opernsängerin Marie Malibran. In dem Nachwort zu Blanche ou l'oubli¹³ schreibt Aragon: "J'avais tout juste écrit La Mise à mort, avoué que Fougère y était une image d'Elsa, que c'était Elsa, malgré le travestissement de l'écriture par le chant"; schon in den Chroniques du bel-canto¹⁴ spricht er von "Le beau chant nommé poésie." Es ist also der Gesang - das Schreiben - der geliebten Frau, was den Erzähler inspiriert. Das wird auch in der Besprechung des "thème secondaire" offenbar; Alfred entdeckt in Elsas Benutzung des "thème secondaire" die Quelle für Anthoines Spiel ("le jeu d'Anthoine"), für den Roman also, und schreibt dazu: "Et moi qui croyais avoir en moi trouvé ces vues variables, ce glissement de personnalité... je n'ai fait qu'emprunter, reprendre... je croyais créer, quand je reflétais!" (S. 340).

Der Roman selbst erweist sich als "miroir tournant". Er wurde schon mehrmals einem Spiegel gleichgesetzt, vor allem in den Kapiteln "Digression du roman comme miroir" und "La digression renversée ou le miroir comme roman". Aragon versucht hier durch Jean d'Arras' Mélusine - wie in der "Digression du roman comme miroir" durch Jean de Bueils Le Jouvencel - an die Tradition des französischen Romans anzuknüpfen: "J'ai conscience de n'aboier rien inventé, retrouvant purement un ressort du roman français à ses débuts, tenant encore du roman courtois, mais annonçant déjà, même avec ses décors de fées de villes et fontaines magiques, de serpentes ailées, le réalisme du siècle suivant. Car fantastique qu'elle soit l'histoire de Mélusine a ses racines dans la vie réelle." (S. 218) und plädiert damit für einen phantastischen Realismus. Der Roman entwickelt sich in diesem Kapitel als ein "miroir tournant": er zeigt verschiedene Episoden aus verschiedenen historischen Perioden und persönlichen Erlebnissen des Autors, die Geschichte der Malibran, Zitate aus der Mélusine, Reflexionen über den Roman selbst, Gespräche zwischen Alfred und Fougère.

Charakteristisch für diesen Spiegel ist immer, daß er er die Bewegung aufzeigt, und sich damit dem normalen Bild sowie auch dem

venezianischen Spiegel entgegengesetzt. Das erklärt auch die Assoziationsketten, die mit dem Erzählakt auftreten. Aragon hat in den Incipit erklärt: "La Mise à mort est de tous mes romans celui où le mécanisme que je m'acharne à décrire, qui est plus ou moins pur suivant les livres, constitue de plus un vertige. C'est même probablement ce vertige qui exigera de moi la digression des trois 'Contes de la Chemise rouge', introduits dans le développement de l'histoire." (S. 125) - dieser Mechanismus kommt womöglich der "écriture automatique" der surrealistischen Periode nahe. Aragon hat in La Mise à mort durch verschiedene Spielespiele versucht, eine vielseitige Perspektive zu vermitteln und die Wirklichkeit in ihrer Bewegung, also in verschiedenen Aspekten, darzustellen. Es wäre daher unberechtigt, sein schriftstellerisches Verfahren als subjektivistisch und relativistisch abzustempeln. Aragons schöpferische Spiegel, die die Zeit wiedergeben, finden eine Parallele in der Entwicklung der modernen Malerei. So schreibt Garaudy über Picasso: "Picasso introduit une troisième sorte de déformation, la déformation spatiale ou dynamique qui découle de l'abandon de la perspective devenue classique depuis la Renaissance et qui était fondée sur l'immobilité du spectateur. La déformation dynamique naît au contraire du déplacement du sujet autour de l'objet, et de l'enregistrement de plusieurs prises de vue en fonction des mouvements du sujet. Telle est la première conséquence de ce changement que l'on pourrait appeler la loi des points de vue multiples."¹⁵ Der Zusammenhang mit dem filmischen Vorgehen liegt auf der Hand: "Picasso a fait pour l'espace de la Renaissance ce que le cinéma a fait pour le temps classique."¹⁶ Die Kritik an eine enge mechanistische Auffassung vom sozialistischen Realismus erinnert an Rodins Bemerkung über die Photographie: "C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse car dans la réalité le temps ne s'arrête pas."¹⁷ Der Film ist ein überaus geeignetes Mittel, die Wirklichkeit in ihrer Bewegung wiederzugeben. Der venezianische Spiegel ist ein unbeweglicher schöner Rahmen; der Drehspiegel aber ist der Filmkamera verwandt.

Le miroir d'Alice

In der "Digression du roman comme miroir" - "Un début sur le roman en général (S. 155) - wird uns eine Definition von Roman-schreiber gegeben. Gestützt auf das Beispiel von Lewis Carrolls Alice Through the Looking-glass, das er "Kunst des Romans" nennt ("ce livre inexplicable n'est qu'un art romanesque", S. 156), definiert der Erzähler den Romanschreiber als "celui-là qui trouve naturel de demander aux petits chats s'ils jouent aux échecs." (S. 156). Die Methode des "Nehmen wir an", des "Let's pretend" erscheint in den ersten Seiten des Kinderbuches: als Alices Schwester das Spiel der Könige und Königinnen ablehnt, da sie nur zwei sind, antwortet Alice, die Schwester könne einen König oder eine Königin spielen, und sie selbst alle übrigen Gestalten. Dieser Satz Alices ist für Aragon wichtiger als die auch berühmte Bemerkung Flauberts über seine Madame Bovary. In diesem Kontext erscheint Murmure als Illustration des "Let's pretend"-Prinzips. Beweis dafür ist die ironisch-spielerische Einführung in die Welt von Murmure: "Let's pretend que nous sommes tous les rois et toutes les reines" (S. 158). Die Funktion der "phrases initiatrices" in einer Erzählung, laut Aragon selbst in den Incipit, ist die Schlüsselrolle eines "Sésame, ouvre-toi!"¹⁸

Auch in Le Mérou erscheint Through the Looking-glass als Beispiel für den Übergang in die Welt der Fiktion: "Le miroir d'Alice (...) celui qu'une simple phrase lui permet de traverser" (S. 183) und noch einmal in den Incipit: "[le] miroir d'Alice, celui qui permet de passer de l'autre côté des choses. (...) il le faut avouer: quand je cherche à voir, dans les livres d'autrui, comme dans les miens, par l'incipit, c'est bien l'autre côté du miroir où je veux passer, c'est le voyage d'Alice que je recommence." (S. 135). Diese Reise durch den Spiegel führt Alice zu dem zweiten Zimmer auf der anderen Seite des Kamins. Dieses zweite Zimmer interessiert Aragon als Möglichkeit, als Hypothese: "Le peintre (...) décrit (...) toujours une chambre, c'est-à-dire l'intérieur d'une vue limitée, un champ que le cadre isole des autres vues possibles. L'introduction du miroir fait apparaître dans le tableau la deuxième chambre, le second regard qui montre au peintre ce qu'il ne peut voir d'où il est, qui nous révèle un

secret complémentaire."¹⁹

Das Through the Looking-glass Spiel muß aber auch - vielleicht vor allem - von der Perspektive des Inhalts aus und nicht nur als Erzähltechnik gesehen werden. Die andere Seite des Spiegels zu erreichen, kann auch das Überwinden des Scheins bedeuten, um zum Wesen, zur Wahrheit zu gelangen. Diese Bedeutung hat schon die Vorgeschichte von Lewis Carrolls Kindererzählung. Carroll hatte die kleine Alice in seine Wohnung eingeladen und sie befinden sich vor einem Spiegel; sie hat eine Orange in der rechten Hand und Carroll fragt sie, wie es zu erklären sei, daß sie die Orange im Spiegel in der linken Hand hat. Alice denkt eine Weile nach und fragt dann: "Nehmen wir an, ich wäre auf der anderen Seite des Spiegels: wäre dann die Orange nicht doch in meiner rechten Hand?"²⁰.

In dem Kapitel "Seconde lettre à Fougère où il est question d'une glace sans tain" wird nach Metaphern für den Spiegel gesucht; die erste ist die Metapher des Schlafes - die Situation ist der Anfangssituation von Murmure sehr ähnlich - der Erzähler denkt nach, wie er die schlafende Geliebte auf der anderen Seite des Spiegels erreichen kann: "Jamais je ne passerai le seuil de la seconde chambre, où tu rêves" (S. 131). In der "Digression du roman comme miroir" wird es deutlicher gesagt: "Mais pour moi, si je ne suis plus à l'âge de faire la conversation aux petits chats, la question demeure toujours de traverser le miroir, de passer dans la maison de l'autre côté, c'est-à-dire d'entrer dans ce monde qui m'est interdit, ce monde toi." (S. 156). Der kleine Satz "Let's pretend" verwandelt sich in den Mechanismus, mit dem das Spiel - oder der Roman - anfängt: "Ainsi commence n'importe quel chapitre de ce roman qui est l'amour de toi." (S. 156). Murmure ist auch ein Versuch, durch das Spiel des "Let's pretend" in die Welt des Anderen (de l'Autre) einzudringen. Die ständige Forderung, hinter den Spiegel zu sehen, enthält durch die Erforschung weiterer Möglichkeiten und Entwicklungen der menschlichen Persönlichkeit - "les prolongements vers l'avenir" (S. 156) - ein wichtiges anti-narzistisches Moment.

Le Miroir-Temps

Die "Fable du Miroir-Temps" erscheint in Le Fou d'Elsa²¹ und wird in den Incipit als "texte inaugural de La Mise à mort"²² vollständig zitiert; Aragon betont dort die Ähnlichkeit, ja selbst die Assoziation im Schaffensprozeß des Romans zwischen der Fabel von La Mise à mort und des Miroir-Temps. An einem Tag, an dem "les jardiniers tentaient gagner le printemps de vitesse avec des oignons fleuris à l'abri du verre", definiert An-Nadjdî den Spiegel als "une machine immobile où se moule le grain d'une céréale inattendue." Er erzählt Zaid, was für Gefahren der Spiegel in sich bergen kann. Erstens täuscht uns der Spiegel durch das Spiegelbild: "Dans le monde miroir ce qui est à droite est à gauche", "tout est double à la fois et rien n'est que solitaire". In der menschlichen Sphäre - vor allem in ihrem höchsten Ausdruck, der Liebe - ist der Spiegel etwas Entsetzliches: "Dans le monde miroir il n'est amour que d'un seul et fausse en lui toute reciprocité d'apparence.", "Si tu es le miroir d'une femme elle ne te voit pas/ Si tu es le miroir de toi-même il n'y a porte que de toi sur le monde." Beide Aspekte der Fable du Miroir-Temps entsprechen zwei großen Themen von La Mise à mort: die Frage nach dem Charakter der Widerspiegelung entspricht der nach der Wahrheit in der Kunst in La Mise à mort; und die nach den zwischenmenschlichen Beziehungen, vor allem der Liebe, entspricht der Frage nach der Wahrheit jedes einzelnen Menschen. Die Ähnlichkeit mit Murmure kommt im letzten Teil der Fable klar zum Ausdruck: "Mais si le miroir est du temps au lieu de l'étendue", "Imagine le miroir-temps habité de l'image-amour.". In der Fable wird der Spiegel - ein normalerweise räumliches Widerspiegelungsmittel - mit der Zeit assoziiert; das entspricht dem konkreten Verfahren der Gärtner. So kann der Spiegel, obwohl er bewegungslos ist, schöpferisch sein und, wie es in der Fable heißt, "das Korn ungewöhnlichen Getreides mahlen". Die Liebe wird hier mit der Zeit als schöpferische Kraft assoziiert. Die Dominanz der Zeit, die in den letzten Zeilen der Fable so stark zum Ausdruck kommt, erinnert an die erste Seite von Murmure, wo es heißt: "La porte s'est ouverte, et Murmure est entrée. Elle est entrée comme le temps." (S. 179). Die Zeit, die in die Erzählung

mit Murmure eindringt, ist vor allem die zukünftige, wenn auch durch eine Geschichte aus der Vergangenheit. Die verzweifelte Lage des Erzählers zwischen der vergangenen und zukünftigen Zeit ist in beiden Texten deutlich zu lesen: "Peut-être peux-tu saisir le déchirement de celui qui voit l'avenir." - heißt die letzte Zeile der Fable du Miroir-Temps.

Der Verlust des Spiegelbildes E.T.A. Hoffmanns "Geschichte vom verlorren Spiegelbild"

Obwohl man im Text von La Mise à mort kein Indiz findet²³, daß Aragon diese Erzählung von Hoffmann kannte und Hoffmann auch nicht von ihm als Quelle für La Mise à mort genannt wird, ist doch mit Sicherheit anzunehmen, daß Aragon die "Geschichte vom verlorren Spiegelbild" bekannt war. Sie zeigt in der Thematik und den Details starke Ähnlichkeiten mit dem ersten Kapitel des Romans; Théophile Gautier hat sie in seiner Erzählung Onophris²⁴ produktiv rezipiert; und Offenbachs Operette Hoffmanns Erzählungen hat Hoffmann unter einem breiten Publikum in Frankreich bekannt gemacht. Hinzu kommt noch, daß Hoffmann wohl der deutsche Romantiker ist, der die größte internationale Wirkung gehabt hat²⁵.

Außer dem zentralen Motiv vom verlorren Spiegelbild hat Hoffmanns Erzählung mit "Le miroir de Venise" zwei andere Elemente gemeinsam: den Spiegel und den Gesang. In "Die Geschichte vom verlorren Spiegelbild" erscheint der Spiegel als "szenisches Requisit", das genau zur Umgebung paßt: "Sie standen gerade vor dem schönen breiten Spiegel, der an der Wand des Kabinetts angebracht war und an dessen beiden Seiten helle Kerzen brannten."²⁶ Darüber hinaus wirkt der Spiegel in die Handlung hinein: vor dem Spiegel bittet Giulietta Erasmus um sein Spiegelbild, vom Spiegel bekommt sie es. In eine phantastische Handlung integriert, teilt dieser Spiegel die magische Qualität mit dem verwandten Spiegel in der Erzählung Die Abenteuer der Silvesternacht, die den Rahmen für "Die Geschichte vom verlorren Spiegelbild" bildet.²⁷ In diesem Spiegel sieht der Erzähler die Geliebte, Julie: "Der schöne breite Spiegel war verhängt; ich weiß selbst nicht, wie ich darauf kam, das Tuch herabzuziehen und beide Lichter auf den Spiegeltisch zu setzen." (S.387).

Giuliettas Gesang ist von Fougères sehr verschieden²⁸. Giulietta singt wunderbar, ihre Stimme übt eine ungeheure Macht aus; diese Macht aber ist unheilvoll, sie lenkt von der normalen Welt ab und führt zur Selbstentfremdung. Ihr Gesang wird so beschrieben: "Wenn Giulietta sang, war es, als gingen aus tiefster Brust Himmelstöne hervor, nie gekannte, nur gehante Lust in allen entzündend. Ihre volle wunderbare Kristallstimme trug eine geheimnisvolle Glut in sich, die jedes Gemüt ganz und gar befang." (S. 394). Die Beschreibung des Gesangs erzeugt Ungewißheit und Geheimnis um Giulietta und charakterisiert sie auf vage, widersprüchliche Weise. Erstmals als himmlisch beschrieben ("Himmelstöne"), führt der Gesang danach zum Irrationalen ("nie gekannte, nur gehante Lust"), zum Phantastischen ("wunderbare Kistallstimme"); die Bezeichnung "geheimnisvolle Glut" für die Stimme deutet bereits auf den Widerspruch zu dem himmlischen Charakter des Gesangs hin.

Verschieden ist auch die Bedeutung und Funktion des Verlustes des Spiegelbildes in beiden Texten. In Hoffmanns Erzählung ist er das zentrale Ereignis, durch das sich die Erzählung entwickelt. Man findet aber keine sicheren Hinweise darauf, welche eindeutige Bedeutung der Verlust des Spiegelbildes hat. Tzvetan Todorov²⁹ bezeichnet sogar Hoffmanns Erzählung als "alégorie hésitante": der Leser schwankt zwischen der wörtlichen und der allegorischen Interpretation. Wie Anthoine in "Le miroir de Venise", so verliert auch Erasmus sein Spiegelbild im wörtlichen Sinn. Obwohl die Ironie am Anfang in den Worten von Erasmus Frau klar ist - "verliere nicht die schöne Reisemütze, wenn du, wie du wohl pflegst, schlafend zum Wagen herausnickst" (S. 391) -, fragt sich der Leser nach der Bedeutung des Spiegelbildes. Nach Todorov bedeutet das Spiegelbild manchmal das soziale Ansehen, manchmal auch ein Teil der Persönlichkeit. So wird Erasmus ohne Spiegelbild aus der Stadt ausgestoßen und von seiner Frau abgelehnt. Andererseits wird das Spiegelbild als Illusion, Traum und Gefahr bezeichnet³⁰. In einer Rede Erasmus' kann man, nach Todorov, Indizien für die Interpretation des Spiegelbildes als Teil der Persönlichkeit finden: Erasmus versucht, seine Frau zu überzeugen,³¹ "daß es zwar unsinnig sei zu glauben, man könne überhaupt sein Spiegelbild verlieren, im ganzen sei aber

nicht viel daran verloren, da jedes Spiegelbild doch nur eine Illusion sei, Selbstbetrachtung zur Eitelkeit führe, und dazu noch ein solches Bild das eigne Ich spalte in Wahrheit und Traum." (S. 403). Der phantastische Charakter des Verlustes wird von Erasmus anerkannt und unterstrichen. Das Motiv des Doppelgängers wird angedeutet und verbindet sich mit dem des Spiegelbildes als Gefahr der Persönlichkeitsspaltung.

Da Giulietta und Dapertutto und in gewisser Weise auch Erasmus den Verlust des Spiegelbildes so anders deuten als Erasmus' Frau, so muß man fragen, welche Weltsicht diese Figuren vertreten. Bei E.T.A. Hoffmann ist der Gegensatz zwischen der alltäglichen, normalen, bürgerlichen Welt und der phantastischen, magischen, traumhaften eine ständige Entgegensetzung³². Die phantastische Welt erscheint manchmal auch als die der Poesie, die ideale Welt, die sich zur Enge, Kleinlichkeit und Unvollkommenheit der alltäglichen Welt entgegenstellt.³³ Manchmal ist aber die phantastische Welt durch das Vorhandensein unheimlicher Kräfte belastet³⁴. In "Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild" hat dieser Dualismus keine klare Bedeutung. Giulietta vertritt die phantastische Welt und ist damit Gegenspielerin der frommen, lieben Frau von Erasmus, die zur alltäglichen bürgerlichen Welt gehört. Alles scheint vorerst auf eine allegorische Struktur hinzudeuten, die der "morality play" ähnlich ist: danach stünde der Held in Konflikt zwischen den Kräften des Bösen (Giulietta) und des Guten (Erasmus' Frau). Dapertutto wird mit dämonischen Zügen beschrieben und Giulietta erscheint allmählich als seltsame, gefährliche, dämonische Figur.³⁵ Wie in den "morality plays" vernimmt der Held jedesmal, wenn er in Versuchung gerät, die Stimme des Guten. Er setzt sich weiterhin der Versuchung aus, kann am Ende aber widerstehen und lehnt das Böse ab.³⁶ Ohne Spiegelbild wird Erasmus von der bürgerlichen Welt nicht mehr akzeptiert; da ihm die phantastische Welt aber als Gefahr erscheint, bleibt Erasmus nur der Verbleib in einem "Niemandsländ" übrig.

Die manichäische Sicht des Menschen und der Welt, wie wir sie aus den "morality plays" kennen, ist hier verschoben: Hoffmann läßt offen, welchen Wert Giulietta und der von ihr vertretenen Welt zuzuschreiben ist. Sie trägt Züge des Bösen, entspricht aber auch einem positiven Streben Erasmus: die Reise, die er nach Italien un-

ternimmt, ist ein Wunsch, "den er sein Leben lang im Herzen genährt." (S. 391); und er sagt, als er Giulietta zum ersten Mal sieht: "Dich habe ich geschaut in meinen Träumen, du bist mein Glück, meine Seligkeit, mein höheres Leben!" (S. 394) - Giulietta ist letzten Endes ein Spiegelbild von Julie in Die Abenteuer der Silvesternacht.

Die Opposition Giulietta/fromme, liebe Hausfrau drückt die Zerrissenheit des romantischen Künstlers zwischen Kunst und Leben aus, seine Unfähigkeit, nach der Begegnung mit der Welt der Kunst zum bürgerlichen Leben zurückzufinden. "Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild" kann als kleine Künstlernovelle betrachtet werden, die in vieler Hinsicht schon die Problematik der Werke Thomas Manns ankündigt. Der nachdrückliche Hinweis auf die Gegensätzlichkeit der beiden Frauentypen, also zwischen der nördlichen Heimat und dem schönen warmen Welschland, zwischen Leben und Kunst, ist als Bemühen um dialektisches Verständnis zu sehen.

Umfunktionierung des Motivs bei Aragon

Aragons Spiegel sind, wie die Analyse gezeigt hat, keine magischen Spiegel wie in Die Abenteuer der Silvesternacht. Wenn sie eine Überwindung der physischen mechanistischen Reflexion enthalten, so erfolgt diese Überwindung durch Entwicklung menschlicher Fähigkeiten und Potenzen und nicht durch Magie, durch übernatürliche Kräfte. So hat der Interviewer nur ein Scheinparadox entdeckt, als er Anthoine Célèbre fragt: "Comment pouvez-vous parler de réalisme, vous qui vivez avec cette femme extraordinaire, dont la voix est si peu réelle, si parfaitement magique" (S. 20). Was die "magische" Qualität von Fougères Gesang ausmacht, ist seine schöpferische Gewalt ("cette création permanente qu'est son chant", S. 18). Fougères Gesang hat Anthoines Bekenntnis zu einem neuen philosophischen artistischen Credo verursacht: "pendant que tu chantaient, j'ai perdu ce sens subjectif des choses, qui s'organisaient toujours jusque-là par rapport à moi, comme les accessoires en or de mon portrait." (S. 16). Der Verlust des Spiegelbildes bedeutet hier also die Überwindung einer narzistischen Haltung des Dichters und eine Hinwendung zur "wirklichen Welt" - so gibt

Aragon in dem Nachwort zu den Communistes zu, daß "Les Cloches de Bale [erster Roman der "wirklichen Welt"] étaient ma première tentative de sortir du discours à la première personne qui caractérise les écrits de ma jeunesse et, en général, l'époque surréaliste."³⁷ In "Le miroir de Venise" wird die Hinwendung zur "wirklichen Welt" kritisch gesehen: so bedeutet der Verlust des Spiegelbildes einerseits die Überwindung der individualistischen Haltung der surrealistischen Periode - andererseits bedeutet er auch den Verlust der Subjektivität, die in der "wirklichen-Welt"-Periode zugunsten der "wirklichen Welt" in den Hintergrund tritt. Diese Veränderung enthält in La Mise à mort folgende Widersprüche: erstens sagt der Erzähler "J'ai vu le monde objectivement, c'est-à-dire sans ma couleur." (S. 18). Objektivität schließt aber für einen Materialisten keineswegs die Subjektivität aus; ohne erkennendes Subjekt gibt es keine Erkenntnis. Dieser Widerspruch bringt einen zweiten mit sich: der Erzähler vergleicht den Verlust des Spiegelbildes mit der Akzeptierung der Regel der Perspektive in der Malerei - aber gerade das Erscheinen der Perspektive in der Renaissance-Malerei setzt das erkennende Subjekt voraus, rückt es in den Mittelpunkt der Welt, da die Perspektive objektiv nicht existiert. Die Akzeptierung der Perspektive deutet auf Probleme des Realismus in Aragons Sicht hin: "les livres d'Anthoine Célèbre, avant qu'il ne devînt un réaliste, plaçât ses mots suivant la perspective, écrivit comme on écrit depuis le quatorzième siècle (...) toutes les lignes convergent vers un point conventionnel, qu'il est de convention de considérer comme l'infini, un infini bien sage, qui ne sort pas des limites du papier, on sait ce qui arrive si on tourne à droite, ce qui n'arrive pas si on tourne à gauche" (S. 19-20). So hat das Buch, das Anthoine Célèbre schreibt, alle Eigenschaften, die für einen traditionellen Realismus nötig sind: "Il y a tout ce qu'il faut pour le réalisme tel que nous l'entendons, la contemporanéité, le typique, l'objectivité..." (S. 24). Was hier ironisch beschrieben wird - schon der Name Célèbre ist ironisch - hatte Aragon in dem Postface zu den Communistes im Ernst dargestellt: "un réalisme socialiste ne peut être un réalisme de routine. Il doit, comme le socialisme, avoir constamment le caractère expérimental, il doit être un art de perpétuel dépassement. Rien ne lui est plus

opposé que la formule, la recette, la répétition,"³⁸ "Le miroir de Venise" stellt also verschiedene Erzählmethoden des traditionellen sozialistischen Realismus kritisch vor: "L'enterrement ... du point de vue du réalisme, il faudrait décrire le cortège, les uniformes, la milice à cheval, des groupes de gens dans la foule, l'expression des simples gens, la douleur populaire, n'est-ce pas? et pas jeter là-dedans des impressions, vagues d'ailleurs, et on ne peut plus subjectives?" (S. 47). Der Schriftsteller soll, so Aragon, nicht nur Zeuge sein, sondern versuchen, die Ereignisse zu verstehen: "Avec les années, j'ai vu tant de choses qui n'avaient d'abord pas grand sens. Quand elles s'expliquent, après coup, on se sent un peu niais, on ne peut pas se mettre à faire le témoin de ce qu'on n'avait pas compris. Comme l'enterrement." (S. 44) - Aragon deutet damit auf Probleme des Personenkults in der Sowjetunion hin. In diesem Kontext taucht auch das Problem der Montage auf: "Je repensais à cela, Rue Montorgueil, et à la difficulté d'être un écrivain réaliste. Un écrivain réaliste ne peut pas raconter les choses comme elles se sont produites. Il les arrange, nécessairement." (S. 44). Der zweite Teil des "Miroir de Venise" ist nach dem Prinzip der Montage geschrieben: die Perspektive zeigt alternierend Gorkis Begräbnis und die Szene in der Rue Montorgueil. Der Erzähler fragt sich: "C'est drôle, j'ai l'air d'arranger les choses, de monter, comme on dit pour un film, ma mémoire. Est-ce que le réalisme admet le montage, oui ou non?" (S. 48) - die Frage ist rhetorisch, wie der Kontext zeigt, und sie deutet auf die Polemik zwischen Anhängern und Gegnern der Montage hin³⁹. Gleichzeitig wird von dem Erzähler das Vorgehen der "coupures adroites" (S. 48) kritisiert.

Man kann zusammenfassen: das Motiv des verlorenen Spiegelbildes, das aller Wahrscheinlichkeit nach in früheren Teufelspakt-Motiven seinen Ursprung hat, wird in La Mise à mort von Aragon zur Diskussion verschiedener Probleme seiner Realismusauffassung verwendet. Aragon sieht nun seine frühere Hinwendung zur "wirklichen Welt" in kritischer Perspektive und denkt über den Sinn seines Bruches mit dem Surrealismus nach. Der Verlust des Spiegelbildes bedeutet auch das Altwerden und all die Ängste, die damit verbun-

den sind. In großer metaphorischer Bedeutung spricht dieses Motiv auch ein menscheits-geschichtliches Problem an - nicht nur der Erzähler hat sein Spiegelbild verloren, sondern ein ganzes Jahrhundert. Wie Rita Schober schreibt: "Das verlorene Spiegelbild ist die verlorene Selbstgewißheit des gesellschaftlichen naiven Individuums, das, nachdem er gleichsam vom Baum der Erkenntnis gegessen, mit der Erkenntnis der Welt und ihrer wirklichen Seinsprobleme, der Lebensfragen der Menschheit, das eigene Ich in der Vielzahl der veränderten Zusammenhänge und Einsichten erst neu gewinnen muß."⁴⁰

Das Schattenmotiv

Der Verlust des Schattens: Adelbert von Chamisso's Peter Schlemihls wundersame Geschichte

Mit Gero von Wilpert kann man feststellen: "Mit 'Peter Schlemihls wundersame Geschichte' von Adelbert von Chamisso, entstanden im August/September 1813 und 1814 veröffentlicht, tritt das Motiv der Schattenlosigkeit erstmals in der Weltliteratur als Hauptmotiv einer Dichtung in Erscheinung und wird damit zum Thema einer ganzen Dichtung, die wiederum ihren weltweiten Erfolg wie wohl selten ein Literaturwerk so ausschließlich diesem Motiv und seiner Behandlung verdankt. Für die literarische Welt datiert das Motiv des verlorenen Schattens damit seit 1814."¹

Die Literaturwissenschaft hat sich bis jetzt bei Peter Schlemihl vorwiegend mit zwei Fragen beschäftigt: der Gattungsbestimmung der Erzählung und der Bedeutung des Schattens bzw. seines Verlustes. Was die erste Frage betrifft, so sei auf die Zusammenfassung von Benno von Wiese verwiesen². Wilpert beschreibt ausführlich die bisherigen Deutungen der Schattenlosigkeit³; die ironische Selbsteutung Chamisso's im Vorwort zur französischen Ausgabe von 1838, "Der Schatten als Beglaubigung vollmenschlicher Wirklichkeit im Rahmen der bürgerlichen Umwelt", "Der Schatten als Heimat oder Vaterland", "Der Schatten als äußere Ehre, Ansehen, guter Ruf", "Der Schatten als Weltläufigkeit, gesellschaftliches Talent", "Der Schatten als bürgerliche Solidität", "Der Schatten als Teilaspekt der materiellen oder spirituellen Existenz", und auch seine eigene Interpretation: nach Wilpert ist der Schatten "nicht mehr Allegorie für etwas Spezifisches, sondern eben Symbol für alle Scheinwerte der bürgerlichen Gesellschaft"⁴.

Wilpert analysiert ausführlich E. T. A. Hoffmanns "Geschichte vom verlorenen Spiegelbild" in ihrem Verhältnis zu Peter Schlemihl und trägt Hoffmanns Leistung Rechnung: "Es ist bezeichnend, daß von diesen Varianten [von Peter Schlemihl] nur eine, und zugleich die zeitlich früheste, vollauf geglückt ist: E. T. A. Hoffmanns 'Geschichte vom verlorenen Spiegelbild' (in 'Die Abenteuer der Sylvester-Nacht', 1815) (...). Der Grund dafür liegt eindeutig darin,

daß das Spiegelbild neben dem Schatten als einziges von allen Substituten - denkbar wäre allenfalls noch das Echo - eine wert- und sinnfreie physikalische Reflexion der Persönlichkeit darstellt und damit nicht bereits bedeutungsmäßig eingeschränkt ist. Von allen Nachahmern kommt damit Hoffmann dem Urbild am nächsten, auch insofern, als sich Spikers Spiegelbild noch nicht völlig zum Doppelgänger und Gegenspieler verselbständigt, sondern durch sein bloßes Fehlen allein Anstoß erregt"⁵. Auf Wilperts ausgezeichnete Analyse von E. T. A. Hoffmanns Erzählung und deren Vergleich mit Peter Schlemihl sei hier nur verwiesen.⁶ Eine viel kleinere Rolle schreibt Wilhelmine Krauss der Beziehung von E. T. A. Hoffmanns Erzählung zu Peter Schlemihl zu: "Das Motiv [gemeint ist das Doppelgängermotiv] ist so sehr organisch aus Hoffmanns Weltanschauung und Künstlertum erwachsen, daß hier stoffliche Beziehungen zu anderen Dichtern jede Bedeutung für die Erfassung des Problems verlieren und es ziemlich gleichgültig bleibt, daß Chamisso's 'Schlemihl' zu den Abenteuern der Sylvesternacht Pate stand"⁷.

Umfunktionierung des Motivs bei Aragon

In "Le miroir de Venise" wird auf Peter Schlemihls Schattenverlust hingewiesen: "Il [Anthoine] ne pouvait pas se rappeler comment cela avait commencé. L'homme qui a perdu son ombre ne s'y trompe pas, il a fait un marché avec le diable et celui-ci a roulé sa silhouette à ses pieds comme un petit tapis. Mais je n'avais fait de marché avec personne, je n'avais pas remarqué le moment où quelque chose s'était passé, pas su tout de suite que j'avais perdu mon image... Un homme qui n'a plus d'ombre, c'est un scandale quand on s'en aperçoit. Personne ne voit que vous n'avez plus de reflet dans le miroir," (S. 12). Auch Aragon assoziiert beide romantischen Motive miteinander. Sie sind jedoch bei ihm entdämonisiert. Im Unterschied zu den romantischen Erzählungen gibt es in Le Mise à mort keinen Teufel, keine mit ihm verbündete Figur, keinen Teufelspakt, keinen sozialen Skandal und Ausschluß aus der Gesellschaft. Bei Chamisso ist die wirkliche Bedeutung des Schattens immer die Grundlage für die verschiedenen Interpretationen: nach Wilpert ist der Schatten in

Peter Schlemihl "eine feste Materie (...), eine greifbare Sache, ein 'Ding'"; "Man kann ihn 'aufheben', 'zusammenrollen', 'falten', 'einstecken', wieder 'aus der Tasche ziehen', 'entfalten', 'ausbreiten', an der Sonnenseite anbringen oder auch wieder einpacken. Als Gegenstand kann man ihn 'von sich werfen' oder jemand daran 'festhalten', er kann 'am Boden festfrieren' (...), und als Materie unterliegt er dem natürlichen Verschleiß, ist durch Schimmel und Mottenfraß gefährdet, kann Löcher bekommen und ausgebessert werden; selbst Verlust und Wiedergewinn liegen im Bereich des Möglichen"⁸. Anders bei Aragon: der Leser faßt den Schatten nie als materielles Wesen auf. Er muß in der übertragenen Ebene seinen Sinn suchen.

Im System von La Mise à mort bedeutet der Schatten in erster Linie die Vergangenheit. Der Verlust des Schattens bedeutet in diesem Fall keineswegs eine Befreiung von der Vergangenheit: er ist eine Metapher für den Wunsch, sich von der Vergangenheit zu lösen und der Unmöglichkeit dieser Loslösung. So sei der Verlust des Schattens bzw. Spiegelbildes "gar kein Verlust (...), sondern im Gegenteil eine Verstärkung, Verselbständigung, ein Übermächtigwerden, die eben wieder nur das überstarke Interesse am eigenen Ich erweisen."⁹ In Le Carnaval wird auch in diesem Sinne aus Chamissos Gedicht An meinen Freund Peter Schlemihl zitiert. Der Schatten, der vom Erzähler eigentlich nie verloren worden ist, erweist sich als die surrealistische Vergangenheit, die jetzt wieder anerkannt wird. Eine zweite Bedeutung des Schattens in La Mise à mort ist das Unbewußte. In Murmure entwickelt sich diese Bedeutung durch das Wieder-ans-Licht-Bringen einer vergessenen Zeitspanne aus dem Schatten des Unbewußten: aufgrund ihrer traumatischen Züge war sie verdrängt worden und hatte auf diese Weise eine Gedächtnisstörung verursacht. Die Freudsche Terminologie - Unbewußtes, Verdrängung -, die zwar nicht direkt verwendet wird, aber indirekt impliziert ist, führt zurück in die surrealistische Periode. Die Surrealisten haben Freud sehr bewundert; Breton hat sogar versucht, einen Dialog mit Freud zu führen, der von Freud jedoch mit dem Grund abgelehnt wurde, er sei sich nie klar darüber gewesen, was Surrealismus bedeute. Freud hätte damit nach Alquié¹⁰ den Sinn einer seinen eigenen Forschungen verwandten Bemühung nicht erkannt. Die Verwandtschaft bei-

der Denkansätze resümiert Alquié folgendermaßen: "La parenté des conceptions de Breton et de Freud apparaîtra mieux, sans doute, si on les oppose à celle qui, au XVII^e siècle, explique par l'effet de notre corps tout ce qui, en nous, n'est pas raison. En cette conception, que l'on peut appeler 'classique', l'esprit est seul considéré comme porteur d'un sens, et l'affectivité est tenue pour le lieu des associations mécaniques, fortuites: elle procède de la matière. Le recherche de la vérité de l'homme, la constitution de la morale demandent, dès lors, que le trouble des passions soit tenu pour ce qu'il est, à savoir objectivité et réduit au corps: ainsi la suprématie de l'esprit sera assurée, et seules les pensées claires seront tenues pour des pensées."¹¹

Im Gegensatz dazu versuchten die Surrealisten, so wie damals die Romantiker, die menschliche Wahrheit auch durch Ermessung der psychischen Schattenseiten zu finden: "La descente aux profondeurs de l'être, la confiance accordée aux révélations du songe, de la folie, des vertiges et des extases, l'esprit du poète aux écoutes des dons du hasard, telles sont les démarches qui apparentent les romantiques allemands à nos poètes actuels."¹² Aragon schreibt in La peinture au défi apologetisch über Freud: "L'aube de ce siècle se lève sur Sigmund Freud, qui porte sur l'incompréhensible les yeux scandaleux de la sexualité. Le premier, il reconnaît l'étrange mécanisme de la sublimation et dans les images du rêve, de la folie et de la poésie, il nous apprend à lire les revendications morales de l'humanité."¹³ Werner Spiess relativiert die surrealistische Freud-Rezeption: sie sei fragwürdig und ästhetisierend, und die Grundbegriffe des Surrealismus - "automatische Schreibweise", die "dahingleitende Feder", "Schnelligkeit des Gedankens" würden an den psychischen Mystizismus von Myers erinnern. Nach Spiess hätte Breton durch Janet - dem er den Begriff der "écriture automatique" verdankt - Freud grundsätzlich mißverstanden.¹⁴

Eine weitere Bedeutung des Schattens in La Mise à mort ist die Blindheit. Sie wird mit der Phantasie assoziiert (nach Kant sei die Phantasie blind). So ist Oedipe von vornherein blind, als Zeichen für die Rechte der Erfindung, und der Erzähler von Murmure

bedarf der Dunkelheit, um besser sehen zu können. Die innere Vision ist die Phantasie. Sie erscheint in der Grundsituation des Wachtraums nicht als Ablehnung der äußeren Welt zugunsten einer höheren Realität, sondern sie setzt verschiedene Elemente der wirklichen Welt in neuen Kombinationen zusammen. Der Wachtraum ist ein Symbol für Aragons Bestreben, durch poetische Inspiration seinen Text nicht spontan zu gestalten, sondern bewußt - Inspiration und bewußtes Gestalten sind hier keine Gegensätze. Als letzte Bedeutung des Schattens in La Mise à mort wären der Fehler und der Widerspruch zu nennen. Sie ist schon in Aragons Polemik gegen die cartesianische Erkenntnismethode in Le Paysan de Paris enthalten. Für Aragon ist dabei die Erforschung des Schattens als Widerspruch in der Wirklichkeit zur vollständigen Suche nach der Wahrheit unerläßlich. Dem schönfärberischen, vereinfachenden Erzählen vom "Glück" ("bonheur") möchte der Autor das nötige Bewußtsein des "Unglücks" ("malheur") hinzufügen.¹⁵ Somit wird das Schattenmotiv, das in der Romantik dem Reich des Wunderbaren angehört, bei Aragon völlig vermenschlicht. Es gehört bei ihm wie in der surrealistischen Periode zum Wunderbaren als Mittel, die Realität und die Wahrheit auch durch den Fehler und den Widerspruch zu erforschen und zu erkennen.

Das Doppelgängermotiv

Das Wort "Doppelgänger" erscheint zum ersten Mal in Jean Pauls Roman Siebenkäs: "Doppeltgänger heißen Leute, die sich selbst sehen." Auch als Motiv verdankt der Doppelgänger Jean Paul seine literarische Existenz: "In der Romantik und damit in der deutschen Literatur überhaupt ist Jean Paul der Schöpfer des Doppelgängermotivs in seiner künstlerischen Gestalt."¹

Eine besondere Stelle hat das Werk E. T. A. Hoffmanns in der Gestaltung des Motivs: "Am Ende der Romantik erhält das Doppelgängermotiv seine reichste und künstlerisch eindrucksvollste Gestaltung durch E. T. A. Hoffmann."² Nach Krauss' Meinung bedeutet für Hoffmann "das dualistische Prinzip in erster Linie die Antithese Phantasie und Wirklichkeit."³ Dieses dualistische Prinzip findet sich in fast allen Werken Hoffmanns und hat seinen höchsten und extremsten Ausdruck in Die Elixiers des Teufels. Das dualistische Lebensgefühl, laut Krauss charakteristisch für das Ende der Romantik, erscheine bei E. T. A. Hoffmann aufs höchste gespannt: "die romantische Sehnsucht, die Wurzel des Dualismus, äußert sich bei ihm in seiner sehnsüchtigen Liebe zur Musik, welche als die 'romantischste aller Künste' 'jene unendliche Sehnsucht erweckt, die das Wesen der Romantik ist'"⁴. Die Antithese Phantasie und Wirklichkeit findet in dem Serapionistischen Prinzip eine Lösung. Hoffmann entwickelt es in den Serapionsbrüder und erklärt damit das Wesen der echten Dichtung. Diese soll, wie die Wahnvorstellungen des Einsiedlers Serapion, einen so hohen Grad an Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit besitzen, daß sie die Wirklichkeit zu ersetzen vermag. Dabei geht es nicht darum, "ob das Dargestellte wirklich ist, der Wirklichkeit entnommen oder zugehörig, sondern ausschlaggebend ist einzig, ob das innere Auge des Dichters, ob seine Phantasie dem Erschauten einen solchen Grad von Wirklichkeit verleihen können, das es als wirklich erscheint."⁵ Einer der Serapionsbrüder, Lothar, sieht in Serapions Unfähigkeit, zwischen innerer und äußerer Welt zu unterscheiden, die Ursache seines Wahnsinns. Damit betont er die Wichtigkeit der objektiv existierenden Außenwelt. Wie sehr Hoffmann auch die Rolle des Verstandes im Schaffensprozeß schätzte, zeigt folgende Passage: "Ich denke (...): daß, da die innern Augen,

deren Blick die dichterische Anschauung bedingt, eben so gut im Kopfe sitzen wie der Verstand, der heilige Serapion, als er jenes Prinzip aufstellte, nach dem man nur das lebendig und wahrhaft ans Licht befördern kann, was man eben so im Innern geschaut, immer den unwandelbar treuen ehelichen Bund vorausgesetzt hat, in dem beide Verstand und Fantasie bleiben müssen, wenn etwas ordentliches herauskommen soll."⁶ Hans-Georg Werner zeigt in seiner Dissertation über E. T. A. Hoffmann, daß die Verwendung des Doppelgängermotivs bei Hoffmann die Lebensauffassung und Weltanschauung des Dichters ausdrücke⁷. Walther Harich hatte in seiner E. T. A. Hoffmann-Biographie den Künstler als Menschen ohne Geschichte bezeichnet und das Leben und Werk Hoffmanns als Ausdruck einer überzeitlichen Künstlerproblematik bewertet. Dagegen polemisiert Werner, indem er auch die gesellschaftliche Bedingtheit von Hoffmanns Werk erschließt. Die Verwendung des Doppelgängermotivs in Die Elixiere des Teufels zeigt "Hoffmanns Auffassung, daß höhere Mächte tief in das menschliche Leben eingreifen"⁸; an diesem Werk ließe sich nachweisen, "daß die Verdoppelung des Ichs in der Lebensunsicherheit des Autors und seinem Zweifel an der Realität alles Bestehenden ihre Wurzeln hat."⁹ Werner schreibt zusammenfassend: "Die Wirklichkeit, die Gesetze des gesellschaftlichen Lebens sollen als unerkennbar erscheinen; den Schrecken und Gefahren des Daseins stehe der Mensch praktisch hilflos gegenüber; er habe nur die Möglichkeit, sein Schicksal anzunehmen. Hoffmann, der sich dem dauernden Zwang bestimmter gesellschaftlicher Bedingungen ausgesetzt fühlte und sich außerstande sah, handelnd auf diese Bedingungen seines Lebens einzuwirken, deutete die Triebkräfte menschlichen Tuns und gesellschaftlichen Geschehens im metaphysischen Sinne."¹⁰ Wie tief in den Erlebnissen des Dichters das Doppelgängergefühl wurzelt, zeigt folgende Tagebucheintragung vom 6. November 1809: "Sonderbar Einfall auf dem Ball vom 6 - ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas - alle Gestalten die sich um mich herum bewegen sind Ichs und ich ärgere mich über ihr tun und lassen"¹¹.

R. L. Stevensons The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde

Im Gegensatz zu Arnim, Jean Paul, E. A. Poe ist Hoffmann in der Liste der von den Surrealisten empfohlenen Lektüre nicht zu finden¹². Auch in dem Interview mit Dominique Arban lehnt Aragon Hoffmann als Bezugspunkt für La Mise à mort ab¹³. Er zitiert zwar Dostoievski, aber als Beispiel dafür, daß die Duplizität bei ihm nicht aus seiner Psychologie, sondern aus seiner Zeit und aus der Lebensweise der Gesellschaft seiner Zeit herkommt¹⁴. Die Erforschung der menschlichen Subjektivität in La Mise à mort bedeutet keine Brechung in der Entwicklung der Romane des "Monde réel": "Il n'y avait pas que la question de l'abord direct, immédiat de la réalité historique qui me troublait quand j'entrepris la série des romans du Monde réel. Il y avait le problème de la complexité de l'homme."¹⁵ Aragon hatte das Problem der menschlichen Duplizität in seinem Roman Les Beaux Quartiers behandelt: die zwei Hauptfiguren der Brüder Barbentane ergänzen einander in ihrer Opposition, und der Begriff der "hommes doubles" (doppelte Menschen) stammt auch aus diesem Roman, ist eine "idée de personnage" von Joseph Quesnel. Quelle für die Beschäftigung Aragons mit diesem Motiv ist das gleiche Buch, das Aragon auf die "wirkliche Welt" orientiert hatte: "Le même livre qui m'avait montré l'exemple de l'appréhension immédiate de la réalité, Bonsoir, Thérèse. Il ne s'agit pas de ce mécanisme semi-conscient ou inconscient, même, qu'on trouve dans les phénomènes de croisement, mais d'une rêverie consciente à partir de ce livre d'Elsa, précisément dans Une vie étrangère, l'histoire des frères jumeaux, Jim et Harry Denrow, que j'ai été entraîné à rêver de l'opposition des deux frères Barbentane, et de là je suis passé aux rêveries de Joseph Quesnel."¹⁶ Schon in dieser Periode ging es Aragon darum, die Auffassung vom "einfachen Menschen", kurzum, die Vereinfachung in der Literatur zu bekämpfen. Stärkste Ausprägung findet dieser Kampf gegen Schönfärberei ("vernissage"-Technik) in La Mise à mort: "c'est une donnée bien générale sur l'humanité, une conception simplifiée, enfin - simplifiée - que celle de l'homme défini une fois pour toutes et qui se comporte suivant l'idée qu'on s'en fait. C'est contre elle que je m'élève, contre la 'lakirovka' comme on dit dans votre pays. C'est à quoi j'ai essayé d'opposer, non pas les seuls hommes-

doubles, mais la multiplicité du caractère de l'homme."¹⁷ Aragon hatte im Laufe seines Lebens Grund genug, die Duplizität des Menschen wahrzunehmen: schon in seiner Kindheit war er gewissermaßen von "Doppelwesen" umgeben - die Mutter als Schwester, die Großmutter als Mutter, der Vater als Pate, die Tanten als Schwester - mußte auch manche Gespräche, Haltungen, Gesten, Blicke in ihren für das Kind schwer zu begreifenden Nuancen wahrnehmen.¹⁸ Das zweite Moment seines Lebenslaufes, in dem das Problem der Duplizität zum Ausdruck kam, war sein Wunsch, die Sicht einer anderen Klasse anzunehmen. Delf Schmidt zeigt die Gründe der Assoziation von Duplizität und Lüge in dieser Schaffensperiode Aragons: "Im Umkreis des 'Monde réel'-Zyklus bezeichnet das Motiv der auf dem 'mensonge' aufbauenden Existenz des 'homme double' das Klassenmerkmal des herrschenden Bürgertums, ist also die literarische Transponierung der von Marx und Lenin beschriebenen Entfremdungsphänomene in der bürgerlichen Gesellschaft, in der die zwischenmenschlichen Beziehungen und Bestrebungen von den sozio-ökonomischen Bedingungen deformiert sind."¹⁹ Die "êtres simples, sans double-fonds, sans équivoques"²⁰, die sich "den mit allen Symptomen des Identitätsverlustes behafteten bürgerlichen 'hommes doubles'"²¹ entgegensetzten, seien dem positiven Helden verwandt. Wendepunkt der Haltung Aragons sei der 20. Parteitag der KPdSU gewesen: "Nach der Erfahrung der auf den 'mensonge d'État' gegründeten Politik Stalins (...) kann er [Aragon] die eben durch den 'mensonge' charakterisierte Problematik des 'homme double' nicht mehr ausschließlich als klassenspezifisches Merkmal des Bürgertums behandeln"²². Die Akzeptierung (besser gesagt: die veränderte Perspektivierung) der Duplizität zeige die Erzählung Le Mentir-Vrai von 1964²³. Die menschliche Duplizität wird ab dann nicht mehr mit der Lüge assoziiert und deswegen auch verurteilt, sondern sie wird zum Objekt der Analyse des Romanciers - so spricht Aragon von "mes hommes doubles (ou dédoublés par les miroirs de La Mise à mort)"²⁴; damit lehnt er die Schwarz-Weiß-Technik in der Darstellung der Figuren ab.

Das ist sicherlich der Hauptgrund dafür, daß Aragon sich auf Stevenson beruft. Stevenson motiviert außerdem die Erforschung der menschlichen Psyche mit wissenschaftlichem Interesse. Aragon hatte

schon unter dem Einfluß Apollinaires²⁵ der Kunst die gleichen Rechte auf Erforschung und Erfindung wie der Wissenschaft zugebilligt; die Geschichte von Dr. Jekyll und Mr. Hyde bestätigt ihn in dieser Ansicht und regte ihn zu weiterführenden Überlegungen in dieser Richtung an.

Dr. Jekyll stellt fest, daß er zwei Naturen hat, daß seine Persönlichkeit aus zwei Komponenten besteht, einer guten und einer bösen: "It was on the moral side, and in my own person, that I learned to recognize the through and primitive duality of man; I saw that, of the two natures that contended in the field of my consciousness, even if I could be said to be either, it was only because I was radically both"²⁶. Von der Ahnung der dialektischen Mechanismen der menschlichen Psyche ausgehend, versucht Jekyll im Rahmen der strengen viktorianischen Gesellschaft, die böse Seite zu eliminieren, indem er das Experiment der Spaltung der beiden Seiten unternimmt. Das Resultat des Experiments ist die Erscheinung des Ungeheuers Hyde, das im Jekylls Innern versteckt war, und von nun an ein unabhängiges Dasein führt, während die erste Natur, Jekyll - und das ist seine Tragödie - immer noch den alten Widerspruch in sich trägt: "although I had now two characters as well as two appearances, one was wholly evil, and the other was still the old Henry Jekyll, that incongruous compound of whose reformation and improvement I had already learned to despair."²⁷ Damit werden die Ungeheuer, die in der Literatur bis Stevenson die schwarzen Seiten der menschlichen Natur symbolisieren sollten (z.B. die Figur der Wahnsinnigen in Jane Eyre) interiorisiert. Der Versuch, beide Seiten zu trennen, führt in letzter Konsequenz zur Vernichtung.

Stevenson selbst verweist schon auf seine literarischen Nachfolger, wenn er Jekyll schreiben läßt: "man is not truly one, but truly two. I say two, because the state of my own knowledge does not pass beyond that point. Others will follow, others will outstrip me on the same lines"²⁸. In "Le miroir Brot" wird Stevensons Erzählung als Vorstufe zu den Doppelmenschen von La Mise à mort betrachtet: "Christian, le système du Dr. Jekyll et Mr. Hyde lui semblait une étape intéressante, pour la connaissance des abîmes de l'homme, mais rien de plus qu'une étape, rien de plus. Le

dédoublement entre le philanthrope et le monstre suppose une idée assez élémentaire des clivages qui se font dans la personnalité," (S. 90). Aragon möchte seine "hommes doubles" und "hommes triples" als Fortschritt bezeichnen: "au moins triples, car dans le jeu des miroirs, avec les trois glaces du miroir Brot on voit des centaines d'hommes en enfilade, en le faisant jouer."²⁹ In "Le miroir Brot" rettet der dritte Doppelgänger Christian Alfred vor dem Tode; er zeigt Alfred später vor dem Brotschen Spiegel die Spiegelszene. Christian, der dritte Mann, der Gleichgültige, beweist schon durch seine Existenz das dialektische System; er besitzt darüber hinaus drei Spiegelbilder: "Le secret du petit Fustel-Schmidt, c'était que bien loin d'avoir perdu son image, il s'en était découvert trois. Parfaitement. Il était un homme triple, et pour mettre la chose en évidence, il suffisait du miroir Brot," (S. 93). Gerade dieses dreifache Spiegelbild hatte Anthoine verloren, d. h., die Fähigkeit zur dialektischen Betrachtung seines Selbst. Der Erzähler kehrt durch Christians Interesse zu Les Beaux Quartiers zurück³⁰ - "cet autre miroir de moi-même, le roman que j'ai fini d'écrire en juin 1936 et que je vois aujourd'hui avec des yeux différents." (S. 148). Obwohl der Begriff der "hommes doubles" in Les Beaux Quartiers eine "idée de personnage" sei³¹, die der Autor damals nicht geteilt habe, gibt Aragon später zu, daß beide Romanfiguren, Armand und Edmond, seine Spiegelbilder seien³². Der Roman analysiert verschiedene Facetten der menschlichen Persönlichkeit, wie der Brotsche Spiegel die verschiedenen Komponenten Christians aufzeigt. Quesnels Auffassung von den "hommes doubles" bedeutet insofern einen Fortschritt, als die Duplizität in einem Wesen vereint erscheint: "Christian, lui, voyait dans les idées de Joseph Quesnel un pas en avant, c'est qu'ici la duplicité humaine n'avait plus besoin de ce mythe enfantin du dédoublement corporel, de la personne en deux apparences, un personnage olympien et un personnage infernal, le visage de la bonté et la grimace du crime." (S. 91). Aragon benutzt des Doppelgängermotiv ("ce mythe enfantin du dédoublement") nicht in erster Linie als Ausdruck für Zerrissenheit³³, In Les Beaux Quartiers sind Armand et Edmond schließlich Brüder, und die drei Doppelgänger von La Mise à mort sind in Fougère verliebt.³⁴

Um jedoch Stevenson gerecht zu werden, muß man sagen, daß seine Erzählung in ihrer symbolischen Prägnanz kaum zu übertreffen ist und

daß sie in ihrer großen Leistung immer wieder zur erneuten Beschäftigung mit dem Problem der menschlichen Duplizität angeregt hat, deren Dialektik sie im Keim voll enthält.

A. E. Poes William Wilson

E. A. Poes William Wilson macht uns mit einem ungewöhnlichen Doppelgängerfall bekannt. In dieser Erzählung ist der Doppelgänger die Verkörperung des Gewissens des Helden. William Wilsons Doppelgänger ist ihm in allem überlegen, er besitzt nur eine Schwäche: seine Stimme ist einem Geflüster ähnlich, er kann nicht laut sprechen. Er symbolisiert daher William Wilsons gute Seite, das Gewissen, das in einem Menschen wie er nur schwach existiert (siehe das Motto der Erzählung: "What say of it? What say of CONSCIENCE grim, / That spectre in my path?"). Marie Bonaparte betont die Besonderheit der Erzählung: "But in no other double in literature, possibly, do we find the lofty, moral and respectable aspects of character so stressed as here. It is generally far otherwise, for the double is most often worse than his original."³⁵; und in einer Anmerkung erwähnt sie den entgegengesetzten Fall von Stevensons Erzählung: "We might also mention The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde by Robert Louis Stevenson, in which the double so vividly embodies the hero's worst instincts."³⁶

Der Schluß von William Wilson zeigt die Zusammengehörigkeit der beiden Doppelgänger: als William Wilson sein zweites Ich im Zweikampf tötet, stirbt auch er - "In me didst thou exist - and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself."³⁷ Der Schluß von La Mise à mort beweist auf ähnliche Weise, daß die beiden Doppelgänger Anthoine und Alfred nur als Einheit existieren können. Alfred versucht, so wie William Wilson, seinen Doppelgänger umzubringen. Damit vernichtet er sich selbst, stirbt nicht, wird aber wahnsinnig: "Je frappe. Pour tuer. Et quelque chose alors, dans un bruit énorme, me mord cruellement le poignet. Est-ce Anthoine? Le sang. J'ai perdu l'équilibre. Je perds mon sang." (S. 419-420).

Umfunktionierung des Motivs bei Aragon

Der Zweck des Doppelgängermotivs in La Mise à mort ist die Demontage der traditionellen Methode, Romanfiguren zu schaffen, Anstatt im Roman Figuren zu präsentieren, die ein vom Autor scheinbar unabhängiges Dasein führen, tritt Aragon als Autor im Text des Romans in den beiden Doppelgängergestalten hervor. Das Neue bei Aragon ist, daß hier die Mechanismen des literarischen Schaffens von Figuren vor den Augen des Lesers enthüllt werden. Was der Leser beim "Let's pretend"-Spiel miterlebt, ist keine geradlinige Geschichte, sondern die verschiedenen Variationen eines gleichen Themas. Das erfolgt vor allem durch die "Sekundärthemen" der drei Erzählungen aus der roten Mappe; aber auch die anderen Kapitel sind vom Prinzip der Darstellung des Möglichen bestimmt, eine Darstellung, die im "Let's pretend"-Spiel durch das Aufsetzen verschiedener Masken erfolgt. Die Erforschung des Möglichen wird dabei als nicht trennbar von der Wirklichkeit gezeigt; aber das Moment des Möglichen, der Zukunft wird von Aragon betont. Das Doppelgängermotiv ist in La Mise à mort ein Plädoyer für die dialektische Sicht, für die mehrfache Perspektive in allen Sphären: nach dem Ende der "wirklichen Welt"-Periode bedeutet es eine Betonung der Subjektivität und der Phantasie im Schaffensprozeß.

Der Erzähler äußert sich distanziert zur Benutzung des Motivs bei den Romantikern - "ce mythe enfantin du dédoublement" (S. 91). In La Mise à mort soll es nicht vordergründig die Ich-Zerrissenheit aufzeigen. Die Doppelgänger Alfred und Anthoine sind eher zwei komplementäre Komponenten des Autors, die verschiedene Momente seiner Entwicklung verkörpern und voneinander getrennt nicht existieren können. Hatte das Motiv bei den Romantikern ein Mißverhältnis zum eigenen Ich und zur Umwelt ausgedrückt, so besitzt es bei Aragon eine Analysefunktion. Die verschiedenen Phasen seiner Entwicklung werden durch das Doppelgängermotiv in La Mise à mort dargelegt und analysiert. Die Beziehung der beiden Doppelgänger erscheint aber auch als zutiefst spannungsgeladenes Verhältnis: der Wahnsinn, in den Alfred verfällt, nachdem er seinen Doppelgänger töten wollte, zeigt dies.

Schlußbemerkungen

La Mise à mort im Kontext der Realismusauffassung Aragons und der Realismuskonzeption in den 60er Jahren

Seit seiner Teilnahme am ersten Allunionskongreß der sowjetischen Schriftsteller in Moskau 1934 bekennt sich Aragon zum sozialistischen Realismus. Er begrüßt den Kongreß im Namen der A. E. A. R. (Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires de France) und erkennt die Allgemeingültigkeit des sozialistischen Realismus an: "Les Écrivains Soviétiques ont jeté les bases non seulement de leur propre travail, mais du travail de tous les écrivains qui dans le monde entier, luttent avec le prolétariat, les bases d'une véritable littérature matérialiste, qui seule peut servir la cause du prolétariat, partant de l'humanité."; "L' A. E. A. R. saura exprimer dans les conditions nationales de la culture française le mot d'ordre du réalisme socialiste que les écrivains soviétiques ont lancé, non seulement à l'échelle des nationalités de l' U.R.S.S., mais à celle de toutes les nationalités du monde,"¹ Von einer zwanzigjährigen Distanz aus betrachtet Aragon im Dezember 1954 auf dem zweiten sowjetischen Schriftstellerkongreß den ersten folgendermaßen: "Le premier Congrès des Écrivains soviétiques en 1934, avec les discours de Gorki et de Jdanov, a posé devant le monde entier le double problème du réalisme socialiste et de la forme nationale de la littérature. Cela a été une grande aide pour les littératures progressives du monde entier."² Da Aragon sich seit seiner Teilnahme am ersten Kongreß immer wieder zum sozialistischen Realismus bekannt hat - obwohl er später von dem Kongreß Abstand nimmt³ -, soll hier der Versuch unternommen werden, den Begriff in seinen Ursprüngen zu präzisieren.

Auf dem ersten Allunionskongreß der sowjetischen Schriftsteller im August 1934 in Moskau wurde der Begriff "sozialistischer Realismus" geprägt und als "künstlerische Methode" in den Statuten des sowjetischen Schriftstellerverbandes niedergelegt. In dem stenographischen Protokoll heißt es: "Der sozialistische Realismus, der die Hauptmethode der sowjetischen künstlerischen Literatur und Lite-

raturkritik ist, verlangt vom Künstler eine wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Dabei müssen wahrheitsgetreue und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung mit der Aufgabe der ideellen Umerziehung der werktätigen Menschen im Sinne des Sozialismus verbunden sein. Der sozialistische Realismus sichert dem künstlerischen Schaffen außergewöhnliche Möglichkeiten zur Äußerung der schöpferischen Initiative und der Wahl verschiedenartiger Formen, Stile und Genres."⁴ Rita Schober beschreibt zusammenfassend die Herausbildung des Begriffs: "Die Einführung dieses Begriffs 'sozialistischer Realismus' als 'Methode' waren jahrelange Debatten in den verschiedenen Schriftstellervereinigungen, in der Presse, auf Tagungen und Konferenzen vorangegangen. Diese Vorgänge sind hinlänglich bekannt und vor allem von Nyota Thun, in Anlehnung daran von Elisabeth Simons und in dem Überblick zur russischen Sowjetliteratur dargestellt worden. Ziel der Einführung dieser Begriffe war, das Neue der Sowjetliteratur terminologisch zu fixieren. Der Terminus 'sozialistischer Realismus' wurde im Mai 1932 das erstemal von der 'Literaturnaja Gazeta' verwendet und bürgerte sich rasch ein. Er löste die bisherigen Bezeichnungen 'tendenziöser' Realismus (Majakowski), 'proletarischer' Realismus (Libedinski, Gladkow), 'monumentaler' Realismus (Alexej Tolstoi) und 'sozialer' Realismus (Lunatscharski) ab."⁵ Der Kongreß sollte die nach der Oktoberrevolution entwickelten Proletkult-Tendenzen überwinden. Als weiteres Ziel setzte er sich, sowohl die Werke und Autoren der Vergangenheit einzubeziehen als auch die schöpferische Initiative und verschiedenartige Formen, Stile und Genres anzuregen. Er verwandelte sich jedoch in eine Kunstprogrammatische für die weitere Entwicklung der künstlerischen Praxis.⁶ Auf die Gefahren eines solchen Konzepts macht Rita Schober aufmerksam: "Unter diesem Aspekt geriet der Methodenbegriff des sozialistischen Realismus in den nächsten Jahren in den Sog des Dogmatismus, der den fruchtbaren Ansatz einer Unterscheidung zwischen künstlerischer Praxis und den ihr zugrunde liegenden allgemeinen Schaffensprinzipien in sein Gegenteil verkehrte und den Methodenbegriff auf eine prä-

skriptive Gestaltungsmethode reduzierte und somit de facto in sein Gegenteil verkehrte. Als besonders verhängnisvoll erwies sich dabei das Mißverständnis der Formulierung von der 'historischen Konkretheit' wahrheitsgetreuer Darstellung im Sinne fotografischer Erscheinungswiedergabe und einer engen Auffassung der zur Erfüllung des Erziehungsauftrags praktikablen Vorgangsweise, der einsetzbaren Wirkungsstrategie. Aus einem auf schöpferische Umsetzung angelegten Kunstprogramm wurde so das Korsett einer Kunstprogrammierung, die den Methodenbegriff in Mißkredit brachte und häufig noch heute belastet."⁷

Aragon wendet sich in der zweiten Schaffensperiode, die nach seinen Aussagen vor dem Kongreß begonnen hatte, der Analyse der Strukturen der kapitalistischen Gesellschaft und der historischen Wirklichkeit in Frankreich. Er nennt den Romanzyklus, der mit Les Cloches de Bâle anfängt, "Monde réel" (wirkliche Welt). Diese Romane wurden zu den ersten Werken des sozialistischen Realismus in Frankreich gezählt.⁸ Aragon erschließt auch in dieser Phase das nationale Erbe "als unabdingbare Voraussetzung für die Herausbildung des sozialistischen Realismus in Frankreich."⁹

In der Zeit der "Résistance" "erweitert Aragon seinen Erbehorizont und erschließt insbesondere das Erbe der mittelalterlichen französischen Dichtung für die Bedürfnisse der Gegenwart: die Befreiung vom Faschismus."¹⁰ Er widmet Victor Hugo und Stendhal verschiedene Studien. Er betrachtet diese Schriftsteller als "Realisten". Er entdeckt auch klassische Formen der Poesie - wie der Reim und das Sonett - für die französische Lyrik wieder. Der Aneignung des Erbes (tradition) fügt Aragon die Erfindung (invention) hinzu: "Er vergleicht den sozialistischen Realisten mit einem Wissenschaftler, der sich zwar die Erfindungen der Vergangenheit auf seinem Gebiet kritisch angeeignet haben muß, mit seinen eigenen Erfindungen aber darüber hinausgeht. So entsteht auch die neue Kunst immer im Spannungsfeld von 'tradition' und 'invention'."¹¹

Als Aragon 1957 La Semaine sainte veröffentlichte, wurde dieser Roman von der bürgerlichen Literaturkritik als eine Abwendung vom sozialistischen Realismus interpretiert. Rita Schober analysiert diese Reaktion folgendermaßen: "Grund für diese Einschätzung

waren die formalen Besonderheiten dieses Werks. Entgegen einer linearen Erzählweise und mehr chronologischen Abfolge, einem einheitlichen Erzählklima und Sprachduktus hatte der Autor - Erfahrungen aus seiner surrealistischen Zeit nutzend - sich einer Reihe von Techniken bedient, die vornehmlich von Autoren entwickelt worden waren, die sich weder dem Realismus, schon gar nicht aber dem sozialistischen Realismus verschrieben hatten."¹² Sie begründet - nach einer ausgezeichneten Analyse des Romans - warum La Semaine sainte ein Werk des sozialistischen Realismus ist und kommt zu der Schlußfolgerung: "Die Frage, ob ein Werk dem sozialistischen Realismus zuzurechnen ist oder nicht, kann nur aus der Überprüfung des durch das Strukturganze gemeinten Inhalts hinsichtlich seiner Aussage über die vom Autor intendierte Wirklichkeitsinterpretation beantwortet werden, nicht aus der äußeren Ähnlichkeit der eingesetzten formalen Mittel."¹³ Aragon selbst erklärt die Kontinuität seines Werks, indem er sagt, er hätte ohne die Erfahrung seines Romanzyklus Les Communistes La Semaine sainte nicht schreiben können und bekennt sich weiter zum sozialistischen Realismus. Er verteidigt aber im Nachwort zu Les Communistes - "La fin du Monde réel" - eine offene Auffassung vom sozialistischen Realismus: "1959 bekennt sich Aragon zu einer 'offenen' Realismusauffassung. Er fordert 'Offenheit' gegenüber künstlerischen Verfahren, die außerhalb der Methode des sozialistischen Realismus entwickelt wurden."¹⁴ Er verteidigt die Freiheit des Künstlers bei der Wahl der Ausdrucksmittel. Aragons Bemühungen um den sozialistischen Realismus haben in dieser Hinsicht starke Verwandtschaft mit Brechts Polemik gegen Lukács' normative Auffassung vom sozialistischen Realismus: "Un réalisme socialiste ne peut être un réalisme de routine. Il doit, comme le socialisme, avoir constamment le caractère expérimental, il doit être un art de perpétuel dépassement. Rien ne lui est plus opposé que la formule, la recette, la répétition. Et qu'il s'agisse de la peinture ou de l'écriture, l'art, c'est toujours la remise en question de l'acquis, c'est le mouvement, le devenir."¹⁵ Er kritisiert in seiner Rede "Il faut appeler les choses par leur nom" (1959) die starre Auffassung vom sozialistischen Realismus: "On seit que depuis vingt ans, environ je me réclame d'une conception

de l'art réaliste, qui correspond à ma conception générale du monde, le socialisme. Mais le réalisme socialiste, pour l'appeler par son nom, n'est pas une conception de l'art fixée une fois pour toutes, qu'on peut apprendre, qui répond à des recettes."¹⁶

Auch Elsa Triolet äußert sich 1959 zum Problem der Freiheit in der Wahl der künstlerischen Mittel in ihrem Artikel "Un romantisme lunaire": "Une littérature est née où les faits de la vie réelle sont liés à l'imagination créatrice. J'ai en vue le romantisme, c'est-à-dire un mouvement littéraire de combat, qui se refuse à mettre les pieds dans les traces des pas du passé et parle de l'inédit d'une façon inédite; et non le romanesque au sens courant de ce mot, la fantaisie et la rêverie. Hugo écrit: Le romantisme tant de fois mal défini n'est, au bout de compte, que le libéralisme dans l'art. Pour ce libéralisme, pour le droit de ne point suivre la forme et le contenu habituels, d'envisager le monde d'un point de vue autre, les écrivains du XIX^e siècle se sont battus avec acharnement."¹⁷

Im Gegensatz zur Romantik wird aber in Triolets "romantisme lunaire"-Auffassung der technische Fortschritt einbezogen, eine Tendenz, die auch bei Aragon festzustellen ist und wahrscheinlich den Einfluß Apollinaires aufzeigt: "Lorsque, dans la vie réelle, s'est produit le bouleversement de la Révolution d'Octobre, un nouveau romantisme est né, le romantisme révolutionnaire. (...) Est-ce que, à présent que les savants soviétiques ont pénétré dans l'anti-chambre du cosmos, il ne devrait pas naître un nouveau romantisme, pour ainsi dire lunaire?"¹⁸

Wenn Aragon sich zum sozialistischen Realismus bekennt, meint er damit sein Bekenntnis zum Marxismus und nicht das zu einer bestimmten literarischen Methode.¹⁹ Hierin ist die Einheit seines Werkes zu sehen: "in dem seit Anbeginn durchgehaltenen revolutionären Willen, der politisch fortgeschrittensten Klasse mit den künstlerisch fortgeschrittensten Mitteln zur Seite zu stehen, und in der Art, Beziehungen zwischen seiner Kunst und der Realität herzustellen."²⁰ Das Bekenntnis zu einer Weltanschauung, die er mit der künstlerischen Methode verwechselt, führt zu unzulässigen Verallgemeinerungen in seinen Schriften: "Wissenschaftlich anfechtbar werden seine Verallgemeinerungen insbesondere, wenn er in dem Bestre-

ben, den Realismusgehalt vergangener oder zeitgenössischer Werke nachzuweisen, seinen Realismusbegriff derart ausweitet, daß der Realismus letztendlich mit großer Kunst überhaupt gleichgesetzt wird: Aragon erklärte schon 1935, daß Romantik, Naturalismus und alle nachfolgenden poetischen und literarischen Strömungen nur durch ihren Realismusgehalt lebendig geblieben waren. Er zählt alle großen französischen Dichter des 19. und 20. Jahrhunderts, inso- weit sie unsterblich sind, zu den Realisten."²¹ In diesem Ver- such, das Erbe für die marxistische Perspektive zu gewinnen, über- dehnt Aragon den Begriff "Realismus" derart, daß er schließlich mit "Literatur" zusammenfällt oder auf "Realismusgehalt" redu- ziert wird.

Ende der 50er Jahre erweitert sich die Realismuskonversation auf internationaler Ebene: "Um diese Ersetzung des Methodenbegriffs durch einen Formenkanon und die damit verbundene ahistorische, statische Realismusauffassung entbrannte gegen Ende der fünf- ziger Jahre in der sowjetischen Literaturwissenschaft ein hefti- ger Streit, der auf der 1957 vom Maxim-Gorki-Institut für Welt- literatur der Akademie der Wissenschaften der UdSSR in Moskau abgehaltenen Konferenz über 'Probleme des Realismus' auch in den unterschiedlichen Standpunkten der einzelnen Referenten deutlich zutage trat."²² Die Konferenz setzt sich mit den von Rita Schober genannten fehlerhaften Auffassungen auseinander: 1. mit der Gleichsetzung von Realismus mit Kunst schlechthin; 2. mit dem vereinfachten Verständnis des literaturgeschichtlichen Prozesses als eines Kampfes zwischen Realismus und Antirealismus. Somit wird der Realismusbegriff historisiert (Entstehung des Realismus in der Renaissance oder kritischer Realismus im 19. Jahrhundert)²³. Rita Schober hebt noch zwei wichtige Momente der Konferenz her- vor: die Ansätze, Realismus als Bewertungssystem abzubauen, und den Versuch, den Platz der Romantik im sowjetischen Kunstschaffen zu bestimmen.²⁴

In diesem Kontext muß Aragons Vorwort zu Garaudys D'un réalisme sans rivages (1963) gestellt werden. Garaudy schreibt in diesem Buch drei Essays - zu Picasso, Saint-John Perse und Kafka - und setzt den Realismus der Kunst gleich: "il n'est point d'art qui

ne soit réaliste."²⁵ Obwohl das Buch nach seinem Erscheinen in der FKP vorerst wenig diskutiert wurde, hat sich später Lucien Sève kritisch mit Garaudys Thesen auseinandergesetzt.²⁶ Die Kritiker betonen, Garaudy habe dem Begriff "Realismus" jede Verwendbarkeit genommen, indem er ihn mit Kunst gleichsetzt - eine Tendenz, die, wie wir sahen, auch schonfrüher bei Aragon festzustellen war, Garaudy selbst sei mit diesem Verfahren in Dogmatismus verfallen. Delf Schmidt beschreibt das Verhältnis von Garaudys ästhetischer Theorie und Aragons Werk.²⁷ Für ihn sind die Zentralbegriffe Aragons "amour durable", "création" den ästhetischen Kategorien Garaudys "création", "invention" und "mythe" gleichzusetzen. Es handelt sich jedoch m. E. bei Aragons Benutzung von solchen Wörtern wie "invention", "infini" vielmehr um die Wiederaufnahme von Apollinaires theoretischen Schlüsseltermini, die schon in der Surrealismus-Periode für Aragons Schaffen von entscheidender Bedeutung waren. Garaudy wird trotzdem in La Mise à mort in wichtigen Passagen zitiert: "Entre nous, l'histoire d'un homme qui a perdu son image, est-elle compatible avec le réalisme? Anthoine voit bien comment un pareil thème risque de faire dire qu'il est au moins infidèle à son esthétique. À moins qu'on change la définition du réalisme, qu'on en recule les berges. Comme le propose ce philosophe marxisme, vous savez." (S. 25). Aragons Unterstützung von Garaudys Buch muß im Zusammenhang der Entwicklung seiner eigenen Realismusauffassungen betrachtet werden.

Von entscheidender Bedeutung für La Mise à mort sind die Auseinandersetzungen um den Nouveau Roman, die sich seit Mitte der 50er Jahre auf nationaler und internationaler Ebene entwickelten. Die Absicht der Nouveaux Romanciers, den Roman zu erneuern und einen "neuen" Realismus zu begründen, traf sich mit Aragons Behauptungen um die Gattung. Die FKP hat 1958 mit De Gaulles Machtantritt die Notwendigkeit einer großen Front aller demokratischen Kräfte erkannt; sie führt eine Reihe Diskussionen um Funktion von Literatur und Kunst. Aragon selbst setzt sich mit dem Nouveau Roman auseinander, indem er Robbe-Grillet und den Nouveau Roman als eine mögliche und zu entwickelnde künstlerische Richtung betrach-

tet.²⁸ Von dieser kulturpolitischen Strategie aus organisiert die FKP über die Zeitschriften Les Lettres Françaises und La Nouvelle Critique öffentliche Diskussionen mit Autoren verschiedener künstlerischer Methoden und politischer Überzeugungen: "Zu nennen sind insbesondere das Rundtischgespräch mit Robbe-Grillet, Sarraute, Butor, Simon, Ollier, Gascar, Pingaud unter der Leitung von Pierre Daix (1959), das den Charakter eines Dialogs hatte; die Diskussion um die Avant-garde 1958, an der sich u.a. Cocteau, Ionesco, Robbe-Grillet, Butor, Simon, René Clair, Arthur Adamov, Guillevic, Kosma Pozner, Kanapa, Daix beteiligten und die sich um die Frage nach der Rolle und Funktion der Avantgarde 1958/20er Jahre zentrierte und in der Elsa Triolets Roman Le Monument als Diskussionsgegenstand eine zentrale Rolle spielte; die Umfrage der 'Lettres Françaises' Pourquoi des romans (1958), an der sich bekannte Autoren wie Lanoux, Triolet, Gascar, Simon, Sollers beteiligten und die sich um die Frage des Eingreifens in die Lebensprozesse durch die Gattung Roman zentrierte."²⁹ Zu nennen ist noch die Umfrage der Nouvelle Critique À quoi servez-vous? (1960), an der sich 81 Kunstschaffende aller Gattungen beteiligten. 1963 tagt die 1958 gegründete Communauté Européenne des Écrivains (COMES) in Leningrad; an der Tagung, die vom sowjetischen Schriftstellerverband organisiert wurde, nehmen von französischer Seite André Stil, Sartre, Beauvoir, Robbe-Grillet, Sarraute, Pingaud teil. Auf dieser Tagung kam es zu einem produktiven Gespräch zwischen der französischen Delegation und den sowjetischen Schriftstellern und Theoretikern. 1964 wird von der kommunistischen Studentenzeitschrift Clarté in Paris eine Veranstaltung organisiert, auf der sechs Schriftsteller unterschiedlicher Richtungen (Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprun) die Frage "Que peut la littérature?" beantworteten.³⁰ Die international verbreitete Diskussion um den Nouveau Roman verschmilzt mit der Diskussion um Kafkas Werk und um die Entfremdung: "Der hohe Stellenwert des NR der ersten Generation in der literarischen Diskussion der 60er Jahre steht in einem engen Zusammenhang mit der sich in jener Zeit entwickelnden Diskussion um das Problem der Entfremdung, das sich in der neuen Etappe der Ent-

wicklung des Staatsmonopolismus mit großer Schärfe stellt. In der ersten Hälfte der 60er Jahre entfaltete sich diese Diskussion u.a. um das Werk Franz Kafkas, das vor dem Hintergrund der sich in den Ländern des Kapitals entwickelnden Wirklichkeit einen neuen Stellenwert erhielt und neue Wertungen provozierte. Die Kafka-Konferenz 1963 in Liblice bei Prag stellte einen Kulminationspunkt in dieser Diskussion dar, die, nunmehr auf internationaler Ebene geführt, relevant war für das Überdenken der 'Entfremdung' als ökonomisches und kulturtheoretisches Problem (Kurella: Das Eigene und das Fremde (1968)), für die Weiterentwicklung der marxistischen Literaturtheorie zum Verhältnis Modernismus/Realismus (2. Realismus-Konferenz in Moskau: Aktuelle Probleme des Realismus und des Modernismus 1964; weitere Entwicklung der Realismus/Modernismus-Diskussion in der FKP; Auseinandersetzung mit Garaudys Réalisme sans rivages in Argenteuil 1966".³¹

La Mise à mort enthält also die Bilanz von Aragons eigenen Schaffensphasen, dem Surrealismus und dem sozialistischen Realismus, die gleichzeitig zu den wichtigsten Etappen der Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert überhaupt zählen. Darüber hinaus werden ganz neue Richtungen wie der Nouveau Roman und der Strukturalismus widergespiegelt.³²

Zur Funktion der Rezeption romantischer Motive in der Realismuskonzeption

Von besonderer Brisanz für die Realismuskonzeption in La Mise à mort ist die im Roman vorkommende Rezeption von romantischen Motiven. Sie bedeutet in erster Linie den Versuch, Erzählstrukturen von großer literarischer Tradition für den sozialistischen Realismus - und für Aragon heißt das: für den dialektischen Materialismus - zu gewinnen. Die in La Mise à mort produktiv rezipierten romantischen Motive tragen in dieser Hinsicht zu einer Öffnung des Realismusbegriffs bei, und sie erfahren dabei einen entscheidenden Funktionswandel. So wird die in der "wirklichen Welt"-Periode entwickelte Dialektik von "tradition" und "invention" in La Mise à mort erweitert und vertieft. Aragon hatte sich in verschiedenen Schriften seiner zweiten Schaffensphase zur Notwendigkeit einer produktiven Rezeption von Autoren bekannt, die nicht eindeutig als Realisten zu be-

zeichnen sind, z. B. Stendhal, Victor Hugo, Kleist. Die Romantik wird in La Mise à mort vielschichtig rezipiert: durch Zitate romantischer Autoren, durch die Einbeziehung von Figuren der deutschen Romantik in das fiktionale Geschehen, durch geistig-literarische Parallelität, wie die Musikauffassung in Le Carnaval. Im Zentrum der Romantik-Rezeption in La Mise à mort stehen aber die in ihr vorkommenden drei Motive: Spiegel-, Schatten- und Doppelgängermotiv. Sie sind typische romantisch-phantastische Motive. Der Methode des sozialistischen Realismus, wie Lukács sie versteht, ist die Romantik besonders entgegengesetzt. Die Romantik benutzte in ihrem Schaffen nicht die Formen des Lebens selbst, sondern phantastische Erzählstrukturen. Die drei in La Mise à mort umfunktionierten romantischen Motive existieren nicht in den Formen des Lebens selbst, sondern verdanken ihren Ursprung der menschlichen Phantasie. Die Romantik war daher ursprünglich von der marxistischen Literaturkritik als formalistisch, dekadent, modernistisch, ja als irrational und reaktionär disqualifiziert worden. Die einflußreichste Ausprägung des antifaschistischen Romantik-Bildes stammt von Georg Lukács, der in seiner Studie Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur (1947) die Tradition in ein positives und ein negatives Erbe trennt.³³ Verhängnisvoll für die Wertung der Romantik ist dabei vor allem, daß sie als "historische Erscheinung weniger analysiert als vielmehr der normativen Realismustheorie unterworfen wird."³⁴ Die Polarisierung Klassik-Romantik verhindert eine differenzierte Wertung von beiden literarischen Bewegungen. Seit den 60er Jahren hat sich diese Tendenz in der marxistischen Literaturkritik entschieden verändert. In der Literaturwissenschaft der DDR sind als erste besonders die Bemühungen Werner Krauss', Klaus Trägers, Hans-Georg Werners zu nennen; die danach erfolgten Versuche, ein differenziertes und gerechteres Romantik-Bild zu entwerfen, sind zu zahlreich, um hier genannt werden zu können.

In La Mise à mort deuten die romantischen Motive auf Probleme der Schaffensmethode Aragons, der sich einerseits von der dogmatischen Auffassung des sozialistischen Realismus distanzieren will, andererseits aber darauf besteht, sich weiter zum sozialistischen Realismus zu bekennen. So darstellen alle drei Motive vor allem

Werte der Phantasie und der Subjektivität: schöpferische Spiegel, Erforschung der Dunkelheit als kreatives Prinzip, literarisches Schaffen als mehrfache Perspektive. Wie gerechtfertigt diese Forderungen Aragons sind, kann man mit Rita Schober feststellen: "die positive Bestimmung der Methode des sozialistischen Realismus als Kunstprogrammatisierung kann sich (...) nur auf diese weltanschaulichen Voraussetzungen, auf die Forderung nach Darstellung der Wahrheit der menschlichen Wirklichkeit in der Einheit von Erkenntnis- und Wertungsadäquatheit und auf Wahrnehmung der spezifischen Funktion künstlerischer Werke in bezug auf die geistige Formung der menschlichen Subjekte im geschichtlichen Gesamtprozeß beziehen. Alles andere, die Auswahl der tauglichen Gegenstände, der jeweiligen Gestaltungsmethoden, der einsetzbaren Verfahren und notwendigen Wirkungsstrategien, ist eine Frage der in den einzelnen Literaturen und Künsten jeweils unterschiedlichen historischen Erfordernisse und nationalen Traditionen und kann keine programmatische Vorgabe sein, d. h., die Vorgabe bezieht sich auf die allgemeinen Prinzipien der Schaffungsmethode und gibt in diesem Rahmen die Gestaltungsmethode frei."³⁵

Ein Jahr nach der Veröffentlichung von La Mise à mort erhebt die Resolution der FKP von Argenteuil die Freiheit in der Wahl der Gestaltungsmethode zum Programm: "L'héritage culturel se fait chaque jour, il a toujours été créé au présent, c'est le présent qui devient le passé, c'est-à-dire l'héritage. C'est pourquoi l'on ne saurait limiter à aucun moment le droit qu'ont les créateurs à la recherche. C'est pourquoi les exigences expérimentales de la littérature et de l'art ne sauraient être niées ou entravées, sans que soit gravement porté atteinte au développement de la culture et de l'esprit humain lui-même."³⁶

Anmerkungen

Die Grundstruktur des Romans

- 1 S. Pierre Daix, "La troisième carrière. In: P. D., Aragon. Une vie à changer. Paris 1975, S. 391-437.
- 2 Claude Prévost, "Aragon 1936-37 ou les années terribles". In: La Nouvelle Critique, N° 113, Avril 1978, S. 64. Dazu s. auch desgleichen, "Aragon, romancier moderne". In: Lendemain, 9, 1978, S. 111-112, und Roger Garaudy, L'itinéraire d'Aragon. Du surréalisme au monde réel. Paris 1961, S. 7-21.
- 3 Claude Prévost, "Aragon: formation et transformation". In: La Nouvelle Critique, N° 105, juin-juillet 1977, S. 10.
- 4 Rita Schober, "Aragons Semaine sainte". In: R. S., Von der wirklichen Welt in der Dichtung. Berlin und Weimar 1970, S. 324.
- 5 Hans Joachim Neyer, Kunst und Politik bei Aragon. Vom Surrealismus zur Poésie de circonstances. Diss. Osnabrück 1983, S. 98; s. dazu auch S. 368: "Zwar hatte Aragon 1933 das Braunbuch übersetzt und Brecht auf Deutsch gelesen, dennoch schreibt er rückblickend für diese Zeit (1932/33): "Je revois Brecht qui te [Elsa Triolet: HJN] parlait plus qu'à moi, parce qu'il était plus sûr de ton allemand que du mien..." (OP V, 366; Aragon zitiert aus: Les Contes de quarante ans, 1964). Vgl. auch einerseits: "J'avais lu dans un gros livre allemand" (Paysan, OP III, 208) für die Zeit 1924/25 und andererseits für 1922: "ma maigre connaissance d'allemand" (Blanche ou l'Oubli, 1967), ORC XXXVII, 22."
- 6 Ebenda, S. 99.
- 7 Ebenda, S. 105 und 106.
- 8 OP III, S. 85.
- 9 Neyer, op. cit., S. 106.
- 10 Yves Benot, "À propos de 'La Mise à mort' - Vertige et réalité". In: La Pensée, 122, Juillet-Août 1965, S. 105. Vgl. dazu folgende Aussage Aragons in dem Vorwort zu Les Collages, Paris 1965: "Le réalisme n'est pas un système clos, un

dictionnaire de recettes, mais un vertige, un désir, une passion par quoi se lient et la grandeur de l'art et celle de l'homme, et la fureur de connaître et la puissance de créer."

- 11 OP III, S. 340.
- 12 Ebenda, S. 337.
- 13 S. dazu Garaudy, op. cit., S. 121-122.
- 14 Wolfgang Babilas, "Louis Aragons 'Le Fou d'Elsa' - eine Reflexion über Zukunft und Liebe". In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. LXXVII, Januar 1967, Heft 1-2, S. 131.
- 15 Delf Schmidt, Aragon, Zur Konzeption des sozialistischen Reclismus in seinem Werk. Hamburg 1980, S. 175.
- 16 Zuhörer und Diskussionspartner Alfreds sind jeweils ein junger Schriftsteller (S. 24-29), Ingeborg-Fougère (S. 153-174), Murmure (S. 208-217), Anthoine (S. 224-228).
- 17 Aragon, Le Mérrou, S. 523.
- 18 Claude Prévost, "Exploration de l'espace romanesque (Aragon et les "Incipit)". In: C. P., Littérature, politique, idéologie. Paris 1973, S. 62.
- 19 Garaudy, op. cit., S. 48 und S. 49.
- 20 S. Incipit, S. 122: "pour l'état civil, je m'appelle Louis (...) Si bien que sur mon acte de baptême je m'appelle Louis-Marie-Anthoine-Alfred".

Das Grundthema des Romans: Dialog mit Elsa Triolets Le Grand Jamais

- 1 Vgl. z.B. Elsa Triolet, "Postface à L'âge de nylon II". In: ORC 32, S. 265: "L'écriture de l'Histoire semblable à celle du roman,"
- 2 Aragon, "Le preuve par l'autre. Le 'comment' des 'Oeuvres croisées'". In: LLf, N^o 1198, 7-13 Septembre 1967, S. 3.
- 3 Aragon, "La fin du 'Monde réel'". In: ORC 28, S. 323.

4. Elsa Triolet, "Postface à L'âge de nylon II". In: op. cit., S. 264.
5. Elsa Triolet, "Une goutte d'eau de la mer reproduit la mer", In: ORC 35, S. 13.
6. Zitiert nach Pierre Daix, Aragon. Une vie à changer, Paris 1975, S. 394.
7. Aragon, Elsa, Paris 1959, S. 35; s. auch S. 36: "celui qui n'a point engendré ne voit pas sans honte son visage dans les miroirs/ Avec cette perversité d'aimer les êtres de ta chair/ Cette curiosité déchirante que j'ai de tes rêves/ De cette parturition contre moi/ D'où sort ce peuple dans notre maison qui s'installe/ Et en voilà un qui s'assied au pied du lit/ Qui pèse et respire/ Ah si je pouvais comme toi donner le pouls la parole à des ombres rivales".
8. Aragon, Les Incipit, S. 71: "le roman comme une orgie, Les mots en sont les participants mâles et femelles"; S. 77-78: "au moment où l'expérimentateur semble élire la phrase-seuil du roman, et en réalité ne fait que la lire, se produit une réaction d'où dépend la suite de la lecture, et naît un corps imprévisible, d'un affrontement jamais tenté de substances, ainsi qu'un être nouveau de la 'conversation' d'un homme et d'une femme," Vgl. dazu Delf Schmidt, Aragon, Hamburg 1980, S. 235.
9. Aragon, "Les personnages de mes romans et la réalité". In: Aragon. Entretiens avec Francis Crémieux, Paris 1964, S. 44.
10. Elsa Triolet, "Une goutte d'eau...". In: op. cit., S. 13.
11. Ebenda.
12. Elsa Triolet, La Mise en mots, Genève 1969, S. 39.
13. Elsa Triolet, "Une goutte d'eau...". In: op. cit., S. 18-19. Vgl. dazu Aragons Äußerungen zur Bedeutung Maiakovskys in Elsa Triolets Leben und Schaffen: "Vladimir Maiakovsky, qu' Elsa rencontra quand elle avait quinze ans, quand c'était encore un inconnu ou presque, n'a pas seulement joué dans sa vie un rôle de formation, il est demeuré pour

elle une image qui la hantera à travers des années, si bien que l'on peut voir en lui l'origine d'un thème obsessionnel, lequel se rencontre et se répète de livre en livre, si transposé que cela soit, pour qui sait livre reconnaissable: le destin du créateur, le tragédie du créateur." In: Elsa Triolet choisie par Aragon. Paris 1961, S. 17.

- 14 Elsa Triolet, "Une goutte d'eau ...". In: op. cit., S. 14.
- 15 Delf Schmidt, op. cit., S. 162.
- 16 Wolfgang Klein, "'Die andere Seite des Spiegels'. Realismus bei Aragon", in: Dieter Schlenstedt u.a., Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems. Berlin und Weimar 1981, S. 546-547 (Klein zitiert Delf Schmidt).
- 17 Delf Schmidt, op. cit., S. 162-163.
- 18 Gero von Wilpert, Der verlorene Schatten, Varianten eines literarischen Motivs. Stuttgart 1978, S. 52.
- 19 Aragon, "Préface" zu Les Collages. Paris 1965, S. 22.
- 20 Elsa Triolet choisie par Aragon, S. 52.
- 21 Claude Prévost, "Aragon, romancier moderne.". In: Lendemain, 9, 1978, S. 117-118.
- 22 Ebenda, S. 113.
- 23 Zitiert nach Wolfgang Klein, "'Die andere Seite des Spiegels'". In: op. cit., S. 520-521.
- 24 Zitiert nach ebenda, S. 521.
- 25 Vgl. dazu Johann Huizinga, Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes in der Kultur. Amsterdam 1939, S. 17: "[Das Spiel] schafft Ordnung, ja es ist Ordnung. In die unvollkommene Welt und in das verworrene Leben bringt es eine zeitweilige begrenzte Vollkommenheit. Das Spiel fordert unbedingt Ordnung. Die geringste Abweichung von ihr verdirbt das Spiel, nimmt ihm seinen Charakter und macht es wertlos. Diese innige Verknüpfung mit dem Begriff der Ordnung ist vielleicht der Grund, daß das Spiel (...) zu solch großem Teil innerhalb des ästhetischen Gebiets zu lie-

gen scheint. Das Spiel (...) hat eine gewisse Tendenz, schön zu sein. Der ästhetische Faktor ist vielleicht identisch mit dem Drang, eine geordnete Form zu schaffen, die das Spiel in allen seinen Gestalten belebt."

- 26 Ebenda, S. 13. Es wäre nicht richtig, Spiel als unernste Aktivität zu betrachten: "Spiel ist nicht das 'gewöhnliche' oder das 'eigentliche' Leben. Es ist vielleicht das Heraustreten aus ihm in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz." (S. 13). Damit hat das Spiel die Grundtendenz, Antinomien zu lösen: "Das Spiel liegt außerhalb der Disjunktion Weisheit-Torheit, es liegt aber ebensogut außerhalb der von Wahrheit und Unwahrheit und der von Gut und Böse." (S. 10).
- 27 Le Mentir-Vrai ist eine Erzählung Aragons aus dem Jahr 1964, erschienen in den "Nouvelles inédites" (1962-1964). In: ORC 4, S. 263-297.

Differenzierung des Grundthemas in den fiktionalen Äquivalenten der "Trois contes de la chemise rouge"

- 1 Aragon, Le Mèrou, S. 504-505.
- 2 Aragon, Incipit, S. 135.
- 3 S. z.B. La Mise à mort, S. 338-339.
- 4 Aragon, "La preuve par l'autre, Le 'comment' des 'Oeuvres croisées'". In: LLf, N^o 1198, 7-13 Septembre 1967, S. 4.
- 5 Wolfgang Klein, "'Die andere Seite des Spiegels'. Realismus bei Aragon", in: Dieter Schlenstedt u.a., Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems. Berlin und Weimar 1981, S. 516.
- 6 Ebenda, S. 515. Aragon selbst definiert Collage folgendermaßen: "La notion de collage a pris dans la peinture sa forme provocante, il y a un peu plus d'un demi-siècle. Elle y est l'introduction d'un objet, d'une matière, pris dans le monde réel et par quoi le tableau, c'est-à-dire le monde imité, se

trouve tout entier remis en question. Le collage est le point de départ d'une organisation de la peinture à partir de ce que le peintre renonce à imiter. Un titre de journal, une affiche, une boîte d'allumettes" - "Collages dans le roman et dans le film", in:L.A., Collages. Paris 1965, S. 112.

7 Les Incipit, S. 129.

8 Klein, "'Die andere Seite...'", In: op. cit., S. 515-516.

Die Suche nach der Wahrheit in der Geschichte - Murmure

1 Elizabeth Frenzel, Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart ⁵1976, S.718.

2 Ebenda, S. 719.

3 Ebenda.

4 Ebenda, S. 719-720.

5 Aragon, Le Fou d'Elsa, Paris 1963, S. 200-201.

6 Aragon, Incipit, S. 119.

7 Ebenda, S. 118-119.

8 S. ebenda, S. 717: "Nach einem Ball im Jahre 1772 drangen die Verschwörer in die Zimmer des Königs und erzwangen seine Unterschrift unter Haftbefehle für die Königin, Struensee und Brandt."

9 S. Delf Schmidt, Aragon, Hamburg 1980, S. 105.

10 Ebenda.

11 Gérard Genette, Figures III, Paris 1972, S. 105.

12 Vgl. dazu Incipit, S. 93: "La première phrase, c'est le pied d'un arc qui se déploie jusqu'à l'autre pied, à la phrase terminale. Il me plaît que le développement romanesque soit comparé ainsi à un arc-en-ciel, et qu'en soit défini le caractère des phrases initiale et terminale. Pour moi, l'image serait un peu différente: je comparerais volontiers le romancier à un jongleur, dont la balle envoyée

d'une main à l'autre suit la courbe, ici appelée arc, mais arrive dans l'autre main modifiée par l'espace parcouru, jouant son propre jeu en dehors du jongleur, qui ne peut que fermer la main sur elle."

- 13 Insofern sind Schmidts Bemerkungen m.E. nicht stimmig: "Die Lesart des Traums von der proletarischen Revolution aus der Perspektive des in der Tradition einer von Voltaire, Diderot, Helvétius und Holbach herrührenden Aufklärerutopie vom 'fürstlichen Weisen' stehenden Reformers des 18. Jahrhunderts zeigt, daß die Realisierung dieser Hoffnung für den sich mit ihm identifizierenden Ich-Erzähler in eine utopische Ferne gerückt ist. Er kann sie nicht mehr perspektivisch, im Sinne des sozialistischen Realismus, antizipieren, sondern nurmehr topologisch" (S. 218-219).
- 14 S. Claude Prévost, "Aragon 1936-37 ou les années terribles", In: La Nouvelle Critique, N° 113, Avril 1978.
- 15 Ebenda, S. 59.
- 16 S. Vladimir Jankélévitch, "Le Nocturne". In: Cahiers du Sud, (N° spécial - Romantisme allemand), N° 194, Tome XVI, 1^{er} Semestre 1937, S. 73-84.
- 17 S. K. Barck, D. Schlenstedt, W. Thiesse (Hrsg.), Künstlerische Avantgarde. Berlin 1979, S. 209.
- 18 S. Sigmund Freud, "Das Unheimliche". In: S. F. Gesammelte Werke, Bd. 12, hrsg. v. Anna Freud unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Frankfurt M. 1947, ⁴1972, S. 229-268.
- 19 S. Christian Sénéchal, "Le rêve chez les romantiques", und Albert Béguin, "Les Romantiques Allemands et l'inconscient". In: Cahiers du Sud, (Romantisme allemand), S. 85-94 und 94-102.
- 20 Zitiert nach Barck, op. cit., S. 209.
- 21 Eckhard Volker, "Philosophische Erkenntnis und Sinneserfahrung in Aragons 'Le Paysan de Paris' und Bretons 'Poisson soluble'". In: Lendemains, 9, 1978, S. 49.
- 22 Ebenda, S. 51.

- 23 Zitiert nach Barck, op. cit, S. 209-210.
- 24 Claude Prévost, "Exploration de l'espace romanesque. (Aragon et 'Les Incipit')". In: C. P., Littérature, politique, idéologie. Paris 1973.
- 25 Ebenda, S. 64.
- 26 Ebenda, S. 65.
- 27 Aragon, "Il faut appeler les choses par leur nom". In: J'abats mon jeu, Paris 1959, S. 159-160.
- 28 Brigitte Burmeister, Streit um den Nouveau Roman. Eine andere Literatur und ihre Leser, Berlin 1983, S. 91-92.

Die Suche nach der Wahrheit des einzelnen Menschen -
Le Carnaval

- 1 Vgl. dazu folgende Passage aus "Il faut appeler les choses par leur nom": "Je n'ai pas toujours été l'homme que je suis. J'ai toute ma vie appris pour devenir l'homme que je suis, mais je n'ai pour autant pas oublié l'homme que j'ai été, ou à plus exactement parler les hommes que j'ai été. Et si entre ces hommes-là et moi il y a contradiction, si je crois avoir appris, progressé, changeant, ces hommes-là quand, me retournant je les regarde, je n'ai point honte d'eux, ils sont des étapes de ce que je suis, ils menaient à moi, je ne peux dire moi sans eux." In: Aragon, J'abats mon jeu. Paris 1959, S. 134.
- 2 Vgl. dazu "Lettre à Georges Izambard", mai 1871: "JE est un autre", und "Lettre à Paul Demeny", 15 mai 1871: "Car Je est un autre". In: Arthur Rimbaud, Oeuvres. Édition présentée par Antoine Adam, Texte révisé par Paul Hartmann. Paris 1957, S. 264 und S. 266. In dem Zusammenhang muß man berücksichtigen, daß in den 60er Jahren in Frankreich Freud und die Psychoanalyse - besonders durch die Schriften Jacques Lacans - in intellektuellen Kreisen breite Aufnahme fanden. Es ist wohl möglich, daß Lacans Definition des Unbewußten als "discours de l'Autre" in Le Carnaval mit dem Rimbaud-Zitat assoziiert wurde.

- 3 Heinrich Reimann, Robert Schumanns Leben und Werke, Leipzig 1887, S. 19.
- 4 Vgl. dazu: "Je connais des gens qui sont nés avec la vérité dans leur berceau(...) Je ne leur ressemble pas. La vérité ne m'a pas été révélée à mon baptême, je ne la tiens ni de mon père, ni de la classe de ma famille. Ce que j'ai appris m'a coûté cher, ce que je sais je l'ai acquis à mes dépens. Je n'ai pas une seule certitude qui ne me soit venue autrement que par le doute, l'angoisse, la sueur, la douleur de l'expérience. Aussi ai-je le respect de ceux qui ne savent pas, de ceux qui cherchent, qui tâtonnent, qui se heurtent." In: Aragon, J'abats mon jeu, S. 134-135.
- 5 Vgl. dazu Le Paysan de Paris. In: OP III, S. 89.
- 6 Vgl. dazu Le Mèrou, S. 504: "si Anthoine a perdu son ombre, c'est qu'il n'est rien d'autre que l'ombre ou la lumière d'Alfred." Um so unzutreffender ist Bibrowskas Bemerkung: "Anthoine est l'aspect social, tourné vers les lumières du monde, alors qu'Alfred est le côté personnel, enfermé sur les mystérieuses obscurités du moi." In: S.B., op. cit., S. 7.
- 7 Vgl. dazu Robert Minder, Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur, Frankfurt M. 1972, S. 118: "'La mise à mort', 1964, wo in echt jean-paul-schem Vexierspiel ein Pariser Klavierabend Sviatoslav Richters, des russischen Pianisten, heraufbeschworen wird, in dessen Verlauf die Jean-Paul-Gestalten aus Schumanns "Papillons" und 'Carnaval' sich unentwirrbar mit dem Bild Jean Paul Richters aus Bayreuth selbst vermischen". Auf die Beziehung Schumanns zu Jean Paul, seinen Lieblingsdichter, kann hier nicht eingegangen werden.
- 8 Vgl. dazu Le Mèrou, S. 505: "la musique de Schumann éclaire le reflet de cet homme dans le miroir qu'elle est.", und S. 506: "le rideau tiré par la musique (ici de Schumann) entre le monde et moi, est ce qui établit devant moi un miroir semblable à celui d'Alice".

- 9 In Le Mèrou heißt es: "Anthoine et Fougère se reconnaissant ici dans le monde réel, c'est cet autre couple qu'ils voient dans le miroir. Je me répéterai: leurs ombres ou leurs lumières." (S. 505).
- 10 Vgl. dazu Wolfgang Babilas, "Aragon und Hölderlin". In: Hölderlin-Jahrbuch, 15, 1967/68, S. 209-239 (hier S. 213): "Die beiden Romangestalten Pierre Houdry und Aragon verkörpern zwei in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehende Tendenzen des realen Aragon der Nachkriegsjahre: die Tendenz, die Dichtkunst als etwas sinnlos Gewordenes und daher Abzuschaffendes zu betrachten - diese Tendenz sollte sich historisch in der Dada-Bewegung manifestieren -, und die Tendenz, trotz dürftiger Zeit eine neue Form sprachlichen Ausdrucks zu finden - eine Tendenz, die sich historisch im 1919 beginnenden Surrealismus konkretisierte. Die dem fiktiven Pierre Houdry in den Mund gelegten Verse Hölderlins werden gleichsam zum Argument für Dada, dienen also nicht nur zur Formulierung einer bestimmten, zeitgeschichtlich bedingten seelischen Verfassung, sondern darüber hinaus zur Charakterisierung einer in einem gewissen Augenblick der europäischen Literaturgeschichte aufkommenden, bis heute nachwirkenden (und darum ja auch von Aragon 1965 in Erinnerung gebrachten) Einstellung zur Dichtung."
- 11 Sophia Bibrowska, Une mise à mort. L'itinéraire romanesque d'Aragon. Paris 1972, S. 48.
- 12 Ebenda.
- 13 Ebenda, S. 44.
- 14 Aragon, "Oraison Funèbre". In: OP I, S. 81-85.
- 15 "toute citation peut (...) être tenue pour un collage."; "Si je préfère l'appellation de collage à celle de citation, c'est que l'introduction de la pensée d'un autre, d'une pensée déjà formulée, dans ce que j'écris, prend ici, non plus valeur de reflet, mais d'acte conscient, de démarche décidée, pour aller au-delà de ce point, d'où je pars, qu'était le point d'arrivée d'un autre." Zitiert nach Wolfgang Babilas, "Le collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon". In: Revue des Sciences Humaines, Tome XXXVIII, N° 151, Juillet-Septembre 1973, S. 344.

- 16 Vgl. dazu Wolfgang Babilas, "Aragon und Hölderlin". In: op. cit., S. 212: "Hölderlins Verse dienen dem Ich-Erzähler zum Ausdruck seiner eigenen Situation, seiner Gebrochenheit, seiner Einsamkeit und Hilflosigkeit inmitten der unreflektiert-problemlosen Ausgelassenheit seiner Kameraden."
- 17 Vgl. dazu Wolfgang Babilas, "Le collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon". In: op. cit., S. 347.
- 18 Zitiert nach Roger Garaudy, L'itinéraire d'Aragon, Paris 1961, S. 56.
- 19 Vgl. OP II, S. 43.
- 20 Aragon, "Clé d'Anicet", Manuscrit inédit de la collection Doucet. No. 7.206-5. Zitiert nach Roger Garaudy, op. cit., S. 106-107.
- 21 Aragon, "Préface" zu Anicet ou le Panorama, roman, Paris 1972, S. 12. Es handelt sich um ein Stück des längeren Vorwortes zu Anicet und Libertinage in den ORC.
- 22 Roger Garaudy, op. cit., S. 26. Vgl. dazu Anicet, S. 20: "négliger la guerre était de notre part un système, faux sans doute, mais dirigé contre la guerre."
- 23 Aragon, "Préface" zu Anicet, S. 18.
- 24 Roger Garaudy, op. cit., S. 100.
- 25 Ebenda, S. 28.
- 26 Ebenda, S. 29.
- 27 Interessant wäre der Vergleich mit Othellos Worten über Chaos und Liebe: "Perdition catch my soul/ But I do love thee! And when I love thee not/ Chaos is come again." - William Shakespeare, Othello, III, iii, 90-92.
- 28 Vgl. dazu auch: "Tout se passait pour moi comme si cette obscurité eût tenu rôle de lumière, j'y voyais un peu mieux dans ce passé de plus de quarante ans." (S. 280).
- 29 Elsa Triolet, "Un romantisme lunaire". In: Elsa Triolet choisie par Aragon. Paris 1961, Andererseits hat Aragon die Rolle Bretons bei seiner Hinwendung zum Kommunismus immer betont.
- 30 G.W.F. Hegel, Ästhetik, Bd. II. Berlin und Weimar, 1976, S. 277.

- 31 Ebenda, S. 261.
- 32 Magdalena Havlová, Galant-empfindsame Kontrapunkte. Illustrationen zur Musiksoziologie des 18. Jahrhunderts. Diss. Humboldt-Universität Berlin 1983, S. 296.
- 33 Hegel, op. cit., S. 261-262.
- 34 Roger Secretain, "Musiques d'Allemagne". In: Cahiers du Sud. N° spécial, (Romantisme allemand), N° 194, Tome XVI, i^{er} Semestre, 1937, S. 69.
- 35 Carl Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik. Leipzig 1977.
- 36 Vgl. dazu Francis Claudon, L'idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal. Paris 1979 (Diss. 1977).

Die Suche nach der Wahrheit in der Kunst - Oedipe

- 1 Sophia Bibrowska, Une mise à mort. L'itinéraire romanesque d'Aragon. Paris 1972, S. 46 und S. 50.
- 2 Wolfgang Babilas, "Aragon und Hölderlin", In: Hölderlin-Jahrbuch. 1967/68, S. 214.
- 3 Delf Schmidt, Aragon. Hamburg 1980, S. 224.
- 4 So wie bei Bibrowska.
- 5 Sophocle, Ajax - Antigone - Oedipe-Roi - Électre. Texte établi et traduit par Paul Masqueray. Paris 1929, S. 146.
- 6 Ebenda, S. 154.
- 7 Ebenda, S. 156.
- 8 Ebenda, S. 157.
- 9 Ebenda, S. 187.
- 10 Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas. Frankfurt M. 1963, S. 29.
- 11 Jean-François Lyotard, "Le travail du rêve ne pense pas". In: Revue d'esthétique, XXI, 1, 1968, S. 26.
- 12 Bruce Morrissette, Les Romans de Robbe-Grillet. Paris 1963, S. 41.

- 13 Ebenda, S. 53.
- 14 Ebenda, S. 55.
- 15 Ebenda,
- 16 Alain Robbe-Grillet, "Du réalisme à la réalité". In: A.R.-G., Pour un nouveau roman, Paris 1963, S. 137-138.
- 17 Alain Robbe-Grillet, "Temps et description dans le récit d'aujourd'hui", in: op. cit., S. 63.
- 18 Ebenda, S. 129.
- 19 Alain Robbe-Grillet, Vorwort zu L'année dernière à Marienbad. Zitiert nach B. Morrissette, op. cit., S. 191.
- 20 Gérard Genette, Figures III, Paris 1972, S. 251.
- 21 Zitiert nach Peter Szondi, op. cit., S. 22.
- 22 Das gilt insbesondere für die Techniken des Films.
- 23 Vgl. dazu Aragons Aussagen: "Je tiens en effet tout roman pour une 'reconstitution' au sens judiciaire du mot. D'un crime bien entendu, en donnant à 'crime' son sens large, qui embrasse à la fois la mémoire, le songe et l'histoire." - "Reconstituer le crime", in: LLF, No 1367, 6 janvier 1971, S. 3, und "Je n'ai jamais écrit d'histoire dont je connaissais la suite, cela m'aurait empêché de l'écrire. Je suis de cette espèce de romanciers qui écrivent pour savoir ce que leurs personnages vont devenir, c'est-à-dire que j'écris un roman comme un lecteur le lit. Entendez-moi: je ne sais pas qui est l'assassin, et je développe mon histoire pour l'apprendre." - "La suite dans les idées", in: ORC 11, S. 16.
- 24 Delf Schmidt, op. cit., S. 228.
- 25 Vgl. dazu Jacques Lacan, "Le séminaire sur la lettre volée". In: J.L., Écrits I, Paris 1971.
- 26 Delf Schmidt, op. cit., S. 224-228.
- 27 "Gegenwartsliteratur" nur auf die Texte zu reduzieren, die sich unmittelbar mit der Gegenwart befassen, wäre prinzipiell unrichtig: im Grunde genommen bezieht sich jeder Text auf die Gegenwart. Vgl. dazu Volker Brauns Aussage "der Begriff Gegen-

- wartsliteratur ist eine Tautologie". In: VII. Schriftstellerkongreß der DDR, Protokoll (Arbeitsgruppen) 14. bis 16. Nov. in Berlin, 1974, S. 79.
- 28 W. Shakespeare, Macbeth, V.V, 26-28. Gide hat 1930 ein Oedipe-Roi und Cocteau 1934 zum gleichen Thema das Drama La machine infernale geschrieben.
- 29 Roger Garaudy, L'itinéraire d'Aragon, Paris 1961, S. 7.
- 30 Ebenda, S. 14.
- 31 André Gavillet, La littérature au défi, Aragon surréaliste, Neuchâtel 1957, S. 105.
- 32 Yvette Gindine, Aragon, prosateur surréaliste, Genève 1966, S. 20-21.
- 33 OP I, S. 87 und S. 59.
- 34 Vgl. dazu Karlheinz Barck, "Differenzierung der Beziehungen zwischen künstlerischer und politischer Avantgarde. Blickrichtung: französischer Surrealismus". In: K. Barck, D. Schlenstedt, W. Thierse (Hrsg.), Künstlerische Avantgarde. Berlin 1979, S. 195-196.
- 35 Vgl. ebenda, S. 207.
- 36 Roger Garaudy, op. cit., S. 98.
- 37 "Il [Breton] le condamne [le roman], parce qu'il est nécessairement sous l'empire de la logique, parce que son objet nous demeure extérieur, parce qu'en lui tout caractère humain est nécessairement cohérent et déterminé, parce que la construction y prend le pas sur l'émotion directe.", in: Ferdinand Alquié, Philosophie du Surréalisme, Paris 1955, S. 40.
- 38 Roger Garaudy, op. cit., S. 98.
- 39 Ebenda, S. 99.
- 40 OP III, S. 340.
- 41 OP II, S. 231.
- 42 Eckhard Volker, "Philosophische Erkenntnis und Sinneserfahrung in Aragons 'Le Paysan de Paris' und Bretons 'Poisson soluble'". In: Lendemains, 9, 1978, S. 51.

- 43 Vgl. dazu Barck, "Differenzierung...". In: op. cit., S. 206: "Zeigt es doch [Goll's Surrealismus-Konzept], daß man nicht von einem einheitlichen und homogenen Charakter d e s Surrealismus sprechen kann, wie es in den auf Bretons eigenwilligen Beitrag zum Surrealismus fixierten Darstellungen noch immer gang und gäbe ist." S. auch Volker, op. cit., und Neyer, Kunst und Politik bei Aragon. Vom Surrealismus zur Poésie de circonstances. Diss. Osnabrück 1983.
- 44 Volker, op. cit., S. 51.
- 45 Aragon, Anicet ou le Panorama, Roman. Paris 1972, S. 16.
- 46 Ebenda, S. 14.
- 47 Ebenda, S. 206.
- 48 Vgl. dazu André Breton, Poisson Soluble: "Nous réduirons l'art à sa plus simple expression qui est l'amour." Zitiert nach F. Alquié, op. cit., S. 16. Wolfgang Babilas macht auf diese Konstante im Werke Aragons aufmerksam, indem er über die Rolle der Frau und der Liebe in Anicet und Le Fou d'Elsa schreibt: "Die (...) Vorstellung von der geliebten Frau als der Retterin, der Heilsbringerin des Mannes ist bereits in Aragons Prosawerk Anicet (1921) deutlich formuliert: La Femme est ta dernière planche de salut und L'amour est ta dernière chance. - Wie überhaupt zahlreiche Aussagen über die Frau und die Liebe, die wir in Le Fou d'Elsa finden, gedankliche Parallelen schon in den ganz frühen Werken Aragons haben." In: W.B., "Louis Aragons 'Le Fou d'Elsa' eine Reflexion über Zukunft und Liebe". In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. LXXVII, Januar 1967, S. 131-154, hier S. 145.
- 49 Vgl. dazu La Mise à mort, S. 172: "les autres [gemeint sind beide Erzählungen Le Carnaval und Oedipe] pour ce qui s'en écartait, la volonté de s'en écarter."
- 50 Vgl. dazu Werner Spiess, Max Ernst - Collagen. Inventar und Widerspruch. Köln ²1975, S. 183: "Das Blatt nimmt eine übertragende Bedeutung im Werk ein: 1937 setzt es Max Ernst auf den Umschlag der Publikation, die der Verlag der 'Cahiers d'Art' ihm widmet. Es handelt sich dabei um das erste Buch über

Max Ernst überhaupt. Die Collage war 1931 für das Heft 'À l'intérieur de la vue, 8 poèmes visibles' entstanden. Als einziges Beispiel einer Collage Max Ernsts erschien sie (im Frühjahr 1933) in der Zeitschrift 'Le Surréalisme au Service de la Révolution' vom Titel Oedipe begleitet."

- 51 Vgl. dazu Barck, "Differenzierung...", In: op. cit., S. 208: die surrealistische Bildtheorie begründe "vielfältige neue Beziehungen zwischen den Künsten, insbesondere zwischen Poesie und Malerei, so daß der Surrealismus als eine ausgesprochene interdisziplinäre künstlerische Bewegung verstanden werden muß."
- 52 Ebenda, S. 207.
- 53 W. Spiess, op. cit., S. 184.
- 54 Vgl. dazu Gavillet, op. cit., S. 99: "la plupart des surréalistes se reconnaissent-ils à cette manière de faire de la vie une énigme, à leur obstination à accrocher partout des points d'interrogation métaphysique."
- 55 Y. Gindine, op. cit., S. 14.
- 56 W. Spiess, op. cit., S. 184.
- 57 Vgl. dazu Barck, op. cit., S. 214.

Das Spiegelmotiv

- 1 Vgl. Le Mérou, S. 506: "La Mise à mort, après tout n'est qu'une variation sur l'idée de miroir, où, pour moi, l'échelle des reflets va de la lumière aveuglante aux ténèbres, le miroir pouvant aussi bien être obscur que lumineux, servant aussi bien à montrer, qu'à déformer, à cacher..."
- 2 Zitiert nach Winfried Engler, "Stendhals Spiegel-Metapher", In: Lendemains, 4, 1976, S. 111.
- 3 Aragon, La lumière de Stendhal, Paris 1954, S. 98.
- 4 Bächtold-Stäubli, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin, Leipzig 1932/33, S. 548.
- 5 Die Gallimard-Folio Ausgabe zeigt Caravages Narcisse auf der

Umschlagseite; und in Le Mérou kommentiert Aragon unter anderen die Spiegel von van Eycks Le mariage Arnolfini und Vélaquez' Las Meninas.

- 6 Le Mérou, S. 516-517.
- 7 Ebenda, S. 525-526.
- 8 Ebenda, S. 506.
- 9 Bzw. S. 126 und S. 125.
- 10 Vgl. dazu z. B. "Lo specchio inciso a Venezia". In: Specchiere italiane e cornice da specchio del XV al XIX secolo, Milano 1963.
- 11 Aragon, "La preuve par l'autre". In: LLf, N° 1198, S. 4.
- 12 Vgl. dazu Anna E. Balakian, Literary Origins of Surrealism. New York 1947, S. 6 und S. 8.
- 13 "Nachwort zu 'Blanche ou l'Oubli'". In: ORC 38, S. 185.
- 14 Aragon, Chroniques du bel-canto, Genève 1946.
- 15 Roger Garaudy, D'un réalisme sans rivages. Paris 1963, S. 49. Vgl. dazu Le Mérou, S. 517: "le ou les miroirs peuvent multiplier les vues comme le miroir à trois faces les personnages, se parler entre eux, ouvrir les portes d'autres chambres, donner du monde une vue multiple."
- 16 Ebenda, S. 47.
- 17 Ebenda, S. 105.
- 18 Vgl. Incipit, S. 76: "rôle de clefs".
- 19 Vgl. Le Mérou, S. 517.
- 20 Eleanor Graham, "Introduction" zu Lewis Carroll, Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking-glass. Harmondsworth, 1973, S. 169.
- 21 Aragon, Le Fou d'Elsa. Paris 1963, S. 200-201. In Elsa (Paris, 1959, S. 104) war schon folgende Passage zu lesen: "Le temps ce miroir à trois faces/ Avec ses volets rabattus/ Futur et passé qui s'effacent/ J'y vois le présent qui me tue."
- 22 Incipit, S. 118-119.

- 23 Man findet in La Mise à mort eine einzige Anspielung auf Hoffmann (S. 339), aber keine auf sein Werk. In der literarischen Selbstbiographie Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit wird diese Erzählung als Quelle für den Roman nicht zitiert.
- 24 Vgl. dazu Delf Schmidt, Aragon, Hamburg 1980, S. 202:
"In einer 'grande glace de Venise à bordure de cristal' sieht Onuphrius sein Spiegelbild doppelt und findet, daß das zweite Spiegelbild, das unvermutet aus dem Spiegel heraustritt, ihm nicht ähnelt, eine Konstellation, die die Anregung zu derjenigen der 'Mise à mort' gegeben zu haben scheint: Alfred verliert ein Bild, das relative Eigenständigkeit erlangt (...), ohne aber, wie dieser, sein Spiegelbild verloren zu haben, und endet, wie der Dichter Onuphrius, im Wahnsinn. 'Onuphrius' selbst ist eine von Gautier auch zitierte Variation des Motivs des Spiegelbildverlustes in E.T.A. Hoffmanns Erzählung 'Das verlorene Spiegelbild', die ihrerseits mit einzelnen Motivzügen in die 'Mise à mort' eingegangen ist."
- 25 Vgl. dazu Franz-Walter Müller, "Deutsche und französische Romantik". In: Die deutsche Romantik im französischen Deutschlandbild. Braunschweig 1957.
- 26 Ich zitiere nach der Ausgabe von E. T. A. Hoffmanns Poetische Werke (mit einem Versuch von Hans Mayer), Berlin 1958, S. 399.
- 27 Vgl. dazu Robert Mühlher, "Liebestod und Spiegelmythe in E. T. A. Hoffmanns Märchen 'Der goldne Topf'". In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 67, 1942, S. 21-56 (hier S. 45): "Zum Beweis, daß es sich hier [in Der goldne Topf] um einen magischen Spiegel handelt, vergleiche man die 'Geschichte vom verlornen Spiegelbild' in 'Die Abenteuer der Silvesternacht' sowie folgende Stelle in dem Kapitel 'Erscheinungen' der gleichen Erzählung: "Es war mir, als schwebe auf des Spiegels tiefstem Hintergrunde eine dunkle Gestalt hervor, so wie ich fester und fester Glück und Sinn darauf richtete, entwickelten sich in seltsam magischem Schimmer

deutlicher die Züge eines holden Frauenbildes - ich erkannte Julien. Von inbrünstiger Liebe und Sehnsucht befangen, seufzte ich laut auf: Julia! Julia!'",

- 28 Nach Schmidts Meinung, die ich nicht teile, ist Fougères Gesang dem Giuliettas gleichzusetzen: "Die magische Ausstattung der Motive - der Erzähler schildert, daß ihn Fougères in einen Zustand der Selbstvergessenheit gestürzt hat - ist zweifellos eine indirekte Anleihe bei E. T. A. Hoffmanns 'Geschichte vom verlorne Spiegelbild', in der die dämonische Kraft von Giuliettas Gesang Erasmus Spikers Liebe zu ihr besiegelt, derart, daß er 'wohnsinnig vor totendem Liebes-schmerz' sein Spiegelbild der Geliebten überläßt." S. op.cit., S. 206.
- 29 Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Paris 1950, S. 74-75.
- 30 Vgl. dazu Natalie Reber, Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E. T. A. Hoffmann, Gießen 1964, S. 189-190.
- 31 Erasmus' Rede ist dadurch relativiert, daß er versucht, seine Frau zu überzeugen - mit "erzwungenem Lächeln".
- 32 Wolfgang Nehring schreibt, daß Hoffmann die Welt, den Menschen, das Dasein und die Wirklichkeit aus einer doppelten Sicht betrachtet: "er dichtet aus der doppelten Perspektive". S. W. N., "E. T. A. Hoffmanns Erzählwerk: Modell und Variationen". In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 95, Sonderheft, 1976.
- 33 Das beste Beispiel dafür ist das poetische Märchen Der goldne Topf, in dem der Student Anselmus gleichzeitig von der bürgerlichen Welt Veronikas und der phantastischen Welt der grünen Schlange Serpentine beeindruckt wird.
- 34 Wie in der Schauererzählung Der Sandmann, in der der Held, Nathanael, zwischen der wirklichen Welt seiner Braut Klara und der phantastischen Welt - wo unheivolle Kräfte herrschen - steht; er verliebt sich in eine Automatenfigur, Olympia, vergißt Klara und ist für die Wirklichkeit nicht mehr zu gewinnen.

- 35 Siehe die Adjektive, die sie charakterisieren: "seltsam", "geheimnisvoll", "sonderbar", "wunderbar". Für die Bedeutung dieser Adjektive bei E. T. A. Hoffmann vgl. Lothar Pikulik, "Das Wunderliche bei E. T. A. Hoffmann. Zum romantischen Ungenügen an der Normalität". In: Euphorion, 69, 1975. Daper-tutto wird auf ähnliche Weise charakterisiert - die Benutzung solcher Adjektive ist natürlich ein Mittel, Ungewißheit und Spannung zu erzeugen.
- 36 Andererseits gibt es auch Unterschiede: die Figuren sind trotz ihres allegorischen Wertes keine personifizierte Abstraktionen, keine verallgemeinerten Typen. Der Zweck ist nicht, wie in den "morality plays", zu bilden und zu unterrichten, sondern zu unterhalten. So ist der feierliche und düstere Ton hier nicht vorhanden, und die Zeitraffung hat hier einen ironischen Akzent.
- 37 OP V, S. 294.
- 38 Ebenda, S. 314.
- 39 In einem Essay von 1938 ("Sehen genügt nicht") versucht Sergei Eisenstein die Bilanz der Polemik zu ziehen und das Problem noch einmal zu erläutern. Trotz des Unterschieds zwischen dem filmischen und dem literarischen Text kann Eisensteins Versuch eine plausible Antwort auf die Frage sein. Vgl. dazu Brecht/Eisenstein: "Gegen die Metaphysik des Sichtbaren". In: Alternative, 117, 20. Jahrg., Dez. 1977.
- 40 Rita Schober, "Im Spiegel Fougères". In: Beiträge zur romanischen Philologie, XIII/1974, Heft 1/2, S. 168.

Das Schattenmotiv

- 1 Gero von Wilpert, Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs. Stuttgart 1978, S. 20.
- 2 Benno von Wiese, "Peter Schlemihls wundersame Geschichte". In: B. v. W. (Hrsg.), Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka I, Düsseldorf 1962.
- 3 Vgl. Wilpert, op. cit., S. 30-42

- 4 Ebenda, S. 40.
- 5 Ebenda, S. 51.
- 6 Ebenda, S. 57-67.
- 7 Wilhelmine Krauss, Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Berlin 1930, S. 116-117.
- 8 Wilpert, op. cit., S. 44.
- 9 Otto Rank, Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie. Leipzig. Wien. Zürich 1925, S. 100-101.
- 10 Ferdinand Alquié, "Le Surréalisme et la Psychanalyse". In: La Table Ronde, N° 108, Décembre 1956, S. 10.
- 11 Ebenda, S. 147-148.
- 12 Albert Béguin, "Les Romantiques Allemands et l'inconscient". In: Cahiers du Sud (Romantisme Allemand), S. 94.
- 13 OP V, S. 63.
- 14 Werner Spiess, Max Ernst - Collagen, Köln ²1975, S. 83 und S. 180-181.
- 15 Delf Schmidt, Aragon, Hamburg 1980, S. 211-214.

Das Doppelgängermotiv

- 1 Wilhelmine Krauss, Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Berlin 1930, S. 25.
- 2 Ebenda, S. 89.
- 3 Ebenda.
- 4 Ebenda, S. 116.
- 5 Hans-Georg Werner, E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im literarischen Werk. Berlin und Weimar 1971, S. 52.
- 6 Zitiert nach ebenda, S. 54.
- 7 Ebenda, S. 94-95.

- 8 Ebenda, S. 94.
- 9 Ebenda, S. 95.
- 10 Ebenda.
- 11 Zitiert nach ebenda, S. 94.
- 12 Vgl. dazu Aragons Projekt zu einer Bibliothek für Jacques Doucet, zitiert in Garaudy, L'itinéraire d'Aragon, Paris 1961, S. 130-134; und den Umschlag des Katalogs der surrealistischen Veröffentlichungen, zitiert in Maurice Nadeau, Histoire du Surréalisme, Paris 1945, S. 324.
- 13 Aragon parle avec Dominique Arban. Paris 1968, S. 170.
- 14 Ebenda, S. 168-169.
- 15 Aragon, "La preuve par l'autre". In: LLf, N° 1198, 7-13 Septembre 1967, S.4.
- 16 Ebenda.
- 17 Aragon parle avec Dominique Arban, S. 170-171.
- 18 Vgl. dazu Pierre Daix, "La double vie de l'enfant Louis". In: P. D., Aragon. Une vie à changer, S. 13-38.
- 19 Delf Schmidt, Aragon, Hamburg 1980, S. 182-183.
- 20 Aragon, Les Communistes, t. IV, Paris 1950, S. 255.
- 21 Delf Schmidt, op. cit., S. 183.
- 22 Ebenda, S. 194.
- 23 Vgl. ORC IV, Paris 1964.
- 24 "Le preuve par l'autre". In: op. cit., S. 4.
- 25 Vgl. dazu Michael Nerlich, "À l'assaut du réel: de Kant à d'Holbach dans l'oeuvre d'Aragon". In: La Pensée, N° 203, Février 1979, S. 6: "le fonction (sociale) de l'oeuvre d'art, de la littérature à laquelle Apollinaire a résolument assigné une fonction identique à celle des sciences naturelles et de la technologie. Les termes clefs des théories d'Apollinaire (invention, infini, etc) domineront la pensée d'Aragon (en partie jusqu'à aujourd'hui)".

- 26 R. L. Stevenson, The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Fables and other Stories and Fragments. London 1927, S.58.
In: The Works of Robert Louis Stevenson, London 1924, Bd. 5.
- 27 Ebenda, S. 62.
- 28 Ebenda, S. 58.
- 29 Aragon parle avec Dominique Arban, S. 170.
- 30 S. dazu Delf Schmidt, Aragon, Hamburg 1980, S. 181: "Man vgl. die Anspielungen und Textzitate in 'La Mise à mort', (...) pp. 36-39, 85 f., 88-91, 130, 148-150, 418."
- 31 S. 91, vgl. dazu auch "La suite dans les idées". In: op. cit., S. 43: "l'homme-double, dans Les Beaux Quartiers n'est qu'une conception de Joseph Quesnel (et non point de l'auteur), une explication par lui de son comportement, dont il aperçoit trop bien l'inexcusable, pour n'y chercher à se le faire acceptable: et que c'est, effectivement, une idée de personnage. En 1936, l'auteur n'épousait aucunement cette vue de son époque, comme du temps des hommes-doubles. Il la laissait à Quesnel, et elle n'excusait rien à ses yeux."
- 32 Vgl. ebenda, S. 17: "Je n'avais jamais pensé avant cette minute que les deux frères du livre, Armand et Edmond, n'étaient qu'un seul et même personnage dédoublé, pour les commodités du roman, c'était moi, celui qui peut plaire et celui qui ne plaît pas, moi récrit au mal séparé de moi récrit au bien..".
- 33 Vgl. dazu Aragon parle avec Dominique Arban, S. 170: "L'homme qui se considère de cent façons différentes n'en perd pour autant l'unité; il y a une certaine ressemblance entre ces personnages intérieurs, un air de famille."
- 34 "l'homme triple... mais c'est nous, quand elle chante, Antoine, Christian, moi. Nous croyions être trois hommes différents, trois ennemis parfois, et puis nous ne sommes que les aspects d'un même être, qui est amour de Fougère." (S. 104).
- 35 Marie Bonaparte, The Life and Works of Edgar Allan Poe. A Psycho-Analytic Interpretation. London 1949, S. 554.
- 36 Ebenda.
- 37 Edgar Allan Poe, "William Wilson". In: The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe. New York ²1951, Bd. I, S. 277.

Schlußbemerkungen

- 1 "L' A. E. A. R. salue le premier Congrès des Écrivains Soviétiques". In: OP VI, S. 181-183.
- 2 "Intervention au deuxième Congrès des Écrivains Soviétiques". In: J'abats mon jeu, Paris 1959, S. 181.
- 3 S. OP VI, S. 195: "Pour ma part, je n'ai rien à dire de ce Congrès et de ce qui s'ensuivit."
- 4 Zitiert nach Rita Schober, "Die künstlerische Methode". In: Abbild. Sinnbild. Wertung. Berlin und Weimar 1982, S. 100-101.
- 5 Ebenda, S. 101.
- 6 Vgl. ebenda, S. 102.
- 7 Ebenda, S. 102-103.
- 8 Vgl. OP VI, S. 196 - Der Herausgeber von Les Cloches de Bâle schreibt zur Vorstellung des Romans: "Le premier exemple dans le roman français de ce 'réalisme socialiste' que l'on a défini au premier Congrès des Écrivains Soviétiques.", und S. 464 - Georges Sadoul schreibt zu dem Roman: "Les Cloches de Bâle sont, dans la littérature française, l'une des premières oeuvres à laquelle le terme de 'réalisme socialiste' pourra s'appliquer. Et dans ce sens, ce livre n'est pas seulement un livre décisif dans l'oeuvre d'Aragon, il est aussi une date de notre histoire littéraire."
- 9 Irene Selle, Aragons Kampf um das nationale Erbe als Beitrag zur Theorie des sozialistischen Realismus. Diss. Humboldt-Universität 1975, Bd. II, "Thesen", S. 1.
- 10 Ebenda, S. 2.
- 11 Ebenda, Bd. I, S. 159.
- 12 Rita Schober, "Die künstlerische Methode". In: op. cit., S. 97.
- 13 Rita Schober, "Aragons 'Semaine sainte'". In: R.S., Von der wirklichen Welt in der Dichtung. Berlin und Weimar 1970, S. 349-350.

- 14 Irene Selle, op. cit., "Thesen", S. 11.
- 15 "La fin du 'Monde réel'". In: ORC 6, S. 314.
- 16 "Il faut appeler les choses par leur nom". In: J'abats mon jeu. Paris 1959, S. 137.
- 17 Elsa Triolet, "Un romantisme lunaire". In: Elsa Triolet choisie par Aragon. Paris 1961, S. 354.
- 18 Ebenda.
- 19 Aragons Bekenntnis zum sozialistischen Realismus war immer ein Bekenntnis zum dialektischen Materialismus: "Bien entendu, tout ceci suppose que l'on soit antérieurement d'accord sur un point: à savoir que l'écrivain est un réaliste, que le réalisme est ici par nous posé, comme pour le philosophe matérialiste le primat de la matière." - Aragon, "Le discours de Prague". In: LLf, 944, 20 sep. 1962, S. 7.
- 20 Wolfgang Klein, "Die andere Seite des Spiegels', Realismus bei Aragon." In: Dieter Schlenstedt u.a., Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems. Berlin und Weimar 1981, S. 513.
- 21 Irene Selle, op. cit., S. 166.
- 22 Rita Schober, "Die künstlerische Methode". In: op. cit., S. 103.
- 23 S. ebenda.
- 24 S. ebenda.
- 25 Roger Garaudy, D'un réalisme sans rivages. Paris 1963, S. 243.
- 26 Lucien Sève, Marxisme et théorie de la personnalité. Paris 1969. S. dazu auch: "Über den sozialistischen Realismus". In: Weimarer Beiträge, 6, 1965, und: "Um realismo sem margens", Rundtischgespräch mit Eduardo Prado Coelho, João José Cochofel, Alexandre Pinheiro Torres. In: Seara Nova, N° 1425, Julho de 1964.
- 27 Delf Schmidt, "Antizipation oder Rekonstruktion? Zum sozialistischen Realismus des späten Aragon". In: Lendemains, 9, 1978, S. 137-154.

- 28 S. dazu Carola Gerlach, "Der 'Nouveau Roman' im Brennspiegel der literarischen Diskussion, Gebrauchswert und Tauschwert einer Literatur". In: Beiträge zur romanischen Philologie, XVIII/1979, Heft 2, S. 181-196.
- 29 Ebenda, S. 185-186.
- 30 S. dazu Brigitte Burmeister, Streit um den Nouveau Roman, Eine andere Literatur und ihre Leser. Berlin 1983, S. 71.
- 31 Carola Gerlach, "Der 'Nouveau Roman' im Brennspiegel der literarischen Diskussion". In: op. cit., S. 189-190.
- 32 S. dazu Rita Schober, "Werthen oder Beschreiben? Zum Methodenstreit um die 'nouvelle critique'". In: R. S., Von der wirklichen Welt in der Dichtung. Berlin und Weimar 1970, S. 5-67.
- 33 S. dazu Günter Hartung, "Zum Bild der Deutschen Romantik in der Literaturwissenschaft der DDR", In: Weimarer Beiträge, 11, 1976, XXII. Jahrg., S. 167-176.
- 34 Ebenda, S. 171.
- 35 Rita Schober, "Die künstlerische Methode". In: op. cit., S. 145.
- 36 "Résolution du CC du PCF sur les problèmes idéologiques et culturels". In: Waldeck Rochet, Le marxisme et les chemins de l'avenir. Paris 1966, S. 84.

LITERATURVERZEICHNIS

Abkürzungen

- OP L'Oeuvre Poétique (d'Aragon)
ORC Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et d'Aragon
LLf Les Lettres françaises
Le Mèrou Aragon, "Le Mèrou, Après-dire". In: A., La Mise à mort,
Paris 1973.
Incipit Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire au Les Incipit,
Genève 1969.

Im Text der Arbeit wird direkt aus Aragon, La Mise à mort,
Paris 1965 zitiert.

Fachbibliographie

Geoghegan, Crispin: Louis Aragon, Essai de Bibliographie,
London 1979-1980.

Auf die Bibliographien der Arbeiten Irene Selles und Delf
Schmidts sei auch hingewiesen, im folgenden wird nur die in
der vorliegenden Arbeit benutzte Literatur angegeben.

Primärliteratur (Aragon)

L'Oeuvre Poétique, Paris 1974-1981.
Oeuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et d'Aragon,
Paris 1964-1974.

Prosa

Anicet ou le Panorama, roman, Paris 1920.
Les aventures de Télémaque, Paris 1922.
Le paysan de Paris, Paris 1926.
Les cloches de Bâle, Paris 1934,
Les beaux quartiers, Paris 1936.
Les communistes, (6 Bde.), Paris 1949-1951.
Le mentir-vrai, In: ORC 10, Paris 1964.
La Semaine sainte, Paris 1958.
La Mise à mort, Paris 1965.
Blanche ou l'Oubli, Paris 1967.

Henri Matisse, Roman, Paris 1971,
Théâtre/Roman, Paris 1974.

Lyrik

Les yeux d'Elsa, Paris 1942,
La Diane française, Paris 1946,
Les yeux et la mémoire, Paris 1954,
Le roman inachevé, Paris 1956,
Elsa, Paris 1959,
Le fou d'Elsa, Paris 1963,

Theoretische Schriften

Une vague de rêves, Paris 1924,
Traité du style, Paris 1928,
Le peinture au défi, In: Aragon, Les collages, Paris 1965,
Pour un réalisme socialiste, Paris 1935,
Chroniques du bel-canto, Genève 1946,
Avez-vous lu Victor Hugo? Paris 1952,
Hugo, poète réaliste, Paris 1952,
La lumière de Stendhal, Paris 1954,
J'abats mon jeu, Paris 1959,
Préface zu Roger Garaudy: D'un réalisme sans rivages, Paris 1963,
Les collages, Paris 1965,
Le suite dans les idées, In: ORC 11, Paris 1965,
La fin du 'Monde réel', In: ORC 26, Paris 1967,
Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit, Genève 1969,
Le Mèrou, Après-dire, In: Aragon, La Mise à mort, Paris 1973.

Zeitschriftenbeiträge

Discours de Prague, In: LLf, N° 944 (20 sept. 1962).
Les Clefs, In: LLf, N° 1015 (6 févr. 1964).
Le discours de Moscou, In: LLf, N° 1063 (14 janv. 1965).
La preuve par l'autre, Le 'comment' des 'Oeuvres croisées'.
In: LLf, N° 1198 (7 sept. 1967).
Un art de l'actualité: Jiri Kolar, In: LLf, N° 1282 (7 mai 1969).
Reconstituer le crime, In: LLf, N° 1367 (6 janv. 1971).

Interviews

- Entretiens avec Francis Crémieux, Paris 1964.
Aragon parle avec Dominique Arban, Paris 1968.

Primärliteratur (andere Autoren)

- Carroll, Lewis: Alice in Wonderland, Through the Looking-glass,
(With an introduction by Eleanor Graham), Harmondsworth 1973.
Chamisso, Adelbert von: Werke, (Ausc. u. eingel. v. Peter
Wersig), Berlin u. Weimar 1967.
Hoffmann, E. T. A.: Poetische Werke, (Mit einem Versuch von
Hans Mayer), Berlin 1958.
Poe, Edgar Allan: The Complete Poems and Stories of Edgar Allan
Poe, New York 21951.
Rimbaud, Arthur: Oeuvres, (Édition présentée par Antoine Adam,
Texte révisé par Paul Hartmann), Paris 1957.
Robbe-Grillet, Alain: Les Gommés, Paris 1964.
Sophocle: Ajax - Antigone - Oedipe-Roi - Électre, (Texte établi
et traduit par Paul Masqueray), Paris 1929.
Stevenson, Robert Louis: The Works, London 1924.

Sekundärliteratur

Aragon

- Adorno, T.W.: Rückblickend auf den Surrealismus, In: T. W. A.,
Noten zur Literatur I, Frankfurt M., 1958.
Ajello, Lina: Il nuovo romanzo di Aragon, In: Culture française,
12. Jahrg., 1965.
Alquié, Ferdinand: Philosophie du surréalisme, Paris 1955.
Alquié, Ferdinand: Le surréalisme et la psychanalyse, In: La
Table Ronde, No 108, déc. 1956.
Alquié, Ferdinand: Surrealismo e simbolismo, Padova 1965.
Alquié, Ferdinand (direction): Entretiens sur le surréalisme,
Paris, Mouton, La Haye 1968.
Ablamowicz, Aleksander: L'oeuvre poétique d'Aragon au service
de la Patrie, In: Beiträge zur Romanischen Philologie,
XI Jahrg., 1972, Heft 1.
Audejean, Christian: Louis Aragon: La mise à mort, In: Esprit,
33^e année, No 344, déc. 1965.
Babilas, Wolfgang: Louis Aragon: 'Le Fou d'Elsa' - eine Reflexion
über Zukunft und Liebe, In: Zeitschrift für französische
Sprache und Literatur, Bd. 77, Januar 1967, Heft 1-2.

- Babilos, Wolfgang: Aragon und Hölderlin. In: Hölderlin-Jahrbuch, 15 (1967/68).
- Babilos, Wolfgang: Louis Aragon. In: W.-D. Lange (Hrsg.), Französische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1971.
- Babilos, Wolfgang: Le collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon. In: Revue des Sciences Humaines, 151, juillet-septembre 1973.
- Balakian, Anna Elizabeth: Literary Origins of Surrealism. New York 1947.
- Balakian, Anna: Surrealism. The Road to the Absolute. New York 1959.
- Barck, Karlheinz/Burmmeister, Brigitte (Hrsg.): Ideologie, Literatur, Kritik. Französische Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie. Berlin 1977.
- Barck, Karlheinz: Eine Bilanz der historischen Avantgarden. Anmerkungen zu Aragons Essay Introduction à 1930. In: Lendemains, 9, 1978.
- Barck, Karlheinz: Differenzierung der Beziehungen zwischen künstlerischer und politischer Avantgarde. Blickrichtung: französischer Surrealismus. In: Künstlerische Avantgarde. Berlin 1979.
- Béguin, Albert: Les romantiques allemands et l'inconscient. In: Cahiers du Sud, 194 (No spécial: Romantisme allemand), mai-juin 1937.
- Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: W.B., Angelus Novus. Ausgewählte Schriften. Frankfurt M. 1966.
- Benot, Yves: À propos de 'La Mise à mort', Vertige et réalité. In: La Pensée, No 122, juillet-aout 1965.
- Bibrowska, Sophia: Une mise à mort. L'itinéraire romanesque d'Aragon. Paris 1972.
- Blancquart, Marie-Claire: Le roman parisien d'aventures d'Anicet aux oeuvres surréalistes. In: Travaux de linguistique et de littérature publiés par le Centre de Philologie et de Littératures Romanes de l'Université de Strasbourg, X, 2, 1972.
- Bonnet, Marguerite: André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste. Paris 1975.
- Bray, Bernard: Louis Aragon, La Mise à mort. In: Het Franse Boek, 36 Jahrg., 1966.

- Breton, André: Manifestes du surréalisme. Paris 1972.
- Brochier, J.-J.: Aragon: La Mise à mort. In: La nouvelle revue française, No 153, sept. 1965.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt M. 1974.
- Bürger, Peter: Der französische Surrealismus. Frankfurt M. 1971.
- Camus, Albert: L'homme révolté. Paris 1951.
- Carrouges, Michel: André Breton ou les données fondamentales du surréalisme. Paris 1950.
- Caws, Mary Ann: Surrealism and the literary imagination. The Hague 1966.
- Daix, Pierre: Aragon sans conversion. In: LLf, No 1136, 16 juin 1965.
- Daix, Pierre: Aragon. Une vie à changer. Paris, 1975.
- Deroisin, Sophie: Louis Aragon: La mise à mort. In: Revue générale belge, 102, fév. 1966.
- Dumont, F.: Romantisme anglais et surréalisme. In: Les Lettres, No spécial sur le romantisme anglais, 1946.
- Duplessis, Yves: Le surréalisme. Paris 1950.
- Durozoi, Gérard/Lecherbonnier, Bernard: Le surréalisme. Paris 1971.
- Durozoi, Gérard/Lecherbonnier, Bernard: André Breton. L'écriture surréaliste. Paris 1974.
- Enzensberger, H. M.: Die Aporien der Avantgarde. In: H. M. E., Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt M. o. J.
- Fischer, Ernst: À propos de 'La mise à mort. In: LLf, No 1235, juin 1968.
- Galey, Matthieu: Journal d'une lecture. In: Arts, Lettres, Spectacles. Musique. 19. Mai 1965.
- Gamarra, Pierre: Au miroir d'Aragon. In: Europe, 435/436, juillet-août 1965.
- Garudy, Roger: L'itinéraire d'Aragon. Paris 1961.
- Gavillet, André: La littérature au défi. Aragon surréaliste. Neuchâtel 1957.
- Gindine, Yvette: Aragon prosateur surréaliste. Genève 1966.
- Guissard, L.: Quelques grands anciens. In: La Table Ronde, No 215, déc. 1965.

- Gutermuth, Mary: Triangular Schizophrenia and the execution of Aragon. In: Kentucky Romance Quarterly, vol. XIV, 1967, No. 4.
- Haroche, Charles: L'idée de l'amour dans 'le Fou d'Elsa' et l'oeuvre d'Aragon, Paris 1966.
- Haroche, Charles: Les langages du roman, Paris 1976.
- Heinrichs, Volkhard: Louis Aragons Erzählkunst in 'La Semaine Sainte'. Eine formale, erzähltechnische und stilistische Analyse. Diss. Düsseldorf 1968.
- Hocke, Brigitte: Louis Aragon: Blanche oder das Vergessen. In: Weimarer Beiträge, 4, 1977.
- Jean, Raymond: Aragon dans l'arène. In: Cahiers du Sud, No 383/384, 1965.
- Kadish, Doris: L'ironie et le roman engagé: 'Les Beaux Quartiers' de Louis Aragon. In: The French Review, vol XLV, No. 3, 1972.
- Kannengiesser, C.: Aragon. In: Études, 325, oct. 1966.
- Kanters, Robert: Aragon et ses miroirs. In: Le Figaro littéraire, 27 mai/2 juin 1965.
- Klein, Wolfgang: 'Die andere Seite des Spiegels', Realismus bei Aragon. In: D. Schlenstedt u.a., Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems. Berlin und Weimar 1981.
- Lavoine: La notion du roman chez Aragon. In: Travaux de Linguistique et de Littérature publiés par le Centre de Philologie et de Littératures Romanes de l'Université de Strasbourg, IX, 2, 1971.
- Lecherbonnier, Bernard: Aragon. Paris, Montréal 1971.
- Lescure, Pierre de: Aragon romancier. Paris 1960.
- Lorent, Laure-Élisabeth: 'La mise à mort', par Aragon. In: La revue nouvelle, XLIV, 1966, No 11.
- Lyotard, J.-F.: Le travail du rêve ne pense pas. In: Revue d'esthétique, 1968, XXI, 1.
- Maierhöfer, Fränzi: Vom Spiegelspiel. Zu Louis Aragons Roman 'Leere Spiegel'. In: Hochland, 63. Jahrg., 1971, Heft 3.
- Maurois, André: La Mise à mort. In: LLf, No 1114, 13 janv. 1966.
- Maurois, André: Louis Aragon. La mise à mort. In: A. M., D'Aragon à Montherlant. Paris 1967.
- Mertens, C. J.: La double ironie dans Le Paysan de Paris. In: Neophilologus, vol. LX, 1976, No 2.

- Müller, Horst F.: Entdeckung der revolutionären Schönheit. Aragons weltliterarische Vorbildwahl im Ringen um den sozialistischen Realismus. In: Kowalski, E.: Verteidigung der Menschheit. Berlin 1975.
- Nadeau, Maurice: Histoire du surréalisme. Paris 1945.
- Nerlich, Michael: Für ein geschichtliches Verständnis des 'Surrealismus': Anmerkungen zum Frühwerk Aragons. In: Beiträge zur Romanischen Philologie, XVI, 1977, Heft 1.
- Nerlich, Michael: À l'assaut du réel: de Kant à d'Holbach dans l'oeuvre d'Aragon. In: La Pensée, No 203, fév. 1979.
- Neyer, Hans Joachim: Kunst und Politik bei Aragon. Vom Surrealismus zur Poésie de Circonstances. Diss. Osnabrück 1983.
- Ostermann, Dorothea: Le cahier noir. Ein Kapitel aus dem Roman La défense de l'infini. In: Lendemains, 9, 1978.
- Paul, Andrée: 'In einer komplizierten dialektischen Wolke'. Raddatz über Aragon. In: Lendemains, 2, 1975.
- Prévost, Claude: Exploration de l'espace romanesque. Aragon et les 'Incipit'. In: C. P., Littérature, politique, idéologie. Paris 1973.
- Prévost, Claude: Aragon: formation et transformation. In: La Nouvelle Critique, No 105, juin-juillet 1977.
- Prévost, Claude: Aragon 1936-37 ou les années terribles. In: La Nouvelle Critique, No 113, avril 1978.
- Prévost, Claude: Aragon, romancier moderne. In: Lendemains, 9, 1978.
- Raillard, Georges: Devant le miroir. In: Le monde en français, 36, oct.-nov. 1965.
- Ravis-Françon, Suzanne: Temps historique et temps romanesque dans 'La Semaine Sainte'. In: Revue d'histoire littéraire de la France, 75, mars-juin 1975.
- Reichel, Edward: Louis Aragon: Les lilas et les roses. In: H. Hinterhäuser (Hrsg.) Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1975.
- Reille, Jean-François: Aragon, 'Théâtre/Roman': un interrogatoire d'identité. In: Littérature, No 20, déc. 1975.
- Sanouillet, Michel: Dada à Paris. Paris 1965.
- Savage, Catharine: Malraux, Sartre and Aragon as Political Novelists. Gainesville 1964.
- Schmidt, Delf: Antizipation oder Rekonstruktion? Zum sozialistischen Realismus des späten Aragon. In: Lendemains, 9, 1978.

- Schmidt, Delf: Aragon, Zur Konzeption des sozialistischen Realismus in seinem Werk. Hamburg 1980.
- Schober, Rita: Im Spiegel Fougères oder 'Die Weise von Liebe und Tod'. In: Beiträge zur Romanischen Philologie, XIII, 1974, Heft 1-2.
- Schober, Rita (Forschungsgruppe): Die Partei im Spiegel der Poesie, dargelegt am Beispiel Aragons. In: Weimarer Beiträge, 8, 1973.
- Selle, Irene: Das Verhältnis Aragons und Johannes R. Bechers zum nationalen Erbe. In: Beiträge zur Romanischen Philologie, XIII, 1974, Heft 1-2.
- Selle, Irene: Aragons Kampf um das nationale Erbe als Beitrag zur Theorie des sozialistischen Realismus (1939-1959). Diss. Humboldt-Universität 1975.
- Sur, Jean: Aragon, le réalisme de l'amour. Paris, 1966.
- Thérive, André: Aragon: La Mise à mort. In: La Revue des Deux Mondes, 1965, No 19, oct. 1965.
- Varsevière, Maryse: La réécriture des 'Communistes' d'Aragon. In: Littérature, No 4, Déc. 1971.
- Volker, Eckhard: Philosophische Erkenntnis und Sinneserfahrung in Aragons Le Paysan de Paris und Bretons Poisson soluble. In: Lendemains, 9, 1978.
- Wurmser, André: Aragon: La mise à mort. In: Lf, No 1082, 27 mai - 2 juin 1965.
- Zehm, Günter: Das verlorene Spiegelbild. In: Die Welt der Literatur, 26 sept. 1968.

Romantik

Allgemeines

- Abrams, M. H.: The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition. London, Oxford, New York 1953.
- Bächtold-Stäubli: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin, Leipzig 1932-33.
- Béguin, Albert: Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland. Bern, München 1972.
- Beit, Hedwig von: Die Symbolik des Märchens. Bern 1952.
- Bollnow, Otto Friedrich: Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter. Stuttgart 1953.
- Bolte, Johannes: Der zerstückelte Spiegel. In: Euphorion, 16. Bd., 1909, Heft 4.

- Camille, Georgette: Bettina ou le réalisme poétique. In: Cahiers du Sud (Romantisme Allemand), No 194, 1937.
- Claudon, Francis: L'idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal. Paris 1979 (Diss. 1977).
- Daemmrich, Horst S.: The shattered self. Detroit 1973.
- Dahlhaus, Carl: Die Idee der absoluten Musik. Leipzig 1979.
- Dahnke, Hans-Dietrich: Zur Stellung und Leistung der deutschen romantischen Literatur. In: Weimarer Beiträge, 4, 1978.
- Deonne, Waldemar: La lumière réfléchie, l'oeil et le miroir. In: W. D., Le symbolisme de l'oeil. Bern 1965.
- Dessoir, Max: Das Doppel Ich. Leipzig 1890.
- Engler, Winfried: Stendhals Spiegel-Metapher. In: Lendemains, 4, 1976.
- Friedrich, Hugo: Das antiromantische Denken im modernen Frankreich. Sein System und seine Herkunft. München 1935.
- Gode von Aesch, Alexander: Natural Science in German Romanticism. New York 1941.
- Hartung, Günter: Zum Bild der deutschen Romantik in der Literaturwissenschaft der DDR. In: Weimarer Beiträge, 11, 1976.
- Himmel, Hellmuth: Textkritisches zu Hofmannsthals Erzählung 'Die Frau ohne Schatten'. In: Modern Austrian Literature, vol. 7, No 3/4, 1974.
- Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg 1957.
- Heinrich, Gerda: Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik. Berlin 1976.
- Heise, Wolfgang: Weltanschauliche Aspekte der Frühromantik. In: Weimarer Beiträge, 4, 1978.
- Jankélévitch, Vladimir: Le Nocturne. In: Cahiers du Sud (Romantisme Allemand), No 194, 1937.
- Keppler, Carl Francis: The Literature of the Second Self. Arizona 1972.
- Koch, Franz: Goethe und Plotin. Leipzig 1925.
- Krauss, Wilhelmine: Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Studien zum romantischen Idealismus. Berlin 1930.
- Langen, August: Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Heft 10/12, 1940.

- Lichtenberger, Henri: Qu'est-ce que le Romantisme? In: Cahiers du Sud (Romantisme Allemand), No 194, 1937.
- Lucka, Emil: Verdoppelungen des Ich. In: Preussische Jahrbücher, 115, 1904.
- Haberland, Karl: Der Spiegel im Glauben und Brauch der Völker. In: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, 13. Bd., 1881-1882.
- Mariacher, Giovanni: Lo specchio inciso a Venezia. In: G. M., Specchieri italiane e cornici da specchio, dal XV al XIX secolo. Milano 1963.
- Negelein, Julius von: Bild, Spiegel und Schatten im Volksglauben. In: Archiv für Religionswissenschaft, Bd. 5, 1902, Heft 1.
- Neureuter, H. Peter: Das Spiegelmotiv bei Clemens Brentano. Kiel 1968.
- Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München 1963.
- Rank, Otto: Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie. Leipzig, Wien, Zürich 1925.
- Reiff, Paul Friedrich: Plotin und die deutsche Romantik. In: Euphorion, XIX, 1912.
- Robinet de Clery, A.: Le mouvement politique à l'époque du romantisme (1790-1850). In: Cahiers du Sud (Romantisme Allemand), No 194, 1937.
- Rodgers, Robert: A Psychoanalytic Study of the Double in Literature. Detroit 1970.
- Roheim, Géza: Spiegelzauber. Leipzig und Wien 1919.
- Rosenfield, Claire: The Shadow Within: the Conscions and Unconscions Use of the Double. In: Daedalus, 92, 1963.
- Schwarz, Heinrich: Thr Mirror in Art. In: The Art Quarterly, vol. XV, No 2, 1952.
- Secretain, Roger: Musiques d'Allemagne. In: Cahiers du Sud (Romantisme Allemand), No 194, 1937.
- Seligmann, Siegfried: Der böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker. Berlin, 1910.
- Sénéchal, Christian: Le rêve chez les romantiques. In: Cahiers du Sud (Romantisme Allemand), No 194, 1937.

- Tieghem, Paul Van: Le romantisme dans la littérature européenne. Paris 1948.
- Tieghem, Paul Van: Le mouvement romantique. Paris ⁴1968.
- Todorov, Tzvetan: Introduction à la littérature fantastique. Paris 1950.
- Tymms, Ralph: Doubles in Literary Psychology, Cambridge 1949.
- Tymms, Ralph: German Romantic Literature. London 1955.
- Träger, Claus: Historische Dialektik der Romantik und Romantikforschung. In: Weimarer Beiträge, 4, 1978.
- Urner, Hildegard: A sombra. Estudo histórico-cultural. In: Humboldt, 33, 1976.
- Vax, Louis: La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique. Paris 1964.
- Walzel, Oskar: Wesensfragen deutscher Romantik. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1929.
- Wain, Marianne: The Double in Romantic Narrative: a Preliminary Study. In: The Germanic Review, 36, No 4, 1961.
- Werner, Hans-Georg: Der romantische Schriftsteller und sein Philister-Publikum. In: Weimarer Beiträge, 4, 1978.
- Wilhelmsmeyer, Hans: Der Totalitätsgedanke als Erkenntnisgrundsatz und als Menschheitsideal von Herder zu den Romantikern. In: Euphorion, XXXIV, 1933.
- Wilpert, Gero von: Der verlorene Schatten. Stuttgart 1978.

Carroll

- Cixous, Hélène: Introduction to Lewis Carroll's Through the Looking-glass and The Hunting of the Snark. In: New Literary History, vol. XIII, No 2, 1982.
- Deleuze, Gilles: Logique du Sens. Paris 1969.
- Empson, William: Alice in Wonderland: The Child as Swain. In: W. E., Some Versions of the Pastoral. London 1950.
- Gattégno, Jean: Lewis Carroll - une vie d'Alice à Zénon d'Elée. Paris 1974.
- Kincaid, James R.: Alice's Invasion of Wonderland. In: PMLA, vol. 88, No 1, 1973.
- Levin, Harry: Wonderland Revisited. In: Kenyon Review, 27, 1965.

Rackin, Donald: Alice's Journey to the End of the Night.
In: PMLA, vol LXXXI, No 5, 1966.

Thody, P.: Lewis Carroll and the surrealists. In: Twentieth
Century, may 1958.

Chamisso

Atkins, Stuart: Peter Schlemihl in relation to the popular novel
of the romantic period. In: The Germanic Review, vol. XXI,
No 3, 1946.

Butler, Colin: Hobson's Choice: A Note on Peter Schlemihl.
In: Monatshefte, vol. 69, No 1, 1977.

Feudel, Werner: Adelbert von Chamisso. Leben und Werk. Leipzig
1980.

Flores, Ralph: The lost shadow of Peter Schlemihl. In: The
German Quarterly, vol. XLVII, No 4, 1974.

Klein, Johannes: Chamisso und Hoffmann. In: J. K., Geschichte
der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart, Wies-
baden 1960.

Loeb, Ernst: Symbol und Wirklichkeit des Schattens in Chamissos
Peter Schlemihl. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift,
N.F., Bd. 15, Heft 4, 1965.

Müssle, Hans Peter: Chamissos Peter Schlemihl, oder die Welt-
ordnung des Teufels. Nagoya 1961.

Rougemont, Denis de: Chamisso et le mythe de l'ombre perdue.
In: A. Béguin (Hrsg.), Le romantisme allemand, Marseille
1949.

Schulz, Franz: Die erzählerische Funktion des Motivs vom verlo-
renen Schatten in Chamissos Peter Schlemihl. In: The German
Quarterly, vol. XLV, No 3, 1972.

Tardel, Hermann: Quellenstudien zu Chamissos Gedichten.
In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und
Literaturen. Braunschweig 1905.

Wiese, Benno von: Adelbert von Chamisso. Peter Schlemihls wunder-
same Geschichte. In: B. v. Wiese (Hrsg.), Die deutsche No-
velle von Goethe bis Kafka, I, Düsseldorf 1962.

Zeldner, Max: A note on 'Schlemiel'. In: The German Quarterly,
vol. XXVI, No 2, 1953.

E. T. A. Hoffmann

- Aichinger, Ingrid: E. T. A. Hoffmanns Novelle 'Der Sandmann' und die Interpretation Sigmund Freuds. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 95, 1976, Sonderheft (E. T. A. Hoffmann).
- Daemrlich, Horst S.: Fragwürdige Utopie: E. T. A. Hoffmanns geschichtsphilosophische Position. In: Journal of English and Germanic Philology, vol. LXXV, No 4, 1976.
- Elling, Barbara: Der Leser E. T. A. Hoffmanns. In: Journal of English and Germanic Philology, vol. LXXV, No 4, 1976.
- Fischer, Ottokar: E. T. A. Hoffmanns Doppelempfindungen. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 123, 1909.
- Fühmann, Franz: E. T. A. Hoffmanns 'Klein Zaches'. In: Weimarer Beiträge, 4, 1978.
- Hoffmann, Ernst Fedor: Zu E. T. A. Hoffmanns 'Sandmann'. In: Monatshefte, 54, 1962.
- Jaffé, Aniela: Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen 'Der goldne Topf'. In: C. G. Jung, Gestaltungen des Unbewußten. Zürich 1950.
- Jennings, Lee B.: Hoffmann's Hauntings: Notes toward a Parapsychological Approach to Literature. In: Journal of English and Germanic Philology, vol. LXXV, No 4, 1976.
- Jesi, Furio: L'identità del 'Wechselbalg' in Klein Zaches genannt Zinnober di E. T. A. Hoffmann. In: Studi Germanici, N. F. XI, No 1-2, 1973.
- Kanzog, Klaus: Berlin-Code, Kommunikation und Erzählstruktur. Zu E. T. A. Hoffmanns 'Das öde Haus' und zum Typus 'Berlinische Geschichte'. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 95, 1976.
- Lawson, Ursula D.: Pathological Time in E. T. A. Hoffmann's 'Der Sandmann'. In: Monatshefte, 60, 1968.
- McGlathery, James M.: The Suicide Motiv in E. T. A. Hoffmann's 'Der goldne Topf'. In: Monatshefte, 58, 1966.
- McGlathery, James M.: E. T. A. Hoffmann Today: An Editorial Preface. In: Journal of English and Germanic Philology, vol. LXXV, No 4, 1976.
- Miller, Norbert: E. T. A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. Zum Motiv der Schwellenüberschreitung in seinen Märchen. In: H. Arntzen u.a. (Hrsg.), Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich. Berlin, New York 1975.

- Motekat, Helmut: Vom Sehen und Erkennen bei E. T. A. Hoffmann.
In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft, 19, 1973.
- Mühler, Robert: Liebestod und Spiegelmythe in E. T. A. Hoffmanns Märchen 'Der goldne Topf'. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 67, 1942.
- Müller, Dieter: Zeit der Automate: Zum Automatenproblem bei Hoffmann. In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft, 12, 1966.
- Nehring, Wolfgang: E. T. A. Hoffmanns Erzählwerk: Ein Modell und seine Variationen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 95, 1976.
- Passage, Charles, E.: E. T. A. Hoffmann's The Devil's Elixirs: a Flawed Masterpiece. In: Journal of English and Germanic Philology, vol. LXXXV, No 4, 1976.
- Pikulik, Lothar: Anselmus in der Flasche: Kontrast und Illusion in E. T. A. Hoffmann Der goldne Topf. In: Euphorion, 63, 1969.
- Pikulik, Lothar: Das Wunderliche bei E. T. A. Hoffmann. Zum romantischen Ungenügen an der Normalität. In: Euphorion, 69, 1975.
- Post, Klaus D.: Kriminalgeschichte als Heisgeschichte.
Zu E. T. A. Hoffmanns Erzählung 'Das Fräulein von Scuderi'.
In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 95, 1976.
- Preisendanz, Wolfgang: Eines matt geschliffnen Spiegels dunkler Widerschein: E. T. A. Hoffmanns Erzählkunst. In: W. Foerste/K.H. Borck (Hrsg.), Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag. Köln 1964.
- Reber, Natalie: Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostoiwsky und E. T. A. Hoffmann. Marburg 1964.
- Scher, Steven Paul: Temporality and Mediation: W. H. Wackenroder and E. T. A. Hoffmann as Literary Historicists of Music.
In: Journal of English and Germanic Philology, vol. LXXV, No 4, 1976.
- Slessarev, Helga: Bedeutungsanreicherung des Wortes: Auge.
Betrachtungen zum Werke E. T. A. Hoffmanns. In: Monatshefte, 63, 1971.
- Stegmann, Inge: Die Wirklichkeit des Traumes bei E. T. A. Hoffmann.
In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 95, 1976.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1960.
- Sucher, Paul: Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann.
Paris 1912.

- Tatar, Maria M.: *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature.* New Jersey 1978.
- Tatar, Maria M.: E. T. A. Hoffmann's 'Der Sandmann': Reflection and Romantic Irony. In: *Modern Language Note*, April 1980.
- Taylor, Ronald: Music and Mystery: Thoughts on the Unity of the Work of E. T. A. Hoffmann. In: *Journal of English and Germanic Philology*, vol. LXXV, No 4, 1976.
- Vitt-Maucher, Gisela: Die wunderliche wunderbare Welt E. T. A. Hoffmanns. In: *Journal of English and Germanic Philology*, vol. LXIV, No 4, 1976.
- Werner, Hans-Georg: *E. T. A. Hoffmann: Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werke.* Berlin und Weimar 1971.
- Willenberg, Knud: Die Kollision verschiedener Realitätsebenen als Gattungsproblem in E. T. A. Hoffmanns 'Der goldne Topf'. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 95, 1976.
- Poe, Stevenson
- Astrov, Vladimir: Dostoevsky on Edgar Allan Poe. In: *American Literature*, vol. 14, 1942-1943.
- Bonaparte, Marie: *The Life and Works of Edgar Allan Poe. A Psycho-Analytic Interpretation.* London 1949.
- Chizhevsky, Dmitri: The Theme of the Double in Dostoevsky. In: R. Wellek (Ed.), *Dostoevsky. A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs 1962.
- Coskren, Robert: 'William Wilson' and the Disintegration of Self. In: *Studies in Short Fiction*, vol. XII, No 2, 1975.
- Dostoevsky, Fyodor M.: Three Tales of Edgar Poe. In: E. W. Carlson (Ed.), *The Recognition of Edgar Allan Poe: Selected Criticism since 1829.* Ann Arbor 1966.
- Harap, Louis: Poe and Dostoevsky: a Case of Affinity. In: N. Rudich (Ed.), *Weapons of Criticism.* California 1976.
- Moldenhauer, Joseph J.: Poe's Aesthetics, Psychology, and Moral Vision. In: *PMLA*, 83, No 2, 1968.
- Stauffer, R. B.: Style and Meaning in 'Ligeia' and 'William Wilson'. In: *Studies in Short Fiction*, Vol. II, No 4, 1965.
- Sullivan, Ruth: William Wilson's Double. In: *Studies in Romanticism*, vol. 15, No 2, 1976.
- Egan, Joseph J.: The Relationship of Theme and Art in The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. In: *English Literature in Transition*, vol. 9, No 1, 1966.

- Eigner, Edwin M.: Robert Louis Stevenson and Romantic Tradition. Princeton 1966.
- Miyoshi, Masao: Dr. Jekyll and the Emergence of Mr. Hyde. In: College English, vol. 27, No 6, 1966.
- Passage, Charles E.: Dostoiewsky the Adapter. A Study in Dostoiewsky's Use of the Tales of Hoffmann. Chapel Hill 1954.
- Saposnik, Irving S.: The Anatomy of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. In: Studies in English Literature 1500-1900, vol. XI, No 4, 1971.

Allgemeines

- Brecht, B./Eisenstein, S.: Gegen die Metaphysik des Sichtbaren. In: Alternative, 117, 1977.
- Burmeister, Brigitte: Streit um den Nouveau Roman. Eine andere Literatur und ihre Leser. Berlin 1983.
- Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart 1963.
- Frenzel, Elisabeth: Stoff und Motivgeschichte. Berlin 1966.
- Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1976.
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1980.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: S.F.: Gesammelte Werke. Bd. 12. (Hrsg. v. Anna Freud, unter Mitwirkung v. Marie Bonaparte). Frankfurt M. 1972.
- Gerlach, Carola: Der nouveau Roman im Brennspeigel der literarischen Diskussion. In: Beiträge zur Romanischen Philologie, 1979, Heft 1.
- Garaudy, Roger: Réflexions sur le réalisme et sur ses rivages. In: LLf, No 1014, 30 janvier-5 février 1964.
- Garaudy, Roger: Ernst Fischer et le débat sur l'esthétique marxiste. In: LLf, No 1039, 23-29 juillet 1964.
- Garaudy, Roger: D'un réalisme sans rivages. Picasso. Saint-John Perse. Kafka. Paris 1963.
- Genette, Gérard: Figures III. Paris 1972.
- Havlová, Magdalena: Galant-empfindsame Kontrapunkte. Illustrationen zur Musiksoziologie des 18. Jahrhunderts. Diss. Humboldt-Universität 1983.

- Hegel, G. W. F.: Ästhetik, Berlin und Weimar 1976.
- Huizinga, Johann: Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes in der Kultur, Amsterdam 1939.
- Lacan, Jacques: La stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. In: J.L., Écrits, Paris 1966,
- Lacan, Jacques: Écrits I, Paris 1971,
- Lefebvre, Henri: Le romantisme révolutionnaire, In: H.L., Au-delà du structuralisme, Paris 1971,
- Lukács, Georg: Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur, Berlin 1947.
- Minder, Robert: Dichter in der Gesellschaft, Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur, Frankfurt M. 1972.
- Naumann, Manfred: Stendhals Bemühung um die Wirklichkeit, In: Sinn und Form, 11, Heft 1, 1959.
- Naumann, Manfred (Leitung und Gesamtdredaktion): Gesellschaft, Literatur, Lesen, Berlin und Weimar 1973.
- Naumann, Manfred: Zum Problem der 'Wirkungsästhetik' in der Literaturtheorie, Berlin 1975.
- Naumann, Manfred: Prosa in Frankreich, Studien zum Roman im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1978,
- Morrissette, Bruce: Les Romans de Robbe-Grillet, Paris 1963.
- Reimann, Heinrich: Robert Schumanns Leben und Werke, Leipzig 1887.
- Rincón, Carlos: Sobre Alejo Carpentier y la poética de lo real maravilloso americano. In: Casa de las Americas, 89, 1975.
- Robbe-Grillet, Alain: Pour un nouveau roman, Paris 1963.
- Rochet, Waldeck: Le marxisme et les chemins de l'avenir, Paris 1966.
- Schober, Rita: Von der wirklichen Welt in der Dichtung, Berlin und Weimar 1970.
- Schober, Rita: Abbild, Sinnbild, Wertung, Aufsätze zur Theorie und Praxis literarischer Kommunikation, Berlin und Weimar 1982.
- Sève, Lucien: Marxisme et théorie de la personnalité, Paris 1969.

Spiess, Werner: Max Ernst - Collagen, Inventar und Widerspruch,
Köln ²1975.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, Frankfurt M, 1963.

Wellek, René: Grundbegriffe der Literaturkritik, Stuttgart,
Berlin, Köln, Mainz ²1971.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart ⁶1979.

Aragons La Mise à mort und die Rezeption
romantischer Motive

Thesen zur Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt der

Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät
des Wissenschaftlichen Rates
der Humboldt-Universität zu Berlin

von

Dipl.-Phil. Ana Maria Delgado

Berlin 1983

1.1. La Mise à mort gehört wie La Semaine sainte der dritten Schaffensperiode Aragons an; der surrealistischen Phase und der "wirklichen Welt"-Periode nachfolgend, ist sie die Bilanz seines bisherigen Werkes. Aragon konzentriert sich hier auf Probleme seines Schaffens und entwirft eine Synthese seiner eigenen Entwicklung in fiktiver Gestalt. Diese Entwicklung verläuft in dialektischer Form: die surrealistische Phase wird im folgenden als These, die Phase der "wirklichen Welt" als Antithese gesetzt, und die dritte Schaffensperiode als Synthese interpretiert. Aragon greift in La Mise à mort auf die Hegelsche Dialektik zurück, die er in seiner Jugend intensiv studiert hat.

1.2. Der autobiographische Charakter von La Mise à mort hat Aragon manchen Vorwurf des Subjektivismus eingebracht (s. D. Schmidt). In Wahrheit wendet sich Aragon gegen die These von der "Eindimensionalität des modernen Menschen" und gegen das Verschwinden des Subjekts aus dem Roman, wie es die Nouveaux Romanciers praktizierten. Er will darüber hinaus das Schreiben traditioneller Romane und das Bild des allwissenden Autors entmystifizieren.

1.3. Die Widersprüchlichkeit seiner Entwicklung stellt Aragon in La Mise à mort durch die Doppelgänger Alfred (der Erzähler des Romans) und Anthoine (Autor der drei Erzählungen aus der roten Mappe) dar. Die Ähnlichkeit ihrer Schreibweisen beweist die Einheit der widerspruchsreichen Entwicklung des Autors. Die Komplexität dieser Entwicklung wird zusätzlich durch einen dritten Doppelgänger veranschaulicht, Christian, der seinerseits wiederum drei verschiedene Spiegelbilder besitzt.

2.1. La Mise à mort widerspiegelt die drei Dimensionen von Aragons Schaffen: die autobiographische, die historische, die theoretische. Aragon und Elsa Triolet betonen den Zusammenhang von Le Grand Jamais und La Mise à mort als Metaromane, als Romane über den Roman. Aragon hat Elsa Triolets Fähigkeit, in ihren Romanen Figuren zum Leben zu erwecken, als eigenen Mangel empfunden. In Elsa drückt er seine Eifersucht auf diese Figuren aus: diesem Gefühl entsprechen in La Mise à mort die Empfindungen Alfreds in bezug auf Anthoine, da dieser durch Fougères Vorstellungswelt geprägt ist.

2.2. Außerdem behandeln beide Romane das gleiche Grundthema, die Suche nach der Wahrheit. Aber während Le Grand Jamais die Unmöglichkeit der historischen Wahrheitsfindung darstellt, versucht Aragon in La Mise à mort verschiedene Prozesse der Wirklichkeit in ihrer Komplexität aufzuzeigen. Die Welt und die Wirklichkeit sind für Aragon erkennbar - aber die Suche nach der Wahrheit ist äußerst kompliziert; das war die Erfahrung der "wirklichen Welt"-Periode. Durch den XX. Parteitag der KPdSU gerät Aragon in eine umfassende Krise. So erscheint ihm die Welt in La Mise à mort als chaotische Wirklichkeit, die der Roman aber durch tiefgründige Spiele, die dem dialektischen Denken entsprechen, zu ordnen vermag. In diesem Kontext erscheint Aragons Begriff des Romans als Wahr-Lügen (Mentir-Vrai), als eine Metapher dafür, durch Lügen der Wahrheit nahezukommen.

3.1. Die drei Erzählungen aus der roten Mappe haben für Aragon die Rolle von "Sekundärthemen" (der Begriff "thèmes secondaires" stammt aus Elsa Triolets Romanen). Sie sollen das Hauptthema vermitteln und haben wie das "Incipit" die Funktion, den "Hinter-text" (l'arrière-texte) zu erforschen. Das Sekundärthema unterbricht wie die Collage den normalen Ablauf der Handlung und regt den Leser zur kritischen Aneignung der Wirklichkeit an.

3.2. Die drei Erzählungen aus der roten Mappe bringen die Vergangenheit Aragons ans Licht. Sie behandeln die Suche nach der Wahrheit auf drei Ebenen: die Wahrheit in der Geschichte in Murmure, die Wahrheit des einzelnen Menschen in Le Carnaval und die Wahrheit in der Kunst in Oedipe. Der Prozeß ihres Schreibens gestaltet sich in Richtung Licht hin; die Opposition Licht/Schatten bildet ihre Grundmetaphorik.

4.1. Es läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen, aus welchen Quellen Aragon die Struensee-Geschichte kannte. Der Struensee-Stoff bot ihm verschiedene Elemente zur Identifizierung mit dem historischen Struensee. E. Frenzel beschreibt die Entwicklung des Stoffes in der Literatur.

4.2. Murmure (die Titelfigur trägt zugleich den nächtlichen Namen Fougères) ist ein innerer Monolog und erscheint in der Form eines Bewußtseinsstroms. In der Fiktion des Wachtraumes, die zur Metaebene der Erzählung wird, greifen die Zeit- und Ortsebenen ineinander: das dänische 18. Jahrhundert, der Traum einer utopischen Zukunft, hervorgerufen durch die Oktober-Revolution, der Weltfriedenskongreß 1952 in Wien, der Slansky-Prozeß in Prag, 1929 (das Jahr, in dem Aragon Elsa Triolet kennenlernte), und die Erzählzeit selbst, 1964-65. Murmure tritt als Caroline-Mathilde in Erscheinung, der Erzähler setzt die Maske Struensees auf. Der König Christian von Dänemark ist nicht nur als Despot eine negative Figur, sondern auch als der Mann, der vergessen hat.

4.3.1. Murmure ist die Geschichte einer Verdrängung und der Wiederherstellung des Verdrängten durch das Schreiben. Die Fiktion des unterbrochenen Gedächtnisses gehört zur Grundstruktur der Erzählung. Die Struensee-Geschichte lenkt nicht von der traumatischen Episode ab, sie führt zu deren Überwindung. Aragon und Elsa Triolet haben 1952 in Wien am Weltfriedenskongreß teilgenommen; zur gleichen Zeit fand in Prag der Slansky-Prozeß statt.

4.3.2. Das surrealistische Erbe in Murmure muß im Kontext der Romantik-Rezeption betrachtet werden. Alles, was Murmure mit der surrealistischen Schaffensmethode verbindet, ist auch romantische Verwandtschaft: das Nächtliche, die Dunkelheit, der Traum als Mittel zur Erforschung des Unbewußten. Murmure zeigt Ähnlichkeiten mit der surrealistischen "écriture automatique", die aber durch die Erfahrung der "wirklichen Welt" umfunktioniert wird. C. Prévost zeigt den Unterschied zwischen der "Incipit"-Theorie der dritten Schaffensperiode Aragons und der "écriture automatique".

4.3.3. In Murmure setzt sich Aragon auch mit dem Nouveau Roman auseinander: er reagiert auf den "phänomenologischen Realismus" des Nouveau Roman, auf den Nouveau Roman als "littérature objective", "école du regard" (wie bei Robbe-Grillet). Der Erzähler sucht nach dem Leitfaden der Geschichte, also nach der inne-

ren Logik, nach großen Linien. Die Fähigkeit des Romans, die Realität zu ordnen, unterscheidet La Mise à mort von den Werken der Nouveaux Romanciers.

5.1. Mit den Mottos von Rimbaud und Chamisso wird auf die Ambivalenz und Paradoxie der Beziehung des Erzählers zu seiner Jugend hingewiesen. Die Erzählung ist nach Schumanns Carnaval benannt, eine Komposition, in der auch die Ich-Zerrissenheit und das Spiel mit Masken dominieren. Eine zweite Komposition von Schumann, Haschemann, wird zum Symbol für die Suche nach der Wahrheit.

5.2. Die Thematik der Erzählung findet ihren Ausdruck in einer vielfältigen Konstruktion von Ort und Zeit, Figuren und Erzählperspektive. Mit der Liebesgeschichte Pierres und Bettinas, die sich 1918 im Elsaß abspielt, werden Künstlerpersönlichkeiten des 18. Jahrhunderts assoziiert. Rahmen dafür ist das Konzert, das S. Richter 1962 in Paris gibt. Die Figuren stehen zueinander in vielfachen, beziehungsreichen Konstellationen; die komplizierte Wahrheit des einzelnen Menschen drückt sich in diesen komplizierten zwischenmenschlichen Beziehungen aus. Der Autor erscheint als eine Art Doppelgänger des Erzählers. Obwohl Pierre Houdry der Protagonist der Liebesgeschichte ist, geht es in der Erzählung um die Entwicklung Aragons von 1918 bis 1962. S. Bibrowska sieht beide Figuren als pure Gegensätze und verfehlt damit die Kompliziertheit der Beziehung Aragons zu seiner Jugend, die jetzt in den gesamten Entwicklungsweg integriert ist.

5.3. Die vielen Zitate in Le Carnaval stammen vor allem von deutschen Autoren. Aragon hat in der surrealistischen Phase deutsche Autoren und die deutsche Romantik gelesen. In diesem Kapitel deutscher Literaturgeschichte erscheinen wie in einem Doppelspiel sowohl deutsche romantische Autoren als auch Vertreter der avantgardistischen Bewegung. Die Verknüpfung von beiden hebt die Diskontinuität der Entwicklung Aragons auf.

Die Surrealismus-Phase impliziert die Rezeption der deutschen Romantik, ist sie doch von Aragon selbst als romantisch bezeichnet worden. Beiden Bewegungen ist die Erforschung der Subjektivität gemeinsam.

5.4. Die Musik ist in Le Carnaval ein Spiegel besonderer Art: sie schafft eine Projektionsfläche, auf der die Erinnerungen erscheinen, und sie verbindet Gegensätze. Sie ist, wie bei Hegel, das geeignetste Ausdrucksmittel der Subjektivität. Diese Auffassung von Musik ist ausgesprochen romantisch und entspricht dem, was C. Dahlhaus "das Paradigma der absoluten Musik" genannt hat. Wie in den Schriften der deutschen und der französischen Romantiker vermittelt die Musik eine Ahnung des "Absoluten"; sie gibt die innere Stimme der Natur wieder, evoziert das Phantastische und spricht die gleiche Sprache wie die Liebe. Das Romantische in Le Carnaval gründet folglich vor allem in dieser Auffassung von Musik.

6.1. Oedipe wird oft als Produkt des Wahnsinns gedeutet (z. B. von Bibrowska); Babilas ordnet die Erzählung der Kategorie des Allgemein-Menschlichen unter; Schmidt macht auf die politische Dimension der Erzählung aufmerksam. Die vielfachen Kontexte und Allusionsebenen lassen Oedipe als hermetisches Prosastück erscheinen; in der Analyse soll gezeigt werden, daß Oedipe ein Meisterstück der metaliterarischen Reflexion ist. Die Symbolik von Licht und Schatten verbindet Oedipe mit Sophokles' Ödipus-Rex; in beiden steht Licht für Wahrheit. Freuds Ödipus-Komplex erscheint in Oedipe in ironischem Licht; sichtbar wird die Vermittlung von J. Lacan, dessen "Séminaire" über E. A. Poes Purloined Letter für Oedipe wichtig ist.

6.2. Die Rezeption des Ödipus-Mythos ist in Oedipe durch Robbe-Grillet's Roman Les Gommés vermittelt. Robbe-Grillet hat die Ödipus-Geschichte zu einem Kriminalroman umgeformt, in dem er auf Probleme der Wirklichkeit in der Literatur aufmerksam macht. Aragon wirft in Oedipe ähnliche Probleme auf, lehnt aber die Beschränkung aufs Innerliterarische ab, die von Robbe-Grillet

akzentuiert worden war. So werden in Oedipe alle Elemente des Kriminalromans a negativo verwendet und parodiert. Aragon wirft in Oedipe das Problem der Wirkung von Literatur auf. Er kritisiert die Auffassung der Absurdität des menschlichen Lebens, für die Ödipus-Rex und Macbeth die prägnantesten Beispiele seien. Kritisiert wird auch Gides "acte gratuit" und Camus' "l'absurde": in Oedipe postuliert Aragon die These des Anti-Fatalismus, bei ihm wird der Mythos der Schicksalshaftigkeit demontiert. Die Wirkungsdimension von Oedipe befreit den Leser von der vorherbestimmten Wahrheit, ohne ihm eine neue Lösung anzubieten. Anicet und die surrealistische Vergangenheit erscheinen in dem Kontext als erster Befreiungsversuch von Klischees und Konventionen.

6.3. Durch den Anschluß an die surrealistische Periode will Aragon den Leitfaden seiner Entwicklung finden, aber nicht als bloße Rückkehr zu der früheren Schreibweise und Thematik, sondern in aufgehobener Weise. Oedipe und Anicet spielen beide in der Pariser Atmosphäre und tragen Züge des Detektivromans. Beide behandeln kritisch die traditionellen Formen des Romans. Vor allem ist die Suche nach der modernen Schönheit in Anicet als frühere Etappe der Suche nach der Wahrheit in La Mise à mort zu sehen, denn die surrealistische Ästhetik des Wunderbaren enthält ein wichtiges Erkenntnisbemühen.

6.4. Das Resultat der Suche in Oedipe - die Interferenz von Anicet - bleibt im innerliterarischen Bezug. Oedipe behauptet die Rechte der Erfindung und der Phantasie in der Kunst und zeigt gleichzeitig ihre Unzulänglichkeit. Die Ablehnung der Sinnsuche in der Immanenz des Kunstwerks zeigt auf ähnliche Weise Max Ernst in seiner Collage Oedipe, die Aragon beim Schreiben gegenwärtig gewesen sein muß. Nach W. Spiess sei die Ernst-Collage, die die mythische Konfrontation Ödipus-Sphinx zu einem Wesen umschaffe, eine Allegorie der Ontologie des Tatsächlichen, weil das Rätsel in diesem Fall nicht existieren könne - so verhindere die Figur die Flucht in Hermetismus und religiöse Ausdeutung.

7.1. Das Spiegelmotiv als Metapher des Romans ist das zentrale Organisationsprinzip von La Mise à mort. Stendhal hatte in Le Rouge et le Noir den Roman als Spiegel bezeichnet; in La Lumière de Stendhal bezeichnet Aragon Stendhals Schaffen als das eines Realisten. Bei Aragon reflektiert der Roman den ganzen Widerspiegelungsprozeß. Das Spiegelmotiv ist in La Mise à mort das vereinigende Element zwischen den romantischen Motiven; die Etymologie zeigt den Zusammenhang der drei Wörter. Alle Spiegel des Romans sind Gegenstücke zu normalen Spiegeln, die die Wirklichkeit unverändert wiedergeben (Aragon spielt hier auf eine mechanistische Auffassung von Widerspiegelung an). Alle Spiegel in La Mise à mort (der venezianische Spiegel, der Brotsche Spiegel, der Spiegel ohne Belag, der Drehspiegel, der Spiegel Alices, der Zeit-Spiegel) bedeuten die Aufhebung mechanischer Widerspiegelung und bringen die für den Erkenntnisprozeß unabdingbare menschliche Phantasie und Subjektivität ins Spiel.

7.2. Aragon kannte sicherlich E. T. A. Hoffmanns "Geschichte vom verlorenen Spiegelbild", die außer dem zentralen Motiv noch zwei andere Elemente mit Aragons Roman gemeinsam hat: den Spiegel und den Gesang. T. Todorov bezeichnet die Erzählung als "alégorie hésitante": der Leser schwankt zwischen der wörtlichen und der allegorischen Interpretation. Wie oft bei Hoffmann werden hier zwei gegensätzliche Welten konfrontiert: die alltägliche bürgerliche Welt und die magische phantastische Welt der Dichtung, in der zuweilen auch unheimliche Kräfte herrschen. In der genannten Erzählung Hoffmanns kommt diese Zweideutigkeit nicht so deutlich zum Ausdruck. Auf jeden Fall bedeutet der Verlust des Spiegelbildes, als Ablenkung von der Realität und als Selbstentfremdung, eine Gefahr.

7.3. Das Motiv vom verlorenen Spiegelbild, das in früheren Teufelspakt-Motiven seinen Ursprung hat, ist in La Mise à mort entdämonisiert und wird von Aragon zur Diskussion verschiedener Probleme seiner Realismusauffassung verwendet. Seine frühere Hinwendung zur "wirklichen Welt" wird kritisch betrachtet. Der Verlust des Spiegelbildes bedeutet auch das Altwerden. In gro-

Der metaphorischen Bedeutung meint das Motiv die zunehmende Schwierigkeit, die Welt zu verstehen.

8.1. Das Motiv des verlorenen Schattens seit 1814 (A. von Chamisso's Peter Schlemihls wundersame Geschichte). Die Literaturwissenschaft beschäftigte sich bei der Analyse der Erzählung vorwiegend mit der Gattungsbestimmung und mit der Bedeutung des Schattens bzw. seines Verlustes. G. von Wilpert beschreibt die bisherigen Deutungen der Schattenlosigkeit.

8.2. Bei Aragon wird das Motiv entdämonisiert. Der Schatten bedeutet im übertragenen Sinne im System von La Mise à mort: die Vergangenheit, das Unbewußte, die Blindheit, und damit auch die Phantasie, der Fehler und der Widerspruch. Alle vier Bedeutungen führen in die surrealistische Periode zurück.

9.1. Das Wort "Doppelgänger" stammt aus Jean Pauls Roman Siebenkös; er ist auch der Schöpfer des Doppelgängermotivs in der Literatur. Die reichste künstlerische Gestaltung erhält das Motiv in dem Werk E. T. A. Hoffmanns. Das dualistische Prinzip bedeutet bei Hoffmann in erster Linie den Gegensatz Phantasie/Wirklichkeit, der in Die Elixiere des Teufels seinen höchsten Ausdruck und in dem Serapiontischen Prinzip eine Lösung findet.

9.2. Aragon hatte schon in Les Beaux Quartiers das Problem der menschlichen Duplizität behandelt. In La Mise à mort beruft er sich auf Stevensons The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde als Vorstufe zu den Doppelmenschen seines Romans. Der Versuch Jekylls, seine böse Seite von der guten zu trennen, führt zur Vernichtung; so wie E. A. Poes William Wilson, vernichtet sich auch Alfred, indem er Anthoine zu töten versucht.

9.3. Mit dem Doppelgängermotiv in La Mise à mort beabsichtigt Aragon in erster Linie, die traditionelle Methode des Figurenaufbaus zu demontieren. Das Motiv ist im Roman auch ein Plädoyer für die dialektische Sicht, für die mehrfache Perspektive in allen Sphären - gegen Vereinfachungen und Schwarz-Weiß-Technik.

Das Doppelgängermotiv stellt auch die verschiedenen Momente von Aragons Entwicklung dar; es drückt nicht vordergründig, wie bei den Romantikern, ein Mißverhältnis zum eigenen Ich und zur Umwelt aus; die Beziehung der beiden Doppelgänger ist aber zutiefst spannungsgeladen.

10.1.1. Seit seiner Teilnahme am ersten Allunionskongreß der sowjetischen Schriftsteller in Moskau 1934 bekennt sich Aragon zum sozialistischen Realismus. Auf diesem Kongreß wurde der Begriff "sozialistischer Realismus" geprägt und als "künstlerische Methode" in den Statuten des sowjetischen Schriftstellerverbandes niedergelegt. Der Kongreß sollte die schöpferische Initiative und verschiedenartige Formen, Stile und Genres anregen; der Methodenbegriff des sozialistischen Realismus hat sich jedoch, wie R. Schober bemerkt, nach dem Kongreß in eine präskriptive Gestaltungsmethode umgewandelt.

10.1.2. Aragon analysiert in der zweiten Schaffensphase die Strukturen der kapitalistischen Gesellschaft und die historische Wirklichkeit in Frankreich. Die Romane dieser Phase, die er "wirkliche Welt" nennt, werden zu den ersten Werken des sozialistischen Realismus in Frankreich gezählt. Aragon erschließt auch in dieser Periode das nationale Erbe als Voraussetzung für die Herausbildung des sozialistischen Realismus in Frankreich. Der Aneignung des Erbes (tradition) fügt er die Erfindung (invention) hinzu.

10.1.3. Als Aragon 1957 La Semaine sainte veröffentlichte, wurde dieser Roman von der bürgerlichen Literaturkritik als eine Abwendung vom sozialistischen Realismus interpretiert. R. Schober zeigt, daß der Grund dafür die formalen Besonderheiten dieses Werks waren, daß jedoch La Semaine sainte ein Werk des sozialistischen Realismus ist. Aragon selbst verteidigt im Nachwort zu Les Communistes - "La fin du Monde réel" - eine "offene" Auffassung vom sozialistischen Realismus. Damit meint er die Freiheit des Künstlers bei der Wahl der Ausdrucksmittel.

10.1.4. Aragons Bekenntnis zum sozialistischen Realismus ist immer ein Bekenntnis zum Marxismus und nicht das zu einer bestimmten literarischen Methode. Er verwechselt aber manchmal die Weltanschauung mit der künstlerischen Methode; er überdehnt den Begriff "Realismus" derart, daß er schließlich mit "Literatur" zusammenfällt oder auf "Realismusgehalt" reduziert wird.

10.1.5. Aragons Unterstützung von Garaudys D'un réalisme sans rivages muß im Kontext der Entwicklung seiner eigenen Realismusauffassungen betrachtet werden. Die Kritiker betonen vor allem, daß Garaudy dem Begriff "Realismus" jede Verwendbarkeit genommen habe, indem er ihn mit Kunst gleichsetzt - eine Tendenz, die auch schon früher bei Aragon festzustellen war.

10.1.6. Von großer Bedeutung für La Mise à mort sind die Auseinandersetzungen um den Nouveau Roman, die sich seit Mitte der 50er Jahre auf nationaler und internationaler Ebene entwickelten. La Mise à mort enthält die Bilanz von Aragons Schaffensphasen, dem Surrealismus und dem sozialistischen Realismus; darüber hinaus widerspiegelt der Roman neue Richtungen wie den Nouveau Roman und den Strukturalismus.

10.2.1. Von besonderer Brisanz für die Realismuskussion in La Mise à mort ist die Rezeption der im Roman vorkommenden romantischen Motive. Sie tragen zu einer Öffnung des Realismusbegriffs bei, und erfahren dabei einen Funktionswandel. Die drei romantisch-phantastischen Motive in La Mise à mort existieren nicht in den Formen des Lebens selbst; somit sind sie der Methode des sozialistischen Realismus, wie Lukács sie versteht, besonders entgegengesetzt. Lukács trennt in Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur die Tradition in einen negativen und einen positiven Teil. Die Romantik wird der Klassik polar entgegengesetzt und als dekadent, modernistisch, irrational und reaktionär disqualifiziert. Seit den 60er Jahren hat sich diese Haltung der marxistischen Literaturkritik entschieden verändert.

10.2.2. Die romantischen Motive in La Mise à mort deuten auf Probleme der Schaffensmethode Aragons, der sich einerseits von der dogmatischen Auffassung des sozialistischen Realismus distanzieren will, andererseits aber darauf besteht, sich weiter zum sozialistischen Realismus zu bekennen. Alle drei Motive stellen Werte der Phantasie und der Subjektivität dar: schöpferische Spiegel, Erforschung der Dunkelheit als kreatives Prinzip, literarisches Schaffen als mehrfache Perspektive. Ein Jahr nach Veröffentlichung von La Mise à mort erhebt die Resolution der FKP von Argenteuil die Freiheit in der Wahl der Gestaltungsmethode zum Programm.