

*Über die Darstellung von Gewalt und Tod bei Drieu la Rochelle*

Dissertation  
zur Erlangung des Grades des Doktors  
der Philosophie  
beim Fachbereich Sprachwissenschaften  
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Marcus Ansgar Reese  
aus Hamburg

Hamburg, 2003

Als Dissertation angenommen vom Fachbereich Sprachwissenschaften der  
Universität Hamburg aufgrund der Gutachten  
von Herrn Prof. Dr. Klaus Rühl  
und Frau Dr. Jutta Lietz.  
Hamburg, den 13. Februar 2002

# INHALTSÜBERSICHT

	Seite
EINFÜHRUNG.....	6

## ERSTER TEIL.

### TOD UND ERZÄHLBEWEGUNG

#### KAPITEL I. DER TOD ALS BRUCH (26)

1. *Rêveuse Bourgeoisie* - Tod der Hauptfiguren und Gegenwart des Erzählers.....26
2. *Gilles* - Tod der Nebenfiguren und Distanz des Protagonisten.....38

#### KAPITEL II. DER TOD ALS ERFÜLLUNG UND AUFLÖSUNG (74)

1. *L'Homme à Cheval* - Poetische Verdichtung.....74
2. *Les Chiens de Paille* - Das langsame Werden eines „opfernden Finales“ .....118
3. *Mémoires de Dirk Raspe*.....138  
Bemerkung zu einem mythenbildenden Fragment

#### KAPITEL III. ZWEI GRENZFÄLLE (140)

1. *Le Feu follet*.....140
2. *Beloukia*.....146

ZWISCHENERGEBNIS.....	155
-----------------------	-----

ZWEITER TEIL.  
GEWALT UND TOD IM VORGESTELLTEN BILD

VORBEMERKUNG.....	159
-------------------	-----

KAPITEL I. LEITMOTIVISCHE GEWALT (161)

1. Dolch und Erdolchung in <i>Beloukia</i> .....	161
2. Der lächelnde Scherge in <i>L'Homme à Cheval</i> .....	169
3. Des Helden Hand als Bleuel im Finale von <i>Les Chiens de Paille</i> .....	172

KAPITEL II. SZENISCHES IM ENGEN RAUM:  
DER HELD ALS ERZEUGER DER GEWALT  
IM DRAMATISCHEN PAROXYSMUS (178)

1. Die Sicht des Helden - Ausgeübte und erlittene Gewalt.....	178
2. Die Sicht auf den kämpfenden und tötenden Helden.....	187

KAPITEL III. SZENISCHES IN WEITEM RAUM:  
ALLGEMEINE KAMPFHANDLUNGEN ALS EPISCHER PAROXYSMUS  
(196)

1. Ausgeübte und erlittene Gewalt aus der Sicht des Handelnden.....	196
2. Geschaute Gewalt.....	204

## KAPITEL IV. PIKTURALES (212)

1. Der Schauplatz der entscheidenden Gewalt: Pikturale Komposition.....	213
2. Skizzen und Bildnisse von Verwundung und Tod.....	221
3. Pikturale Verdichtung von Leib und Landschaft.....	227
SCHLUSSBETRACHTUNG.....	235
VERZEICHNIS DER BENUTZTEN LITERATUR.....	243
INHALTSVERZEICHNIS.....	263

## EINFÜHRUNG

Diese Vorliebe für den Stoff im Gegensatz der Form ist, wie wenn einer die Form und Malerei einer schönen etruskischen Vase unbeachtet ließe, um den Ton und die Farben derselben chemisch zu untersuchen.

SCHOPENHAUER, *Paralipomena*,  
„Über Schriftstellerei und Stil“, § 274

Die künstlerische Darstellung des Verwundens, Tötens und Sterbens ist seit alter Zeit geläufig. In jüngster Zeit nimmt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand zu, auch in bezug auf literarische Texte.<sup>1</sup> Gewalt, verstanden als körperlicher Zwang, insbesondere das Töten, gilt als grundsätzlich verwerflich, ihre moralische, ihre politische und ihre ästhetische Bedeutung werden dabei, was die Erscheinungen neuerer Zeit, vollends die des Zwanzigsten Jahrhunderts betrifft, nicht immer unterschieden. Daher sollte man annehmen, daß im Bereich der Literaturwissenschaft ein politisch belasteter, gleichwohl vielgelesener Autor, dessen Erzählwerke sich einerseits durch künstlerische Gestalt, andererseits durch zahlreiche Gewaltdarstellungen auszeichnen, als Erzähler oder Romancier einige Aufmerksamkeit erzeuge und manchen zur Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Künstlerischem und Verwerflichem in diesen Texten dränge.

Dem ist offenbar nicht so. Daß der in Frankreich heute stark gegenwärtige Pariser Erzähler, Dichter und Essayist Pierre Drieu la Rochelle (1893-1945) für den Faschismus eintrat, ist allgemein bekannt. Die Ansicht, daß seine Werke von künstlerischem Rang seien, wird mittlerweile häufiger vertreten - hier mag man noch an die Rezeption Célines denken.<sup>2</sup> Doch die besondere Gewaltsamkeit der Drieuschen Erzählungen ist unseres Wissens bisher nicht herausgestellt worden,

---

<sup>1</sup> Siehe etwa: Jana Howlett und Rod Mengham (Hg.), *The Violent Muse: Violence and the Artistic Imagination in Europe, 1910-1939*, Manchester und New York, 1994; Jürgen Nieraad, *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie*, Lüneburg, 1994; Peter Gendolla (Hg.), *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*, Heidelberg, 1990; Jürgen Wertheimer (Hg.), *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main, 1986.

<sup>2</sup> Vgl. Joseph Jurt: „Céline - Ideologieverdacht oder literarischer Rang? Überlegungen zu *Voyage au bout de la nuit*“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, VIII (1984), S.261-288; Henri Godard, *Céline scandale*, Paris, 1994.

und daß bei Drieu ausgerechnet die Darstellung von Gewalt und Tod ein Schlüssel zum Verständnis eines komplexen Werkes sein könnte, wurde entsprechend nicht in Betracht gezogen. Bei Céline sind ausgesprochene Gewaltdarstellungen in Wahrheit selten, seltener oder nicht vorhanden etwa bei Brasillach und Rebatet. Gelänge es nun zu zeigen, wie im Werke Drieus das, was außerhalb aller Kunst der eigentliche Stein des Anstoßes sein müßte, nämlich die Vorstellung tödlicher Gewalt (die bestimmte Gedanken doch erst verwerflich macht), im Erzähltext transponiert, das heißt übertragen, gestaltet, verwandelt, als Kunst erscheint, so könnte damit ein notwendiger Schritt zur Erfassung eines literarischen Werkes als solchem getan sein, notwendig aufgrund langer Mißachtung und Vernachlässigung. Ein Blick auf die Forschung zum Autor macht dies deutlich.

### *Zu Forschung und Rezeption*

Margarete Zimmermann hebt 1979 in ihrem Bericht zur posthumen Drieu-Rezeption<sup>3</sup> hervor, daß die wenigen Schriften, die in den ersten beiden Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen, gegenüber allgemein vorherrschender, aber kaum in Worte gefaßter politisch-moralischer Ablehnung Drieus vorwiegend biographisch und dabei mehr oder weniger stark „apologetisch“ geprägt sind. Genannt werden hierzu die Arbeiten Pierre Andreus, Pol Vandrommes und Frederic (später: Frédéric) Grovers<sup>4</sup>, als „kritische Aneignung“ Bernard Franks Auseinandersetzung mit Drieu<sup>5</sup>, als „unkritische Aneignung“ die zeugnishaft Schrift *Drieu parmi nous* von Jean Mabire<sup>6</sup>. Während langer Zeit schreiben ausführlich über Drieu nur solche Autoren, die, auf welche Weise und in welchem Maß es auch sei, sich zum Werk und zur Person bekennen.

---

<sup>3</sup> Margarete Zimmermann, *Die Literatur des französischen Faschismus. Untersuchungen zum Werk Pierre Drieu la Rochelles*, München, 1979, S.22-26.

<sup>4</sup> Pierre Andreu, *Drieu, témoin et visionnaire*, Paris, 1952; Pol Vandromme, *Drieu la Rochelle*, Paris, 1958; Frederic J. Grover, *Drieu la Rochelle and the Fiction of Testimony*, Berkeley und Los Angeles, 1958.

<sup>5</sup> Bernard Frank, *La Panoplie littéraire*, Paris, 1958, zweiter Teil.

<sup>6</sup> Jean Mabire, *Drieu parmi nous*, Paris, 1963.

Es fällt auf, daß die so eröffnete Sekundärliteratur, zunächst also von bescheidenem Umfang, seit Ende der siebziger Jahre stark zugenommen hat, insbesondere was die Veröffentlichungen mit wissenschaftlichem Anspruch betrifft. Denn während es davon noch 1977 nur ein gutes halbes Dutzend gab<sup>7</sup>, wurden seitdem allein etwa 25 wissenschaftliche Monographien Drieu gewidmet. Indes, die erdrückende Mehrheit dieser Arbeiten gilt vor allem der Person und weniger dem Werke, das man geradezu als Quelle für eine Biographie oder ein Psychogramm benutzt. Hauptsächlich untersucht wurden der Zeitzeuge, der politische Schriftsteller, der faschistisch gesinnte Intellektuelle, der psychopathologische Fall Drieu. Und obgleich es die Erzähltexte sind, die den Hauptteil eines umfangreichen Werkes bilden und heute, trotz ihrer Schwierigkeit, in Frankreich immer höhere Auflagen erreichen, auch in spanischsprachigen Ländern und vor allem in Italien eine breite Leserschaft finden<sup>8</sup>, ja obgleich dieses

---

<sup>7</sup> Neben den eben zitierten Titeln von Grover, Vandromme und Andreu - die Arbeit des letzteren kann nach französischem Verständnis noch zum nicht streng gefaßten akademischen Bereich gerechnet werden, auch enthält sie ein Kapitel zur *création littéraire*, wohingegen Grovers *Drieu la Rochelle* betitelte Schrift (Paris, 1962, umgearbeitet und erweitert ebd. 1979) gedacht ist als Einführung für ein größeres Publikum -, neben diesen eben zitierten Titeln wäre die Arbeit von Bruno Pompili, *Progetto e delusione*, Ravenna, 1969, zu nennen, die sich mit den frühen, dem Surrealismus nahestehenden Texten Drieus beschäftigt. Eine komparatistische Darstellung seiner Weltanschauung finden wir bei Tarmo Kunnas, *Drieu la Rochelle, Céline, Brasillach et la tentation fasciste*, Paris, 1972. (Diesen Ansatz greift etwas später Julien Hervier wieder auf, in seiner umfangreichen Habilitationsschrift *Deux individus contre l'Histoire: Drieu la Rochelle, Ernst Jünger*, Paris, 1978.)

<sup>8</sup> In Frankreich sind im Jahre 1999 sämtliche Erzähltexte außer *Plainte contre inconnu* lieferbar, bei Gallimard (Paris), davon, Irrtum vorbehalten, sieben Romane oder Novellensammlungen in der „collection blanche“ und zwölf in preiswerter Ausgabe; in den letzten Jahren wurden mehrere Texte in die Reihe „L'Imaginaire“ aufgenommen. In Spanien, wo der Aufsatz „Drieu la Rochelle y su descenso al abismo“ von José María Alfaro in der angesehenen *Revista de Occidente*, Madrid, Februar 1976, S.73-75, ein Interesse an Drieu über politisch-historische Fragen hinaus widerspiegelt, wurden u.a. *Le Feu follet* und *Gilles* übersetzt und von Alianza Editorial in Madrid verlegt. Eine 1980 in Mexiko erschienene Übersetzung von *L'Homme à Cheval*, Roman mit südamerikanischer Thematik, fand bis nach Argentinien besondere Beachtung, vgl. Horacio Cagni: „Drieu y el lejano Sur“, *Disenso*, Buenos Aires, Nr.7 (1996), S.49-54. In Italien erhält man gegenwärtig etwa ein Dutzend Übersetzungen, die einesteils bei Drieu politisch nahestehenden Verlagen wie Settimo Sigillo (Rom) oder All'insegna del Veltro (Parma) erschienen, anderenteils bei solchen, die als aufgeklärt und fortschrittlich gelten, wie Sellerio (Palermo), Passigli (Florenz) oder SE (Mailand); letztere Ausgaben, überwiegend Neuauflagen, sind heute recht verbreitet. Dagegen sind jene fünf Romane Drieus, die in deutscher Übersetzung von Gerhard Heller zwischen 1966 und 1972 bei Ullstein-Propyläen in Berlin erschienen - *Die Unzulänglichen*, *Das Irrlicht*, *Verträumte Bourgeoisie*, *Die Memoiren des Dirk Raspe*, *Der Frauenmann* -, vergriffen und nicht wiederaufgelegt. Das gleiche gilt für eine in den achtziger Jahren offenbar von Günter Maschke besorgte deutsche Ausgabe von *L'Homme à Cheval*, die wir nicht ausfindig machen konnten.



von Mauriac, Malraux und Borges hochgeschätzte Erzählwerk<sup>9</sup> offensichtlich als *passé à la postérité* gelten kann, womit mehr als ausreichender Grund besteht zu wissenschaftlicher Untersuchung des Erzählers oder Romanciers, unterscheiden sich auch die ausdrücklich literaturwissenschaftlichen Arbeiten kaum vom übrigen vergleichbaren Schrifttum. So wird im größten Teil der thematischen Untersuchungen, etwa zum Bild der Dekadenz, des Krieges, oder zum metaphysischen Gehalt<sup>10</sup>, der denkende und fühlende Mensch Drieu aus seinem Werk zu begreifen versucht, wobei eine Würdigung von dessen Form weitgehend unterbleibt.

Ausnahmen bilden in dieser Hinsicht die Dissertationen von Jean-Marie Pérusat<sup>11</sup> und Martin Ebel<sup>12</sup>. Der erste untersucht thematisch und textanalytisch die verschiedenen weltanschaulichen Haltungen Drieus als Autor und stellt ein systematisch betriebenes Verwirrspiel fest, das bereits den unvoreingenommenen Leser der Erzählungen bald einem „schwankenden Drieu-Bild“ gegenüberstellt. Ebel untersucht, ebenfalls thematisch und textanalytisch, „das Romanwerk des faschistischen Schriftstellers Pierre Drieu la Rochelle als Schauplatz der Identitätssuche und -konstruktion“ (*Identitätssuche*, S.18) und beschreibt „Literatur als Experimentierfeld einer labilen Identität“ (S.272). Das Schlußkapitel (S.233-268) bietet genaue stilistische Analysen, welche die „Affektivität und

---

<sup>9</sup> Zu Mauriac vgl. „Présence de Drieu la Rochelle. Une déclaration de François Mauriac“, *Défense de L'Occident*, Paris, Nr.50-51 (1958), S.18-21, und Frédéric Grover, *Drieu la Rochelle*, Paris, 1962, S.223f. (Brief Mauriacs an Drieu vom 14. Januar 1940); zu Malraux: Frédéric Grover, *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps*, Paris, 1978, S.15-38; zu Borges: *Cahier de L'Herne* „Jorge Luis Borges“, Paris, 1981, S.375f. („Entretiens avec N. Murat“).

<sup>10</sup> Vgl. etwa: Jean-Louis Saint-Ygnan, *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*, Paris, 1984; Julien Hervier, *Deux individus*, Paris, 1978; Marie Balvet, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle*, Paris, 1984, Teile zwei und drei: „La guerre moderne“, „La mythologie guerrière“: Bei dieser thematisch aufgebauten Untersuchung ist der Ansatz psychologisch-ideengeschichtlich. Zuletzt ist Solange Leibovici, in *Drieu la Rochelle: Le Sang et l'Encre*, Paris, 1996, psychoanalytisch vorgegangen. Es dürfte schwierig sein, im modern-seelenkundlichen Bereich der Drieu-Forschung noch bedeutende Lücken zu finden. Auf das Metaphysische und Religiöse geht am ausführlichsten ein Jean Lansard, *Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'Unité*, Bd. II, Paris, 1987; systematisch Martin Ebel, *Identitätssuche und Affektdenken im Erzählwerk von Pierre Drieu la Rochelle*, Rheinfelden, 1986, Kapitel IV; wir kommen auf diese ebenfalls der Psychologie verpflichtete Arbeit gleich zurück, auf das sehr komplexe Werk Lansards etwas weiter unten. - Es war uns nicht möglich, die Dissertation von Cristina Solé Castells, *Aproximación temática a la obra de Pierre Drieu la Rochelle*, Lleida, 1996, einzusehen.

<sup>11</sup> Jean-Marie Pérusat, *Drieu la Rochelle ou le Goût du Malentendu*, Frankfurt am Main, 1977.

<sup>12</sup> Martin Ebel, *Identitätssuche und Affektdenken*, Rheinfelden, 1986.

Konstruktivität der Syntax Drieus“ (S.242) offenlegen. Jedoch sind bei beiden Verfassern die Ansätze einer Textanalyse Mittel zum Zweck, das Werk aus einem bestimmten Bild des Mannes zu erklären; dieser erscheint bei PÉrusat immerhin als Schriftsteller, bei Ebel aber als labiler Charakter, der sich schreibenderweise einer Selbsttherapie unterzieht. Ebel fragt etwa im Kapitel zum Stil, „wie sich Identitätssuche und -konstruktion auf die Sprache der Romane auswirken“ (S.19), führt also die sprachlich-stilistische Analyse der literarischen Texte als Beweis oder Anwendung seiner psychologischen Erkenntnisse über den Autor an.<sup>13</sup> Die besonders zu beachtende Dissertation Margarete Zimmermanns<sup>14</sup> untersucht, auf welche Weise sich bei Drieu literarische und ideologische Rede verbinden, und zwar anhand seiner Gedichtsammlungen, der Novellensammlung *La Comédie de Charleroi* und des umfangreichen Romans *Gilles*, Werke, die eine besondere Behandlung der Kriegsthematik verbindet. Der doppelte, sprachlich-stilistische und historisch-soziologische Ansatz der Arbeit gewährleistet auch eine Untersuchung der Erzähltechnik. Hervorzuheben ist hier die erste genaue stilistische Analyse des Schlusses von *Gilles*. Man kann sagen, daß mit dieser Arbeit, wenngleich es nicht Hauptanliegen ist, die ästhetische Untersuchung des Drieuschen Werkes eingeleitet wird. Die Verfasserin kommt im Gegensatz zum

---

<sup>13</sup> Sehr fragwürdig sind Ebels literarische Wertungen. Man müsse „zumindest das ästhetische Projekt [Drieus] als mißglückt bezeichnen. Das unablässige Experimentieren mit Formen und Modellen, die Häufigkeit der „fins expéditives“, die Mechanismen der Expansion und der Entwirklichung sind dafür ausreichend deutliche Anzeichen“ (*Identitätssuche*, S.271). Das ist recht subjektiv, abgesehen von der Annahme, viele Romanschlüsse seien aus Überdruß rasch und vorzeitig hingeworfen, ein geläufiger Tadel, den Drieu mitunter gegen sich selbst aussprach - von den Schlüssen werden wir in dieser Arbeit handeln. Schwerer wiegt eine Anmerkung zum zitierten Abschnitt. Nach kurzer Erwähnung günstiger, gewogener Urteile von Forschern und Schriftstellern zu Drieus Schaffen schreibt Ebel: „Die Literaturgeschichtsschreibung hat anders entschieden. Eine Durchsicht der wichtigsten Lexika und Literaturgeschichten zeigt, daß der Platz Drieus mit denjenigen seiner Zeitgenossen, mit denen er sich selbst in eine Reihe stellte, also Malraux, Aragon, Bernanos, Montherlant, Céline, nicht im entferntesten wetteifern kann. Und selbst die Bedeutung, die man ihm heute noch zumißt, resultiert zum großen Teil aus dem - berechtigten - Interesse an seiner politischen Verirrung und nicht aus den literarischen Qualitäten seiner Romane“ (S.316f.). Ob letztere Einschätzung 1986 zutrifft, mag dahingestellt bleiben, auf die heutige Lage trifft sie offensichtlich nicht zu. Was aber die Bemerkung zum kanonischen Rang Drieus betrifft, könnte man polemisch fragen, wer denn die Artikel der Literaturlexika verfaßt und welche Autorität hier zugemessen werden soll, wie solche Werke entstehen und welches ihr Zweck ist, wer wessen Urteil referieren soll usw. Der eine oder andere mag diese Andeutung für entbehrlich halten, doch besteht ja offenbar, zumindest hinsichtlich des hier in Rede stehenden Werkes, die Auffassung, daß Literaturgeschichtsschreibung und Enzyklopädie ermächtigt seien, endgültige Urteile zu fällen. Der bloße Hinweis auf Kurzbeurteilungen aus Nachschlagewerken kann aber nicht überzeugen, kann weder eigene wissenschaftliche oder künstlerische Erkenntnis noch eine Darstellung verschiedener Urteile und Einschätzungen ersetzen.

<sup>14</sup> Margarete Zimmermann, *Die Literatur des französischen Faschismus. Untersuchungen zum Werk Pierre Drieu la Rochelles 1917-1942*, München, 1979.

späteren Urteil Ebels, es seien formale Experimentiererei und Nachlässigkeit zu erkennen, zu dem nicht minder anfechtbaren Schluß, die Form der Erzähltexte sei konventionell, die Sprache Drieus nicht innovativ (S.260), wobei die genauen Textanalysen dessenungeachtet ein nicht zu unterschätzender Beitrag zum Verständnis der Drieuschen Erzählkunst sein dürften. Zuletzt dient jedoch alles einer Erfassung von Bestandteilen politisch-geschichtlichen Bewußtseins; wie bei Pérusat und Ebel wird auch bei Margarete Zimmermann die Erforschung des Sprachgebildes dem eigentlich Außerliterarischen untergeordnet.

Wenden wir uns also jenen Schriften zu, die das Werk unseres Autors als Kunstwerk oder „Artefakt“ in den Mittelpunkt der Untersuchung stellen. 1958 übergab Frédéric Grover in Berkeley die erste literaturwissenschaftliche Arbeit zu Drieu der Öffentlichkeit: *Drieu la Rochelle and the Fiction of Testimony*.<sup>15</sup> Grover untersucht hier, auf weniger als 300 Seiten, das gesamte erzählerische Werk - bis auf *Histoires déplaisantes* und *Mémoires de Dirk Raspe*, beide Texte damals noch nicht herausgegeben -, wobei der Vorwurf zeitgenössischer Kritiker, Drieus Erzählungen seien bloße Bekenntnisse, Zeugnisse, Erinnerungen, zwar entkräftet, aber noch nicht endgültig *ad absurdum* geführt wird. Tatsächlich wurde diese Auffassung noch lange vorausgesetzt.<sup>16</sup> Vertiefende Untersuchungen, die Drieusche Eigenheiten in Fragen der Erzählkunst, der Form-Inhalt-Beziehung und des Stils verdeutlichen, im Kleinen wie im Großen, folgten Grovers Pionierarbeit erst 1978 und 1979, den Jahren der größten Häufung von Veröffentlichungen. Es handelt sich zunächst um Thomas Hines' gut 200 Seiten umfassende philologische Untersuchung des Romans *L'Homme à Cheval* (1943), der als besonders kennzeichnend für das Schaffen des reifen Drieu gelten kann.<sup>17</sup> Die Entstehung des Textes von der Konzeption bis zur Niederschrift wird anhand von Briefen des Autors sowie durch den stilistischen Vergleich der verschiedenen

---

<sup>15</sup> Frederic J. Grover, *Drieu la Rochelle and the Fiction of Testimony*, Berkeley u. Los Angeles, 1958.

<sup>16</sup> Auch von denen, die das Werk preisen; bezeichnend ist der bekannte Satz von Gaëtan Picon zu *Gilles*: „*Gilles* est, à n'en pas douter, l'un des romans importants du siècle - et l'un de ces livres où la sincérité désarmée d'un homme s'élève à la grandeur habituellement réservée aux transfigurations littéraires“ (*Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, 1988, zitiert auch im Klappentext der neuesten Taschenbuchausgabe des Romans, Gallimard „folio“, Paris, 1997).

<sup>17</sup> Thomas M. Hines, *Le Rêve et l'Action. Une étude de L'Homme à Cheval de Drieu la Rochelle*, Columbia, South Carolina, 1978.

Manuskriptfassungen verfolgt. *Critique génétique* betreibt auch Jean Lansard, der sich in seiner mehr als tausend Seiten starken, zweibändigen Habilitationsschrift *Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'Unité*<sup>18</sup> unmittelbar und umfassend leider nur den wenigen Theaterstücken Drieus widmet, jedoch nicht ohne am Rande Erläuterungen zum Erzählwerk zu liefern.<sup>19</sup> Das dramatische Werk Drieus darf zumindest hinsichtlich seiner Form dank diesem monumentalen Beitrag als weitgehend erforscht gelten. Der dritte Band, den Lansard kurz vor seinem Tode abschließen konnte, enthält die bisher umfangreichste allgemeine Drieu-Bibliographie. Sowohl Hines als auch Lansard weisen nach, daß Drieu sehr sorgfältig korrigierte, häufig um- und neuschrieb. Erwähnt werden muß hier auch die einführende Synthese Robert Barry Leals<sup>20</sup>, eine besonders die Romanfiguren oder Charaktere berücksichtigende Untersuchung des gesamten künstlerischen Werkes bis auf die Theaterstücke und *Histoires déplorables*, von knapp 150 Seiten; dieser Umfang erlaubt genaue Textanalysen freilich nicht.

Dies ist also die Lage der Drieu-Forschung, als 1990 in Baton Rouge eine Schrift erscheint, die als bahnbrechend bezeichnet werden kann: *Drieu la Rochelle and the Picture Gallery Novel* von Rima Drell Reck<sup>21</sup>. Hier wird auf 223 Seiten, unter Zugrundelegung der Romane *L'Homme couvert de Femmes* (1925), *Blèche* (1928), *Le Feu follet* (1931), *Gilles* (1939) und *Mémoires de Dirk Raspe* (posthum, 1966), in ihrem eigenen künstlerischen Zusammenhang begriffen, Drieus eigentümliche visuelle Darstellungskunst erläutert<sup>22</sup> und das Wesen seiner Ästhetik, d.h. seiner Wahrnehmung und Gestaltung, erfaßt. Da die Texte bildhaft sind, müssen sie auch als Bildhaftes gelesen werden.<sup>23</sup> Vergleiche mit Gemälden,

---

<sup>18</sup> Jean Lansard, *Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'Unité. Essai sur son théâtre joué et inédit*, zwei Bände, Paris, 1985 u. 1987.

<sup>19</sup> Lansard erhellt die Dramen einerseits psychologisch und autobiographisch, andererseits mythologisch, philosophisch und religiös; im Vordergrund steht jedoch stets die *création littéraire*. Sehr umfangreiche Anmerkungssteile liefern eine Fülle von Kenntnissen zur allgemeinen Bildung Drieus.

<sup>20</sup> Robert Barry Leal, *Drieu la Rochelle*, Boston, 1982.

<sup>21</sup> Rima Drell Reck, *Drieu la Rochelle and the Picture Gallery Novel. French Modernism in the Interwar Years*, Baton Rouge, 1990.

<sup>22</sup> „Drieu's novels are saturated with painting, with tableaux and scenes pictorially conceived, with actions described as painted gestures animated“ (*Picture Gallery Novel*, S.2).

<sup>23</sup> Dazu heißt es weiter: „Jean Hagstrum in his classic study of the relationship between literature and painting [Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and*

die Drieu, der Malerei sehr zugeneigt, zwischen den Zeilen evoziert, dienen einer interdisziplinären Veranschaulichung. Kritiker sprachen den Vorwurf aus, daß dabei willkürliche Analogien die Nähe zum Text ersetzen; es ist ein Vorwurf, der jeglicher Grundlage entbehrt, wie man bei einer sorgfältigen Lektüre leicht feststellen kann. Zwar werden keine mikrostrukturellen stilistischen Analysen gegeben, stattdessen aber, dazu berechtigt der literatur- und kunstwissenschaftliche Ansatz, das Wesentliche erfassende Charakterisierungen der zusammenwirkenden Textelemente, wobei die Verfasserin sich auf eine sehr genaue Kenntnis der Texte und des Drieuschen Bildungshintergrundes stützt, also der literarischen, historischen, sozialen und besonders kunstkritischen Intertexte. Die Textanalyse setzt an bei den Wahrnehmungsreizen, auf die das künstlerisch, bildhaft sehende (innere) Auge reagiert, verbindet diese miteinander und gelangt so zu einer anschaulichen Beschreibung der Gestalt, zu einer Erfassung des Sinns, was, wie wir meinen, tiefer greift als die früheren Annäherungen an Drieu, zumindest aber bisher Unbeachtetes sichtbar macht. Drieu erscheint als Sprachkünstler. Der typische Satz der Drieuschen Rede wird, als „drieutique“ bezeichnet, folgendermaßen charakterisiert: „an artfully distanced description with a slightly acidic note of intense emotion“ (S.6). Zu bedauern ist allerdings, daß R.D. Reck drei wichtige Romane der Reifezeit keiner Untersuchung würdigt, *L'Homme à Cheval* (1943), *Les Chiens de Paille* (1944), deren „cinematic effects“ sie nicht schätzt, sowie *Beloukia* (1936), ein von der Forschung überhaupt vernachlässigtes Werk.

Es sei hinzugefügt, daß 1995 die Protokolle der ersten internationalen Drieu-Tagung, die zwei Jahre zuvor an der Sorbonne stattfand, erschienen sind.<sup>24</sup> Zudem findet sich heute in französischen, amerikanischen, spanischen und

---

*English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, 1958] noted that in eighteenth-century England pictorialist writers tended to breed pictorialist readers. In the forty-odd years since his death, Pierre Drieu la Rochelle has not found his pictorialist readers, although the prose works of Louis Aragon and André Malraux, his contemporaries and friends, have at least begun to receive some of the close aesthetic attention they invite“ (S.3). Auf die mögliche Ursache der eingeschränkten Rezeption Drieus kommen wir weiter unten zu sprechen, im Abschnitt zu Aufgabe und Textauswahl.

<sup>24</sup> *Drieu la Rochelle écrivain et intellectuel*, herausgegeben von Marc Dambre, Paris, 1995.

anderen Fachzeitschriften eine beachtliche Anzahl von Aufsätzen, die wichtige Erkenntnisse und Anregungen vermitteln.<sup>25</sup>

### *Aufgabe und Textauswahl*

R.D. Reck hat eine Norm verletzt, deren Anerkennung die Drieu-Forschung beträchtlich lähmte. Martin Ebel hat diese Norm, die er anerkennt, ja vertritt, mit folgenden Worten beschrieben:

‘How could a sensitive, intelligent, cultivated intellectual like Drieu become a fascist?’ fragt Robert Soucy [...] Dieselbe Frage, ob ausgesprochen oder implizit, ist der Auslöser, das heimliche Kräftezentrum jeglicher seriösen Beschäftigung mit den Werken Drieu la Rochelles: Wer nicht von vorneherein an der ‘Entlarvung’ von ‘Verschleierungsmechanismen’ interessiert ist, also an der Bestätigung des ohnehin schon Gewußten, wer nicht, um die entgegengesetzte ideologische Position zu markieren, Drieu als Opfer widriger Zeitumstände von jeglicher Verantwortung freisprechen will, der muß bei seiner Beschäftigung mit Person und Werk bestrebt sein, eine Erklärung für die Verstrickung und das Versagen eines gebildeten und talentierten Schriftstellers zu finden. (*Identitätssuche und Affektdenken*, S.7).

Die Beschränkung der wissenschaftlichen Erforschung des Drieuschen Werkes durch moralische Forderungen geht wohl zurück auf den Einfluß Jean-Paul Sartres, der Drieu heftig ablehnte.<sup>26</sup> Es ist zu bemerken, daß diejenigen, die sich bemühen, eine Antwort auf die oben angeführte Frage zu finden, durch ständige Fixierung auf das Weltanschauliche Gefahr laufen, die wesentlichen Sinngehalte eines Romanwerkes, die bekanntlich durch besondere Form-Inhalt-Beziehungen zu wirken vermögen, nicht zu erfassen. Die Frage nach der künstlerischen

<sup>25</sup> Hier seien genannt: Francine Dugast-Portes: „Drieu la Rochelle: La parabole espagnole“, *Récifs (Recherches et études comparatives ibéro-françaises de la Sorbonne Nouvelle)*, Paris, III (1981), S.51-63 - zu Gilles; Marc Hanrez: „Le Dernier Drieu“, *French Review*, Baltimore, XLIII, Special Issue 1, Winter 1970, S.144-157 - zu den Romanen der Reife; Robert Barry Leal: „Le thème du sacrifice chez Drieu la Rochelle“, *Studi Francesi*, Turin, XXIX (1985), S.483-499; Brigitte Leguen: „Muerte y suicidio en la obra de Drieu la Rochelle“, *Epos*, Barcelona, IV (1988), S.285-298; Cristina Mazzoni: „Writing the rite. Text and sacrifice in Drieu la Rochelle“, *French Forum*, Lexington, Kentucky, XVIII (1993), S.213-230.

<sup>26</sup> Vgl. Jean-Paul Sartre, *Situations, II*, Paris, 1949, *passim*. Zur Wirkung Sartres siehe v.a. die treffenden Ausführungen R.D. Recks, *Picture Gallery Novel*, S.4f.

Eigenheit oder Literarität von Drieus Werk könnte bedeutender sein als jene, wie der Autor Mitglied des *Parti Populaire Français* werden konnte. Hierbei versteht es sich von selbst, daß literarische Originalität nicht gegen unmoralische Haltung aufgerechnet werden kann und somit ein bloßes Herausstellen der ersten nicht als „apologetisch“ anzusehen ist.<sup>27</sup> Auch kann der weltanschauliche Gehalt bei der Textanalyse keinesfalls übergangen werden, denn die späten Romane Drieus weisen gewöhnlich eine starke politisch-sozial-historische, philosophische und religiöse Stoffkomponente auf, deren Kenntnis zum Textverständnis unerlässlich ist. Jedoch sind in einer auf Literarität und Ästhetik ausgerichteten Untersuchung solche inhaltlichen Ansichten den gestalterischen unterzuordnen und im Hintergrund anzusiedeln.

Will man der Gestaltung in einem erzählerischen Gesamtwerk auf den Grund gehen, ohne einen maßvollen Rahmen zu sprengen, bietet es sich an, ein Thema oder Motiv auszuwählen, das im betrachteten Werke möglichst durchgängig gestaltet wird. Als solches fanden wir bereits den bei Drieu bevorzugt gewaltsamen Tod, mitunter Thema, in den meisten Erzähltexten Motiv<sup>28</sup>. Bei

---

<sup>27</sup> Hier sei an das Schlagwort „faschistische Literatur von Rang“ erinnert, wohl zuerst gebraucht im Untertitel von Walter Heists Aufsatzsammlung *Genet und andere. Exkurse über eine faschistische Literatur von Rang*, Hamburg, 1965, in der einerseits bei Autoren wie Céline, Montherlant, Bernanos, die dem Faschismus mehr oder weniger nahestanden, andererseits bei solchen wie Aragon, Camus, Sartre, die dem Faschismus fernstanden, ähnliche Neigungen nachgewiesen werden, welche sie allesamt im Wirkungsbereich dieser zeitgenössischen Ideologie erscheinen lassen. Drieu wird nicht in die Untersuchung einbezogen. Die Besprechung der deutschen Ausgabe von Gilles (*Die Unzulänglichen*, Berlin, 1966) durch Karl Korn in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 17. September 1966 trägt dann die Überschrift „Eine faschistische Literatur von Rang“. Hier wird Drieus politische Entscheidung durch einen „Zustand der Entfremdung von sich selbst“ erklärt, also im Widerspruch zum literarischen Werk gesehen. Dagegen wendet sich Hanns Grössel in seinem Aufsatz „Ein verträumter Bourgeois. Pierre Drieu la Rochelle in seiner Generation“, *Akzente XXI*, Nr.4 (August 1974), S.315-328; Drieu sei immer er selbst geblieben, als Romanautor aber habe er stets auf vorgefertigte Muster, auf das Modell des französischen Romans des 19. Jahrhunderts zurückgegriffen (S.326). Margarete Zimmermann wiederum, die in ihrem Ausblick zu *Die Literatur des französischen Faschismus*, München, 1979, S.259-261, „Ansatzpunkte einer Beschreibung faschistischer Literatur“ aufzeigt, sieht bei Drieu eine „Entscheidung für ein konventionelles und intaktes Gattungssystem und damit [ein] Gegengewicht zum Bruch, der [...] im ideologischen Bereich stattfindet“ (S.260). Martin Ebel endlich bescheinigt dem labilen Drieu, wie wir sahen, sowohl politisch als auch künstlerisch versagt zu haben, letzteres durch Formexperimente und Schludrigkeit, sowie literarhistorisch bedeutungslos zu sein (s.o., Anm.13). - Wie auch immer die richtige psychologische Erklärung lauten mag, die moralische Beurteilung Drieus steht heute nicht in Frage, denn es herrscht weitgehend Einigkeit, um so mehr aber das künstlerische Verständnis seiner Werke.

<sup>28</sup> Unter „Motiv“ sei verstanden ein konkreter Gegenstand (auch eine Figur, ein Ereignis, selbst eine Situation, als Anordnung konkreter Gegenstände), der in der Erzählung dargestellt wird, unter „Thema“ ein abstrakter Gegenstand (eine offene Frage, ein Fragengebiet), von dem in der Erzählung unmittelbar oder mittelbar die Rede ist. Thema ist der Tod z. B. in *Le Feu follet* und in *Rêveuse Bourgeoise*. Diese kurze Definition scheint uns nicht im Widerspruch zu stehen zu den

vertiefter Lektüre erwies sich die Darstellung von Gewalt und Tod nicht nur als ein möglicher Kristallisationspunkt erzähltechnischer, inhaltlich-thematischer und bildlich-motivischer Erkenntnisse, sondern, wie schon angedeutet, geradezu als Schlüssel zu einer Erzählkunst oder narrativen Ästhetik. Es soll indes nicht behauptet werden, daß hierin die einzig angemessene oder richtige Annäherung liege.

Wir fragen also, wie bei Drieu Gewalt und Tod im Erzähltext dargestellt werden. Den Begriff „Gewalt“ haben wir eingangs schon kurz bestimmt, es sei allein Ausübung oder Drohung körperlichen Zwanges, der einer Krafteinwirkung gleichkommt. Unter „Tod“ verstehen wir das körperliche Ableben eines Lebewesens, Tod im übertragenen Sinn soll nur nebenbei angesprochen werden. „Darstellen“ heißt: mit Hilfe von Wörtern und Sätzen vorstellen<sup>29</sup>, also die Möglichkeit einer Illusion von Wirklichkeit schaffen. Die Frage lautet, *wie* dargestellt wird, und indem wir sie beantworten, soll sich auch zeigen, als was Gewalt und Tod erscheinen.

Daraus ergeben sich weitere Abgrenzungen. Auf die Kriegsthematik, die viele Berührungspunkte mit unserem Gegenstand aufweist, wird nicht weiter eingegangen; sie ist bereits mehrfach behandelt worden, auch mit textanalytischem Ansatz.<sup>30</sup> Die Beziehung von Gewalt und Geschlechtlichkeit kann, obwohl sie sicher ein wichtiges Thema im Drieuschen Erzählwerk ist, desgleichen nicht erörtert werden, weil wir uns auf kämpferische Gewalt, die

---

Begriffsbestimmungen Horst S. und Ingrid Daemmricks (*Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen, 1987, S.228-234 und 305-309), gemäß denen ein literarisches Thema eine abstrakte Größe von gewissem Sinngehalt und bestimmtem Vorkommen ist, in Subjekt-Objekt-Beziehungen lokalisierbar, ein literarisches Motiv aber eine Texteinheit mit bestimmten Eigenschaften. Dargestellten *Gegenstand* und darstellendes Zeichen (das ist die kleinste *Texteinheit*) begreifen wir als verschiedene Ansichten derselben Entität, siehe dazu den folgenden Abschnitt zum Vorgehen. Was die Charakteristika des Motivs nach Daemmricks betrifft (die „sieben Grundbedingungen“: Motive vermitteln einen Eindruck anschaulich erfaßbarer Eigenschaften, sie funktionieren als Schaltelement im Wahrnehmungsvorgang des Lesers, sie senden besonders starke Reize aus, sie erzeugen, in Reihen angeordnet, Spannungsbögen, sie begünstigen schematische Handlungsfolgen, sie verflechten Themen und sie gliedern, indem sie seine Struktur festigen, den Text, S.228-234), so sehen wir darin weniger zu erfüllende Voraussetzungen, auf die jedes vermeintliche Motiv genau zu prüfen wäre, eher zumindest teilweise wiederkehrende Eigenheiten, die nur idealerweise vollständig feststellbar sind.

<sup>29</sup> Auf den Begriff der Vorstellung kommen wir weiter unten, im Abschnitt zum Vorgehen, noch zu sprechen.

<sup>30</sup> Besonders bei Margarete Zimmermann, *Literatur des französischen Faschismus*; Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, 1974; Julien Hervier, *Deux Individus contre l'Histoire. Pierre Drieu la Rochelle et Ernst Jünger*, Paris, 1978.



zumindest mittelbar auf den Tod gerichtet ist, beschränken wollen. Das sich bei der Untersuchung offenbarende Todesbild, das Todesverständnis steht als isolierbarer inhaltlich-thematischer Bestandteil nicht im Vordergrund, das gleiche gilt für die sich offenbarende Einstellung zur Gewalt. Sprache und Gedanke sollen nicht getrennt werden, doch soll die Sprache, da von besonders gestalteter fiktionaler Prosa gehandelt wird, mit ihrer unmittelbaren Wirkung im Mittelpunkt stehen.

Auch die Art der zu untersuchenden Erzähltexte und ihre Anzahl sind zu begrenzen. Zunächst sollen die Novellen ausgeschlossen werden, weil sie anderen Gesetzen unterworfen sind als die Romane und somit keine unmittelbaren Vergleichsmöglichkeiten bieten. Zudem sind in den Novellen Tod und Gewalt von geringerer Bedeutung. Es bleibt also das Romanwerk dementsprechend einzugrenzen. Man kann feststellen, daß die Gegenwart des Todes, besonders in der Form des Selbstmordes, seit *Le Feu follet* (1931) im Roman des reiferen Drieu immer stärker wird<sup>31</sup> und schließlich in der Form des Opfertodes noch mehr Raum gewinnt, bis 1945 der Tod des Romanciers die Niederschrift von *Mémoires de Dirk Raspe* abbrechen läßt - womit unter anderem das Schicksal der Titelfigur ungewiß bleibt. Es liegt daher nahe, die im besagten Zeitraum entstandenen den Tod thematisierenden Romane zu untersuchen, nämlich, neben den beiden genannten, *Beloukia*, *Rêveuse Bourgeoisie*, *Gilles*, *L'Homme à Cheval* und *Les Chiens de Paille*. Andere Schriften Drieus werden herangezogen, wo sie der Beleuchtung einer Einzelheit dienlich sind.

Auf das Problem des Romans, sein Wesen, seine Grenzen, kann hier nicht eingegangen werden. Wir verwenden den Begriff „Erzählung“ sowohl mit der Bedeutung von *roman* als auch mit jener von *récit*. Ist zu unterscheiden zwischen *récit* und *narration* (Erzählvorgang), wird darauf hingewiesen.

---

<sup>31</sup> *Drôle de Voyage* von 1933 bildet eine Ausnahme.

### Vorgehen

Wir wollen durch genaue Textanalysen von sieben Romanen, wo sie Gewalt und Tod vorstellen, die Frage nach der Art und Weise der Darstellung beantworten. Grundvoraussetzung ist damit der Vorrang des Textes. In der Einleitung zu *Forme et Signification*<sup>32</sup> schreibt Jean Rousset: „L’instrument critique ne doit pas préexister à l’analyse“. Unter diesem Leitsatz ist zu verstehen, daß bei der Lektüre des zu untersuchenden Textes dieser selbst auf jene Mittel und Wege weist, die sich zur Untersuchung eignen, die indes nicht immer erst entwickelt zu werden brauchen. Wir haben es mit unterschiedlich funktionierenden Erzähltexten zu tun, und so soll zunächst die Erzähltechnik mit den Fragen „Wer weiß und spricht von Gewalt und Tod, wer sieht Gewalt und Tod?“ im Vordergrund stehen. Es dient uns die narratologische Begrifflichkeit, wie sie von Blin, Genette, Lintvelt, Jost entwickelt wurde.<sup>33</sup> Nicht minder wichtig sind die Fragen nach kompositorischer Funktion, Ton und Wesen des erzählerisch Dargestellten. Hier erweist sich die phänomenologische Poetik Emil Staigers als fruchtbar hinsichtlich der stark Klassisches und Modernes vermengenden Romane Drieus.<sup>34</sup> Beide Ansichten, beide Poetiken, die narratologische und die phänomenologische, überschneiden sich in der Frage nach dem Realismus, der Vorspiegelung von Wirklichkeit: Das ist der eigentliche Gegenstand der Stendhal-Monographie von Georges Blin, die man zur Untersuchung von Drieus

---

<sup>32</sup> Jean Rousset, *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, 1962, S.XII.

<sup>33</sup> Siehe Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, 1954; Gérard Genette, *Figures III* („Discours du récit“), Paris, 1972; Jaap Lintvelt, *Le point de vue. Essai de Typologie narrative*, Paris, 1981 (hier finden sich auch die Ergebnisse F.K. Stanzels aus *Theorie des Erzählens*); François Jost, *L’Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, 2. Aufl. 1989.

<sup>34</sup> Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 4. Aufl. 1959. - Keineswegs wollen wir „zurück zu Staiger“, vielmehr finden wir bei diesem, wie auch bei Genette und den anderen Narratologen, passende Werkzeuge, die wir ungeachtet aller unseren Gegenstand nicht betreffenden Diskussionen zu dessen Bearbeitung verwenden. In *Introduction à l’architexte*, Paris, 1979, S.54, rechnet Genette die Theorie Staigers zu den „systèmes inclusifs et hiérarchisés“, den nach Kategorien klassifizierenden Gattungssystemen. Dabei versteht Staiger das Lyrische, das Epische und das Dramatische gerade nicht als Kategorien, denen Gattungen oder Untergattungen zuzuordnen sind, sondern als Stil, Ton, Färbung, die eher gemischt als rein auftreten. Das aber brauchen wir, um Drieus stärker intuitiv geformter als rational konstruierter Kunst gerecht zu werden, deren besondere Beschaffenheit das entscheidende Kriterium für die Auswahl unserer Werkzeuge ist.

Erzählkunst mit großem Gewinn heranzieht. (Ergänzt wird sie hierbei nicht nur durch die Erkenntnisse und Begriffe der Narratologie, sondern auch durch jene der neueren französischen Stilistik, die auf der Saussure-Guillaumeschen linguistisch-strukturalen Grammatik und auf der klassischen Rhetorik fußt.<sup>35</sup>) Der Kern der *illusion romanesque* aber kann in der gemeinhin vom zusammenfassenden Bericht geschiedenen szenischen Darstellung<sup>36</sup> gesehen werden; deren durch deskriptive Bestandteile geschaffener visueller Wirkung muß bei Drieu besondere Aufmerksamkeit gelten. Hier hat R.D. Reck Pionierarbeit geleistet, und wie sie wollen wir Zusammenhang und Zusammenwirken der räumlichen Motive erfassen und auf Begriffe zurückgreifen, die in der analytischen Beschreibung von Malereien verwendet werden. Dabei können wir dank der Eingrenzung unseres Gegenstandes auch Mikrostrukturen genau analysieren.

Man könnte hier einwenden, daß die Untersuchung von Signifikat, von Referent, von Vorgestelltem, das doch der Phantasie des Lesers angehört, willkürlich bleiben muß - nach Genette ist es die einfachste und am wenigsten treffende Weise, die Beziehungen zwischen Literatur und Räumlichkeit zu betrachten.<sup>37</sup> Eine solche Untersuchung soll auch nicht erfolgen. Jean-Yves Tadié schreibt:

Si la peinture est la trace de l'espace représentatif, la littérature introduit une distance supplémentaire, parce que les signes du langage représentent la représentation. Ils notent un tableau, et c'est bien le nom d'une figure du discours de la rhétorique classique; on est, certes, tenté d'opposer la saisie globale de la perception picturale à la succession de la lecture; mais, outre que, du point de vue de l'artiste, cette opposition disparaît, puisque certains peintres mettent aussi longtemps à produire un tableau que l'écrivain un texte, regarder un tableau, c'est refaire un parcours dynamique, et l'invention instantanée n'est qu'illusion de spectateur superficiel. Le parcours, contrairement à celui du livre, est libre, mais il doit être suivi.

Dans un texte, l'espace se définit donc comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Siehe Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, 1991; ders., *La stylistique*, Paris, 1993.

<sup>36</sup> Vgl. Genette, *Figures III*, S.130-133 und 141-144.

<sup>37</sup> *Figures II*, Paris, 1969, S.43.

<sup>38</sup> Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, 1978, S.47f. Ähnlich schon Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (1929), Darmstadt, 3. Auflage 1957, S.18 und 275. Vgl. auch

Das Gewicht des letzten Relativsatzes ist nicht zu unterschätzen: Der textuelle Raum besteht weder aus Zeichen noch aus Vorstellungen, sondern aus den Zeichen eines Textes, sofern diese Vorstellungen bewirken. Wir untersuchen die in diesem Raum und aus seinen Bestandteilen sich zusammenfügende Gewalt(vorspiegelung). Dabei sind Zeichen und Bezeichnetes, *signifiant* und *signifié*, Darstellendes und Dargestelltes zu unterscheiden, aber nicht zu trennen - das eine ist nichts ohne das andere, der Text nichts ohne den Leser, es sei denn, eine Anordnung von Buchstaben. Zur Bezeichnung dessen, was im Text darstellend wirkt, scheint uns am geeignetsten der Begriff „Vorstellung“ (*représentation*), da er zugleich den Akt des durch seine Rede vorstellenden Erzählers und das Ergebnis dieses Aktes, das durch die Rede des Erzählers Vorgestellte und Vorstellbare<sup>39</sup>, meinen kann. Was letzteres sei, das hängt gewiß von der Vorstellungsgabe oder Einbildungskraft des Lesers ab, die wir nicht allgemein bestimmen können; doch setzen die Texte, die wir hier untersuchen wollen, dieser gewisse Grenzen und leiten sie in eine Richtung, und dieser Vorgaben gegenwärtig dürfen wir auch den Referenten, das, worauf der Text weist, in die Betrachtung einbeziehen. Es gilt also, so objektiv wie möglich und so subjektiv wie nötig zu sein.<sup>40</sup>

Objekt der Lektüre ist der Text. Was aber ist ihr Subjekt, wer ist dieser Leser, den wir schon mehrmals erwähnten? Ist es der reale Leser (Verfasser), der ideale Leser (deduktiv aus unserer Literaturauffassung abzuleiten), der zeitgenössische Leser (induktiv aus der gegenwärtigen Rezeption Drieux und des modernen Romans im allgemeinen zu ermitteln), der Archileser Riffaterres oder der informierte Leser nach Stanley Fish (andere Abstraktionen empirischer Erkenntnisse)? Da wir den Vorrang des Textes fordern, müssen wir uns folgerecht

---

Joseph Frank: „La forme spatiale dans la littérature moderne“ (engl. Erstfassung 1945), *Poétique*, Paris, III (1972), S.244-266.

<sup>39</sup> „Vorstellung ist ein Akt des inneren Sehens, Repräsentation bei innerem Licht. Die kleinen Weltfiguren treten im jeweiligen Kostüm der Einsicht hinter dem Vorhang der Augenlider auf. [...]“ (Ernst Jünger, *Sprache und Körperbau*, in *Sämtliche Werke*, Band XII, Stuttgart, 1979, S.86). *Darstellung*, so läßt sich ergänzen, ist die vom Erzähler geleistete Vorstellung, also die eine Seite der Textwirkung, die nur aus sich selbst schwerlich erklärt werden kann; sie ist Teil der Vorstellung, die Erzähler und Leser, wenn ein Text gelesen wird, gemeinsam entstehen lassen.

<sup>40</sup> Tadié stellt die absolute Objektivität der semiotischen Methode Michael Riffaterres in Frage, siehe *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1997, S.199f.

auch für eine Ästhetik der Textwirkung entscheiden und nicht für ein rezeptionsästhetisches Modell, wer auch immer der Receptor, der zu verallgemeinernde Leser sei. So legen wir den Entwurf zugrunde, den Wolfgang Iser mit dem Begriff des „impliziten Lesers“ bezeichnet und wie folgt beschreibt: Der implizite Leser ist die Rolle, die der Text dem, der ihn liest, anbietet; anders gesagt: die Summe der Möglichkeiten, jenes Wirkungspotential, als das der Text aufgefaßt wird, zu aktualisieren.<sup>41</sup> Wir fragen nach solchen Möglichkeiten und ihren Grenzen und versuchen, genau anzugeben, wie der Text (man kann auch sagen: der Erzähler, der bekanntlich nicht der Autor ist, sondern eine narratologische Textinstanz, gleichsam eine Stimme, die erzählt), die gesamte Vorstellung, die Einbildung oder *illusion romanesque*, leitet, indem er bestimmte Erwartungen erzeugt oder nahelegt, gewisse Verknüpfungen einzelner Vorstellungen auslöst oder begünstigt, oder aber manche Lesart, d.h. Art, das Erzählte zu „sehen“ und zu verstehen, durch bestimmte Mitteilungen ausschließt.

Es steht im übrigen außer Frage, daß wir dem hermeneutischen Zirkel nicht entkommen: Die eine oder andere Erkenntnis kann, anfangs, bloße Frucht unserer Intuition gewesen sein, doch ist alles in dieser Abhandlung Dargelegte schließlich einer objektiven Prüfung - dies mit Hilfe der nunmehr eingeführten Werkzeuge - sowie einer nicht weniger objektiven Ordnung und Argumentation unterworfen, die wir im jetzt Folgenden rechtfertigen.

### *Gliederung*

Nehmen wir an, daß eine Erzählung einerseits etwas Komponiertes ist, ein geformtes Ganzes, andererseits aus einzelnen Darstellungen (Handlungen, Dialogen, Gedanken, Bildern) besteht, die unmittelbar wirklich oder wahr erscheinen können. Wenn eine Erzählung mehrere Darstellungen des Verwundens, Tötens, Sterbens aufweist, bilden diese eine Struktur, ein Gefüge, das sich seinerseits in das große Gefüge der Erzählung einfügt. Andererseits kann sich in jeder einzelnen Darstellung ein Wiedererkennbares, Typisches offenbaren. Im

---

<sup>41</sup> Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, 4. Aufl. 1994, S.50-67. Vgl. dazu *id.*, *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore und London, 1989, S.42-69.

vollendeten Kunstwerk müßten beide Ansichten einander entsprechen, das heißt, die Form des Ganzen müßte der Form des Teils zumindest verwandt sein. Wäre es möglich, diese Darstellungen einzeln auf ihre Natur (ihre festgeschriebene Art oder aber ihr Wesen) und ihre Funktion (ihre eindeutig feststellbare zugeteilte Aufgabe oder aber eine Wechselwirkung) zu untersuchen, so wäre es angebracht, zunächst nach jener, dann nach dieser zu fragen. Doch ist ein im Textzusammenhang Geborgenes, autoreferentiell, referentiell oder symbolisch Wirkendes stets von beidem zugleich bestimmt, vom Eigenen wie vom Verhältnis zum Anderen, und läßt sich also durch grammatisch-rhetorische Analyse nicht fassen. Möglich ist es dagegen, zu fragen, wie der Einzelteil das Ganze bedingt und wie das Ganze den Einzelteil.<sup>42</sup>

Daher wird in dieser Arbeit zunächst, in einem ersten Teil, das Ganze der Texte betrachtet, in der Reihenfolge der Bestandteile oder Texteinheiten, nach ihrem Verhältnis zueinander und der zugrundeliegenden Motivation gefragt. Der Tod als Handlungsereignis<sup>43</sup> und die dargestellte Gewalt werden als kompositorische und dynamische Mittel oder Größen aufgefaßt. Wir unterscheiden zwischen zwei Erscheinungsweisen des Todes als Handlungsereignis und ordnen die Texte entsprechend zu. Besonders wichtig muß in diesem Zusammenhang die Frage nach dem Ende der Erzählung sein, dem Schluß.

---

<sup>42</sup> Vorausgesetzt wird hier eine organische Auffassung des Kunstwerks, wie Goethe sie vertritt (vgl. *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. XII, 9. Aufl. 1981, S.10ff. sowie 551-564 und 565-572) - und Drieu, vgl. das Vorwort zu *Gilles*, bes. S.14f. („folio“-Ausgabe), und vor allem das Vorwort zu *Les Chiens de Paille*, von dem die Rede sein wird. Bei Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart, 1995, findet sich folgende leicht faßliche Darlegung: „Die Erscheinung der Kunst hat in unserem Denken immer eine große Nähe zur Grundbestimmung des Lebens, welches die Struktur des ‘organischen’ Wesens hat. So ist es für jeden verständlich, daß wir sagen: ‘ein Kunstwerk ist irgendwie eine organische Einheit’. Was damit gemeint ist, läßt sich schnell erklären. Man meint damit, daß man spürt, wie hier jede Einzelheit, jedes Moment an dem Anblick oder an dem Text oder was es sonst ist, mit dem Ganzen geeint ist, so daß es nicht wie etwas Angestücktes wirkt oder herausfällt wie ein Stück Totes, in dem Strom des Geschehens Mitgeschlepptes. Es ist vielmehr zentriert auf eine Art Mitte hin. Wie verstehen ja auch unter einem lebendigen Organismus, daß er solche Zentrierung in sich hat, so daß alle seine Teile nicht einem bestimmten dritten Zweck untergeordnet sind, sondern der eigenen Selbsterhaltung und Lebendigkeit dienen“ (S.56f.).

<sup>43</sup> Mit dem Ausdruck „Handlungsereignis“ geben wir den französischen Begriff *péripétie* wieder, der im Gegensatz zum besonderen deutschen Begriff „Peripetie“ (dramatischer Umschwung) jedes folgenreichere oder unvorhergesehene Ereignis in einer Erzählung bezeichnen kann. Um Mißverständnisse zu vermeiden, bezeichnen wir die Handlung im Sinne von *intrigue* als „Handlungsgeschehen“.

Im ersten Kapitel behandeln wir zunächst *Rêveuse Bourgeoisie*; hier tritt der Tod als Handlungsereignis erst im letzten Viertel der Erzählung auf, ist aber von eindeutiger Gestalt und besonderer Wirkung. Dann kommen wir zu *Gilles*, dem umfangreichsten Werk; hier ist die Gestalt des Todes die gleiche, sein Auftreten aber sehr viel häufiger und seine Wirkung komplexer. Der kurze, dichte, gewaltgeprägte Schlußteil verlangt sogar eine ausgiebigere Beschäftigung als das Vorgehende; entsprechend lang fällt der *Gilles* gewidmete Abschnitt aus.

Im zweiten Kapitel werden die in der Folge entstandenen Werke behandelt, *L'Homme à Cheval* und *Les Chiens de Paille*, in denen der Tod nur mehr gewaltsam und dabei von anderer Gestalt erscheint. Aufgrund seiner außerordentlichen Dichte, Gewaltsamkeit und Komplexität fordert *L'Homme à Cheval* trotz geringem Umfang eine auch durch Kommentare gestützte Behandlung, die mehr Platz einnimmt als die jedes anderen Textes - wir müssen der Erzählung sehr eng folgen. In *Les Chiens de Paille* ist die Gestalt von Gewalt und Tod die gleiche, die Wirkung aber einfacher zu erfassen; dieses Werk nimmt eine besondere Stellung zu den anderen ein. (Schließlich wird im selben Kapitel auch das Fragment *Mémoires de Dirk Raspe*, zuletzt entstanden, kurz angesprochen: Da der Schluß fehlt, können wir diesen Text nicht als ein Ganzes untersuchen; doch ist festzustellen, daß der gewaltsame Tod, wo er sich hier abzeichnet, wiederum die gleiche Gestalt hat wie in den beiden zuvor entstandenen Romanen.)

Im dritten Kapitel werden die beiden frühesten Werke, *Le Feu follet*, der kürzeste Text, und *Beloukia* abgehandelt, in denen die Gestalt des Todes noch nicht eindeutig ist; diese Erkenntnis wird durch die vorangehenden Untersuchungen ermöglicht.

In einem zweiten Teil soll dann, auf das Gewonnene aufbauend, unter Einteilung in Funktionweisen, untersucht werden, wie die Darstellungen von Gewalt und Tod im einzelnen gestaltet sind, welches ihr Wesen ist, welche Sehweise sie in der Mikrostruktur offenbaren - als „manière de voir“ bestimmte Flaubert den der Wirklichkeit angemessenen Stil<sup>44</sup>. Dieser zweite Teil umfaßt vier

---

<sup>44</sup> Siehe Hugo Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal, Balzac, Flaubert*, Frankfurt am Main, 3. Auflage 1960, S.130-133 und 140f.

Kapitel, in denen wir den Blick vom fest in das dynamische Ganze des Erzähltextes Eingefügten bis zum stark selbständigen Bildlichen, vom Bewegten bis zum Starren wandern lassen. Diese wiederaufgreifende, eingehendere Untersuchung erfordert zum Teil längere Textzitate, die teilweise bereits im ersten Teil der Arbeit bemüht wurden.

Im Kapitel I beschäftigen wir uns mit den gewaltdarstellenden Leitmotiven, die im übrigen nicht zahlreich sind. Dies ist die mehr oder weniger musikalisch-kompositorische Art der Einzeldarstellung, das Ganze der Erzählung ist hier noch stark gegenwärtig.

In den Kapiteln II und III sehen wir die eigentlich szenische Darstellung, die *mise en scène* von Aktion: Erst die fest an den Kontext gebundenen dramatischen Handlungshöhepunkte, dann die selbständigeren und überdies stärker ausgestalteten epischen, die wir im ersten Teil nur sehr oberflächlich ansprechen konnten; in jenen ist der dargestellte Raum eng, in diesen ist er weit. Noch weiter, nämlich universell oder kosmisch, ist der Raum, in dem Gewalt und Tod ähnlich wie in der bildenden Kunst dargestellt werden. Das wollen wir im Kapitel IV betrachten. Hier haben wir es mit Texteinheiten zu tun, die weniger vom Kontext bedingt werden, als daß sie ihn bedingen.

Im zweiten Teil werden folgende Abkürzungen verwendet:

<i>FF</i> .....	<i>Le Feu follet</i>
<i>B</i> .....	<i>Beloukia</i>
<i>RB</i> .....	<i>Rêveuse Bourgeoisie</i>
<i>G</i> .....	<i>Gilles</i>
<i>HC</i> .....	<i>L'Homme à Cheval</i>
<i>CP</i> .....	<i>Les Chiens de Paille</i>
<i>MDR</i> .....	<i>Mémoires de Dirk Raspe</i>



ERSTER TEIL.  
TOD UND ERZÄHLBEWEGUNG

## KAPITEL I.

## DER TOD ALS BRUCH

Es trifft sich, daß *Rêveuse Bourgeoisie* (1937) und *Gilles* (1939) in ihrer Morphologie ähnlich geartet sind. Beide Romane stellen eine mehrere Jahre währende Entwicklung dar, beide weisen bezüglich der Erzählperspektive einen gewissen Variantenreichtum auf. Von Drieu selbst als „romans polyphones“ eingeordnet<sup>45</sup>, stehen sie dem klassischen realistischen Roman des 19. Jahrhunderts nahe. Auch werden sie als thematisch zusammenhängend gesehen.<sup>46</sup> Wir wollen zeigen, daß darüber hinaus der Tod als Handlungsereignis, verändernd in das Leben der Protagonisten einbrechend, in beiden Werken eine ähnliche kompositorische Funktion erfüllt.

1. *Rêveuse Bourgeoisie* - Tod der Hauptfiguren und Gegenwart des Erzählers

*Rêveuse Bourgeoisie*, ein häufig als naturalistisch bezeichneter Familienroman<sup>47</sup>, hat durch folgende Besonderheit einige Aufmerksamkeit erregt: Mit dem Beginn des vierten und vorletzten Teils ändert sich die Erzählperspektive.<sup>48</sup> Während zunächst ein allwissender Erzähler (dessen Allwissenheit mitunter zugunsten einer Fokalisierung aufgehoben ist) stets im Hintergrund bleibt, ergreift schließlich die Figur mit dem Namen Geneviève das Wort und verkündet, als Erzähler-Figur, das Vorangegangene sei die von ihr rekonstruierte Vorgeschichte zu ihrer eigenen Geschichte. Von der dritten Person wird also zur ersten übergegangen, von der heterodiegetisch-auktorialen

---

<sup>45</sup> Siehe *Gilles*, Vorwort, S.11 u. 13.

<sup>46</sup> Vgl. Grover, *Fiction of Testimony*, S.164.

<sup>47</sup> Siehe Robert Brasillach, *Les Quatre Jedis* (1944), Paris, 1951, S.276, einschränkend S.278; Robert Poulet, *Partis pris*, Brüssel und Paris, 1943, S.89. Grover, der nuanciert, *Fiction of Testimony*, S.165f.

<sup>48</sup> Vgl. Grover, *Fiction of Testimony*, S.165-167; Francis Flagothier: „Le point de vue dans l'œuvre romanesque de Pierre Drieu la Rochelle“, *Revue des Langues vivantes* XXXIV (1968), S.173ff.; Julien Hervier: „Drieu ou le roman inachevé“, *Cahier de L'Herne* Nr.42: „Drieu la Rochelle“, Paris, 1982, S.76; Leal, *Drieu la Rochelle*, S.93.

Erzählung zur homodiegetisch-auktorialen.<sup>49</sup> Der Leser sieht die Ereignisse nunmehr mit den Augen der Erzähler-Figur und hat Zugang zu ihrem Innersten. Mit Recht stellt Frédéric Grover fest, daß der schnellere Rhythmus, die Gedrängtheit der zweiteiligen Ich-Erzählung die geänderten Lebensumstände der Generation Genevièves reflektieren.<sup>50</sup> Doch spielt auch der Tod, der Angehörigen nämlich, eine Rolle bei diesem Kunstgriff, mit dem der Autor einen vielschichtigen Schluß von langer Hand vorbereitet: Die als Erzähler-Figur auftretende Geneviève steigert ihre eigene Gegenwart, ihre Anwesenheit in dem Maße, in dem sie den Tod der Ihren erzählt.

### *Vorletzter und letzter Teil*

Zwar tritt der Tod erst im Schlußteil als Handlungsereignis auf, doch wird er im vorangehenden Teil vorbereitet. Das große Sterben, dem alle Hauptfiguren außer Geneviève nach und nach zum Opfer fallen, ist wie in der klassischen französischen Tragödie im vierten und vorletzten Akt begründet.<sup>51</sup> So kann man feststellen, daß bereits ein Drohen des Todes durch das Vokabular suggeriert wird, welches auf den Höhepunkten der Dialoge Anwendung findet, also an besonders hervorgehobener und wirksamer Stelle: „ne pas vivre“, „mourir“, „crever“, „tuer“, „dernier mal“, „mort“. Teilweise werden diese Begriffe auch in Ankündigungen benutzt: „Ton grand-père en mourra“ (S.260), „Je ne vivrai pas“ (S.269), „je crèverai en Afrique“ (S.295). Die Erzählerin faßt die Bewegung der Figuren auf den Tod zu in zwei Anspielungen zusammen, welche die entsprechende Stimmung vermitteln; die erste, etwa in der Mitte des vierten Teils, drückt ein Herbeisehnen des Todes aus („Nous ne formâmes bientôt plus qu’un amas de

<sup>49</sup> Siehe hierzu Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, S.101ff., 106ff. Es handelt sich um eine hetero- bzw. homodiegetische Erzählung, in welcher der auktoriale Erzähler-Typus zumindest überwiegt.

<sup>50</sup> *Fiction of Testimony*, S.166. Flagothier dagegen schreibt: „Cette accélération ne répond à aucune nécessité profonde et il semble bien que Drieu [...] ait bâclé la fin du roman.“ („Le point de vue...“, S.175) - Wir werden diese Hypothese durch die folgenden Ausführungen widerlegen.

<sup>51</sup> John Flower weist auf die Entsprechung der fünf Teile des Romans zu den fünf Akten der *tragédie classique* hin („Drieu la Rochelle et la crise de la société contemporaine dans *Rêveuse Bourgeoise*“, *Cahiers F. Mauriac* Nr.18, Paris, 1991, S.111), um aber unverständlicherweise diesen Gedanken sogleich wieder zu verwerfen.

chairs misérables qui auraient bien voulu rentrer dans un magma commun”, S.262/263), die zweite ist der die Bewegung zusammenschauende Schlußabsatz des vierten Teils:

Depuis des semaines, je glissais lentement dans une fosse commune. J’entrai dans ma chambre et, sans fermer la porte, je me jetai sur mon lit. (S.292)

Man bemerkt die verbindende Verwendung des Adjektivs „commun“ in zwei einprägsamen Bildern: Alle werden bald sterben, wobei die rückblickende Ich-Erzählerin zwangsläufig ausgenommen ist.

Indes, der vierte Teil enthält auch einen starken Kontrast, der Leben und Beginn versinnbildlicht. Es handelt sich um die Idylle im Bois de Boulogne (S.281-284), wo die Vertreter der jungen Generation Rat halten und sich glücklich ergehen - eine Sequenz, die stark gewirkt hat.<sup>52</sup> Im sonnigen, waldigen Park verkörpern die beiden wandelnden Paare eine dem Tod, dem Sterben entgegengesetzte Bewegung, und darüber hinaus wird die Erfüllung des angekündigten Schicksals in diesem vorletzten Kapitel des vierten Teils (das im dramatischen Sinn einer Pause entspricht) durch den Dialog in Frage gestellt. Das letzte Kapitel freilich zerschlägt durch seine Peripetien alle Hoffnungen in einem ausgedehnten *accelerando*, das im Bruch Yves’ mit der Verlobten und der Familie gipfelt. Der Bruch besteht darin, daß der Sohn und Bruder sich bei den Kolonialtruppen verpflichtet, wohl wissend um die große Gefahr für sein Leben, was in einem Dialog bekannt wird, der den drohenden Krieg nicht unerwähnt läßt. Hier wird der Bogen geschlagen zur Wald-Idylle, wo es zum Ende heißt: „Le soleil les baignait de promesses: c’était l’été de 1913“ (S.284). Dieser Satz kann als eine Beschwörung des heraufziehenden Weltkrieges aufgefaßt werden.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Sie wird von Emmanuel Berl erwähnt („Breton, Malraux, Camus et les autres“, *Le Nouvel Observateur* Nr.633 (Okt. 1976), S.84-130), und Robert Poulet schreibt: „Tel passage de *Rêveuse Bourgeoise* restera à jamais dans la mémoire. Je pense surtout à la délibération des quatre jeunes gens au bois de Boulogne, tableau étonnamment simple et juste, que vient frapper un moment le fuyant soleil de la jeunesse“ (*Partis pris*, S.91). Bei Brasillach liest man: „La sensualité du récit devient ici une sorte de musique, profonde et merveilleuse, à laquelle nul ne peut rester insensible“, (*Les Quatre Jéudis*, S.278).

<sup>53</sup> So E. Berl: „Quand on pense que, quelques mois plus tard, ils nous ont envoyés à la boucherie...“, im Gespräch mit *Le Nouvel Observateur*, auch zitiert von Margarete Zimmermann, *Die Literatur des französischen Faschismus*, S.264.

Dadurch aber erhält das oben erwähnte Bild der „fosse commune“ besondere Bedeutung. Man kann sagen, daß der Hintergrund des großen Krieges den Untergang der Familie Le Pesnel spiegelt - doch ist dies nicht alles.

Die den vierten Teil beschließende Krise ist gekennzeichnet durch eine sich steigernde Heftigkeit der Dialoge und eine größere Gedrängtheit der entscheidenden, die Handlung vorantreibenden Worte und Ereignisse auf engem Raum. Wie bereits angedeutet, hat Frédéric Grover die künstlerische Bedeutung des schnelleren Rhythmus in der gesamten Ich-Erzählung erkannt; er führt aus:

The difference in literary treatment corresponds to and expresses the difference between the two periods described. World War I brought about the destruction of the old order of things. This change was not a political one only: it affected the social structure and the mores as well. *Rêveuse Bourgeoisie* in its two main divisions, life before 1914 and the life of the generation which was twenty in 1913, reflects this transformation through a change of rhythm.<sup>54</sup>

Tatsächlich fällt ja die Beschwörung des aufziehenden Krieges mit der nochmaligen Rhythmusbeschleunigung nach der Wald-Idylle zusammen. Der Krieg selbst findet sozusagen in der Ellipse zwischen den Teilen vier und fünf statt, denen hinsichtlich der erzählten Geschichte die Jahre 1913 und 1925 sowie 1928 entsprechen - mit der Einschränkung, daß in den letzten Teil Rückblenden eingefügt sind, namentlich das letzte Bild des verwundeten Yves. So wird der Krieg als Einschnitt fühlbar gemacht, jener Krieg, der für Geneviève den Verlust des geliebten Bruders und des Verlobten bedeutet. Erinnern wir uns, daß zu Eingang des vierten Teils die erzähltechnische Verwandlung mit folgenden Worten eingeführt wird: „Tout cela, c’était pour en venir à parler de moi, et d’Yves” (S.240). Wenn Geneviève und Yves aber nunmehr die Hauptfiguren sind und Yves im Krieg fällt, dann reflektiert, ja mimt der Übergang vom vierten zum fünften Teil das Erleben der Erzähler-Figur.<sup>55</sup> Das Entscheidende wird schließlich im fünften Teil deutlich, nachdem es im vorangehenden angekündigt, beschworen

---

<sup>54</sup> *Fiction of Testimony*, S.166.

<sup>55</sup> Bei Leal liest man: „[The] rupture in the fabric of the novel corresponds closely to the profound change in perspective from the generation of Agnès and Camille and their parents to that of their children.” (*Drieu la Rochelle*, S.93)

und fühlbar gemacht worden ist: Genevièves Erlebnis des Todes der Ihren, ihres Blutes, wobei Yves und Agnès eine ähnliche Behandlung erfahren.

*Genevièves Wunde: Der Tod des Yves und der Agnès*

Die Entwicklung Genevièves, vom Erzählgefüge wie gesehen reflektiert, wird durch den Tod von Bruder und Mutter scheinbar ungünstig beeinflusst. Zunächst stirbt Yves. Sein Weggang, der im übrigen das Ende der Großeltern bewirkt, der ersten Toten des Romans (vgl. S.303), kann bereits als Todessuche gedeutet werden, sein Tod ist angekündigt. Erfahren soll der Leser diesen beiläufig, in einer Replik Camilles zu Beginn des fünften Teils („Ces salauds qui ont tué ton frère“, S.299). In einer szenischen Darstellung weiter unten treten Geneviève und Yves gemeinsam auf, letzterer liegt schwerverwundet im Lazarett, und sein Äußeres sowie seine Leiden werden beschrieben. Dieser Abschnitt ist gekennzeichnet durch sehr kurze Absätze, die oft nur aus ein oder zwei einfachen linearen Sätzen<sup>56</sup> bestehen, sowie durch Merkmale des Subjektivismus („mon seul, mon vrai adoré“, „Quel bonheur de pouvoir dire: oui“, S.305 bzw. 307 - es spricht die erzählende, nicht die handelnde Erzähler-Figur). Die subjektiv interpretierende Erzählerin nimmt eine ähnliche Autorität für sich in Anspruch wie ein allwissender Erzähler, wobei die Knappheit ihren Worten Gewicht verleiht; nach Geneviève ist die Welt so, wie sie ihr erscheint, so, wie sie sie wahrnimmt.<sup>57</sup> In einem Satz wie „Il me regarda. Il vit soudain mon corps, ma beauté“ (S.307), wo Evozierung und Interpretation eines Bildes zur Einheit geworden sind, wird der *aplomb* der Erzähler-Figur auf dichterische, das heißt verdichtende, Weise spürbar.<sup>58</sup> Diese Erzähler-Figur nun wird nicht Zeugin von ihres Bruders Tod. Yves' Tod ist entsprechend summarisch berichtet: „[...] il

---

<sup>56</sup> *Phrases simples linéaires*, vgl. Delphine Denis / Anne Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, Paris, 1994, S.426 und 380.

<sup>57</sup> In den Teilen I-III, so hat der Leser es sich zu denken, rekonstruiert sie die Familiengeschichte gemäß ihrer eigenen Vorstellung.

<sup>58</sup> Es wäre möglich gewesen zu schreiben: *Il avait l'air de remarquer que j'étais devenue jolie.*

mourut deux jours après” (S.307).<sup>59</sup> Wie ein Echo folgt der knappe Bericht vom Tod des Verlobten und unterstreicht den eigentlichen Verlust. Ein Schlüsselsatz fällt hier:

[...] je ne savais pas que j'étais blessée à jamais. Oui, on peut, à vingt ans, recevoir une blessure par où déjà la vie s'écoule à flots.  
La blessure, cela a été la perte d'Yves. (S.307)

Diese „blessure“ wird für die Erfassung des Schlusses von Bedeutung sein, doch ist es zuvor nötig, einen Vergleich mit der Darstellung des Todes von Agnès anzustellen.

Wie der Tod des geliebten Bruders wird der Tod der Mutter, Geneviève durch ihr Geschlecht nahestehend, zunächst beiläufig erwähnt, und zwar noch vor jenem, in einem Abschnitt erlebter Rede: „[le] vieux père veuf, deux fois veuf [...] ces mensonges, ces simagrées [, ne] pouvaient-elles donc pas finir avec la mort d'Agnès et de Rose?“ (S.297). Wie der Tod des Bruders ist dieser Tod durch ein Echo hervorgehoben: Auch Rose, die Geliebte des Vaters, ist tot. Der Unterschied besteht darin, daß nicht lediglich Ausschnitte aus dem zum Tode führenden Leiden dargestellt werden, sondern die letzten Züge mitsamt dem Aushauchen selbst.<sup>60</sup> Die zwischengeschobenen Analysen der eigenen Regungen verstärken wiederum die Gegenwart der Erzähler-Figur, wobei aber das Wunden-Motiv wieder anklingt: Im Todeskampf leidet Agnès an der „déchirure, l'horrible déchirure“, die der Tod bewirke, und Geneviève stellt sich, in der Schlußfolgerung zu diesem Abschnitt, als geschwächt dar: „Je ne sentais en moi que faiblesse, sa faiblesse, la mienne“ (S.312). Durch diese Anordnung erscheint der Tod, wenn auch ebenso von der charakterlichen Schwäche der Figuren die Rede ist, wiederum als ungünstig. Unvermittelt ändert sich jedoch der Ton im folgenden Absatz:

L'enterrement réveilla en moi les sensations les plus animales et les plus farouches de mes vingt ans. Le regard des amis d'Agnès, des parents de province éclaboussait ma robe, c'était le jet d'une vase

<sup>59</sup> Hervier bemerkt, daß Yves der *héros miroir* des Autors ist, der niemals den Tod eines solchen szenisch dargestellt hat, siehe: „Drieu la Rochelle ou le roman inachevé“, *Magazine Littéraire* Nr.143, Paris, 1978, S.24-27.

<sup>60</sup> Auf diese Darstellung kommen wir im zweiten Teil der Arbeit zurück.

gluante qui aspirait à m’engloutir. Fuir, fuir tout cela, qui prétendait avoir un droit sur moi, fuir tout ce qui prétendait me reprendre de l’autre main ce qu’il m’avait donné de l’une: la vie. (S.313)

Wortwahl und Metaphorik drücken eine Heftigkeit der Empfindung aus, die eine entsprechende Reaktion der handelnden Figur ankündigt. Der dritte Satz, pathetisch, setzt den entscheidenden Begriff an die herausragende Stelle des letzten Wortes: das Leben. Der Gegenpol des nunmehr allgegenwärtigen Todes wird beschworen. So entsteht die Spannung, welche die Entwicklung Genevièves vorantreibend den Schlußteil des Romans prägt. Dem Subjektivismus gesellt sich dabei die Kraft der Erhebung, der Revolte bei, der *aplomb* der Erzähler-Figur tut sich nicht mehr nur im Subjektivismus der erzählenden, sondern auch in der Entscheidung der handelnden Geneviève kund, wobei „fuir“ zum Synonym von *rejeter* oder *refuser* wird. In der Tat schließt sich jene Episode an, welche die Loslösung vom Gatten und deren Folgen zum Inhalt hat: „[...] je devins une courtisane [...] Depuis une heure, j’étais la sœur du chasseur d’Afrique [...] Notre jeunesse était morte“ (S.314). Der Tod der Jugend aber bedeutet die Geburt einer neuen Geneviève, deren folgenreiche Handlungen, dicht gedrängt aneinandergereiht in einem längeren Abschnitt, der Leser im Anschluß erfährt: Ehebruch, Scheidung, Zusammenleben mit dem Geliebten, Reisen, Trennung, Veranlassung zur Schauspielerlaufbahn, womit das vorletzte der nur drei Kapitel des Schlußteils endet. „C’est de la mort des nôtres que nous mourons“, sagt Geneviève (S.320) und bezeichnet entsprechend den Tod der Mutter als „un des coups dont [elle mourrait] un jour“, durch den Tod des Bruders auf ewig verwundet „d’une blessure par où la vie [s’écoule] à flots“. Zugleich wird deutlich, daß aufgrund dieser Ereignisse paradoxerweise eine Verstärkung des Lebens, ja ein Erstarren der Protagonistin stattfindet. Indes soll, damit der Ring sich schließt, noch der Tod jener Figur erzählt werden, die Ursache aller Peripetien ist, die Geneviève das Leben geschenkt hat.



*Der Tod des Camille als Beschleuniger im Schlußkapitel*

Der Tod des Camille bewirkt die Vervollkommnung der Erzähler-Figur. Gleich einem Reaktionsbeschleuniger führt er das Ende des Romans herbei: Endlich verbinden sich Tod und Leben, Ende und Anfang, Erzählung (*narration*) und Aussagevorgang (*énonciation*) in der Rede Genevièves, die, im vierten Teil bereits Erzähler-Figur und Protagonistin, im letzten Kapitel des Schlußteils ihre Gegenwart in jeder Hinsicht auf das höchste steigert. Diese letzte Steigerung erfolgt in drei Schritten, von denen ein jeder seine Bedeutung für den Schluß des Romans hat.

Nach einer letzten Ellipse verkündet der Beginn des Schlußkapitels anhand eines dichterischen Bildes den Tod des Vaters:

Dans la glace nos visages réunis sont à nouveau séparés. Cette fois-ci, ils le sont pour toujours. Non pas à cause de la mort, mais parce que je suis en plein dans ma vie. (S.318)

Betont wird, so kann man sagen, mit der Bekräftigung der eigenen Lebensgestaltung die Lebenskraft Genevièves, die einen starken Kontrast zum alten, überwundenen Umfeld bildet; nachdem die Großeltern und Yves, François, Agnès, Rose gestorben sind, treibt der Tod des bei all seiner Schwäche so prägenden Vaters<sup>61</sup> diesen Kontrast auf die Spitze. Mit dem anschließenden Bericht vom Besuch Genevièves am Totenbett, an dem auffällt, daß der Tote selbst nicht beschrieben wird<sup>62</sup>, setzt der erste Schritt der obengenannten Steigerung ein: die apostrophische Anrede des toten Vaters im Rahmen eines inneren Monologs. Dem Begriff des „inneren Monologs“ kann jener der „unmittelbaren Rede“ (*discours immédiat*) vorgezogen werden<sup>63</sup>, der in der Tat

<sup>61</sup> Hierzu ist zu bemerken, daß Drieu eine Prägung durch Vererbung, durch die Weitergabe des Blutes veranschaulicht und am Ende des Romans (S.326f.), in der Bilanz Genevièves, erläutert.

<sup>62</sup> Erst auf Seite 322 erfolgt eine kurze, verblose, lyrisch zu nennende Evozierung, die nicht individualisiert: „Visage reposé, visage oublié“; auf Seite 326 wird das Bild wiederaufgenommen und negativ gesteigert: „ton visage aboli, inutile“.

<sup>63</sup> Nach Gérard Genette, *Figures III*, S.193f.

geeignet ist, das Entscheidende zu verdeutlichen: Die Distanz zwischen gesprochenem Wort und erzählender Wiedergabe, zwischen Figur und Erzähler ist aufgehoben. In unserem Fall, Geneviève ist ja Erzähler-Figur, bedeutet es, daß der zeitliche Abstand zwischen der erzählenden und der handelnden Geneviève aufgehoben ist. Diese neue Einheit aber verstärkt beim Leser den Eindruck oder die Illusion von der Gegenwart der Protagonistin noch erheblich. Während die apostrophische Anrede unterbrochen wird - ihr Beginn und ihre Wiederaufnahme sind auf den Seiten 320 bzw. 321 mit Anführungszeichen gekennzeichnet, die auf Seite 322 schließen (nach „épuisés par vos passions“) -, setzt sich die unmittelbare Rede Genevièves fort, wie die Verwendung des Präsens und eines deiktischen „ce“ anzeigen: „Pourquoi m’occuperais-je encore de ce cadavre?“ (S.322), „Près de Camille, mort comme vivant, je comprends [...]“; wir haben uns Geneviève immer noch beim aufgebahrten Camille vorzustellen. Die unmittelbare Rede endet erst auf Seite 325: Der Satz „Marie était cette vieille bonne bretonne, que nous avons depuis si longtemps [...]“ leitet eine Anekdote ein, deren narrativer Adressat weder der Geist Camilles noch Geneviève selbst ist, sondern der Leser. Kurz darauf aber wird das Präsens wieder verwendet und auch die zweite Person Singular: „Ah! Mon cœur n’est pas bien grand, non plus. Et c’est ça que je pleure, devant ton visage aboli, inutile“ (S.326): unmittelbare Rede und apostrophische Anrede sind wiederhergestellt. Durch diese Vermengung der zeitlichen Ebenen wird es möglich, sich die Gedanken Genevièves bald diegetisch als am Totenlager des Camille, bald extradiegetisch als am Schreibtisch der fiktiven Autorin gedacht vorzustellen. So erfüllen diese Passagen, in denen die Erzähler-Figur Bilanz zieht, die Ereignisse und Entwicklungen auslegt, auch die Funktion, durch die Überwindung der zeitlichen Distanz Genevièves Gegenwart im Sinne von Gleichzeitigkeit zu vertiefen<sup>64</sup> und im Sinne von Anwesenheit zu verstärken: Geneviève behauptet sich, indem sie, den Geist des Vaters anredend, angreifend, abrechnet mit der Vergangenheit. Gleichzeitig suggeriert der Text ihre Autorschaft, die zu Beginn des vierten Teils verkündet worden war.

---

<sup>64</sup> Während bei direkter Rede der Leser sozusagen Zeuge des Gesprochenen wird, das freilich nur wiedergegeben ist, folgt er bei unmittelbarer Rede den entstehenden Gedanken, die nicht als wiedergegeben vorzustellen sind.

Von diesem Punkt an wird der Schluß (die *clôture*<sup>65</sup>) als solcher greifbar - der zweite Schritt der Steigerung wird vorgenommen. Der abschließende Textabschnitt setzt, so meinen wir, mit dem drittletzten Absatz des Romans ein (S.326). Denn auf ein vorläufiges Schlußwort zur langen Bilanz, das im übrigen nicht einer gewissen Frivolität entbehrt („Tel est notre destin, tel est le destin des Le Pesnel [...] il y a des gens plus directs“), folgt ein Abschnitt unmittelbarer Rede, dessen Verben teils im Präsens, teils im Futur stehen:

D’ailleurs, je suis la maîtresse de Viremont qui est de roc [...] Je ne le tromperai jamais [...] je suis enceinte [...] Il va se produire quelque chose de merveilleux. Le sang des Le Pesnel va se mêler avec le sang des Viremont [...] Ce sera quelque chose, quelque chose d’inattendu. Quelque chose qui ouvre divinement tous les espoirs. (S.326f.)

Hier wird, mit den anderen Umständen Genevièves, ein neues, letztes Handlungsereignis eingeführt (weiter oben war es angedeutet: „Aujourd’hui fille, demain mère“, S.326), das mit Tod und Aufbahrung Camilles einen Kontrast bildet und gleichzeitig die handelnde Geneviève als Erhalterin des Lebens in Szene setzt - der Vater des Kindes, „de roc“, trägt einen evokativen Namen; Leben und höchste Kraft haben sich vereint. Nach der schließenden Bewegung am Ende der Abrechnung nimmt die Geschwindigkeit der Erzählung also wieder zu, wodurch die letzten drei Absätze eine Einheit bilden.<sup>66</sup> Vor allem aber erscheint die Erzähler-Figur durch ihre im Hier und Jetzt ausgesprochene Prophezeiung erstmals als neben Vergangenheit und Gegenwart auch die ihr unbekannt zu denkende Zukunft beherrschend. Sie bewirkt, am Ende der Erzählung, des Romans, die Öffnung der Geschichte.

Da die Öffnung erfolgt ist, könnte die Erzählung zu Ende sein, doch wird zunächst nur die unmittelbare Rede unterbrochen und ein letztes Bild evoziert:

---

<sup>65</sup> Vgl. Guy Larroux, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, 1995, S.39-45, wo *clôture* im engeren Sinn als den *récit* schließender Textabschnitt definiert wird - dem entspricht in der Terminologie Philippe Hamons die *clausule externe*, siehe *ibid.*, S.82.

<sup>66</sup> Mit der Neuheit des Futurs, das nicht auf Erzähltes vorgreift, läßt sich auch eine Änderung bezüglich der erzählten Zeit als Merkmal des materiellen Endes anführen, vgl. Larroux, *Le mot de la fin*, S.33.

A l'enterrement de Camille, pour la surprise épouvantée de tout Hocqueville, j'étais seule dans l'exquise cathédrale. L'orgue a joué pour moi et pour mon enfant. (S.327)

Es ist ein symbolisches Bild, das die lebendige und lebentragende Geneviève während der Messe für den toten Vater allein im heiligen Raum vorstellt: Die Gegenwart der Protagonistin ist damit dank der Vorstellung des Toten im einprägsamen Bild festgehalten. Das Höchstmaß ihrer Gegenwart wird jedoch in den nachfolgenden letzten Worten erreicht, welche den dritten Schritt der Steigerung bedeuten.

Betrachten wir also den Schlußabsatz:

O chagrins oubliés, je m'agenouille devant les chagrins à venir. Le fardeau si longtemps porté, je le rejette sur tes épaules avec mes joies, petite victime, petit veinard. (S.327)

Zunächst fällt auf, daß unmittelbare, nicht innere Rede endgültig die rückblickende Erzählung verdrängt. Diese Rede ist durch die rhetorische Emphase, das Pathos der einleitenden Anrufung wie durch die mit Hilfe von Anapher und Alliteration ein Paradoxon stilistisch hervorhebende, ebenso apostrophische Anrede des ungeborenen Kindes gekennzeichnet. Dies bewirkt bereits eine Akzentuierung des Endes.<sup>67</sup> Doch verbinden sich, im Gegensatz zur unmittelbaren Rede, wie sie sich weiter oben darbietet, nicht nur Aussagevorgang und Erzählvorgang; selbst der Abstand zwischen erzählter Handlung und Erzählung ist aufgehoben: Die Rede der Erzählerin stellt hier eine erfolgreiche Handlung dar, denn Geneviève verkündet, daß sie vor dem kommenden Kummer (den es gemäß der *illusion romanesque* noch nicht gibt) hier und jetzt niederkniet, was man sich durchaus bildlich vorstellen kann. Das Pathos verstärkt den Eindruck, diese Annahme des Schicksals erfolge im selben Augenblick. Der Rahmen der rückblickenden Erzählung, die extradiegetische Ebene<sup>68</sup>, eingeführt zu Beginn des vierten Teils (S.240), fällt mit der Handlung, der intradiegetischen Ebene, da zusammen, wo erzählte Zeit und Erzählzeit eins werden, wo das

<sup>67</sup> Vgl. Larroux, *Le mot de la fin*, S.84.

<sup>68</sup> Vgl. Genette, *Figures III*, S.238f.

erzählte Ich das erzählende Ich erreicht. Aber mit dem Schlußsatz geht der Autor noch weiter. Hier erreicht die Autorität der handelnden und erzählenden Geneviève ihren Höhepunkt, mittels des performativen Verbs. Indem nämlich die Erzähler-Figur die Metapher „Le fardeau [...], je le rejette sur tes épaules“ ausspricht, bewirkt sie, daß diese einer Ernennung entsprechende ideelle Handlung, dieser Akt als ausgeführt begriffen werden muß. Somit kann der Höhepunkt des Romans um Geneviève in seinem Ende gesehen werden.<sup>69</sup>

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Kräftigung des Lebens der nach dem erzähltechnischen Bruch immer stärker gegenwärtigen erzählenden Hauptfigur sich nicht im Gegensatz zum Tode vollzieht, sondern vielmehr *durch* den Tod - der geliebten wie der weniger geliebten Verwandten - und damit durch den eigenen („c'est de la mort des nôtres que nous mourons“). Dies ist die „ewige Wunde“. Sie führt das eigene Leben auf den Tod zu und verstärkt es. So erscheint der Tod (der anderen) als polarer Gegensatz zum Leben, der sich durch schmerzliches Einbrechen in das eigene und das wahrgenommene oder nacherlebte Leben der anderen offenbart und dessen Ablauf gebrochen wirken läßt. In der Erzählbewegung wird das fühlbar, denn die zugleich verletzte und gestärkte Erzähler-Figur verleiht dem Erzählvorgang (der *narration*) eine verstärkende und beschleunigende Gebrochenheit. Die vitale Bewegung aber, die wachsende Gegenwart und Gegenwärtigkeit der Erzählerin, gipfelt in einem akzentuierten offenen Ende, das auf das weitergegebene Leben (das vorgestellte Kind) weist und auf das kommende Leben (die Zukunft des Kindes) gerichtet ist.

Schon die bloße Anwesenheit, mehr noch der Subjektivismus der gleichsam allgegenwärtigen Erzähler-Figur verbieten es, ein Werk naturalistisch zu nennen, das eher demjenigen Roman Zolas nahesteht, der sich - auch durch einen besonderen Schluß - stark vom naturalistischen Modell unterscheidet: *Le Docteur Pascal*.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Interessant ist die Verwendung des Begriffs „victime“, hier offenbar im geläufigen, übertragenen Sinn; er wird uns noch begegnen.

<sup>70</sup> Siehe *Les Rougon-Macquart*, Band V, „Bibliothèque de la Pléiade“, Gallimard, Paris, 1958. Vgl. dazu Larroux, *Le mot de la fin*, S.121-126.

## 2. Gilles: Tod der Nebenfiguren und Distanz des Protagonisten

Es ist nicht unmöglich, *Rêveuse Bourgeoisie* angesichts der Teile IV und V als Entwicklungsroman zu bezeichnen, angesichts der sehr viel umfangreicheren Teile I bis III ist es jedoch fragwürdig. *Gilles* hingegen weist die Merkmale des klassischen Bildungs- oder Entwicklungsromans<sup>71</sup>, die hier im einzelnen nicht erörtert zu werden brauchen, durchgängig auf.<sup>72</sup> Die Figur des Gilles kann als ein Yves aufgefaßt werden, der aus dem Krieg zurückgekehrt ist<sup>73</sup> und der nun, ähnlich Geneviève, in seiner seelischen und geistigen Entwicklung dargestellt wird - mit dem weiteren inhaltlichen Unterschied, daß Gilles, gänzlich ohne Familie, nur Wahlverwandtschaften kennt. Es sind die Tode der Wahlverwandten, wenn man so sagen darf, welche die Entwicklung des Helden markieren, vielleicht bestimmen, wie es im Fall der Geneviève die Tode der Verwandten sind. Zwar ist Gilles nicht Erzähler, wohl aber einzige und eponyme Hauptfigur, Protagonist, sogar mehr oder minder idealer Held. Ganz im Gegensatz zu Geneviève bewegt Gilles sich zunehmend fort von den zentralen Koordinaten der Romanwelt, des diegetischen *univers romanesque*, in das der Autor ihn gesetzt hat, mehr noch, er entfernt sich, wie wir sehen werden, auch vom Leser.

---

<sup>71</sup> Die Frage der Grenze zwischen Bildung und Entwicklung Gilles' ist nicht entscheidend für unsere Fragestellung.

<sup>72</sup> Drieu selbst ordnet *Gilles* der „famille [des] romans d'éducation ou romans d'apprentissage“ zu, zitiert, nach F. Lefèvre, von Grover, *Drieu la Rochelle*, Paris, 1962, S.217. Grover urteilt in *Fiction of Testimony*, S.180: „*Gilles* is first of all an *Entwicklungsroman*, the *Wanderjahre* of Gilles Gambier before he finds his way“. In *Le Rêve et l'Action*, Columbia, 1978, S.59, spricht Hines vom „grand roman d'apprentissage *Gilles*“, den er auch als „*Bildungsroman*“ bezeichnet. (S.134). Bei Andreu/Grover, *Drieu la Rochelle*, Paris, 1989, S.400, wird *Gilles* in die Nähe von Flauberts *L'Education sentimentale* gerückt (in *Fiction of Testimony* finden wir eine Andeutung), und Ramon Fernandez führt treffend aus: „Il est dans la ligne et dans la destinée du roman français de produire périodiquement une éducation sentimentale. Flaubert, en arrêtant ce titre, a baptisé des centaines de romans futurs. M. Drieu la Rochelle était un des écrivains les plus qualifiés de sa génération pour reprendre le flambeau et assurer la bonne exécution du rite. *Gilles* est l'histoire d'une éducation sentimentale, c'est aussi l'histoire d'une éducation politique, et c'est aussi l'histoire d'une course assez vaine après l'argent. Les femmes, l'argent, la politique: trois thèmes qui ont formé le roman français au XIX<sup>e</sup> siècle et qui s'avèrent aussi nécessaires aujourd'hui qu'il y a cent ans“ („*Gilles*, par Drieu la Rochelle“, *Marianne* Nr.377, 10. Januar 1940, S.6). Susan Suleimans Ausführungen zu *Gilles* in *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, 1983, sprechen wir weiter unten an.

<sup>73</sup> Vgl. Leal, *Drieu la Rochelle*, S.97.

*Gilles und der Tod in der Welt des Verfalls*

Indem der grundsätzlich allwissende Erzähler in den drei von einem längeren „Epilog“ gefolgt Hauptstücken<sup>74</sup> des Romans die Figur Gilles den Toden ihm mehr oder weniger nahestehender Figuren gegenüberstellt, schafft er sich Gelegenheit, das Entwicklungsziel des Helden vorzubereiten: Zum einen verändert sich dieser im Zuge jener Ereignisse, zum anderen nimmt, wie angedeutet, seine Gegenwart im eigentlichen Handlungsgeschehen dieser Freske des gesellschaftlichen Verfalls bis zum Epilog hin ab. Doch wird auch die besondere Gestalt des Epilogs in den Hauptstücken bereits angedeutet und gerechtfertigt. Den Auftakt des Romans bildet die Ankunft des Frontsoldaten Gilles in Paris; das erste, „La Permission“ benannte Hauptstück schließt mit dem erneuten Aufbruch Gilles' an die Front, wobei sein Tod beschworen wird (der Leser glaubt freilich nicht, daß der Held bald fallen wird, da erst ein Drittel der Geschichte erzählt ist). Zwischen Ankunft und Aufbruch fällt der Selbstmord des Brautvaters Falkenberg. Im zweiten Hauptstück, „L'Elysée“, ereignet sich, während Gilles nach dem Krieg in Paris Fuß zu fassen sucht, der Selbstmord des jungen Freundes Paul Morel. Im dritten Hauptstück, „L'Apocalypse“, wird erzählt, wie Gilles gleichzeitig die Februarunruhen des Jahres 1934, die in den blutigen Ereignissen der Place de la Concorde gipfeln, und das lange Sterben seiner zweiten Frau Pauline erlebt.

Der Selbstmord Falkenbergs wird nicht dargestellt, seine unmittelbare Vorgeschichte ist bald aus der Sicht des allwissenden Erzählers, bald aus der Sicht Falkenbergs geschildert. Als Gilles von der Tat erfährt, heißt es: „La première pensée de Gilles [...] fut de se demander s'il avait un bon alibi“ (S.172); in der Wohnung des Toten verzichtet er darauf, ihn zu sehen (S.174): So wird eine unbestimmte Distanz des Helden zu diesem Mann geschaffen, den er doch schätzte („Cet homme l'avait toujours intéressé“, S.173), und gleich darauf eine anhaltende seelische Nähe Gilles' zur Welt der Schützengräben ausgedrückt:

---

<sup>74</sup> Der Übersichtlichkeit halber und um Verwechslungen zu vermeiden, bezeichnen wir die drei langen Teile des Romans als „Hauptstücke“ und ihre Unterabteilungen, in allen Ausgaben mit römischen Ziffern versehen, als „Kapitel“.

Je sais comment les hommes sont quand ils sont morts [...] Je sais que la mort est un masque. J'ai trop vu au front la facilité avec laquelle les hommes prennent ce masque. Je me rappelle un de mes hommes, surtout: mort, il avait l'air si calme, si sage, si profond - lui qui était, l'instant d'avant, si uniquement et complaisamment occupé par une histoire de gamelle volée. (S.174)

Gilles erscheint durch die von ihm selbst erzählte Anekdote aber auch in der Rolle des Zuschauers. In der sich anschließenden enttäuschenden Diskussion mit der verwaisten Myriam über die letzten Dinge wird deutlich, daß trotz der Kriegserlebnisse von einer Todesphilosophie des Protagonisten noch nicht die Rede sein kann. Doch wollen wir nicht vorgreifen und halten nur fest, daß bereits die Namen der Götter fallen, von denen zwei am Schluß des Romans beschworen werden: „Il songea à Carentan, à ses dieux qui avaient aimé les hommes, livré leurs corps pour leur salut: Dionysos, Attys, Osiris, Jésus“ (S.175).

Um den ersten Teil des Romans zu schließen, geht der Erzähler noch einen Schritt weiter in der Ankündigung von Gilles' Schicksal und im Vorzeichnen des Gesamtaufbaus, denn Gilles kehrt an die Front zurück, und im letzten Kapitel von „La Permission“ lesen wir: „Allait-il mourir? Il avait bien longtemps envisagé sa mort comme certaine [...] Maintenant, la mort ne lui apparaissait plus du tout sous le même aspect qu'au début de la guerre quand il ignorait l'amour et l'argent“ (S.239). Derart wird im Schlußkapitel des ersten Hauptstücks, also dem ersten inneren Schlußkapitel des Romans, das formal mit dem Schluß des Epilogs und des Romans eine Symmetrie bildet, der Tod auf dem Schlachtfeld evoziert, gleichzeitig aber eine geistige Entfernung des Protagonisten zu diesem Tod angedeutet. Gilles hat mit Alice gebrochen und befindet sich in Belfort. In den letzten drei Absätzen heißt es:

[...] il rouvrait sa destinée en semblant la fermer sur la mort.

[...] Elle eut dans les os un de ces frémissements qui annoncent la mort dans la vie d'un être.

Et Gilles ressentit par contrecoup ce frémissement [...] il entrevit cet aspect tragique de la destinée, c'est que nous nous apportons la mort les uns aux autres. Lui qui, par fidélité à son geste essentiel, s'en retournait du côté de la mort, d'où il était venu, il se retourna pour voir une dernière fois, avec des yeux agrandis par



l'effroi, le beau visage d'Alice qui se décomposait rapidement derrière lui. (S.241)

Diese *clausule interne* weist auf die Tragödie, denn sie führt die Begriffe des Schicksals und des Tragischen ein. Die Assertion „nous nous apportons la mort les uns aux autres“, eine bezüglich der Perspektive gewandelte Wiederaufnahme der Maxime „Nous mourons de la mort des nôtres“ aus *Rêveuse Bourgeoise*, kann als Grundvoraussetzung des Handlungsablaufs gelten. Die Bewegungsrichtung von Gilles' Entwicklung wird vorgezeichnet: „il rouvrait sa destinée en semblant la fermer sur la mort“; Gilles erscheint, als Meister seines Schicksals, auch als Meister der folgenden Handlung. Einen Parallelismus mit diesem Satz bildet folgender: „[il] s'en retournait du côté de la mort, d'où il était venu“. Beide Sätze bezeichnen den idealen Punkt, an den Gilles im Epilog wieder gelangt. Während es sich aber dort um die letzte Konsequenz handelt, geschieht der Ausbruch, die Flucht an die Front hier - wo wir uns an den Fortgang Yves' erinnern - „aus Treue zur wesentlichen Geste“ des Helden<sup>75</sup> („par fidélité à son geste essentiel“, S.241). Durch diese Analyse, die ganz dem Erzähler angehört, wird einerseits die nicht auf Reifung beruhende Entscheidung des noch am Anfang seiner Entwicklung Stehenden betont, andererseits, so scheint es zunächst, die Gesetzmäßigkeit dieser Entwicklung zu einer Todessuche hin angedeutet.

Die letzte Einheit des Kapitelschlusses stellt Gilles dar, der mit Schrecken wahrnimmt, wie das schöne Gesicht der Geliebten, auf das er zurückblickt, sich verändert; die Verbform „se décomposait“ hat einen doppelten, wenn nicht dreifachen Sinn: der Abschiedsschmerz wirkt entstellend, und Gilles' zunehmende Entfernung, räumlich und geistig, wird durch ein Unkenntlichwerden der vertrauten Züge im Blick zurück versinnbildlicht; endlich aber ist es wohl auch eine Allegorie des gesellschaftlichen Verfalls, von dem der Protagonist sich nach dem dritten Hauptstück endgültig abwenden soll, um sich dem Kriegstod preiszugeben. Jene Sätze, die wie als Rahmen dieser ersten *clausule interne* eine Wendung der Figur zum gewaltsamen Tod bezeichnen, klingen später gleich einem Leitmotiv wieder an. Die festgestellten Ankündigungen, die Vorzeichnung

---

<sup>75</sup> „Held“ ist hier zugleich im Sinne von „Protagonist“ und von „Heros“ zu verstehen.

des Romangefüges in „La Permission“ gestatten uns, das erste Hauptstück als ein Präludium zu bezeichnen.

Auch das zweite Hauptstück, „L'Elysée“, weist einen Selbstmord auf, jenen Paul Morels<sup>76</sup>. Hierbei handelt es sich nun um ein Ereignis, das einem Paroxysmus der Handlung gleichkommt. Die Bedeutung der Figur Pauls, in ihrem Verhältnis zu Gilles und im Vergleich zu Falkenberg, ist von Grover und, ergänzend, von Leal analysiert worden, deren Urteil wir uns anschließen: Beide Selbstmörder, so Grover, sind Identifikationsfiguren des Helden und daher, vor allem durch interne Fokalisierung, stärker entwickelt als andere Nebenfiguren.<sup>77</sup> Während der pessimistische Falkenberg Stärken, Höhen, „Obertöne“ von Gilles' Charakter darstelle, finde man bei Paul Morel, dem Schwachen, Hilflosen, „Untertöne“ davon.<sup>78</sup> Leal betont die zentrale Stellung des Jungen im Gefüge von „L'Elysée“.<sup>79</sup> Sein Selbstmord ist nicht nur ausgeblendet wie der Falkenbergs, sondern, nicht unüberraschend für den Leser, im nachhinein berichtet, nämlich zu Beginn des drittletzten Kapitels (S.470). Zunächst berichtet der Erzähler unmittelbar, dann faßt er den Bericht, den die Schwester, Antoinette, Gilles am Telefon macht, zusammen: „Elle lui racontait que Paul s'était tiré un coup de revolver dans la bouche, pendant la nuit, couché dans son lit“ (S.471). Der Tote wird nicht dargestellt, im Gegensatz zu Falkenberg, der Leser kann sich Paul lediglich auf dessen Bett, also an wenig heroischem und wenig tragischem Ort,

---

<sup>76</sup> Die Wahl des Namens geht sicher auf Drieus Lektüre von D.H. Lawrence zurück, den er auch übersetzte. Der gleichnamige Held von *Sons and Lovers* stirbt indes nicht, sondern leidet, gleich Geneviève in *Rêveuse Bourgeoisie*, am Tod der Seinen.

<sup>77</sup> „A noticeable consequence of Drieus method is that the substance and individual fictional existence of the other characters in the novel corresponds to the closeness of their relationship to Gilles: those with whom he identifies, like M. Falkenberg and Paul Morel, have greater reality. It is characteristic that their inner thoughts are revealed by themselves in passages narrated by their own point of view instead of from Gilles' or from the omniscient author's [(hier wäre *narrator* vorzuziehen)]“ (*Fiction of Testimony*, S.202).

<sup>78</sup> „Powerful and solitary, like Vigny's Moses, he [(Falkenberg)] aspires to rest and nothingness. His haughty pessimism is not without grandeur. He represents overtones of Gilles' character. Paul Morel might be said to represent undertones of the same character. He is Gilles' „sunken image“. His suicide is the last refuge of the weak and the delicate who have been hurt by the outside world because they have never been able to adapt to it“ (*Fiction of Testimony*, S.203) - Es ist hier zu bemerken, daß Drieu einen Pessimismus (im Sinne Schopenhauers) bei Falkenberg nicht eigentlich entwickelt, vielmehr heißt es von dieser Figur, daß sie ans Nichts glaubt, in dem sie sich zu verlieren begehrt. Die Haltung Falkenbergs ist stoisch-nihilistisch.

<sup>79</sup> *Drieu la Rochelle*, S.101.

vorstellen und ist durch den knappen, durch zwei Aussage-Instanzen von einer szenischen Darstellung getrennten Bericht weit entfernt vom Geschehen. Eine Verbindung mit der vorangegangenen Tat ist dadurch hergestellt, daß Gilles, der sich angesichts des Todes von Falkenberg um sein „Alibi“ gesorgt hatte, nunmehr von der „Révolte“-Gruppe zu Unrecht bezichtigt wird, Schuld am Tode Pauls zu tragen. Es sei festgehalten, daß durch die obengenannte vorgestellte räumlich-zeitliche Trennung der Leser die Kluft zwischen den Nebenfiguren und Gilles aus dessen Sicht nachfühlen kann. Auf die Auseinandersetzung mit „Révolte“ folgen, im letzten Kapitel dieses Hauptstücks, die pessimistischen Ausführungen Carentans als letzte Steigerung dieser Bewegung: Frankreich stirbt, heißt es im Dialog, der das Dekor des halbverlassenen Dorfs Hocqueville (das wir aus *Rêveuse Bourgeoisie* kennen) einbezieht. Gilles und sein *père spirituel* sind äußerst gegenwärtig, aber allein. Von Freunden, Gesellschaft und Volk Abstand nehmend, wird der Protagonist folglich im nächsten Schritt, im dritten Hauptstück, „L'Apocalypse“, die gleichnamige Zeitschrift allein herausgeben, Eheglück und Nachkommenschaft anstreben. Der durch Absatz hervorgehobene Schlußsatz von „L'Elysée“ lautet entsprechend, den bisherigen Stand der Entwicklung auch symbolisch zusammenfassend: „Il n'avait pas d'enfant“ (S.494).

Indes hat die Paul-Morel-Episode neben der dramatischen noch eine besondere strukturelle Funktion. Durch verschiedene Anleihen an das Genre des Kriminalromans wird eine Atmosphäre geschaffen, die bereits auf jene des Epilogs weist, ja die den radikalen Genre-Bruch andeutet, welcher die satirische Sitten- oder Verfallserzählung der drei Hauptstücke zu einer, wenn auch nicht reinen, Abenteuererzählung mit Anklängen an die moderne Unterart der Geheimagentengeschichte werden läßt.<sup>80</sup> „L'Elysée“ spielt in der Stadt Paris, und es werden Bestandteile jener für Drieu zeitgenössischen Spielart des Kriminalromans verwendet, die, ohne daß ein Rätsel zu lösen wäre, das Dekor hervorhebend, Milieus, Stimmungen, Gefühle darstellt<sup>81</sup>. Paul Morel irrt, begleitet

---

<sup>80</sup> Das ändert nichts am Hauptthema, der Geschichte eines Lebens in einer bestimmten Epoche.

<sup>81</sup> Siehe Tadié, *Le roman d'aventures*, S.14. Bei Roger Caillois liest man: „Le récit n'a de commun avec le roman policier [classique, à énigme,] que d'en être évidemment issue, par exagération de son aspect sensationnel, par le rôle qu'y jouent bandits et détectives, par la place qu'y tiennent les

von der gewöhnlichen Rebecca, durch Paris und erwägt, seinen Vater, den Präsidenten der Republik, zu ermorden. Er führt eine Pistole mit sich, auf welche der Erzähler wiederholt die Aufmerksamkeit lenkt, und neigt zu Gewaltausbrüchen. Es entsteht so eine unvermittelte Spannung, der anteilnehmende Leser fragt sich, was als nächstes geschehen, was Paul anrichten wird. Derweil tritt das Schicksal des Protagonisten Gilles, der die Rolle des Beschützers übernimmt, in den Hintergrund. Das Dekor bilden Cafés, Straßen, Automobile, ein schäbiges Hotelzimmer, ein Kommissariat; Polizisten, in Uniform und in Zivil, treten auf, und Gilles nimmt den festgenommenen Paul in Empfang, der betrunken auf die Beamten geschossen hatte, die ihn ihrerseits nicht ohne Gewaltanwendung ruhigstellten (S.461-465). Der kontrastierende Schauplatz des Elysée-Palastes und die Auftritte des Präsidenten-Ehepaars weisen in diesem Zusammenhang auf die Geheimagentengeschichte, und schon der geheimnisvolle Inspektor Jehan steht dieser nicht fern. Doch schließlich muß man feststellen, daß Paul mit der sozusagen vom Erzähler auf den Präsidenten Morel gerichteten Pistole sich selbst erschießt: Damit findet die Kriminal-Episode ein jähes Ende, und Gilles ist wiederum, in der gewohnten Atmosphäre der Sittenschilderung, seinen geschwätzigen politischen Freunden gegenübergestellt, die ihn für schuldig am Tod des Selbstmörders erklären, wodurch, wie oben festgestellt, der Bogen zum Tode Falkenbergs geschlagen wird. Wir können also schon dort den Beginn einer Reihe von Andeutungen des Genre-Bruchs sehen, der uns weiter unten beschäftigen wird - im „Epilogue“ ermordet Gilles einen Mann. Dabei ist mit diesen Feststellungen freilich die dramatische, aber auch die generische oder gattungsmorphologische Vorbereitung des Epilogs noch nicht vollständig erfaßt, was deutlich wird, sobald wir uns ganz dem dritten Hauptstück, „L’Apocalypse“, zuwenden.

„L’Apocalypse“, deutlich kürzer als die beiden vorangehenden Teile, gipfelt in der Darstellung der blutig niedergeschlagenen Erhebung vom 6. Februar 1934, deren Zeuge Gilles wird, und jener sich fast unmittelbar anschließenden Darstellung des Todes seiner Frau Pauline. Das erste Kapitel sowie der Beginn des

---

morts violentes et les assassinats prémédités [...] La peinture de la violence submerge l’effort abstrait“ (*Approches de l’Imaginaire*, Paris, 1974, S.201). Vgl. auch Tzvetan Todorov: „Typologie du roman policier“, in *Poétique de la prose*, Paris, 1971, S.9-19.

zweiten sind zusammenfassende Berichte, die über mehrere Jahre im Leben Gilles' Auskunft geben und sich durch häufige Verwendung eines iterativen *imparfait* auszeichnen (S.499-504). Das Handlungsgeschehen stagniert also zunächst, obwohl die erzählte Zeit um Jahre fortschreitet. Das *incipit* des zweiten Kapitels verdient einige Aufmerksamkeit:

Alors que le printemps finissait, Gilles avait été attiré par une zone encore plus profonde parmi les zones infinies et diaprées de la solitude: il était parti dans le désert. De la grande ville au désert, passage facile, logique; du sable humain au sable. Et il lui fallait le désert dans sa vérité, dans sa grande ardeur d'été. (S.502)

Das romantische Motiv des Helden, der in die Wüste geht, findet man in anderen Romanen Drieus, so im nachfolgenden *L'Homme à Cheval*, wieder.<sup>82</sup> Erinnern wir uns vorerst nur daran, daß auch Yves in die Wüste geht - als Soldat, um bald darauf im Krieg zu fallen. Dann ist wichtig, daß zum Auftakt der szenisch dargestellten Handlung (auf S.504 setzt sie ein) Gilles als völlig zurückgezogen von den Menschen des Verfalls erscheint, entfernt von der Welt, in die er als Kriegerurlauber erstmals eingetreten war.<sup>83</sup>

Dieses ist der Fuß einer besonders steilen Spannungskurve, die zu ihrem Ende hin von Datumsangaben markiert wird. Zunächst leitet die Begegnung Gilles' mit Pauline in Algier eine Idylle ein. Wie die Wald-Idylle in *Rêveuse Bourgeoisie* täuscht diese den Leser, um die Wucht und Schärfe der folgenden zerstörerischen Peripetien um so stärker spürbar zu machen; dabei umfaßt sie aber nicht eine einzelne Szene, sondern bildet einen hauptsächlich von zusammenfassenden Berichten geschaffenen Hintergrund für die Erzählung des politischen Geschehens. Kurz nach der Einführung von Paulines Schwangerschaft, die an eine Lösung der am Ende von „L'Elysée“ entwickelten Problematik glauben läßt<sup>84</sup>, erklingen bereits erste Mißtöne: „- Eh bien, nous allons nous marier, fit-il. Elle devint blanche. Un peu plus tard, il murmura d'une voix brisée:

---

<sup>82</sup> Im Falle von Gilles ist hier der Gedanke an Chateaubriands Helden René naheliegend.

<sup>83</sup> Es liegt im Bild der unendlichen Zonen der Einsamkeit ein Hinweis darauf, daß sich das Schicksal Gilles' nicht in der Einsamkeit vollenden kann.

<sup>84</sup> Besonders, wenn man sich an den Schluß von *Rêveuse Bourgeoisie* erinnert; doch wird keinem der Helden Drieus eine Vaterschaft zuteil.

‘Petite sotté’“ (S.543). Stufenweise werden Idyll und Lösung im Folgenden zerstört. Die Blässe Paulines wird wiederholt betont (S.543, 546 und schließlich S.566: „Le visage de Pauline s’altérait. Un reflet gris remplaçait l’ambre de son teint“). Zum Ende des achten Kapitels (S.566/567) treten dicht gedrängt, teils im Dialog, teils im mehr oder weniger stark zusammenfassenden Bericht verkündet, die Schmerzen Paulines ein, der Verlust des Kindes und der Fruchtbarkeit; das schlechte Ergebnis des Eingriffs wird bekannt. Die *clausule interne* bildet eine mittelbare Ankündigung des Todes: „Les cas de cancer chez un être de trente ans sont rares et étaient alors mortels“ (S.567).<sup>85</sup> Nach dieser ersten Epiklimax werden kurze Darstellungen des sich steigernden Leidens in die Erzählung eingeflochten (S.585, 588/589, Pauline bittet Gilles, sie zu töten), das (ab Seite 604) in den Todeskampf mündet. Bevor wir aber Paulines Tod behandeln, müssen wir, um die zusammengehörigen Bestandteile der *clausule* der drei Hauptstücke nicht auseinanderzureißen, auf den generischen Aspekt eingehen.

Der Handlungsstrang, der von Gilles und Pauline erzählt, verläuft parallel zu jenem, der Gilles seinen politischen Freunden gegenüberstellt. Beide Stränge sind, abgesehen von der Verbindung durch die Hauptfigur, durch ihre Bewegung auf den Tod hin einander ähnlich. Höhepunkt von „L’Apocalypse“ als Gipfel der doppelten Spannungskurve ist die Schilderung der Tage um den 6. Februar 1934, in welcher der Leser erfährt, wie Gilles das historische Massaker auf der Place de la Concorde erlebt. Dieses Ereignis aber wird durch episch zu nennende Mittel zum bisherigen Höhepunkt des gesamten Romans gestaltet, und diese epischen Ansätze bereiten, wie die Paul-Morel-Episode, den Epilog vor. Wohlgemerkt, es handelt sich lediglich um Ansätze, die nicht den Grundton des Romans verändern, sondern einen anderen Ton anklingen und wieder verklingen lassen, dem Scheitern der Volkserhebung entsprechend. Wiederum wird das Neue frühzeitig und nahezu unmerklich eingeführt, denn in die anfängliche Idylle mit Pauline fällt die Erinnerung Gilles’ an ein Fronterlebnis:

Il retrouvait cet état de grâce qu’il avait connu dans les tranchées. Une première fois, dans les bras de Pauline, il se rappela ce matin en premier ligne [...] où il avait vu surgir entre les misérables trophées du

---

<sup>85</sup> Mit Gilles’ Gedanken über einen möglichen Zusammenhang zwischen Krankheit und früherem Lebenswandel Paulines (S.541f.) wird also eine falsche Fährte gelegt, die gleichzeitig der Spannung dient und der Nachhaltigkeit des Kapitelschlusses.

parapet la primevère la plus naive et la plus triomphale du monde. Parmi trois brins d'herbe, entre des détrituts et des débris sardoniques, elle tintinnabulait faiblement comme une petite fille qui s'en va chantonnant se jeter dans les pattes du satyre, appelant par son ignorance provocante les plus atroces déchirements. Alors il avait eu le sentiment que cette infime palpitation était l'image de son âme. [...]

A la primevère il avait dit: „Je t'appelle Eulalie, chaque chose demande un nom particulier. Et toute ma vie je témoignerai qu'Eulalie a vécu.“

Ensuite il s'était occupé de la distribution des grenades. Son lyrisme avait blêmi. (S.532f.)

Das Bild der Blume ist ein besonderes Bindeglied zwischen den Hauptstücken und dem Epilog, wo es allusiv wieder erscheint.<sup>86</sup> In dieser erneuten Evozierung der Welt des Krieges (Vgl. „La Permission“, S.174) fällt es als Kern eines Gleichnisses auf, das auch allein stehen könnte. Damit erfüllt diese Rückschau eine dreifache Funktion. Sie führt ein zurück- und vorausweisendes Symbol ein, das dem Tod polar entgegengesetzt ist. Sie trägt zur dramatischen Entwicklung entscheidend bei, indem sie Gilles eine entscheidende Erkenntnis wieder zuteil werden läßt, die unter dem Drohen des Kriegstodes deutlich wurde: Die einmal geschaffene Gestalt *ist* und kann durch Zerstörung nicht vernichtet werden.<sup>87</sup> Und diese bereits episch-idealistische Thematik erhält nun, im Ansatz, eine episch-anschauliche Ausgestaltung<sup>88</sup>, die, unterbrochen durch die dialoggetragene Handlung, zum vorläufigen dramatischen und stilistischen Höhepunkt<sup>89</sup> überleitet, nämlich zur Darstellung des Concorde-Blutbads aus der Sicht Gilles' (S.595,596).

Diese außergewöhnlich dichte Sequenz wird im zweiten Teil der Abhandlung eingehend analysiert. Halten wir vorläufig nur fest, daß es sich gleichsam um den Entwurf eines Schlachtengemäldes handelt, in dem Gilles Zeuge, Beobachter bleibt; die Schilderung ist ausgesprochen episch, denn die von Parataxe geprägte Sequenz hat die Selbständigkeit einer *page d'anthologie*, und

<sup>86</sup> Der Name „Eulalie“, „die Wohlredende“, ist nicht geläufig, stößt aber den nachforschenden Leser auf das französische Eulalia-Lied und so auf die Märtyrerin Eulalia von Mérida, und auch der nicht nachforschende Leser trifft, setzt er die Lektüre fort, im Epilog den von gewaltsamem Tod bedrohten Gilles in der Ortschaft Santa Eulalia auf Ibiza an.

<sup>87</sup> Vgl. dazu R.D. Reck, *Picture Gallery Novel*, S.129ff.

<sup>88</sup> Nach Emil Staiger (*Grundbegriffe der Poetik*, S.117f.), der sich auf Schiller beruft, zeichnet sich der epische Stil, verweilende Vorstellung, durch eine Selbständigkeit der Teile eines Textes aus.

<sup>89</sup> Hierunter sei die stilistisch am stärksten vorgehobene Stelle verstanden.

der Erzähler stellt die Ereignisse unkommentiert vor, indem er immer wieder beim Detail verweilt<sup>90</sup>. Sehr wichtig ist ihr Schluß, der gleichzeitig Schluß des Kapitels ist:

Gilles courait partout aux points de plénitude qui lui apparaissaient dans la nuit et dans les lueurs et, quand il arrivait essoufflé, il trouvait un carré de bitume déserté qu'un corps couché ne comblait pas.(S.596)

Das Bild Gilles', der den Kampf sucht und nicht findet, ist geeignet, einen Romanschluß wünschen zu lassen, in welchem der Held, der heroische Protagonist, den Kampf findet, zeigt aber an, daß dies im gewohnten Pariser Dekor nicht möglich ist. Die Notwendigkeit eines Bruchs zeichnet sich ab. Dabei ist dieser Satz, wie wir unten sehen werden, stilistisch der am stärksten herausgehobene des gesamten Kapitels und nimmt damit, als *clausule interne*, eine herausragende Stellung im Ganzen ein. Mit diesem Abschnitt von *prose cadencée* - wir kommen in Teil zwei darauf zurück - berührt Gilles das Epos im Augenblick der bisher schnellsten und gedrängtesten Handlung im Sinne von Aktion.<sup>91</sup>

Nun muß die Spannungskurve fallen, denn die durch politische Dialoge und Beschreibungen des von Demonstranten bevölkerten Regierungsviertels (S.592, 593) dramatisch vorbereitete gewalttätige Aktion stößt ins Leere<sup>92</sup>. Indes sichern Sterben und Tod Paulines als zweiter, schwächerer Handlungshöhepunkt ein gleichmäßiges Abfallen der Kurve. Der Todeskampf Paulines vollendet sich stufenweise und wird (von Gilles) als bereits erfolgt wahrgenommen:

[...] Pauline agonisait. Brusquement, dans la soirée du 7, elle avait cessé de voir et d'entendre. [...] Pendant qu'il n'était pas là, elle était partie [...]

Elle était morte, elle était déjà morte [...] La France mourait pendant que Pauline mourait.

Celle-ci décéda imperceptiblement dans la nuit du 8 au 9 février. (S.604f.)

<sup>90</sup> Vgl. Staiger, *Grundbegriffe*, S.108-118.

<sup>91</sup> Vgl. zu dieser Sequenz auch die verschiedenen Lesarten von Paul Renard: „Le 6 février 34 ou Comment Gilles devient fasciste“, *Roman 20-50*, Lille, Nr.24, Dezember 1997, S.111-121.

<sup>92</sup> Wie der Sturmangriff in Drieus Kriegsnovelle „La Comédie de Charleroi“.



Es fällt auf, daß der Erzähler hier eine detaillierte Chronik erstellt, die in ihrer Genauigkeit, in ihrem Verweilen eine Stimmung des Abschieds fühlbar macht. Schließlich erhält der Schluß dieses letzten Hauptstücks die Form eines Ausklangs: Obwohl Gilles mit Berthe, seiner letzten Geliebten, bricht, haben wir es nicht etwa mit einem stark akzentuierenden letzten Paukenschlag zu tun. Vielmehr erscheint die Verzweiflung der verlassenen Berthe als ein verhaltenes Echo vom Todeskampf Paulines: „Torrents de larmes, sanglots, spasmes, râles, agonie, mort, autre veillée funèbre“ (S.608). Diese ungewöhnliche Aufzählung drückt eine Ermüdung aus, die der Erzähler sich aneignet, um die Ermüdung des Protagonisten zu suggerieren:

Femmes mortes. [...] Assez. Femmes mortes. Il était mort aux femmes.  
 [...] Il regardait autour de lui ce charmant décor, mort comme celui de sa chambre avec Pauline.  
 - La vie exquise que nous pourrions avoir, bafouillait Berthe.  
 (S.608f.)

Es wird deutlich, daß Gilles nun an nichts mehr seelisch gebunden ist, an die Frau, das Geschlechtliche ebensowenig wie an das Vaterland, den Staat - der Satz „La France mourait pendant que Pauline mourait“ (S.605) faßt die Symbolik von „L’Apocalypse“ im knappen Parallelismus zusammen - oder an die Heimat: „Il avait envie de s’en aller, de plonger dans un autre univers“ (S.607). Dieser Satz kann sowohl räumlich als auch metaphysisch verstanden werden. „Toute sa vie crevait“ heißt es weiter oben.<sup>93</sup> Wenn aber alles Leben, das Leben um Gilles und sein eigenes, für tot gilt, einem geistigen Tod gleichkommt<sup>94</sup>, dann könnte nur

---

<sup>93</sup> Auch der alte Carentan ist mittlerweile tot: Kurz vor seiner Hochzeit mit Pauline, so wird knapp berichtet, erfuhr Gilles vom plötzlichen Tod seines *père spirituel* (S.544).

<sup>94</sup> Der Gedanke eines geistigen Todes findet sich auch im Schauspiel *The Cocktail Party* (Uraufführung 1949) von T.S. Eliot, das inhaltlich manche Ähnlichkeit mit *Gilles* aufweist. Im zweiten Akt sagt Edward Chamberlayn zum Psychiater Sir Henry Harcourt-Reilly:

I once experienced the extreme of physical pain,  
 And now I know there is suffering worse than that.  
 It is surprising, if one had time to be surprised:  
 I am not afraid of the death of the body,  
 But this death is terrifying. The death of the spirit -  
 Can you understand what I suffer?

(S.112 in der „Faber-Paperback“-Ausgabe, London, 1979).

noch der Tod - oder sein Drohen - ihm Leben sein. Es ist also alles vorbereitet für einen radikalen Bruch im Zeichen des Todes: Bruch mit der Sittenschilderung, die durch unfruchtbare Dialoge die epischen Ansätze zu ersticken scheint, wobei das Dekor einen besonderen Platz einnimmt; in seinem letzten Satz spricht der Erzähler vom „*décor mort*“. Die Replik Berthes, die das letzte Wort der drei Hauptstücke des Romans bildet, setzt eine Note, die als verhaltener Mißklang bezeichnet werden kann. Hier dürfte der Roman nicht enden, denn nunmehr wünscht sich der Leser, sofern er Gilles mit Anteilnahme begleitet hat, aufgrund des Mißverhältnisses zwischen ausgedrücktem Streben und dargestellter Wirklichkeit eine *conclusio* in straffster Form, einen radikalen Bruch mit dem bedrückenden bisher Erzählten.<sup>95</sup>

### *Tod und Distanz im Abenteuer*

Das Abenteuer ist das Konzentrat des Lebens. Wir atmen schneller, der Tod rückt näher heran.

ERNST JÜNGER, *Annäherungen*

Leal bemerkt, daß die vier Teile von *Gilles* vier unterschiedlichen Stadien der Entwicklung des Protagonisten entsprechen.<sup>96</sup> Doch der vierte Teil, „Epilogue“ überschrieben, ist seinerseits in zwei Hälften gegliedert, die nicht mit den Kapiteln der vorangegangenen drei Hauptstücke gleichgesetzt werden dürfen. Zwar steht der Epilog dem dritten Hauptstück, „L’Apocalypse“, im Umfang kaum nach, jedoch werden in jenem zwei außerordentlich dichte Episoden durch eine (etwa ein Jahr der Geschichte überspringende) Ellipse voneinander getrennt (S.675)<sup>97</sup>. Dies kommt in *Gilles* sonst nicht vor. Der lange, handlungsintensive, an szenischen Darstellungen und gerade an blutigen Handlungsereignissen reiche Schlußteil, dem in der Larrouxschen Terminologie der „*épilogue impur*“

---

<sup>95</sup> Anzumerken ist auch, daß die erbärmliche, genuschelte Replik Berthes, in welcher der Ausdruck „*vie exquise*“ wie ein unfreiwilliger, doch aufreizender Hohn wirkt, eine Antithese geradezu herausfordert.

<sup>96</sup> *Drieu la Rochelle*, S.104.

<sup>97</sup> Sie ist in den meisten Ausgaben typographisch mit einem Sternchen markiert.

entspricht<sup>98</sup>, erzählt, wie Gilles sein Dasein im Krieg vollendet, über eine Läuterung an die Schwelle eines metaphysisch begriffenen Todes gelangt. Er hat Kritik und Forschung verhältnismäßig stark beschäftigt. Während es bei Francine Dugast-Portes heißt: „Certes le roman n'est pas organisé autour de la séquence finale [das ist der zweite Teil des Epilogs], mais il y aboutit, comme au dénouement d'un roman d'éducation“<sup>99</sup>, kommt Julien Hervier in einem gleichwohl grundlegenden Aufsatz<sup>100</sup> zu einem Urteil, dem wir nicht folgen können. Eine vollständige Wiedergabe ist hier angebracht:

Gilles se transforme bien en militant fasciste, mais il y perd sa cohérence et le roman se casse en deux. Drieu a si bien senti ce [*sic*] hiatus qu'il a changé le nom de son personnage. Gilles, le décadent parisien, devient Walter pour se battre en Espagne. Ou plutôt, car jamais le narrateur ne nous explique que c'est bien Gilles qui, pour des raisons faciles à inventer, a dû changer son nom pour celui de Walter, il s'agit d'un autre personnage, creux et vide, qui se substitue au personnage-miroir que Drieu nourrissait depuis des années de sa propre substance. A la toute fin du roman, Gilles retrouve son nom pour mourir, Drieu sait de nouveau de quoi il parle. Mais entre-temps la mutation du personnage a profondément modifié la nature du roman. De héros problématique d'un roman d'apprentissage, il est devenu le héros antagonique d'un roman à thèse, ainsi que l'a fort bien démontré Susan Suleiman. En trahissant son propre moi, Drieu a créé un monstre romanesque d'un genre hybride. („Drieu la Rochelle romancier“, S.217)

Es trifft nicht zu, daß Gilles erst am Ende des Romans den Namen Walter ablegt; indes wollen wir uns nicht mit dieser Feststellung begnügen, um die Hypothese der Inkohärenz des Helden und des Romans zu widerlegen. Es ist gezeigt worden, wie der Autor in den Hauptstücken den Epilog vorbereitet, nun gilt es, die im

---

<sup>98</sup> Siehe *Le mot de la fin*, S.157: Der Epilog ist unrein, wenn er sich mit der „formule opposée“, nämlich der szenischen Darstellung, vermischt. Larroux sieht als geringste Gemeinsamkeit der Epiloge, die er untersucht, eine zeitliche Verschiebung an: „Le critère le plus fréquemment respecté est celui du décalage temporel, à double valeur de postériorité et de conséquence“. Dieses Kriterium finden wir in *Gilles*, doch heißt es bei Larroux zuvor (S.153): „Tout est joué quand s'écrit l'épilogue“. Wird nicht im Schlußteil Gilles' Schicksal erst entschieden? Wir sprechen dennoch vom „Epilog“ von *Gilles*, weil Drieu „Epilogue“ schreibt (S.611). Die auf Induktion beruhende Definition Larroux' ist damit zu erweitern.

<sup>99</sup> „Drieu la Rochelle: la parabole espagnole“, *Récifs* III (1981), S.55. Auf die Begründung gehen wir, soweit sie unseren Gegenstand berührt, weiter unten ein.

<sup>100</sup> „Drieu la Rochelle romancier“, in: Marc Dambre (Hg.), *Drieu la Rochelle écrivain et intellectuel*, Paris, 1995, S.211-222.

Epilog bestehenden Verbindungspunkte aufzuzeigen und zu fragen, wie diese sich in den Text einfügen. (Auf das Problem des *roman à thèse* kommen wir erst im Zwischenergebnis, das den ersten Teil dieser Arbeit abschließt.)

In der ersten Hälfte des Epilogs (S.613-675) wird die Aktion in der Form des Abenteuers, des gefährlichen Lebens in Szene gesetzt und der Leser zu diesem Zweck mit einer anderen Welt vertraut gemacht. Die Eröffnung könnte einen anderen Roman einleiten:

Entre sa valise fermée, qui reposait sur le pliant à côté de l'étroit lavabo, et le lit sur lequel tout à l'heure il s'était vautré, l'homme marchait, tournant sur lui-même après le deuxième pas. Il fumait cigarette sur cigarette. De temps en temps, il toussait et crachait, et pourtant on était au mois d'août. L'homme était en bras de chemise et suait sans arrêt. Etais-ce seulement à cause de la chaleur? (S.613)

An der *in medias res* und in eine gespannte, fiebrige Atmosphäre geleitenden szenischen Darstellung fällt die Wahl der externen Fokalisierung auf: Vorgestellt wird das äußere Geschehen, das innere kann nur erschlossen werden.<sup>101</sup> Damit gleicht dieser interne Beginn dem *incipit* des Romans.<sup>102</sup> Da aber auch das Äußere der Figur nicht beschrieben wird, ist ungewiß, um wen es sich handelt. Zweimal heißt es lediglich „l'homme“. Wie das Dekor nach und nach eingeführt wird und schließlich erkennen läßt, daß wir uns in Barcelona zu Beginn des Spanischen Bürgerkriegs befinden („quartier [...] dangereux“, „la guerre civile“, „les Ramblas“, S.614), so werden auch die Figuren langsam eingeführt: „l'homme“ wird im Dialog „monsieur Walter“, vom Erzähler fortan „Walter“ genannt - der Name ist ohne Referenz im Romantext -, später (S.617, 621) erfahren wir, er habe ein „nordisches Äußeres“ und eine falsche Identität. Ebenso wird der „dicke Mann“ bald beim Namen genannt, später beschrieben. Die externe Fokalisierung

<sup>101</sup> Vgl. Genette, *Figures III*, S.207-208; Jost, *L'œil-caméra*, S.73-76.

<sup>102</sup> „Par un soir de l'hiver de 1917, un train débarquait dans la gare de l'Est une troupe nombreuse de permissionnaires [...] Le visage de ce jeune sous-officier changeait de seconde en seconde, tandis qu'il passait le guichet, remettait sa permission dans sa poche et descendait les marches extérieures“. Mit dem nächsten Satz („Ses yeux furent brusquement remplis de lumières, de taxis, de femmes“) beginnt, auf eine gleitende Weise, die grundsätzliche, mitunter eingeschränkte Allwissenheit des Erzählers in den Hauptstücken. - Das *incipit* von *Gilles* ist demjenigen von *L'Education sentimentale* nicht unähnlich, verzichtet aber auf ein exakt detailliertes Dekor.

aber währt als ausschließliche Erzählperspektive nur die ersten beiden Absätze des Epilogs. Mit dem Satz „Il attendait une certaine heure [...]“ (S.613) herrscht bereits die interne Fokalisierung, die bis zum Romanende beibehalten wird; etwas weiter (S.614) nimmt sie all ihre Möglichkeiten wahr: Fortan sieht der Leser das Geschehen ausschließlich mit den Augen Walters.<sup>103</sup> Durch die endgültige Beibehaltung der internen Fokalisierung - der Protagonist ist die einzige fokale Figur, die übrigbleibt - sowie das Festhalten an vom Erzähler kommentierten Dialogen und Monologen<sup>104</sup> schafft der Autor trotz des ästhetisch notwendigen deutlichen Bruchs zu Anfang des Epilogs eine modale Kontinuität des Romans - dieser bricht keineswegs entzwei.

Die Spannung der Barceloneser Teilepisode, auf einer Situation des Eingekeuseltseins beruhend, dabei genährt von den häufigen Beschwörungen der Todesangst Walters und der Blicke der feindlichen Statisten, diese Spannung findet ihren Höhepunkt in der Darstellung eines unerwarteten Mordes: Walter erschlägt, erwürgt Van der Brook, um dessen Papiere zu rauben (S.621).<sup>105</sup> Hier nun gibt der Erzähler zu verstehen, daß Walter niemand anders als Gilles ist, denn unvermittelt heißt es einmal: „Gilles tâta“. Es wird damit um so deutlicher, daß der Mord an Van der Brook mit dem Selbstmord Falkenbergs zu verbinden ist (Gilles fragt, wie wir sahen, in „La Permission“ angesichts der Nachricht vom Tode des wohlhabenden Bürgers nach seinem „alibi“), vor allem aber mit der Paul-Morel-Episode: Auf den angedeuteten, aber nicht erfolgten Mord am Präsidenten Morel und die behauptete, aber nicht vorhandene Schuld Gilles' am Selbstmord Pauls antwortet die Bluttat, die der gewandelte - nicht gänzlich verwandelte -

---

<sup>103</sup> Der Erzähler beschreibt die inneren, seelischen Vorgänge, die in Walter ablaufen, während die anderen Figuren nur von außen gesehen werden und ihre seelischen Bewegungen Anlaß zu Spekulationen sind: „Walter était très gêné de traverser les Ramblas avec ce gros Hollandais qui ressemblait exactement à une caricature de bourgeois dans un journal communiste. Il était gros, haut en couleur et étalait un air complaisamment astucieux. Il ne comprenait *probablement* rien à ce qui se passait autour de lui et, en dépit d'une certaine peur qui l'habitait, *semblait* incapable de mesurer les dangers qui l'entouraient. Il était vrai qu'il trinquait sans arrêt et qu'avant de quitter l'hôtel *il avait dû* boire déjà pas mal“ (S.614, die Kursivsetzungen sind von uns). Das Äußere Walters wird nicht betrachtet, sondern, wenn nötig, über den Weg seines Bewußtseins evoziert; ein Beispiel: „Walter se sentait pâle“ (S.663). Als es von Walter und Van der Brook heißt: „Etant donné leur tenue assez soignée et leur air nordique, on les prit *sans doute* pour des communistes plus ou moins russes ou russifiés“ (S.617), ist die Erwähnung der äußeren Erscheinung natürlich als ein Gedanke des die Lage abschätzenden Helden zu verstehen.

<sup>104</sup> Vgl. F. Dugast-Portes: „La parabole espagnole“, S.55.

<sup>105</sup> Zur Darstellung im einzelnen siehe Teil zwei.

Gilles als „Walter“ begeht. Weshalb bildet dieses Ereignis den ersten Höhepunkt des Epilogs? Damit die Entfernung Gilles'/Walters vom Leser gewährleistet bleibt. Zunächst ist die Distanz des Handelnden modal, der englischsprechende, einen nicht-französischen Namen tragende, dem Leser fremde „Walter“ wird nur von außen gesehen. In jenem Augenblick, in dem wir Walter, dessen Perspektive die des Lesers geworden ist, als Gilles erkennen müssen, begeht dieser einen hinterhältigen Raubmord an einem Mann, der möglicherweise ein Neutraler oder gar ein politischer Freund ist. Auf diese Weise wird die bisher grundsätzlich mögliche Identifikation mit dem Helden vereitelt oder zumindest erschwert, eine allgemeine ethische oder moralische Distanz geschaffen. Wir sehen mit den Augen Walters/Gilles', der dadurch die Rolle des Romanhelden nunmehr ganz ausfüllt<sup>106</sup> - nach der Tat nimmt bei großer Detailliertheit der Schilderung die Erzählgeschwindigkeit zu, Bruchteile von erlebter und unmittelbarer Rede prägen die Darstellung der Flucht aus Barcelona (S.622-628) -, doch gleichzeitig ist er uns so fern wie der zurückgelassenen Pariser Welt.

Die Atmosphäre von allen Seiten drohender, auch vom Protagonisten selbst ausgehender Todesgefahr, also Spannung in der Form von *suspens*, und die szenisch dargestellten blutigen Handlungsereignisse sind Merkmale des im Epilog vorherrschenden Tones, der dem Genre (oder der Untergattung) des Abenteuerromans entstammt.<sup>107</sup> Francine Dugast-Portes stellt fest: „[...] de fait nous nous trouvons désormais en plein roman d'aventures, beaucoup plus nettement que dans l'épisode héroi-policier de l'Elysée“<sup>108</sup>. Die gewählte Spielart der Spionagegeschichte steht dem *roman policier* indes sehr nahe, was die Verbindung mit der Paul-Morel-Episode strafft.

---

<sup>106</sup> So sieht es auch F. Dugast-Portes: „[...] s'ajoute une concentration évidente du récit autour de Gilles, la focalisation n'étant plus prêtée à d'autres personnages: il conquiert une sorte d'unité, accède pleinement au statut de héros, ne s'éparpille plus en rôles douteux“ („La parabole espagnole“, S.56).

<sup>107</sup> Jean-Yves Tadié weist darauf hin, daß im von Aktionen getragenen, *mit dem Bildungsroman verwandten* Abenteuerroman nicht die Handlung vom Handelnden abhängt, sondern der Handelnde von der Handlung. Ein wesentlicher Bestandteil ist nach Tadié die Spannung im Sinne von *suspens* („c'est-à-dire le procédé de narration qui fait attendre et désirer la réponse à une question posée“), mit der es sich folgendermaßen verhält: „Le roman d'aventures organise son suspens de telle sorte qu'aucun événement ne porte en lui-même de signification immédiate, que la solution (en termes de vie ou de mort) comme l'explication (en termes de vérité ou d'erreur) en soient toujours différées“ (*Le roman d'aventures*, Paris, 1982, S.5, 7f., 10). In *Gilles* ist freilich die unmittelbare Bedeutung der Ereignisse gerade nicht ausgeschlossen, da „Epilogue“ kein isolierter Text ist.

<sup>108</sup> „La parabole espagnole“, S.55.

Bevor aber das Abenteuer auf Ibiza seine Möglichkeiten ausschöpft<sup>109</sup>, erfolgt ein Zwischenspiel mit besonderer Funktion: In der Flugzeugsequenz (S.628-637) wird durch das Motiv des Fluges eine *suspension*, ein rauschhaftes Schweben versinnbildlicht, das auch im Bericht des Erzählers angedeutet wird:

Walter dormit profondément. Quand il se réveilla, il jeta un regard de bonheur autour de lui. Ce qu'il voyait: le cuir de ce dossier, le dos du pilote, ces visages, c'était sa vie qui durerait encore très longtemps. Mais ce regard de bonheur ne pouvait pas durer: il repensa qu'il était voué à la mort. (S.628)

Quand même, ce ne serait pas commode à Ibiza. On l'interrogerait, on le torturerait... C'était drôle, il avait confiance. (S.631)

Walter se pencha [...] vers la mer. 'Le monde est fait d'un grand saphir', murmura-t-il. Depuis qu'il avait fait le choix d'une nouvelle destinée, depuis qu'il était entré dans un ordre rigoureux, il jouissait plus profondément qu'autrefois de toutes les beautés du monde. (S.632)

Es handelt sich nicht um eine dramatische Pause, denn von den Reisebegleitern geht Gefahr aus, vor allem ist der Flug gefährlich: das Flugzeug wird (scheinbar) angegriffen (S.633; anschließend, S.635, wird die Seelenruhe des Wahrnehmenden wiederum betont: „Quant à Walter, il revenait à son indifférence“). Vielmehr ist von einer *suspension* der inneren Dramatik des Helden zu sprechen, in dessen Empfindung sich Höhe und Tiefe - man beachte das wiederholte Adverb „profondément“ - auf Kosten des Strebens in eine Richtung verbinden. Der hiermit in ein Bild gefaßte Abstand Gilles' ist also die Abgehobenheit oder Losgelöstheit desjenigen, der im todesgefährlichen Handeln begriffen zur Kontemplation findet. Nebenbei wird verdeutlicht, daß Gilles/Walter keinesfalls den Tod sucht, wohl aber die Nähe des Todes. Doch vom Bildungsziel ist er noch entfernt, es besteht noch eine seelische Verbindung zum dekadenten Pariser Gilles der Hauptstücke, die in erlebter Rede erfaßt wird:

Il y avait toujours ce vieux résidu de peur au fond de sa vie [...] Il ne s'était donc pas assez arraché? Il y avait encore une sale vieille ficelle. Dieu savait de quoi elle était faite. Souvenirs? Regrets? [...] En

<sup>109</sup> Die in Barcelona spielende Handlung und die auf Ibiza spielende sind thematisch aufs engste verbunden und als zwei Hälften derselben Episode, desselben Abenteuers zu sehen.

attendant, il allait crever, sans gloire. Sans gloire? Il regarda la mer [...] Aimait-il mieux être au Fouquet [...]? (S.635)

Die verhältnismäßig lange Flug-Sequenz ist nicht handlungsintensiv. Um so stärker wirkt die ausgesprochen dichte und schnelle Erzählung der balearischen Teilepisode, die bezeichnenderweise mit einer Bruchlandung beginnt. Bei gleichzeitiger referentieller Verbindung bildet sie einen entscheidenden thematisch-strukturellen Kontrast mit den Hauptstücken. Bei Francine Dugast-Portes heißt es:

[...] il est clair que se trouvent réorganisés, à travers l'Épilogue, les dénouements partiels de multiples séquences: dans le creuset espagnol, tout ce qui était échec apparaît comme étape d'une conquête, conduisant à la transfiguration finale.<sup>110</sup>

Hinsichtlich der auf Ibiza spielenden Handlung erreicht der Autor diesen rettenden Bruch, indem er sich streng an das Motiv-Gefüge des Abenteuerromans hält und den Motiven, sie in das Ganze einwebend, tieferen Sinn verleiht. Bereits das Barceloneser Geschehen weist eine weitgehende Übereinstimmung mit diesem Gefüge auf, das nunmehr wiederholt und amplifiziert wird. Nach Tadié gilt nämlich:

La structure du récit est toujours la même: attente et préparatifs du départ, embarquement, premiers succès et batailles, captures, dénouement heureux pour le héros enfant et pendaison pour les autres.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> „La parabole espagnole“, S.57.

<sup>111</sup> *Le roman d'aventures*, S.195; besondere Referenzen sind hier Stevenson und Mac Orlan. - Das Warten im feindlichen Barcelona wiederholt sich in der vom Feind besetzten Insel-Ortschaft. Gilles/Walter entkommt auch hier, schiffet sich mit den Freunden ein. Es folgen Kampfhandel, Walter bewährt sich bei der Einnahme des Hafens, der Feind wird zurückgedrängt, und im eroberten Ibiza-Stadt schreitet man zur Erschießung der Gefangenen. (S.641-669).

F. Dugast-Portes versäumt nicht, die Aufmerksamkeit auf die Spezialisierung zur Spionagegeschichte zu lenken: „Tout l'arsenal du roman d'espionnage est mis en œuvre: fausses identités emboîtées, pactes divers, vol et transmission de documents - l'annonce de l'arrivée du convoi russe à Barcelone“ („La parabole espagnole“, S.56)

Auch die typischen Motive im Sinne von Bildern und Requisiten finden wir im „Épilogue“ in großer Zahl: Pierre Mac Orlan nennt als „points de repère“ das Meer, den Soldaten, den Matrosen, das *cabaret*; Tadié ergänzt diese Aufzählung durch: den Hafen, den Wind, die Felsen, die Phantome (*Le roman d'aventures*, S.192, 195). Letztere finden sich bei Drieu nicht, wohl aber unheimliche Begegnungen, etwa die mit Saron oder die mit Manuels Männern am nächtlichen Strand.



Erstmals wird Gilles/Walter, mit anderen Personen vereint, zu einem äußeren Sieg geführt, doch geht dem eine Veränderung voraus. Die erste Begegnung mit dem Freund in feindlicher Umgebung, dem Kampfgefährten Saron (S.646), ist zunächst Gelegenheit, wiederum eine Verbindung zur Pariser Zeit Gilles' herzustellen: Gilles/Walter hält seinen Beobachter für invertiert und evoziert daraufhin, in erlebter und unmittelbarer Rede, die zurückgelassene Welt des Verfalls („cette maladie [...] dont il avait manqué mourir“ (S.646)), wo man an Krankheit zugrunde geht:

[...] il se rappelait tout le grouillement de son cauchemar de vingt ans. Et tout cela, ce soir, reparaissait dans cette foule où l'on avait tué déjà beaucoup dans les deux sens et en vain et qui se promenait, idiote, inquiète et oublieuse de son inquiétude. (S.647)

Walter ist also kein „personnage creux et vide“, wie Hervier es sieht, sondern noch voll von unüberwundener Vergangenheit<sup>112</sup>, die ihn noch am Schluß verzagen zu lassen droht. Hier dient der Zweifel des Helden am kriegerischen Geschehen zunächst dazu, die Wirkung des Zusammentreffens mit dem ersten Mitstreiter zu verstärken, dessen zweideutiger glühender Blick mehrmals hervorgehoben wird. Kurz zuvor heißt es: „Son intérêt pour les autres individus était mort avec son intérêt pour son propre individu“ (S.646 - in den Metaphern nimmt die Gegenwart des Todes und damit seine Nähe im vorgestellten Geschehen zu, doch wird weder valorisiert noch differenziert). Indem Gilles/Walter sich vom individuellen Erleben entfernt, nähert er sich dem ursprünglichen oder elementaren, hier dem Erleben der Freundschaft als Gegensatz von Feindschaft, aber auch einem Bejahen des Todes, denn im Zuge der Begegnung will er nun dem möglichen Tod entgegentreten: „Fuir, encore fuir, toujours fuir. Assez. Faire autre chose que fuir. Se battre“ (S.649). Dieser innere Monolog, einen Absatz bildend und von monoremen Sätzen ohne Subjekt geprägt,

---

<sup>112</sup> Wir haben es mit einem wahren Konzentrat der Erinnerung an die Verfallswelt zu tun, jedoch weniger mit einer Zusammenfassung der Hauptstücke von *Gilles* als mit einer zusammenfassenden Anspielung auf die vorher entstandenen Erzählwerke Drieux, besonders *La Suite dans les Idées*, *Blèche*, *Le Feu follet*: „Les drogues, les hommes caressant les hommes, la peinture de Picasso (tiens, n'était-il pas né par ici? non, plus bas, à Malaga) et son fulgurant aveu final, les music-halls, les casinos sur les plages, les romanciers catholiques et leur hideuse obsession d'un péché qu'ils voulaient non seulement originel mais final, les juifs et leur chute hors de toute authenticité, les cauteleux radicaux francs-maçons comme de grosses araignées, l'Action Française et sa vaine vérité [...]“ (S.646f.)

ist stilistisch herausgehoben; die Beschwörung von Entscheidung und Tat bezeichnet einen der Schritte, die den Epilog - das heißt die Vollendung des sich entwickelnden Helden - unterteilen.<sup>113</sup> Als Walter Van der Brook totschlägt, handelt er als Flüchtiger.

Der Held ändert also die Richtung seiner Bewegung, aus Flucht wird Angriff. Doch bedeutet diese Wahl keine Umkehr; Gilles' Flucht galt ebenso dem - undifferenzierten - Tod wie dem - diesem gleichgesetzten - Verfall, und in dem Maße, in welchem er sich nunmehr dem gewaltsamen Tod nähert, vergrößert der Held seine Entfernung zum Verfall, zum Verderben; er überwindet diejenigen Erinnerungen, die ihn trotz der äußeren räumlichen Entfernung noch zurückhielten. Der Weg zu den Kampfgenossen hat die Ortschaft Santa Eulalia zum Ziel: So wird der Leser an die Eulalie-Offenbarung erinnert, Bild der Einheit Gilles' angesichts von Tod und Zerstörung. Der nächtliche Marsch (S.652f.) bietet wiederum ein symbolisches Bild, denn er führt den Helden über die Klippen am Meer entlang und zwingt ihn, abwechselnd zu schwimmen und zu steigen. Dieses Bild faßt die nun folgende, zum Ende führende Bewegung des sich Überwindenden zusammen und deutet deren initiatorische Prägung an<sup>114</sup>. Man kann hier eine Ankündigung des Schlusses sehen. Als Gilles/Walter von den Falangisten aufgegriffen und verhört wird (S.655), wiederholt sich indes, in verstärkter Form, das Muster von Todesangst (Gilles/Walter verbirgt sich wie ein gejagtes Tier) und Erkennen des Freundes, wobei die rohe Behandlung des Verängstigten dieses Erlebnis nicht schmälert.<sup>115</sup> Die direkte Rede des Helden faßt zusammen: „De tremblement en tremblement, j'avance tout de même“ (S.656). Wiederholt wird auch, aber in abgeschwächter, verkürzter Form, die *suspension* - die Boots-Szene vermittelt einen Eindruck der Ruhe vor dem Sturm: „La mer était livide et il avait la bouche pâteuse. Il n'était pas question de café, mais on lui donna des cigarettes“ (S.658). Wiederum fügt der Erzähler eine kurze Zwischenbilanz ein, diesmal aber zu Beginn der Kampfhandlungen:

---

<sup>113</sup> Vgl. hierzu die Entscheidung Genevièves einerseits, andererseits die der Erzähler-Figur in der ersten Novelle von *La Comédie de Charleroi*.

<sup>114</sup> Vgl. F. Dugast-Portes: „La parabole espagnole“, S.56.

<sup>115</sup> Zur Darstellung des Vorgangs siehe Teil zwei.

Toute la scène était familière à Walter. Vingt ans étaient passés comme un éclair et il se retrouvait à son point de départ. Le lourd, le solide joug physique du danger, l'implacable barre sur tous les frémissements de l'individu et, en même temps, cette paix de l'âme. Il était dans la bonne voie; il n'en avait jamais douté à aucun moment, mais ce moment-ci le confirmait définitivement. (S.659)

Der letzte Satz macht durch scheinbaren Widerspruch zu den Zweifeln des Helden in Todesangst deutlich, daß dieser von seinem Weg nicht mehr abzubringen ist; der Seelenfrieden wird jetzt näher an die unmittelbare Gefahr, die wirkende Gewalt gerückt. So erscheint Gilles/Walter zwischen der Einnahme des Hafens, bei der er sich als Schütze auszeichnet (S.660, hier heißt es in Anspielung auf die - günstige - Kriegserinnerung: „Sa mémoire se réveillait tout à fait“), und der Erstürmung des besetzten Hauses (S.662) erneut kontemplativ: „C'est beau un manguier, il reconnaissait les manguiers qu'il avait vus, ailleurs“ (S.661). Die Erinnerungen an ursprüngliche Erlebnisse, die im Gegensatz zu jenen der „vingt ans“ des Verfalls stehen, nehmen zu. Der Sturm auf das Haus aber ist der Höhepunkt der Kampfhandlungen (er wird vom Helden nicht aus der Nähe gesehen und entsprechend nicht dargestellt), Walter betritt das soeben erstürmte Haus, und an dieser Stelle höchster Anspannung werden in einer kurzen, ausgesprochen dichten Szene ursprüngliches Erleben, Erinnerung an den Krieg und Kontemplation der Natur als kontrastreicher, aber einheitlicher, zusammengehöriger Vorgang dargestellt:

L'odeur de sang montait. Il y avait là, pêle-mêle, la famille massacrée, les miliciens tués et ceux de l'assaut qu'ils avaient tués à bout portant, avant d'être tués. Un gamin, blessé au ventre, hurlait. Walter se sentait pâle. Ses souvenirs de guerre n'arrangeaient rien.

Cependant, presque aussitôt, on lui donna à manger, à boire et à fumer, et cela lui parut très bon. Un homme venu avec eux sanglotait: sa femme avait été tuée par les miliciens. Elle était par terre, avec un gros ventre.

Dehors, la campagne était riante et calme, occupée à ses propres révolutions, dont celle-ci, sans doute, était la moindre. (S.663)

Endlich sind, in schöner Landschaft bei Santa Eulalia, die am 6. Februar 1934 auf der Place de la Concorde enttäuschten Hoffnungen Gilles' im Guten wie im Bösen erfüllt, unter Überwindung des bloß politischen Aspekts. Der Ausbruch ursprünglicher, dionysischer Gewalt hinterläßt hier nicht ein „carré de bitume

déserté qu'un corps couché ne comb[er] pas“, sondern einen Überfluß an Blut. Die Manifestationen von Tod und Leben werden vom fokalen Helden mit allen Sinnen wahrgenommen, wobei das Grauen die Erinnerung übertrifft und einen sehr spannungsreichen Gegensatz, eine starke Polarität mit dem Angenehmen der leiblichen Stärkung bildet. Ein epischer Stil triumphiert: Statisch, ohnehin nicht die Perspektive wechselnd, schildert der Erzähler, vorzugsweise auf Verben zurückgreifend, die Bewegungen bezeichnen, für sich selbst sprechende Bilder.<sup>116</sup>

Das Abenteuer schließt mit einem längeren Ausklang, in dem Spannung und Gespanntheit langsam absinken. Die Lösung der Frage, wie die feindlichen Franzosen, mit denen Gilles/Walter durch einen Pakt verbunden ist, entkommen, erfolgt vor einem Hintergrund von Erschießungen, erneuter Anlaß zu einem Rückblick des Helden, der sich hier als Sohn seiner Heimat in ein geschichtliches Ganzes einordnet:

„C'est cela, mon époque. Et c'est cela, la vie de l'humanité, toujours. C'est ce massacre sordide, ce soir, et ce pur combat, ce matin. Que pouvez-vous imaginer d'autre? Puis-je regretter Paris et sa torpeur? Mais le Paris que j'aime, c'est celui des siècles pleins de sang. Est-ce qu'il n'y a pas du sang sur les pierres du Louvre? Ici, les gens ont encore voulu passionnément quelque chose les uns contre les autres. Alors, voilà.“

Il se retrouvait tel qu'il était, vingt ans auparavant, dans un village bombardé, sur le front de France. (S.668)

Des Erzählers Verweisen auf das zwanzig Jahre zurückliegende Kriegserlebnis, gleichbedeutend mit einer Ächtung der Zwischenzeit, ist rekurrent im gesamten Epilog. An den Schluß von dessen erster Hälfte aber wird der lange Dialog der ausländischen Freiwilligen gesetzt, in welchem Walter seine politische Sicht darlegt. Man kann in diesem Gespräch den politischen Epilog des Romans sehen: Die Spannung hat sich gänzlich gelegt, und es gilt, einen Sinn des historisch-politischen Geschehens - das ist ein Aspekt oder auch eine Form des Lebens - in Worte zu fassen, wobei durch Verständnis und Einigkeit der Sprecher ein Kontrast mit den unfruchtbaren politischen Gesprächen aus „L'Apocalypse“ und „L'Elysée“ entsteht. In der Einleitung, die der Erzähler dem Dialog gibt, finden

<sup>116</sup> Vgl. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, S.112.

wir in einer Weiterentwicklung der Kriegserinnerung, Rück- und Ausblick in erlebter Rede, eine Andeutung der *clôture*:

Sa dernière joie dans la vie serait comme avait été sa première joie, la compagnie d'hommes entièrement ramassés sur une partie d'eux-mêmes, à la fois tendus et conscients. Autrefois, au front, deux ou trois hommes [...] lui avaient donné cette satisfaction [...] C'est le miracle de pouvoir enfin s'aimer dans les autres et de pouvoir aimer les autres en soi-même. Miracle si fragile et si fascinant que bientôt la mort seule paraît pouvoir en sceller la certitude. (S.670)

Nicht um eine Ankündigung des Todes handelt es sich, sondern um den Ausdruck einer Ahnung, denn der Erzähler verrät vom Ende nicht mehr, als der Held weiß. Der Tod rückt als Konsequenz näher.

Der eigentlichen *clôture*, der Schlußsequenz, geht eine Einleitung voraus, welche die zweite Hälfte des Epilogs (S.675-687) ihrerseits in zwei Hälften gliedert. Man hat diese letzte Episode aus dem Leben Gilles', die etwa ein Sechstel des „Epilogue“ umfaßt, auch als Epilog im Epilog gesehen.<sup>117</sup> Das Schicksal des Helden vollendet sich in einem deutlich initiatorischen Mustern entsprechenden Ablauf.<sup>118</sup> Während es mißbräuchlich erscheint, etwa die drei Hauptstücke als „mise en abyme de toutes les corruptions“ zu bezeichnen<sup>119</sup>, taugt der Begriff *mise en abyme* sehr wohl zur Erfassung dieser *clôture*.<sup>120</sup>

Eröffnet aber wird die letzte Episode aus dem Leben Gilles' - den der Erzähler jetzt wieder ausschließlich „Gilles“ nennt - mit einem Absatz, der einen klassischen oder reinen, kanonischen Epilog<sup>121</sup> einzuleiten scheint: Ein stark

<sup>117</sup> So F. Dugast-Portes: „La parabole espagnole“, S.56: „un épilogue secondaire à l'intérieur du premier“. Die Trennung erfolgt, wie weiter oben bereits festgestellt, durch eine Ellipse, also einen auffallenden Bruch.

<sup>118</sup> Vgl. M. Zimmermann, *Die Literatur des französischen Faschismus*, S.220f.; F. Dugast-Portes: „La parabole espagnole“, S.57.

<sup>119</sup> F. Dugast-Portes: „La parabole espagnole“, S.55.

<sup>120</sup> Grover bemerkt: „In the last incident of the novel, the attack on the village by enemy forces, Gilles' role presents a reduced image of his whole life“ (*Fiction of Testimony*, S.189). In M. Zimmermanns Analyse der Schlußsequenz heißt es: „[Die] Trias [der drei Reflexionsphasen Gilles' in der Arena] enthält en miniature die Grundstruktur von Gilles“ (*Die Literatur des französischen Faschismus*, S.220)

<sup>121</sup> Vgl. Larroux, *Le mot de la fin*, S.157.

zusammenfassender Bericht, erst in iterativem *imparfait*, dann in punktuellen *passé simple*, gibt Auskunft über den Weg, den der Held inzwischen gegangen ist (S.675). Tatsächlich aber setzt sogleich wieder eine den Erlebenden begleitende Erzählung ein. Der dramatische Höhepunkt des Romans, an dem Gilles sein Bildungsziel erreicht und sein Schicksal sich vollendet, steht noch aus.

Vorbereitet wird die entscheidende Szene durch eine zum Teil in erlebter Rede gegebene Bilanz und Selbsteinschätzung des Helden, die den Stand seiner Entwicklung festhält und, im letzten Satz, eine Andeutung des Opfertodes durchscheinen läßt:

Lui qui avait tant rêvé autrefois pour rien, semblait-il, il comprenait maintenant qu'il avait ainsi préparé son épanouissement militant d'aujourd'hui. Cette espèce de bonheur furtif et farouche qu'il avait toujours recherché et parfois trouvé, il le tenait maintenant aussi plein que possible dans ses mains. Comme les femmes étaient loin. Comme Paris était loin. Quant à la France, il l'avait aussi quittée, mais pour s'en assurer la possession essentielle. Il était sur le chemin de Jeanne d'Arc, catholique et guerrière. (S.676f.)

Das Dekor dieser Gedanken Gilles'<sup>122</sup> bildet eine zerstörte Kirche, in welcher er soeben die Messe hörte. Auch fallen Angaben zur chronologischen Einordnung der Szenerie in den historischen Rahmen auf. Dekor, zeitliche Präzisierung und auch politische Erörterungen zeigen an, daß der Leser sich mit Gilles vom Abenteuer(roman) entfernt hat, was in einer Erinnerung betont wird, die einen eigenen Absatz bildet. Hier weist die Beschwörung des Todes wiederum auf den Schluß: „En sortant de l'église, [Gilles] alla trouver un jeune officier qui lui rappelait un peu le Saron d'Ibiza, tué depuis longtemps“ (S.677). Es fällt auf, daß nunmehr alle Figuren um Gilles, die ausnahmslos den Rang von Statisten einnehmen, durch das Epitheton „jeune“ charakterisiert werden (S.675-680, *passim*): Der Held ist alt und allein. Durch Evokationen der Landschaft der Extremadura und durch die Monologe des sich ergehenden Gilles werden Statik

---

<sup>122</sup> Die Stimme des Erzählers und die in erlebter Rede als wiedergegeben vorgestellte (innere) Stimme Gilles' sind kaum auseinanderzuhalten. Da aufgrund der Wahl der internen Fokalisierung der Erzähler nicht vorgreifen kann, ist die festgestellte Andeutung dem Autor zuzurechnen. Vgl. dazu Flagothier: „Le point de vue...“, S.180, der darauf hinweist, daß bei Drieu häufig mittels erlebter Rede eine enge Verbindung zwischen Bericht des Erzählers und Gedanken des Handelnden („acteur“) hergestellt wird, Zeichen, so Flagothier, einer Identifizierung des Autors mit seiner Figur.

und Stille suggeriert. - Der diese Stimmung zerreiende Einbruch der Aktion ist stilistisch stark hervorgehoben, und seine Wucht überbietet alles bisher Erzählte:

La nuit n'était pas tombée que...

...Une force scandaleusement énorme, une cruauté terrifiante s'abattait sur la ville. Vingt canons gigantesques projetaient des blocs de destruction plus gros que l'aqueduc. Horreur, surprise, trahison. (S.680f.)

Mit der auffallenden Amplifikation<sup>123</sup> von Hyperbeln, in der ein suggestiver Subjektivismus sich Bahn bricht, kontrastiert der sich unmittelbar anschließende, in direkter Rede gegebene, nicht minder subjektivistische Ausspruch Gilles' von gleichmtiger Leichtigkeit: „C'est drôle, j'y pensais cet après-midi. Comment cette pauvre petite ville va-t-elle tenir contre l'attaque certainement formidable qui va bondir? Ce vieux destin.“ Die Lage ist also aussichtslos, und Gilles entscheidet sich mit der Seelenruhe, die wir aus der Flug-Sequenz kennen, zu bleiben, er wählt dieses Schicksal und eilt zum Stierkampfplatz, Hauptziel des Angriffs und räumliches Endziel seines Lebensweges. Entsprechend werden die Verbindungen zu den Kriegs-Evokationen des jungen Gilles in den Hauptstücken durch erneute Anspielung gestrafft<sup>124</sup>: Eine Kreisbewegung zeichnet sich ab. Damit aber ist nunmehr der gesamte Weg des Helden rekapituliert und verdichtet, und der letzte, endgültige, vollendende Bruch in dessen Dasein lässt sich darstellen. Der politische und metapolitische Sinn weicht dem metaphysischen, der Tod tritt in den Mittelpunkt, damit der Held sich gegen ihn werfe.

Doch geht diese Bewegung nicht ohne weiteres vonstatten, die antithetische Komplexität des letzten Teils, der letzten Episode, findet sich auch in der letzten Szene, ja in der letzten Einstellung oder Sequenz des Romans. Mit dem Eintritt Gilles' in die symbolträchtige „plaza de toros“<sup>125</sup>, den letzten vorgestellten

<sup>123</sup> Vgl. Molinié, *Eléments de stylistique française*, S.87-91; ders., *La stylistique*, S.121-124.

<sup>124</sup> „Les obus siffleront, je me coucherai, je courrai, je me coucherai. Et il viendra un moment où, en dépit de tous mes exorcismes, je regretterai encore les cinmas des Champs-Elysées, d'où l'on a une vue si moustillante sur de telles aventures“ (S.681f.), „Il se jeta  terre, il retrouva la terre autrefois embrasse“ (S.682). Man bemerke, im ersten Zitat, die Vorhersage der letzten Angst-Krisis sowie den ironisch verwendeten Begriff „aventure“: Das Abenteuer soll im folgenden übertroffen, transzendiert werden.

<sup>125</sup> Wir kommen in Teil zwei auf dieses Motiv zurück.

Raum, ändert sich die Bewegung des zum Brennpunkt des tödlichen Geschehens Strebenden nicht, indessen läßt ein Bruch nicht auf sich warten:

Les traits de feu et les rumeurs se rapprochaient du bas de la pente. Evidemment, les tranchées du bord de la rivière avaient été forcées. Au même moment, un glissement sinistre dans les plages du ciel...

Toute la bâtisse était soufflée. Gilles s'était jeté, meurtri, sur le carrelage. Un monstrueux volcan sortait de terre. „Mon moi arraché dans une flamme, un hurlement. Retombé, mais flagellé, lapidé. Cent cailloux atrocement roides. Hurlement. Plus rien.“

Gilles se redressa machinalement, à côté du lieutenant qui, lui, ne s'était pas couché, vidé, retourné. Ah! c'était ça, il avait oublié. C'était horrible, impossible. Bien plus terrible qu'autrefois. Il avait vieilli, il ne pouvait plus. Pourquoi être là? Une voix d'adolescent blessé hurlait à côté de lui. Du noir, plus de lanterne. (S.683f.)

Die Darstellung des Geschoß-Einschlags steht jener des einsetzenden Artilleriefeuers kaum nach, sie bezieht ihre Wirkung aus einer unmittelbare, subjektive, unreflektierte Wahrnehmung suggerierenden Parataxe und einem leicht zeitversetzten Perspektivensprung: Im Augenblick des vorgestellten Einschlags tritt an die Stelle der von Gilles geäußerten Wahrnehmung<sup>126</sup> eine Schilderung des äußeren Geschehens durch den Erzähler. Sogleich aber erhebt sich, angesichts der bisher größten Nähe tödlicher Gewalt zum Helden, dessen Stimme, erst in direkter Rede, dann vom Erzähler wiederum in erlebter Rede gleichsam nachgeahmt, zu einer stark pathetischen Klage, deren wie stoßweise hervorgebrachten, äußerst kurzen, verblosen, meist Zweiergruppen bildende Sätze Schmerz ausdrücken, Panik spürbar machen und einen ausgiebig geschilderten Fluchtversuch Gilles' nach sich ziehen. Die Vollendung ist aufs neue in die Ferne gerückt. Gilles sucht einen Ausgang, „boîtant, le corps vide, oublié, tout ramassé dans la tête“ (S.685), also unter Verlust seiner inneren Einheit. Die neue, letzte Wendung tritt unvermittelt ein: „Cependant, le calme, dans l'intérieur de l'arène, l'avait saisi [...] Il se retrouvait seul, il se retrouvait“ (S.685).

Die letzte Texteinheit des Romans, also die *clôture*, setzt jedoch schon mit dem vorausgehenden Absatz ein („Le bruit hideux. V'lan. Il s'était baissé [...]),

<sup>126</sup> Der Nominalsatz „Au même moment, un glissement sinistre dans les plages du ciel“ versetzt uns unmittelbar ins Innere Gilles' und kann als unmittelbare Rede/innerer Monolog diesem zugeschrieben werden.



S.685), wie Margarete Zimmermann zu Recht bemerkt, denn die Evozierung des Einschlaggeräusches wird in derselben Form zweimal wiederholt und gliedert den Text: „Die Intervalle, die auf die dreimaligen akustischen Signale folgen, enthalten verschiedene Phasen der Reflexion Gilles’, die schließlich in konkretes Handeln mündet“<sup>127</sup>. (Wir verweisen im übrigen auf die sehr genaue Analyse dieser *clôture* in *Die Literatur des französischen Faschismus*, S.219-221, wollen allerdings einige für unseren Gegenstand wichtige Einzelheiten hervorheben, andere ergänzen.) Der Analyse, die vom Umschwung, der Besinnung, der Wiedergewinnung der inneren Einheit Gilles’ gegeben wird - es handelt sich um den Abschnitt von „Cependant le calme [...]“ bis „une seconde de la suspension [...]“, S.685f. - ist nichts hinzuzufügen<sup>128</sup>, es sei denn die Bemerkung, daß der letzte Satz („Il était follement lui-même comme un homme ivre qui s’arrête entre deux verres et qui jouit une seconde de la suspension“) ein sehr wichtiges Bild vorstellt, das mit der Flug-Sequenz in Verbindung zu bringen ist: Nicht das Rauschhafte der Erfahrung in seinem Gegensatz zum Rationalen scheint betont zu werden, sondern das Innehalten, die „suspension“, das Schwebende desjenigen, der in gefahrvoller Handlung begriffen Reflexion („Il retrouvait sa lucidité“), Kontemplation („Toute sa conscience ressortait *comme la lune là-bas qui montait*“<sup>129</sup>) und Meditation („Mille pensées lui venaient, mille souvenirs, mille aperçus“) aufrechterhält oder, wie Gilles, wiederfindet. Freilich dient das Bild des Trunkenen auch dazu, das Rauschhafte einzuführen, es setzt nämlich in den folgenden Zeilen eine abgrenzbare Phase des inneren Vorgangs ein, und hier weichen wir von der Analyse Margarete Zimmermanns ab, schlagen eine weitere Lesart vor, die das folgende, und nur das folgende, im Zeichen des Rausches, der Irrationalität, als Ausdruck rauschhaften Erlebens sieht:

---

<sup>127</sup> *Die Literatur des französischen Faschismus*, S.220.

<sup>128</sup> *Die Literatur des französischen Faschismus*, S.220f: Mit dem besonderen Ablauf von Gilles’ Reflexion faßt Drieu die Grundstruktur des Romans von prägender Kriegserfahrung, Zwischenspiel unter Bewahrung der Prägung und „erneute[r] Aktualisierung im Spanischen Bürgerkrieg“ zusammen. - Es ist erlaubt, die Erscheinung des Krieges gleichzusetzen mit einer großen Präsenz des gewaltsamen Todes.

<sup>129</sup> Die Kursivsetzung ist von uns. - Man beachte das deiktische „là-bas“: Es ist, als versuche unmittelbare Rede Gilles’ durchzurechnen.

Le bruit. V'lan. Eh bien! oui, ces mortiers allaient écraser ce lieu de sang. La gageure le fascinait. Rester. Tâter le destin.

Là-bas, au loin, la vie pouvait-elle être encore délicieuse? Les femmes, il ne les désirait plus. Il avait horreur, désormais, de lui parlant à une femme. Tout cela n'avait été que mensonge de part et d'autre. Il n'avait pas su. Revoir Florence, Chartres? Il les avait si bien vues. Il en emporterait l'image gravée d'un trait de diamant dans l'âme. Dieu? Il ne pouvait l'approcher que par ce geste violent de son corps, ce geste dément le projetant, le heurtant contre une mort sauvage. (S.686)

Dem verständigen und vernünftigen Denken wird die Faszination, das Unreflektierte, scheinbar Wahnsinnige („dément“), Wilde („sauvage“) gegenübergestellt. Die monoremen oder diremen, subjektlosen Sätze wie „Rester. Tâter le destin“, die sowohl erlebte Rede als auch inneren Monolog wiedergeben können, bezeichnen die intuitive Entscheidung des Helden zur Vollendung seines Schicksals. Auch das parataktische Prinzip dient hier einer Betonung des Irrationalen. Auffallend ist die rauschhafte Gewaltigkeit der dazu bemühten Metaphern, die am stärksten wirken, wo Synonyme mit verstärktem Sinn eine Bezeichnung neu aufnehmen: „ce geste violent de son corps, ce geste dément le projetant, le heurtant contre une mort sauvage“. In diesem trunkene Gewalt evozierenden Satz, von dionysischem Geist, wird der Endpunkt von Gilles' Bewegung - und diese ist Gegenstand des Romans - beschworen: des Helden Nähe zu Gott im Opfer des wiedergewonnenen Ichs, das Zerstörung und Tod ausgesetzt wird. In solchem eigentlich mystischen, die Gesamtheit des Helden betreffenden Streben zeichnet sich dessen größtmögliche Distanz zu allen anderen Figuren ab.

Den nun folgenden Absatz („Il revint à pas lents... le bruit, v'lan [...] Ils faisaient une barricade“, S.686) sehen wir weniger als Einschub denn als Einleitung der letzten Sinneinheit des Textes, denn mit der dritten Evokation eines Granateinschlags heißt es, daß Gilles *langsamen* Schrittes zurückkehrt, nämlich zum Handeln, zur Aktion, geläutert und entschieden. Da die Entscheidung, dem Schicksal die Stirn zu bieten, sich Tod und Zerstörung entgegenzuwerfen, gefallen ist, schließt sich der vollendende Schritt zum überlegten, nicht blindwütigen Verwirklichen der Entscheidung, des Entschlusses an, durch die das Opfer einen höheren Sinn erhält: Christus, der Vollender, folgt auf Dionysos. Die überlegte Verwirklichung aber wird so dargestellt: Gilles beurteilt in sehr einfacher, sachlicher, nüchterner Form die Lage (die Parataxe dient nun dieser Form), um

schließlich eine untergeordnete, taktische Entscheidung zu treffen: „Il fallait défendre le lieu des taureaux“<sup>130</sup> (S.686). Der opfernde Einsatz kann folgen.

Entsprechend schließt sich hier, zur Mitte der dritten Reflexionsphase, das an, was man als letzte, nicht weiter in isoliert verständliche Bestandteile zu zerlegende Untereinheit des Textes bezeichnen kann, die *clôture*:

Il tourna dans l'escalier. Un blessé, sur les marches, gémissait:  
- Santa Maria.

Oui, la mère de Dieu, la mère de Dieu fait homme. Dieu qui crée, qui souffre dans sa création, qui meurt et qui renaît. Je serai donc toujours hérésiarque. Les dieux qui meurent et qui renaissent: Dionysos, Christ. Rien ne se fait que dans le sang. Il faut sans cesse mourir pour sans cesse renaître. Le Christ des cathédrales, le grand dieu blanc et viril. Un roi, fils de roi.

Il trouva un fusil, alla à une meurtrière et se mit à tirer, en s'appliquant. (S.686f.)

Das Stoßgebet des Spaniers löst bei Gilles einen letzten Gedankengang aus, der religiöser Natur ist. Er ähnelt in seiner Nüchternheit - es wird ein assoziatives, meditatives Denken dargestellt, absolut, nicht aber hyperbolisch - der vorausgehenden militärischen Lageeinschätzung, die das äußere Geschehen betrifft; dies spricht für die innere Einheit des von uns als dritte Reflexionsphase gedeuteten Abschnitts. Das Besondere, Einzigartige dieser letzten Worte Gilles' aber ist, daß sie in unmittelbarer Rede wiedergegeben sind: Es ist der einzige eindeutige innere Monolog, der zudem einen eigenen Absatz bildet.<sup>131</sup> *In extremis* wird für einen Augenblick die Distanz des Helden zum Leser ganz aufgehoben, eine ungekannte Einheit geschaffen, damit das Bildungsziel als Vollendung um so stärker wirkt. In dieser Rede werden die Erkenntnis und das Bekenntnis des Helden ausgesprochen, die diesem Roman des Verfalls seinen tiefsten Sinn verleihen: Der Tod ist die Voraussetzung allen Lebens. Es ist ein häretisches

<sup>130</sup> M. Zimmermann (*Die Literatur des französischen Faschismus*, S.220f.) sieht erst hier den entscheidenden Entschluß. Der von ihr festgestellte Symbolgehalt der Affirmation steht aber außer Frage: den mystische Todesbereitschaft versinnbildlichenden Ort, die Arena (als Periphrase hervorgehoben), zu verteidigen, ist ein religiöses Unterfangen.

<sup>131</sup> Es ist unzutreffend, daß sich in der „plaza de toros“-Szene Bericht und innerer Monolog abwechseln, wie es in *Die Literatur des französischen Faschismus* (S.220) heißt. Bis an die besagte Stelle werden Gilles' vorgestellte Gedanken in erlebter Rede wiedergegeben, innerer Monolog oder unmittelbare Rede wird dabei eingestreut, wie schon in der Erzählung von Walters Flucht aus Barcelona: „Il tomba. Aïe. Il était tombé dans des choses affreusement dures et meurtrissantes. Ah! non, ça fait trop mal. Pitié. Salauds. Il était dans des fusils [...]“ (S.684).

Glaubensbekenntnis, das eine Verbindung der Eucharistie (zu Beginn der Extremadura-Episode, S.676, dargestellt) und der dionysischen Zerstörung herstellt: Dionysos und Christus werden als geopfert Götter beschworen - die verblosen Sätze können als Beschwörungen im eigentlichen Sinne (nicht als Anrufungen) gelten. So wird, ohne daß der Begriff fiele, die Notwendigkeit des Opfers (*sacrifice*) bekräftigt.<sup>132</sup>

Vor diesem Hintergrund muß der Schlußsatz verstanden werden, der oft zitiert, aber kaum erklärt worden ist: „Il trouva un fusil, alla à une meurtrière et se mit à tirer, en s’appliquant“ (S.687). Hier vollendet sich die zyklische Bewegung der Lebensgeschichte Gilles’. Wie im Weltkrieg, zwanzig Jahre zuvor, schreitet der Held, selbst dem Tod ausgesetzt, zum Töten. Doch dies geschieht, als der gewonnenen Weisheit entspringende Handlung, nicht in der Hitze wilder Raserei<sup>133</sup>, sondern in der Kälte. Das Dekor ist eine winterliche Landschaft der Extremadura<sup>134</sup> („Le froid était assez mordant“, S.679, „ce calme ciel d’hiver qui cristallisait le drame épars“, S.680); auch haben wir gesehen, daß zu Beginn der letzten Reflexionsphase Gilles’ die Langsamkeit von dessen Bewegungen betont wird („il revint à pas lents“). Nun, da Gilles zur Aktion schreitet - er läuft nicht, sondern geht („alla“) zu einer Schießscharte - wird durch die Gerundivform „en s’appliquant“, wie M. Zimmermann bemerkt, die Zielgerichtetheit seines

---

<sup>132</sup> Da Drieu es in *Gilles* bei Andeutungen beläßt, in *L’Homme à Cheval* aber die Thematik stark entwickelt, beschäftigen wir uns ausgiebiger mit ihr, soweit sie mit der Erzählbewegung in Beziehung steht, im nächsten Kapitel. - Zu Drieus Christus-Bild vgl. seinen Essay *Notes pour comprendre le siècle*, Paris, 1941, S.15.

<sup>133</sup> Wohl haben wir es mit einem dramatischen Paroxysmus zu tun, doch unterscheidet sich diese Handlung vom bekannten paroxystischen „moment“ von Charleroi (*La Comédie de Charleroi*, Paris, 1934; vgl. dazu M. Zimmermann, *Die Literatur des französischen Faschismus*, S.136-144). Der vernichtende Zusammenstoß wird in Kauf genommen, aber nicht gesucht, der höhere, allgemeine Sinn der Handlung rückt in den Vordergrund. Der geistig-seelische Zustand des Helden von *Gilles* entspricht nur in der zweiten Reflexionsphase, der dionysischen (s.o.), dem Zustand des Infanteristen von Charleroi. Es ist daher nur mit Einschränkung Jean-Guy Rens zu folgen, der schreibt: „En una apoteosis suntuosa, tanto estética como temática, Drieu la Rochelle alcanza la totalidad deseada: su héroe accede al reino de los fines en donde la vida parcelada se resume en un impulso extático“ („España con los ojos cerrados“, in *Los Escritores y la Guerra de España*, Barcelona, 1977, S.277). Der „moment“ von Charleroi setzt einen ekstatischen Antrieb voraus, doch Gilles ist, im letzten Bild, gerade nicht *aufßer sich* vorzustellen. (Es würde zu weit führen, auf die Frage der Überwindung des Ich einzugehen, es sei nur bemerkt, daß die Ekstase hierfür nicht ausreichend ist. Diese Thematik gewinnt in den Werken, die wir im folgenden Kapitel behandeln, an Bedeutung.)

<sup>134</sup> Auf die Beredtheit dieses Namens braucht nicht hingewiesen zu werden.

Handelns betont.<sup>135</sup> Ein einziges Personalpronomen dient allen Verben des Satzes als Subjekt, was die Einheit dieser vollendend wirkenden Bewegung unterstreicht. Die Präzision des Schützen aber suggeriert wiederum Kälte, diesmal im übertragenen Sinne von Kaltblütigkeit. Als zusammenfassender Bericht steht der Satz im Kontrast zur vorangehenden unmittelbaren Rede, in der Erzählzeit und erzählte Zeit einander entsprechen. In lakonischer Sachlichkeit und Konzentration wird auf die letzte vorgestellte Bewegung verwiesen: den Angriff des Helden, seinerseits konzentriert in den abgegebenen Schüssen. In dieser Bewegung fließt alles, was vorgeht, zusammen. (Man kann behaupten, daß sie das Schema der entscheidenden Wandlung des Helden zusammenfaßt: Das Finden eines Gewehrs - schon kurz zuvor hielt Gilles eines in den Händen - entspräche der Wiedergewinnung des Ich („mon moi“), der inneren Einheit, in der ersten Phase; die Schießscharte stünde für die erhöhte Todesgefahr, der das wiedergewonnene Ich entsprechend der Gewaltbeschwörung der zweiten Phase ausgesetzt wird; das Schießen endlich entspräche, als Tat gewordene Erkenntnis, der sinnvollen Verwirklichung aus der dritten Phase. Freilich handelt es sich dabei um eine uneinheitliche Analogie, denn der Abfolge *inneres Ereignis* - *innere Handlung/Entscheidung* - *äußere Handlung* steht die Abfolge dreier äußerer Handlungen gegenüber, der Schlußsatz ist ja Teil der letzten Phase, in der die Reflexion in die Handlung, die Aktion des Helden übergeht.) Unbestreitbar stellt dieser letzte Satz, der durch seine einfache Aufzählung der nacheinander erfolgenden, aufeinander aufbauenden Handlungsschritte den Charakter einer Folgerung trägt, den dramatischen Höhepunkt des gesamten Romans dar: Dieser Kampf auf verlorenem Posten, auf dem das Schicksal des Helden sich entscheiden muß, ist das Ziel seines Lebensweges, seine Entscheidung das erreichte Bildungsziel. Nachdem Gilles die Bedeutung des in zwanzig Jahren durchschrittenen Weges erfaßt hat („Depuis vingt ans, qu'avait-il été? Peu de chose. Avant, il y avait eu des moments comme celui-ci [...], moments où il avait existé“, S.685), wird er, verstehend, wieder zu dem, was er am Anfang der Geschichte war, der mit dem Tod vermählte Krieger. Der beim Schießen genau

---

<sup>135</sup> *Die Literatur des französischen Faschismus*, S.221.

zielende Gilles aber erscheint beherrscht und beobachtend.<sup>136</sup> Der Held hat damit seine höchste, vollendete Form erreicht und bringt sie, zum Ende der Erzählung seines Lebens, als Opfer dar. So aber ist am Gipfelpunkt einer Kreisbewegung<sup>137</sup>, die eine Generation erzählter Zeit währt, die alte Größe, im Verlauf der Erzählung in Bruchstücken sichtbar geworden oder angedeutet, in einer ausgesprochen reichen szenischen Darstellung wiederhergestellt, und der Roman bietet bereits dadurch eine vollendete, den Lauf eines exemplarischen Lebens reflektierende bildlich veranschaulichbare Form.<sup>138</sup>

Jedoch wird der Tod Gilles' weder dargestellt noch berichtet, die Vollendung seines Schicksals bleibt dem Leser vorenthalten, das Ende ist offen. Im allgemeinen wird die *clôture* gleichwohl aufgefaßt als Andeutung einer unmittelbar bevorstehenden Zerstörung der „plaza de toros“, in welcher der Held den Tod findet. Durch dessen Entscheidung, trotz auswegloser Lage zu bleiben

---

<sup>136</sup> Solches ist in den Evokationen der Weltkriegs-Erlebnisse - wenn man absieht von jener Rückblende, die Eulalie vorstellt (s.o.), im übrigen eine *suspension* des Kampfgeschehens in der Sicht des Helden - nicht hervorgehoben.

<sup>137</sup> Stellt man sich das Zifferblatt einer Uhr vor, so handelt es sich beim höchsten Punkt dieses vom Zeiger beschriebenen Kreises um die Ziffer 12.

<sup>138</sup> Grover legt den Schluß folgendermaßen aus: „In a period of decadence the only way to shape one's destiny is by taking one's life at a chosen time in order to give some meaning at least to one's death. The form of death may be suicide or the seeking out of dangerous situations“ (*Fiction of Testimony*, S.190). F. Dugast-Portes schreibt unter Hinweis auf den Einfluß Nietzsches: „Au-delà du pessimisme fondamental face à l'issue finale - Gilles presentant le „dénouement atroce“ vers lequel se précipite le monde [...] - se manifestent l'énergie pure et la volupté qu'elle suscite, le culte du dynamisme vital, dût-il trouver paradoxalement son akmé dans la mort sacrificielle, le recours dionysiaque aux forces obscures de l'être, la magnification d'un vouloir dans lequel l'objet, à la limite, perd son importance“ („La parabole espagnole“, S.60). Auch mit diesem Ansatz läßt sich eine zyklische Bewegung in *Gilles* feststellen: Bereits der erste Teil, „La Permission“, ist ja, nach optimistischem Auftakt, von Pessimismus geprägt und schließt mit der freiwilligen Rückkehr des enttäuschten Helden an die Front, worauf aber mangels Ergebnis keine Darstellung von Kriegsgeschehen folgt. Legt man die Concorde-Episode philosophisch aus, so kann sie auch als Skizze einer Illustration von Vitalismus, Voluntarismus, Dezisionismus (vgl. dazu Hervier, *Deux Individus contre l'Histoire*, S.111-117) vor dem Hintergrund einer riesenhaften Freske des Verfalls erscheinen. Im Epilog schließlich tauchen der starke Wille und die Energie aus den ersten Seiten („rien ne résisterait à la violence de son appétit“, S.25) wieder auf - in metaphysisch geläuterter Form. Dabei dürfen wir aber nicht vergessen, daß der zweite Teil des Epilogs das religiöse Erleben des Helden zeichnet, das höher steht als rationale Konzepte. Gilles' Bekenntnis zu den Göttern, die sterben, um wiedergeboren zu werden, findet sich als ausgelöst durch die soeben vernommene Anrufung der Mutter Gottes dargestellt, wie bereits die Gedanken, welche die Episode einleiten, als durch das Erlebnis der Eucharistie ausgelöst erscheinen (S.676f.). So wird durch Assoziation die Darstellung eines assoziativen Denkens eingeleitet, mehr religiös als theologisch oder philosophisch. Es wäre interessant, die betreffenden Abschnitte hinsichtlich ihres rhetorischen Aufbaus zu untersuchen.

und den Kampf aufzunehmen, komme dieser Tod einem Freitod gleich.<sup>139</sup> Drieu selbst schreibt im Jahr des Erscheinens von *Gilles* über den Helden des Bildungsromans im allgemeinen:

Cela devrait être d'ailleurs fort tentant pour le romancier de suivre son héros jusqu'à l'extrême fin de sa jeunesse, jusqu'au moment où il cesse d'être le héros, où tout en lui est fixé. C'est le moment pour le romancier de le faire mourir.<sup>140</sup>

Es liegt in der Tat nahe, hier wie Grover eine Erklärung unserer *clôture* zu sehen.<sup>141</sup> Entscheidend bleibt aber der Text, und indem wir diesen genau untersuchen, werden wir offenbar, daß dem Ende von Gilles' Lebensgeschichte eine wichtige Nuance innewohnt. Denn neben den Bestandteilen, welche die Ausweglosigkeit der Lage und die Gewaltigkeit der drohenden, schon einsetzenden Zerstörung mit Gilles' Worten andeuten oder suggerieren<sup>142</sup>, stehen

---

<sup>139</sup> So liest man bei Hervier: „L'épilogue se termine [...] sur l'image de Gilles, ayant choisi suicidairement de rester avec les franquistes dans une place encerclée [...]“ („Drieu la Rochelle ou le roman inachevé“, *Magazine Littéraire* Nr.143, S.26f.); „Gilles confie son trépas aux républicains espagnols en rejoignant sans nécessité une petite garnison franquiste encerclée dans une plaza de toros, et qui n'a aucune chance de salut“ („Le romancier et ses doubles“, in *Cahier de l'Herne* Nr.42, S.142); „S'attardant délibérément dans la place encerclée, Gilles s'accomplit dans un suicide masqué“ („Drieu, l'Espagne, la guerre et la mort“, in *Revue de Littérature Comparée*, Paris, LIX (1985), S.407).

Francine Dugast-Portes nuanciert: „La mort exemplaire, même si elle paraît proche à première vue du suicide, permet de renouer avec [la] tradition [du catholicisme espagnol (...)] Cette fin probable de Gilles ne saurait être analysée comme l'aveu d'un échec: dans la perspective philosophique choisie par l'auteur, c'est un accomplissement quasi mystique“ („La parabole espagnole, S.61). In einer Anmerkung hierzu wird der „Selbstmord Gilles“ als „trionphal“ bezeichnet.

Leal weist überzeugend auf die Sinnbildlichkeit der Schlußszene hin: „[...] the surroundings in which [Gilles] chooses to die give this act particular symbolic value. Since the Plaza de Toros is 'modern and ugly' [...], symbolizing all that he detests, he appears as a latter day Samson [...] He dies amidst the destruction of the society by which he has been misled [...]“ (*Drieu la Rochelle*, S.108).

<sup>140</sup> „Le héros de roman“, in *Sur les Ecrivains*, Paris, 1982, S.319.

<sup>141</sup> Andreu/Grover, *Drieu la Rochelle*, S.400f. Auch R.D. Reck tut dies, siehe *Picture Gallery Novel*, S.162. Jean Lansard erwähnt einen Brief Drieus an Christiane Renault, aus der Zeit der Niederschrift des „Epilogue“; dort kündigt der Autor den Tod Gilles' in Spanien an, siehe *La passion tragique de l'Unité*, Bd.I, S.452.

<sup>142</sup> „[...] Comment cette pauvre petite ville va-t-elle tenir contre l'attaque certainement formidable qui va bondir? [...]“ (S.681); „Ils vont attaquer le long de la rivière, prendre à revers la plaza de toros, qui sera isolée dans une heure“ (S.681); „[...] La plaza va être prise à revers“ (S.682); „Eh bien! oui, ces mortiers allaient écraser ce lieu de sang“ (S.686): Es handelt sich um Lageeinschätzungen des Helden in erlebter oder direkter Rede (Drieu setzt hier stets Führungszeichen, außer in Dialogen); auch die folgende Assoziation kann als erlebte Rede eingestuft werden: „ce geste dément, le projetant, le heurtant contre une mort sauvage“ (S.686). Der Erzähler schreitet, entsprechend der durchgehenden internen Fokalisierung, weder bestätigend

solche, die das schicksalhafte Geschehen bis zuletzt in der Schwebe halten: „La gageure le fascinait. Rester. Tâter le destin“ (S.686) und:

Qu’arrivait-il? Etait-ce une forte offensive qui allait balayer toute la région d’un seul coup? Ou seulement un coup de surprise qui serait sans lendemain? (S.686)

Da Leser und Erzähler - im Gegensatz zum Autor - nicht mehr wissen als der Held, verliert das *imparfait* in dieser erlebten Rede seinen Wert als Tempus der Vergangenheit und erscheint als dem Präsens gleichwertiges Erzähltempus; der Aspekt des Unvollendeten tritt in den Vordergrund.<sup>143</sup> Die Ungewißheit aber, die aus den Begriffen „gageure“, „tâter“ sowie aus dem antithetischen Fragenpaar spricht, bewirkt, daß die letzten Worte Gilles’ in unmittelbarer Rede, insbesondere der Satz „Il faut sans cesse mourir pour sans cesse renaître“ (S.687), als Maxime herauslösbar, mehrdeutig erscheinen.<sup>144</sup> Wohl sind alle Voraussetzungen für einen freiwilligen Opfertod des Helden geschaffen; dieser Tod inmitten des Kultplatzes moderner Form wird beschworen (evoziert im herkömmlichen Sinne), doch wird er nicht angerufen (invoziert). Wohl deutet sich eine Vollendung in der Zerstörung an, doch das Romangeschehen bricht ab, und es bleibt der Eindruck der todgeweihten Schwebe, die wir bereits kennenlernten, Sinnbild stark empfundenen Lebens. Diese Offenheit ermöglicht es, an eine ununterbrochene Kreisbewegung zu denken, der Tod und Überleben Gilles’ einerlei sind.

Wir haben gesehen, daß *in extremis* größte Nähe zwischen dem Leser und Gilles hergestellt wird, der sich doch zu Anfang des „Epilogue“ entfernt hatte, und daß jenes letzte Bild des tötenden Helden gleichsam in Kälte erstarrt, in einer *suspension*, einem In-der-Schwebe-Halten des Augenblicks die sich drehende

---

noch widersprechend ein und gibt nichts preis vom Folgenden. Dennoch bleibt, durch die Akkumulation der vom Helden gewagten Voraussagen, der Eindruck einer drohenden und bereits einsetzenden Vernichtung.

<sup>143</sup> Die *illusion romanesque* würde nicht wesentlich modifiziert, setzte man die gesamte Schluß-Szene in unmittelbare Rede, wie etwa Vintila Horia es vom *incipit* bis zum letzten Satz einer Erzählung zu handhaben pflegt. Bei diesem Autor könnte es durchaus heißen: *Je trouve un fusil, je vais à une meurtrière et me mets à tirer, en m’appliquant*. Es ist kein „innerer Monolog“, der so wiedergegeben wird, keine Rede vorzustellen, sondern eine Abfolge mehr oder weniger bewußter Gedanken, gleichmäßig in Rede (*discours*) transponiert.

<sup>144</sup> Wer soll sterben, wie und wann? Der Text sagt es nicht. Auf eine Exegese müssen wir hier verzichten und verweisen auf das nächste Kapitel, auf *L’Homme à Cheval*.



Kreisform des Geschehens festhaltend. - Der Held bricht nach dem Tode derer, die ihm nahestanden, mit deren Welt (in die er zurückgekehrt war), um sein Leben in Todesnähe zu verstärken; so muß die Erzählung von gebrochenem Ton sein. Der Tod der anderen Figuren erscheint als mehr oder weniger schmerzlicher Bruch, traurig in den Hauptteilen, grausam im Epilog. Durch die *suspension* von Gilles' Tod, der aufgrund seiner Wandlung zum opferbereiten Mysten kaum als Bruch dargestellt werden könnte, wird die Kreisbewegung, deren Anfangs- und Endpunkt der heroische Kampf ist<sup>145</sup>, nicht abgebrochen. Darin, und in den dichten expliziten oder andeutenden Rückblicken und antithetischen Entsprechungen des Epilogs, liegt die Einheit der Erzählung begründet. Der Tod bleibt ein schmerzlicher Gedanke, doch werden am Schluß die Furcht und der Schmerz überwunden.

Wie in *Rêveuse Bourgeoisie* fallen in *Gilles* Höhepunkt und Schluß zusammen, wie Geneviève ist Gilles am Schluß der Erzählung höchst gegenwärtig, beide Schlüsse können wie eine Unterbrechung, ein Innehalten, der letzte gar wie eine Schweben, Aufhebung, Erstarrung empfunden werden. Das Ende ist hier zumindest formal offen. Aber während Geneviève als einzige Überlebende die Linie ihrer Familie fortsetzt - die letzten Worte bezeichnen das Kind -, versinnbildlicht Gilles durch seine vor dem Tod erstarrte Tat, das Schießen, das Töten im Krieg, den Gedanken einer zyklischen Wiederkehr des Gleichen, von Werden und Vergehen in konzentrierter Form, den er in seinen letzten Worten paraphrasiert: „Il faut sans cesse mourir pour sans cesse renaître“<sup>146</sup>.

So zeichnet sich der Opfertod stark ab, wird aber nicht gestaltet; der Tod als Erfüllung und Auflösung kündigt sich an.

---

<sup>145</sup> Es ist nicht von der Erzählung die Rede, die ja mit einer Rückkehr von der Front beginnt, sondern von der zwanzig Jahre währenden Geschichte Gilles', die erzählt wird: Sie beginnt in den mehrfach rückblickend evozierten Schützengräben.

<sup>146</sup> Vgl. dazu Goethes Gedicht „Selige Sehnsucht“ (*Westöstlicher Divan*, in *Werke*, Hamburger Ausgabe, Band II, 12. Aufl. 1981, S.18f.)

## KAPITEL II.

## DER TOD ALS ERFÜLLUNG UND AUFLÖSUNG

In den beiden bürgerlichen Romanen, die wir gesehen haben, stellt der Tod anderer Figuren bevorzugt einen Bruch in der Lebensgeschichte der Protagonisten dar und bereitet als wiederholte Peripetie den Schluß der Geschichte vor, legt den Grund zur *clôture*. In den Erzähltexten, die Drieu anschließend verfaßt hat, verändert sich, im Anschluß an die *clôture* von *Gilles*, die Gestalt des Todes, erweitert sich seine Bedeutung, auf der Ebene der Geschichte, als Ereignis im Leben des Helden, wie auf der Ebene des Erzählvorgangs, als dramatisches Ereignis und Beziehungen fügendes Motiv<sup>147</sup>.

1. *L'Homme à Cheval*: Poetische Verdichtung

Das gute Kunstwerk der Erzählung wird das Hauptmotiv so entfalten, wie die Pflanze wächst, immer deutlicher sich vorbildend, bis endlich, als neu und doch geahnt, die Blüte sich erschließt.

NIETZSCHE, aus dem Nachlaß

Wiederum sehen wir uns einer homodiegetisch-auktorialen Erzählung gegenüber, wie es die Teile vier und fünf von *Rêveuse Bourgeoisie* sind. Wie in *Gilles* währt die erzählte Geschichte zwanzig Jahre. Auch in ihrem Aufbau gleicht sie, wie Leal hervorhebt, jener von *Gilles*: „Each novel has four parts and each part recounts a similar stage of the development of the figure that gives the novel its title“<sup>148</sup>. Dabei ist die Rolle der Erzähler-Figur Felipe aber nicht weniger bedeutend als jene der mit dem Titel umschriebenen Figur Jaime Torrijos; beide bilden ein Protagonisten-Gespann, und der rückblickend Erzählende nimmt grundsätzlich den ehemaligen Standpunkt des Handelnden ein, der das Geschehen

<sup>147</sup> Zu den Funktionen der literarischen Motive siehe die Einleitung, S.15, Anm. 28.

<sup>148</sup> *Drieu la Rochelle*, S.117.

zu beherrschen sucht, aber nicht durchschaut. Dieses Geschehen wirkt entrückt durch den räumlich-zeitlichen Rahmen - das hochgelegene Bolivien zu kriegerischer Zeit -, was an eine Weiterentwicklung des spanischen Abenteuers denken läßt.<sup>149</sup> Wenn Robert Brasillach schreibt, die vier Teile von *L'Homme à Cheval* seien gleichsam vier Novellen<sup>150</sup>, übertreibt er gewiß, weist dem Untersuchenden aber die Richtung. Tatsächlich sind innerhalb der vier Teile drei verhältnismäßig selbständige Handlungseinheiten zu erkennen, die novellenähnlich auf einen blutigen Schluß zulaufen - oder zuzulaufen scheinen. Besondere Beachtung verdient der extradiegetische Zusatz, der den Text abschließt.

### *Ein Ende als Anfang*

Der erste Teil, „Le cigare de don Benito“, ist die Geschichte des Sieges, der dem Putschisten Jaime die Macht beschert. Dieser Sieg besteht in der Ermordung des alten Diktators don Benito<sup>151</sup>. Nach der Einführung der Figuren bildet die erste Begegnung der beiden Gegner (S.14) den Auftakt der szenisch dargestellten Handlung: Der „Protecteur“ befördert den Leutnant und versetzt ihn in die Hauptstadt. Der Erzähler setzt daraufhin die Exposition fort, Bericht mit

---

<sup>149</sup> Grover erkennt in der entfernt gehaltenen Ansiedlung eine Stärkung des Abenteuers: „By thus placing the reader beyond the limits of the possible by using the exotism of place [...] and distance in time [...] the author renders acceptable and even legitimate the melodramatic devices of a romantic adventure. The novel abounds in crimes, conspiracies, coups d'état, duels, spies and counterspies, tortures, and secret meetings“ (*Fiction of Testimony*, S.214).

<sup>150</sup> „Pierre Drieu la Rochelle: *L'Homme à Cheval*“, *Le Petit Parisien*, 19. April 1943. Brasillach ringt sichtlich um die Einordnung des besprochenen Werkes: „cette méditation romanesque“, „une suite de quatre nouvelles“, „ce roman [...] s'en va à pleines voiles vers le conte, vers le conte un peu symbolique“, „cette tragi-comédie [...] de la condition humaine“. Jacques Audiberti schreibt in einem umfangreichen, nicht leicht verständlichen, dunklen Essay: „*L'Homme à Cheval* est un roman psychologique qui se termine et se transforme en épopée, qui se métamorphose sous nos yeux“ („A propos de *L'Homme à Cheval*“, *Nouvelle Revue Française*, Juni 1943, S.747). Dem Begriff des Epischen wird man im Verlauf unserer Untersuchung noch öfter begegnen.

Zur Grenze zwischen Roman und Novelle bei Drieu siehe Catherine Douzou: „L'ambiguïté générique et idéologique dans *La Comédie de Charleroi*“, *Roman 20-50*, Lille, Nr.24, S.5-15.

<sup>151</sup> Es sei hier bemerkt, daß eine Assoziation mit Herman Melvilles Figur (don) Benito Cereno, dem tragischen Helden der gleichnamigen metapolitischen Allegorie, näher liegt als eine solche mit dem *Duce* Benito Mussolini.

szenischer Darstellung vermengend, nicht ohne eine beiläufige Andeutung gemacht zu haben:

[...] j'avais beaucoup rêvé sur cet instinct qui pousse les hommes à hâter leur destin et les étranges complicités qu'il y a entre les ennemis; sans le soin passionné qu'avait pris Ramirez, Jaime serait peut-être resté un petit lieutenant à Cochabamba. (S.16)

Die Metapher „hâter [le] destin“<sup>152</sup> deutet hier auch auf die Notwendigkeit, daß die beiden Kontrahenten sich im vorgestellten Raum im Zeichen des Kampfes aufeinander zu bewegen, so daß die Erzählung rasch ihrem Höhepunkt entgegenstrebt.

Damit wird es möglich, in der gewaltsamen „Melopöie“ Felipes (S.20) die Illustration eines ästhetischen Prinzips zu sehen, dem *L'Homme à Cheval* vielleicht nachkommt: In der Wirklichkeit beobachtete kriegerische Gesetzmäßigkeiten können in künstlerischer Darstellung durch rhythmische Steigerung mimetisch übertragen werden. Das an den Anfang des dritten Kapitels gesetzte musikalische Motiv wird ausdrücklich zur Ankündigung des Geschehens verwendet; es stellt ein unbestimmt gewaltsames rhythmisches Gefüge vor:

Comme je sentais venir le sang, j'avais composé une mélopée qui commençait dans un rythme très lent, montait par des saccades chaque fois plus surprenantes, culminait dans une frénésie où s'arrachaient mes doigts et redescendait dans une brusque et triste quiétude. Cette mélopée serait notre histoire. (S.20f.)

Inwiefern der Aufbau dieses wie eine Kurve beschriebenen Liedes den Aufbau der Erzählung abbildet - der handelnde Felipe komponiert es, als er die später berichteten Ereignisse noch nicht kennt -, werden wir weiter unten sehen; die Metaphern „je sentais venir le sang“ und „s'arrachaient mes doigts“ sind an dieser Stelle eine deutliche Ankündigung strukturierenden, d.h. die Geschichte fügenden, Blutvergießens<sup>153</sup> und eine Andeutung sprachlicher Dichte. Verstärkt wird die

<sup>152</sup> Eine Maxime Drieux: „Ne pas faire attendre le destin, mais au contraire le presser. Au besoin, le devancer“ (*Le Miroir des Livres nouveaux*, Paris, 1941-1942).

<sup>153</sup> Grover weist darauf hin, daß die „melancholische Melodie“, Jaimes Laufbahn nachempfindend, das Muster („pattern“) eines mikrokosmischen Zyklus nach Nietzsche und Spengler trägt (*Fiction of Testimony*, S.223). Thomas Hines' Untersuchung der musikalischen Motive (*Le Rêve et l'Action*, S.75ff.) bleibt weitgehend an der Oberfläche thematischer Analyse.

Ankündigung durch ein eingestreutes Bild, am Ende des zentralen fünften Kapitels:

Le Père Florida avait cédé à la tentation et détaché un pétale de magnolia que d'abord il caressait d'un seul doigt, que peu à peu il pétrissait avec dix doigts déchaînés et cruels. (S.35)

Während die gewaltsame und traurige „mélopée“ zur Allegorie der geahnten Geschichte („cette mélopée serait notre histoire“) erklärt wird, ist das Bild des mißhandelten Blütenblattes ein Symbol ihrer Gewalt, das hier insbesondere der Charakterisierung einer Figur dient: Es läßt sich erahnen, daß dieser Mann von trüber Sinnlichkeit ein Widersacher sein wird. Dabei finden wir in einer Gradation aufs neue den Gedanken der langsamen Steigerung bis zur Raserei, die in eine „brusque et triste quiétude“ stürzt, denn der sich anfügende Satz, er schließt das Kapitel, ist dezeptiv<sup>154</sup> und deutet eine solche zumindest an: „Il ne m'entretint que de subtiles balivernes tout le reste de ma visite“ (S.35). Der letzte Hinweis auf die gewaltsame Aktion geht dieser nahezu unmittelbar voraus, als der Dragoner-Oberst, in die Vorbereitungen des Putsches verwickelt, der Geliebten Jaimes zu große Aufmerksamkeit zuteil werden läßt, und es heißt: „Jaime commençait à l'examiner, tout colonel qu'il était, comme un bœuf bon à égorger et dont on mesure le garrot“ (S.38). Der humorgeprägte Ausdruck dieser Wahrnehmung Felipes ist versteckte Andeutung: Der Erzähler kündigt nicht an, er läßt ahnen, wobei die Logik der dramatischen Entwicklung in den Hintergrund tritt.

Der Ausbruch der Gewalt wird noch nicht szenisch dargestellt, sondern im nachhinein berichtet, aus der Sicht des mehr oder weniger beteiligten Felipe: „[Jaime] avait tué le colonel, enlevé la fille et décidé de rallier ceux d'Agreda“ (S.40), - dieses Ereignis aber hat das dramatische Finale ausgelöst, das sich in den letzten drei der neun Kapitel seinem Höhepunkt entgegensteigert. Der szenische Auftakt liegt im nächtlichen Ritt (S.39), die erste Steigerung im Zug des Reiterregiments zum Kampf. Das Tableau der singenden Reiter zieht eine lyrisch-pathetische Anrede des Lesers nach sich, die als solche einen hervorstechenden Punkt in der Erzählung bildet:

---

<sup>154</sup> Das heißt: Er enttäuscht vom Text geschürte weitergehende Erwartungen; „déceptif“ bei Larroux, *Le mot de la fin, passim*.

Ah, si tu n'as pas entendu chanter à pleine gorge des hommes qui, par la grâce de la guerre, savent enfin qu'ils allaient tous les jours à la mort, tu ne peux connaître la fugitive beauté d'être leur frère. (S.43)

Die Steigerung besteht hier im ungewohnten Ausdruck von Überschwang durch den als solchen sprechenden Erzähler. Die Aktion verschärft sich in der Schilderung von Felipes burlesker Feindberührung zu Beginn des achten Kapitels (S.44-46)<sup>155</sup>, gefolgt vom Umherirren des Versprengten, und sie gipfelt zunächst im Tableau der Schlacht bei Aguadulce, die Felipe gemeinsam mit dem Gegner vom Kirchturm aus beobachtet.<sup>156</sup> Hier wiederum bricht das Pathos des Erzählers mächtig durch, als das Bild der angreifenden Reiterei evoziert, ja im eigentlichen Sinne beschworen wird:

C'était un de ces rares moments où il est donné à l'homme d'être lui-même en se jetant tout à fait hors de lui. C'était un de ces moments où les hommes sont vraiment des amis et fondus dans un amour qui passe hautainement les amours. Hommes et chevaux, au comble de l'esprit animal, formaient des centaures qui s'élançaient dans une ruée semi-divine vers notre clocher - dont les cloches auraient dû sonner. O magnifique rangée de poitrails qui s'avançaient vers nous, qui montaient vers nous! O crinières! O queues! O écume! O long cri perdu! Mystère d'humanité qui se donne pour rien, à rien! O beauté qui te suffis frénétiquement à toi-même! O minute à jamais perdue, à jamais éternelle dans le cœur! (S.53)

Man kann hierin den stilistischen Höhepunkt der Erzähler-Rede in „Le cigare de don Benito“ sehen. Durch die ekstatische Häufung der Interjektion „ô“ (die hier weniger invokativ oder interpellativ denn Ausdruck leidenschaftlichster Regung und Anteilnahme ist) in Verbindung mit der rauschhaften Beschwörung eindrucksvoller Details, durch die Wiederholung absoluter Begriffe („rien“, „à jamais“, „perdu“ - „éternelle“) entsteht *contre-marquage*<sup>157</sup>: Der Gegensatz zum vorherrschenden Ton des Berichts<sup>158</sup> könnte kaum größer sein. (Auch hier

<sup>155</sup> Siehe unten, Teil zwei, Kapitel III, 1.

<sup>156</sup> Siehe unten, Teil zwei, Kapitel III, 2. Zum „regard plongeant“ in *L'Homme à Cheval* siehe Hines, *Le Rêve et l'Action*, S.115-135, zur Schlacht bei Aguadulce besonders S.120ff.

<sup>157</sup> Nach Molinié, *Eléments de stylistique française*, S.58f., und *La stylistique*, S.193.

<sup>158</sup> Als typisch kann etwa der oben zitierte Satz „Jaime commençait à l'examiner [...] comme un bœuf [...]“ gelten, da er Abstand, Eleganz und besonderen Humor des Erzählers illustriert, ebenso

berichtet Felipe, jedoch nicht im nachhinein, sondern in einer Illusion von Gegenwart als handelnde Figur; die Handlung besteht in der Beobachtung, die auktoriale Erzählung ist aktorialisiert.) Freilich sind auch im distanzierten Bericht etwa Amplifikationen nicht ausgeschlossen.<sup>159</sup> Doch zum Kapitelschluß, der den Ausgang des Gefechts andeutet, läßt sich ein auffallendes Umschlagen des sich mittels Amplifikation, Gradation, Hyperbel Steigernden ins Lakonische feststellen:

Agreda continuait d'avancer, devenait énormément visible dans son détail éperdu.

Alors il y eut trois grosses détonations à la lisière du village. Don Benito avait là une batterie. A droite et à gauche de Jaime, derrière lui il y eut deux trouées dans le flot de ses hommes.

Les cavaliers arrivaient sur le village: ils se perdirent dans la fumée des feux de mousqueterie qui en sortaient. Combien en restait-il? Et Jaime serait sûrement tué [...] Je me retournai, l'escalier était là, béant [...] Je reculai pas à pas et me ruai dans l'escalier. (S.53f.)

Mit dem Satz „Alors il y eut [...]“, der sich eingerückt an einen längeren Absatz fügt, scheint der Erzähler zu erkalten, die von Gradation und Hyperbel getragene Raserei oder „frénésie“ des Vorangehenden<sup>160</sup> geht in knappen, einfachen und sachlichen, das heißt scheinbar gleichgültigen, Bericht der Ereignisse, eine „redescente“ im dramatischen und rhythmischen Sinne über. Der Siegeslauf des Jaime Torrijos, nunmehr einziger Handlungsstrang (die ihn vorbereitenden Kniffe und Schliche haben keine Bedeutung mehr), wird verdichtet im Bild der

---

die Erzählung von Felipes Feuertaufe (S.45), die wir weiter unten, in Teil zwei, behandeln. Eine genaue Stilanalyse im Sinne Leo Spitzers würde hier zu weit führen, es sei aber auf die zeitgenössische Rezeption von *L'Homme à Cheval* gewiesen: Brasillach zieht zum Stilvergleich Mérimée und Stendhal heran („Pierre Drieu la Rochelle: *L'Homme à Cheval*“, *Le Petit Parisien*, 19. April 1943). Ein gutes Beispiel für einen zusammenfassenden Bericht, der mehr ins Erhabene spielt, ist folgendes: „Dans ce temps-là, c'était Benito Ramirez qui était le Protecteur de l'Etat. Il était ferme et rusé à souhait, mais sa domination avait duré assez longtemps pour que ses amis autant que ses ennemis en fussent fatigués“ (S.12). Solche und besonders die physiognomischen Charakterisierungen der Figuren erinnern an Retz und Saint-Simon, sind aber noch knapper. Eine Untersuchung fehlt bisher.

Wir beschäftigen uns im zweiten Teil mit dem Stil der Gewaltdarstellungen, in denen die Illusion unmittelbarer Gegenwärtigkeit erzeugt werden kann.

<sup>159</sup> So in der Schilderung der ersten Verluste: „Et d'épouvantables feux de file jetaient la confusion dans l'escadron de droite. Les chevaux s'effondraient, se cabraient, retombaient les uns sur les autres“ (S.53). Auch die Voranstellung des Epithetons „épouvantables“ trägt zum leidenschaftlicheren Ton bei.

<sup>160</sup> Die Charakterisierung „énormément visible dans son détail éperdu“ enthält gar ein Oxymoron, das äußerste Steigerung sich nähernder Bewegung veranschaulicht.

angreifenden Reiter - das zerstiebt.<sup>161</sup> „Les cavaliers [...] se perdirent“ heißt es, damit fällt die dramatische Bewegung ins Leere (die Befürchtung, der Held Jaime sei gefallen, vermag im ersten Teil des Romans den Leser nicht zu ängstigen, doch der Beobachter der Niederlage muß sie aussprechen). Der Sturz ins Leere aber wird, als Enttäuschung mittels Tonwechsel sprachlich gemimt, durch das Bild des „escalier béant“, in das Felipe sich endlich stürzt, verbildlicht, die Metapher der „redescente“ durch ein Symbol wiederholt.

Nun könnte der Leser eine „triste quiétude“ erwarten, mit welcher das für die Geschichte angekündigte und so für die gesamte Erzählung erwartete rhythmische Muster vorweggenommen wäre. Und tatsächlich findet im ersten Drittel des Schlußkapitels die Ruhe der scheinbar Geschlagenen breiten Ausdruck: Der entmutigte Jaime und Felipe, von dessen Haltung enttäuscht, reiten aufs neue vereint im Schritt nebeneinander, also in der langsamsten Gangart; vorübergehend, heißt es, herrscht Stille, und die Nacht bricht ein (S.55f.). Es ist nun die Rolle des handelnden Felipe, der die Seelenruhe des Entsagenden nicht teilt, diesen auf die Bahn des Angriffs zurückzuleiten - um die dramatische Bewegung nicht nur wieder anziehen zu lassen, sondern auf einen höheren Punkt zu treiben, als die verlorene Schlacht es vermochte. Wiederum beruft der Erzähler sich auf das Schicksal („[...] j’avais la certitude que son destin était entre mes mains“, S.55), das er als Handelnder ahnt und als Erzählender kennt. Entsprechend steht am Beginn der wiederaufgenommenen Angriffsbewegung der wilde Ritt, der Gewaltmarsch der Gefährten im Galopp, unter dem der empfindliche Felipe sehr leidet. Dieses Motiv ist uns als Auftakt der Aktion bereits begegnet (S.39) und läßt sich hier erkennen als Leitmotiv Jaimes, der dem Kampf entgegeneilt.

In der nun folgenden, entscheidenden Handlungseinheit ermöglicht die tastende Erzählweise Felipes, der aus der Sicht des Handelnden sein Unwissen um

---

<sup>161</sup> Man vergleiche die Darstellung des von hoher Warte beobachteten Gefechts, auf die wir im zweiten Teil zurückkommen, mit jener des Sturmangriffs von Charleroi (*La Comédie de Charleroi*, S.56-63), wo die Angreifenden, die im Maschinengewehrfeuer mehr oder weniger aufgerieben, von der Erzähler-Figur als ins Leere stoßend empfunden werden - diese Erzähler-Figur befindet sich indes, handelnd beteiligt, an deren Spitze und ähnelt darin Jaime. (Hier liegt ein Hinweis darauf, daß sowohl Felipe als auch Jaime Sprachrohr des Autors sind, denn *La Comédie de Charleroi* ist weitgehender autobiographisch motiviert als die hier untersuchten Texte, siehe Andreu/Grover, *Drieu la Rochelle*, S.90-100, und besonders Jean Bastier, *Pierre Drieu la Rochelle Soldat de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris, 1989, S.35-54.)



den Verlauf der Dinge betont, eine hohe Spannung im Sinne von *suspens*. In einem ersten Schritt wird listig, gleichsam kriminalistisch der Aufenthaltsort des siegreichen Gegners ausgemacht - den es indes zu ermorden gilt (S.58-60). In einem zweiten Schritt dringen Jaime und Felipe, nunmehr allein, in den begrenzten Raum des Klosters ein, wo don Benito sich aufhalten soll (S.60f.). In einem dritten Schritt wird dieser allein in einer Kapelle ausfindig gemacht: Der Raum ist jetzt stark begrenzt, die Anzahl der Handelnden ist es, nach Überwindung der Wachen<sup>162</sup>, ebenso, die entscheidende Begegnung ist imminent (S.61f.). Nach einem kurzen Innehalten setzt der letzte Schritt ein („Don Benito prit une décision pour nous [...]“, S.62), das Protagonistengespann betritt die Kapelle, schleicht sich ans Opfer - der Begriff „victime“ fällt (S.63) - und überrascht es: Somit beginnt das eigentliche Finale, denn die räumliche Konzentration der Gegner hat ihren Höhepunkt erreicht, ebenso wie der *suspens*, da höchst unsicher ist, was geschehen wird, geschehen muß, ein Blutvergießen gleichwohl mit Händen greifbar ist. Der Erzähler fokalisiert den Blick (des handelnden Felipe) auf die Leiber der beiderseits gebannten Feinde und betont ihr Verharren in einer Schweben, wie sie aus *Gilles* bekannt ist:

Je regardai Jaime. Il était fasciné, lui aussi. Sa musculature se contractait pour tenir droit ce pistolet qui devenait le centre de la situation et dont le métal semblait plus vivant que nos trois vies.

Je voudrais dire que je ne sais pas ce qui s'est passé, tant le silence fut long et tant il me semblait impossible qu'il finît jamais. (S.63)

Erzählzeit und erzählte Zeit entsprechen einander, die Geschwindigkeit der Erzählung hat sich verringert bis zum Stillstand, der durch die Intervention des Erzählers suggeriert wird. Deren *conditionnel* überträgt das Tastende der szenischen Darstellung auf den Bericht des sich erinnernden Erzählers. So wird der Augenblick der höchsten Spannung festgehalten<sup>163</sup>, und man könnte sagen,

---

<sup>162</sup> Die freilich ein die Möglichkeiten der dramatischen Entwicklung einschränkender Faktor bleiben.

<sup>163</sup> Ein Schuß würde den Tod don Benitos bedeuten, jedoch, bei der vorgestellten Lage, auch das Ende der von unzähligen Feinden umgebenen Gefährten, will man den Spielraum von Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit nicht überdehnen; die Stille muß also bestehen bleiben. Die Wirkungskraft der Szene beruht indes nicht allein auf der vorgestellten Lage oder dem *suspens*, sondern auch und nicht minder darauf, daß die bevorstehende Entscheidung als schicksalhaft angekündigt wird: „Une pensée me remuait de moment en moment que le geste de

daß hier die finale Situation aus *Gilles* verdichtet und verstärkt wird. Freilich ist der erste Teil von *L'Homme à Cheval* hier nicht zu Ende, „plötzlich“, heißt es, senkt Jaime seine Pistole<sup>164</sup>. Eine besondere Interpretation dieser Geste, die der handelnde Felipe in direkter Rede gibt („Oui, Jaime, c'est ça. Donne-lui le temps de se remettre [...]“, S.64), verstärkt eine kontrastierende Entspannung, damit um so stärker die wiederum ruckweise vorgestellte, letzte, entscheidende Bewegung Jaimes wirke, deren Darstellung, von einer Deutung des erzählenden Felipe (oder einem Bericht von später Erfahrenem) eingeleitet, die erste *clôture* oder *clausule interne* bildet:

Mais Jaime pensait qu'il ne faut pas jouer avec sa chance, si sûre qu'elle paraisse, cette chance que dans la journée il avait crue foudroyée par les canons d'Aguadulce. A la place du pistolet, sa main tenait maintenant un poignard. Et aussitôt, il frappa.

Il frappa dûrement, sûrement, en plein cœur. Tandis que le bras se levait, le visage de la victime s'était écarquillé immensément. Puis, il se tordit; puis il demeura stupéfait, définitivement. (S.64)

Diese Darstellung behandeln wir in Teil zwei der Abhandlung im einzelnen; hier sei nur festgestellt, daß die angreifende Bewegung Jaimes, mit der die dramatische Entwicklung deutlich eins geworden und deren Ziel sie ist, sich vom Andringen der Pferde zum Senken des Dolches verdichtet hat: Die vollendende Handbewegung Jaimes (als „ce geste“ angekündigt, S.62) bedeutet zugleich und untrennbar den Sieg Jaimes, die Weihe der neuen Herrschaft<sup>165</sup> und den Tod don

---

Jaime allait me déplaire, et pourtant, je l'avais voulu et je le voulais encore. Ce geste allait sceller toute notre vie de ces derniers temps, en faire une irrémédiable pensée. Ce que j'avais passionnément désiré, c'était tout ce que nous avons vécu jusqu'à ce moment, et non pas ce que nous visions [(in allen von uns herangezogenen Ausgaben heißt es „visions“, nicht „vivions“)] après“ (S.62). Die schicksalhafte Tat entscheidet über den Sinn des Vergangenen, den der Erzähler bisher nicht enthüllte.

Enthüllt wird der Sinn des Vergangenen durch das Künftige: „Lorsqu'il tue enfin don Benito d'un coup de poignard, Jaime parvient à faire de cet acte „une irrémédiable pensée“ de sorte que le présent se fige en destin à partir du moment où il assassine Ramirez. Désormais, sa propre vie s'inscri[re]ra dans le cycle sanguinaire des chefs: peu à peu il lui viendra aussi le regard méchant et désabusé de son prédécesseur“ (Hines, *Le Rêve et l'Action*, S.69).

<sup>164</sup> Zum Gebrauch des Adverbs „soudain“ bei Drieu, siehe Margarete Zimmermanns Analyse der Novelle „La Comédie de Charleroi“ in *Die Literatur des französischen Faschismus*, S.140.

<sup>165</sup> Man darf nicht vergessen, daß der Leser, sofern er nicht der *illusion romanesque* widersteht, sich in einem literarischen Südamerika befindet, wo der häufige Putsch die politische Beständigkeit gewährleistet und der bevorzugt gewaltsame Tod des Diktators den belebenden Regierungswechsel. Vgl. hierzu das Gespräch zwischen Felipe und Dr. Belmez, S.30-33. Einen ähnlichen Rahmen finden wir bei Joseph Conrad, in *Nostramo*, wo jene unruhige Art der Beständigkeit als schmerzlich empfunden dargestellt wird. Die Geschichte des wirklichen Ibero-

Benitos. Sie ist Höhepunkt, Paroxysmus und Auflösung der ruckweise gesteigerten Spannung - die mikrostrukturell und hindeutend ist<sup>166</sup> - und Dramatik - makrostrukturell und sinnstiftend<sup>167</sup>. Die letzte Sequenz aber, in welcher der Tod, die Tötung des Opfers (der Begriff „victime“ fällt aufs neue, bleibt aber noch zweideutig) in dessen Gesicht gezeichnet wird, wiederholt die Erzählung des Vorgangs: Nachdem zunächst die Bewegung Jaimes charakterisiert wurde<sup>168</sup>, sehen wir nun wie in Zeitlupe den anderen Pol der Gewalttat, das Opfer, wie es die Wirkung des tödlichen Stoßes sich offenbaren läßt. So wird, ohne daß angesichts der blitzschnellen Handlung ein unerwünschter Eindruck von Dauer entstände, der Vorgang amplifiziert<sup>169</sup> und erhält eine kalte und dennoch rauschhafte Färbung. Im letzten Satz, „puis il demeura stupéfait, définitivement“, schließlich den Ausdruck einer „triste quiétude“ zu sehen, wäre hingegen überzogen, zumal hier weder vom aktions- und handlungstragenden Jaime noch vom handlungsbeeinflussenden und erzählenden Felipe die Rede ist. Eher ist zu erkennen, daß des Toten endgültiger erstaunter Gesichtsausdruck einerseits den soeben erfahrenen Tod anwesend sein läßt (hier greifen wir auf Teil zwei vor), andererseits die für Vorangegangenes und Folgendes entscheidende Handlung des Helden in ihrer Tiefe und Tragweite unterstreicht.

Dieser Paroxysmus, Höhepunkt der dramatischen Entwicklung, Lösung des Konflikts und Gipfel der unmittelbaren, aktionsgetragenen Spannungskurve, fällt mit dem Schluß zusammen. Das letzte Bild ist Lösung, aber nicht „redescente“, da das verdutzte Gesicht ja gegenüber dem verzerrten, genauer:

---

Amerika bis fast auf unsere Tage lehrt im übrigen, daß solche Vorstellungen nicht vollständig aus der Luft gegriffen sind, siehe besonders die Drieu zugängliche, in ihren Grundzügen noch heute unübertroffene Darstellung *Les Dictateurs* von Jacques Bainville, Paris, 1935, S.135-187 („Histoire abrégée mais fantastique des dictatures de l'Amérique Latine“), dann Victor-L.Tapié, *Histoire de L'Amérique Latine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1945, sowie Ludovico Incisa di Camerana, *I Caudillos. Biografia di un continente*, Mailand, 1994. Vgl. auch den Beitrag von Michael Riekenberg in „Kulturen der Gewalt“. *Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte*, herausgegeben von Rolf Peter Sieferle und Helga Breuninger, Frankfurt am Main, 1998.

<sup>166</sup> Sie deutet jeweils auf den unmittelbar nachfolgenden Bestandteil der Handlung.

<sup>167</sup> Sie bedarf der Interpretation.

<sup>168</sup> Im Satz „Il frappa durement, sûrement, en plein coeur“ liegt bereits eine Wiederholung des vorgestellten Vorganges, denn der Charakterisierung des Zustoßens geht dessen einfache Erwähnung voraus: „Et aussitôt il frappa“.

<sup>169</sup> Zur *amplification* siehe Molinié, *Eléments de stylistique française*, S.87-91, sowie *La stylistique*, S.121-124.

zusammengezogenen Gesicht („Puis, il se tordit“) eine Steigerung der Ausdruckskraft bedeutet; das Erstaunen, eigentlich ein sehr kurz Währendes, bleibt als letzter Eindruck. So kann man abschließend sagen, die gewaltsame „mélopée“ Felipes gebe sich bereits im ersten Teil als Thema im musikalischen Sinn zu erkennen, als Grundthema, das an der bisher exponiertesten, bedeutungsträchtigen Stelle, dieser stark vergegenwärtigten szenischen Darstellung des Tötens, eine Variation erfährt. Diese Variation, das Abbrechen der Erzählung, nachdem der vorläufige Höhepunkt erreicht ist, deutet auf das dynamische Gefüge des Ganzen. Wenn in den folgenden Teilen des Werkes Jaime weiter emporsteigt, seine Gestalt verfeinert und doch mehr Blut vergießt, so bleibt das Ende don Benitos, wie sich zeigen wird, das Grundereignis, das Maß der Ereignisse, welche der Erzählung ihren Rhythmus und ihr gedankliches Bewegungsgefüge (ihre ideelle dynamische Struktur) verleihen.

### *Härte und Milde im doppelten Mittelteil*

Die Teile zwei und drei, „Doña Camilla Bustamente“ und „La révolte des Indiens“, erzählen die Geschichte der Herrschaft Jaimes. Da sich mannigfaltige symbolische Zusammenhänge bereits am Ende des ersten Teils abzeichnen, ist es an der Zeit, daß wir fragen, welche verschiedenen Bewegungen, Entwicklungen, Abläufe der Erzählung zugrundeliegen. Zunächst haben wir es mit einem Bericht von Jaime Torrijos' Leben zu tun, genauer: mit einer Chronik seines Aufstiegs und seiner Herrschaft. Die Teile eins und zwei sind durch eine Ellipse getrennt. Das Eröffnungskapitel von „Doña Camilla Bustamente“ beginnt mit einer langen Exposition, die doña Camilla und ihren Umkreis vorstellt, und am Ende des Kapitels erst wird berichtet: „Tout cela [(Felipes Ränke im Hause Bustamente)] m'avait beaucoup fait oublier Jaime. Le fait était que depuis la mort de don Benito nous nous étions écartés l'un de l'autre“ (S.75).<sup>170</sup> Das Kapitel schließt mit der Enthüllung von Felipes Vorhaben, den Krieger Jaime, der nunmehr statisch erscheint (es ist von seinen Gewohnheiten und von der Gleichgültigkeit des

<sup>170</sup> Es wird nicht angegeben, wieviel Zeit seit der Machtergreifung Jaimes vergangen ist, doch läßt folgender Satz auf mindestens ein Jahr schließen: „[...] il ne se passait pas de mois que je n'arrivasse à son palais vers la minuit“ (S.76).

Beobachters Felipe die Rede, S.76), und die „Amazone“ Camilla, die ihren Mann getötet hat (S.69)<sup>171</sup> und ein Jaime feindlich gesonnenes politisches Lager vertritt, zusammenzuführen: „L'idée me vint que je devais rapprocher les deux êtres qui retenaient mon attention dans la vie“ (S.77). Durch diese Anordnung wird bereits fühlbar, daß Camilla (deren vielschichtiger Charakter bereits stark entwickelt und deren Name Titel des Teils ist, nicht nur ein Bestandteil dieses Titels) als vom handelnden Felipe ins Spiel gebrachter Beschleunigungsfaktor oder Katalysator die ruhende dramatische Handlung zum nächsten Höhepunkt treiben muß, und das heißt angesichts der erfolgten Andeutungen ruhender Gewaltsamkeit in starker Polarität<sup>172</sup>: zur nächsten Bluttat.

So wird ferner deutlich, daß jene wesentliche Erzählbewegung, die gewaltgeprägte, szenisch dargestellte dramatische Handlung, die das Werden der für die Lebens- oder Herrschaftsgeschichte Jaimes entscheidenden Ereignisse zum Gegenstand hat, sich insofern nicht mit dieser, der Chronik, deckt, als sie das Ergebnis eines Zusammenwirkens ist: Der Erzähler der Geschichte berichtet ja, wie er selbst als Handelnder den Titelhelden Jaime seinen eigenen Träumen und Eingebungen gemäß beeinflusst und sogar leitet<sup>173</sup> - ähnlich wie der Romancier die *illusion romanesque* des Lesers leitet, aber nie ganz beherrscht. Wenn es aber von dem Lied Felipes, das „ruckweise“ („par des saccades“) aufsteigt, heißt: „cette mélodie serait notre histoire“ (S.20), so wird auf die Einheit hingewiesen, welche die beiden Protagonisten als Handelnde bilden; deren Ergebnis ist das

---

<sup>171</sup> Der dieses Ereignis zusammenfassende Bericht verdient auch als solcher einige Aufmerksamkeit, braucht hier aber nicht behandelt werden.

<sup>172</sup> Der Begriff der Polarität muß hier fallen, da Jaime als ausgesprochen männlich gezeichnet wird (vgl. die Exposition, etwa S.11: „une force et une audace extraordinaires“), Camilla, bei all ihrem Amazonentum, als ausgesprochen weiblich: „Toute la famille, où il n'y avait que des femmes, ne vivait que pour elle. Royaume des Amazones. Pourtant, il y avait là les poitrines les plus entières qu'on pût voir à La Paz [...] Royaume des Amazones, à cause de l'orgueil, du dédain. Couvent aussi à cause de la concupiscence pour les choses de l'esprit qui régnait dans ce lieu retiré où du reste en dernier ressort on n'obéissait qu'aux superstitions du cœur“ (S.68).

Doña Camilla erhielt ihren Namen wohl eingedenk der amazonenhaften Volskerführerin Camilla in der *Aeneis* (XI. Buch), die Vergil als sehr stolz darstellt.

<sup>173</sup> Vgl. dazu Drieu selbst, bei Grover, *Drieu la Rochelle*, 1962, S.163f.: „J'ai repris avec ce roman un thème qui m'est essentiel: le thème du chef [...], j'ai présenté ce thème à travers une situation très concrète: le rapport personnel entre deux hommes, le chef, Jaime Torrijos et un de ses amis, Felipe, guitariste, théologien, poète. Cela pose le rapport de l'homme de rêve et de l'homme d'action avec un échange qui se fait dans les deux sens. Cette analyse m'amène à poser un fait que je crois capital: il y a beaucoup d'action dans l'homme de rêve et beaucoup de rêve dans l'homme d'action“; zur Entwicklung dieses Verhältnisses siehe Leal, *Drieu la Rochelle*, S.120.

entscheidende, blutige Handlungsereignis. Solches ist nun also doppelt angekündigt, wobei zu fragen ist, ob und worin denn eine Steigerung besteht.

Tatsächlich läuft die Verbindung von Jaime und doña Camilla, auf die wir nicht näher eingehen, schließlich auf das Duell zwischen Jaime und Camillas Vetter Manuelito hinaus, das am Schluß des Teils „Doña Camilla Bustamente“ steht (S.140ff.). Jaime tötet seinen Rivalen, der als Werkzeug oder Waffe der im Stolz verletzten Amazone gelten muß. Allerdings unterscheidet sich der Schluß dieses zweiten Teils nicht unerheblich vom paroxystischen Schluß des ersten, die Darstellung der Tötung Manuelitos von jener don Benitos, und dies in einer Weise, die der angekündigten Steigerung zu widersprechen scheint. Betrachten wir das in Frage stehende Schlußkapitel.

Den Auftakt bildet der leitmotivische Ritt (S.136), dessen Ankündigungsfunktion wir bereits erwähnten. Im Anschluß variiert und präzisiert sich die vorgestellte räumliche Bewegung der Figuren: Als die Reiter sich der *estancia*, dem Aufenthaltsort der Gegner nähern, heißt es: „Nous allâmes à petite allure“ (S.137); als deren Umgrenzung erreicht ist: „Jaime prit le grand galop et nous arrivâmes en trombe devant la maison d’habitation“ (S.137). Die hohe Geschwindigkeit (der vorgestellten räumlichen Bewegung) wird beibehalten, als die Gefährten ins Haus eindringen: „Jaime [...] sautait à terre [...] Il me fit signe de le suivre en hâte“ (S.137). Der *coup de théâtre* im Saal setzt, mit dem Zeichnen der Überraschung auf den Gesichtern der Verschwörer, der anstürmenden Bewegung ein Ende (S.138). Der unmittelbare *suspens* der Szene wird durch die Vorbereitung des Zweikampfs nach und nach verstärkt. Der Zweikampf aber ist innerhalb des Teils „Doña Camilla Bustamente“ dasjenige Handlungsereignis, welches erwartungsgemäß die Verschwörungsintrige auflösen sowie dramatische Spannung und *suspens* ihrem Höhepunkt zuführen müßte. Die Darstellung der Vorbereitungen ist stark szenisch, und der Stimme des Erzählers gleichwertig erklingt jene Jaimes in direkter Rede:

- Ignacio, fais les commandements. Nous marcherons jusqu’au mur. Quand nous aurons le nez au mur, tu crieras: Allez.  
Cela fut fait. Naturellement, Manuelito tomba frappé d’une balle en pleine tête. Camilla poussa un grand cri. (S.141)

Hier fällt nun auf, daß der erwartete entscheidende Augenblick der unmittelbar dargestellten Aktion, der Schußwechsel, ausgeblendet, und nur sein Ergebnis vom Erzähler knappstens zusammengefaßt berichtet wird. Es schließt sich ein Satz an, der an eine nochmalige Intensivierung der Aktion denken läßt: „Les deux coups de pistolet agirent comme un signal, à travers les fenêtres ouvertes“ (S.141). Doch wiederum wird die Erwartung des Lesers enttäuscht, denn der Erzähler berichtet lediglich, daß Jaimes Männer das Haus besetzen; die einkreisende Bewegung wird durch Wiederholung betont, da sie sich noch fortsetzen soll. Während der erste Teil mit dem Tod don Benitos abbricht, folgt hier ein Nachspiel: Durch die Vorstellung der Ehrenwache für den Toten und des Ruhelagers (S.142) erhält die Handlung zunächst eine Pause, die Anlaß gibt zur Reflexion der Erzähler-Figur über die dramatische Lage und das Stadium der Gesamtentwicklung (das ist die chronikalische Ebene); diese Rede Felipes wirkt epiloghaft. Hier wird deutlich, daß die Figur Jaimes eine vom Wirken Felipes gelöste Eigendynamik gewinnt.<sup>174</sup> Das angefügte Bild vom Lagerfeuer illustriert dies und ist gleichzeitig Wiederaufnahme und Ankündigung:

Soulevé sur un coude, je [...] regardais dormir [Jaime]; et reportant mes yeux sur le feu, je voyais dans les flammes qui se tordaient les surprenantes et enlaçantes circonflexions du destin. (S.142)

Es handelt sich hierbei um eine visuelle Ergänzung des abstrakteren „mélopée“-Symbols, denn der Schicksalsbegriff weist auf den Gesamtzusammenhang der Geschichte. Die Flammen aber versinnbildlichen, neben der zerstörerischen Kraft, die aufwärtsstrebende Bewegung.<sup>175</sup> Eine solche Bewegung im räumlichen und übertragenen Sinn wird im Anschluß vorgestellt. Der vorletzte Absatz gibt einen

---

<sup>174</sup> „D’abord, toutes mes recherches sur le complot n’avaient servi à rien, et mon idée de protéger Jaime était une vanité: il se protégeait tout seul. Ensuite Camilla était devenue la maîtresse de son cousin pour mieux assurer sa vengeance. J’en avais donc fait une ennemie mortelle de Jaime, et j’avais mis Jaime dans un mauvais cas qu’il avait résolu ce soir avec sa brutale élégance. Je n’étais pas bon pour le protéger, mais j’étais toujours bon pour tremper ses mains dans le sang“ (S.142). Felipe erscheint jetzt selbst als Katalysator, der Jaime schicksalhaft den Handlungsereignissen zuführt, während dieser aus dem Blutvergießen die Substanz schafft, die seine Herrschaft festigt. Von „brutaler Eleganz“ oder „grober Gewandtheit“ soll noch die Rede sein.

<sup>175</sup> So Gaston Bachelard, *L’air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*, Paris, 1943, S.174, zu den Dichtungen Nietzsches: „Chez Nietzsche, dès qu’il y a feu, il y a tension et action; le feu n’est pas ici le bien-être d’un calorisme comme chez Novalis. Le feu n’est qu’un trait qui monte. Le feu est la volonté ardente de rejoindre l’air pur et froid des hauteurs“.

zusammenfassenden Bericht von wiederum epilogalem Ton, der jedoch ein neues Handlungsereignis hinzufügt: Jaime, der außerhalb des Hauses kampiert hatte, verschafft sich gewaltsam Eintritt in das Gemach der abweisenden Camilla, läßt es von Felipe bewachen und verbleibt dort „lange“ (S.143). (Wiederum erfährt Felipe als Handelnder nicht, was vor sich geht, und gibt als Erzähler nichts vorzeitig preis.) Hiermit wird ein weiterer Aspekt des auseinandergerissenen, verstreuten und epilogvermischten Paroxysmus (hier: szenische Darstellung eines Handlungshöhepunktes, von höchster Kraft und Gespanntheit) sichtbar: Die in den innersten Bereich strebende, durch Einkreisen verstärkte räumliche Bewegung des Angreifers Jaime hat, wo nur noch zwei handelnde Figuren im Spiel sind, mit dem Gemach Camillas („le vrai chef [de la conjuration/du complot]“, vgl. S.139) ebendiesen innersten, kleinsten Raum erreicht<sup>176</sup>. Da die Verschwörungsintrige, Handlungsgegenstand von „Doña Camilla Bustamente“, damit ihren Abschluß findet, müßte man diese Zusammenkunft als dramatischen Höhepunkt des Teils bezeichnen, allein der Leser erfährt, mag auch deutlich sein, daß die Gefahr für den Helden gebannt ist, nicht die Lösung des dramatischen Problems, erhält keine Erklärung aller Vorgänge („Au moment où il sortait, j’ avais interrogé avec avidité le visage de Jaime, mais il était inexorablement clos“, S.143). Die größte Spannung im Sinn von aktionsgetragenen *suspens* ist bereits mit dem Zweikampf erreicht, und der letzte Satz suggeriert durch die Erwähnung eines raschen Heimritts in die Hauptstadt, daß räumliche Bewegung der Handelnden und dramatische Anspannung der Handlung keine Lockerung und keine Verlangsamung erfahren: „Le retour se fit au même train que l’ aller“ (S.143). Der Bogenschlag zum Auftakt-Ritt ruft in dieser wider Erwarten nicht akzentuierten und nicht schließenden *clausule interne*<sup>177</sup> Jaimes Leitmotiv ins Gedächtnis, das große Taten, wie wir erkannten, erst ankündigt. Die Erzählbewegung macht damit

---

<sup>176</sup> Erwähnt werden nacheinander die Umzäunung der *estancia* (S.137), das (umstellte) Hauptgebäude (S.137), der große Saal, wo die Verschwörer versammelt sind und in den Jaime nur Felipe und Ignacio miteintreten läßt (S.138; als nach dem Duell Jaimes Männer das Haus stürmen, heißt es: „Jaime les tint en dehors de la salle, S.141), schließlich das Gemach doña Camillas. - Als Jaime don Benito tötet, ist er selbst von einer Überzahl Feinde umgeben, jetzt läßt er umgeben; die Tötung Manuelitos erfolgt vor einem regelrechten Publikum („Jaime fit placer tous les jeunes gens derrière le sofa de Camilla, comme derrière une barrière“, S.140), doch vom innersten Bereich ist nunmehr auch Felipe ausgeschlossen.

<sup>177</sup> Vgl. Larroux, *Le mot de la fin*, S.82. (In der hier aufgeführten Terminologie Philippe Hamons bedeutet *clausule interne*: „fin de n’importe quelle séquence interne du texte“; wir bezeichnen so die Schlüsse der großen Texteinheiten wie Teile und Kapitel.)



am Schluß dieses zweiten Teils eine ununterbrochene *Vorwärtsbewegung* der die Handlung tragenden Figuren fühlbar.

Gleichzeitig aber wird die *emporstrebende* Entwicklung der Figur Jaime, gleichgesetzt mit deren Schicksal, an diesem unechten, weder abschließenden noch fühlbar unterbrechenden Schluß abgebildet; dem Bild des Lagerfeuers („[...] je voyais dans les flammes qui se tordaient les surprenantes et enlaçantes circonflexions du destin“) kommt noch eine weitergehende Funktion zu. Die Flammen können auch ein heißes Emporstreben dessen versinnbildlichen, der, bereits an der Macht, über seinen Entdecker Felipe mehr und mehr hinauswächst<sup>178</sup> - und sie deuten auch die Zerstörungen an, die diese Bewegung fordert. Dabei darf nicht übersehen werden, daß auch Jaime selbst neuerdings, zunächst kaum merklich, als leidendes Opfer erscheint. Denn vom undurchdringlichen, unergründlichen, in der Duell-Szene unbesiegbar wirkenden Herrscher heißt es, als doña Camilla ausruft, Manuelito sei ihr Geliebter: „Jaime frémit“ (S.140). Das kann an dieser Stelle überlesen werden, zumal sich eine Einschränkung anschließt: „mais [il] se retourna vers Manuelito“. Doch die Verletzbarkeit des mächtig Gewordenen ist eingeführt<sup>179</sup> - sie soll noch stärkeren Ausdruck finden - und verleiht ihm eine neue Qualität, ein größeres Format. Äußerlich vermögender, erscheint Jaime innerlich gefährdeter. Damit ist die von der Melopöie angekündigte Steigerung nunmehr auch an die Zeichnung von Jaimes Charakter gebunden, dessen Reichtum an Möglichkeiten der Leser gemeinsam mit dem handelnden Felipe nach und nach erahnt.

Sind Jaimes Macht und Verletzbarkeit gesteigert und tritt keine Verlangsamung, keine Entspannung ein, so ist ein weiterer, stärkerer Angriff auf seine Herrschaft zu erwarten. - Eignet sich ein solcher, wirkt er auf den in „Doña

---

<sup>178</sup> Felipe stellt fest, daß er weit davon entfernt war, die dramatischen Vorgänge zu durchschauen (S.142).

<sup>179</sup> Bereits Jaimes Verhalten in der Tanz-Szene im Palast (S.89-98) kann gewiß als Ausdruck von Verletzbarkeit gelesen werden, doch die vorgestellte Mimik, Gestik und Rede sind dort nicht die eines Verletzten Erleidenden, sondern die eines Verletzten Zufügenden. Der Kommentar zum Auftritt Jaimes stellt diesen Aspekt, durch die Ausübung der Macht bedingt, einleitend heraus: „Jaime n’était plus le même. Quelque chose s’était passé. Comment mes nerfs à distance ne l’avaient-ils pas perçu? Jaime avait vieilli, je ne lui avais jamais vu ce visage altéré, engravé et surtout dans l’œil cet éclair de conscience fiévreuse et méchante. Quelque chose lui était venu du regard de don Benito“ (S.89).

Camilla Bustamente“ um Paroxysmus und akzentuierten Schluß betrogenen Leser<sup>180</sup> um so stärker.

Der dritte Teil der Erzählung, „La révolte des Indiens“ (S.145-220), entspricht dem zweiten darin, daß auch hier in einer Vielzahl von Dialogen in direkter Rede Felipe tastend versucht, eine (nun noch stärker) verwickelte Intrige aufzulösen. Doch ist der gewaltsame Tod als Handlungsereignis ganz aus dem szenischen Vordergrund in den Hintergrund der drohenden, die handelnden Figuren bedrohenden Möglichkeit gerückt.

Nichtsdestoweniger ähnelt nun der Beginn von „La révolte des Indiens“ durch eine paroxystische Gewaltdarstellung dem Schluß von „Le cigare de don Benito“, der Darstellung vom Ende don Benitos; bereits der erste Satz ist geeignet, dem Leser einen Schlag zu versetzen:

L'événement le plus imprévu et le plus désastreux s'était abattu sur Jaime.

Brusquement, une effroyable révolte, comme il en éclate deux ou trois par siècle en Bolivie, avait soulevé les Indiens de trois provinces. Les Indiens supportent tout, et puis, un jour, ils renversent tout. Un délire absolu s'empare d'eux. Ils se ruent ensemble et ils tuent et brûlent. Ils tuent tout ce qui est maître: hommes, femmes, enfants, vieillards; ils saignent les animaux, ils incendient et rasant les maisons. Ils projettent enfin sur le pays cette désolation qui est dans leur cœur. Le terrible chant indien, lugubre et lancinant, montre ce qu'il est: un couteau qui entre dans les entrailles, un ongle qui crève les yeux, une dent qui arrache un sein ou un sexe, un regard qui flambe une moisson.

Voilà ce qui arrivait sous le gouvernement de Jaime, qui aimait les Indiens, qui rêvait de les sortir de leur abjection, qui avait peut-être du sang indien. (S.147f.)

Felipes Bericht der eingetretenen Katastrophe, die dem dritten Teil den Titel verleiht, stellt ebenso knapp wie hyperbolisch ein dauerndes, hundertarmiges Morden und Verwüsten vor. Es übertrifft an Ausmaß die bisher von oder gegen Jaime geführten Schläge um ein Vielfaches, größer sind Bedrohlichkeit, Schaden

---

<sup>180</sup> Die Ähnlichkeit im Aufbau der Teile eins und zwei bis zum entscheidenden Handlungsereignis, hier Duell, dort Ermordung, haben wir aufgezeigt. Der Leser erwartet natürlich keinen starren narrativen Mechanismus, wohl aber, daß eine Steigerung mit einer ihrer Heftigkeit entsprechenden Auflösung endet; zudem liegt im einheitlichen Rhythmus einer Erzählung auch eine gewöhnende Wirkung.

und Schrecken; neu ist das Diffuse oder Verstreute, nicht eigentlich Faßbare der dargestellten Gewalt. Dank der einfachen, absoluten Begrifflichkeit einer in verallgemeinerndem iterativen Präsens gehaltenen Evokation, deren Sätze bevorzugt vom Pronomen „ils“ eingeleitet werden<sup>181</sup>, und dank der Verbindung einfacher kurzer Sätze zu veranschaulichender Amplifikation kann leicht ein bleibender Eindruck des evozierten Schreckens entstehen. Stilistisch stark hervorgehobener Höhepunkt aber ist eine komplexe Metapher, die aus einer Reihe von Synekdochen besteht, welche wiederum eine Gradation bilden: die assoziierende Gleichsetzung von Zerstörung und Gesang. Das erste Bild, „un couteau qui entre dans les entrailles“, ruft die Ermordung don Benitos ins Gedächtnis, ist aber greulicher - der alte Diktator stirbt durch einen Stich ins Herz. Die folgenden Bilder steigern das Greuliche. Das letzte Bild endlich, „un regard qui flambe une moisson“, weist auf breite Verheerung durch unheimliche Macht - das ist der Hintergrund von „La révolte des Indiens“, auch eine erste Andeutung eines erschreckenden Numinosen.<sup>182</sup>

Der indianische Gesang, so ließ sich erfahren, ist Grundlage der Kompositionen Felipes (S.186f.), an dessen ankündigende „gewaltsame Melopöie“ mittelbar erinnert wird. Die fortwährende, vielschichtige Steigerung, die wir zu erfassen suchen, hat einen „frenetischen“ oder rasenden Zug angenommen durch die Einführung einer Gewaltsamkeit, die einem „délire absolu“ entspringt. Welcher Art ist nun die Reaktion Jaimes, welche Handlungsereignisse sind zu erwarten?

Stellen wir noch folgendes fest: Das stilistisch so stark hervorgehobene Schreckensbild<sup>183</sup>, an den Anfang des ersten Kapitels gesetzt, ist zusätzlich hervorgehoben durch eine Einrahmung: Der erste und letzte Absatz der zitierten Passage bieten dar („L'événement le plus imprévu et le plus désastreux s'était abattu sur Jaime“, kataphorisch) und deuten nochmals hin („Voilà ce qui arrivait sous le gouvernement de Jaime“, anaphorisch). So kann das „Ereignis“, das, nicht

---

<sup>181</sup> Bleiben die Angreifer gesichtslos, verstärkt sich der Eindruck des Unheimlichen.

<sup>182</sup> Hierdurch gewinnt zunächst die Gestalt des indianischen Zauberers Tamila an Größe und Wirkung.

<sup>183</sup> Es handelt sich bei der Metapher nicht um ein Bild gemäß den Kriterien, die wir in Teil zwei der Abhandlung zugrundelegen.

von Felipe und Jaime geschaffen, nun letzterem selbst größte Wunden schlägt, einen mächtigen Schatten auf den gesamten dritten Teil werfen.

Der aufs tiefste verletzte Jaime, der die geliebten Indianer niederdrücken muß („Viens, je tue, je souffre et je voudrais mourir“ lauten seine an Felipe geschriebenen Worte, S.148), erscheint in einer neuen Facette; diese läßt eine neue Steigerung gewaltgeprägter Aktion erwarten, nämlich eine entsprechende Reaktion:

J'avais trouvé un homme ravagé qui étouffait d'une abominable colère intérieure, une colère à laquelle il se raccrochait avec la peur de la perdre et de ne plus trouver que désespoir et immobilité. (S.148)

Il s'arrêta pour me regarder, il frissonnait comme un cheval devant quelque chose sur la route qui lui fait peur et qui va le faire emballer. Il reprit dans un égarement de rage:

- Maintenant, il me hairont toujours. Tout mon rêve est par terre de m'appuyer sur eux. On a voulu cela, on a compris que c'était là qu'on pouvait me frapper. Qui a voulu cela? Les crapules, je les trouverai, je les dénoncerai devant toute la nation, je les châtierai atrocement. J'aurai tout leur sang goutte à goutte. Mais qui est-ce? Il faut que tu me les trouves. (S.149)

Man kann hier eine Amplifikation feststellen, die Jaimes angstgenährten, glühenden Zorn charakterisiert, analysiert und darstellt - die Worte des Rasenden selbst sind es, die Jaimes zerstörerische Kraft ins Gedächtnis rufen und jener der Indianer, Werkzeuge unbekannter Verschwörer, unmittelbar gegenüberstellen. Die Prophezeiung „J'aurai tout leur sang goutte à goutte“ ist aufgrund des bisherigen Verlaufs der Erzählung glaubwürdig und steht der Evozierung der Indianergreuel kaum nach. Obwohl Jaimes Zorn sich gegen die Anstifter der Erhebung richtet - die eigentliche Bedrohung liegt in der unabsehbaren Möglichkeit, nicht im tatsächlich angerichteten Schaden -, ist hier entscheidend, daß der eingangs evozierten diffusen Mordbrennerei ein Rachedurst, ja ein Blutdurst des Mächtigen entgegengesetzt wird, dessen Opfer im Handlungsgeschehen der folgenden Kapitel ausfindig gemacht werden sollen. Der bereits geschaffenen drohenden und frenetischen Atmosphäre wird innere Spannung (*tension*) verliehen, und wiederum ist ein höherer Paroxysmus zu erwarten. Diese Erwartung wird sogleich verstärkt durch einen parallelen Gedanken des handelnden Felipe: „arrêter Florida, torturer

Florida, le faire parler, lui faire avouer sa haine, tout son venin“ (S.149). (Hier erscheint Felipe als Spiegelbild Jaimes, doch unmittelbar darauf muß der *homme d'action* den *homme de rêve* zur Besonnenheit ermahnen, *ibid.*)

In den folgenden Kapiteln nun tasten sich Felipe und Jaime getrennt zu den Widersachern vor, die ebenfalls zwei an der Zahl sind; im Verlauf der Folterungsszene von Kapitel sechs, zu welcher der treffliche Ignacio wieder auftaucht, um den gefangenen Boten unter Anwendung seiner Kunst zum Reden zu bringen<sup>184</sup>, wird von den aufs neue vereinten Helden festgestellt, daß die Widersacher Dr. Belmez und Pater Florida sind: Die Überraschung liegt nicht in der Täterschaft dieser Figuren, sondern in ihrem Zusammenwirken. Der Leser erfährt schon an dieser Stelle sämtliche äußeren Ursachen, Verbindungen und Querverbindungen der verwickelten Verschwörung, nämlich anhand der Analyse, durch die Jaime seine graue Eminenz Felipe belehrt (S.183-187). Hier fällt auf, daß dieser, als Erzähler der Geschichte, an jenem Gemütsruhe und heitere Abgeklärtheit feststellt und sie wiederholt betont<sup>185</sup>. Es entsteht, man erinnere sich des vor Schmerz Rasenden im ersten Kapitel, ein scharfer Kontrast am Kapitelschluß. Obwohl noch drei Kapitel folgen, hat diese ausgedehnte *clausule interne*<sup>186</sup> bereits einen hinsichtlich des gesamten Vorgehenden abschließenden Grundzug: Das Rätsel ist gelöst (das Vertrauen zwischen den Handelnden wiederhergestellt), die Gewißheit bezüglich des Geschehens erlangt. Doch was wird Jaime, der zum dritten Mal einen nichtsahnenden Feind gleichsam schon in den Händen hält, jetzt tun? Wird er Dr. Belmez und Pater Florida, anstatt, wie es Brauch ist, sie umgehend zu töten, mit der neu erlangten Gemütsruhe und abgeklärten Heiterkeit raffiniert quälen - wie Ignacio ihren Boten quälte -, ihnen noch ein Geständnis entreißen und so seine prophezeite Rache auskosten? Zweimal fragt Felipe, was Jaime tun werde, zweimal heißt es: „Tu verras“ (S.186 und 187), und die Erzähler-Figur, ein „Gott, dem seine Schöpfung mehr und mehr entgleitet“ (S.187), faßt zusammen: „Je n'étais destiné qu'à voir“ (*ibid.*) - dasselbe

---

<sup>184</sup> Dazu unten, Teil zwei, Kapitel I.

<sup>185</sup> „Jaime me regarda en souriant avec coquetterie“ (S.183), „Il me regardait sans frémir“ (S.184), „Il ne broncha pas“, „Il me regarda avec sa coquetterie méchante“ (S.185), „son grand calme“, „Son visage n'exprimait rien“ (S.186).

<sup>186</sup> Der gesamte Dialog zwischen Jaime und Felipe muß als schließende Einheit erkannt werden.

gilt vom Leser. Es muß also in den letzten drei Kapiteln von „La révolte des Indiens“ eine wie auch immer geartete Abrechnung des Helden, der sich auf bisher größter Fallhöhe glücklich behauptete, szenisch dargestellt werden.

Dies geschieht auch, doch wird dem Leser radikaler als in „Doña Camilla Bustamente“ und überdies zweifach ein reiner gewaltsamer Paroxysmus, auf den doch so vieles hindeutet, vorenthalten. Man hat es im Kapitel VII, dem drittletzten (S.188-204), mit einer Szene zu tun, die sämtliche Hauptfiguren in Pater Floridas hochgelegener Klausur versammelt vorstellt und fast ausschließlich von Jaimes monologhafter Rede getragen wird. Das gesamte politisch-strategisch-taktische Geschehen wird analysiert und kommentiert. Das Kapitel erhält so ein epilogales Gepräge, wobei zunächst eine Verbindung zum ersten Teil hergestellt wird, zum Tode don Benitos: Mit den Worten „Décidant de ne pas me tuer, il avait décidé que je le tuerais“ (S.190) begreift Jaime die eigene Gestaltung des eigenen Schicksals durch einen ihm ebenbürtigen Gegner, dessen evozierte Gestalt einen starken Kontrast bildet mit jener der Figuren, die sich nunmehr in seiner Gewalt befinden. Hier stoßen wir an eine Grenze der epischen Selbständigkeit der Teile. Auch Felipe zieht Bilanz, indem er auf das Leitmotiv Jaimes, den aktionsankündigenden wilden Ritt, anspielt („Je ne suis pas cavalier, Jaime, je ne peux suivre ton galop“, S.193) und schließlich die bisher entwickelte Thematik von Traum und Tat zu einem Aphorismus zusammenfaßt: „La pensée devenue action, trempée de sang, forgée comme une arme d’acier est étrangère au penseur“ (S.194).<sup>187</sup> Diesem abschließend Betrachtenden, Epilogalen wohnt indes eine beträchtliche Spannung inne, denn noch immer wird die Erwartung eines gewaltsamen Handlungsereignisses geschürt: Durch ein Spiel von Anspannung und Entspannung, wiederholtem jähen Wechsel von überlegenem Gleichmut zu nachtragender Roheit, erscheint Jaime, der alle Figuren in seiner Gewalt hat, unberechenbar<sup>188</sup>; einzelne Charakterisierungen Belmez’ suggerieren Furcht<sup>189</sup>.

---

<sup>187</sup> Weiter oben, innerhalb von Felipes Selbstanalyse (S.160), heißt es weniger auffällig, da die Worte weder ans Ende eines kurzen Absatzes gesetzt sind noch verallgemeinern: „[...] je n’étais habile qu’aux idées ou à l’action seulement dans ces moments de l’action qui sont si intenses que celle-ci s’épure et devient aussi prompte et simple que la pensée“. Ein solcher idealer Augenblick ist vollendet nur in der Ermordung don Benitos dargestellt und also bisher nicht wieder erreicht. Zu den weiteren Zusammenhängen der Traum-Tat-Thematik siehe v.a. Hines, *Le Rêve et l’Action*, S.60-74.

<sup>188</sup> „Il avait dit cela brusquement, avec une violence sauvage qui nous surprit complètement“ (S.192), „Jaime, qui avait retrouvé son calme du début, et qui de ce fait avait repris sur nous tous

Die so erzeugte *suspens*-Spannung aber verpufft, im Schlußabsatz, mit der Bekanntgabe von Jaimes Entscheidung zur Gnade:

Vous ne serez pas fusillés. On ne fusille pas des institutions que l'Etat ne peut détruire [...]

„A quoi bon vous fusiller? Vous seriez remplacés par d'autres. Vous n'avez pas été arrêtés, vous ne serez donc pas relâchés.

„Je ne garde que doña Camilla.“

Il termina par un sourire vraiment libre. (S.204)

Es steht also am hervorhebenden Kapitelschluß des Gewaltigen Milde, deren Gewicht begründet liegt in den vorangegangenen Andeutungen möglicher Gewalt - sowie in den nachwirkenden Darstellungen derselben im ersten Teil. Da diese Milde als Zeichen von Stärke erscheint, ist es möglich, hier einen neuen Höhepunkt jener Kurve zu sehen, die Jaimes Größe bezeichnet, Größe verstanden als Beherrschung weitester Möglichkeiten im Zeichen eines höheren, politisch-sittlichen Prinzips.<sup>190</sup> Es ist deutlich geworden, daß der Prüfstein dieser Größe die (erfolgte oder nicht erfolgte) Gewaltausübung ist, was wiederum dafür spricht, die obengenannte Kurve als Teil des durch die „Melopöie“ (S.20) umschriebenen Gefüges anzusehen. Ein Zweifel bleibt indes, denn Camilla ist noch nicht entlassen, und es wird doch gerade angesichts der Amazone eine wilde Unbeherrschtheit Jaimes gezeichnet.<sup>191</sup>

Während aber das achte Kapitel auf entspannte Weise den Epilog fortsetzt, indem es eine sachliche, vom handelnden Felipe kommentierte Aussprache

---

un beau prestige, s'adonnait de nouveau à la violence; il se livrait tout entier, semblait-il, à l'indignation, à la colère“ (S.195, man beachte die Einschränkung „semblait-il“), „Il reprit avec une soudaine tranquillité qui nous fit douter de tout“ (*ibid.*), „Jaime brusquement tonnait. Tout d'un coup, regardant Belmez et Florida, il montrait sa haine“ (S.201), „une détente soudaine, aussi extrême que la colère du moment d'avant“ (S.202). Hier wirkt die Charakterisierung der Rede als Träger der (ungewissen) tödlichen Bedrohung; die Betonung jähen Wechsels erzeugt dabei einen Eindruck erhöhter Geschwindigkeit.

<sup>189</sup> S.196, 201f.

<sup>190</sup> Bereits weiter oben finden wir in den Worten des Erzählers eine entsprechende Suggestion: „Il était grand, notre Jaime“ (S.195), hier bezogen auf die Schärfe von Jaimes politischer Analyse.

<sup>191</sup> Besonders S.195: „Jaime, qui avait retrouvé son calme du début, et qui de ce fait avait repris sur nous tous un beau prestige, s'adonnait de nouveau à la violence; il se livrait tout entier, semblait-il, à l'indignation, à la colère. Il était dégringolé tout à coup à une querelle d'amants qu'il étalait devant nous. Il était défiguré, et il jetait sur Camilla des regards comme il y en a dans les rixes au coin des rues chaudes“.

zwischen Jaime und Camilla darstellt (S.204-208)<sup>192</sup>, wird mit dem neunten und letzten dieser drei schließenden Kapitel dem Leser eine Überraschung zuteil, *suspens* erzeugt und stärker als im soeben Untersuchten gesteigert. Der Auftritt des unheimlichen Ignacio, der Felipe zum inzwischen verlassenen Schauplatz des dialoggetragenen Geschehens zurückgeleitet, deutet auf ein Nachspiel, welches den Eindruck, den Jaimes Milde hinterließ, zerstören könnte:

Il eut ce sourire muet et cruel que je lui avais vu dans certaines circonstances [...]

Ignacio me regarda encore et me dit:

- Il n'y a plus ici qu'une seule personne. Le patron m'a dit de vous laisser seul avec cette personne et d'en faire ce que vous voudriez [(lies: „et de vous en laisser faire ce que vous voudriez“)]. Cela ne manque pas de précipices profonds, par ici. On peut aussi flamber la cabane. Bref, à votre aise.

Son sourire muet s'élargit. Puis il me tourna le dos, et je le vis remonter à cheval et s'en aller. (S.209f.)

Das Lächeln Ignacios, auf das wir in Teil zwei zurückkommen, weist auf die Duell-Szene (die Tötung Manuelitos), in der es in einem eigenen Absatz (S.141) erwähnt ist, aber auch auf Jaimes „sourire vraiment libre“, das somit als Ausdruck von Milde in Frage steht. Davon, wer die gefangene Person ist, hängt die Bedeutung der Worte Jaimes ab, der Sinn des internen Epilogs, den wir sahen, für die Gewalt-Thematik, es stellt sich die Frage: welcher Spielraum von moralischer und physischer Härte in den Bereich des Idealisierten fällt, der Größe des Herrschers nicht widerspricht. Handelt es sich beim Felipe Ausgelieferten um Camilla, was lang als Gewißheit insinuiert wird<sup>193</sup>, so muß Jaime als roher Knecht niederer persönlicher Leidenschaft, nämlich Rachsucht, gelten; jedoch rechtfertigt Felipe auch eine solche Haltung im voraus, in erlebter Rede, wobei als Maß der Dinge wieder die Tötung don Benitos erscheint:

<sup>192</sup> Immerhin wird Camilla am Kapitelschluß von Jaime als „ennemi“, im Maskulinum, also als „eigentlicher Feind an sich“, bezeichnet. - Die letzten Worte Jaimes („Les paroles dites dans la nuit sont les seules qui valent des actes. Mais elles doivent être brèves comme des actes [...]“, S.208) sind mehrdeutig, weisen aber gewiß mittelbar auf eine Valorisierung einfacher entscheidender Handlungsereignisse durch den Autor (- nicht durch den Erzähler, der hier die Worte Jaimes in direkter Rede wiedergebend vorzustellen ist).

<sup>193</sup> Der Leser wird durch Assertionen wie „J'étais seul [...] avec les instruments de ma vie dans ce bas monde: [...] la femme derrière une porte“ (S. 210f.) und „Camilla était là derrière la porte“ (S.213) in die Irre geführt. Allerdings zeigt das deiktische „là“ im zweiten Satz an, daß es sich um erlebte Rede handelt und folglich nach wie vor der handelnde Erzähler fokale Figur ist.



[Jaime] voulait-il que je le délivre de Camilla comme je l'avais délivré de don Benito, mais cette fois-ci le sang serait directement sur mes mains? Ce serait justice, car j'avais gardé égoïstement un caractère d'amateur dans tous ces déchaînements voulus par moi. (S.210)

- Ferner verteidigt die Erzähler-Figur, natürliche moralische Instanz der Erzählung, wiederholt den leidenschaftlichen Ausbruch<sup>194</sup>. Unter diesen Vorzeichen also wird wiederum, mittels der gedehnten Darstellung einer lange vergeblichen, gedankenschweren Suche Felipes, *suspens* stark gesteigert, damit er sich zunächst mit einer melancholischen *suspension*<sup>195</sup> des Geschehens die Waage halte (S.211f. berichtet Felipe von seinem Innehalten, einer Unterbrechung der Suche) und schließlich, wie der *suspens* im siebten Kapitel, verpuffe - in einer großen Enttäuschung, welcher der handelnde Felipe und zwingend auch der Leser anheimfallen. Denn als der Erzähler-Protagonist schließlich, bereits ergeben zum Gehen gewandt, den gefesselten Pater Florida, seinen persönlichen Feind, entdeckt, heißt es sogleich in negativer Hyperbolik: „Un immense désappointement me saisit, un ennui mortel, ce n'était que cela. Telle avait donc été la pensée de Jaime. Pensée de politique, pensée insuffisante“ (S.213); und nachdem im darauf entsponnenen Dialog durch Felipes Verärgerung („Agacé, je me demandais s'il devait [être rassuré]“, S.213f.) die Möglichkeit einer blutigen Abrechnung, also einer paroxystischen *clausule interne*, nochmals kurz aufblitzte, wird sie in einem zweiten Schritt endgültig ausgeschlossen:

Le Père Florida ne m'était pas plus d'usage que Camilla. Pas plus que d'elle je ne savais que faire de lui.

Mais il ne fallait pas qu'il le sût trop tôt. (S.215)

---

<sup>194</sup> Suggestiv kommentiert Felipe Jaimes erregte Rede: „Ce n'était pas un monsieur froid qui se donne des gants, ce n'était pas un dandy qui s'équilibre entre l'hypocrisie et le cynisme, ce n'était ni un gentleman ni un caballero, c'était un homme aussi passionné que réfléchi et qui n'avait pas honte de sa passion. Il haïssait ses ennemis, il ne le leur cachait pas, il ne se le cachait pas“ (S.201); beiläufig teilt er, weiter unten im letzten Kapitel, dem Leser mit: „Je n'ai jamais vu la dignité de l'homme que dans la sincérité de ses passions“, mit Blick auf die Furcht (S.213), mit Blick auf die Geschlechtlichkeit zuvor: „[Jaime] avait le sens de la fatalité des passions“ (S.210).

<sup>195</sup> Siehe unsere Ausführungen zu *Gilles* im vorigen Kapitel.

Nun also ist die handelnde Erzähler-Figur Felipe gewaltausübender<sup>196</sup> Herr der vorgestellten Lage, weiß erstmals, und dank interner Fokalisierung mit ihm der Leser, was mit dem Opfer geschehen wird (nach der *illusion romanesque* weiß der Erzähler, was warum geschehen ist), denn nun ist Felipe selbst alleiniger Handlungsausführender, Gestalter des Handlungsereignisses. Während er in der folgenden szenischen Darstellung sein Spiel mit dem verhaßten Pater treibt, wohnt der Leser dessen Furcht als Eingeweihter bei; eine lediglich verbale Abrechnung wird als harte seelische Züchtigung erlebt.<sup>197</sup> Indes kommt auch eine seelische Entwicklung bei Felipe zur Darstellung, in deren Verlauf dieser zu einem gewissen Verständnis der Seele seines Widersachers gelangt (S.219). So stoßen wir schließlich auf eine Erklärung Felipes in direkter Rede, die der von Jaime ausgesprochenen Begnadigung ähnelt, ihrerseits aber eine Begründung liefert, die auch als erzähl-ästhetische Anspielung oder Spiegelung gelesen werden kann:

Je conclus:

- Allons, Florida, nous avons été jaloux, haineux. Il n'y a dans tout cela rien que de naturel. La vengeance aussi est naturelle. Dans le système psychologique de l'homme, c'est souvent une compensation nécessaire. Mais pour moi, elle vient trop tard. Le réchauffé n'a aucun goût. Ah, si je vous avais tenu certain jour! Vous venez trop tard comme Camilla serait venue trop tard. Vous assassiner maintenant serait une corvée ennuyeuse, sans écho dans mes sens. Je m'en vais. (S.219)

Eine Tötung Floridas liefe in der Tat Gefahr, auch den Leser, und dies trotz geschürter Erwartung, zu ermüden. Seine Schonung hingegen schafft, während oberflächliche Enttäuschung des Lesers die Resignation Felipes nachzufühlen hilft, eine sinnreiche Conclusion. Der politische Feind - er also war einzig bedroht - ist schließlich frei<sup>198</sup> durch zweifache Gnade des Protagonisten-Gespans: Jaime, der don Benito und Manuelito getötet hat, verschont Belmez und, gleichsam durch Felipe, Florida<sup>199</sup>; der hier einsetzende Schluß von „La révolte des Indiens“,

---

<sup>196</sup> Im weitesten Sinne: Felipe hat Florida in seiner Gewalt.

<sup>197</sup> Auf das Motiv des folternden Helden gehen wir in Teil zwei, Kapitel II, näher ein.

<sup>198</sup> Felipe empfiehlt indes, ein Wiedersehen zu vermeiden (S.219f.).

<sup>199</sup> Hier könnte man einwenden, daß eine Tötung durch den haßerfüllten Felipe möglich gewesen wäre. Der Text stellt eine solche aber nirgends als wahrscheinlich vor.

gleichzeitig Schluß des doppelten Mittelteils, ist also antithetisch.<sup>200</sup> Diese Antithese ist Ausdruck einer Polarität von Härte und Milde. Verdoppelt ist indes nicht allein der Verzicht auf handlungslösenden Paroxysmus, auch schließt sich wiederum ein Epilog an, dessen Form hier die eigentliche *clausule interne* annimmt:

Il me semblait enfin comprendre la vraie signification du geste que Jaime avait eu en m'obligeant à ce tête-à-tête avec mon ennemi. J'avais fait parfois la petite bouche devant ses mouvements d'homme d'action, et il me revenait que j'avais eu l'air de désapprouver son indulgence pour ses ennemis, quelques heures plus tôt. Il avait voulu me faire prendre la pleine conscience de la condition humaine chez les chefs. (S.220)

Der Erzähler tritt wieder als Ratender auf, der dem Leser eine (ideale) Deutung nahelegt, aber die Polyvalenz des Textes dennoch bewahrt. Dieser zweite, kurze, kanonische Epilog<sup>201</sup> faßt so, von der szenischen Darstellung getrennt, das dort Entwickelte zusammen: Dank der Schilderung eigenen Erlebens erscheint die Erzähler-Figur, Mittler zwischen dem handlungstragenden Jaime Torrijos und dem Leser, als die in jener Figur wirkende Polarität von Milde und Härte sinnlich ermessend.<sup>202</sup> Dadurch, wie durch die aufgezeigte Irreführung, Enttäuschung und Offenhaltung, wird dem Leser auf feine Weise suggeriert, daß eine moralische Beurteilung des durch Gewaltakte bestimmten Geschehens und dieser Gewaltakte selbst, ob tatsächlich dargestellt oder nicht, eine ausgesprochen schwierige Angelegenheit ist. Das Einfach-Rohe scheint groß und komplex.

---

<sup>200</sup> Die Wirkung wird durch eine Spiegelung verstärkt: Der Hauptmann der Dragoner von La Paz fiel, in einer Episode um die Dirne Conception/Conchita, Jaime zum Opfer (S.40). Dagegen scheint der Gitarrenspieler Antonio, der, in einer weiteren Episode, wegen Conchita um sein Leben fürchtete, von Jaime geschont (S.171-178).

<sup>201</sup> Vgl. Larroux, *Le mot de la fin*, S.153-158.

Diese epilogale *clausule interne* könnte die gesamte Erzählung abschließen; allein es wäre unbefriedigend, denn ihr Beginn berichtet vom Aufstieg des Jaime Torrijos, und so wüßte man vielleicht gern, wie dieser Diktator, der überdies eine pseudo-historische Gestalt ist, endet. Die Fallhöhe ist jetzt erheblich.

<sup>202</sup> Grover deutet psychologisch und betont die untergründige Wesensgleichheit des Protagonistengespanns: „Power, for Jaime means constant torture [...] Felipe too must humiliate others and the sight of humiliated people is the only relief to their torment. It is a very temporary relief because it arouses more hatred and eventually makes their isolation worse“ (*Fiction of Testimony*, S.224f.).

*Der letzte Teil als vollendender Epilog der Erzählung*

Während die Teile I bis III neun, sieben und wieder neun Kapitel umfassen, besteht der vierte und letzte Teil der Erzählung, „Le lac Titicaca“ (S.222-245), aus nur drei kurzen Kapiteln: Es ist ein handlungs- und dialoggeprägter, „unreiner“ Epilog, der die Erzählung mit Hilfe eines letzten Handlungsereignisses abschließt und, in ästhetischer Hinsicht, recht eigentlich schließt, zu einem in sich geschlossenen, dichten Ganzen macht. Der Höhepunkt der Handlung ist eine nicht paroxystische Tötung.

Zum Beginn *in medias res* wird zum letzten Mal das Leitmotiv Jaimes verwendet, der wilde Ritt, diesmal jedoch mit einer Variation: „Mais cette fois-ci, j’aurais eu vingt-quatre heures pour faire mes paquets“ (S.223). Diese ungewohnte Beruhigung bedeutet, wie sich bald darauf herausstellt, daß es keinen Kampf mehr geben soll. Der Leser erfährt zunächst, aus stark zusammenfassendem Bericht, von Jaimes größter Unternehmung und deren Scheitern, dem Krieg gegen Peru und Chile, der in einer mehrere Jahre übergehenden Ellipse zwischen Teil drei und vier angesiedelt ist. Ein Vergleich Jaimes seiner selbst mit den historischen Gestalten Juan Manuel de Rosas und Francisco Solano López (S.224)<sup>203</sup> unterstreicht den Gedanken eines großen, tragischen Scheiterns, und der Erzähler präzisiert die Lage, indem er feststellt: das „Scheitern seiner Träume“ erzeugt endlich eine „indifférence excessive“ (S.225) des noch immer Mächtigen. Der jetzt vorherrschende Ton ist der eines elegischen Epilogs, die Dramatik, Ereignisdichte und bisher auch ideelle Symbolik zusammen beschreibende Kurve der „Melopöie“ Felipes (S.20) ist gefallen. Man kann wohl sagen, es herrsche eine „triste quiétude“. Den Grund eines vollendenden Epilogs zu legen, hilft aber auch die Einführung eines gleichmäßig gegenwärtigen, anwesenden Numinosen; sie

---

<sup>203</sup> Besonders der Argentinier Rosas (die von Drieu gewählte Schreibweise „Rozas“ war im 19. Jahrhundert üblich) zeichnete sich durch grausame Härte aus; er ging im übrigen ins Exil, während der Paraguayaner Solano López getötet wurde. Als Jaime von seinen geschichtlichen Vorbildern spricht (S.230), geht er noch einen Schritt weiter, denn Dschingis Khan und Tamerlan (Timur) waren bekanntlich nicht nur Eroberer eines gewaltigen Erdteils, sondern dabei auch von einer nicht minder gewaltigen Vernichtungskraft. (Ein romantisch zu nennendes Preisen Tamerlans finden wir auch bei Ernst Jünger, in *Der Kampf als inneres Erlebnis*; die französische Übersetzung, 1934 unter dem Titel *La guerre notre mère* in Paris erschienen, war Drieu vielleicht bekannt.)

erfolgt mit der Vorstellung jenes Sees, dessen Ufer das Dekor der Handlung bildet und der dem Schlußteil seinen Namen gibt:

Ce lac est grand comme une mer. C'est un grand œil qui considère le ciel. Ici, on est vraiment à l'extrême de la Bolivie, terre extrémiste et qui ne peut être comparée qu'au Tibet. Ce sont les ultimes exaltations de l'homme. Là, l'homme est trop haut, déjà au-delà de lui-même. A quatre mille mètres, le ciel surpris dans son immensité est décevant comme la mer, toujours nue, toujours vide, au vingtième jour d'une traversée sans fin.

L'homme ici ne peut plus se soucier que du divin. L'endroit ne peut être mieux choisi si le divin est le contraire de l'humain. Mais, par les mamelles de la Vierge, je ne crois pas cela.

Ici, furent élevés des temples près d'un lac, comme au Tibet. (S.225f.)

Wir halten hier zunächst fest, daß dieser Schauplatz des folgenden Geschehens eine Landschaft ist, die durch ihren Symbolgehalt (die Höhe, das Unermeßliche, das Unveränderliche, der Abstand vom menschlichen Treiben), im besonderen durch die Metapher „un grand œil qui considère le ciel“ (der See), den Menschen dem ihm nicht eigentlich faßbaren Erhabenen gegenüberstellt.<sup>204</sup> Jaime und Felipe bewegen sich im Verlauf der Erzählung immer weiter empor, bis zu diesem räumlich höchsten Punkt<sup>205</sup>; er versinnbildlicht das Hohe, Erhabene, Transzendente, dem die Helden im Epilog zustreben.<sup>206</sup> Diese sinnbildlich-ideelle Bewegung ist also, im Gegensatz zum Wachsen von Jaimes Macht und Größe, nicht von Felipes Melopöie beschrieben. Der Leser ist, sofern er der *illusion romanesque* anheimfällt, in einen überpersönlichen Bereich eingetreten, wo auch das Töten einen anderen Wert haben muß. Doch gewinnt vor diesem Hintergrund zuvor der Schluß des vorbereitenden ersten Kapitels besondere Bedeutung, denn dort wird eine in ihrer unvermittelt hereinbrechenden Wucht überraschende, aber schon frühzeitig vorbereitete szenische Darstellung von ausgesprochenem Pathos gegeben:

<sup>204</sup> Wir kommen in Teil zwei, Kapitel IV, darauf zurück.

<sup>205</sup> Zunächst von Cochabamba (2750 m ü. M.) nach La Paz (3700 m ü. M.) („Le cigare de don Benito“), dann zum hochgelegenen „ermitage“ des Pater Florida („La révolte des Indiens“).

<sup>206</sup> Vgl. auch Leal, *Drieu la Rochelle*, S.123f.

Jaime poussa un affreux grognement en se convulsant sur le basalte du temple.

- Ah pauvre de moi, ah propre à rien! Felipe, je te hais, tu es moi, je ne suis que toi. Regarde. Je ne suis qu'un rêveur comme toi et un assembleur de mots. Je n'ai pas pu conquérir le lac Titicaca. Je ne suis qu'un voyageur de rêve comme toi. Je n'ai pas pu conquérir le Pérou, le joindre à la Bolivie. J'ai failli à ma mission, qui est de rendre les mots vivants, de donner forme. (S.231)

Mit diesem pathetischen Ausdruck des Zusammenfühlens von Traum und Tat erreicht die Entwicklung des sichtbar leidenden Jaime ihren Höhepunkt. Sie beginnt mit dem Leiden an der Amazone und wird gesteigert fortgesetzt im Ausdruck unbändigen Zorns angesichts der Indianererhebung. Angemessener ist es, von einem Tiefpunkt zu sprechen, denn es handelt sich ja um eine Abwärtsbewegung im seelischen Bereich, deren hier vorgestellte letzte Äußerung einem tiefen Fall gleichkommt: Im Gegensatz zur Beherrschung, Überlegenheit, Größe Jaimes, die aus dem vorangehenden Teil bekannt sind, wird hier ein äußerlich tierhaftes und selbsterniedrigendes Leiden dargestellt, wobei das Bild des scheußlichen Lautes Ausstoßenden, sich am Boden Wälzenden den Kontrast bildlich wiederholt oder spiegelt, denn dieser Boden ist der eines Tempels<sup>207</sup>. Doch streben die beiden Helden nunmehr nach dem hiermit Angedeuteten, und das Streben nach dem Göttlichen bedeutet wiederum eine Aufwärtsbewegung, die aber nicht mehr von Kampfhandlungen abhängt. Man könnte sagen, Fall und Aufstieg heben sich schließlich auf. Der letzte Satz des Zitats deutet das sich daraus ergebende Ziel der Handlung an, das ebenso Ziel der Erzählung ist<sup>208</sup>: Das Geschehene muß, in Anbetracht der offenbar schwindenden Dynamik, einen formvollendenden Abschluß erhalten, der Geschichte und Erzählung einen höheren Sinn verleiht. Die sich unmittelbar anschließende, ebenfalls pathetische Selbstanklage des handelnden Felipe („- Pardon, Jaime Torrijos, je t'ai mal servi, je ne me suis pas assez dévoué. Chaque cavalier d'Agreda n'a pas su mourir trois fois pour toi [...]“, S.232) wiederholt den Gedanken des an der Tat gescheiterten Träumenden und führt ihn weiter: Der Künstler (Musiker) Felipe hat es versäumt,

<sup>207</sup> Am bolivianischen Ufer des Titicaca-Sees befinden sich die Überreste der Tempelanlagen von Tiahuanaco.

<sup>208</sup> Nicht aus der Sicht des Erzählers, sondern aus der des Autors. Ob das aber Drieu ist oder der fiktive Autor Felipe, werden wir im folgenden Abschnitt sehen.

das durch die Taten des Kriegers Jaime ermöglichte Werk zu schaffen. Aus dieser Ansicht wird assoziativ eine Grundidee der Erzählung abgeleitet: „Chaque héros nourrit dix grands artistes; Goethe et Hugo se sont trempés dans le sang versé par Napoléon“ (*ibid.*). Nachdem der Kapitelschluß („Et puis, divagants, nous ne dîmes plus ce jour-là que des riens, qui nous faisaient rire“, *ibid.*) Abstand zum Pathos entstehen ließ, wird die Metapher „trem[er] dans le sang versé“ am sich anschließenden Kapitelbeginn sogleich wiederaufgenommen.

Mögen auch keine Kampfhandlungen mehr erfolgen, der erstrebten Vollendung wird, und das deutet sich bereits an in der vermengenden Häufung der Begriffe „divin“, „temples“ und vor allem „sang“, eine Gewalttat in Form eines Blutopfers zugrundeliegen; von diesem handelt das stark didaktische zweite Kapitel (S.233-242). Die einleitende Reflexion Felipes, in direkter Rede und durch Anführungszeichen sowie Inzise („pensais-je le lendemain“) als eigentlicher „innerer Monolog“ gekennzeichnet<sup>209</sup> und damit in gleichzeitige Nähe zum Leser gerückt, diese einleitende Reflexion amplifiziert den Gedanken, daß die Kunst gegründet ist auf das Opfer - „sacrifice“ heißt hier noch: das Blutvergießen -, und ergänzt, was im folgenden entwickelt wird, nämlich daß gleiches auch für die Religion gelte: „Les dieux comme les poètes ont besoin pour vivre du sang des sacrifices“ (S.233). Die Erwähnung des *Martín Fierro* von José Hernández<sup>210</sup> als an die *Ilias* gemahnende Frucht des (hier aus Erzählersicht zeitgenössischen) kriegerischen Blutvergießens weist in diesem Zusammenhang wiederum auf die Dichtkunst, und zwar ausdrücklich auf die epische (S.233). Die Reflexion Felipes ist nicht mehr rückwärts-, sondern vorwärtsgewandt, und der Gedanke eines sinnbildlich zusammenfassenden und damit künstlerisch vollendenden letzten Ereignisses nimmt, langsam, unter Darstellung des Reifungsprozesses<sup>211</sup>, Gestalt an: „Notre vie, à Jaime et à moi, s’achève, mais elle n’est pas accomplie.

---

<sup>209</sup> Die Inzise, die das erste Verb bildet, verbietet es, hier von unmittelbarer Rede („discours immédiat“, Genette) zu sprechen: Der Erzähler macht dem denkenden oder monologisierenden Handelnden keineswegs Platz.

<sup>210</sup> Das 1872 (*El Gaucho Martín Fierro*) und 1879 (*La vuelta de Martín Fierro*) in Buenos Aires erstmals veröffentlichte zweiteilige argentinische Nationalepos erschien 1983 in 20. Auflage bei Espasa-Calpe in Madrid, mit neuer Einführung und Kommentar von Ricardo Navas Ruiz.

<sup>211</sup> Die Erzählung beruht hier auf einer gehäuften, amplifizierten Vorstellung von als solchen eingeführten Träumen - deren Evokationen gehören dem innersten Bereich der Diegese an -, auf Eingebungen und besinnlichen Betrachtungen Felipes, als Monologe dargeboten (S.233-237).

Maintenant, il faut l'accomplir par la prière et le sacrifice“ (S.235). Der Eindruck abgeklärter Ruhe verstärkt sich. Mit der Evokation des Traumes von der Eucharistie in den Trümmern (S. 236, siehe dazu Teil zwei der Abhandlung) finden wir die theologische Rechtfertigung des Opfers<sup>212</sup>, welche Felipe abschließt mit jenem häretischen Glaubensbekenntnis, das wir aus dem Schluß von *Gilles* kennen - Gilles spricht dort, wir erinnern uns, das erste und einzige Mal zusammenhängend in unmittelbarer Rede. Auch hier erlauben das Präsens (*présent d'énonciation de vérité générale*) und das Fehlen von vermittelnden Verben, die dem nachträglich Erzählenden angehören, unmittelbare Rede zu erkennen und damit größte Eindringlichkeit der Worte Felipes:

Un dieu meurt et renaît, l'homme meurt et renaît.  
Perpétuellement, il crée des formes en qui il renaît. Ces formes fixent leur essence d'abord dans la guerre et la religion, ensuite dans l'art.  
(S.236f.)

Der aus dieser Erkenntnis geborene Akt, der Opferritus, soll, anders als in *Gilles*, sowohl dargestellt als auch erklärt werden, und so folgt auf die Darstellung seines geistigen die seines materiellen Entstehens: Felipe überzeugt Jaime in einem platonischen Lehrgespräch, daß er sein Pferd, das Schlachtroß Brave<sup>213</sup>, Sinnbild seiner selbst, dem heiligen Urbild des Pferdes („au dieu Cheval“) opfern müsse

---

<sup>212</sup> Zur religiösen Doktrin Drieus und insbesondere zur Opferthematik siehe:  
Pierre Andreu, *Drieu témoin et visionnaire*, Paris, 1952, S.205-219;  
Bernard Vorge: „Drieu la Rochelle ou le sacrifice“, *Défense de l'Occident*, Paris, Nr.50-51 (1958), S.57-66;  
Jean Mabire, *Drieu parmi nous*, Paris, 1963, S.183-224;  
Julien Hervier, *Deux individus contre l'histoire*, Paris, 1978, S.357-392;  
Francois-René Folliot, *Aspects du mythe héroïque chez Drieu la Rochelle*, Paris, 1979, S.41, 363ff.;  
Robert Barry Leal: „Le thème du sacrifice chez Drieu le Rochelle“, *Studi Francesi*, Turin, XXIX (1985), S.483-499;  
Martin Ebel, *Identitätssuche und Affektdenken im Erzählwerk von Drieu la Rochelle*, Rheinfelden, 1986, S.137-165;  
Jean Lansard, *Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'Unité*, Band II, Paris, 1987, S.293-359. - Über den Einfluß René Guénons auf Drieu: S.297f.;  
Cristina Mazzoni: „Writing the Rite. Text and sacrifice in Drieu la Rochelle“, *French Forum*, Lexington (Ky), XVIII (1993), S.213-230;  
Tiberio Graziani: „Drieu e Baudelaire“, in *Omaggio a Drieu la Rochelle*, Parma, 1996, 56-66.

Das Opfer („sacrifice“) ist bei Drieu jenes Paradoxon, in dem sich die Einheit aller Gegensätze des Alls, des Kosmos, der Schöpfung verdichtet offenbart.

<sup>213</sup> „un magnifique étalon, qui n'était pas un cheval de route“ (S.239).



(S.237-239)<sup>214</sup>; Jaime gibt seinen Männern eine einfache Erklärung, der feierliche Ritus beginnt mit Gesang; schließlich tötet Jaime den schönen Hengst und verbrennt ihn mit Felipes Hilfe, während die Soldaten einen weiteren Gesang anstimmen (S.240), der also mit dem ersten einen Rahmen bildet und ferner in die gemeinsam erlebte Vergangenheit weist (S.240). Der Akt des Tötens aber ist der Höhepunkt des Geschehens im Epilog; die Kürze, parataktische Knappheit und fast charakterisierungslose Einfachheit seiner Darstellung kontrastiert mit den Amplifizierungen der didaktischen Rede; durch die bedächtige Entwicklung von deren metaphysisch-religiösem Inhalt, durch das langsame Werden des Ereignisses sind die Worte, welche die letzte Gewalttat szenisch darstellen, mit großer suggestiver Kraft aufgeladen:

Ensuite Jaime s’avança, embrassa Brave sur les naseaux, sur les yeux. Il le frappa au cou. La crinière de Brave se hérissa et ses sabots battirent contre le sol une supplication féroce. Renversé à terre, il rua contre l’inévitable. Après cela il fut fini. Nous renversâmes le bûcher sur son corps et nous y mîmes le feu. (S.240).

Es handelt sich um einen Handlungshöhepunkt, der nicht spannend, nicht dramatisch, nicht paroxystisch ist, sondern das gesamte bisher erzählte Geschehen, auf das der Leser mit den Figuren zurückblickt, symbolisch und evokativ verdichtet. Der Satz „Il le frappa au cou“ stellt mit kühler, sparsamster Genauigkeit den letzten Form und Sinn stiftenden Akt vor: Es ist eine eben noch als detailliert bezeichnbare Darstellung der auf symbolischer Ebene entscheidenden kleinsten Handlungseinheit, einer blitzschnell erfolgenden, todgebenden Geste oder Körperbewegung; der sie vorstellende einfache Satz verdichtet die Erscheinung der fügenden Gewalttat überhaupt, deren religiös-metaphysische Bedeutung jetzt, nach den einführenden Reflexionen, explizit ist; das Verb „frapper“ wird, nach der ersten, eindringlichen Tötungsszene am Schluß des ersten Teils, wiederaufgenommen, „il frappa“ heißt es auch dort, wo Jaime don Benito tötet; die Verbform „il frappa“, so kann man sagen, ist der eigentliche

---

<sup>214</sup> Dazu Leal: „As Lake Titicaca manifests for eternity the ultimate unity of the universe, so does the sacrifice by Jaime of his horse beside the lake enshrine in a moment of eternity the values for which he has lived. It is hence significant that Lake Titicaca should give its name to the section of the novel in which this act is performed. [...] In sacrifice the ultimate contradiction, that which opposes life to death, is resolved“ (*Drieu la Rochelle*, S.123).

Vgl. auch Hines, *Le Rêve et l’Action*, S.94-96.

Kern der Erzählung, denn sie bezeichnet die Einzelhandlung, den einzelnen Akt, der die Gesamthandlung, nämlich Aufstieg, Herrschaft und Fortgang des Jaime Torrijos, eröffnet, prägt und schließt. Felipes vorausgegangener Satz „le geste du sacrifice [...] ne fait que ramasser et styliser le geste de la vie“ (S.236) kann in diesem Sinn als Deutung auf Gehalt und Gestalt der Erzählung verstanden werden. Das Werkzeug Jaimes wird in dieser Szene nicht erwähnt, doch muß es eine kurze Stichwaffe sein; der Todeskampf Braves wird dargestellt, wie schon das Sterben don Benitos<sup>215</sup>; während Brave im Angesicht des Sonnentempels fällt, fiel don Benito in einer Kapelle; an die Opferung Braves aber schließt sich Felipes Erwägung einer ergänzenden Eucharistie an<sup>216</sup>: So erscheint schließlich auch der Vorgänger Jaimes, und dieses bleibt implizit, als ein Opfer, eine Hostie.<sup>217</sup> Der eigentliche Grund des Erzählgefüges wird also nicht unmittelbar berührt vom explizitierten, didaktischen Gehalt des Epilogs - das entscheidende Zusammentreffen oder Übereinstimmen von Opfer-Idee<sup>218</sup> und Gestaltwerdung

---

<sup>215</sup> Der Unterschied besteht darin, daß die Darstellung abbricht, sobald die Tötung don Benitos vollbracht ist: Diese ist Auftakt-Handlung, die alle weiteren Handlungen begründet und daher nachwirken muß, während die Tötung Braves einen langsamen Ausklang nach sich zieht; dazu weiter unten.

<sup>216</sup> „Certes, songeais-je en moi-même, le sacrifice du cheval n'exclut pas le sacrifice de la messe, et nous pourrions avoir à la pointe du jour une messe dans ce temple. Dans ce temple consacré au Soleil, nous verrions l'ostensoir d'or s'élever dans les rayons de l'aube. Les Incas savaient profondément que Dieu est derrière les dieux et qu'il y a l'indicible derrière le cheval et derrière le soleil. [(Diesen Absatz betrachten wir in Teil zwei, Kapitel IV, näher.)]

Connaissant la théorie universelle et fondamentale du sacrifice, ils connaissaient le sacrifice de la messe, qui n'en est qu'un des aspects“ (S.241f.).

Leal führt zur symbolischen Bedeutung des Abschnitts treffend aus: „La messe catholique sert à souligner, d'ailleurs, le fait que, en évoquant les rythmes les plus profonds de la vie, le sacrifice annonce la renaissance comme principe éternel. Le sacrifice du cheval, comme le sacrifice de Gilles en Espagne, a lieu le soir après le coucher du soleil, mais c'est la pointe du jour qui est l'heure choisie pour les deux messes. On ne pourrait mieux souligner le double aspect du sacrifice, qui relie dans l'unité de la vie les réalités de la mort et de la renaissance“ („Le thème du sacrifice chez Drieu la Rochelle“, *Studi Francesi*, Turin, XXIX (1985), S.487f.)

<sup>217</sup> Vgl. Hines: „Conformément au rite d'initiation au pouvoir, le vainqueur doit verser le sang du vaincu afin de donner forme à son autorité naissante: de ce sacrifice sur l'autel de la guerre resurgira un modèle plus vigoureux de l'homme fort“ (*Le Rêve et l'Action*, S.70).

<sup>218</sup> Hier muß darauf hingewiesen werden, daß das heutigem Verständnis unmenschlich Erscheinende doch allgemeiner Überlieferung entspricht, vgl. Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, 1992, S.89-93; bei Heinrich v. Stietencron, „Mythische Dimension von Kampf und Krieg“, ist zu lesen: „[Es] fällt auf, daß dem Töten in vielen Kulturen eine schöpferische, welterschaffende, weltgestaltende und welterhaltende Rolle zukommt. Töten ist Voraussetzung für den Wandel vom Chaos zum Kosmos; der Leib, die Knochen und das Blut des Getöteten liefern das Material für die Gestaltung einer neuen Welt und für die Erschaffung des Menschen - so zum Beispiel im babylonisch-assyrischen Schöpfungsmythos; und die Aufrechterhaltung der so geschaffenen Ordnung durch die Götter erfordert ihre Stärkung und Speisung durch weitere Opfer“ (*Töten im Krieg*, Freiburg und München, 1995, S.152).

muß vielmehr vom Leser kraft eigener Erinnerung und Kombination erkannt werden.

Don Benito wird kurz darauf, im Schlußkapitel, wieder erwähnt, doch in anderem Zusammenhang. Nach Felipes neuer Anspielung auf Jaimes Erkenntnis, daß sein Vorgänger ihn als Werkzeug eines selbstgewählten Todes gebraucht hat (S.190), gewinnt jetzt auch Jaime den Anschein dessen, der selbst sein Ende wählt:

- Tu te rappelles don Benito? Je l'avais oublié depuis quelques années. Maintenant, j'y repense.

- Oui, je fais un peu comme lui. Je lui dois bien cela. C'était un homme d'une discrétion parfaite. (S.243f.)

Der Begriff des Endes ist freilich mehrdeutig und eben deshalb eine angemessene Bezeichnung von Jaimes Wüstengang. Da der erzählende Felipe stets die Perspektive des Handelnden einnimmt, gibt es in der gesamten Erzählung keine Prolepsen, und die hier genannten Einzelheiten bergen sowohl die Möglichkeit des Todes, die Julien Hervier als einzige ansieht<sup>219</sup>, als auch die des Überlebens: Der Horizont der Wüste - mit dem Plural „déserts inexorables“ (S.243) wird der zwischen bolivianischem Hochland und Amazonas gelegene tropische Regenwald charakterisiert als nicht zu bezwingende Fülle - suggeriert in Verbindung mit der

---

<sup>219</sup> „Jaime [...] s'enfoncé seul, à pied et presque sans armes dans une jungle hostile. De lui aussi, comme de Gilles-Walter, on peut dire qu'il a choisi la mort, mais une mort qui s'accomplit dans le no man's land littéraire qui sépare la dernière partie de l'épilogue“ („Drieu la Rochelle ou le roman inachevé“, *Magazine Littéraire* Nr.143, S.27. NB: Hervier bezeichnet hier als „épilogue“ das, was wir 'Zusatz' nennen werden). Sehr geschickt ist folgendes formuliert: „A la fin de *L'Homme à Cheval*, on ne sait pas au juste qui, de la nature ou des hommes, se chargera de mettre à mort Jaime qui s'engage seul, à pied, uniquement armé d'un couteau, dans une jungle hostile dont à coup sûr il ne reviendra pas“ („Le romancier et ses doubles“, *Cahier de l'Herne* „Drieu la Rochelle“, S.142). Man weiß indessen auch nicht genau, ob, geschweige denn wann, wo, wie, warum Jaime getötet werden soll; einen gewaltsamen Tod Jaimes begünstigende Umstände waren im Laufe der Erzählung, die eine Geschichte von zwanzig Jahren Dauer erfährt, zuhauf vorgestellt worden.

Ein „Selbstmord“ Jaimes wäre eher, in symbolischer Form, im Pferdeopfer zu sehen, wozu Leal treffend ausführt: „Bien que Jaime ne meure pas à la fin de *L'Homme à Cheval*, mais parte seul 'vers le Nord, vers l'Amazonie', il n'en reste pas moins que dans un sens bien précis, c'est à sa propre mort qu'il assiste lorsqu'il sacrifie son cheval [...] En tuant son cheval Jaime sacrifie aussi bien sa propre substance que l'homme-cheval qui est la forme que cette substance a prise au cours de sa vie. Il est donc tout à fait logique et approprié que Jaime disparaisse tout de suite après“ („Le thème du sacrifice chez Drieu la Rochelle“, *Studi Francesi*, S.487). Der letzte Satz ist besonders hervorzuheben.

Hinzuweisen ist hier auch auf die Deutung Audibertis: „Par le suicide de lui-même en son cheval, Jaime Arrigos [*sic*], dans cette vie, sans attendre la résurrection de la chair, recommencera“ („A propos de *L'Homme à Cheval*“, *N.R.F.*, 1943, S.751). Vgl. dazu unsere Ausführungen zum Ende von *Gilles*, weiter oben.

Inka-Hypothese<sup>220</sup> auch eine Fülle von möglichen extradiegetischen, außerhalb der Erzählung vorstellbaren Handlungsereignissen, so daß hier, bei aller Unbestimmtheit, fast von einem Ausblick gesprochen werden kann.<sup>221</sup> Eindeutig ist hingegen die Entscheidung zum Fortgang, zum Verzicht, zur Askese: „Jaime partait à pied. Il avait pris un mince bagage, pas d’arme, si ce n’est un couteau“, „il se renonçait“ (S.244). Hieraus nun läßt sich ein Verzicht auf die Rolle des Tötenden lesen, welche die des Anführers, Feldherrn, Eroberers ursprünglich mitumfaßt; für diesen stand das Pferd, für jenen die Waffe. Vereint waren sie in der Gestalt des handelnden Jaime Torrijos. Der Verzicht auf diese Gestalt trifft eben diejenige Handlung oder Geste, welche den Lauf des dargestellten Geschehens bestimmte, mithin das Geschehen selbst: Die Erzählung und die Geschichte Jaimes sind in der Schwebe - der Erzähler sagt nicht, wie es Jaime

<sup>220</sup> „- [...] Quand j’étais enfant, je rêvais de ces régions inconnues. Je serai l’homme qui aura essayé tous ses rêves [...]

- On dit que des Incas fugitifs se sont réfugiés par là, il y a quatre siècles.
- Peut-être.
- Nul ne peut les approcher.
- Qui sait?“ (S.243),
- „- Vas-tu rejoindre les Incas?  
Il haussa les épaules“ (S.245).

<sup>221</sup> Hier bedarf es einer Erläuterung zum Verständnis der Symbolik, in der die Dynamik des Textes zur Ruhe kommt. Natürlich ist der undurchdringliche Urwald auch eine Verbildlichung des Jaime entgegengesetzten weiblichen, mütterlichen, tellurischen Prinzips. Dabei müssen wir aber bedenken, daß sein Bild nicht evoziert, ja er nicht einmal bezeichnet wird, sondern nur demjenigen Leser erscheint, der seine geographischen Kenntnisse bemüht: Es fällt lediglich der Name des Amazonas (der freilich evokatorisch ist, doch auf zwiespältige Weise), und es treten die Paraphrasen „régions inconnues“, „déserts inexorables“ hinzu. Entscheidendes Charakteristikum ist wohl das „Unbekannte“, das Jaime selbst im Munde führt. In der letzten Strophe von *Les Fleurs du Mal* (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*, Frankfurt am Main und Hamburg, 1962 [zweispachige Ausgabe von: *Id., Les Fleurs du Mal, édition critique établie par J. Crépet und G. Blin, Paris, 1942*], S.246) heißt es:

O Mort, [...]

Verse-nous ton poison pour qu’il nous reconforte!  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?  
Au fond de l’Inconnu, pour trouver du *nouveau*!

Drieu kommentiert, im Jahre 1944, den letzten Vers so: „Et le *nouveau*, c’est évidemment la promotion spirituelle, dans l’immortalité, l’éternité“ („Note sur la doctrine religieuse de Baudelaire“, *Sur les Ecrivains*, S.313), wozu Marc Hanrez schreibt: „Bref, l’éternel retour en la matrice cosmique - dont l’amphithéâtre dans *Gilles* est un symbole“ („Le Dernier Drieu“, S.157).

Vor diesem Hintergrund ist es nicht unmöglich, den „wüsten Wald“ - das muß kein Oxymoron sein - als Sinnbild (einer Auffassung) des Todes zu sehen. Was Jaime sucht, ist dann aber nicht „der Tod“, sondern jene „promotion spirituelle“, ob im Tode oder anderswo.

Die Beziehung des Gewalttäters Jaime Torrijos zum Weiblichen verdient wohl eine Untersuchung.

ergehen wird, sein Schicksal, somit sein Ende, ist offen -, und gleichzeitig ist sie durch die Aufhebung ihres dynamischen Gestaltungsprinzips völlig abgeschlossen.<sup>222</sup>

Dieser Abschluß verbindet die stärkste Bestätigung des nunmehr vorherrschenden Epischen mit einer deutlichen Selbstreflexion der Erzählung. Das Epische tritt in „Le lac Titicaca“, wenn auch keine Kämpfe mehr geschildert werden, mächtig zutage: durch große Auslassung und Betonung der Auswahl aus einem weiten Ganzen kriegerischen Geschehens („Bien du temps s’était passé depuis les événements que j’ai relatés. Jaime avait fait la guerre au Chili et l’avait perdue, car le Pérou s’était allié au Chili“, S.223); durch die verhältnismäßige Selbständigkeit auch des vierten Teiles, denn der soeben zitierte Satz genügt als Hintergrund für ein grobes Verständnis von Pferdeopfer und Fortgang Jaimes; dadurch, daß dieser epiloghafte Schlußteil, wie bereits bemerkt, undramatisch ist, wozu auch das offene Ende gehört; endlich durch die Wahl, daß der Erzählende keinerlei lyrische oder pathetische Anwandlungen mehr zeigt (wie in der Aguadulce-Schilderung, S.52f.), weder in der Evozierung der Opferung noch in jener der Abschiedstränen (S.244f.) - der handelnde Felipe ist pathetisch, nicht der erzählende.<sup>223</sup> Die größte Bedeutung aber kommt in diesem epischen Zusammenhang wohl dem eigentlichen Schluß der Erzählung zu, der *clôture* als letzter Texteinheit. Man kann deren Einsetzen dort sehen, wo eine Zäsur, ein Zeitsprung, dem Tränenvergießen ein vorläufiges Ende setzt; am Morgen erlaubt Jaime, daß Felipe ihn eine Stunde lang begleitet, dann weinen beide, lange beieinandersitzend:

Longtemps après il dit:  
 - J’ai été aimé et j’ai beaucoup aimé. On m’a donné beaucoup de sang et de larmes, j’en ai donné aussi et je donnerai maintenant tout ce qui me reste.  
 - Jaime, ne me laisse pas!

---

<sup>222</sup> Man kann hier, angesichts des in der vorigen Anmerkung Gesagten, auch eine graduelle Vervollkommnung der entwickelten Gestalt Jaimes sehen; auf dieser Ebene ist die Geschichte Jaimes dort abgeschlossen, wo dieser seine höchste Form erreicht. Bei Grover heißt es: „Jaime, realizing that there is no other possible victory than over himself, renounces everything and retires to the jungle. He has combined the destiny of the saint with that of the hero by his final and complete detachment“ (*Fiction of Testimony*, S.227).

<sup>223</sup> Wir berufen uns, was diese Merkmale des Epischen betrifft, auf Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, S.85-145. Siehe auch weiter oben, S.47f.

- Tu quitteras la Bolivie, tu iras en Europe. J'ai préparé un peu d'argent pour toi à La Paz. Tu iras voir tout ce que tu aimes là-bas et tu écriras tout ce que tu as aimé ici. Tu témoigneras.

Il ajouta:

- Tu sais bien, mon vieux, que nous ne pouvons plus rien l'un pour l'autre. Et nous sommes de ceux qui veulent mourir, les yeux clairs. Il est temps que nous mourions l'un à l'autre comme à tout ce que nous avons aimé.

J'eus encore un accès de futilité, de curiosité, je lui demandai:

- Vas-tu rejoindre les Incas?

Il haussa les épaules. Nous pleurâmes encore. Mais à la longue, nous nous lassâmes de pleurer. Alors, il put partir.

Je regardai le dos de cet homme derrière lequel j'avais marché pendant vingt ans. L'homme à cheval était à pied. (S.245)

Das Bild des Todes in Jaimés Worten („Et nous sommes de ceux qui veulent mourir [...]“) ist jetzt Metapher der Trennung, die ihrerseits den Tod als Lösung von der Welt versinnbildlicht<sup>224</sup>; Tod und Leben sind in der Folge der rituellen Opferung einerlei, entsprechend der Maxime Felipes: „L'homme ne naît que pour mourir et il n'est jamais si vivant que lorsqu'il meurt. Mais sa vie n'a de sens que s'il donne sa vie au lieu d'attendre qu'elle lui soit reprise“ (S.236). Doch noch nicht durch die Illustration dieser Art des Heroischen ist die letzte Szene episch. Im schweigenden Marsch der beiden Gefährten, im Morgen, in dem Gang in die „Wüste“, in den Tränen finden wir Motive, in der Unwissenheit des Erzählers ob des weiteren Schicksals eine erzähltechnische Entscheidung, welche allesamt das Ende jenes echten Epos kennzeichnen, das im zentralen Kapitel des Schlußteils zweimal von Felipe beschwörend gepriesen wird, *Martín Fierro* von José Hernández<sup>225</sup>, genauer: das Ende des ersten Teils von 1872, „El gaucho Martín

<sup>224</sup> Nimmt man an, daß Felipe den Traum und Jaime die Tat symbolisiert, so läßt sich hier noch eine ideelle Verdichtungsbewegung erkennen: Die Gefährten sind am Ende der Geschichte allein im weiten (weil nicht durch Dekor charakterisierten) Raum vorgestellt und erscheinen, dank ihrer tränenreichen Läuterung, aufs engste innerlich verbunden - um dann, aus dieser reinen Einheit, endgültig auseinanderzugehen, so daß nur der Traum, die Dichtung bleibt, die von der Tat künden soll.

<sup>225</sup> S.233: „Ce ne sont pas seulement, pensais-je le lendemain, les idées de l'art qui se trempent dans le sang versé par les héros. Certes, cela est déjà beaucoup, cela est énorme. Par exemple, à Buenos-Aires, vient de naître une œuvre magnifique qui justifiera toujours l'Amérique du Sud, le *Martín Fierro* de Hernandez. Celui-ci est bien le frère de Lopez, de Rozas et de Torrijos. Après le siège homérique de Montevideo qui a duré dix ans, est né ce poème sublime, qui est la dernière épopée écrite par les hommes et qui incruste un diamant dans la couronne de la vieille littérature espagnole [...]“ - Dieser Monolog eröffnet das zweite Kapitel.

S.237: „Assistant à cette messe, j'avais aux mains le chef-d'œuvre de Hernandez, le *Martín Fierro*, la plainte douce et virile du gaucho malheureux, la plainte mâle du guerrier et du

Fierro“<sup>226</sup>. Der letzte Absatz von *L'Homme à Cheval* läßt dadurch, daß er den betrachteten Rücken des sich zu Fuß Entfernenden vorstellt, ebendiese Entfernung des abgestiegenen, abgetretenen Kriegers und Herrschers in den (nicht so charakterisierten, aber durch die Vorgaben<sup>227</sup> nicht anders vorstellbaren) weiten Raum hinein sich in die Länge ziehen; so kann von einem Ausblenden gesprochen werden. Die Bedeutung des vorgestellten Raumes, der uns im zweiten Teil der Arbeit noch beschäftigen wird, erstreckt sich auf die großen epischen Zusammenhänge, in die der Text sich hier selbst einzuordnen scheint. - In dem Essay „Historias de caballeros“ schreibt J. L. Borges, indem er sich anschickt, aus den letzten Strophen von „El gaucho Martín Fierro“ sowie den Schlüssen von

---

berger de la pampa. Cela, c'était notre psaume américain, qui valait bien le psaume de l'ancien guerrier et berger hébreu“.

Indem Hernández erst in die Nähe Homers gerückt wird, dann in die des Psalmisten, wird des künstlerischen sowie, durch die Evokation des Buches als zum religiösen Dekor gehöriges Objekt, mit großem Nachdruck des religiösen Aspekts der Heldendichtung gedacht.

<sup>226</sup> Diese Motive sind in *L'Homme à Cheval* freilich abgewandelt, Jaime und Felipe trennen sich, während Fierro und Cruz gemeinsam fortgehen, diese sind zu Pferd und jene zu Fuß, die Motivation der Tränen ist nicht dieselbe, endlich sind die Bedingungen und Möglichkeiten der heterodiegetischen Erzählung Hernández' nicht die der homodiegetischen Drieus. Gleich ist die schließlich mehr elegische als pathetische Stimmung („à la longue, nous nous lassâmes de pleurer“), verbunden mit der Vorstellung eines langsamen Sich-Entfernens:

„Cruz y Fierro de una estancia  
Una tropilla se arriaron -  
Por delante se la echaron  
Como criollos entendidos,  
Y pronto, sin ser sentidos  
Por la frontera cruzaron.

Y cuando la habian pasao,  
*Una madrugada clara*  
Le dijo Cruz que mirara  
Las ultimas poblaciones;  
*Y á Fierro dos lagrimones*  
*Le rodaron por la cara.*

*Y siguiendo el fiel del rumbo,*  
*Se entraron en el desierto,*  
*No sé sí los habran muerto*  
*En alguna correría*  
Pero espero que algun dia  
Sabré de ellos algo cierto.

(José Hernández, *Martín Fierro*, kommentierte Ausgabe von Ricardo Navas Ruiz, Madrid, 1983, S.138, Verse 2287- 2304 des ersten Teils. Die Kursivsetzungen sind von uns. - In den beiden letzten Strophen, die wir nicht zitieren, spricht der Erzähler, den Leser anredend, für sich.)

<sup>227</sup> Wir erinnern uns, daß die Helden sich im bolivianischen Hochland befinden sollen, genauer: eine Stunde Fußmarsch vom Titicaca-See entfernt.

Leopoldo Lugones' *El Payador* und Ricardo Güiraldes' *Don Segundo Sombra* zu zitieren, die hier in französischer Übersetzung gegebenen Worte: „Cavalier qui s'éloigne et se perd, avec une suggestion de défaite, tel est aussi le gaucho dans notre littérature [argentine, ...]“ und fährt schließlich fort:

L'espace, dans les textes que j'ai cités, a pour mission de signifier le temps et l'histoire.

La figure de l'homme sur le cheval est secrètement pathétique. Sous Attila, fléau de Dieu, sous Gengis Khan et sous Timour [(das ist „Tamerlan“)], le cavalier détruit et fonde avec un fracas violent de vastes royaumes, mais ce qu'il détruit et ce qu'il fonde est illusoire. Son œuvre est éphémère comme lui.<sup>228</sup>

Dieses ist nicht das Schicksal des Jaime Torrijos, der kein weites Reich hat gründen können, vom Pferd gestiegen ist und sich der Erde zugewandt hat, denn in Drieus Fiktion erbringt die Selbstreflexion der Erzählung den Beweis, daß Jaimes Taten, dazu gehört auch sein Opfer, zumindest ein bleibendes Werk hervorgebracht haben, nämlich den Bericht Felipes: „[...] tu écriras tout ce que tu as aimé ici. Tu témoigneras“, so läßt dieser Jaime sprechen (s.o.), und das geforderte Zeugnis ist der Text, dessen Lektüre wir kurz darauf abschließen. Daß es sich um keinen formlosen, unkünstlerischen Text handelt, haben wir wohl gesehen, aber gehört das auch zur Fiktion? Darauf gibt der kurze Zusatz des „Herausgebers“ Antwort, der von Felipes Autorschaft handelt; zunächst aber erhält die Illusion des Lesers einen empfindlichen Schlag.

*Der Zusatz: Ein zerstörender Epilog des Romans?*

Ein anderer Sprecher als Felipe ergreift in dem (in allen Ausgaben durch Kursivsetzung hervorgehobenen) Zusatz (S.247f.) das Wort und berichtet, als sei er der Herausgeber des Vorangegangenen, von der Geschichte „dieses Manuskripts“, also von ihm nicht veränderten Textes, und des als Autor angesehenen, gealterten Felipe. Ist „Le lac Titicaca“ der handlungsgeprägte Epilog der Erzählung (des *récit*), so erkennen wir hier den sogenannten reinen Epilog des

<sup>228</sup>Aus: *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, 1955, französische Übersetzung: *Enquêtes 1937-1952*, Paris, 1957, S.288f.



ganzen Romans (Titel + Motto + *récit* + Zusatz).<sup>229</sup> Felipes Tod wird berichtet, nicht ohne eine knappe, aber wirkungsvolle, intrigierende Evozierung des Begräbnisses: „Quand le vieux Felipe mourut, il n’y eut personne à son enterrement, sauf mon grand-père et quelques étranges personnages qu’il ne connaissait pas“ (S.247). Der Bericht vom Tod des diegetischen Erzählers, der Erzähler-Figur, schließt und entfernt die vorgestellte Welt Felipes, gleichzeitig wird ihr, indem der „Herausgeber“ für das „Manuskript“ bürgt, Authentizität verliehen; so wie es auch gehalten wird in der klassischen *note de l’éditeur* der Erzählungen und Briefromane des 18. Jahrhunderts, noch bei Benjamin Constant (*Adolphe*) und auch bei Drieus Zeitgenossen Miguel de Unamuno<sup>230</sup>. Doch dann erfolgt eine Modifizierung, die sehr unterschiedlich aufgefaßt worden ist; die letzten beiden Absätze lauten:

*Mon grand-père avait le soupçon que ce sauvage était sans doute un farceur, non pas Sud-Américain mais Espagnol d’Espagne, réfugié politique.*

*Qu’aurait-il dit s’il avait lu le manuscrit intitulé Fragments de mémoire sur Jaime Torrijos, rédigés par son frère. En effet, il n’y avait pas eu [(sic, in der Erstausgabe heißt es richtig: „il n’y a pas eu“)] de Jaime Torrijos selon l’histoire, et ce récit, qui renferme de monstrueuses inexactitudes, semble avoir été écrit par quelqu’un qui n’a jamais mis les pieds en Bolivie, qui tout au plus en a rêvé. (S.247f.)*

Daß diese Wendung etwas zerstört, wird man nicht bestreiten wollen. Aber was? Zunächst müssen wir fragen, wer denn überhaupt spricht als fiktiver Herausgeber. Es könnte sich um einen fiktiven anonymen Zeitgenossen des Autors handeln<sup>231</sup>; verbindet man aber sein „je“ mit dem vollständigen Titel des ja keineswegs anonym erschienenen Werkes, so ergibt sich, daß der „Herausgeber“ Pierre Drieu

<sup>229</sup> Siehe Larroux, *Le mot de la fin*, S.157f. Einen doppelten Epilog weist bereits der doppelte Mittelteil auf, siehe oben.

<sup>230</sup> In *San Manuel Bueno, mártir* (1933) finden wir einen Zusatz, der dem von *L’Homme à Cheval* formal ähnelt.

<sup>231</sup> Des Sprechers Großvater soll Felipe als Greis gekannt haben, dessen Mannesjahre in die Zeit Bismarcks und Napoleons des Dritten fallen ( - zwanzig Jahre nach seinem Aufstieg kommentiert Jaime den deutschen Sieg von 1870/71, auf Felipes Worte: „Et aujourd’hui en Allemagne, Wagner et Bismarck marchent du même pas“, S.232). Das ergibt einen recht großen zeitlichen Spielraum, der es auch erlaubt, als Zeitpunkt des Aussagevorgangs (*énonciation*) im Zusatz das Erscheinungsjahr des Romans (1943) anzunehmen.

la Rochelle sein muß (wohlverstanden: als metafiktive Instanz), welcher die von Beginn an vorausgesetzte Autorschaft *in extremis* abstreitet. Wenn nun dieser bekannte Autor als Nicht-Autor am Ende wiederum schreibt: „ce récit [...] semble avoir été écrit par quelqu'un qui n'a jamais mis les pieds en Bolivie“, kann das bedeuten: „*Natürlich* habe ich mir diesen ganzen Unsinn selbst ausgedacht“. Emmanuel Berl sagte in einem Gespräch:

[...] Drieu donne toujours l'impression de se reprendre à la fin de ses romans, de défaire tout ce qu'il a fait. Il semble avoir à cœur de montrer qu'il n'est pas dupe de son propre récit. Dans *Rêveuse Bourgeoisie* la dernière partie annule tout ce qui précède<sup>232</sup>; dans [...] *L'Homme à Cheval* il jette une pirouette finale: et il n'y a pas d'homme, pas de cheval [...].<sup>233</sup>

Wird also die Illusion einer erlebten Geschichte, von Felipes Bericht geschaffen, mit herablassenden Worten zunichte gemacht? Das nimmt, erklärend und begründend, auch Francis Flagothier an<sup>234</sup>, der aber offenbar voraussetzt, daß die „Wahrhaftigkeit“ („*véracité*“) des Erzählten abhängt von einer dem Leser bekannten äußeren Erfahrung desselben durch den Autor: „*L'Homme à Cheval* est, avec *Une Femme à sa Fenêtre*, le seul roman où Drieu n'ait aucunement puisé dans son expérience personnelle“, es handle sich bei beiden Romanen um „œuvres purement imaginatives“<sup>235</sup>. Hier wird der Spielraum der literarischen Transposition zu knapp bemessen und außer Betracht gelassen, daß ein inneres Erlebnis durch verschiedene äußere Ereignisse oder Gegebenheiten dem Autor vertraut sein und wiederum auf verschiedene Art dargestellt werden könnte. (Es wäre möglich, auf Thomas Hines' Ausführungen zur Entstehungsgeschichte von

<sup>232</sup> Aus unserem ersten Kapitel geht hervor, daß dem nicht so ist.

<sup>233</sup> Abgedruckt in *Défense de l'Occident*, Nr.50-51 (1958): „Drieu la Rochelle. Témoignages et documents“, S.28.

<sup>234</sup> „On reste pour le moins perplexe devant cet addendum inattendu et qui constitue un cas unique dans l'œuvre de Drieu. Ces deux pages pourraient assurément faire songer aux „notes de l'éditeur“ qui accompagnaient fréquemment les romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais ces notes étaient ajoutés par l'auteur lui-même pour attester l'authenticité du texte publié et la véracité de faits narrés. Or, dans le cas qui nous occupe, c'est le but inverse qui est poursuivi, et partiellement atteint. *L'Homme à Cheval* est, avec *Une Femme à sa Fenêtre*, le seul roman où Drieu n'ait aucunement puisé dans son expérience personnelle“ („Le point de vue dans l'œuvre romanesque de Pierre Drieu la Rochelle“, *Revue des Langues vivantes*, 1968, S.178f.) - Im folgenden fragt Flagothier nach der psychologischen Motivation des Autors.

<sup>235</sup> „Le point de vue“, S.179.

*L'Homme à Cheval* zu verweisen<sup>236</sup>, um auszuschließen, daß der Zusatz die Wahrhaftigkeit des Erzählten vernichte; zur Wahrhaftigkeit in der Darstellung siehe den zweiten Teil der Abhandlung.) - Wir betrachten aber nur den Text und stellen fest, daß im letzten Absatz der „Herausgeber Drieu“ sich darauf beschränkt, mit dem Hinweis auf „monströse Ungenauigkeiten“ die historisch-geographische äußere Authentizität der erzählten Geschichte zu widerlegen; damit wird der zeit- und raumbundene Aspekt der *illusion romanesque* zerstört. Der Eindruck dieser Zerstörung kann sehr stark empfunden werden, so von R. B. Leal: „In just a few lines the illusion of historicity is, through the introduction of the narrator, brutally destroyed and the story of Jaime Torrijos is removed to the status of the unsubstantial dreaming of an imaginative nobody [Felipe]“<sup>237</sup>. Felipe's Erzählerstatus gewinnt in der Tat eine andere Qualität als die bisher angenommene; es ist der extradiegetische Sprecher, der dem Leser tatsächlich in unvermittelter Gleichzeitigkeit gegenübertritt und berichtet. Das letzte Wort seiner Rede, das letzte Wort des Ganzen, des Romans, lautet „rêvé“. Der Traum ist es, der bleibt, und zwar in der Form der diegetischen Erzählung. An die Illusion, diese sei das authentische Werk des alten Felipe, wird durch die letzten Worte keineswegs gerührt, sie erhöhen vielmehr, *e contrario*, die Bedeutung seiner fiktiven Autorschaft: Das literarische Kunstwerk, unterschieden vom Bericht des „Zeitzeugen“, die literarische Schöpfung, die *création littéraire*, das ist es, was hier mit den Worten eines fiktiven unkünstlerischen Herausgebers Drieu abgetan wird.<sup>238</sup> Inwiefern in ihnen Selbstironie des Autors Drieu liegt und wie solche motiviert sein könnte, ist festzustellen nicht unsere Aufgabe.

Im letzten Satz liegt aber noch mehr. Die Zerstörung der historischen Illusion spiegelt das Opfer (*sacrifice*) des Jaime Torrijos auf extradiegetischer Ebene. Aus dem Opfer nämlich entsteht, nach Felipe, diegetische Erzähler-Figur

---

<sup>236</sup> *Le Rêve et l'Action*, S.1-57.

<sup>237</sup> *Drieu la Rochelle*, S.119.

<sup>238</sup> Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Leal, der den Autor Drieu als sich selbst Ausdrückenden setzt: „By focusing on the dream of Felipe the artist and by specifying it as a construction of the guitarist's imagination, Drieu suggests that he is moving away from exclusive preoccupation with the individual's reaction to his particular historical situation. His interest is now centered on the nature of the artist's activity in the world, on the nature of the dreaming that produces the work of art. *L'Homme à Cheval* is consequently an attempt to probe the recesses of the artistic imagination and life, and to understand the processes by which the artistic self projects itself in literary creation“ (*Drieu la Rochelle*, S.119).

und fiktiver Autor, das Kunstwerk: Die Illusion, daß die erzählten äußeren Ereignisse wirklich seien, wird dem Künstlerischen geopfert, das ebendadurch klar zutage tritt.

Eine ironische Note des fiktiven Autors kann gesehen werden in der Bezeichnung „fragments de mémoires“ für eine Erzählung von so starkem, symmetrischem Zusammenhang innerer Entsprechungen, wie wir ihn festgestellt haben. Dementgegen steht, ebenso im Titel, den Felipe seinem Werk gegeben haben soll, das Epitheton „rédigés par son frère“. Gewiß, die beiden Helden sind in der Geschichte brüderlich eng verbunden; doch wenn wir uns erinnern, daß es, in Felipes Gedanken, von Hernández heißt: „Celui-ci est bien le frère de Lopez, de Rozas et de Torrijos“ (S.233)<sup>239</sup>, können wir hier eine Gleichsetzung des fiktiven mit dem wirklichen (und berühmten) Dichter erkennen, aber auch eine Gleichsetzung beider Dichter mit dem fiktiven und mit dem wirklichen oder historischen (und berühmten) Gewaltherrscher. Die Dichter sind auch auf der metafikativen Ebene träumende, schöpfende Brüder der wirklichen wie der erdichteten Tätergestalten, mag auch der Sprecher den Diktator Jaime Torrijos in das Reich der Dichtung weisen.

Schließlich sei eingeräumt, daß es sehr naheliegt, den letzten Satz, „ce récit [...] semble avoir été écrit par quelqu'un qui n'a jamais mis les pieds en Bolivie, qui tout au plus en a rêvé“ auf den realen Autor zu beziehen, wenn eindeutig nachgewiesen wird, daß Drieu Bolivien niemals betreten hat. Dann aber bedeutet dieser Satz: „Der Künstler bin ich!“<sup>240</sup>

Wir konnten feststellen, daß die weitgehend selbständigen, eine eigene innere Dynamik aufweisenden vier Teile von *L'Homme à Cheval*, deren beiden mittleren aber eine Einheit bilden, sich zu einem sehr dichten, stark innerlich zusammenhängenden Ganzen fügen, das auf sich zurück- und hoch über sich hinausweist: Die Entwicklungsbewegungen der verschiedenen modalen,

<sup>239</sup> Zu Rosas und Solano López siehe oben, Anm.203.

<sup>240</sup> Thomas Hines zitiert aus einem Brief, den Drieu 1932, nach erstem Aufenthalt in Argentinien, aus Montevideo seiner Frau gesandt hat und in dem er ankündigt, er werde in Begleitung des Archäologen und Anthropologen Alfred Métraux nach Bolivien reisen. (*Le Rêve et l'Action*, S.55). Der Argentinier Horacio Cagni versichert, daß diese Reise mit der Eisenbahn unternommen wurde, gibt aber keine Quellen an. („Drieu y el lejano sur“, *Disenso*, Buenos Aires, Nr.7 (1996), S.51).

motivischen und thematischen Ebenen laufen auf das finale Opfer zu, das abschließende, auflösende Ereignis, welches das *auslösende* Ereignis seinerseits als Opfer enthüllt und sich in einer Metafiktion wiederholt.

Angesichts dieser Symmetrien kann man sagen, es handle sich um ein stark tektonisches Werk; dabei wirkt es organisch durch innere Bewegtheit. Ein Zyklus von Werden und Vergehen wird bildlich vorgestellt und bewegungsmimetisch fühlbar gemacht - die rhythmische Steigerung fügt sich in die ideelle Kreisbewegung. Ideeller Mittelpunkt (zentrale Idee), Anfang und Ende des gleichnishaften zyklischen Erzählgefüges ist mit der Opferdarstellung die Darstellung jener höchsten Form des gewaltsamen Todes, in der Leben und Tod, Schaffen und Zerstören sich zu einer paradoxen Einheit verbinden. Es verbleibt dabei eine gewisse inhaltliche Polyvalenz, die im einzelnen mehrerlei Deutungen ermöglicht. So kann diese epische „Fabel“<sup>241</sup> auch in die Nähe dessen gerückt werden, was Jean-Yves Tadié als „*récit poétique*“ erkennt und bezeichnet.<sup>242</sup>

Ausgesprochen klar ist der Schluß, der das Wesen des Ganzen enthüllt: Während in *Rêveuse Bourgeoisie* und *Gilles*, wo der Tod, schmerzlicher Bruch, als Verwandler erscheint, das Ende offen ist, der Schluß den Ausschnitt eines Ganzen in der Schweben festhält, ist in *L'Homme à Cheval*, wo ein notwendiger, nicht minder als das Leben erstrebenswerter Tod das dargestellte Streben erfüllt und auflöst, das Ende entsprechend geschlossen, erfaßt der Schluß ein Ganzes, um es zu vollenden. Drieu zerstört nicht die geschaffene Welt, sondern entrückt sie aus dem Bereich des Bezeugens und Bekennens in jenen von Traum und Dichtung, wo sie als Gegenwelt die wirkliche nicht spiegelt, sondern verdichtet.

Im wenig später entstandenen Werk *Les Chiens de Paille* verhält sich manches ähnlich, anderes scheint widersprüchlich. Zum Schluß als Festhalten an einer Schweben kehrt Drieu indes nicht zurück.

---

<sup>241</sup> Mit dem Begriff „fable“ werden von Grover, *Fiction of Testimony*, S.229, sowohl *L'Homme à Cheval* als auch das darauffolgende Werk *Les Chiens de Paille* bezeichnet: „[...] the ideas are presented in images and symbols rather than in philosophical discourse“. Im Vorwort zu *Les Chiens de Paille* gebraucht Drieu den Begriff selbst.

<sup>242</sup> Siehe *Le récit poétique*, Paris, 1978, besonders S.5-12, 113-143, 197f. Als nah verwandter Text kann Ernst Jüngers ebenfalls sehr dichte, symbolreiche, elegisch-mythische, homodiegetisch-auktoriale Erzählung *Auf den Marmorklippen* gesehen werden, die Tadié in das Textcorpus seiner Darstellung aufgenommen hat.

## 2. *Les Chiens de Paille*: Das langsame Werden eines „opfernden Finales“

Bei dem auch als Kunstwerk von der wertenden wissenschaftlichen Kritik sehr unterschiedlich aufgenommenen Roman *Les Chiens de Paille* (1944)<sup>243</sup> handelt es sich um eine heterodiegetisch-auktoriale Erzählung wie *Gilles*, mit grundsätzlich allwissendem, aber nicht alles verratendem Erzähler. Es ist Null-Fokalisierung (Genette) oder lektorielle Fokalisierung (Jost) gegeben, die weitgehend zugunsten einer internen Fokalisierung zurückgenommen wird: Der Leser weiß anfangs soviel wie der Protagonist - so wurde es auch in *L'Homme à Cheval* gehalten -, schließlich aber löst sich der Erzähler von diesem. Erzählt wird ein zunächst politisch-kriegerisches Abenteuer in der Gegenwart des deutsch besetzten Frankreich.<sup>244</sup> Das dynamische Gefüge der Erzählung ist dabei ungewöhnlich einfach; bei Julien Hervier liest man:

Dans la préface de *Gilles*, Drieu se montre très fier d'avoir dépassé la simplicité de ce qu'il appelle ses romans-crise. [...] Alors que *Blèche* ou *Le Feu follet* était centré sur une période brève et décisive de la vie d'un homme, on assiste avec *Rêveuse Bourgeoisie* ou *Gilles* à la conquête de la durée romanesque [...] L'élargissement temporel se traduit par la modification des actions et des personnages, mais aussi, dans *Rêveuse Bourgeoisie*, par une complication des procédés narratifs qui démontre qu'il s'agit d'un problème de structure et non d'un simple accroissement du nombre des pages. Aussi bref que les romans-crise, *L'Homme à Cheval* fournit d'ailleurs un contre-exemple en concentrant en quelques pages, comme le dit Drieu, une manière de petite épopée. Par rapport à cette avancée, *Les Chiens de Paille* constituent une rechute fort médiocre dans le genre du roman-crise.<sup>245</sup>

<sup>243</sup> Während Hanrez urteilt: „un mauvais roman“ („Le dernier Drieu“, *French Review*, 1970, Special Issue 1, S.144), heißt es bei C. D. Blend: „may well be the finest [Drieu] has written“ (*French Review*, 1964, S.279); Herviers letztes Urteil lautet: „fort médiocre“ (bei Dambre, 1993, siehe Anmerkung 3), und am häufigsten zitiert wird Grovers Wort „un classique de l'agonie de l'Europe“ („*Les Chiens de Paille* may well be a classic of the death agony of Europe“, *Fiction of Testimony*, S.255); zählt Grover aber zunächst *Les Chiens de Paille* zu den Werken Drieus, welche die Zeit überdauern werden (*Drieu la Rochelle*, 1962, S.142), tut er das später wiederum nicht mehr, nimmt das Werk aus der entsprechenden Liste heraus (*Drieu la Rochelle*, 1979, S.193).

<sup>244</sup> „Although the novel follows outwardly the most frequent pattern of any novel of adventure: the quest for a „treasure“ and the fight of different groups over it, it also develops on an entirely different level because of the symbolic value of the treasure“ (Grover, *Fiction of Testimony*, S.232).

<sup>245</sup> „Drieu la Rochelle romancier“, in Dambre, *Drieu la Rochelle écrivain et intellectuel*, Paris, 1993, S.221f.

Daß die außergewöhnliche Dichte von *L'Homme à Cheval* nicht wieder erreicht wird, steht außer Frage; bedeutet aber *Les Chiens de Paille* wirklich einen Rückschritt in der künstlerischen Gestaltung, das Abreißen einer Höher- oder Weiterentwicklung? Wir gehen in diesem Abschnitt nicht auf den „roman-crise“ *Le Feu follet* ein, der uns im letzten Kapitel dieses Teils beschäftigen wird, sondern beziehen uns auf die Erkenntnisse, die wir über die Gestalt oder Morphologie der drei unmittelbar zuvor entstandenen Romane gewinnen konnten. So müssen wir uns fragen, wie in dieser linearen (chronologisch-sukzessiv verfahrenen) Erzählung, deren erzählte Zeit, einschließlich einer Rückblende, nicht länger als einige Monate währt, die vorgestellte Gewalt, in *L'Homme à Cheval* beherrschend und fugend geworden, vergegenwärtigt und entwickelt wird; dann wird man sehen, ob ihre Funktion bezüglich des Ganzen weniger komplex oder weniger bedeutend ist.

#### *Motto und Vorwort*

Bevor wir uns mit der eigentlichen Erzählung befassen, sind kurz Motto und Vorwort anzusprechen, denn im Gegensatz zum allgemeinen Vorwort von *Gilles* und zum esoterischen Motto von *L'Homme à Cheval* ist hier ein enger Bezug vorhanden zur folgenden Darstellung von Gewalt und Tod. Das Motto, vor das Vorwort gesetzt und damit letzteres und die Erzählung als Sinneinheit fugend, ist dem *Tao-Te-King* des Lao-Tse entnommen und erklärt sogleich den Titel: „Le ciel et la terre ne sont pas humains ou bienveillants à la manière des hommes, ils considèrent tous les êtres comme si c'étaient des chiens de paille qui ont servi dans les sacrifices“ (S.7). So deuten Titel und Motto bereits an, was zu erwarten ist, zumal dem Leser von *Gilles* und *L'Homme à Cheval*: Hier sollen Figuren getötet, geopfert werden. Im Vorwort spricht der Autor Drieu, indem er sich selbst explizit als „artiste“ vorstellt, in einer ausgesprochen gewalttätigen Metaphorik vom „Leben“ der folgenden Erzählung, von den erwarteten und erfahrenen Wirkungen des als Organismus betrachteten Textes:

J'ai écrit ce petit livre au printemps 1943. Comme ses parties extérieures [(Dekor, geschichtliche Lage und Stellung der Figuren)] étaient faites de l'actualité la plus éphémère [...], j'ai voulu le laisser dormir longtemps pour voir si les actualités suivantes n'allaient pas le tuer sinon dans ses œuvres vives que je croyais à l'abri, du moins dans ces dehors qui en se fanant et en retombant sur les œuvres vives pourraient les étouffer.[...]

J'ai constaté, en relisant cette brève fable, à quel point [...] je suis resté sensible à l'existence des autres [...] Cela m'autorise à prendre dans des doigts qui se prétendent d'artiste [...] ces questions déchirantes comme des lames de couteaux: je m'y blesse autant que j'y blesse les autres.[...]

D'avoir attendu au moins quelques mois me permet de donner ce livre en toute présence d'esprit comme un document irrémédiable qui porte l'horrible palpitation d'un moment. Il fera crier, il me fait crier. (S.9f.)

Auf eine stilistische Analyse müssen wir hier verzichten, weil es sich nicht um eine Darstellung fiktiver Vorgänge handelt. Man wird indes später feststellen können, daß bereits in diesem nicht-fiktiven Wort des Autors der Ton gegeben ist, welcher die Erzählung beherrscht; das Bild des verwundeten Leibes, die Suggestivierung schmerzender Lebendigkeit (die an den „Messerklingen“ der Thematik verletzten Finger) sind geeignet, im Gedächtnis des Lesers zu verbleiben.

### *Sinnbildliche und dramatische Vorbereitung des Finales*

An der Erzählung fällt zunächst auf, daß sie bei einer Länge, die der von *L'Homme à Cheval* etwa entspricht, weder in Teile noch in Kapitel gegliedert ist. Wohl gibt es im Text drei größere Zwischenräume oder große *blancs*: Die beiden ersten (S.60/61 und S.96/97) rahmen die Rückblende, die nach erster Exposition die unmittelbare Vorgeschichte der Figuren-Konstellation aus der Sicht der Hauptfigur darstellt; damit geht keine Ellipse einher. Nachdem die Verbindungen der Figuren untereinander verwickelter geworden sind, stoßen wir auf das dritte große *blanc* (S.122/123) und stellen fest, daß dort, mitten im Dialog der versammelten Figuren, also in szenischer Darstellung, eine Dramatisierung



spürbar gemacht wird.<sup>246</sup> So könnte man von vier Akten sprechen: Deren erster, die Exposition, führt den alternden Helden Constant, seine Mit- und Gegenspieler als sinnbildliche, idealtypische Figuren<sup>247</sup> sowie das litorale Dekor ein (S.13-60); der zweite zeichnet als kurzer *retour en arrière*, Rückkehr zum eigentlichen Ausgangspunkt der Handlung, den doppelten Hintergrund Constants, Halbwelt und Metaphysik<sup>248</sup> (S.61-96); der dritte, noch kürzer, setzt die äußere Exposition fort, indem er die zweite Hauptfigur einführt, den jungen Jacques Cormont (S.97-122); der vierte Akt endlich ist der längste und treibt die Handlung auf die finale Katastrophe zu, die in Wort und vorgestellter Tat einen in den bisher untersuchten Texten nicht erfahrenen Grad an Gewaltsamkeit erreicht (S.123-240).

Jedoch wird von Anfang an, entsprechend der Andeutung aus dem Motto (und der aus dem Vorwort, wenn es erlaubt ist, es in dieser Weise mit der Erzählung zu verbinden), gleichmäßig deutlich gemacht, welches die Richtung der Handlung, welches ihr Abschluß sein muß. Das *incipit* lautet: „La route n’était pas large, encaissée entre deux murs de sapins qui pesant sur elle tantôt d’un côté tantôt de l’autre lui imposaient des perspectives sans avenir“ (S.13). Damit ist sinnbildlich zusammengefaßt, was den Leser erwartet: ein einfaches, lineares, einheitliches Handlungsgeschehen in einem sehr begrenzten spatio-temporalen Rahmen; wie die Metapher der „perspectives sans avenir“ zu verstehen ist, wird deutlich, sobald der alternde Held, vorgestellt als in schmerzender Lebendigkeit auf einem schönen Rade Dahineilender („ses jambes variqueuses se ployaient et se déployaient sur son beau vélo de course“, S.13), in direkter Rede sagt oder denkt:

[...] j’aime mieux cette route tout le temps abrégée que celle de tout à l’heure avec son ruban indéfini [(nicht: „infini“)]. Ce pays-là est bien fermé. Pour le moment il ne me dit rien du tout: mais quel est le pays qui ne parle pas quand on l’interroge? (S.13)

---

<sup>246</sup> Der erste Satz nach dem *blanc* lautet: „Pendant que cette conversation continuait à n’en plus finir, Roxane Liassov parut et tomba amoureuse de Cormont“ (S.123).

<sup>247</sup> Vgl. Grover, *Fiction of Testimony*, S.231; Leal, *Drieu la Rochelle*, S.126.

<sup>248</sup> Dazu Leal, *Drieu la Rochelle*, S.128: „Such incongruities indicate that, like the marshlands in which he cycles - neither sea nor firm ground, eternally existent yet constantly changing - Constant is living in two worlds that he attempts to reconcile“.

Der Protagonist strebt also auf einen abkürzenden Abschluß zu, dessen Form sich aus dem Dekor ergeben muß.<sup>249</sup> Welcher Natur das Ende sein muß, ist bereits vorweggenommen durch den letzten Satz des Auftaktes, wiederum in direkter Rede, der die sinnbildliche Auslegung des Vorangehenden rechtfertigt: „Un motocycliste tout gris le passa avec une indifférence hiératique. ‘Les puissants me doublent ainsi depuis toujours, mais moi j’avance vers la mort tranquillement’“ (S.13f.). Da alle Menschen sich auf den Tod zubewegen, gehört dieser Satz noch in den Bereich der ambivalenten Andeutung; doch ist das Wort, in direkter Rede der Hauptfigur, gefallen. Nach der Begegnung mit der ersten Nebenfigur wird das Eingangsbild wiederhergestellt und präzisiert: „Constant fila entre les haies: le pays commençait à lui plaire [...] Est-ce ici que je finirai ma vie? Il faut pourtant que je la finisse. J’arrive à des âges impossibles“ (S.17). Die Aussicht auf eine Selbsttötung zeichnet sich ab, ohne daß Verzweiflung im Spiel wäre<sup>250</sup>; diese Aussicht wird im folgenden zunehmend deutlicher:

Il savait amèrement les petites choses de la vie et de mieux en mieux à mesure que le moment de l’autre chose se rapprochait, moment désiré dans une vie nullement méprisée, savourée au contraire. (S.17f.)

Il savait qu’il allait mourir et déjà il était si mort qu’il était dans une complicité, une intimité indicible avec cela qui commençait de se faire et qui serait bientôt fait. (S.35)

Il savait que dans tout ce qu’il avait pensé se préparait une réalisation centrale qui vraiment confirmerait sa vie, y introduirait cet élément sacré et définitif sans lequel il lui semblait qu’elle n’aurait pas été vécue et n’aurait pas trouvé son caractère propre d’éternité. (S.47f.)

Zwar leitet keiner der drei Sätze einen Absatz ein, und nur der dritte steht am Absatzende, das indes nicht von einem kleinen *blanc* gefolgt wird, wie jene dem Erzähler angehörende Ankündigung „Cette scène [...] allait bientôt s’éteindre dans

---

<sup>249</sup> Weiter unten heißt es, daß die Landschaft „kurz“ sei: „Une borne lui annonça qu’il approchait. Brusquement les bois de sapins cessèrent, mais le pays n’en resta pas moins court; tout plat, il finissait à la première haie“ (S.14).

<sup>250</sup> Der Name Constant mag ein *hommage* Drieus an den seelenverwandt empfundenen Benjamin Constant sein (vgl. *Sur les écrivains*, S.175f.); wichtiger ist sicher die Suggestivierung einer Konstanz, Festigkeit, Unveränderlichkeit des Helden.

l'œil de Constant qui allait mourir“ (S.42).<sup>251</sup> Doch hebt die anaphorisch wiederkehrende Verbform „Il savait“ hervor und verbindet die drei Schritte einer graduellen Präzisierung: Der freiwillige Tod Constants, Vollendung seines Lebens („moment désiré dans une vie nullement méprisée“) zeichnet sich ab als religiöse Handlung („réalisation centrale [introduisant] cet élément sacré et définitif“), deren Gestalt noch nicht greifbar ist; Begriffe des Numinosen werden frühzeitig eingeführt: „élément sacré“, „éternité“<sup>252</sup>, „indicible“. In *Les Chiens de Paille* wird also das Ende eines Lebens erzählt, der Weg dorthin, seine Gestaltwerdung ist zentrales Motiv der erzählten Geschichte. Der Protagonist Constant, und mit ihm der Leser, weiß, was geschehen wird, doch wissen beide noch nicht, wie es geschehen wird; das ist das dramatische Problem. Es ist bekannt, bevor der gesamte Schauplatz und alle Figuren eingeführt sind, bevor die äußeren Verwicklungen der Figuren bzw. ihrer Handlungen und deren sinnbildliche Bedeutung sich herausbilden - so ist auch schon erkennbar, daß diese allesamt Instrumente zur Lösung einer inneren, metaphysischen, nur dem Protagonisten bekannten Frage darstellen. Der erste „Akt“ endet, indem er mittelbar, im Dialog, das Hauptsinnbild des Dekors, den ideellen Mittelpunkt des Schauplatzes einführt: das allgemein begehrte Waffenversteck<sup>253</sup> (S.58-60).

Eine dramatische Pause bildet die Rückblende des zweiten „Aktes“ (S.61-96), freilich nur für den Leser; denn der dritte „Akt“ setzt ohne Ellipse die Exposition fort (S.97-122), in der die ideellen Positionen der Figuren nun an Tiefe gewinnen. Als Anstöße oder Kristallisationspunkte der Reflexionen Constants bilden sich so heraus: die Aktivisten Salis, Préault und Bardy für das Politische und seine verschiedenen Richtungen (*passim*), der Maler Liassov für das Künstlerische (besonders S.100f.), dessen schweifende Frau Roxane für das Erotische (bes. S.97f. und 102f.). Im Dialog mit und zu diesen „symbolischen

---

<sup>251</sup> Folgende frühere Ankündigung ist keine echte, da sie als *discours indirect libre* dem Protagonisten angehört, der sein Schicksal wohl ahnt, aber nicht kennt: „Maintenant qu'il allait mourir, ne fallait-il pas au dernier moment penser et agir d'une façon suprême? On ne peut jamais si bien vivre qu'au moment où l'on meurt, si toutefois l'on meurt jeune. Il faut savoir mourir jeune“ (S.26). - Diese beiden Maximen variieren die aus *L'Homme à Cheval* bekannte: „L'homme ne naît que pour mourir et il n'est jamais si vivant que lorsqu'il meurt. Mais sa vie n'a de sens que s'il donne sa vie au lieu d'attendre qu'elle lui soit reprise“ (S.236).

<sup>252</sup> Hier: ein immanentes Ewiges.

<sup>253</sup> Dies ist der „Schatz“: „The cache of weapons and ammunition represents the potential active participation of France in the war with what is left of its resources“ (Grover, *Fiction*, S.232).

Charakteren<sup>254</sup> angeregt, auch als Gegenreaktion, reift in Constant der Gedanke der „réalisation centrale“. Von zwei kleinen *blancs* eingerahmt tritt die erste lange Reflexion des Helden über die Rolle des Verräters Judas in den Evangelien hervor (S.115-118), nachdem dieser Gedanke zuvor (S.104), als Ausblick einer der scheinbaren Digressionen Constants, wie beiläufig eingeführt wurde. Es heißt in unmittelbarer Rede, also ohne Vermittlung des Erzählers:

Puisque Jésus doit mourir, comment le faire mourir? Il faut que quelque force veuille bien s'en mêler... [...] le Dieu chrétien [...] ne peut [...] sauver [l'homme] que si Judas s'en mêle [...] Me voilà sur une belle pente, il n'y a plus de raison de m'arrêter, et dans quel abîme vais-je culbuter? Quel roman policier! (S.117)

Hier berühren sich die beiden gegensätzlichen Welten, in denen Constant lebt und die er zu vereinen trachtet, Metaphysik und Spitzbubentum<sup>255</sup>; das Evangelium kann als Kriminalroman gelesen werden - wie der Text, der uns hier beschäftigt und dessen Dekor und äußeres Handlungsgeschehen, wie auch das Gespann, das Constant und sein Herr, die Schwarzmarktgröße Susini, zusammen bilden, dieser Gattung angehören; letztlich gewiesen wird der Leser aber auf nicht „sichtbare“, nicht augenfällige Fragen der Philosophie, der Theologie, der Religion. Die gewöhnliche Metapher „une belle pente“ deutet an, daß die Bewegung, welche der Lösung des dramatischen Problems entgegenführt, sich beschleunigt. Konnten die metaphysischen Reflexionen Constants in direkter und erlebter Rede anfangs als Digressionen erscheinen, wird nach und nach deutlich, daß die Erzählung solche nicht aufweist. Diese Reflexionen bestimmen vielmehr Richtung und Geschwindigkeit der dramatischen Entwicklung, während die Ereignisse und Vorgänge der äußeren Handlung, Dialoge, Modifikationen im Verhältnis der Figuren untereinander und in deren strategischen und taktischen Haltungen, das eigentliche Kontingente darstellen. Zur Idee der vollendenden „réalisation“ Constants, dem Opfertod, gesellt sich jene des metaphysischen Verrats: „Ce Judas, songeait Constant, c'est un bonhomme qui pigeait la dialectique et qui, connaissant la thèse, se chargeait bravement de l'antithèse, désireux d'engendrer

---

<sup>254</sup> Es sind keine einfachen Typen, denn ihr Hintergrund ist teilweise stark entwickelt, ihre Rede mitunter sehr differenziert, auch widersprüchlich, das gilt für Salis, Préault und Bardy ebenso wie für die Liassovs.

<sup>255</sup> Vgl. Leal, *Drieu la Rochelle*, S.128.

la synthèse“ (S.117); indem die Rede Constants volkstümliche („bonhomme“) und argotische („pigeait“) Ausdrücke mit den angemessenen philosophischen Begriffen vermengt, zeigt sie eine Identifikation des Spitzbuben und Metaphysikers mit dem notwendigen Verräter an, auf den Constant die eigene Gestalt projiziert.<sup>256</sup>

Vor diesem Hintergrund wird, in der sich unmittelbar an diese Worte anschließenden letzten Texteinheit des dritten „Aktes“, der junge, idealistische Jugendführer Cormont als letzter und wichtigster Mitspieler eingeführt; in der Charakterisierung des durch eine Brandwunde Entstellten<sup>257</sup> fällt sogleich das Wort „victime“<sup>258</sup>. Doch stärker sticht hervor, daß nun Constant, der bisher gänzlich unpathetisch auftrat<sup>259</sup>, unter dem Eindruck der bekannten Figuren und ihrer „comédie politique“ (S.118), leidenschaftlich erregt vorgestellt wird, zunächst im zusammenfassenden Bericht:

Dans l'obsession de ce voisinage, Constant devenait maussade, aigre, quinquex. En dépit de sa philosophie, dont Préault disait sottement qu'elle était panthéiste, Constant avait de plus en plus de peine à croire pratiquement que le murmure du vent et le papotement politique de tel ou tel étaient le même souffle et une rébellion montait en lui. (S.118f.)

Zum geistigen Streben nach Lösung des Problems („Wie vollende ich hier mein Leben?“) tritt damit ein seelisches Drängen nach Erfüllung, ein Drängen aggressiver Art. Das Imperfekt („devenait“, „montait“) drückt ein langsames Entstehen, Wachsen, Offenbarwerden innerer Leere aus; diese drängt nach Erfüllung und erzeugt das Pathos des Helden<sup>260</sup>, das im Anschluß, durch eine ungewohnt hyperbolische Metapher, als innere Regung dargestellt wird: „Tandis

<sup>256</sup> Zur Judas-Thematik siehe Lansard, *La passion tragique de l'Unité*, Band II, der Drieus unveröffentlichtem Drama *Judas* gewidmet ist.

<sup>257</sup> Siehe dazu Teil zwei, Kapitel IV, 2.

<sup>258</sup> „Il apparaissait comme une victime de la cruelle faiblesse du monde français et non comme un de ses agents, ce qu'il croyait pourtant être déjà“ (S.119).

<sup>259</sup> Vgl. etwa: „[...] son immense détachement d'homme qui avait tout possédé sur cette planète et était saturé de tout“ (S.98), „Pour détendre ses nerfs qui, en dépit de son grand flègme et sa grande indifférence, s'étaient un peu exaspérés, il songeait à un texte tibétain. Il se baignait paisiblement dans la contemplation de sa beauté“ (S.115).

Dazu gehört auch das Drieusche „Bah“ als Ausdruck eines gleichmütigen, eher entspannenden als verwerfenden Abtuns (*passim*).

<sup>260</sup> Vgl. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, S.161.

qu'il regardait le nouveau venu [(Cormont)], une affreuse pitié lui tordit le cœur“ (S.119). Dieses Pathos drückt sich freilich nicht in Constants Rede aus. Das letzte Wort des dritten „Aktes“, von Constant im politisch-geschichtlichen Dialog ausgesprochen, lautet „extinction“ (S.122): Als letztes Wort der letzten inneren *clausule* wirkt es, aus dem konkreten Sinnzusammenhang heraustretend, als Andeutung.

Derart vorbereitet konzentriert der vierte und letzte „Akt“ (S.123-240) Krise und Katastrophe, die indes beträchtlich in die Länge gezogen werden. Bis zum Ende wird immerfort die klärende Reflexion Constants über die Rolle des Judas eingefügt, die schließlich zu einer vollkommenen Identifikation des Helden mit dem Verräter Christi einerseits, dem Archetyp des opfernden Priesters andererseits, und damit zu einer einheitlichen, gewaltsamen Lösung aller Fragen führt. Zu Beginn tritt, wie schon am Anfang des dritten „Aktes“ (S.97), die leichtlebige Roxane auf (S.123) und geht eine Verbindung mit dem bereits als Opfer erscheinenden Cormont ein: Sie, die so Lebendige, offenbart sich als Katalysator, der an der Oberfläche der intrigenhaften Handlung erst die äußeren Voraussetzungen zu einem gewaltsamen Aufeinanderstoßen der Figuren schafft, die allesamt entgegengesetzten Interessen anhängen, doch bisher stets einen vorsichtigen Abstand wahren. Gegenstand und Sinnbild ihres Begehrens ist das Waffenversteck, dessen Standort und Beschaffenheit Constant und der Leser zu Beginn des letzten Teils noch immer nicht kennen. In dessen Verlaufe sollen sich alle Figuren, Roxane und Liassov ausgenommen, wohl aber auch der Eigner Susini, dem Waffenversteck räumlich nähern, wie alle Handlungsstränge und Dialoge auf den Ort der Gewalt zulaufen und ihn umkreisen: Die radikale Lösung auch der politischen Frage („Für wen Partei ergreifen?“) deutet sich an, indem Constant auch diese mit der Opfertod-Idee verbindet (S.126f.: „Du moment que la France était au ciel, aussi bien vivre au ciel“), und so geht das äußere Politische in der inneren metaphysischen Spekulation des Helden auf. Dazu fügen sich zunehmend innere Monologe Constants in die Dialoge ein; das politische Gespräch beschleunigt jetzt die Reifung von Constants Idee:

[Liassov:] La Russie est le monde moderne qui se dépasse lui-même et se jette dans cet inconnu de soi-même que découvre toujours un être qui persévère vraiment, avec une passion sauvage, dans soi-même.

Constant frémit dans son for intérieur. ‘Oui, voilà ce qu’il me faut pour moi-même, voilà ce que ma vie se doit à elle-même, voilà ce qu’il me faut atteindre avant de mourir. Atteindre à mon excès pour me dépouiller moi-même, me retourner l’être. Avant de déboucher au soi, il faut épuiser le moi. On ne tue le moi qu’en l’épuisant. Pour pouvoir vraiment vivre sa mort, entrer librement dans l’au-delà, je dois d’abord accomplir, achever, couronner ma vie. C’est ainsi que Judas...’

Constant regarda Liassov d’un air apaisé où il n’y avait plus méfiance, ni polémique. (S.142f.)

Solche assoziativen Übergänge<sup>261</sup> fehlen im folgenden, und die Gestalt Judas’ ersteht gar, als Schöpfung des monologisierenden Helden, unmittelbar und unvermittelt vor dem Leser: Judas spricht mit Johannes dem Evangelisten (S.144); es ist Constant, der diesen Dialog, diese Szene vorstellt. Doch sogleich greift der Erzähler erklärend und auch kommentierend ein, so daß ein Abstand zwischen ihm und dem Protagonisten entsteht, der sich vergrößern soll: Ein längerer Bericht zur geistig-geistlichen Entwicklung Constants (S.147-154) weist nicht die Merkmale des *discours indirect libre* auf, und an seinem Schluß heißt es: „A force d’être nietzschéen, Constant finissait par méconnaître la grandeur personnelle de Nietzsche“ (S.154). Hier zeigt der Erzähler, daß er mehr als der Protagonist weiß - das Verb „méconnaître“ kann, in der Gleichzeitigkeit, nicht dem angehören, der sich selbst analysiert -, und er setzt sich an einem Abschnittsende deutlich von Constant ab.<sup>262</sup> An dessen weitere, nicht eingeleitete Reflexion zu Judas (S.169) in direkter Rede schließt sich wiederum unmittelbar die Rede des kommentierenden Erzählers an; diese aber geht in einen Bericht über, der eine konzentrierte Lebensgeschichte des ehemaligen Sorbonne-Studenten, Mehraristen, Veteranen und Weltreisenden Constant enthält: Durch die beiden ersten Qualitäten gleicht er Yves, durch die beiden anderen Gilles.<sup>263</sup> Wenn am Schluß dieser Texteinheit die Einstellung Constants zum gewaltsamen Tod, aus der Lebensgeschichte entwickelt, teilweise im *discours indirect libre* Ausdruck findet, dieser also wieder

---

<sup>261</sup> Ähnlich S.132 und 133-136.

<sup>262</sup> Vgl. dazu Leal, *Drieu la Rochelle*, S.131f.

<sup>263</sup> Siehe *Rêveuse Bourgeoisie*, S.258ff., 294-307, und Gilles, „La Permission“, besonders S.25-30, sowie „Epilogue“, bes. S.675-677.

dem Protagonisten selbst angehört, so führt das zurück in die Nähe des szenischen Geschehens, das der Krise zustrebt:

La mort avait deux aspects: la donner et la recevoir. S'il donnait la mort à quelqu'un, ce serait un moyen d'apprendre quelque chose. [...] La mort donnée ne serait intéressante que dans le meurtre, dans le crime [...], il était [...] revenu avec une insistance plus aiguë à cette idée du meurtre. Il lui faudrait bien tuer quelqu'un, un jour. Un homme ou une femme. Non, une femme, c'est trop facile et puis c'est autre chose. Tuer, c'est tuer un homme. (S. 173f.)

Mit dieser sehr konkreten Aussicht, die einen weiteren Aspekt der „réalisation“ präzisiert, ist die wiederholt betonte, nicht mehr gereizte, sondern zornige Erregung des Helden zu verbinden<sup>264</sup>; es ist ein aggressives Pathos, „colère“, das ihn zur Erfüllung drängt und zur Lösung des Problems. Während Constant sich, indem er das Waffenversteck seines Herrn entdeckt (S.174f.), der vielfach angedeuteten und angekündigten lösenden Katastrophe beträchtlich nähert, müssen die äußeren Umstände, das sind die Handlungen der anderen Figuren, die den metaphysischen Grund nicht kennen, sich so fügen, daß die Katastrophe physisch möglich wird; mit anderen Worten, die Krise muß ausgelöst werden, die zu Eskalation, Ausbruch der ruhenden Gewalt und von Constant gewünschter, seiner Idee entsprechender Form des Blutvergießens führt.

An diesem Punkt wird das Geschehen in eine kurze, aber auffällige Schwebel gehoben, in der die erzählte Zeit rasch verfließt:

L'automne avançait qui semblait la saison par excellence de ce pays gris et plat. [Constant] allait jouir dans le Creux des dernières touches de chaleur et de lumière sur le sable, entre deux semaines de pluie. (S.175)

Dieses einsame, graue Idyll kontrastiert mit eilender Handlung und angekündigtem Unheil, ist aber seinerseits dessen Ankündigung: Die Ruhe vor dem letzten, alles fortreibenden Sturm - dafür kann, als Bild, der Herbst stehen - ist die köstlichste, die „letzten Tupfer von Wärme und Licht“ erfahren die ganze Aufmerksamkeit des Helden. Als die finale Aktionsfolge eingesetzt hat, aber der

<sup>264</sup> „Une sourde colère montait en lui. [...] Ils commencent à m'embêter. Je vais réagir un de ces quatre matins.“ (S.130), „Ces malignes intentions qui avaient d'abord suscité son ironie éveillaient maintenant sa colère. Ils ne savaient pas à qui ils se frottaient. Le rêveur religieux n'était pas un doux ludion“ (S.139).



Gewalt-Paroxysmus noch nicht erreicht ist, heißt es noch einmal: „Il fallait attendre la nuit. La journée se passa en flâneries de part et d’autre: chacun jouissait du magnifique soleil d’octobre dont la souveraineté transfigurait tous les parages“ (S.221f.). Doch greifen wir nicht zu weit vor.

### *Das innere Finale*

Die Bestandteile der Krise fügen sich in rascher Folge bezüglich der erzählten Zeit, aber in ausführlicher szenischer Darstellung zusammen: Salis und seine Männer nehmen Cormont und die Seinen, die sich des Waffenlagers bemächtigen wollen, gefangen, wobei die erste, verhaltene Gewaltdarstellung erfolgt; der Gefangene wird indes ohne Blutvergießen ruhiggestellt und entführt (S.177-186). Dies kann den Helden noch nicht befriedigen: „[...] La mort violente revient à pas timides dans cette France d’où elle était singulièrement absente. C’est pourquoi j’avais quitté la France. Somme toute, j’y suis revenu avec elle“ (S.192). An diesem Monolog fällt auf, daß der Held, in größten Zusammenhängen und Symbolen denkend, sich selbst als „Begleiter“ des personifizierten gewaltsamen Todes vorstellt; da „mort violente“ feminin ist, liegt eine erotische Assoziation nicht fern, und tatsächlich wird die Entscheidung zwischen Frau und Tod in der Konfrontation mit Roxane offenbar. Indem Constant die Leichtlebige, die sich, an ein galantes Spiel glaubend, entkleidete, nach dem Verbleib ihres jungen Geliebten Cormont befragt, schreitet er zur Tat:

Quand il l’eut soigneusement liée, il la retourna vers lui. Alors il lui dit:

- Vous allez me dire où est Cormont.

Il disait cela d’un ton ferme, mais assez caressant. Elle sourit.

- Non.

- Vous allez me le dire.

Il sortit son couteau de poche et lui piqua la cuisse. Elle était devenue sérieuse. Un pli profond se creusait entre ses deux sourcils admirablement dessinés: elle se concentrait pour résister. [...]

Il la repiqua. Le sang perla à la cuisse. Il dut lui faire plusieurs piqûres, de plus en plus profondes. En même temps, il lui tenait brutalement la main sur le visage. La cuisse peu à peu se couvrait de sang.

Enfin, elle parla. Mais elle commença par dire un mensonge.

- Si vous ne me dites pas tout de suite la vérité, je vais vous taillader les seins.

Il la regardait avec un peu de haine, car il ne la désirait pas, il sentait le désir à jamais mort en lui [...] Il pensait trop à l'imminence de sa propre mort pour désirer encore quoi que ce soit. L'idée de l'irréversible venait de s'installer en lui. 'Je pensais à ma mort depuis quelque temps. Mais maintenant, je sais que c'est dans un pays de marais que je vais mourir. Et bientôt. Je viens de sentir que pour la dernière fois je tiens une femme dans mes bras.'

Elle finit par lui dire où était Cormont. (S.202f.)

Hierin läßt sich der Beginn des Finales, der Katastrophe erblicken, denn in der sehr präzisen szenischen Darstellung einer regelrechten Folterung<sup>265</sup> wird die Grenze zum Blutvergießen überschritten, dessen Ausmaß sich fortan steigern soll, wie in dieser Szene die Schwere der - wenn auch noch harmlosen - Verletzung gesteigert wird. Es enthüllt sich hier die Grausamkeit, deren der Held fähig ist. Nur das gemeinhin wertende Adverb „brutalement“ kann, muß aber nicht als Hinweis darauf gesehen werden, daß der Erzähler den erzählten Vorgang mißbilligt.<sup>266</sup> Es wird hier also kein auffallender Abstand zwischen Erzähler und Figur geschaffen, innere Fokalisierung bleibt bestehen, und die durch Anführungszeichen gekennzeichneten Gedanken Constants (ein echter „innerer Monolog“) halten den Protagonisten sogar mit Nachdruck in der Nähe des Lesers. Dieser Monolog ist ein weiterer kleiner Schritt zur tödlichen Entscheidung, der eine Beschleunigung ihres Näherns andeutet. Schrittweise ordnen jetzt auch die äußeren Handlungsereignisse die Figuren derart auf dem Schauplatz an, daß sie die Entscheidung ermöglichen oder begünstigen: Cormont wird von Constant (und Bardy) befreit (S.205), versucht von neuem, sich des Waffenverstecks zu bemächtigen (S.206), das nun erstmals geschildert wird (S.207) und somit als räumlicher Zielpunkt oder Schauplatz des eigentlichen Paroxysmus bereitet ist; retardierende Momente wie die unüberlegte Flucht Constants aus dem von Cormont und den Seinen besetzten Anwesen (S.208f., ausgelöst durch eine „impulsion“) ziehen das erzählte Geschehen in die Länge, erhöhen aber auch seine Wahrscheinlichkeit. In das innere und äußere Hin und Her zwischen Besetzern

<sup>265</sup> Dazu näher Teil zwei, Kapitel II, 1.

<sup>266</sup> Constant wird ja mittlerweile als aggressiv dargestellt und kann es entsprechend gerade darauf anlegen, möglichst grob vorzugehen, könnte daher selbst seine eigene Handlung als „brutal“ charakterisieren.

und Belagerern der „Maison des Marais“ fällt die letzte lange Reflexion des Helden (S.217-223): Endlich wird die Synthese seiner Gedanken geschaffen, die Rolle des Verräters mit jener des Opfers verbunden, und Constant trifft die Entscheidung, sich selbst mit Judas identifizierend und Cormont mit Christus assoziierend, entsprechend zielgerichtet zu handeln, die langgereifte „opération exemplaire“ (S.221) auszuführen, Judas zu sein:

Je le serai. [...]

Aussitôt, il avait en tête un plan précis. Ce plan était le résultat subit d'une méditation si ancienne, il était l'expression fortuite, fortuitement théâtrale d'un besoin si familier, si intime que l'exécution en était assurée, elle devait se faire avec une aisance irrésistible. (S.221)

Den Inhalt dieses genauen Plans erfährt der Leser indes nicht und weiß fortan weniger als Protagonist und Erzähler: Constant entfernt sich vom Leser. Auch eine Distanz des Erzählers zum Vollender der in ihrer politischen Symbolik aufzufassenden Handlung zeichnet sich nun ab:

Cette comédie au bord de l'eau aurait pu s'éterniser: les Français livrés à eux-mêmes n'auraient même plus la force de s'engueuler; encore moins de s'entre-tuer, et ils sont tout le temps près d'oublier les divers managers étrangers qu'ils ont au derrière. Mais Constant, étrange Français, revenu des pays lointains, avait décidé de faire de cette comédie une tragédie. (S.223)

Durch seine Entscheidung erscheint Constant nunmehr als Gestalter des Vorgestellten, als Herr über Ton, Verlauf und Wesen der erzählten Geschichte; als solcher strebt er fortan sehr zügig und gewaltsam auf das tragische Ziel zu. Inwieweit allerdings Constant selbst eine tragische Figur ist, wird erst aus dem letzten Absatz des Romans ersichtlich. Zunächst beschleunigt sich die Erzählung in raschen Dialogen und Aktion, die sich an der Grenze zwischen Bericht und szenischer Darstellung hält: Constant schlägt Susini nieder und schafft ihn in dessen von Cormont besetztes Anwesen zurück (S.224f.); mit Hilfe Susinis schlägt er sodann Cormont, der einen Ausbruch versuchen will, nieder und fesselt ihn (S.230)<sup>267</sup>; er nimmt Schuß- und Sprengwaffen an sich, die er einige Tage zuvor verborgen hatte (S.231), und begibt sich mit Susini, den gefesselten

<sup>267</sup> Diese Darstellungen zwischen Szene und Bericht behandeln wir im zweiten Teil, Kapitel I, 3.

Cormont tragend, in das Waffenlager (S.232f.). Der Gattungsstil des Abenteuerromans oder nicht rätselgetragenen Kriminalromans wird dank der Konzentration dieser Ereignisse beherrschend<sup>268</sup> - für den Protagonisten ist das Rätsel gelöst, und der Leser ist zum Zuschauer des Äußeren geworden, *suspens* entsteht durch die Ungewißheit des Aktionsverlaufs. Sobald der Leser sich aber Constant im Waffenlager (im „caveau“, S.233) vorstellen kann, drückt der Monolog des unheimlichen Gestalters ein Innehalten und Zusammenfassen aus, das als metafiktionale Andeutung innerhalb der Diegese gelten kann, Andeutung, die Handlungsgeschehen und Erzählung (*récit*) erfaßt:

Constant éprouva une profonde satisfaction: ‘Maintenant, je suis arrivé à mes fins, je les tiens tous les deux. Je ne ferai plus que ce que je voudrai. Dieu, que tout cela a été long et traînant, que de retards futiles, comme dans un mauvais roman d’aventures. Encore un geste à faire pourtant.’ (S.234)

Die letzte Geste ist allerdings nicht die sich anschließende neue Überwältigung Susinis, sondern die darauf verkündete Tötungsabsicht. Da nur die Tötung noch zu erfolgen hat, damit das dargestellte Leben Constants und die Erzählung seines Endes sich vollenden, können wir sagen, daß an dieser Stelle die *clôture* als letzte Texteinheit einsetzt; der Text schließt freilich mit einem Epilog, der das Vorgegangene modifiziert. Man muß daher von einer *clôture* sprechen, die sich in zwei aufeinander angewiesene Teile gliedert, die paroxystische letzte Szene und der letzte zusammenfassende Bericht, der letzte Absatz.

Die letzte Szene (S.235-240) stellt den rauschhaften Paroxysmus der Gewalttätigkeit Constants dar.<sup>269</sup> Mit der Sicherheit dessen, der um eine ihm gewogene Vorsehung weiß, bezwingt Constant seinen Herrn Susini:

- Donne-moi ce feu [<sup>270</sup>], dit Constant à Susini. [...]  
 - Si tu veux te faire crever, tu n’as qu’à venir le prendre.  
 Constant éclata de rire, d’un rire que Susini ne lui avait jamais connu, d’un rire violent, hystérique, qui se complaisait

<sup>268</sup> Vgl. Tadié, *Le roman d’aventures*, S.12-18.

<sup>269</sup> Zur Darstellung im einzelnen siehe Teil zwei, Kapitel I, 3 sowie II, 2.

<sup>270</sup> Das ist die Pistole Susinis.

dangereusement en lui-même. Le rire résonnait dans la caverne d'Ali-Baba où s'entassaient les grenades, les mitraillettes, les pistolets. Constant s'avança vers Susini.

- Tu crois que je ne vais pas tirer, siffla Susini.

- Si. Tire.

Susini tira aux jambes. Constant poussa un hurlement, une reprise aggravée de son rire. Il avait une balle dans la cuisse, mais son battoir s'abattait sur la main et le feu qui se trouvèrent séparés.

- Assieds-toi là et ne bouge plus. (Il le bousculait, le crossait.)

Tu es un salaud. (S.235)

Hier gewinnt Constant diabolische Gestalt: Der vorgestellte unterirdische Schauplatz, mit einer Höhle assoziiert, ist der Endpunkt der räumlichen Bewegung von der Straße, die in ein *pays fermé* (S.13) führt, bis in einen gänzlich geschlossenen, engen Raum, in dem sich die Mittel der Zerstörung anhäufen; dabei ist „caveau“, rekurrente Bezeichnung des Lagers (S.232ff.), auch Synonym von *tombeau*. In dieser Gruft konzentriert sich die Wirkung von Constants schrecklich erscheinendem Lachen, mächtiger als die Verwundung und Ausdruck einer Haltung, welche die eigentlich charakteristische Seelenruhe des Helden und seine im letzten „Akt“ eingeführte Gereiztheit gleichermaßen aufhebt. Während die auffällige Häufung des Wortes „rire“, verbunden mit der Kampfdarstellung, einen Eindruck von erlebter Raserei zu erwecken vermag, offenbart der Erzähler mit dem das Lachen charakterisierenden Relativsatz „qui se complaisait dangereusement en lui-même“ - das Adverb „dangereusement“ beurteilt - seine Distanz zum Protagonisten. Freilich könnte diese Beurteilung auch Susini angehören: Zur ersten Charakterisierung des Lachens, „que Susini ne lui avait jamais connu“, nimmt der allwissende Erzähler dessen Sicht ein. Dennoch bleibt Constant ein Fokus, seine Perspektive auch die des Lesers:

Constant montrait Cormont. D'un geste brutal, il arracha le bâillon. Il était d'autant plus brutal qu'il souffrait un peu. La balle avait traversé le gras de la cuisse, mais il y avait le choc presque à bout portant et cela brûlait bien. Quand même il était content d'être blessé. 'Déjà, le sang coule'. (S.236)

Die direkte Rede ist ohne Zweifel als eigentlicher innerer Monolog aufzufassen. Diese bleibende Nähe zum Protagonisten wird jedoch im folgenden noch stärker als bisher relativiert: In der sich anschließenden Tirade, mit der Constant darlegt, warum er, als Summe aller Verräter und Opferpriester, nun ein Blutbad anrichten

müsse (S.236-240), sind kontrastierende kurze Berichteinheiten gefügt, die das Innenleben Susinis und auch Cormonts offenlegen, also die Nullfokalisation der Erzählung, die Allwissenheit des Erzählers betonen und dessen Abstand zur Figur vergrößern: Während der Cormont gewidmete Abschnitt („Cormont, bien ficelé, n’essayait pas de remuer. Il était assez déprimé. Mourir jeune est possible dans un élan, c’est plus difficile à tête reposé“, S.237) als Interpretation seiner Haltung noch allen Sprechern angehören könnte, ist der folgende eindeutig: „[Constant] maniait le revolver avec ce geste suffisant qu’ont les héros de films dans les films. Susini songeait à cela avec dégoût“ (S.238) - hier ist Susini von neuem kurz fokale Figur; diese andere innere Fokalisierung aber dient einer starken Hervorhebung des Grotesken im Verhalten Constants, dessen Rede jubelnd, triumphierend, euphorisch ist<sup>271</sup>. So muß die Zwischenbilanz, welche die „caveau“-Szene einleitet, eher dem Erzähler als wertender Instanz denn als erlebte Rede dem Protagonisten zugeordnet werden: „Cela devenait une comédie, cela serait devenu une comédie tout à fait si cela n’avait enfin commencé à être une tragédie“ (S.234).

Der Höhepunkt dieser widersprüchlich-spannungsreichen, tragikomischen Szene, Handlungshöhepunkt, vollendender und erfüllender Höhepunkt der erzählten Geschichte ist der erwartete und doch unerwartete Tod, der in das kleine *blanc* der beiden Teile der *clôture* fällt; dieses kleine *blanc* läßt die szenische Darstellung, namentlich die Rede Constants, überraschend abbrechen:

Susini et Cormont écoutaient, croyaient et s’en foutaient, car ils ne pensaient qu’à leur mort.

Constant donna un grand coup de pied dans une caisse de cartouches.

- Mes agneaux, agneaux de l’Apocalypse, je vais balancer mes grenades là-dedans. Ça vaut bien le couteau d’obsidienne du prêtre mexicain...

---

<sup>271</sup> Während der Redner Constant durch charakterisierende Einleitungs-Verben wie „reprit [...] avec une satisfaction maniaque“ (S.237) und „jubila“ (S.239) und seine Rede durch häufige Wortwiederholungen („zigouiller“, „sacrifice“, „tuer“, *passim*) gekennzeichnet ist, macht die Reaktion Susinis, auch in direkter Rede ausgedrückt, den (tragi)komischen Aspekt des Helden fühlbar: „L’ennui, avant de crever, d’entendre ce pédant“ (S.239). Hierauf entgegnet Constant *vertement*: „Toi, te tuer, ce n’est pas opérer le sacrifice, c’est écraser une mouche, et un étron“.

Man kann im langen Monolog Constants, R.D. Reck deutet es an (*Picture Gallery Novel*, S.165), eine Reminiszenz an Céline sehen.

Mais il était dit qu'un Français, même fou, n'était plus maître chez lui, car si une formidable explosion se produisit qui emporta tous les personnages de cette véridique histoire, ce fut par l'effet d'une bombe d'avion. Un avion anglais, obéissant à on ne sait quels ordres, bombardait le pays des marais. Après la Maison des Marais, ce fut le tour de l'usine de Préault. (S. 240)

Im Übergang von der Gegenwart des Monologs zur Vergangenheit des distanzierenden, epilogalen Berichts liegt ein Zeitsprung und ein Perspektivenwechsel. Der Abstand zum Protagonisten ist maximiert, denn nun gilt dieser dem Erzähler als „verrückt“. Was von außen gesehen wie eine Abrechnung oder ein Unglück aus einem Abenteuerroman erschien und in der Sicht des tragikomischen Helden ein feierliches Opfer darstellen sollte, nimmt eine Wendung, die das Vorgehende in anderem Licht erscheinen läßt, also dezeptiv<sup>272</sup> ist. Bedeutet das nicht einen Bruch? Grover deutet diesen Schluß als Verbildlichung des Absurden, der Sinnlosigkeit eines blinden Schicksals.<sup>273</sup> Doch ist das gewünschte Opfer ja erfolgt, und die gegebene Form noch vollkommener als alles was auszurichten in der Macht des Helden stand. Überzeugender ist daher die Deutung Leals:

L'épigraphe [...] indique déjà que les dieux ne vont pas être tout à fait étrangers à la trame des événements, et, à la fin de l'histoire, la présence de l'avion, „obéissant à on ne sait quels ordres“, semble confirmer cette idée. [...] Tout se passe comme si le sacrifice que Constant prépare est dirigé d'en haut. [...]

[...E]n même temps qu'ils châtient Constant à cause de son orgueil, les dieux, en favorisant le déroulement du drame [...], semblent approuver le but que Constant poursuit. Selon cette perspective Constant, tel Elie devant les prêtres de Baal au mont Carmel, se trouve justifié par un acte venu d'en haut.<sup>274</sup>

<sup>272</sup> Zur Erinnerung: Bei Larroux, *Le mot de la fin, passim*, wird ein Abschluß, der geschürte Erwartungen nicht erfüllt, „déceptif“ genannt.

<sup>273</sup> *Fiction of Testimony*, S.245.

<sup>274</sup> „Le thème du sacrifice chez Drieu la Rochelle“, *Studi Francesi*, S.493.

Die Züchtigung durch Irrsinn habe Constant sich durch eine Herausforderung der Götter eingehandelt („Je ne ferai plus que ce que je voudrai“, sagt er nach Betreten des „caveau“, S.234). Leal verweist auf Baudelaires Gedicht „Châtiment de l'orgueil“ aus *Les Fleurs du Mal* - im Winter 1944/1945 verfaßt Drieu die „Note sur la doctrine religieuse de Baudelaire“ (*Sur les écrivains*, S.291-313) -, Gedicht, in dessen zweiter Strophe es heißt: „Le silence et la nuit s'installèrent en lui [(das ist der von satanischem Hochmut ergriffene Theologe)], / Comme dans un caveau dont la clef est perdue“ (Kursivsetzung von uns).

Tatsächlich fällt der Tod ja vom Himmel und erreicht selbst die in einer Kellerhöhle verborgenen Menschen; das Opfer ist vollständig („une formidable explosion se produisit qui emporta tous les personnages de cette véridique histoire“<sup>275</sup>). So scheitert und triumphiert Constant zugleich, ist tragisch und ist es nicht, ist zugleich Verräter, Opferpriester und unschuldiges Opfer. Dieses Ende enttäuscht und erfüllt zugleich. (Ein Verrat und eine Enttäuschung liegen auch darin, daß Préault, der Verbündete der Engländer, mit seinem Werk, der Fabrik, von ebendiesen in die Luft gesprengt wird; daß aber ein solches Kontingentes, zur detaillierten „actualité éphémère“ Gehöriges, die Erzählung schließt, der kaum sinngeladene Name „Préault“ gar ihr letztes Wort ist, das befriedigt nicht über die Maßen.) Es handelt sich aber um ein Ende, das eindeutig schließt und auflöst, denn es bleibt im Rahmen der Diegese nichts möglich und nichts offen; die Erzählung wird in einem Paroxysmus der Zerstörung vollendet.

Vollendet wird indes nicht allein diese Erzählung. Mit Constant begegnet uns der erste Protagonist, dessen Tod im Hier und Jetzt des *récit* erzählt wird - zwar in zusammenfassendem Bericht, doch bei gewahrter Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Wir sahen, daß Constant aufgrund seiner biographischen Attribute sowohl Yves aus *Rêveuse Bourgeoisie* (der nicht als einzige Hauptfigur der Erzählung stirbt) als auch vor allem Gilles aus dem gleichnamigen Werk ähnelt, den der Leser zuletzt 1937, als etwa Vierzigjährigen, im Spanischen Bürgerkrieg erleben kann und dort zurückläßt. - Constant, der wie beide am Ersten Weltkrieg teilnahm (S.15), kehrt aus dem Ausland ins besetzte Frankreich zurück (S.192). Alle drei Figuren scheinen aus demselben zeitgenössischen Stoff gemacht<sup>276</sup> und bewegen sich in bürgerlichen Romanen<sup>277</sup>, in denen sie eine mehr oder weniger

---

<sup>275</sup> Durch Charakterisierung der Geschichte als „véridique“ bekräftigt dieser letzte Absatz im Unterschied zum Zusatz von *L'Homme à Cheval* die *illusion romanesque*, während im Vorwort, auf das wir gleich zurückkommen, der Autor bescheiden seinen Anspruch auf Künstlerschaft andeutet („des doigts qui se prétendent d'artiste“, S.10).

<sup>276</sup> Daß sie als *héros-miroir* des Autors gesehen werden, ist zweitrangig: Sämtliche als Charakter stark entwickelten Figuren können gewiß, sind sie lebendig und glaubwürdig, als Teil oder Aspekt oder Facette ihres Schöpfers gelten; man sollte diesen aber nicht mit jenen verwechseln.

<sup>277</sup> Bürgerlich im weitesten Sinn: Das Abenteuer von *Les Chiens de Paille* spielt sich im Frankreich der vierziger Jahre ab, das sind Ort und Zeit von Niederschrift und Veröffentlichung des Buches, und Figuren wie Préault und besonders Roxane, auch das Dekor des bürgerlichen Anwesens „La Maison des Marais“, schaffen einen durchaus bürgerlichen Rahmen.



antibürgerliche Haltung einnehmen; deren Prüfstein kann auch im Verhältnis zum Tod gesehen werden. *Les Chiens de Paille*, letzter der drei Romane, weist als einziger ein schließendes Ende auf, schließend dank dem vorgestellten gewaltsamen Tode, der nun auch im bürgerlichen Hier und Jetzt Erfüllung und Auflösung bringt. So ist es möglich, in *Les Chiens de Paille* nicht einen „roman-crise“ zu sehen, der einen entscheidenden Ausschnitt aus einem einzelnen Leben darstellt, sondern das Finale einer ideellen Trilogie; ein äußeres Finale, das auch die offenen, gebrochenen Erzählungen *Rêveuse Bourgeoisie* und *Gilles* abschließt und als ein Zusammengehöriges, als ein Ganzes vollendet.

Um so bedeutsamer ist die Erkenntnis, daß sich das im inneren Finale dargestellte Opfer nicht nur auf die Diegese erstreckt, sondern auch auf den Text, auf das Werk. Wir sahen die Verleiblichung oder auch Anthropomorphisierung desselben im Vorwort des Autors. In einem Aufsatz über den Zusammenhang zwischen der Opfer-Idee und dem Akt des Schreibens wird von Cristina Mazzoni<sup>278</sup>, die sich auf Maurice Blanchot bezieht, dargelegt, wie das Schreiben im *récit* von *Les Chiens de Paille* als heilige Handlung, ja als Opferung erscheint<sup>279</sup>, und der *récit*, verbunden mit dem Vorwort, als Geopfertes:

Drieu la Rochelle's novel is always already sacrificed. The author states that what is „au fond de sa poitrine“ is the book [S.11], which thus carries „l'horrible palpitation d'un moment“ [S.10], and becomes the appropriate object of sacrifice - the palpitating human heart: „fendre un homme par le milieu et lui arracher le cœur. Qu'un cœur d'homme palpite dans une main d'homme, voilà toute la vie“ [S.238].<sup>280</sup>

Kurios ist, daß die erste Auflage von *Les Chiens de Paille* 1944 kurz nach dem Druck (aus politischen Gründen) eingestampft wurde: Das Buch als Objekt wurde also zerstört, nicht aber vernichtet - ganz gemäß der Opfer-Idee.

---

<sup>278</sup> „Writing the Rite: Text and Sacrifice in Drieu la Rochelle“, *French Forum*, Lexington (Kentucky), XVIII (1993), S.213-230.

<sup>279</sup> Constant kalligraphiert heilige Schriften (S.88, 100).

<sup>280</sup> „Writing the Rite“, S.229.

### 3. *Mémoires de Dirk Raspe*: Bemerkung zu einem mythenbildenden Fragment

Der erst 1964 veröffentlichte Text *Mémoires de Dirk Raspe*, die fiktiven Erinnerungen eines Malers, dessen Werdegang dem van Goghs gleicht, ist ein Fragment, ein unvollendeter, unabsichtlich nicht abgeschlossener Roman. Am 15. März 1945 schreibt Drieu auf den Umschlag des Manuskripts<sup>281</sup>:

Mémoires  
de  
Dirk Raspe

----  
première version corrigée  
des 4 premières parties,  
seules écrites (15 mars 1945)

----  
manquent trois parties, à écrire!

Am folgenden Tag findet man den Leichnam des Autors.<sup>282</sup> - Angesichts dessen mutet es unsinnig an, im Text von *Mémoires de Dirk Raspe* ein schließendes oder anderweitig vollendendes Prinzip finden zu wollen.<sup>283</sup> Die Erzählbewegung kann nicht bestimmt werden, man kann die Erzählung nicht in ihrer Bewegung auf das Ende zu verfolgen, nicht vom Ende aus aufrollen, denn im Gegensatz zum bloßen Text hat sie keines. Dieser Text ist als Ganzes kein Werk, er ist kein Ganzes. Das bedeutet freilich nicht, daß er zweitrangig sei.<sup>284</sup>

---

<sup>281</sup> Eine Photographie dieses Umschlags ist im ikonographischen Teil des Drieu gewidmeten *Cahier de L'Herne* abgedruckt.

<sup>282</sup> Drieu hatte sich vergiftet. Siehe Andreu/Grover, *Drieu la Rochelle*, Paris, 1989, S.572; Maurice Martin du Gard: „Les trois suicides de Drieu“, *Ecrits de Paris*, Dezember 1951.

<sup>283</sup> Grover meint, ein gedanklich zu ergänzender Schluß sei bestimmbar: „Le dernier roman de Drieu la Rochelle“, *Critique*, Paris, XXII (1966), S.426-437.

Hervier scheint sogar den Selbstmord des Autors als Teil der *création littéraire* anzusehen: „Le suicide de Drieu est substitutif de celui du héros“ („Drieu la Rochelle ou le roman inachevé“, *Magazine Littéraire*, Paris, Nr.143, Dezember 1978, S.27)

<sup>284</sup> Folgende Untersuchungen sind zu beachten:

Pierre Andreu: „Drieu la Rochelle écrit sa dernière œuvre“, *NNRF*, Paris, XIV (1966), S.90-96;

Jean Blot: „Dirk Rasp [sic] ou la tentation de la mort“, *Preuves*, Paris, Nr.189, November 1966, S.73-76;

Marc Hanrez: „Le Dernier Drieu“, *French Review*, Baltimore, XLIII, Special Issue 1 (Winter 1970), S.144-157;

Wir erwähnen *Mémoires de Dirk Raspe* an dieser Stelle, weil eine längere paroxystische Szene enthalten ist, in welcher der Tod als Erfüllung und Auflösung vom Protagonisten beschworen wird: Dirk Raspes Erlebnis des Gewitters in der Ebene von Hœuvre, wo der Protagonist sich dem Blitz, dem rasenden Himmel als Opfer darbietet, doch das Opfer abgelehnt wird (S.166-169). Da wir über das Wirken dieser Szene als Teil eines Ganzen nichts wissen können, behandeln wir ausschließlich das innere Wirken der Darstellung, in Teil zwei, Kapitel IV, 3.

Abschließend sei zugegeben: Der Gedanke, daß die Vollendung eines Romans, dessen Stoff oder *pilotis* die Lebensgeschichte des Selbstmörders van Gogh bildet, ausgerechnet durch den Selbstmord des Autors verhindert wird, kann gewiß verwirren. Diesen wirklichen Selbstmord aber als Teil des Werkes erscheinen zu lassen, ist ebenso gewiß überzogen, denn solche Zusammenhänge entziehen sich den Erkenntnismöglichkeiten des Literaturwissenschaftlers wie denen des *critique littéraire*.

---

Jacques Jouret: „Quand van Gogh inspirait Drieu la Rochelle“, *Revue des Langues vivantes*, Brüssel, XXXIX (1973), S.100-111;

Leal, *Drieu la Rochelle*, 1982, S.133-141;

Brigitte Leguen: „Muerte y suicidio en la obra de Drieu la Rochelle“, *Epos*, Barcelona, IV (1988), S.285-298;

R.D. Reck, *Picture Gallery Novel*, 1990, S.164-185.

## KAPITEL III.

## ZWEI GRENZFÄLLE

Die kurzen Romane *Le Feu follet* und *Beloukia*, 1931 und 1936 erschienen und somit die frühesten der untersuchten Texte, gehören zu denen, die der Autor seine „romans-crise“ nennt<sup>285</sup>: In stark dramatischer Form stellen sie eine kurze, entscheidende Zeitspanne aus dem Leben der Protagonisten dar. Sie sind nicht, wie *Les Chiens de Paille* mit *Rêveuse Bourgeoisie* und *Gilles*, mit anderen Texten strukturell und durch inhaltliche Analogien verbunden. Tode von Haupt- oder Nebenfiguren, Handelnden, Auftretenden werden nicht erzählt, doch ist die Geschichte von *Le Feu follet* das unmittelbare Gelangen des Protagonisten zum Selbstmord, ist *Beloukia* eine ausgesprochen gewalthaltige, todbeschwörende Erzählung.

1. *Le Feu follet*

Hier können wir uns kurz fassen, denn dieser kürzeste aller Romane Drieus, nach R.D. Reck „the darkest and most rigorously limited of Drieu’s novels“<sup>286</sup>, ist mehrmals ausgiebig behandelt worden: Neben den Untersuchungen Grovers und Leals<sup>287</sup> sind besonders die Allen Thihers<sup>288</sup>, der das klassische dramatische Gefüge, den tragisch-existentiellen Aspekt herausstellt, und die R.D. Recks<sup>289</sup> zu erwähnen, die den Blick richtet auf den satirisch-ästhetischen Aspekt, avantgardistisch oder „modernist“; eine erschöpfende Analyse der Selbstmord-

---

<sup>285</sup> Siehe *Gilles*, „Préface“, S.13.

<sup>286</sup> *Picture Gallery Novel*, S.70.

<sup>287</sup> Grover, *Fiction of Testimony*, S.89-95; ders.: „*Le Feu Follet*, un roman qui fait encore peur“, *Magazine Littéraire* Nr.143, S.28-31; Leal, *Drieu la Rochelle*, S.44-51.

<sup>288</sup> „*Le Feu follet*: The Drug Addict as a Tragic Hero“, *PMLA* LXXXVIII (1973), S.34-40.

<sup>289</sup> *Picture Gallery Novel*, S.70-80.

Thematik finden wir bei Heinz Niermann<sup>290</sup>. Man kann behaupten, daß die genannten, durchgehend überzeugenden Annäherungen sich eher ergänzen als widersprechen; mit ihrer Hilfe können wir rasch eine Antwort auf die Frage finden, wie hier der Tod, auf den die Erzählung ausgerichtet ist, diese formt und in welcher Gestalt er schließlich erscheint.

Es steht nicht von Anfang an fest, daß der süchtige, haltlose Alain, Protagonist der heterodiegetisch-auktorialen linearen Erzählung in zwölf kurzen Szenen, sich töten wird. Der Titel liefert einen nur verhaltenen Hinweis.<sup>291</sup> Der allwissende Erzähler vermeidet es, vorzugreifen, er läßt den Leser bevorzugt mit den Augen Alains sehen, der daran leidet, die Dinge nicht berühren zu können<sup>292</sup>, und er läßt ihn Alains Gedanken folgen, die zunächst wenig ernsthaft um den Selbstmord kreisen, nach und nach, im Verlaufe seiner Begegnungen mit den anderen Figuren, aber ein Vorhaben präzisieren und schließlich zur Entscheidung werden. Dabei nimmt der Erzähler zum Protagonisten einen gleichbleibenden Abstand ein, der sowohl Einfühlung als auch Ironie erlaubt<sup>293</sup>; die Möglichkeit des Lesers, sich mit Alain zu identifizieren, ist sicher eingeschränkt, doch wird nicht

---

<sup>290</sup> *Untersuchungen zur Suizidthematik im französischen Roman zwischen 1925 und 1945*, Münster, 1988, S.74-78, 99-103, 121-127, 147-151, 158-164, 181-186, 197-201, 227-236, 267-273. - Vgl. auch Paul Morand: „Le suicide en littérature (1830-1930)“, *Revue de Paris*, XXXIX (1932), S.552-564.

<sup>291</sup> Die Worte „Le Feu follet“ bilden eine Periphrase, die den jungen Protagonisten, er wird im *incipit* sogleich benannt, als etwas kurz Aufflackerndes, dann Verschwindendes vorstellt - wie die Seele eines Toten.

<sup>292</sup> „- Figurez-vous que je suis un homme; eh bien, je n'ai jamais pu avoir d'argent, ni de femmes. Pourtant, je suis très actif et très viril. Mais voilà, je ne peux pas avancer la main, je ne peux pas toucher les choses. D'ailleurs, quand je touche les choses, je ne sens rien“ (S.148).

<sup>293</sup> Thiher stellt hier ein Schwanken fest, wobei er Erzähler und Autor gleichsetzt: „Drieu's attitude towards his protagonist's complicity [with his destiny] is [...] troubling. At times he seems to want the reader to accept Alain's decadence and lack of virility as a state of degradation for which history is responsible. At other times Alain is condemned for his willful collaboration with the forces of destiny that besiege him. [...] Drieu's use of an almost Stendhalian form of third person narration is partially responsible for his wavering attitude. By constantly varying his narrative perspective Drieu alternately identifies with and ironically judges his hero's point of view“ („The Drug Addict as a Tragic Hero“, S.39).

Grover, der ebenso Erzähler und Autor gleichsetzt, liest dagegen eine absolute Gleichmäßigkeit des Abstands heraus: „*Le Feu follet* représente [...] une réussite esthétique assez rare chez Drieu qui éprouve souvent quelque difficulté à se situer à un point fixe par rapport au personnage central de ses romans. Ici la distance entre l'auteur et son héros est juste celle qui convient et Drieu parvient à se maintenir à cette distance. Il s'inspire d'un modèle extérieur pour créer Alain [,] mais peu de personnages dans son œuvre offrent une image aussi profondément vraie de leur auteur“ („Un roman qui fait encore peur“, S.29).

Ob man nun eine absolute Gleichmäßigkeit oder ein gleichmäßiges Schwanken erkennt, ein Bruch oder Riß im Verhältnis von Erzähler und Protagonist ist nicht gegeben.

überraschend oder kontrastierend etwa von abstoßenden Verhaltensweisen Alains berichtet.

Gleichmäßig und einheitlich gestalten sich auch Aufbau und dynamisches Gefüge; Thiher stellt ihre stark klassisch-tragische, racinische Beschaffenheit heraus:

*Le Feu follet's* structure is Racinian in its simplicity. It would appear that Drieu utilized the basic Racinian tragic schema to endow his novel with a sense of tragic inevitability. Much like *Phèdre*, *Le Feu follet* follows a tragic rhythm that can be summarized in five movements: an initial crisis, a respite, a peripeteia, a respite, the final peripeteia, and the denouement. Racine's use of this schema dramatizes a psychological determinism that propels his doomed characters toward their destiny. In a comparable fashion, Drieu's hero, Alain, is the victim of a series of personal mishaps that, on a psychological level, drive him to the end that destiny has decreed for him.<sup>294</sup>

In der klassischen Tragödie kommt es nicht darauf an, die physische Zerstörung der Figuren szenisch darzustellen, also zu verbildlichen. Eine einzige szenische Darstellung in *Le Feu follet* beschreibt einen Gewaltakt, und es ist nicht die finale Katastrophe: Nachdem gegen Ende des ersten Drittels (in der vierten der zwölf Szenen) auf die Fatalität eines Rückfalls, eines wiederaufgenommenen Rauschgiftsgebrauchs gewiesen und Alains Spritze in Verbindung mit seinem Revolver evoziert wurde<sup>295</sup>, trifft Alain, in der vorletzten Szene, die endgültige Entscheidung, sich zu töten, formuliert einen Teil ihrer Bedeutung (das Pronomen „vous“ steht für die anderen, die Freunde) und nimmt wie im selben Atemzug eine zweite Injektion vor:

‘Je me tue parce que vous ne m’avez pas aimé, parce que je ne vous ai pas aimés. Je me tue parce que nos rapports furent lâches, pour resserrer nos rapports. Je laisserai sur vous une tache indélébile. Je

<sup>294</sup> „The Drug Addict as a Tragic Hero“, S.34. Im Anschluß legt Thiher zudem die Nähe der Erzählung zu den Einheiten von Handlung, Zeit (etwa 48 Stunden) und Ort dar: „[...]the action is limited to Paris. The city is, for Drieu, a single place. It is the locus of degradation where the decadent must endure his shame and act out his preordained rites of destruction“.

<sup>295</sup> „A demi vêtu, il prit dans son armoire, entre deux chemises, un joli petit étui où depuis quelques semaines dormait la seringue. Il la mania pendant une minute ou deux. Il la reposa, il avait peur. Tout à l’heure, il s’était promis éperdument à sa pente [(nicht *perte*)], mais aussi il avait vu où le mènerait cette rechute qui serait finale. Il alla prendre son revolver dans sa malle, et le plaça à côté de la seringue. L’un ne pouvait plus aller sans l’autre“ (S.56f.).

sais bien qu'on vit mieux mort que vivant dans la mémoire de ses amis. Vous ne pensiez pas à moi, eh bien, vous ne m'oublierez jamais!'

Il leva le bras et le piqua. (S.159f.)

Der letzte Satz nimmt die finale Selbsttötung vorweg, materialisiert ihre Unabwendbarkeit und symbolisiert dabei gleichzeitig das Grundproblem: „Esthétiquement, le geste de se piquer, rapide, solitaire et abstrait, correspond bien au mal dont meurt justement Alain: l'abstraction, la solitude, la destruction rapide [...]“<sup>296</sup>. Nun müßte bald auch der Revolver zum Einsatz kommen, und nach einer letzten Verzögerung setzt mit der letzten Szene die paroxystische *clôture* ein: „Il y a le revolver, là, entre deux chemises, dans l'armoire. Oui, mais il ne faut le toucher que tout à fait décidé. On a le temps puisque la décision est foncièrement prise“ (S.170). Hierauf folgt eine Suspension oder Schweben, wie wir sie in den späteren Texten schon oft sahen, die der Protagonist hier jedoch nicht auskostet - Alain liest einen Kriminalroman, bis das letzte Telefongespräch den Anlaß zum Handeln gibt (S.171f.). Damit setzt schließlich eine Darstellung ein, die gleichsam einen Sog fühlbar macht:

Alain remonte quatre à quatre dans sa chambre.

[...]

'La vie n'allait pas assez vite en moi, je l'accélère. La courbe mollissait, je la redresse. Je suis un homme. Je suis maître de ma peau, je le prouve.'

Bien calé, la nuque à la pile d'oreillers, les pieds au bois de lit, bien arc-bouté. La poitrine en avant, nue, bien exposée. On sait où l'on a le cœur.

Un revolver, c'est solide, c'est en acier. C'est un objet. Se heurter enfin à l'objet. (S.172)

Dieser Schluß, dramatische Katastrophe, ist rein szenisch<sup>297</sup>. Obgleich an solchem Ende kein Zweifel bestand, wirkt es mächtig: „Despite all the elaborate preparation, the novel's finale is shocking when it comes“<sup>298</sup>. Doch können wir

<sup>296</sup> Grover, „Un roman qui fait encore peur“, S.30.

<sup>297</sup> Die Gegenwärtigkeit erzeugende Darstellung wird in Teil zwei, Kapitel II, 1, eingehend behandelt.

<sup>298</sup> R.D. Reck, *Picture Gallery Novel*, S.78.

bemerkten, daß ein Schuß, ein Selbstmord, der Tod Alains nicht dargestellt werden, sondern nur die unmittelbaren Vorbereitungen dazu. Worher rührt dann diese wirksame Geschlossenheit?

Erzählzeit und erzählte Zeit sind stark verkürzt, die Erzählung ist zu hoher Geschwindigkeit beschleunigt; die Nähe zum Protagonisten, dessen Gegenwart groß ist; groß ist auch die Emphase, besonders im letzten Satz. Die letzten drei Absätze, im Präsens, bestehen aus Rede oder Diskurs im engeren Sinn. Die des ersten ist direkt, es spricht oder denkt der Held; die des zweiten, sie stellt den äußeren Bewegungsvorgang dar, ist erlebt (*discours indirect libre*), es spricht der Erzähler, sich in den Helden einfühlend<sup>299</sup>; die des dritten und letzten, sie stellt den inneren Bewegungsvorgang dar, kann noch eher als unmittelbar (*discours immédiat* nach Genette) gesehen werden, die Figur ersetzt dann den Erzähler, der nicht mehr vermittelt: So entstehen zeitliche und räumliche Gegenwart und Gegenwärtigkeit, d.h. innere Gegenwart, dessen, der sich zu töten im Begriff ist. Besonders interessiert uns hier die Bewegung. Die vorgestellte räumliche Bewegung Alains beginnt mit jenem Satz, der ihn die Treppe emporsteigen läßt; die dem *élan* zugrundeliegende Motivierung wird mit der direkten Rede bekräftigt, welche kurze, parataktische Assertionen der Entschlossenheit zur Selbsttötung häuft und die Verbform „j'accélère“ suggestiv wirken läßt; die finale Haltung Alains wird in der erlebten Rede als bereits eingenommen vorgestellt, was die Illusion hoher Geschwindigkeit wiederum verstärkt; Ziel der vorgestellten wie der phrastischen Bewegung ist der Schuß aus dem bereits bekannten Revolver, doch als die unmittelbare Rede diesen benannt und den Schlag des Schusses im letzten Satz gedanklich vorweggenommen hat („Se heurter enfin à l'objet“), als der Schuß, angesichts solcher Entschlossenheit und so hoher Geschwindigkeit der in Gang gesetzten Bewegung, als unmittelbar bevorstehend empfunden werden muß, bricht die Darstellung ab, ist der Text zu Ende. Der suggerierte Schwung aber wirkt nach, er wird ja durch kein Wort aufgefangen, und so ist der Leser gehalten, die Bewegung des Helden zu Ende zu denken, also Abkrümmen und tödlichen Schuß zu ergänzen. Durch ihre Suggestivität ist diese stark akzentuierte *clôture* vollkommen schließend.

---

<sup>299</sup> Da keine Verben Alain charakterisieren, könnte es sich auch um *discours immédiat* handeln, siehe Teil zwei; Kapitel II, 1.



Es läßt sich nicht sagen, ob der Tod in *Le Feu follet* eher als Bruch oder als Erfüllung und Auflösung erscheint, beide Ansichten bieten sich dar und lassen sich kaum voneinander trennen.

Mit dem letzten Satz also bricht die Darstellung ab und tut es doch nicht. Der Tod Alains bedeutet einerseits Erfüllung seines Strebens, seines Pathos, Auflösung des Problems, nichts berühren zu können („je suis un homme [...], je le prouve“, „enfin se heurter à l’objet“)<sup>300</sup>, andererseits Bruch mit den doch unverändert geschätzten, als Maß der Dinge gesehenen anderen Personen („Je laisserai sur vous une tache indélébile“), einen Ausbruch aus dem Leben - nicht das Eingehen in ein Anderes, denn transzendente Referenzen sind hier nicht gegeben -, ein tragisches Scheitern.<sup>301</sup> So ist einerseits der Rhythmus der *clôture* gebrochen<sup>302</sup>, andererseits ihre Dynamik linear. Einerseits schafft die Selbstmord-Darstellung ein zyklisches Gefüge, denn sie stellt den Helden in *incipit* und *clôture* auf einer Bettstatt vor, andererseits bedeutet sie einen (günstigen oder glücklichen) Bruch mit den unfruchtbaren ideellen und referentiellen Kreisbewegungen, die der Held im Verlaufe der Erzählung beschreibt.<sup>303</sup>

Im letzten Satz konzentriert sich die Doppeldeutigkeit: „Se heurter“ steht neben „enfin“, das erfüllungssuggestierende Adverb charakterisiert das bruchsuggestierende Verb, die sinnliche Suggestierung eines schmerzhaften Zusammenstoßens mit der Kugel, die das Herz spaltet („On sait où l’on a le cœur“) verbindet sich mit der seelischen Suggestierung einer langerwarteten Erfüllung.

Wir finden also gleich Facetten vielfältig ineinander übergehend beide Ansichten des Todes, die sich später trennen sollen.

---

<sup>300</sup> Heinz Niermann liest einen paradoxen Sieg der Vitalität über Resignation und Schwäche heraus, *Untersuchungen zur Suizidthematik*, S.269.

<sup>301</sup> R.D. Reck weist auf das Fehlen echter tragischer Größe (*Picture Gallery Novel*, S.76), doch Thiher selbst nuanciert bereits in dieser Hinsicht: „Alain’s suicide [...] marks his surrender to the black powers of irrational fate. His confrontation with destiny would thus seem to be an illusory one, perhaps more pathetic than tragic“ („The Drug Addict as a Tragic Hero“, S.39).

<sup>302</sup> Den letzten Absatz charakterisiert R.D. Reck mit den Worten „rigorous broken rhythm, jolting repetition“ (*Picture Gallery Novel*, S.80).

<sup>303</sup> Siehe hierzu Niermann, *Suizidthematik*, S.101, besonders zum *circulus vitiosus* des Rauschgiftgebrauchs und zur „ronde“ des Nachtwandlers Alain.

## 2. *Beloukia*

In *Beloukia*, einer heterodiegetisch-auktorialen Erzählung vom Ende einer leidenschaftlichen Verbindung, gegliedert in zwanzig vorwiegend kurze Kapitel, finden wir einen ausgesprochen klassischen Konflikt und Figuren, die, anders als Alain, unzweifelhaft tragische Größe erreichen. Das dynamische Gefüge dieser Erzählung folgt nicht minder eng als das in *Le Feu follet* gegebene dem strengen Aufbau der klassischen Tragödie, sieht man ab von einigen Ausgestaltungen, die ins Epische spielen, vor allem in der mit Analepsen (Rückschauen) arbeitenden Exposition. Auffallend ist die Erhabenheit des Tons und die ungewöhnliche räumlich-zeitliche Ansiedlung im alten Orient; bereits Grover weist auf die Einheitlichkeit dieser Voraussetzungen.<sup>304</sup>

Die Erhabenheit geht in der Tat einher mit einer bemerkenswerten, zumeist szenisch dargestellten Gewaltsamkeit, und ein genauerer Aufriß mag Präsenz und dramatische Funktion der gewaltsamen Ereignisse zeigen: Die Kapitel I bis VII bilden die Exposition; hier werden nicht allein die Hauptfiguren eingeführt, sondern auch summarisch ihre Welt, das alte Bagdad, besonders eindrücklich anhand dreier episodischer Erdolchungszenen. Die Exposition schließt mit einem erregenden Moment: Hassib, der Geliebte Beloukias, und sein Gefährte Felsan verschwören sich gegen Mansour, den mächtigen Gemahl Beloukias; Felsan haßt letztere und will ihren Tod. - Die Kapitel VIII bis X erzählen die Verwicklung: Felsan plant die Entführung des Sohnes von Mansour und Beloukia; Urheber dieses Plans ist Hassib, der Mansours Tod wünscht, doch würde dieser auch den Tod der Geliebten nach sich ziehen. In erlebter Rede Hassibs werden Trennung und Tod angedeutet. - Das Kapitel XI, das bei weitem umfangreichste, stellt die Krisis dar: Hassib foltert Mansours Sklaven Balek, um von ihm zu erfahren, ob Beloukia ihm allein gehöre; sie tut es nicht, und Hassib trifft die Entscheidung zu Trennung und Tod. - Die Kapitel XII bis XIX bringen Umschwung und Aufschub: Der Aufstand gegen das herrschende Lager Mansours bricht los, doch Hassib befreit den entführten Sohn Beloukias und Mansours, wird also zum doppelten

---

<sup>304</sup> „The tone is uniformly tragic. Beloukia is a princess. Love, faith, and death are always present in the action and the dialogue. The composition resembles that of classic tragedy: it opens shortly before the climax, here a revolution, and the denouement promises only despair, destruction, and death to the protagonists. The author has picked for an epigraph a line from Racine“ (*Fiction of Testimony*, S.155).

Verräter; Mansour dringt in Hassibs Haus, um ihn zu töten, trifft ihn nicht an, wird dort von den Aufständischen belagert; Beloukia wird von Felsan gefangengenommen; Hassib, durch Zufall verwundet, wird zu Mansour gelassen, läßt ihn entkommen und empfängt im Gegenzug eine weitere Verwundung; Felsan führt Beloukia zu ihm, zeigt Milde, und Mansour, zur Schlacht gerufen, duldet das Paar in seinem Palast, dessen Verteidigung gegen die Aufständischen Beloukia leitet, während sie den Geliebten gesundpflegt; ihre Trennung ist gleichwohl entschieden und aufgeschoben, als der letzte Umschwung eintritt: Mansour, verkündet ein Bote, kehrt siegreich zurück. - Das Kapitel XX bringt die Lösung: Hassib verläßt den Palast, um an dessen Belagerung teilzunehmen, obwohl die Belagerer ihm zweifellos den Tod des Verräters zudenken.

Gewalt und Tod sind also szenisch stark gegenwärtig und markieren die innere und äußere Entwicklung der beiden Hauptfiguren Beloukia und Hassib. Der allwissende Erzähler nimmt bevorzugt die Perspektive bald der einen, bald des anderen an, die zwei verschiedene Haltungen dem Tod gegenüber darstellen: Während die dem Leben zugewandte und zugleich grausame Beloukia<sup>305</sup> angesichts des erfolgten oder drohenden Todes der anderen Figuren, namentlich ihrer Geliebten, pathetisch wird, aber nicht tätig auf die Handlung einwirkt, gewinnt der nach dem Absoluten strebende Hassib sein Pathos aus dem Konflikt zwischen der einen und der anderen Treue, dem einen und dem anderen Verrat, also dem Konflikt, welcher der dramatischen Handlung zugrundeliegt. Hassib bestimmt und prägt den Handlungsverlauf durch seine Entscheidungen und bevorzugt gewaltsamen Taten. Die Lösung des Konflikts ist mehrdeutig und wird in einer stark bildlichen szenischen Darstellung festgehalten.

### *Beloukia und der erlittene Tod*

Der Auftakt des Romans stellt, im Zuge eines Beginns *in medias res* bei externer Fokalisierung, eine Erdolchung auf nächtlicher Straße vor, deren Zeugin

---

<sup>305</sup> Sie läßt etwa, heißt es, eine Dienerin töten (S.53), und zur Art ihres engeren Umgangs mit Hassib liest man: „Dans son lit, elle dévorait Hassib de ses baisers et de ses caresses. N'étant plus chez lui, il avait perdu sur elle et sur lui-même une partie de sa maîtrise. Son génie à elle prédominait: ils s'aimaient dans la violence“ (S.55).

Beloukia wird. Wie alle szenischen Gewaltdarstellungen behandeln wir sie in Teil zwei der Arbeit im einzelnen und stellen hier nur fest, daß die noch nicht bekannte Heldin erschauert, als sie den Leichnam erblickt:

Elle avait eu un mouvement d'effroi. Elle demanda d'une voix abrégée au meurtrier qui était un noir:

-Qu'est-ce que c'est?

Le noir retourna du pied le corps pour que le visage apparût et la dame eut un second mouvement d'effroi.

Rien. Un coupe-jarret. Vous voyez, princesse. Mais au passage, il aurait pu... (S.12)

Damit ist der erste Eindruck nicht nur einer gewalttätigen Atmosphäre, sondern auch der Heldin gegeben; doch ist dieser Eindruck noch unbestimmt. Im zweiten Kapitel wird in einer Rückblende erzählt, wie Beloukia, nun bereits näher charakterisiert, einst geraubt und erstmals geliebt wurde; der Selbstmord ihres ersten Liebhabers, wiederum eine Erdolchung, berührt sie kaum (S.25). Im dritten, ebenfalls rückblickenden Kapitel jedoch erfahren wir, vor den Umständen ihrer ersten Begegnung mit Hassib, daß sie damals traurig war:

Un jour, elle avait appris qu'un homme était mort à la guerre de Perse: la tristesse, jusque-là tout à fait ignorée, était entrée tout entière dans son cœur. Le désespoir même était entré dans son cœur. Elle avait découvert que si cet homme était parti pour la guerre alors qu'elle l'avait fait nommer à un poste important à la garde du Khalife, et s'il avait été tué dans des circonstances extraordinaires de témérité et de provocation de la mort, c'était parce qu'elle n'avait pu lui donner tout son cœur. [...] Yacoub un jour avait senti sa nature d'homme se réveiller avec son exigence et ne pouvant vaincre dans la vie, il avait été chercher sur la mort la victoire fatale. (S.35)

Hiermit ist die Gefahr, die von Beloukia ausgehen kann, die tragische Wechselwirkung, die in der Krise entscheidend wird, bereits angezeigt: Der nach dem Absoluten strebende Krieger wird an ihrer Seite auf den Tod geworfen, und angesichts dieses Todes leidet sie selbst, ähnlich Geneviève in *Rêveuse Borgeoisie*, an einer „ewigen Wunde“ - Das wird in der zweiten Gewaltdarstellung der Handlung im Hier und Jetzt, einem Paroxysmus, der aber noch zur Exposition, nicht zur Verwicklung gehört, szenisch-bildlich präzisiert; Beloukia beobachtet eine nächtliche Versammlung von Verschwörern auf einem

Friedhof, am Ort der Toten, und begegnet dabei einem Fremden, der Yacoub ähnelt:

Le visage qu'elle distinguait sous le manteau lui fit pousser un cri d'étonnement et d'épouvante. [...]

Elle eut encore un cri où, cette fois-ci, à l'effroi se joignaient une sorte d'admiration passionnée et comme un espoir de joie, mais elle fit tourner le visage, maintenant tout à fait dégagé du manteau, et en pleine lumière, et soudain elle le lâcha avec un râle d'amertume et de mépris.

Oubliant le danger, toute à la colère, elle siffla ses nègres. (S.73)

Nachdem der Fremde Beloukia mit einem Dolch bedrohte - diese Waffe ist jetzt als Leitmotiv kenntlich<sup>306</sup> -, gelingt es den Sklaven, ihn zu töten; dadurch aber tritt das charakteristische Pathos der Heldin, das dem Leiden an einer nicht verheilenden Wunde gleichkommt, voll zutage, wird in zusammenfassendem Bericht am Kapitel-Ende in ein Bild gefaßt:

La folie du miracle, de la vision impossible l'avait envahie. L'homme qu'elle avait sauvagement aimé quatre ans auparavant et dont la mort avait déchiré sa chair, Yacoub, une seconde elle avait dû le croire vivant devant elle. Avant de s'éloigner du mausolée, il lui avait fallu se pencher encore sur ce cadavre. Horreur, mort il ressemblait encore mieux au mort. (S.75)

Das Verb „déchirer“ ist, worauf Grover als erster hinweist, ein stark rekurrentes Schlüsselwort.<sup>307</sup> Es ist allgemein geeignet, tragischen Konflikt zu suggerieren. Wo es aber das Pathos der Heldin, das an die Erinnerung und die Ahnung des menschlichen Verlustes gebunden ist, charakterisiert, wird es als finite Verbform gebraucht, die einen (metaphorischen) Verwundungsvorgang beschreibt<sup>308</sup> - das paßt auch zum atmosphärischen Leitmotiv der Erdolchung. Wir finden diesen Gebrauch wieder in jener Szene aus dem von Umschwüngen und Retardierungen

<sup>306</sup> Wir sehen dies genauer in Teil zwei, Kapitel I,1.

<sup>307</sup> *Fiction of Testimony*, S.155.

<sup>308</sup> Was Hassib anbelangt, so bezeichnen dieses Verb und seine substantivischen und adjektivischen Derivate bevorzugt sein Leiden unter der Eifersucht, dabei wird abstrakter, mittelbarer, summarischer, rhetorischer formuliert: „Ainsi allait la vie délicieuse et déchirée“ (S.62), „la folle et sterile jalousie, déchireuse d'entrailles“ (S.95), „A aucun moment, tu n'es tout entière. Voilà qui me détruit. [...] O fatales déchirures de l'âme!“ (S.145).

geprägten vorletzten „Akt“ der Erzählung, der die Unbeweglichkeit von Beloukias Pathos in szenischer Darstellung verbildlicht; Felsan hat Beloukia gefangengenommen, gefesselt und verkündet, er werde sowohl Mansour, den er bereits besiegt habe, als auch Hassib töten:

[...] je te livrerai au prétendant. Cet imbécile t'aimera. [...] Et tu le tromperas. Et Hassib, que j'aurais mis dans le même sac sous la terre que Mansour, y grincera des dents avec son partenaire.

Sous la grossièreté du coup, l'âme de Beloukia, jusque-là paralysée par la stupeur, se déchira, et elle se mit à sangloter comme une petite fille qui découvre l'horreur de la vie. (S.187)

Wird im Leben als dem Tod entgegengesetzten Prinzip Erfüllung gesucht („Beloukia avait besoin que la vie la comblât à chaque instant“, S.148), erscheint der Tod als schmerzhafter Bruch. Indes wird Felsan angesichts des Leidens milde gestimmt, führt die Liebenden zusammen und ermöglicht so einen Aufschub. Es ist Hassib, der den eigenen Tod der Verbindung vorzieht. Bevor wir die Gegenüberstellung beider pathetischen Haltungen kurz vor dem lösenden Schluß betrachten, müssen wir Hassibs Bewegung dorthin verfolgen.

### *Hassib und der gewählte Tod*

Hassib wünscht den Tod Mansours, bewahrt jedoch ihn und seinen Sohn, geht schließlich dem eigenen Tod entgegen. Schon zu Beginn der Verwicklung, am Ende von Kapitel IX, wird in erlebter Rede eine Vorahnung Hassibs erzählt, die dieses Ende ankündigt:

Il avait donné le meilleur de lui-même à Beloukia et elle le meilleur d'elle-même à lui.

Et la preuve... La preuve serait bientôt donnée, il le sentait. Il se séparerait de Beloukia, il irait même jusqu'à lui faire tout le mal possible. Mais il en mourrait.

Toujours cette preuve, cette preuve unique, absurde, divine, la mort. (S.102)

Dieses Schicksal wird wenig später, in Kapitel XI, dem langen Zentralkapitel, unmittelbar beeinflußt und beschleunigt: Hassib dringt in die Gärten Mansours

ein, begegnet dem Haremswächter Balek und erzwingt mit Hilfe eines Dolches und unter Androhung von Schlimmerem<sup>309</sup> Auskunft über Beloukia; was er erfährt, läßt ihn sogleich seine innere Trennung von der Geliebten vollziehen. Somit schafft in der Mitte der Erzählung Hassibs Handeln einen Paroxysmus der Gewalt, bald pathetisch, bald grotesk<sup>310</sup>, der die Krisis bewirkt. Die Entscheidung zur Trennung, die mit dem eigenen Tod einhergehen muß, bleibt in der Folge bestehen, und in der finalen Idylle im Palast (Kapitel XIX) erscheint Hassib ungeduldig, die Feinde Beloukias, die er verriet, zu erreichen: „- Bientôt je serai guéri. J’espère être guéri à temps pour pouvoir combattre“ (S.211), „Hassib [...] regretta de n’être pas déjà mort, car un abominable frisson le parcourut. Il doutait; jusqu’à la dernière minute il doutait“ (S.213). Der Zweifel gilt der Ganzheit Beloukias als Besitz eines einzelnen. In dieser Sicht der Dinge ist es also das Leben, das zerreißen oder zerbrechend wirkt, und nur der Tod kann hier Lösung bringen, was folgender Absatz verdeutlicht, der sowohl eine Hassib angehörende erlebte Rede als auch einen zustimmenden Kommentar des Erzählers bedeuten kann: „Il fallait décidément renoncer à l’absolu dans la vie et le chercher dans la mort. Dieu enfin vainquait et obligeait sa créature à le préférer à sa création“ (S.214). Der sich anschließende Absatz stellt dagegen deutlich Beloukia als fokale Figur vor und Hassib als mit Beloukias Augen gesehen:

Elle vit son doute dans ses yeux et comment son âme en mourait de la plus triste mort. Celui-là aussi elle le tuait comme elle avait tué Yacoub. Et quels yeux de cadavre lui montrerait Mansour le vainqueur, rentrant dans ses murs. (S.214)

Es kontrastiert die unbewegliche, im Leben schmerzhaften Tod sehende Haltung, die sich hier ausdrückt, mit der dynamischen, ausgedrückt im vorigen Absatz, die ein höheres Leben im Tod erblickt. Beider Figuren unterschiedliches Pathos<sup>311</sup> bedingt und widerspricht einander, und die Schlußszene, durch den letzten

---

<sup>309</sup> „Si tu as l’air réticent, je ne te tuerais pas; mais bientôt des gens puissants te retrouveront et te supplicieront atrocement pour ne les avoir pas servis en temps utile“ (S.137)

<sup>310</sup> Wir kommen im Anschluß, in Teil zwei, Kap. I, 1, darauf zurück.

<sup>311</sup> Im Anschluß bricht es hervor:  
 „Elle se roula aux pieds de son amant, en se tordant les mains, le visage noyé de larmes.  
 - Non pas toi, pas toi.  
 Hassib pleurait indéfiniment“ (S.214).

Umschwung, die Ankündigung, Mansour kehre siegreich zurück (S.215), schnell herbeigeführt, führt ihrerseits eine einseitige Lösung und Erfüllung herbei.

### *Die Lösung*

Staiger unterscheidet hinsichtlich des Dramatischen zwischen, wohlgermerkt nicht absolut zu trennendem, Problem und Pathos; während das Problem nach einer Lösung, der Auflösung einer Verwicklung verlangt, drängt das Pathos, eigentlich ein Leiden daran, daß etwas nicht ist, nach Erfüllung dieser „Leere“.<sup>312</sup> Der Schluß von *Beloukia* bringt die klassische „Lösung“, das *dénouement* des dramatischen Problems mit der Erfüllung von Hassibs Pathos; in der Perspektive der Titelheldin aber löst, erfüllt, vollendet sich nichts, und entsprechend ist die *clôture* der Erzählung - ihr Einsetzen muß nach der längeren szenischen Darstellung der letzten Umarmung gesehen werden - vollendend und ist es doch nicht:

Beloukia alla dans sa chambre et revint avec un poignard et une fiole.

- Prends ce poison, je ne veux pas qu'ils t'humilient par la torture. Je ne veux pas qu'ils te torturent sous mes yeux.

Hassib repoussa la fiole. Elle frémit longuement et lui tendit le poignard.

- Pourquoi me donnes-tu ce poignard? dit Hassib d'une voix haute et claire. Pour te tuer maintenant ou pour te tuer à l'heure de l'assaut?

- C'est le fer dont tu as besoin, dont les femmes t'ont privé pendant des années.

- Oui, tu as ton poignard et j'ai le mien, conclut-il de la même voix.

Ils regardèrent les deux lames. Ils se regardèrent. L'immense impuissance de leur amour mettait la mort au fond de leurs yeux. Leurs lèvres ni leurs mains ne bougèrent.

Hassib se détourna tout d'une pièce et ils marchèrent, elle derrière lui, vers le rempart.

Elle avait fait tout préparer. Le capitaine des portes était là avec une corde. Au moment où Hassib enjambait le créneau et se préparait à glisser, il resta une seconde immobile, les yeux baissés.

Puis il glissa. (S.220f.)

<sup>312</sup> *Grundbegriffe der Poetik*, S.156f.



Auf die Symbolik der Dolche, die sich nicht sogleich erschließt, kommen wir im folgenden Kapitel (Teil zwei, Kapitel I, 1) zu sprechen. Was aber die vorgestellte Bewegung und ihr Verhältnis zum angekündigten Tod angeht, fällt auf, daß im vorletzten und letzten Absatz Hassibs Bewegung von Beloukia fort in Richtung eines wahrscheinlichen aber unbestimmten Todes zugleich referentiell und sinnbildlich konzentriert wird: Nach einem Innehalten auf der Zinne, also einer kurzen *suspension* oder Schweben, welche, bevor die Trennung sich körperlich, im Raum, vollendet, der letzte Absatz im Sinne von *point à la ligne* auch fühlbar macht, wirkt der kurze Schlußsatz überraschend stark: „Puis il glissa“; die letzte Vorstellung ist somit die des hinabgleitenden Hassib (der Leser steht sozusagen bei Beloukia und dem Hauptmann an der Wehr), und wir verlassen die Szenerie, bevor er den Boden berührt, also in einer weiteren, diesmal echten, referentiellen Schweben, die ein Getrenntsein von der soeben zurückgelassenen Beloukia wie von den noch nicht erreichten ehemaligen Kampfgefährten bedeutet. Freilich steht das letzte Wort nicht im Imperfekt, sondern im *passé simple*, weist folglich eher auf den entscheidenden Akt als auf dessen Dauer oder den Zustand, den er herbeiführt. Doch das Zeichen „glissa“, letztes und einziges stark sinngeladenes Wort im Schlußsatz, schwingt nach und zieht sozusagen Assoziationen an: Die Figur Hassib gleitet an einem Seil hinab, in die Tiefe, beschreibt, gemäß seiner Entscheidung, eine langsam fallende Bewegung, wobei das eigene Gewicht ihn nach unten zieht, wo man ihm wohl nach dem Leben trachtet. - Das Ende ist offen, man weiß nicht, ob und wie, durch wessen Hand Hassib zu Tode kommt, was aus Beloukia wird, ob es nicht den Belagerern gelingt, sie vor Mansours Eintreffen zu töten...usw. Dennoch kann man nicht behaupten, die Erzählung breche ab, denn diese *clôture* zeigt an, daß der handelnde Held sich in eine hinreichend charakterisierte Richtung bewegt, fort vom Weiblichen, fort von der hochstehenden, einseitigen Fülle im Diesseits, verzichtend, sich verweigernd.

Die Titelheldin Beloukia, die man zuletzt recht eigentlich als Antagonistin des Protagonisten Hassib bezeichnen kann, schreitet nach der todbeschwörenden Trennung hinter Hassib einher, der ihr den Tod („*la mort*“) vorzieht; ihr bleibt nur dieser Bruch. Dem Leser aber bleibt der Eindruck einer bewegten, nicht

festhaltenden oder festgehaltenen Schweben, die eine traurige einseitige Erfüllung und eine unvollkommene Lösung verbildlicht und spürbar werden läßt.

Es finden sich also wiederum beide Formen des Todes nach Drieu in derselben Erzählung, Bruch wie Erfüllung und Auflösung; doch sind sie hier bereits deutlich voneinander getrennt: Was der Tod sei, das hängt von der Perspektive ab, und wir finden hier eine weibliche und eine männliche Sicht, die unvereinbar scheinen.

## ZWISCHENERGEBNIS

Die zwei festgestellten Möglichkeiten oder Erscheinungsformen des Todes als Handlungsereignis treten zunächst gemeinsam auf, erst verwickelt, dann getrennt; in der Folge zeichnet sich einzig die eine ab, um schließlich von der anderen verdrängt zu werden; diese endlich wird stark präzisiert und schafft eine Vollendung des dynamischen Ganzen, des Nacheinanders der Erzähleinheiten, wie des starren Ganzen, des Nebeneinanders.<sup>313</sup>

Der Drieusche Held entscheidet sich zwischen Frau und Tod und zieht den Tod vor; ist das Weibliche nah, erscheint der Tod als Bruch, ist es fern, als Erfüllung und Auflösung. Je größer die Gegenwart des Weiblichen, desto gebrochener die Erzählung. Während die einfach-dramatische Form des „roman-crise“ noch beschränkend wirkt, tritt dieses Phänomen in *Rêveuse Bourgeoise* deutlich zutage: Hier finden wir mit der Sicht Genevièves eine rein „weibliche“ Perspektive (die Rede ist von der *illusion romanesque*, der die Einbildung und Vorstellung des Autors zugrundeliegt), einen Bruch in der Erzählperspektive, eine Beschleunigung der Erzählbewegung und ein völlig offenes, auf das Leben gerichtetes Ende, also einen Abbruch der Erzählung.

Der Umschwung wird deutlich, wenn man die beiden großen Werke, *Gilles* und *L'Homme à Cheval*, in denen die Illusion einer weiten, reich bevölkerten, belebten Welt mit ihren inneren Gesetzen geschaffen wird, nebeneinanderstellt. In *Gilles* manifestiert sich die „weibliche“ Todesgestalt, im Epilog aber wird sie bekämpft, wobei bis zuletzt der Tod als etwas Schmerzliches und Furchteinflößendes erscheint; indem der Held die Furcht überwindet, erkennt er sie noch als zum Tod gehörig an. So ist die Form von *Gilles* noch wesentlich gebrochen: Wir fanden einen Genre-Bruch, ein formal offenes Ende, und R.D. Reck weist auf die ästhetische Unverbundenheit der vier Teile des Werkes hin.<sup>314</sup> Stellt man alle Werke nebeneinander, schließt *Les Chiens de Paille* dieses Offene.

---

<sup>313</sup> Je nachdem, wie der Leser sich die Erzählung denkt, ob als zeitliche Abfolge von Geschehnissen oder als Zusammenhang von Bildern im geistigen Raum. Daß der Tod einer Figur den Abschluß von deren Lebensgeschichte bildet, versteht sich von selbst. Wie der finale Opfertod einen räumlichen Abschluß schafft, fassen wir weiter unten zusammen.

<sup>314</sup> *Picture Gallery Novel*, S.94.

In *L'Homme à Cheval* herrscht die „männliche“ Todesgestalt; hier ist der Tod reine Erfüllung und Auflösung, und die streng (männlich-)perspektivische homodiegetische Erzählung zeichnet sich durch Einheit und Ebenmaß aus: Der in der Diegese ausschließlich gewaltsame Tod markiert und bestimmt die Erzählbewegung und fängt sie schließlich, durch die letzten szenischen Darstellungen, in symmetrischer, zyklusvorstellender Form auf, beruhigt die Bewegung, festigt sie, schließt die Erzählung, als friedlicher Tod des Erzählers in der Metafiktion, am Ende gänzlich.

Es läßt sich leicht eine zugrundeliegende Idee erkennen, die in *Gilles* sich erst andeutet und in *L'Homme à Cheval* bereits voll erscheint. Die Opferidee ist indes keine These, die von der Erzählung illustriert würde, denn aus einer Deduktion läßt sich kaum etwas so Dichtes und Lebendiges wie das Gesehene schaffen<sup>315</sup>; es muß sich um eine wirkende Idee handeln. Die wirkende Idee sei verstanden im Sinne Goethes als lebendig erfahrene Einsicht in grundsätzliche Zusammenhänge, die in ein Gefühl übergeht, aus dem wiederum eine schöpferische Haltung erwächst. In *L'Homme à Cheval* wird solches offenbar: Die Idee von der Notwendigkeit des Blutvergießens für Religion und Kunst - hier begegnen sich „homme d'action“ und „homme de rêve“ eigentlich, denn Tat und Traum zugleich ist für beide die Tötung -, diese Idee erscheint nicht als vorausgesetzte geschichtsphilosophische Annahme, die der Text illustrieren soll, sondern, was immer der Leser von ihr halten mag, als eine Einsicht (oder Täuschung) Drieus, die als bestimmendes Gefühl im Text erlebbar wird; die Erzähler-Figur Felipe erzählt, was sie wie wahrgenommen hat und deutet es gemäß der eigenen Wahrheit. Nimmt nun der Leser dieses Beseelende wahr, so beruht das, meinen wir, in erster Linie auf der Wirkung der evozierten Bilder, die leicht im Gedächtnis haften bleiben. Sie bieten in ihrer besonderen Beschaffenheit unmittelbar Zugang zu einer bestimmten Art und Weise, die Welt (oder eine Welt) wahrzunehmen, zu erleben und zu erfahren. Wir widmen den zweiten Teil der

---

<sup>315</sup> Die Kriterien des Thesenromans gemäß Susan Suleiman („Ideological dissent“, *Neophilologus*, Groningen, LX (1976), S.162-177; *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, 1983) sind sehr weit gefaßt. Legt man sie zugrunde, ist *L'Homme à Cheval* ein Thesenroman wie *Gilles*, *La Chartreuse de Parme* wie *Le Rouge et le Noir*, auch *Nostromo* und *Auf den Marmorklippen*, die allesamt antagonistische Strukturen aufweisen und subjektiv charakterisieren. Die differenzierte These Susan Suleimans verlangt freilich eine differenzierte Auseinandersetzung.

Arbeit, da bisher von der Erzählbewegung die Rede war, zunächst den mehr und weniger bewegten dieser Bilder, sodann den starren unter ihnen.

ZWEITER TEIL.  
GEWALT UND TOD IM VORGESTELLTEN BILD

A work that aspires, however humbly, to the condition of art should carry its justification in every line. And art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect.

JOSEPH CONRAD, Vorwort zu  
*The Nigger of the 'Narcissus'*

Während die erzählte Geschichte eines Lebens oder Lebensausschnitts als Ganzes nicht unbedingt wahrscheinlich sein muß, um Wirklichkeit vorzuspiegeln, ist eine „realistische“ oder wirklichkeitsentsprechende Darstellung des einzelnen Augenblicks sicher Voraussetzung der Wirklichkeitsillusion eines fiktiven Lebens wie desjenigen Gilles' oder Felipes.

Es geht hier nunmehr um Erzählung (*narration*), die szenisch darstellt, um Bildfolgen oder Sequenzen innerhalb einzelner Szenen oder Auftritte der handelnden Figuren. Zuerst sprechen wir von wiederkehrenden Bildern, von bildlichen Leitmotiven; dann vom eigentlich Szenischen, der Aktion: einzelnen Bildern, zum einen dramatisch bewegten und zum anderen epischen, mehr beschreibenden und durch Beschreibung entstehenden; schließlich von starren bildlichen Bestandteilen der Erzählung, also vorwiegend Deskriptivem.

Unter „Bild“ wird dabei, in Abwandlung einer poetischen Auffassung des frühen Ezra Pound, folgendes verstanden: „Wort oder Wortgruppe, mittels visueller Vergegenwärtigung einen zum selben Zeitpunkt gegebenen geistig-seelischen Zusammenhang ausdrückend“<sup>316</sup>, wobei wir statt „geistig-seelischer Zusammenhang“ präziser auch „Wahrnehmung“ (etwas Wahrgenommenes) sagen können<sup>317</sup>; der Ausdruck liegt in der Art und Weise, wie das Bild vom Erzähler

---

<sup>316</sup> *Opere scelte*, Mailand, 6. Aufl. 1985, S.1199f.: „parola o parole in gruppo, esprimendo un complesso emotivo ed intellettuale in un istante di tempo, per richiamo visivo“. In *ABC of Reading* wendet Pound diesen Entwurf auch auf bildhafte Erzähldichtung an, definiert aber nicht exakt, sondern spricht von Übertragung eines Bildes auf die geistige Netzhaut („Phanopoeia“).

<sup>317</sup> „Wahrnehmen ist ein Verbum, das auf die Arbeit hinweist, die in der camera obscura geleistet wird. Auch deutet es die Auswahl an, die das Auge trifft. Unter der Fülle der Objekte und der Zusammenhänge, die gesehen werden, ist es stets nur ein Ausschnitt, der wahrgenommen, das heißt: *für wahr genommen* wird. [...]“ (Ernst Jünger, *Sprache und Körperbau*, in *Sämtliche Werke*, Band XII, Stuttgart, 1979, S.85f.).

vorgestellt wird. Wir wenden also einen erweiterten, besonderen Begriff der Metapher auf die szenische Darstellung an - sie ist bei Drieu stark bildhaft.<sup>318</sup>

Hier seien noch einige Begriffserklärungen angefügt. Fortan müssen wir recht häufig die in französischer Form geläufigeren Begriffe „evozieren“ (*évoquer*) und „suggerieren“ (*suggérer*) verwenden. Es sei daran erinnert, daß literarische „Evozierung“ ein gedankliches Sichtbarmachen bedeutet, das auch durch ausdrückliche Benennung, durch Nennung eines einzigen evokativen Wortes geschehen kann, „Suggerierung“ dagegen ein Fühlbarmachen oder Nahelegen durch Begünstigung sinnlicher oder gedanklicher Assoziation (Verknüpfung von Bewußtseinsinhalten)<sup>319</sup>. Den Begriff „Paroxysmus“ (*paroxysme*)<sup>320</sup> - von Drieu selbst gebraucht - herauszustellen ist angebracht, da sich die untersuchten Erzählungen, wie im ersten Teil erfahren, durch zahlreiche Paroxysmen auf verschiedenen Ebenen auszeichnen. Stilistischer Glätte ziehen wir die treffende Bezeichnung und die genaue Beschreibung des Wesentlichen vor.

---

<sup>318</sup> Das Szenische und das vorwiegend Deskriptive können weit davon entfernt sein, bildhaft zu sein, bildlich vorzustellen. So schreibt G. Durand (dessen Auffassung der Form wir im übrigen nicht teilen) zu Recht: „[...] lorsque le récit s'appesantit sur la description objective, l'encombrement des qualificatifs descriptifs bouche l'essor de l'imagination du lecteur et lui fait perdre le sens que veut véhiculer le récit“ (*Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, 4. Auflage 1990, S.13).

<sup>319</sup> Zum Begriff der Assoziation bietet eine umfassende Darstellung Eckhard Lobsien, *Kunst der Assoziation. Phänomenologie eines ästhetischen Grundbegriffs vor und nach der Romantik*, München, 1999.

<sup>320</sup> Zunächst der höchste Grad eines (dargestellten) Erlebten, Empfundenen, Wahrgenommenen, dann der Zeitpunkt oder die Zeitspanne eines mehr oder weniger entscheidenden Gipfels, bei Drieu oft krampfartig (*convulsif*). Diese letzte Eigenschaft vermag der ursprünglich aus der Heilkunde stammende Begriff auch in seiner übertragenen und erweiterten Bedeutung noch mitauszudrücken.



## KAPITEL I

## LEITMOTIVISCHE GEWALT

1. Dolch und Erdolchung in *Beloukia*

Bereits in der eröffnenden szenischen Darstellung findet man, vor der Exposition der Figuren, dort, wo aufgrund externer Fokalisierung die Titelheldin nur eine huschende verschleierte „dame“ ist, in einer kurzen Sequenz oder Folge vorgestellter Bilder, eine Erdolchung:

Soudain la dame s'arrêta, car l'ombre devant s'était arrêtée. Cette ombre soudain bondit dans l'obscurité d'un porche et fit un geste violent. Dans la pleine et fluide lune, l'acier luit. Quand la dame s'approcha, un corps gisait à terre. (*B*, S.12)

Als Leser folgen wir der Unbekannten wie ein heimlicher Beobachter durch die mondhelle Nacht<sup>321</sup>. Es werden zunächst lediglich die plötzlichen, jähen Bewegungen der Figuren vorgestellt, wie sie ein Augenzeuge sieht, aber nicht sogleich deutet; dann läßt sich ein besonders starker visueller Eindruck erfahren, den zwei Worte allein entstehen lassen: Der Satz „l'acier luit“ ist von hoher Anschaulichkeit, weil die Metonymie „der Stahl“ (das geformte Eisen) die entscheidende Eigenschaft einer Klinge, eines allgemein Geläufigen, aber nicht allgemein als Waffe Vertrauten, assoziativ vor Augen führt: ihre Härte läßt Spitze und Schärfe tödlich sein; durch die Vorstellung ihres Aufblitzens im reflektierbaren Licht des Vollmondes findet sich das tödliche Metall in derselben kurzen Dauer des Aussagevorganges nachhaltig hervorgehoben, erscheint gegenwärtig. Die Tötung ist hier indes als bereits geschehen vorgestellt, suggeriert durch den Satz „[il] fit un geste violent“, und das Ergebnis erscheint wiederum als rein visuelle Wahrnehmung: „un corps gisait à terre“. Hier nun ist dank der Substantiv-Folge „geste violent“ - „acier“ - „corps“ („Leib“, aber auch „Leiche“)

<sup>321</sup> Die Eröffnung des „Epilogue“ (*G*, S.613), die Gilles-Walter als „l'homme“ einführt, funktioniert ebenso (siehe oben, Teil eins, Kapitel I, 2).

begreifbar, daß wir mit der unbekanntten Dame Zeuge eines Mordes wurden, der ebenso schnell wie lautlos ablief, wie ein Schattenspiel, unheimlich, erschreckend, doch nicht schrecklich. Im Anschluß erst wird Schrecken angesichts der Tat dargestellt:

Elle avait eu un mouvement d'effroi. Elle demanda d'une voix abrégée au meurtrier qui était un noir:

- Qu'est-ce que c'est?

Le noir retourna du pied le corps pour que le visage apparût et la dame eut un second mouvement d'effroi.

- Rien. Un coupe-jarret. Vous voyez, princesse. Mais au passage, il aurait pu...

Il essuya son poignard aux haillons du cadavre (B, S.12)

Was es mit dem „effroi“ Beloukias auf sich hat, haben wir weiter oben gesehen (nicht die Bluttat läßt sie sich entsetzen, sondern eine Assoziierung des Gesehenen). Diese Reaktion ist aus zwei Bewegungen ihres Leibes abzulesen, zwei bewegungsbezeichnende Verben sind es, welche die Schilderung des Tat-Ergebnisses, des erreichten Zustands, der „effroi“ auslöst, tragen. Es wird also nicht Unbewegtes als solches beschrieben, sondern Handlung, Geste: „Le noir retourna du pied le corps“, „Il essuya son poignard aux haillons du cadavre“. Als *complément circonstanciel* in die Schilderung eingefügt findet sich je ein bedeutsames Detail, das Unschönes vorstellt: Auf die kurze Wahrnehmung des verhüllten, schattenhaften Vorgangs folgt der Blick auf eine in Lumpen gehüllte Leiche - der Begriff „cadavre“ ist eindeutig und sachlich -, eine Leiche, die von Beloukias Sklaven wie Unrat bäugt und gewendet wird<sup>322</sup>. Der letzte Satz der Sequenz bringt dazu den Gegensatz von Reinem und Unreinem ins Spiel, denn die Waffe erscheint als am Opfer selbst von dessen Blut gereinigt. Dabei wird sie endlich vom Erzähler bezeichnet. Was aber ein „poignard“ ist, was ein solcher unter welchen Umständen bewirken und welcher Gestalt diese Wirkung sein kann, das ist durch das Vorangegangene vor Augen geführt und bewußt gemacht. - Daß es sich hierbei keineswegs um eine erzählerische Selbstverständlichkeit handelt,

<sup>322</sup> Es wird zwar nicht explizit gesagt, daß der Sklave die Leiche betrachtet, doch ist es kaum möglich, mit dem Fuß einen bäuchlings am Boden liegenden Toten umzuwenden, damit sein Gesicht erscheine und man ihn erkennen könne, ohne ihn dabei genau anzusehen, besonders wenn es eher dunkel (mondhelle Nacht) ist.

kann freilich nur eine komparatistische Untersuchung vergleichbarer Darstellungen zeigen.

In der retrospektiv dargestellten Episode vom Raub Beloukias (*B*, S.21-25), in welcher der Leser die Perspektive der Protagonistin teilt, erhält der Dialog zwischen dieser und ihrem Entführer eine überraschende Wendung, indem berichtete Handlung ihn unterbricht:

Il sortit son poignard.  
Elle eut peur, mais se prépara alors à tout refuser.  
Il dit:  
- Je me poignarde. Tu prends mon cheval et tu rentres à Bagdad. (*B*, S.22)

Das Wort „poignard“ ist hier nicht allein evokativ, sondern evokativ aufgeladen, es fordert zur Erinnerung an die erste erzählte Tötung auf. Die grundsätzlich freie assoziative Einbildungskraft des aufmerksamen Lesers wird vom Erzähler zugleich gefordert und gelenkt. Es heißt vom jungen Krieger, der, nachdem er Beloukia in flüchtigen Besitz genommen hat, seine ganze Unwürdigkeit ermißt:

Il disparut derrière un rocher.  
Au bout d'un moment, l'étalon poussa un long gémissement et fit quelques pas vers le rocher. (*B*, S.24)

Hier haben wir es mit dem zu tun, was Genette „*élision des temps forts*“ nennt und als besonderes Stil-Merkmal der Stendhalschen Erzählung erkennt.<sup>323</sup> Der Ankündigung „Je me poignarde“ gegenwärtig, müssen wir uns hier eine Erdolchung von eigener Hand vorstellen. Mit dieser füllt sich die Ellipse aber dank zweier symbolhafter Details: Die Evozierung des klagenden Hengstes, der als geläufige leibliche Erscheinung durch einfache Bezeichnung („l'étalon“) anschaulich ist, suggeriert die Vollendung sowie das Schmerzhafte und Unwiederbringliche der Tat; das doppelt genannte Wort „rocher“ - es stellt das einfache Bild eines unbestimmten, jedenfalls die Sicht (Beloukias und des Lesers) nehmenden Felsens vor -, dieses Wort wird, indem beide Sätze in ihm gipfeln und das Pferd auf den Fels sich zubewegend vorgestellt wird, zum eigentlichen Träger

---

<sup>323</sup> *Figures II*, S.180ff. - Auch thematisch ist diese Episode, als ein Wirken von Sitte und Seele illustrierende pathetische Anekdote, ausgesprochen *stendhalienne*, wenn auch stärker szenisch.

des Sinns, zu einer Versinnbildlichung der „dezenten“, demütigen Selbstentleibung, und so diese entsprechend *in absentia* dargestellt.

Doch die Episode schließt mit dem Bild des Felsens, auf den Aasgeier sich stürzen (*B*, S.25), gesehen von der Davonreitenden, die ein zweites Mal erzittert<sup>324</sup>, aber ihren Weg fortsetzt. Die Parallele zur vorangegangenen, ersten Erdolchung ist deutlich: Auf die auch bildlich arbeitende Suggestivierung der verborgenen Tat folgt jene des Ergebnisses, eines Unschönen, das bildlich sich vorzustellen der Leser hier indes nicht gezwungen ist; der Leichnam wird zum Aas, von scheußlichen Tieren zerrissen, während das schöne Tier die sehr lebendige Heldin eilend davonträgt. Wiederum dienen der Anschaulichkeit zwei leicht vorstellbare, hier noch stärker symbolhafte Details, das Pferd (ein Hengst) und die Geier, zum Fels in Beziehung gesetzt wie der wendende Fuß und der gereinigte Dolch zur Leiche des ersten Opfers.

Das Wort „poignard“ fällt aufs neue, um die Darstellung einer sich andeutenden und verhinderten Erdolchung zu prägen; bei der nächtlichen Verfolgung ihrer Feinde verweigert einer der beiden Sklaven Beloukias zunächst den Gehorsam:

Le nègre tira son long poignard et le lui tendit:  
 - Princesse, tue-moi, tu vas te perdre.  
 L'autre nègre tira aussi son poignard, mais ce fut pour piquer le premier au poignet.  
 - Obéis.  
 Elle sourit et le récalcitrant but son sourire comme l'autre.  
 Le nègre, remettant son poignard dans sa ceinture, était redevenu un bon chien qui flairait de toute part. Il grimpa sur un mur bas, sauta, disparut. (*B*, S.69)

Auffallend ist, daß auf Synonyme verzichtet und der Begriff „poignard“ also gehäuft wird. Auch wenn das Epitheton „long“ variierend wirkt, hebt es doch mehr den evozierten Gegenstand hervor. Dessen Gegenwärtigkeit (spürbare Gegenwart) in diesem Abschnitt dient seiner Gegenwart in der Erzählung als Ganzem, er ist faßlich als konkretes Symbol der raschen Tötung, im altorientalischen, zur *couleur locale* gehörigen Stil. - Erstmals wird dem Dolch hier das Verb „piquer“ zugeordnet, das eine nachfühlbare Sinneserfahrung

<sup>324</sup> Das erste Erzittern folgt dem Abschiedswort des Selbstmörders (*B*, S.24).

bezeichnet: leichter Schmerz aus der Sicht des Erleidenden oder leichter Widerstand aus der Sicht dessen, der die Waffe führt.

In derselben Sequenz, etwas weiter unten, wird ein solches Stechen amplifiziert dargestellt und schließlich von der dritten Erdolchung überboten; es ist die Szene, in der ein Fremder die stürzende Beloukia auffängt und vor den Feinden verbirgt, dann aber bedroht - das erste paroxystische Handlungsereignis, das verbunden wird mit dem Dolch-Motiv<sup>325</sup>:

[...] avec un subit soupir, il écarta son manteau d'un geste violent qui fit jaillir un poignard. Il le lui mit sur le sein en murmurant:

- Ne bouge pas.

Les deux nègres apparurent. Comme il leur faisait face, ils virent à un sursaut de leur maîtresse que le poignard la piquait. Ils s'arrêtèrent. [...]

- Je te tue, gronda-t-il.

Les nègres avaient esquissé une attaque.

Sous la piqûre plus forte, elle gémit et les nègres s'arrêtèrent encore.

- Que veux-tu? dit-elle avec colère.

- Voir ton visage. [...]

- Je ne montre mon visage qu'à celui que j'aime.

L'homme laissa tomber son bras, découragé.

Ce geste suffit aux nègres et il mourut. (B, S.74f.)

Der letzte Satz, der als schließender Höhepunkt allein einen Absatz bildet, ist von auffälliger Konzision, auffällig, weil der Ablauf des Nötigungsversuchs in seinen Einzelheiten - zu denen auch der Dialog gehört - vorgestellt und in einer Vielzahl kurzer Absätze aus parataktischen Sätzen berichtet wird; jeder Absatz fordert eine sehr kurze Pause, nach welcher der Blick auf die jeweils gegenüberstehende Figur gelenkt wird<sup>326</sup>: So dehnt sich die szenische Darstellung, und ein gespanntes Verharren läßt sich nachfühlen. Zu den Worten „et il mourut“ aber, welche die szenische Darstellung durch Tat und Ergebnis zusammenfassenden Bericht jäh beenden, kann zwar das bereits zur Genüge evozierte Bild der ihre Dolche gebrauchenden Sklaven vom Leser reaktiviert werden; doch ist von Dolchen eben nicht die Rede, Details werden nicht genannt - indem der Erzähler hier eine

<sup>325</sup> Wir behandeln es bereits hier, weil es zum einen, bei allem *suspens*, für den Handlungsverlauf nicht entscheidend, also eigentlich undramatisch ist (s.o., Teil eins, Kapitel III, 2), zum anderen trotz einer gewissen Dehnung wenig ausgestaltet.

<sup>326</sup> Hier besteht eine Ähnlichkeit mit dem Schnitt der Film-Montage.

szenische Darstellung der Tötung, die Höhepunkt, Auflösung und Schluß der Szene ist, sozusagen verweigert, entsteht der Eindruck einer überrumpelnden, jede Wahrnehmung von Details ausschließenden Plötzlichkeit.<sup>327</sup>

Daß die Tatwaffe nicht vorgestellt, daß die vorgestellte Waffe mit keiner Tötung in Verbindung gebracht wird, ist noch in anderer, verborgenerer Hinsicht bedeutsam. Der Dolch des Fremden, auf den die Aufmerksamkeit in gewohnter Weise gelenkt wird, dient nur einem neuen, freilich stärkeren Stechen („piquer“, „piqûre“); Objekt ist indes nicht mehr ein „poignet“ wie oben, sondern ein „sein“. Dieses variierende Detail, verbunden mit dem Ausdruck entsprechenden, empfindlichen Schmerzes, findet sich wieder in der darauffolgenden Verwendung des Dolch-Motivs, nämlich in jener langen Szene, in der Baleks Befragung durch Hassib dargestellt wird (B, S.136-143)<sup>328</sup>. Die fein abgestufte Folterungsdarstellung bedeutet einen dramatischen Paroxysmus, der schwerer wiegt als das bisher Gesehene, und so kommen wir im zweiten Kapitel dieses Teils darauf zurück. Hier halten wir fest, daß Hassib den verängstigten Eunuchen mit Hilfe seines Dolches bedroht und zum Reden bringt: „Et il piqua une des grosses mamelles pendante sous la soie“ (B, S.138); im Verlauf der Darstellung heißt es zweimal: „Le poignard d’Hassib s’enfonça“ (B, S.138 und 139); doch die bedrohliche Kraft, die Gewalt, fällt vom verzagenden, schulterzuckenden Hassib ab, um zunächst als im Dolch konzentriert zu erscheinen<sup>329</sup> und schließlich zu zerstreuen: „Balek maintenant ne semblait plus craindre le poignard qui d’ailleurs était dans l’herbe“ (B, S.140). - Fassen wir zusammen: Wo das Bild des Dolches auftaucht, finden wir nacheinander (1) die Darstellung einer Entleibung, (2) die einer verborgenen Selbstentleibung, (3) die einer verhinderten Entleibung und eines nötigen Stechens, (4) die eines nötigen Stechens (die abschließend vorgestellte Tötung mit nicht bezeichnetem Dolch wird nicht dargestellt, sondern zusammenfassend berichtet, erwähnt), (5) die eines nötigen Stechens ohne

<sup>327</sup> Es ist überdies möglich, in einer solchen *clause* einer kleineren Texteinheit einen „harten Zug“ des Erzählers offenbart zu sehen: Eine Ermordung wird bei größter Konzision auf den Eintritt des Todes reduziert. Solches läßt an Borges denken.

<sup>328</sup> Die zuvor erfolgte Nennung der Metonymie „le fer“ und des Verbs „poignarder“ in einem Wunschdenken ausdrückenden *discours indirect libre* Felsans (B, S.89) kommt nicht in Betracht, da es sich nicht um szenische Darstellung handelt.

<sup>329</sup> „Balek le regardait avec un dédain grandissant que contenait seul le poignard“ (B, S.139).

Suggestierung von Todesgefahr. Man kann sagen, daß die Eindringlichkeit der dargestellten Gewalt, während die Länge ihrer Darstellung zunimmt, stufenweise abnimmt.

Diese Abnahme tritt von Baleks Auftritt an bis zum Schluß der Erzählung noch klarer zutage. Viermal noch soll das Werkzeug von Nötigung und verborgener Tötung bedrohlich evoziert werden, doch wird es von keiner Figur mehr gebraucht. Weniger noch, die ein Berühren der Waffe bezeichnenden Verben bilden, setzt man sie in der Reihenfolge ihrer Verwendung nebeneinander, eine Anticlimax.

In die Aktionspause zwischen der Befreiung und der Heimführung des jungen Hassan fällt der knapp vereitelte Versuch des Knaben, seinen gefangenen Entführer Felsan zu erdolchen: „En une seconde, il arracha un poignard à la ceinture même d’Hassib et se jeta sur son bourreau. Il s’en fallut de peu qu’il ne le perçât“ (B, S.163). Niemand also wird mit der Klinge berührt, das Verb „perçât“ steht im Irrealis der Vergangenheit und stellt nicht dar; aber das Verb „arracha“ bezeichnet wenigstens ein heftiges Entreißen der Waffe.

In der Peripetie, die Hassib und Mansour einander gegenüberstellt, heißt es innerhalb ihres Dialogs wie in szenischer Anweisung: „Mansour tira son poignard“ (B, S.191). Doch Hassib zerstreut die Rachegeleüste seines Nebenbuhlers, und so bleibt nur ein folgenloses Ziehen des Dolches.<sup>330</sup>

Am Schluß des vorletzten Kapitels, im Auftritt Beloukias und Hassibs vor dem letzten Umschwung, wird in die erlebte Rede des letzteren ein szenisch darstellender Satz eingeflochten: „Seule, la mort aurait pu la [(Beloukia)] lui assurer. Il eut envie de la tuer et toucha son poignard. Mais on ne tue pas un être sous prétexte qu’il est trop fort“ (B, S.213). Hier also wird der Dolch nicht einmal mehr gezogen, sondern lediglich „berührt“. - Welches Verb schließt die Reihe „arracha“ - „tira“ - „toucha“?

Zwei Verben sind es, die das letzte Erscheinen des Dolches<sup>331</sup> prägen, in der *clôture*, aus der wir abermals zitieren<sup>332</sup>:

<sup>330</sup> Nicht berücksichtigen wir die Handbewegung Hassibs auf dem Weg zu seinem Haus („[...] il tâta le poignard qui restait à sa ceinture et se lança dans le chemin [...], B, S.179), da Hassib hier allein vorgestellt ist, niemandem gegenübersteht, eine Spannung zwischen ihm und einer anderen Figur nicht gegeben ist.

<sup>331</sup> Wir berücksichtigen auch nicht den Satz „[Beloukia] avait défait sa ceinture lourde d’un poignard et laissé tomber sa robe épaisse“ (B, S.218), denn die Waffe ist hier der Gesamtheit jener

Beloukia alla dans sa chambre et revint avec un poignard et une fiole.

- Prends ce poison, je ne veux pas qu'ils [...] te torturent [...]

Hassib repoussa la fiole. Elle frémit longuement et lui tendit le poignard.

- Pourquoi me donnes-tu ce poignard? [...]

- C'est le fer dont les femmes t'ont privé pendant des années.

- Oui, tu as ton poignard et j'ai le mien, conclut-il [...]

Ils regardèrent les deux lames. Ils se regardèrent. L'énorme impuissance de leur amour mettait la mort au fond de leurs yeux. Leurs lèvres ni leurs mains ne bougèrent. (B, S.220)

Der Dolch Beloukias wird Hassib, zunächst fokale Figur<sup>333</sup>, gereicht, doch er nimmt ihn nicht an; das Verb „tendit“ bezeichnet also einen vergeblichen Akt.<sup>334</sup> Während bisher die Stichwaffe weder ethisch noch ästhetisch idealisiert oder auch abgewertet<sup>335</sup> hervortrat, sondern stets nur je nach Gewaltintensität eingeschränkte Beobachtungen wiedergegeben, bloße Blicke auf ihre Handhabung gestattet wurden, finden wir hier, in Beloukias Replik, eine ideale Charakterisierung: Der Dolch erscheint als männliche, solare Waffe - eben als solche ist er auch Attribut der Kriegerin Beloukia - , im Gegensatz zur „fiole“, Behältnis des weiblichen, lunaren Giftes.<sup>336</sup> Daß Hassib nach seinen letzten Worten den eigenen Dolch zieht, muß erschlossen werden, denn unvermittelt heißt es: „Ils regardèrent les deux lames“. Dieser Satz richtet den Blick auf die als solche bezeichnete Klinge, leicht vorstellbar und einprägsam, die schon in der ersten Dolch-Evozierung, zu Beginn der Erzählung, als „acier“ auftaucht; hier tritt die kurz zuvor gebrauchte gleichwertige Metonymie „fer“, im referentiellen wie im symbolischen Bereich mit Härte zu assoziieren, zum Bild der Klinge. Das Verb „regardèrent“ endlich entrückt den zweifach vorgestellten Dolch in den Bereich des nur Betrachteten -

---

Attribute untergeordnet, welche die Heldin in ihrer höchsten Form zugleich „Vénus [...] Diane [...] Minerve“ (*ibid.*) ähnlich sein lassen.

<sup>332</sup> Vgl. oben, S.152f.

<sup>333</sup> Der erste Satz macht dies deutlich: Beloukia geht und kommt zurück, der Leser verbleibt bei Hassib; als es hingegen heißt: „L'énorme impuissance de leur amour mettait la mort au fond de leurs yeux“, bestätigt sich, daß der Erzähler alles zugleich weiß und sieht.

<sup>334</sup> Das Synonym „donner“ aus Hassibs Rede modifiziert nicht.

<sup>335</sup> Etwa als Waffe des Heimtückischen.

<sup>336</sup> Vgl. Gilbert Durand, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, S.86-89.



die Hände, welche ja beide Waffen halten müssen, werden ausdrücklich bewegungslos vorgestellt („leurs mains ne bougèrent“).

So geschieht es, daß ein Motiv, das zunächst einem gewaltgeprägten Lokalkolorit und einer ebensolchen Persönlichkeits-Aura<sup>337</sup> dient, dann ein Schwinden der tragenden Gewalt - als Kraftäußerung der wirkenden Figuren - versinnbildlicht, am Ende, in der *clôture*, die vollendende Illusion von Trennung und Schweben<sup>338</sup> bildlich einprägsam macht und damit nachhaltig unterstützt. Die letzte, verdoppelnde Evozierung des Dolches tritt zu allen anderen, die untereinander durch ihre abfallende Gewaltintensität verbunden sind, als Kontrast in Beziehung.

Damit handelt es sich beim Dolch-Motiv um ein symbolisches Leitmotiv, das sich am Ende, indem es modifiziert wird, als tektonisch erweist<sup>339</sup>; das Zweifache oder Binäre durchzieht die ganze Erzählung, tritt zunächst als zweifaches kennzeichnendes Detail in den ersten, prägenden Gewaltdarstellungen stets mit dem Leitmotiv auf und verbindet sich schließlich mit ihm. Der „poignard“ wird indes nie beschrieben, sondern als ein Tötendes oder zumindest Tödliches begreifbar und einprägsam gemacht durch visuell-perspektivische Darstellung, die mehr bedeckt und suggeriert als zeigt. Schließlich trägt seine Gegenwärtigkeit auch assoziativ zur Atmosphäre steter Bedrohung durch Verrat und Rache bei - im Stil eines morgenländischen „Huschenden“, Verstohlenen.

## 2. Der lächelnde Scherge in *L'Homme à Cheval*

*Beloukia* eng verwandt ist als besonders gewaltgeprägte Fabel *L'Homme à Cheval*, und dort haben wir bereits ein zwar nicht gewaltgeprägtes, aber aktionsankündigendes bildliches Leitmotiv festgestellt: den wilden Ritt (siehe Teil eins, Kapitel II, 1). Doch gibt es noch ein zweites, figürliches, das gleichzeitig mit gewalttätiger Aktion ins Spiel kommt, um einen besonderen Aspekt der dargestellten Gewalt hervorzuheben.

---

<sup>337</sup> Grover schreibt zur Gestalt der Beloukia: „Night is her element and violence her climate“ (*Fiction of Testimony*, S.157).

<sup>338</sup> Siehe oben, S.152ff.

Die Figur des Ignacio ist ein symbolhafter Statist, ein Typus, der kurz vor dem Zweikampf zwischen Jaime und Manuelito, dramatischer Höhepunkt von „Doña Camilla Bustamente“, mit folgenden Worten eingeführt wird: „Un homme seulement accompagna Jaime et moi: je le connaissais, c’était Ignacio, le plus fameux tireur parmi les cavaliers d’Agreda“ (HC, S.137). Unmittelbar vor der szenischen Darstellung des Pistolenduellts heißt es dann vom Schiedszeugen, in einem eigenen Absatz: „Ignacio manifestait une profonde satisfaction, il regardait la belle salle, la belle femme, tous ces jeunes gens riches avec un rictus muet“ (HC, S.141). Der zweite Satz erlaubt dem Leser, die vorgestellte Anordnung von Figuren, die das Duell, eine Tötung erwarten, aus einer bis dahin ungewohnten, nicht den Hauptfiguren angehörenden Perspektive zu sehen: Der Blick erfaßt ein nicht weiter charakterisiertes Schönes, das der Erschütterung durch eine Gewalttat preisgegeben ist; die Mimik des „rictus muet“ aber drückt das angesichts dessen mögliche Empfinden von Genuß aus, wobei die Physiognomie des Ignacio unerheblich ist und daher verschwiegen wird - die Vorgabe eines erstarrten Lächelns ist ohne weiteres vorstellbar und einprägsam.

Bevor dieses unheimliche Lächeln von neuem vorgestellt wird, erscheint Ignacio in der Folterungsszene von „La révolte des Indiens“ als Ausführender - doch ist er Werkzeug des verhörenden Jaime; wir gehen auf die sehr beiläufige, distanzierte Gewaltdarstellung in diesem leichten Paroxysmus dramatischer Art nicht weiter ein. Hier fragen wir, wie Ignacio charakterisiert wird. Felipe hat den angeblichen Kerzenhändler, in Wahrheit feindlicher Bote, gefangen und berichtet als Erzähler:

En arrivant, je laissai l’homme dans un endroit écarté et prévins discrètement Jaime, qui vint avec le seul Ignacio, lequel avait encore d’autres talents que celui de tireur au pistolet. (HC, S.182)

Allein dieses Auftreten Ignacios läßt, nach dem vorausgegangenen, ahnen, daß der Gefangene Opfer eines besonderen Raffinements wird; mit dem Begriff „talents“ verstärkt der Erzähler die Ahnung umgehend und zeigt überdies seine eigene Konnivenz. Die Folterdarstellung schließt mit einem zusammenfassenden Bericht: „Quand il sembla que tout avait été extrait de l’homme, nous partîmes, le laissant aux derniers soins d’Ignacio“ (HC, S.183). Die kurze, euphemistische

---

<sup>339</sup> Vgl. Walzel, *Gehalt und Gestalt*, S.360-364.

Umschreibung einer für den Handlungsverlauf unwichtigen Tötung verdeutlicht eine konnivente Distanzierung<sup>340</sup> durch den Erzähler, die man zynisch nennen mag. Die Gegenwart des Ignacio aber steht für eine ideale, vollkommene, als Kunst angesehene und gleichzeitig grausam-sinnliche Gewaltausübung.

Diese Vollkommenheit wird schließlich ohne Darstellung oder Bericht von Taten als Möglichkeit greifbar. Wir sahen bereits die ankündigende Funktion des letzten charakterisierenden, wiederum einleitenden Auftritts Ignacios zu Beginn des Schlußkapitels von „La révolte des Indiens“; es sei hier nochmals zitiert<sup>341</sup>:

Il eut ce sourire muet et cruel que je lui avais vu dans certaines circonstances. [...]

Ignacio me regarda encore et dit:

- Il n'y a plus ici qu'une seule personne. Le patron m'a dit de vous laisser seul avec cette personne et d'en faire ce que vous voudriez. Cela ne manque pas de précipices profonds, par ici. On peut aussi flamber la cabane. Bref, à votre aise.

Son sourire muet s'élargit. Puis il me tourna le dos, et je le vis remonter à cheval et s'en aller. (HC, S.209f.)

Bei diesem verhältnismäßig stark ausgestalteten Abgang wird das Lächeln Ignacios zweimal evoziert und durch wiederholte Charakterisierung besonders herausgehoben; die es bezeichnenden Worte werden gar Subjekt mit reflexivem Verb<sup>342</sup>, nachdem in der Rede des Schergen Möglichkeiten gefälliger, sinnlich (visuell) befriedigender Tötung ausgemalt wurden - die Wendung „à votre aise“ sollte nicht als ironisch aufgefaßt werden -, Möglichkeiten, deren Vorstellung das ausgedrückte Behagen wenn nicht nachfühlbar, so doch glaubhaft nährt.

Der Könnerschaft des genießerischen Vollstreckers indes kommt Felipe, wie wir wissen, auch im Folgenden nicht nahe, und so liegt die Funktion dieses symbolhaften Leitmotivs, des Auftritts dieses lächelnden Schergen, einerseits in der Ankündigung oder Suggestierung von bevorstehender oder möglicher Grausamkeit, andererseits in einer Verdoppelung des Kontrastes zwischen dem nach Härte strebenden Träumer Felipe und den Tätern - im Gegensatz zu Jaime ist

<sup>340</sup> Distanzierung im Sinne von „Fortrücken des Gegenstandes“.

<sup>341</sup> Vgl. oben, S.96.

<sup>342</sup> In einem knappen, parataktischen, visuelle Eindrücke festhaltenden Bericht wiegt das ungleich schwerer als jede Amplifikation: Das einfach festgelegte Lächeln nimmt wirkende Gestalt an. Wir werden solches gleich bezüglich dargestellter Gewalt sehen.

der ideale Typus Ignacio jedoch eindeutig. So ist auch sein Attribut, das „grausame stumme Lächeln“, in seiner Festgelegtheit das einer antiken Maske.

### 3. Des Helden Hand als Bleuel im Finale von *Les Chiens de Paille*

Das lange, aktionsdichte Finale von *Les Chiens de Paille* ist, wie wir sahen, nicht äußerlich gekennzeichnet, bildet kein Kapitel, wird nicht durch ein *blanc* vom Vorangehenden getrennt, sondern beginnt mit der gewalttätigen Reaktion des Protagonisten Constant, die diesen bis zum überraschenden Schluß Gestalter der Handlung sein läßt. In den Darstellungen seines Zuschlagens fällt ein Wort auf, das nur dort vorkommt und leitmotivisch gebraucht wird. Folgendermaßen wird die erste Überwältigung Susinis dargestellt:

Il [(Constant)] dit à Susini: ‘Arrêtez-vous, regardez-moi.’ Et il lui donna un formidable coup de poing sur le chapeau. Constant avait de lourds battoirs et Susini était frêle sous sa corpulence. Il s’écroula. (CP, S.224)

Das Wort „battoir“ bezeichnet bekanntlich ein Schlaggerät und insbesondere einen Wäschebleuel. Der Stamm des Verbums *battre* wird mit dem werkzeugbezeichnenden Suffix *-oir* versehen, und es entsteht die einfachste Bezeichnung für etwas, mit dem man schlägt. Gleichzeitig aber handelt es sich um eine seit dem 18. Jahrhundert gebräuchliche umgangssprachliche Metapher für das Bezeichnete „große und starke Hand“.<sup>343</sup> Umgangssprachlich ist, aufgrund seines vorangestellten Epithetons, auch der Ausdruck „un formidable coup de poing sur le chapeau“, wobei das *complément* als populäre Metapher, aber auch, da nirgends gesagt wird, daß Susini barhäuptig geht, wörtlich verstanden werden kann.<sup>344</sup> Gleich wie man nun das entscheidende Wort „battoir“ liest, als sehr geläufigen Ausdruck oder als besonders treffend charakterisierenden, es präzisiert das Wesentliche: Constants Hände erscheinen als schwere große Schlagwerkzeuge.

<sup>343</sup> So *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, 1994.

<sup>344</sup> Eine gewisse Nachlässigkeit der Wortwahl, die den Ausdrucksstil aber geschmeidig macht, ist sowohl Constant als auch dem Erzähler, außerhalb der Passagen erlebter Rede, vom *incipit* an zu eigen; sie entspricht dem Erscheinungsbild des Protagonisten. Vgl. die Exposition, CP, S.14f. und 17.

Daß hierin fortan ihre wesentliche Eigenschaft liegt, zeigt sich, sobald die endgültige Überwältigung Cormonts dargestellt wird:

- Je n'aime pas beaucoup parler de certaines choses, je...  
Les deux battoirs de Constant s'abattirent sur la bouche de  
Cormont, sur ce visage consacré par la guerre. (CP, S.230)

In ihrer Plötzlichkeit durch Abbruch des Satzes und fehlende Überleitung spürbar gemacht, ist die sich wiederum manifestierende wesentliche Eigenschaft, das Schlagende, stark herausgehoben durch das Prädikat „s'abattirent“: Es verdoppelt die Silbe „batt“, Stamm und vorstellungserzeugender Kern des Verbs, das Ursprung der benutzten Derivate ist. Das rekurrente Derivat „battoir“, als „battoir(s) de Constant“ assoziativ aufgeladen seit der szenisch dargestellten Niederstreckung Susinis, ist selbst Subjekt, zudem ist ausdrücklich von beiden Händen die Rede<sup>345</sup>; gesteigerte Kraft (vermögende Schwere und Härte) wird suggeriert. Die reflexive Verbform „s'abattirent“ drückt eine Rückbezüglichkeit der Kraftäußerung, der aufschlagenden Bewegung aus, suggeriert damit ihrerseits Wucht. Dieser Wucht entgegen aber steht als ihr Ziel und Kulminationspunkt der Mund Cormonts, also eine weiche, empfindliche, verletzliche Stelle, in einem überdies versehrten Gesicht. Dabei ist auch die Wortstellung von Bedeutung: Erst werden die Schlagwerkzeuge vorgestellt, darauf ihr Niedergehen, dann ihr Ziel (endlich dessen Umgebung, das Gesicht, und man kann sich an dessen von Verbrennungen gezeichnete Gestalt erinnern); was die vorgestellte Bewegung betrifft, formt also die Vorstellung die Worte, die Worte fügen sich dem Ablauf gemäß, als werde dieser vom Erzähler beobachtet.<sup>346</sup> Auf diese Weise findet sich im kurzen Satz „Les deux battoirs de Constant s'abattirent sur la bouche de Cormont“, von höchster Einfachheit und Konzision, hart und wuchtig durch Kontrast und Verdoppelung, wohlklingend durch damit verbundene Alliteration,

---

<sup>345</sup> Es ist nicht an zwei nacheinander erfolgende Schläge zu denken, sondern an einen einzigen, mit gefalteten Händen ausgeführten, denn das Prädikat steht im gewöhnlich punktuellen *passé simple*; ein iterativer Wert desselben ist, wenn entsprechende lexikale Hinweise fehlen, selten. Vgl. Denis/Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, S.277. Es wird uns in Kürze das Verb „s'abattre“ im *imparfait* begegnen.

<sup>346</sup> Es liegt keine interne Fokalisierung vor: Aus der Sicht Constants kann nicht glaubhaft von eigenen Händen gewaltigen Ausmaßes, aus der Sicht Cormonts kaum vom eigenen Gesicht als „visage consacré par la guerre“ die Rede sein, da beide Charaktere nicht etwa als gemütskrank gezeichnet sind.

der vorgestellte Schlag als ein visuell wahrgenommenes Phänomen charakterisierend evoziert.<sup>347</sup> Dem Dargestellten angemessen, sind die darstellenden Worte im eigentlichen Sinne lapidar.

Das gleiche Vorgehen findet sich beim letzten Auftreten des „battoir“-Motivs, wo indes hinsichtlich der Charakterisierung wesentlicher Wahrnehmung noch einen Schritt weitergegangen wird. Es handelt sich um die Entwaffnung Susinis im Depot:

Susini tira aux jambes. Constant poussa un hurlement, une reprise aggravée de son rire. Il avait une balle dans la cuisse, mais son battoir s'abattait sur la main et le feu qui se trouvèrent séparés. (CP, S.235)

Wieder ist dem Subjekt „battoir“, hier in der Einzahl, das reflexive Verb „s'abattre“ als Prädikat gegeben, beide folgen gar aufeinander, was den Eindruck der Doppelung verstärkt. Indessen steht das Verb, perfektiv, im Imperfekt, sein Aspekt ist somit iterativ, und wir müssen uns ein wiederholtes Zuschlagen vorstellen.<sup>348</sup> Das *complément circonstanciel* „sur la main et le feu qui se trouvèrent séparés“, welches das Ziel der Schläge in den Blick rückt, schafft keinen Kontrast. Vielmehr schärft es den Blick, denn was es erkennen läßt, ist das Wesentliche einer Wahrnehmung, dessen Kenntnis für den Plan des Protagonisten (sein Wollen) und den Fortgang der Handlung entscheidend ist: Die Waffe ist dem Gegner entwunden. Doch heißt es nicht: *Susini fit tomber le revolver*, der Tatbestand wird nicht konstatiert, nicht objektiv-abstrakt begriffen, sondern in seiner Wesenhaftigkeit anschaulich gemacht. Betrachten wir die Wortfolge genau: „son battoir s'abattait sur la main et le feu qui se trouvèrent séparés“. Die große

---

<sup>347</sup> Man überprüfe das Gesagte *e contrario* an folgendem Beispielsatz: *C'était sur la bouche de Cormont au visage consacré par la guerre que soudain, de toutes ses forces, Constant appliqua ses énormes mains, qu'il avait jointes*. Von diesen Worten geht nicht die oben festgestellte Wirkung aus.

<sup>348</sup> Das Imperfekt kann auch einen punktuellen (semelfaktiven) Vorgang bezeichnen, sofern derselbe folgenschwer ist (*imparfait historique*), doch kommt diese Möglichkeit innerhalb einer szenischen Darstellung nicht in Frage. Ebenso wenig ist das punktuelle *imparfait d'imminence* in Betracht zu ziehen, mit dem der distanzierte Sprecher ein Ereignis, dessen Abschluß gleichsam verwischend, in seiner ganzen Kraft wirken läßt - wenn er es zu einem anderen Vorgang in enge zeitliche Beziehung setzt. Letzteres ist hier aber nicht der Fall, und darüber hinaus ist ja der Abschluß von Constants Schlägen auf die Hand durch den Relativsatz im *complément circonstanciel* deutlich vorgestellt. - Vgl. Denis/Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, Paris, 1994, S.270-274.

Hand Constants trifft mehrmals die Hand des anderen und die von ihr gehaltene Schußwaffe, und recht schnell sind diese beiden, das wird durch den determinativen Relativsatz im selben Atemzug vorgestellt wie solches ebenso wahrgenommen zu werden pflegt, recht schnell sind diese beiden getrennt, darauf kommt es an, denn nur die Hand kann das „Feuer“ entfachen, nochmals einen Schuß lösen. Der Ausdruck „feu“, der kurz zuvor in einer Replik Constants fällt („Donne-moi ce feu“, *CP*, S.235), gehört als Metonymie für „Schußwaffe“ (hier: „revolver“) der Umgangs-, auch der Gaunersprache an; im Gegensatz zu den Synonymen *flingue* oder *pétard* aber verbildlicht dieses Wort die erfahrene Gestalt und das Wesen des schießenden Gegenstands: Das Mündungsfeuer ist es, was man sieht, wenn der Schuß fällt, und der an dieser Stelle bereits angeschossene Constant, so erfahren wir weiter unten, spürt das Brennende, die Wirkung des Feuers: „il y avait le choc presque à bout portant et cela brûlait bien“ (*CP*, S.236).<sup>349</sup>

Derart spricht das sinnlich wahrzunehmende Konkrete, das durch einzelnes Wort vorgestellte Bild für sich selbst und läßt, in Form der bloßen Wortfolge „main“-„feu“-„séparés“, Vorgestelltes sichtbar und spürbar werden: das Phänomen, das ist die Entwaffnung, und dessen Wesen, nämlich die Trennung dessen, was zusammen brennt, verwundet, tötet. Mit sehr geringem Aufwand an Mitteln wird so eine starke Gegenwärtigkeit und Eindringlichkeit des Vorgestellten erreicht - darin mag die Kunst der Evokation liegen.

Empfindet man nun diesen Satz, der zwar einen Absatz schließt, aber eine beschleunigte Aktionsdarstellung mitträgt, also nicht zum Verweilen einlädt, bei wiederholtem Lesen des Textes als schön, so kann das an der Wirksamkeit seiner wenigen, schlichten Bestandteile liegen, aber auch an seinem rhythmischen Gefüge: Er besteht aus einem regelmäßigen, symmetrischen Alexandriner (nach dem prosodischen Schema 3|3||3|3), gefolgt von einem ebensolchen *octosyllabe*

---

<sup>349</sup> Das Adverb „bien“ versetzt ins Innere Constants und läßt die Verbform „brûlait“ sinnlich-suggestiv wirken.

Im alleinigen Wort „feu“, das uns noch begegnen soll, tut sich hier, wenn auch kaum merklich, die vom Helden gedachte und gestaltete Einheit von Kriminalroman und heiliger Schrift, von Unter-, Halb- oder Schwarzmarktwelt und Metaphysik kund (siehe oben, Teil eins, Kapitel II, 2). Freilich tritt an dieser Stelle, aufgrund von *suspens* und schneller Handlung, auch aufgrund des wenig erhabenen Motivs der Rangelei, das Urbildhafte, Archetypische schon der einfachen Vorstellung von Feuer kaum hervor. Dennoch ist das Wort sowohl suggestiv als auch evokativ genug.

(4|4).<sup>350</sup> An anderer Stelle ist der Einsatz rhythmischer oder kadenzierter Prosa, wie wir noch sehen werden, weniger verborgen.

Zusammenfassend können wir bemerken, daß die insgesamt spärlichen, kaum tektonischen leitmotivischen Elemente dargestellter Gewalt bevorzugt getragen werden von einem wiederkehrenden, symbolhaften, durch frühere Darstellung assoziativ, auch evokativ aufgeladenen Substantiv, das eine Waffe bezeichnet<sup>351</sup>, und einem ebensolchen Verb, das deren Wirkung beschreibt. Gemeinsam ist allen Leitmotiven, läßt man die drei Texte Revue passieren, betrachtet sie im nachhinein als Ganzes, eine Stilisierung charakteristischer Ansichten der vorgestellten Wirklichkeit. Gälte es, die leitmotivgeprägten Texteinheiten mit Illustrationen zu versehen, so böten sich stilisierte Symbole an, die wiederholt auftretend und verbunden gedacht gleichsam Muster bildeten. (Es geht hier nicht darum, Möglichkeiten der künstlerischen Ergänzung aufzuzeigen, sondern um die Gestalt der untersuchten leitmotivischen Gewaltdarstellung, und wenn man einen besonders anschaulichen Text liest, aus dem bestimmte Motive heraustreten, so „illustriert“ man ihn möglicherweise im Geist. Hier sahen wir visuelle Motive, die im Textganzen leicht hervortreten.) Die stilisierten Symbole sind, im Finale von *Les Chiens de Paille*, eine mächtige Hand; eine grinsende Maske im doppelten Mittelteil von *L'Homme à Cheval*; ein Dolch, der die gesamte Erzählung *Beloukia* durchzieht. Diese Folgen im Einzelnen bewegter, in der Gesamtschau durch Wiederkehr bewegter und durch gleichbleibende Gestalt ideell starrer, einfacher Symbole stilisieren je einen Aspekt der vorgestellten Wirklichkeit oder Diegese, indem sie ihn in gleichmäßige und vereinfachte Form fassen; damit aber nähern sie sich dem Ornamentalen.<sup>352</sup>

Doch schon hier, jenseits oder am Rande der eigentlichen Paroxysmen, können wir einer evokativen und „phänomenologischen“ Wirklichkeitsdarstellung

---

<sup>350</sup> „son battoir | s'abattait || sur la main | et le feu  
qui se trouvè- | rent séparés“.

(Die einleitende Konjunktion „mais“ kann entfernt werden, ohne daß Sinn oder Funktionieren des Satzes beeinträchtigt würden, von den hier zitierten Bestandteilen hingegen ist keiner verzichtbar.)

<sup>351</sup> Auch die Hand ist eine Waffe.

<sup>352</sup> Wenn man behaupten darf, daß dieses erst in seiner vollen Ausprägung das Symbolhafte im abstrakt Linienhaften, rein Schmückenden aufgehen läßt.



gewahr werden. Betrachten wir nun die Höhepunkte der Aktion: Sie treten von selbst aus dem Ganzen heraus, bleiben im Gedächtnis und prägen das vom Leser gewonnene Gesamtbild der Erzählung nachhaltig - oder sind geeignet dazu.

## KAPITEL II

SZENISCHES IM ENGEN RAUM:  
 DER HELD ALS ERZEUGER DER GEWALT  
 IM DRAMATISCHEN PAROXYSMUS

Der „dramatische Paroxysmus“ muß nicht entscheidender Höhepunkt der Handlung innerhalb eines Teils, Kapitels, Abschnitts sein, es handelt sich um einen aktionsdarstellenden „moment fort“<sup>353</sup>, der verhältnismäßig stark an das dramatische Fortschreiten der Erzählung gebunden ist und selbst von dramatischem Charakter, insofern er dialogdurchsetzt sein kann und vor allem eine eher schnellere, kürzere Handlung mit eher weniger Worten vorstellt, kurz, mehr spannend als fesselnd ist.<sup>354</sup> Es trifft sich, daß in den dramatischen Paroxysmen, die uns alle schon begegnet sind, der Held als Erzeuger der dargestellten Gewalttätigkeiten auftritt. Indessen können diese auf zwei Arten dargestellt werden: entweder als ausgeübt oder erlitten aus der Sicht des Helden, oder aber als beobachtet, indem der Erzähler den Blick auf den handelnden Helden richtet, ihn erscheinen läßt. In beiden Fällen gliedern wir die untersuchten Passagen nach ihrer Gewaltintensität, um zu sehen, ob die Intensität der Darstellung dieser entspricht.

### 1. Die Sicht des Helden - Ausgeübte und erlittene Gewalt.

Bei wechselnder Fokalisierung herrscht im folgenden stets sekundäre interne Okularisation (nach Jost<sup>355</sup>), der Leser sieht mit den Augen der Figur.

*Die Ergreifung Walters durch die Falangisten (G)* am nächtlichen Strand von Ibiza muß am Anfang stehen, da einzig an dieser Stelle des abenteuerlichen Epilogs der Held sich hilflos in Schinderhänden zeigt. Doch auch diese Gewalttat hat er, sich in größte Gefahr begebend, selbst herbeigeführt:

---

<sup>353</sup> Vgl. Genette, *Figures II*, S.181.

<sup>354</sup> Spannend im weiteren, *suspens* und *tension* einschließenden Sinn. Zum Gegensatz von Spannendem und Fesselndem siehe Staiger, *Grundbegriffe*, S.120ff.

<sup>355</sup> *L'Œil-caméra*, S.138-146.

Il était recroquevillé contre son arbre, le nez dans l'écorce. Cela sent bon, la vie. Il se pétrifia. On arriva tout près de lui. Impossible de ne pas être vu. Sont-ils blancs ou rouges?

- Ho. Hombre.

Ça y est. Un homme saute sur lui. Quel poids. Quelle odeur. Quelle cruauté terrible. L'homme l'écrase avec une poigne, un genou terribles. 'Il va me zigouiller.' Un autre homme. On le serre à la gorge, il étouffe, il se débat comme un faible reptile.

Des mots espagnols chuchotés, incompréhensibles, mais atroces. On lui en veut à mort. Il étouffe, sa poitrine craque. Aïe! On lui met la main dans la bouche pour l'empêcher de crier. Oh!...

Quand il se réveilla, une lumière électrique lui déchirait la vue. Un visage dur le fixait. Il y avait une forte odeur d'hommes autour de lui. (G, S.655)

Eine Amplifikation aus unverbundenen, im Telegrammstil aneinandergereihten kurzen Schilderungen und Andeutungen von schmerzhaften und beängstigenden Sinneseindrücken des Helden läßt einen starken Eindruck von eingeschränktem Bewußtsein, von Überrumpelung, Übermacht, Überwältigung entstehen. Die Darstellung ist entsprechend der Ansiedlung am nächtlichen Strand, in der Dunkelheit, nicht evokativ, sondern ausschließlich suggestiv. Es vermengen sich dabei Vorstellung reinen äußeren Eindrucks - der mit direkter Rede und *discours immédiat* durchsetzte *discours indirect libre* im historischen Präsens faßt Wahrnehmungen des Tastsinns, Geruchs und Gehörs in gedacht zu denkende Worte - und roher mimetischer Ausdruck - als *discours immédiat* unmittelbar dem Helden angehören können und müssen die Nominalsätze und Interjektionen. Eine Einfühlung in das Gegenübertretende scheint ebensowenig möglich wie ein reflektierter Ausdruck. Der Vergleich „il se débat comme un faible reptile“ ist auch geeignet, den Eindruck eigener Kraftlosigkeit wiederzugeben. In subjektivistischer Darstellung beherrscht ein Äußeres ein erleidendes Inneres. - Das Verhör durch die Männer, die Walter schnell als einen der Ihren erkennen sollen, verläuft, vom üblichen hellen Licht abgesehen, ohne Folter. Doch tritt der Drieusche Held mitunter selbst als Folterer auf.

*Die Folterung Baleks (B)* sahen wir bereits zweimal: Diese längere Szene, in der zwangsläufig das Dolch-Motiv erscheint, führt zur tragischen Krise Hassibs; der Eunuch Balek erleidet anlässlich der peinlichen Befragung dessen

mitunter leidenschaftliche, aber zuletzt harmlose, sich verflüchtigende Roheit. Die Vorstellung der Mißhandlung, mit (im Zitat fast ganz fortgelassenem) Dialog und analysierendem Bericht sich abwechselnd, streift das Groteske:

Il empoigna le gros homme épouvanté et le menaça de son poignard pour l'empêcher de crier, ce qui n'était pas à craindre car l'autre mourait tout doucement de peur.

En même temps Hassib ricanait. [...]

Il attira le gros homme derrière un buisson [...]

Balek suait à grosses gouttes et pourtant dans la terreur qui brouillait ses yeux toutefois quelque chose persistait de sa pénétration. [...]

- Si tu ne parles pas tout de suite, ragea Hassib, je te découpe les tétons, pour commencer.

Et il piqua une des grosses mamelles pendante sous la soie.

- Que veux-tu savoir? reprit d'un ton dolent et un peu sarcastique Balek. [...]

Le poignard d'Hassib s'enfonça. Alors Balek, haletant sous la douleur, parla tout d'une traite. [...]

Balek [...] regardait [Hassib] avec un dédain grandissant que contenait seul le poignard. [...]

Balek maintenant ne semblait plus craindre le poignard qui d'ailleurs était dans l'herbe [...]. (B, S.136-140)

Erfährt man hier allein, was in Hassib vorgeht und was Hassib wahrnimmt? Prüfstein ist, als narratologisch nicht eindeutige Aussage, der Satz „l'autre mourait tout doucement de peur“, dessen gewöhnliche Metapher, ausdrucksstark durch die weniger gewöhnliche adverbiale Ergänzung „tout doucement“, sehr wohl einen gedeuteten äußeren Eindruck wiedergeben kann, sowie die Sätze „Hassib ricanait“ und „ragea Hassib“: Nicht Beobachtung, aber Bewußtsein eigenen Hohnlächelns und Wütens ist hier denkbar<sup>356</sup>. Mit den Augen des Helden also sind die wenigen, in der gegebenen Lage wahrnehmungszweckenden Details wie Busch und Schweißperlen („grosses gouttes“) zu sehen - hier erscheint das Gesicht des Eunuchen, nah, und es folgt ein Blick in seine Augen: Die Metapher „la terreur qui brouillait ses yeux“ veranschaulicht die visuelle Wahrnehmung einer seelischen Regung.

<sup>356</sup> Die charakterisierende Bezeichnung eines Aussagevorgangs mit einem Verb wie „rager“, das gewöhnlich nicht für eine Art zu sprechen steht, darf bemängelt werden; immerhin aber äußert sich ein Wüten bevorzugt im Ausstoßen von Lauten, die auch artikuliert sein können. Hier ist ein besonders scharfes, weniger lautes Sprechen Hassibs vorzustellen, da in den Gärten des Kalifen die Gefahr seiner Entdeckung und Ergreifung gegeben ist.

Doch das bei wiederholtem Lesen am stärksten hervortretende Anschauliche ist der bekannte Dolch, der über seine Leitmotivfunktion hinaus und im Unterschied zu dem, was wir davon bisher sahen, eine recht starke Gegenwärtigkeit gewinnt. Es tritt nämlich ein bestimmtes Verhältnis zwischen Waffe und Waffeführendem zutage: Subjekt und mit einem reflexiven Verb versehen, läßt das Wort „poignard“ als Synekdoche die bezeichnete Waffe als solche selbst mächtig erscheinen („Le poignard [...] s'enfonça“). Auch die Wortstellung trägt dazu bei, wenn man Satzanfang und besonders Satzende als hervorhebend ansieht: „un dédain grandissant que contenait seul le poignard“; hier erscheint die Waffe gleichsam als Handelndes. Jedoch wird am Ende deutlich, daß sie getrennt vom Waffeführenden, „dans l'herbe“, bar selbst der furchteinflößenden Kraft ist. Die durch derb-scheußliche Komik („il piqua une des grosses mamelles pendante sous la soie“) von vornherein aufgewogene bösertige Roheit des Helden vermag nicht zu bestehen, und der evozierte Gegenstand ist es, der diesen Vorgang sichtbar macht.

*Die Folterung Roxanes (CP)*, die bezwungen wird, aber frei von Furcht bleibt, ist eine ungleich kürzere und dichtere Szene und eröffnet die finale Tatenfolge des Helden Constant. Den Dialog können wir hier ganz aussparen<sup>357</sup>:

Quand elle fut allongée nue sur le sable, il s'agenouilla auprès d'elle et, ramenant doucement les deux belles mains sèches derrière le dos, il commença de les attacher avec le cache-nez roulé. Elle se laissait faire, croyant à un jeu. Peu à peu, il serrait plus fort. Mais un peu de douleur peut être une promesse de plaisir: elle ne bronchait pas, soupirant à peine. Quand il l'eut soigneusement liée, il la retourna vers lui. [...]

Il sortit son couteau de poche et lui piqua la cuisse. Elle était devenue sérieuse. Un pli profond se creusait entre ses deux sourcils admirablement dessinés: elle se concentrait pour résister. [...]

Il la repiqua. Le sang perla à la cuisse. Il dut lui faire plusieurs piqûres, de plus en plus profondes. En même temps, il lui tenait brutalement la main sur le visage. La cuisse peu à peu se couvrait de sang. [...]

Il la regardait avec un peu de haine, car il ne la désirait pas. [...]

Elle finit par lui dire où était Cormont. [...]

---

<sup>357</sup> Vgl. oben, S.129f.

Il essaya son couteau et le remit dans sa poche. Puis il dénoua son lien. Elle le regardait d'un air profondément intéressé. (CP, S.202f.)

Hier fließt Blut, das heißt, es wird durch unmittelbare Bezeichnung als wahrgenommen vorgestellt. Dabei fällt indes eine gewisse Zurückhaltung der Darstellung auf: In einem gleichmäßigen, ja geschmeidigen Ablauf der Prozedur offenbart sich eine kalte, verfeinerte Roheit, eine beherrschte Brutalität. Wir sahen bereits, daß Constant sich hier als äußerst zielgerichtet erweist. Dennoch ist er auch Beobachter mit ästhetischem Blick, und der Leser muß diesen übernehmen.<sup>358</sup> Die Schönheit Roxanes wird anhand zweier Details herausgestellt, die sich in den Bewegungsablauf der Mißhandlung einfügen: „ramenant doucement les deux belles mains sèches derrière le dos“, „Un pli profond se creusait entre ses deux sourcils admirablement dessinés“; auch diese charakterisierenden Sätze werden von Verben getragen, die Bewegungen bezeichnen, der Lesende hält nicht inne und gewinnt doch ein Bild von Einzelheiten: ein bewegtes Bild. Schönheit und Mißhandlung werden verbunden zu einem bewegten Ganzen, das durch die bewegungsbezeichnenden Verben „ramener“, „serrer“, „retourner“, „se creuser“, die Adverbien „doucement“, „peu à peu“ (rekurrent), „de plus en plus“ sowie durch duratives Imperfekt den Eindruck eines ruhigen, langsamen Fließens erzeugt. Bereits hierdurch ist der Text seinem Gegenstand zum Trotz gefällig. Doch gibt es einen Höhepunkt der Gefälligkeit, der in jenen beiden Sätzen liegt, welche die Wirkung der Stiche, die Wunde, das fließende Blut abbilden: „Le sang perla à la cuisse“ und „La cuisse peu à peu se couvrait de sang“. Den nicht charakterisierten Schenkel der schönen Roxane vermögen wir uns wohl undeutlich vorzustellen, er ist nur der Hintergrund. Im ersten Satz steht am Anfang das Subjekt „sang“, ein an sich stark evokatives Wort, um so stärker, je sparsamer es gebraucht wird - dieses ist sein erstes Auftreten in *Les Chiens de Paille*. Es heißt nun, das Blut perle; das Verb „perler“

---

<sup>358</sup> Die Aussage „il la regardait avec un peu de haine“ widerspricht nicht sekundärer interner Okularisation bzw. der optischen Perspektive des Protagonisten - wie die Variante *Il la regardait d'un air haineux* es täte -, denn es ist möglich, jemanden bewußt haßerfüllt anzusehen; dem Verb „regarder“ kann hier sogar der abstrakte Wert von *considérer* beigemessen werden. - Die inneren Regungen der vom Helden betrachteten Figur offenbaren sich nicht: Die Affirmation „elle se laissait faire, croyant à un jeu“ kann und muß daher als Feststellung einer Offensichtlichkeit gelten, während jene ähnliche, die „elle se concentrait pour résister“ lautet, durch den vorangehenden Doppelpunkt als Interpretation des Gesehenen gekennzeichnet ist.

aber bezeichnet eine tropfende Bewegung, die man mit Wohlgefallen betrachten kann. Vom Vorgang des langsamen Bedeckens mit Flüssigem läßt sich Gleiches sagen, und endlich erlaubt der gewählte Hintergrund Assoziationen erotischer Art. Die kurze Einfachheit und Sachlichkeit der Sätze, die der zielgerichteten Haltung des Helden entspricht, ermöglicht es dem einzelnen Wort, seine eigene Wirksamkeit zu entfalten. So erscheint diese Folterung, begonnen wie ein Spiel des Marquis de Sade und, mit Erwähnung der abschließenden Handgriffe, wie ein wundärztlicher Eingriff endend, recht zweideutig. Peiniger und furchtloses Opfer messen, indem sie einander aufmerksam beobachten, ihre Willenskraft.

*Der Mord an Van der Brook (G)* dagegen, durch dessen Darstellung das Barceloneser Abenteuer Gilles-Walters seine höchste Spannung und Geschwindigkeit erreicht, ist eindeutig, die interne Fokalisierung mutet dem Leser, da die wahrgenommenen Reaktionen des Opfers genau vorgestellt werden, ausgesprochen Unerfreuliches zu:

L'autre ralluma son briquet. Walter le regarda intensément. 'Je ne peux pas croire qu'il soit des nôtres. Et merde, peu importe. Je ne vais pas risquer quoi que ce soit en l'interrogeant.' L'autre le regardait aussi d'un regard perspicace qu'il n'avait jamais eu jusque-là. 'Il est fort... Moi aussi, peut-être.' L'autre murmura:

- Restez près de cette porte, je vais voir l'autre.

- Oui.

L'autre s'avança, tournant le dos à Walter. Celui-ci avait tâté sa poche. Il prit le revolver par le canon et frappa sur la nuque, de toutes ses forces, passionnément. L'autre fit: han, et trébucha en avant. Le briquet était tombé. Walter se jeta en avant, tâta et frappa. Ses coups rencontrèrent le vide. L'autre était tombé en grognant comme une bête.

Walter était sur le corps, retrouvait la tête et frappait derechef des coups courts. La tête se renversa au sol. Gilles tâta, s'acharna du côté de la tempe... Il s'arrêta. L'autre ne faisait plus que gémir. Alors, il fourra le revolver dans sa poche et avec ses deux mains serra le cou, longtemps.

Il craqua une allumette. L'homme portait sur une épaule, le nez dans le parquet. Walter savait où était son portefeuille, il le prit et alla à la seconde porte. (*G*, S.621f.)

Diese Tat kann als besonders niedrig, gemein und obendrein schlecht ausgeführt gelten; die Darstellung ist indes sachlich, kalt und doch eindringlich. Das überrumpelte, daher wehrlose Opfer wird als „l'autre“ abstrakt bezeichnet, die

optische Wahrnehmung und damit ein ästhetischer Blick sind, da sich die Aggression wie Gilles-Walters spätere Ergreifung (s.o.) im Dunkeln abspielt, ausgeschlossen. Die begleitenden Reize klanglicher Art hingegen können als äußerst unangenehm empfunden werden: „L'autre fit: han“, „L'autre était tombé en grognant comme une bête“, „L'autre ne faisait plus que gémir“; doch erscheint die seelische Distanz des Handelnden nicht beeinträchtigt, der Ausdruck seiner inneren Regungen („Il [...] frappa [...] passionnément“, „Gilles [...] s'acharna“) widerspricht nicht einer kalten Zielgerichtetheit. Besonders die ruhig schließende, die Aktion treffend abschließende Satzhälfte „avec ses deux mains, [il] serra le cou, longtemps“ kann, aufgrund der Billigkeit der den Tod herbeiführenden Geste, die einem Tasterlebnis entspricht, als abstoßend empfunden werden.<sup>359</sup> Jedenfalls werden die unangenehmen Details nicht eigentlich gehäuft und herausgehoben. Gehäuft werden Verb und Substantiv, die allein für die verabreichten Schläge stehen, „frapper“ und „coup“; in Verbindung mit sämtlichen Verben, welche die Bewegungen des Opfers bezeichnen, bilden sie eine Amplifikation. Der Ablauf der Tat wird also vorgestellt als umfassend und einheitlich wahrgenommen. Daß Wahrnehmung und Wahrgenommenes glaubwürdig und wahrscheinlich sind, hängt weniger an der schwierigen, in die Länge gezogenen Vollendung der Tat als am nachfühlbaren Hadern des Täters mit der widrigen Dunkelheit: „Ses coups rencontrèrent le vide“. - Mit dem vorgestellten Licht kehrt im letzten Absatz auch sogleich die Evokation zurück: „L'homme portait sur une épaule, le nez dans le parquet“; durch zwei Details wird die Stellung des Leichnams anschaulich, wobei besonders das zweite, in Form des evokativen *complément détaché* „le nez dans le parquet“, leicht bildlich vorstellbar ist: Es stellt eine Position des Gesichts vor, die man selbst gewöhnlich vermeidet.<sup>360</sup> Das Visuelle aber ist stets, auch *e contrario*, bei vorgestellter Dunkelheit, stark betont.

---

<sup>359</sup> Hieße es abstrakt: *il l'étrangla*, würde solche Wirkung schwerlich erreicht, dabei wäre die Konzision kaum größer. Das Adverb „longtemps“, am Absatzende, läßt den Leser, nachdem er, die Wahrnehmung deutend, auf den Eintritt des Todes geschlossen und so die entscheidende Erkenntnis selbst gewonnen hat, einen Augenblick im Unerfreulichen verweilen.

<sup>360</sup> Das Wort „nez“, das bei Drieu häufig vorkommt, besonders in den Wendungen „nez à nez“ und „rire au nez“, hat an sich einen gewissen evokativen Wert, vermutlich, weil der bezeichnete Körperteil für eine Physiognomie bzw. für die Physiognomie von erheblicher Bedeutung sein kann.



Einen Sonderfall bildet, verglichen mit dem bisher Untersuchten, der Selbstmord Alains (*FF*), *clôture* und dramatischer Paroxysmus, in dem der Held als Erzeuger der Gewalt erscheint<sup>361</sup>; denn diese Gewalt wird ja nicht vorgestellt, sie fällt aus der Diegese heraus. Wir haben gesagt, daß die Bewegung des entschlossenen Alain einlädt, sie bis zum tödlichen Schuß zu ergänzen. Ist es auch kein Bericht des Erzählers, sondern unmittelbare Rede, die das letzte Bild vorstellt, es finden sich die veranschaulichenden Mittel zu einem äußerst konzentrierten, nicht leicht zu fassenden Ganzen gefügt:

Bien calé, la nuque à la pile d'oreillers, les pieds au bois de lit, bien arc-bouté. La poitrine en avant, nue, bien exposée. On sait où l'on a le cœur.

Un revolver, c'est solide, c'est en acier. C'est un objet. Se heurter enfin à l'objet. (*FF*, S.172)

Der Held ist im Begriff, sich zu erschießen, er wird in der entsprechenden Position vorgestellt, schließlich wird sein Revolver in den Blick gerückt und der Schlag oder Stoß des Schusses gedanklich vorweggenommen. Gleich, in welcher Weise man diesen strengen Schluß empfindet, er ist ausgesprochen wirksam.<sup>362</sup> Wie kommt diese Wirksamkeit im Bildlichen zustande?

Der erste Absatz kann (vom Helden) teils Gespürtes, teils Gesehenes ebenso darstellen wie (vom Erzähler) zusammenhängend „Gesehenes“. Die beiden ersten, verblosen Sätze bestehen, gleich Regieanweisungen, ausschließlich aus *compléments détachés* und *epithètes détachées* des elidierten Nomens „Alain“<sup>363</sup>; die hiermit evozierten Details stellen zunächst den ganzen Leib vor, allein anhand der Wörter „nuque“ und „pieds“, dann die entblößte Brust. Das wiederkehrende Adverb „bien“ läßt die Körperhaltung Alains vollkommen und damit gefällig erscheinen; ob die aus dem Wort sprechende Nachdrücklichkeit einer Empfindung des Helden oder einem inneren Eindruck des Erzählers entsprechen soll, ist

---

<sup>361</sup> Gewalt gegen sich selbst, aber auch gegen andere: „Je me tue parce que vous ne m'avez pas aimé, parce que je ne vous ai pas aimés. Je me tue parce que nos rapports furent lâches, pour resserrer nos rapports. Je laisserai sur vous une tache indélébile. Je sais bien qu'on vit mieux mort que vivant dans la mémoire de ses amis. Vous ne pensiez pas à moi, eh bien, vous ne m'oublierez jamais“ (*FF*, S.159f.); vgl. oben, S.142f.

<sup>362</sup> Vgl. Teil eins, Kapitel III, 1.

<sup>363</sup> Man könnte auch ergänzen: *Voici Alain*, *Le voici* oder *Le voilà*, aber ebenso: *Me voilà*.

unerheblich, da sie in jedem Fall dem Leser in den Sinn einzugehen geeignet ist. Die so unterstützten Angaben „calé“ und „arc-bouté“ machen selbst eher fühlbar als sichtbar, während der Satz „La poitrine en avant, nue, bien exposée“ leicht bildlich vorstellbar, gleichzeitig aber auch gedanklich-suggestiv ist, denn das Bild der freien Brust kann mit althergebrachter Vorstellung heroischer Haltung im Kampf assoziiert werden. Die allgemeine Assertion „On sait où l'on a le cœur“ schließt andeutend die das Ziel der Gewalt nach und nach präzisierende Bildreihe Leib-Brust-Herz, indem weniger das Organ, das man beim lebendigen Menschen ja nicht sehen kann, evoziert, als die Kenntnis von dessen Lage, mit einem Blick auf die Brust gemäß der eigenen Erfahrung bestimmt, wiederum gedanklich suggeriert wird.

Dem Herzen, der nackten, ungeschützten Brust entgegengesetzt findet sich die Waffe, die der zweite Absatz ins Spiel bringt. Auch hier, in unmittelbarer Rede des Helden, stoßen wir auf eine Verbindung von Evozierung und Suggestierung. In den assertiven Sätzen läßt die wiederholte präsentative Wendung „c'est“ das Wort „revolver“ zunächst allein, durch ein Komma abgetrennt, am Absatzbeginn wirken, um sodann dreimal auf es zu deuten: Der Revolver füllt das Bild aus, wird erfaßt, erfühlt, begriffen und gleichzeitig emphatisch hervorgehoben, man könnte sagen, gefeiert. Als wesentliche Eigenschaft wird, durch das allein charakterisierende Attribut „solide“ und die Nennung des metonymiegeeigneten Stoffes, „acier“, Härte konnotiert: Es ist die wesentliche Eigenschaft in den Augen des Helden, der hierin die Lösung des Problems findet, die Dinge, das Gegenständliche, nicht berühren, nicht spüren zu können.<sup>364</sup> Der letzte Satz, „Se heurter enfin à l'objet“, deutet metonymisch ein Zusammenstoßen von vergrößert gedachtem Stählernen und Brust, ganzem Leib, ja ganzer Person an, konzentriert bildlich die gewaltsame Lösung des Dramas, (umschreibt damit eine Möglichkeit heroisch-selbstopfernder Haltung<sup>365</sup>), suggeriert - das Verb „heurter“ kann als an sich sinnlich-suggestiv gelten - die angenommene Wirkung

---

<sup>364</sup> Siehe oben, Teil eins, Kapitel III, 1.

<sup>365</sup> Vgl. die Entwicklung des Motivs in *Gilles*: „Dieu? Il ne pouvait l'approcher que par ce geste violent de son corps, ce geste dément le projetant, le heurtant contre une mort sauvage“ (G, S.686); dazu oben, Teil eins, Kapitel I, 2 (S.64ff.). Im Ende Alains kann wegen des Fehlens religiöser Referenzen - Alain vermag dem Religionsgeschichtler Dubourg nicht zu folgen - nur ein rein diesseitiges Selbstopfer gesehen werden, s.o.

des Schusses. Auch Schußgerät und nicht genannte Kugel werden, auf verborgenerer Ebene, gedanklich miteinander verschmolzen. So kann der Eindruck harter Konzentration entstehen, die sich kraft endgültiger Entschiedenheit gerade auf ihr Ziel zubewegt.<sup>366</sup>

Ausdruck heroischer Haltung und Rhythmus stehen dabei in engem Zusammenhang: Die drei Sätze des Schlußabsatzes bilden zwei *trimètres*, in denen Ternäres und Binäres in Prosodie und Syntax sich vereinen und gegenseitig bedingen<sup>367</sup>; so formen der von Corneille sehr häufig verwandte Präsentativ und der schließende Verbalsatz einen Doppelpers, der diesem ebenso avantgardistischen oder „modernistischen“ (R.D. Reck) wie der klassischen Tragödie nahen Roman gleichsam eine heroische Klausel verleiht.

Wenn man diesen letzten Absatz, was möglich ist, nicht dem Helden, sondern einem nachfühlend gedachten Erzähler zuordnete, erschiene Alain von außen betrachtet; dann würde jene Darstellung zu den im Folgenden untersuchten gehören. In jedem Fall steht sie diesen aufgrund ihrer heroisch-idealisierenden Anklänge nahe.

## 2. Die Sicht auf den kämpfenden und tötenden Helden.

Während also der mit seinem Innern dem Leser nahe Protagonist bei Drieu gewöhnlich kaum heroisch ist, wird der eigentliche „Held“, der idealisierte Heros, wo er sich gewaltsam handelnd zeigt, von außen betrachtet. Mit anderen Worten, es ist dort externe Fokalisierung gegeben, bei (primärer oder sekundärer) interner

<sup>366</sup> Dazu ähnlich R.D. Reck: „[The] text’s last two lines, with their rigorous, broken rhythm, jolting repetition, and tight encapsulation of the novel’s central visual iconology, are far more effective than Alain’s [...] musings of moral despair“ (*Picture Gallery Novel*, S.80).

<sup>367</sup> „Un revolver, | c’est soli- | de, c’est en acier“ (4|3|5 Silben); der Schlußsatz bietet, auch inhaltlich, zwei Möglichkeiten der (rhythmischen) Betonung:

„C’est un objet. | Se heurter | enfin à l’objet“ (4|3|5) und  
„C’est un objet | Se heurter enfin | à l’objet“ (4|5|3).

Wir ziehen die zweite vor, da hier das letzte Wort des Romans, der „Gegenstand“, das zentrale abstrakte Motiv des Romans, dem schließlich der Revolver seine konkrete Form leiht, regelrecht beschworen wird, also im eigentlichen Sinn „evoziert“.

Okularisierung, der Erzähler, ob rein heterodiegetisch oder aber homodiegetische Erzähler-Figur, spricht als fiktiver echter oder als abstrakter Zeuge.

*Der Zweikampf von Gilles und Galant (G)* zeigt indessen, daß der in Szene gesetzte kämpfende Held, wenn die äußeren Voraussetzungen unheroisch sind, zunächst komisch sein kann:

Gilles se jeta sur Galant en hurlant:

- Quand tu auras épousé une bourgeoise comme tu en as envie, nous en reparlerons. Tu ne rêves que de ça.

Incroyable: Gilles frappait Galant qui frappait Gilles. Une rixe entre deux intellectuels qui n'ont pas du tout étudié la boxe; ce n'était pas très joli. De petits coups de poing, de petits coups de pied, de petits cris.

Des gens s'approchaient d'eux, ricanant. Gilles s'arrêta. Cela faisait petite explication dans un milieu crapuleux. Deux ou trois jeunes gens équivoques déjà se passionnaient:

- J'aime mieux la grande blonde, cria l'un d'eux d'une voix aigue.

Gilles suait de dégoût, il s'éloigna en hâte. (*G*, S.455)

Dies ist ein „récit mesquin [de] circonstances mesquines“, entsprechend dem, was Drieu unter „Realismus“ der Darstellung in einem engeren, dem Gattungsbegriff sich nähernden Sinn versteht.<sup>368</sup> Der Austausch der Schläge wird summarisch und folglich aus der Distanz berichtet<sup>369</sup>, dabei umgangssprachlich charakterisiert; nicht werden vom abstrakten Zeugen wahrgenommene Einzelheiten der unschön-burlesken Schlägerei vorgestellt, allenfalls summarisch angedeutet („De petits coups [...]“). So bleibt hinsichtlich der Kampfdarstellung die Kleinlichkeit des Erzählers doch beschränkt.

<sup>368</sup> In einem Brief an Willy de Spens schreibt der Autor: „Je me fais une idée singulière et certes dangereuse du réalisme: je crois qu'il faut faire un récit mesquin des circonstances mesquines. En cela d'ailleurs, je reste modestement dans la tradition des grands romanciers qui doivent bien nous servir de modèles. [...] (Hier führt Drieu Beispiele aus Balzac, Flaubert, Zola und Dostojewskij an.)] Certes, il y a Stendhal et l'enchantement de ses romans où le médiocre est sans cesse transfiguré. Je suis capable, sinon de transfigurer, du moins de me mettre en chemin pour le faire, comme vous le verrez peut-être dans mon prochain roman, *L'Homme à Cheval*. Mais dans *Gilles*, je me suis refusé à le faire“ (zitiert in W. de Spens: „Drieu romancier“, *La Parisienne*, Nr.32, S.54).

<sup>369</sup> Im folgenden Absatz ist die Distanz wieder aufgehoben, mit dem Satz „Gilles suait de dégoût“ auch die externe Fokalisierung.

Groß ist gleichwohl der Gegensatz zur *clôture* des Romans, die Gilles in der vollendeten Form des Helden vorstellt: „Il trouva un fusil, alla à une meurtrière et se mit à tirer, en s’appliquant“ (G, S.687). Auf diesen letzten Satz als Teil einer breit dargestellten allgemeinen Kampfhandlung kommen wir zurück.

*Der Zweikampf von Constant und Susini (CP)*, auseinandergezogen und tödlich entschieden erst durch den finalen Luftangriff, läßt den Helden zumindest einen Sieg über das Kleinlich-Gemeine davontragen, das Susini am Ende der Geschichte repräsentiert, und zwar in einem Kampf, wie er unter Verbrechern denkbar ist:

Susini tira aux jambes. Constant poussa un hurlement, une reprise aggravée de son rire. Il avait une balle dans la cuisse, mais son battoir s’abattait sur la main et le feu qui se trouvèrent séparés.

- Assieds-toi là et ne bouge plus. (Il le bousculait, le crossait.)  
Tu es un salaud.

[...]

Susini s’était rué sur lui. Constant se débarrassa de lui à coups de crosse. Il lui abîma la figure, les mains. L’autre gémit et se rencogna. (CP, S.235 und 237)

Hier, wo Constant als Kämpfender auftritt, hat der Leser nicht an seinem Innenleben teil, während im gesamten Finale des Romans es bei Null-Fokalisierung dort dargeboten wird, wo Constant nicht heroisch handelt.<sup>370</sup>

Die besondere Evozierung „son battoir s’abattait sur la main et le feu qui se trouvèrent séparés“ sahen wir bereits, sie stellt den Vorgang anhand einer Wahrnehmung seines Wesens dar; es ist zudem festzustellen, daß die Verben, welche die Handlungen des Helden bezeichnen, „bousculer“, „crosser“, „abîmer“ und „se débarasser [de qn.]“ mit dem *complément* „à coups de crosse“, abstrakter sind als etwa „s’abattre“ oder „gémir“, deren Subjekte nicht Constant bezeichnen, und ebenso Roheit wie Wirksamkeit konnotieren.<sup>371</sup> Der unerschrockene Held, der

<sup>370</sup> So heißt es zwischen den zitierten Passagen: „Constant montrait Cormont. D’un geste brutal, il arracha le bâillon. Il était d’autant plus brutal qu’il souffrait un peu. La balle avait traversé le gras de la cuisse, mais il y avait le choc presque à bout portant et cela brûlait bien. Quand même, il était content d’être blessé. ‘Déjà, le sang coule.’“ (CP, S.236). Wenn Constant nicht kämpft, erscheint er „menschlich“, und sein Inneres liegt offen.

<sup>371</sup> Das gilt auch für das seltene Verb „crosser“: Es impliziert, im Gegensatz etwa zu *frapper* oder *donner (des coups)*, daß hier mit einem Revolver-Griff beigebrachte Schläge auch wohlplaziert

ungeachtet eigener Verwundung den schießenden Gegner mit bloßen Händen bezwingt, erscheint gleichzeitig roh und geschickt, derweil die Darstellung leicht abstrahierend wird.

*Der Zweikampf von Jaime und Manuelito (HC)*, ein klassisches Duell, dramatischer Höhepunkt von „Doña Camilla Bustamente“, ist in dieser Hinsicht noch deutlicher:

Les préparatifs eurent lieu. J'avais beaucoup de peine à réprimer un tremblement. Roberto faisait aussi de grands efforts pour se contenir; nous laissâmes tomber un pistolet, ce qui fit hausser les épaules à Jaime, qui jouissait sauvagement de son calme.

Manuelito s'était bien ressaisi, il avait calmement et soigneusement essuyé avec son mouchoir ses mains en sueur. [...]

Les deux hommes reçurent leurs armes de nos mains. Nous allâmes rejoindre les autres derrière le canapé. [...]

- Ignacio, fais les commandements. Nous marcherons jusqu'au mur. Quand nous aurons le nez au mur, tu crieras: Allez.

Cela fut fait. Naturellement, Manuelito tomba frappé d'une balle en pleine tête. Camilla poussa un grand cri. (HC, S.140f.)

Nach der Schilderung der Vorbereitungen, welche die allgemeine Erregtheit, Gegensatz zu Jaimes Ruhe, amplifiziert, wird die gespannte Erwartung des Lesers jäh enttäuscht, der Schußwechsel ausgeblendet. Diese Wahl des Erzählers hat, wie wir sahen, kompositorisch-dramatische Bedeutung, doch offenbart sie zudem Möglichkeiten wirklichkeitsvorspiegelnder Darstellung. Die Elision der Tötung wiegt um so mehr, als die Erzähler-Figur Felipe ja als diegetischer Zeuge einen Bericht bedeutender Erlebnisse gibt. Im Unterschied zu jener Episode aus *Beloukia*, in der ein Bestandteil des Dekors den Selbstmord des jungen Kriegers ausblendet, die „Sicht verdeckt“, ist es hier die Willkür des Erzählers, der das Bild der Tötung zum Opfer fällt. Die szenische Darstellung endet mit dem Befehl Jaimes in direkter Rede und wird mit der Vorstellung der aufschreienden Camilla wieder aufgenommen; dazwischen liegt kurzer zusammenfassender Bericht, der die angekündigten Bewegungen der Duellanten bis zum Zeitpunkt des Schußwechsels in fernere, abgeschlossene Vergangenheit rückt („Cela fut fait“), und der Satz „Naturellement, Manuelito tomba frappé d'une balle en pleine tête“,

---

sind. (Gleiches ließe sich sagen etwa vom Verb *bâtonner*, ebenfalls Derivat eines Nomens, das ein Schlagwerkzeug bezeichnet.)

der bereits das Ergebnis des Schußwechsels darbietet, knapp kommentiert mit einem *adverbe évaluatif*. (Wohl kann man sich bei der Lektüre des Verbs „tomba“ Manuelito niederstürzend vorstellen, doch das *complément circonstanciel* „frappé d'une balle en pleine tête“ bestimmt eine zum Zeitpunkt des Fallens bereits eingetretene, dieses verursachende tödliche Verwundung.) Wir haben es also mit einem Zeitsprung zu tun, der weniger einer kinematographischen Ausblendung entspricht als einem ebensolchen Schnitt. Nicht der schießende Jaime wird vorgestellt, nicht der Gegner, wie er die Kugel empfängt, der Tod ist allein aus der Art der Verwundung zu erschließen, erscheint aber könner- oder meisterhaft herbeigeführt.

Indem die Erzähler-Figur kommentierend zusammenfaßt, erweist sie sich einerseits, so kann man es auffassen, als zu bequem, eine szenische Darstellung der Tötung zu geben, worin eine gewisse überlegene Eleganz liegt<sup>372</sup> - Jaimes Könnerschaft ist aus der ersten Tötungsszene, dem Anschlag auf don Benito, bereits bekannt.

Andererseits ist der Zeitsprung auch wahrnehmungsmimetisch, denn er bedeutet innerhalb der spannenden, durch Details die Gespanntheit der Figuren verdeutlichenden Darstellung einen plötzlichen, überraschenden Riß. So mag der Leser sich ähnlich überrumpelt fühlen wie die Zuschauer des Duells, als der erste Schuß trifft und den Herausgeforderten sogleich fällt. Dabei übernimmt die Erzähler-Figur die Rolle des extradiegetischen Überrumpplers, wenn man so sagen darf, wie der Held Jaime in der Diegese einen solchen darstellt.

Stil des Helden Jaime und Stil des Erzählers Felipe entsprechen so einander. Eine Charakterisierung von Jaimes „Gewaltstil“ gibt Felipe, als nachsinnende diegetische Figur, in seiner Bilanz des Ereignisses: „[...] j'avais mis Jaime dans un mauvais cas qu'il avait résolu ce soir avec sa brutale élégance“ (HC, S.142).

Kaum elegant oder gewandt, geschweige denn brutal oder roh, zeigt sich Felipe als handelnde Figur: „[...] nous laissâmes tomber un pistolet, ce qui fit hausser les épaules à Jaime“ (S.140f.). Dieses einzelne, leicht vorstellbare, die herrschende Anspannung materialisierende Detail aus den Vorbereitungen des

---

<sup>372</sup> Ähnlich heißt es anderenorts: „Comment je sortis du village, trouvai un cheval et gagnai au large, je ne le raconterai pas, car j'étais las de mes allées et venues dans les coulisses et je fis le nécessaire dans une hâte obscure“ (HC, S.54).

Waffenganges, kontingent, aber eine Waffe vorstellend, ist ausgesprochen glaubhaft und wahrscheinlich, entbehrt dabei nicht einer verhaltenen, keineswegs niedrigen Komik und trägt so maßgeblich bei zum präzisen subjektiven Realismus dieser Szene; wie die Elision der Tötung finden wir die sparsame Verwendung solcher Details bei Stendhal.<sup>373</sup>

*Der Anschlag auf don Benito*, dramatischer Höhepunkt und Schluß des ersten Teils von *L'Homme à Cheval*, ist auch ein Höhepunkt subjektiv realistischer „visueller“ Darstellung; es wird hier auf genaue Weise veranschaulicht, wie Jaime Torrijos einen Gegner, der weit wichtiger ist als Manuelito, tötet<sup>374</sup>:

Je regardai Jaime. Il était fasciné, lui aussi. Sa musculature se contractait pour tenir droit ce pistolet qui devenait le centre de la situation et dont le métal semblait plus vivant que nos trois vies.

Je voudrais dire que je ne sais pas ce qui s'est passé, tant le silence fut long et tant il me semblait impossible qu'il finît jamais.

Soudain, Jaime abaissa son pistolet et le remit à sa ceinture. Ce geste produisit une révolution immense dans don Benito, qui en une seconde fut baigné dans l'espoir.

[...]

Mais Jaime pensait qu'il ne faut pas jouer avec sa chance, si sûre qu'elle paraisse [...] A la place du pistolet, sa main tenait maintenant un poignard. Et aussitôt, il frappa.

Il frappa durement, sûrement, en plein cœur. Tandis que le bras se levait, le visage de la victime s'était écarquillé immensément. Puis, il se tordit; puis il demeura stupéfait, définitivement. (HC, S.63f.)

In den Sätzen, welche die Bedrohung, dann die Imminenz der Tötung bildlich vorstellen, lautet das jeweilige Subjekt „musculature“, „main“ und „bras“. Es sind Synekdochen: Muskeln, Hand und Arm Jaimes scheinen, an seiner Statt, allein zu wirken und zu handeln, als jene Teile seines Leibes, in denen Kraft und Wagemut sich offenbaren und verdichten.<sup>375</sup> Die Aufmerksamkeit wird im ersten anhand von Details evozierten Bild zunächst auf die haltende Muskulatur gerichtet - *pars*

<sup>373</sup> Vgl. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, S.94f., und Genette, *Figures II*, S.181 und 182f., sowie *Figures III*, S.186, zum „connotateur de mimésis“.

<sup>374</sup> Vgl. oben, S.81ff.

<sup>375</sup> In der Exposition des Romans heißt es: „[...] il y avait dans son corps une force et une audace extraordinaires“ (HC, S.11).



*pro toto*, der Teil des Leibes für die wollende Person des Helden - und wandert von dort auf die Pistole, explizit als „centre de la situation“ bezeichnet und so gleichsam in „Großaufnahme“ vorgestellt, dann recht eigentlich in „Nahaufnahme“: Der Blick wird auf die metallene Oberfläche („le métal“) gelenkt, welche der Erzähler als beseelt („plus vivant que nos trois vies“) zu empfinden angibt.

Nachdem ein Kommentar des Erzählers das erstarrte Verharren der Figuren in die Länge gezogen hat, heißt es, daß Jaime „plötzlich“ die vorgestellte Pistole senkt und verstaut (hier ist die handelnde Person Subjekt), dann fällt der rhythmisch hervorgehobene Satz: „A la place du pistolet, sa main tenait maintenant un poignard“<sup>376</sup>: Während die graphische Verdoppelung „main tenait maintenant“ durch ein Sichtbarmachen seiner Bestandteile die Bildlichkeit des Adverbs „maintenant“ herausstellt<sup>377</sup>, und so den Ausdruck von Gleichzeitigkeit (Simultaneität) und Gegenwart verstärkt, erlangen bezeichnete Hand und Dolch durch die neue Synekdoche räumliche Gegenwärtigkeit. Die Zeit des Verharrens ist vorüber, und als starker Kontrast wirkt die Geschwindigkeit des nun vorgestellten, auf die zugrundeliegende Geste zurückgeführten Aktes: „Et aussitôt, il frappa“. Der entscheidende Satz ist kurz wie der Akt; die Adverbien „maintenant“ und „aussitôt“ wirken in ihrer räumlichen Verbindung im Text, drängen, stoßen auf die Verbform „il frappa“, die Satz und Absatz schließt und das bezeichnet, was Abschluß des Angriffs, Vollendung der Tötung bedeutet. Dabei steht das Pronomen „il“ für die ganze Person Jaimes; im Verb manifestiert sich also die Macht und Kraft des Helden, und nicht etwa eine ihn leitende Macht, was der Fall wäre, wenn hier wiederum eine Synekdoche stünde (*Sa main frappa*).

Die Form „il frappa“ ist das mächtigste Wort dieser *clôture*; es bezeichnet die dramatisch entscheidende Handlung, kann allein als Satz bestehen und wird, am Anfang des sich anschließenden, letzten Absatzes, wiederaufgenommen,

---

<sup>376</sup> Das vorangehende *complément circonstanciel* bildet einen *octosyllabe*, das Folgende einen *décasyllabe*.

<sup>377</sup> Ob „maintenant“ sich vom Verb *maintenir* ableitet und dieses auf ein vulgärlateinisches Verb *\*manutenere* zurückgeht, Ursprung also das lateinische Nomen *manus* ist und nicht das französische *main*, all das hat hier keine Bedeutung: Nicht auf die etymologischen Kenntnisse des Lesers kommt es an, sondern auf die Gestalt des Wortes; auf sie wird des Lesers Auge gerichtet - im unmittelbaren, wörtlichen Sinn. (Zweitrangig ist, ob der Autor diese Wirkung beabsichtigte, wichtig, daß man sie feststellen kann.)

charakterisiert, evokativ und suggestiv aufgeladen. Hier lässt sich erfahren, was es bedeutet, wenn Jaime Torrijos zustößt: „Il frappa durement, sûrement, en plein cœur“. Dies ist ein regelmäßiger, symmetrischer Alexandriner<sup>378</sup>; indem er es durch die auch klanglich suggestiven Adverbien nicht allein charakterisiert, sondern zudem sinnlich auflädt, hebt der rhythmische Satz das mächtige, des Helden Kraft konzentriert offenbarende Wort heraus und lässt es klingen.<sup>379</sup>

Die konzentrierende Kürze der Aktionsdarstellung erlaubt indes eine Mindest-Amplifikation, eine Amplifikation geringstmöglicher Ausdehnung, die nur einen einzigen weiteren Aspekt der Tat vorstellt; ein erweiterter kinematographischer Effekt macht, nach dem Wesen, auch die Wirkung von Jaimes Zustoßen sichtbar und auf diesem Wege fühlbar. Der Satz „Tandis que le bras se levait, le visage de la victime s’était écarquillé immensément“ besteht in seinem ersten Teil aus einer neuen Synekdoche, die Jaimes Arm, wie er sich hebt, in „Nahaufnahme“ vor Augen führt; damit aber wird eine Wiederholung des Zustoßens gegeben, und zwar in „Zeitlupe“: Liest man den als *octosyllabe* hervorgehobenen Temporalsatz<sup>380</sup>, so hebt sich, aufgrund des Kommas nach dem Verb „levait“, die innere Stimme, mit der wir lesen, spätestens dort - hebt sich, so wie der vorgestellte Arm mit dem Dolch. Doch stellt diese Protasis mimend eine längere (hebende oder ansteigende) Bewegung vor, als es der Satz „Et aussitôt, il frappa“ tut, dessen Verb ja gleichzeitig die Bezeichnung des Senkens oder besser Niedersausens enthält; die Bewegung erscheint kontrastierend stark verlangsamt. Die Apodosis des Satzes stellt, gleichzeitig<sup>381</sup>, das Gesicht des Opfers vor, in „Nahaufnahme“, denn das Verb „s’écarquiller“, an sich bereits ausdrucksstark, wird durch das hyperbolische Adverb „immensément“ (hier spricht Felipe

<sup>378</sup> „Il frappa | durement || sûrement | en plein cœur“ (3 | 3 || 3 | 3 Silben).

<sup>379</sup> Derart aufgeladen kommt es in jener Sequenz zum Einsatz, die im Epilog, also in symmetrischer Stellung bezüglich dieser ersten *clausule interne* der Erzählung, die Opferung Braves darstellt. (Siehe Teil eins, Kapitel zwei, I).

<sup>380</sup> Es kann auch auf einen ausgesprochenen Wohlklang durch untereinander verbundene Assonanzen und Alliterationen der unbetonten Silben hingewiesen werden, der sich im nicht rhythmisierten Hauptsatz fortsetzt - die euphonische Bedeutung des stummen „e“ sollte nicht unterschätzt werden:

„Tandis que le bras se levait, le visage de la victime s’était écarquillé immensément“.

Freilich ist in diesem Bereiche Vorsicht geboten, da in der Prosa solche Effekte nicht leicht wahrgenommen werden.

<sup>381</sup> Es herrscht syntaktische Simultaneität.

empfindliche Subjektivität) in seiner Ausdehnung suggerierenden Wirkung aufs äußerste gesteigert. So nimmt der Leser, indem sich ihm die Todesangst des Opfers durch eine visuelle Überzeichnung mit stärkstem Ausdruck mitteilt, eine ähnliche Perspektive ein wie der nur von außen betrachtete Täter während der Tat. Während der Zustoßende den Blick auf das Ziel des Stoßes richten muß („en plein cœur“), nehmen wir als Leser, mit dem zuschauenden Felipe, die äußeren Anzeichen der inneren Wirkung wahr.

Das ermöglicht ein besonderes Erlebnis tödlicher Gewalt. In den letzten beiden Sätzen, welche die letzten Gesichtsausdrücke von Benitos vorstellen, ist die tödliche Wirkung des Stoßes, ja der Tod selbst, an diesen ablesbar. Das aufgerissene Gesicht, heißt es, verzerrt sich, zieht sich also zusammen („Puis, il se tordit“): Ein plötzlicher, sehr heftiger Schmerz läßt sich erschließen oder errahnen; dann bleibt das Gesicht endgültig „stupéfait“, also sehr erstaunt, wie betäubt, „wie vor den Kopf gestoßen“. So aber ist der gewaltsame Tod anwesend, sichtbar gemacht, durch den sichtbaren Ausdruck, den er im Ereilten hervorruft und hinterläßt.<sup>382</sup>

Auf diese Weise werden bei Drieu die dramatischen Paroxysmen, die unheroisches Erlebtes und geschautes (im Wesen erfaßtes) Heroisches, „niedriges Böses“ und „heroisches Böses“ darstellen, mit wenigen Worten zu ausgesprochen starker visueller Wirkung gebracht; subjektive, das heißt hier perspektivische, Wahrnehmung bewegter Bilder wird vorgestellt, und die derart selbst erscheinenden Bilder sprechen für sich. Die dichteste und stärkste Darstellung ist gleichzeitig die am stärksten gewalthaltige. Die Wörter „bras“, „main“, „poignard“, die allein bereits Symbolwert besitzen (als Metonymien Macht, Kraft, Stärke, Gewalt bedeuten)<sup>383</sup>, werden durch stilistisch gekennzeichnete Sätze herausgehoben und, indem sie etwas Bewegtes bezeichnen, bildlich aufgeladen.

<sup>382</sup> Zum Blick auf das Opfer (*victime*) siehe Hines, *Le Rêve et l'Action*, S.122.

<sup>383</sup> Der Dolch ist freilich auch Symbol des Verrats, doch kann bei Drieu der ideale Held ein Verräter sein (siehe oben, Teil eins, Kapitel III, 2 und Teil zwei, Kapitel I, 1); vgl. auch Pierre Yana: „Le traître. L'esthétique de la guerre dans l'œuvre de Drieu la Rochelle“, *Revue des Sciences Humaines*, Lille, 1986, S.41-60.

## KAPITEL III

SZENISCHES IN WEITEM RAUM: ALLGEMEINE KAMPFHANDLUNGEN  
ALS EPISCHER PAROXYSMUS

Wie steht es mit den Bildsequenzen in weniger oder nicht dramatischen und dennoch paroxystischen Kampfdarstellungen? Es ist die Rede von jenen längeren szenischen Darstellungen von Kämpfen, an denen Statisten teilnehmen. Sie selbst pflegen keine entscheidende Veränderung zu bringen, die einen Teil oder ein Ganzes abschliesse, können aber dynamisch ausrichtend wirken; als untergeordnetes dramatisches Moment, retardierend, treten sie durch verhältnismäßig breite Schilderung stark hervor. Sie sind nicht eigentlich spannend, sondern, liest man sie gern, fesselnd: Höhepunkte von sich überbietender Aktion, Höhepunkte der Ausgestaltung.<sup>384</sup> Es fällt hier keine unterschiedliche Gestaltung eines erlebenden, fühlenden, dabei wenig heroischen Helden von „niedriger Bosheit“ einerseits und eines aus der Nähe von außen betrachteten Helden von „heroischer Bosheit“ andererseits auf. Vielmehr finden wir stets den erlebenden Helden, zum einen als handelnd am Kampf Teilnehmenden, zum anderen als den Kampf Betrachtenden. - Die innere Gliederung des Folgenden richtet sich nicht nach der Intensität der dargestellten Gewalt, die hier schwer greifbar ist, sondern nach der Breite der Darstellung, die der Weite des vorgestellten Raumes entspricht.

*1. Ausgeübte und erlittene Gewalt aus der Sicht des Handelnden*

*Felipes Feuertaufe (HC)* stellt einen kleinen Ausschnitt einer Schlacht dar, ein Scharmützel von berittenen Vorposten in einem Hohlweg; Felipe stürzt sich, indem er sein Maultier mit einem Dolch anspornt, ins Gefecht:

Dans le creux du chemin, il y eut mêlée, et grâce à mon poignard, je n'y arrivai pas trop tard.

---

<sup>384</sup> Vgl. Staiger, *Grundbegriffe*, S.121.

Ma mule enragée se chargea par ses cabrioles de m'y assurer un rôle singulier. Tant et si bien qu'elle et moi, nous heurtant aux ennemis et aux amis, nous finîmes par culbuter. La chute me parut assez longue, mais le contact avec la pierraille fut brutal et déchirant et je perdis un peu le bienheureux sens des choses terrestres dont j'étais en train de jouir.

Quand je me réveillai, il n'y avait plus sur la route que deux ou trois gisants comme moi, et j'avais fort mal au bras droit et à la jambe droite. Mon vêtement était déchiré et je saignais. Ma mule s'était relevée et, oublieuse de son indignation, broutait quelque broussaille. (HC, S.45)

Die vorgestellten äußeren Bedingungen und Details des Sturzes im Kampf sind allein geeignet, zum Lachen zu reizen. Wohl läßt der Erzähler die evozierten Motive, das Maultier in unterschiedlicher Haltung, aber auch den steinernen Grund („la pierraille“), für sich selbst sprechen; doch gibt er dabei einer besonderen Distanz zum eigenen Erlebnis Ausdruck, einer Distanz, die den Gesamteindruck der Szene bestimmt. Indem nämlich die possenhafte Darbietung des Helden in erhaben abstrahierenden Worten berichtet, die Funktionweise des Burlesken also umgekehrt wird, entsteht Humor, der sich hier als ebenso leichte wie strenge Form der Wahrnehmungsdarstellung erweist. Der Erzähler beherrscht das Berichtete, doch verfälscht er es nicht, denn auch die Erhöhung (*sublimation*)<sup>385</sup> ist Teil der wahrhaftig vorgespiegelten Wirklichkeit: Ein Sturz ereignet sich, er wird vom Stürzenden wahrgenommen<sup>386</sup>, diese Wahrnehmung liegt der formenden Erinnerung zugrunde, die ihrerseits wahrgenommen und entsprechend berichtet wird. Wir sahen, daß Felipe das Kriegerische auch seines Wesens erahnt und daher freudig in den Kampf zieht.<sup>387</sup> So handelt es sich um

---

<sup>385</sup> Vgl. die oben zitierten Ausführungen Drieus den „réalisme“ betreffend (Kapitel II, 2, zum komischen Zweikampf zwischen Gilles und Galant); hier wird im dort gemeinten Sinn „transponiert“.

<sup>386</sup> Den Ablauf des Kampfes zwischen Sturz und Erwachen aus der Ohnmacht nimmt Felipe nicht wahr, folglich wird er nicht berichtet; der erzählende Felipe rekonstruiert nicht, zumal wo Einzelheiten nicht erheblich sind für Handlung und Gestalt des Dekors.

<sup>387</sup> Zuvor heißt es: „Quand le combat commença, je fus saisi entièrement par l'orgueil, mais c'était un orgueil que je voulais épancher dans tous mes compagnons et qu'il faut appeler amour. Emu par l'approche d'un événement tout à fait inconnu, mais qui aussitôt semblait fait pour remplir mon cœur, je m'étais glissé jusqu'après d'un détachement d'avant-garde“ (HC, S.44).

eine glaubhafte und wahrscheinliche strenge Darstellung einer strengen Wahrnehmung von Vergangenenem.<sup>388</sup>

Die unmittelbare Wahrnehmung des Sturzes aber ist unmittelbar gegenwärtig, da im Bericht geschundener Leib und Schmerz erwähnt werden: „j’avais fort mal au bras droit et à la jambe droite. Mon vêtement était déchiré et je saignais“. Dies ist ein gutes Beispiel für Präzision, die in binärem, je zwei Details vorstellendem Gefüge *vraisemblance* und nachfühlbare Anschaulichkeit schafft: Die Teile des Körpers sind allgemein bekannt und recht genau vorstellbar, auch ohne nähere Angaben, also idealtypisch; erfahrene physische Schmerzen sind in der Erinnerung des Lesers zumindest verschwommen als ein besonders Unersprißliches lebendig, daher ist im Text keine Charakterisierung nötig - sie würde das Bemühen eigener Erinnerung sogar erschweren; endlich haben viele Körperteile, so der Arm, symbolische Bedeutung. Das Wort „bras“, und hier ist vom „bras droit“ die Rede, der gewöhnlich als der starke Arm angesehen wird, begegnet uns von neuem, als Synekdoche hervorgehoben, in jener Darstellung des Anschlags, die wir oben sahen, und erfüllt dort die hier verhinderte kriegerische Funktion.<sup>389</sup>

*Die Befreiung des entführten Hassan* durch Hassib (B) und die anschließende Flucht zu Pferd, in deren Verlauf eine Barrikade überwunden wird, stark epische Ausgestaltung eines retardierenden Moments und deshalb hier zu behandeln, stellen eine angreifende und eine nach vorn flüchtende Bewegung dar,

---

<sup>388</sup> Vgl. dazu Friedrich Georg Jünger, *Grüne Zweige. Ein Erinnerungsbuch*, Stuttgart, 1978, S.5: „Erinnerung ist, im Unterschied zum Gedächtnis, etwas Gereiftes, und in dem Maße, in dem sie ausreift, darstellbar. Das bloß Faktische, das zusammenhanglos ist, kann keine Wahrheit begründen, und der Mensch, der daran haften bleibt, wird, so stark immer sein Gedächtnis ist, wenig erinnern. Wer nur von Tatsachen ausgeht, der vergißt, daß sie isoliert sind. Auch gibt es davon zu viele, so daß eine Auswahl nötig wird“. *L’Homme à Cheval* ist ein fiktives Erinnerungsbuch. - Zum Problem der Wirklichkeitsverfälschung durch das (literarische) Wort siehe die einleitenden Ausführungen von Yukio Mishima in *Taiyô to tetsu* (1968); frz. Übersetzung: *Le soleil et l’acier*, Paris, 1993.

<sup>389</sup> Die anschließende, glimpflich verlaufende Begegnung des versprengten Felipe mit feindlichen Reitern behandeln wir nicht, da weder ein Gewaltaustausch noch eine Gewalteinwirkung zustandekommen (*HC*, S.46f.).

Es sei zumindest darauf hingewiesen, daß ein stilistischer Vergleich dieser Darstellung mit jener des von Fabrice del Dongo im Ausklang der Schlacht von Waterloo Erlebten die festgestellte Nähe zu Stendhal besonders bestätigen kann. Es ist dabei auch zu bedenken, daß die in *L’Homme à Cheval* geschilderten Erlebnisse in einer Zeit angesiedelt sind, die sie nur wenige Jahrzehnte von den Abenteuern des Helden von *La Chartreuse de Parme* und auch deren Niederschrift trennt.

die, im Gegensatz zu Felipes Reiterstück, beide gelingen. Wir betrachten sie nacheinander und stellen zunächst, in der Darstellung der ersten, eine strengere Abstraktion fest als bisher gesehen:

[Hassib] se jeta sur Felsan qui, ayant dégainé, l'attendait avec ce rictus de haine qu'il retenait depuis des années. Ils ferrailèrent, mais les hommes d'Hassib se rendirent maîtres de la douzaine d'hommes qui suivaient Felsan. Celui-ci dut abaisser son sabre. Toujours sans dire mot, Hassib s'empressa de le faire bâillonner avant qu'il eût le temps de hurler au traître. (B, S.162)

Es fällt auf, daß die Überwältigung des Entführers und seiner Männer rasch und mit innerem Abstand erzählt wird, was den Text zusammenfassendem Bericht annähert. Doch wird Felsan visuell charakterisiert („avec ce rictus de haine“, aber auch „ayant dégainé“), und diese Details machen die Darstellung szenisch, unmittelbar vorstellend und vorstellbar. Sie beginnt mit Schwung, Hassib „wirft sich“ auf den Gegner: Das Verb „se jeter“ ist nicht unsuggestiv, auch ausdrucksstark (als Ausdruck einer inneren Schwungkraft), in diesem Zusammenhang aber, als allein Hassib Charakterisierendes, wirkt es distanzierend, da es alles Vorstellbare außer der angreifenden Bewegung abstrahiert. Der Kampf wird durch die Worte „ils ferrailèrent“ vorgestellt: Das Verb faßt eine zeitlich ausgedehnte Bewegungsabfolge zusammen, nicht ohne die Bewegung selbst (und etwaige leichte Verwundungen) zu abstrahieren; hingegen wird das Geräusch der aufeinandertreffenden Klingen suggeriert, deren Metall schwach evoziert; es handelt sich um einen abwertend charakterisierenden Ausdruck (für ungeschlachtet, lärmendes Fechten), der aber nicht grob oder niedrig ist. Erhaben wird umschrieben, daß Hassibs Männer ihre Gegner bezwingen: „[...] ils se rendirent maîtres de la douzaine d'hommes“, eine rein abstrakte Wendung. Doch folgt die nicht minder erhabene Aussage „[Felsan] dut abaisser son sabre“: Das einfach bezeichnete Senken des Säbels ist eine Gebärde, die Aufgabe symbolisiert, zugleich aber ein präzises, visuelles, leicht vorstellbares Detail.<sup>390</sup> - Gemeinsam ist all diesen Bestandteilen, daß ihre zusammenfassende und abstrahierende, reduzierende Kürze raschen Ablauf suggeriert und zugleich die innere Distanz des

<sup>390</sup> Es heißt weder *Il se rendit* noch *Il dut baisser les armes*; der zweite Fall läge nur auf halbem Wege zwischen Abstraktion und Anschaulichkeit, da die Wendung geläufig ist und die Aufmerksamkeit des Lesers über sie hinwegginge.

die Lage beherrschenden Helden, der die Gegner im Handstreich besiegt; trotzdem verbleibt ein Mindestmaß an Anschaulichkeit und Einprägsamkeit. Man könnte hier von heroischer Abstraktion sprechen<sup>391</sup>, wobei festzustellen ist, daß der Zug ins Erhabene auch in der räumlich-zeitlichen Ansiedlung der Geschichte begründet liegt.

Die zweite Hälfte des Streichs besteht in der gewaltsamen Flucht nach vorn zu Pferd, die der Befreite nur knapp übersteht. Sie ist stark szenisch dargestellt, in ihren einzelnen kurzen und langen, aber stets geschwinden Bewegungsabschnitten. Da die Sätze hinsichtlich ihrer Bedeutung sehr eng verbunden sind und das jeweils nächste Ziel, den nächsten Bewegungsabschnitt unmittelbar in Angriff nehmen, läßt sich eine nahezu vollständige, gänzlich auslassungsfreie Wiedergabe der verhältnismäßig langen Sequenz nicht umgehen:

Un gros de cavaliers ennemis en patrouille avançait dans une rue qui donnait sur la place de la mosquée.

Hassib partit en trombe dans la direction opposée qui n'était pas la bonne pour rejoindre le château d'Abdul. Il se heurta bientôt à une barricade.

Les soldats qui la garnissaient ne s'y trompèrent pas et lancèrent une foison de flèches sur la petite troupe qui se cabra et se renversa à demi. Des chevaux en tombant en firent tomber d'autres. Hassib dans un paroxysme d'attention et de muscles contint une seconde son cheval au milieu de la tourmente et interrogea la situation. Mais il vit Hassan à terre, alors il n'eut plus qu'une pensée. Bondissant par-dessus un dangereux buisson de pattes et de sabots agités, il happa le petit corps au passage. Son mouvement avait été si brusque, il s'était lancé si violemment qu'il ne put s'arrêter et traîna un long moment sur le sol celui qu'il voulait sauver.

Enfin il parvint à briser la bouche de sa bête et put hisser sur sa selle un corps pantelant et muet. Le parti de cavaliers arrivait à toute allure et son cheval l'avait entraîné vers eux. Ne comptant plus sur les hommes qui lui restaient, il ne vit qu'une issue. Il volta et se jeta droit sur la barricade. Le long d'un mur elle était moins haute; ce fut de ce côté-là qu'il enleva son cheval et parvint à lui faire passer l'obstacle. Il se trouva au milieu d'une foule effarée et hérissée d'armes. Eperonnant son cheval et le tirant en même temps, il le fit ruer atrocement de droite et de gauche, puis il se jeta en avant.

A l'arrière de la barricade, la rue était déserte soudain et il put détalier à corps perdu. Un peu plus tard il se jeta dans la première ruelle venue au bout de laquelle il trouva un grand espace ouvert. (*B*, S.163f.)

<sup>391</sup> Damit sei wiederum auf Borges' Darstellungskunst gewiesen.



Pferd und Reiter sind als gespannte Einheit ohne weitere Präzisierung leicht vorstellbar; als Bewegtes steht diese Einheit im Mittelpunkt der Darstellung und offenbart eine mächtige, knapp beherrschte Stoßkraft. Die Verbform „il se jeta“ kommt dreimal vor: Mit der Vorstellung des galoppierenden Pferdes verbunden, läßt sie weitaus größere Kraft, Wucht, Schnelle spüren als in der vorangehenden Sequenz, wo mit den Worten „il se jeta“ Hassib vorgestellt wird, der sich zu Fuß auf den Gegner wirft. Im Gegensatz zum abstrakten bildlichen Ausdruck „il se heurta [...] à une barricade“ stellen so die Worte „il se jeta droit sur la barricade/en avant/dans la [...] ruelle“, „brandissant par-dessus“, „il put détalé“ die Bewegung von Pferd und Reiter ebenso erfüllbar wie sichtbar vor. Dabei hebt die durch Adverbien verstärkte Charakterisierung eine gewagte Gewalttätigkeit von Hassibs Handlungen heraus: „il put détalé à corps perdu“, „il le fit ruer atrocement“; das letzte Adverb, ausgesprochen stark, die Wendung „briser la bouche“ und die Vorstellung des ungewollt am Boden geschleiften Knaben suggerieren inneren und äußeren, eigenen und fremden Schmerz.

Doch verteilen sich diese Verstärkungen weitgehend auf drei Höhepunkte, denn die erregende, schmerzhafteste Aktion gipfelt in drei Kunststücken des Reiters, die einander überbieten. Erster Höhepunkt, als „paroxysme d'attention et de muscles“ charakterisiert, ist das Halten des Pferdes, als die anderen im Pfeilhagel einander umreißen; der zweite das Aufgreifen des Knaben über die gestürzten Pferde hinweg; der dritte endlich das Durchbrechen der stark bewehrten Barrikade. Diese Überbietung, die im Gegensatz steht zur Schilderung des Handstreichs gegen die Entführer, ist recht eigentlich episch, d.h. heroisch-episch.

Weniger merklich, doch nicht weniger nachhaltig, wird die Beherrschung der Lage durch den Helden in dessen lagebedingter Wahrnehmung von Gegenständlichem und Beseeltem dargestellt. Hassib, fokale Figur<sup>392</sup>, nimmt ausschließlich das für sein Wollen in der gegebenen Lage Wesentliche in einer wiederum nur in der gegebenen Lage erscheinenden möglichen Wesenhaftigkeit desselben wahr. Diese Illusion entsteht, sieht man ab von der Metonymie „un corps pantelant et muet“, die den geschundenen Knaben bezeichnet, durch

---

<sup>392</sup> Die Aussagen „Mais il vit Hassan à terre, alors il n'eut plus qu'une pensée“ und „Ne comptant plus sur les hommes qui lui restaient, il ne vit qu'une issue“ offenbaren bzw. bestätigen interne Fokalisierung sowie *ocularisation interne secondaire* (Augen-Standpunkt der Figur); es wäre ohne weiteres möglich, alle Verben in die erste Person zu setzen.

Metaphern, die uns in dieser Funktion erstmals begegnen. Während das Bild „une foule [...] hérissée d’armes“ noch als idiomatisch und als Metapher kaum erkennbar gelten kann, dabei nicht wenig anschaulich ist, fällt folgendes, auch weil sonst nichts Ähnliches gegeben ist, stärker auf: „un dangereux buisson de pattes et de sabots agités“. Der einprägsame Bildausdruck erfaßt die Gestalt und die Gefährlichkeit der ungewohnten Erscheinung, indem er ins Urbildliche einer seltsamen pflanzlich-tierischen Bedrohung des Menschen überträgt; ein gewisses Vergnügen daran ist möglich.

Wohlgefallen zu erzeugen vermag auch der Abschluß des dargestellten Ritts: „il se jeta dans la première ruelle venue au bout de laquelle il trouva un grand espace ouvert“. Der Kontrast von Gasse und weitem Platz ist auch ohne nähere Charakterisierung erfahrbar, man könnte sogar das Wort „espace“ als suggestive, zu Assoziationen einladende Abstraktion ansehen. Das Auffangen eines kanalisierten mächtigen Schwungs in einem weiten, offenen Raum aber ist ästhetisch sehr befriedigend und kann assoziiert werden mit dem Münden eines Flusses oder Stromes in ein weiteres Gewässer, in die See - zumal es im allgemeinen Sprachgebrauch heißt: *le fleuve se jette dans la mer*.<sup>393</sup>

*Der Kampf um die „plaza de toros“ (G)* offenbart dagegen mit der Wahrnehmung des Helden zunächst weder Schönes noch Beherrschtes. Der Ort in der Extremadura steht unter angriffsvorbereitem Artillerie-Beschuß, und Gilles eilt zum Stierkampftheater, das den Verteidigern als Stellung dient:

Il grimpa vers la plaza. Les femmes, avec leurs petits pieds busqués et gais, montaient par là, les dimanches... Ah! ah! non. C’était dans le ciel, cette glissade dandinante et crissante. Il se jeta à terre, il retrouvait la terre autrefois embrassée. Cela chut au-delà de la plaza, à deux cent mètres pour le moins. ‘Je suis bon’, dit-il à tout hasard. Et il repartit.

Il entra dans la plaza. [...] On lui indiqua le premier étage, il s’y rendit. [...]

Les traits de feu et la rumeur se rapprochaient du bas de la pente. Evidemment, les tranchées du bord de la rivière avaient été forcées. Au même moment, un glissement sinistre dans les plages du ciel...

<sup>393</sup> Vgl. dazu G. Bachelard, *L’eau et les rêves*, Paris, 1942, „Introduction: Imagination et matière“.

Toute la bâtisse était soufflée. Gilles s'était jeté, meurtri, sur le carrelage. Un monstrueux volcan sortait de terre. 'Mon moi arraché dans une flamme, un hurlement. Retombé, mais flagellé, lapidé. Cent cailloux atrocement roides. Hurlement. Plus rien.'

Gilles se redressa machinalement, à côté du lieutenant, qui, lui, ne s'était pas couché [...]. (G, S.682f.)

Der Held steigt also empor zu den Kämpfenden, die Gefahr herausfordernd, steigt auch innerhalb des Theaters (auf dessen Symbolik wir im folgenden Kapitel eingehen) wiederum empor, wird aber dann von der Detonation eines nahe einschlagenden Geschosses halb in Deckung getrieben, halb umgeworfen, weniger durch die Druckwelle als durch den Eindruck der Sinnesbetäubung, von harten Teilchen getroffen, jedoch nicht verwundet. Seine Wahrnehmung der Sprengkraft wird in einer lyrischen Explosion mit seinen eigenen Worten dargestellt - wir sahen im ersten Teil<sup>394</sup>, daß die Fortsetzung von Gilles' Rede in *discours indirect libre*, hier nicht zitiert, dramatisch funktioniert, da sie Gilles' Fluchtversuch, retardierendes Moment, motiviert; der Held verliert durch die Erschütterung seine heroische Haltung.

Wie bei der dramatischen Ergreifung Gilles-Walters durch die Falangisten wird die Darstellung des Gewalterlebnisses durch unmittelbare Worte<sup>395</sup> in unmittelbaren Sinneseindrücken gegeben. Dabei handelt es sich um reinen Eindruck von eigenem Inneren und fremdem Äußeren, dem keine Einfühlung in das (dem Veteranen Gilles bekannte) gegenüber tretende Phänomen und keine Reflexion, sondern fast gleichzeitige Assoziierung zugrundeliegt, denn das Phänomen reißt den Wahrnehmenden buchstäblich um. Unverbundene Aussagen in Form kürzester verbloser Sätze bezeichnen innere Empfindung („Mon moi arraché“), Wahrnehmung des Gesichts („une flamme“), des Tastsinns, so die suggestive, hyperbolische Gradation von Metaphern „flagellé“ - „lapidé“ - „Cent cailloux atrocement roides“, und Wahrnehmung des Gehörs, so der ebenfalls suggestive monoreme Satz „Hurlement“, der für den eigenen Schrei Gilles'

---

<sup>394</sup> S.64.

<sup>395</sup> Die Anführungszeichen zeigen an, wie stets bei Drieu, daß die Worte gedacht, nicht (laut) gesprochen sind. Ihretwegen ist eher auf direkte Rede als auf *discours immédiat* (Genette) zu schließen, denn sie vermitteln, zeigen an, daß der Sprecher ein anderer ist. Nichtsdestoweniger liegt ein eigentlicher „innerer Monolog“ vor, der anhand verbloser Sätze eine Illusion von Unmittelbarkeit schafft.

steht.<sup>396</sup> - Im *complément circonstanciel* „dans une flamme, un hurlement“ kann dieses letzte Wort auch, als Metapher, einer Suggestierung des Knalls dienen. - Die kurze, ungefügte, scheinbar unbeherrschte Form des Ausdrucks entspricht einer völligen Überwältigung und Beherrschung des denkenden Helden durch das Erlebnis. (Zuvor bezeugt als Gegensatz etwa die in erlebter Rede gegebene Suggestierung von Geräusch und Bewegung heransausender Geschosse, „C’était dans le ciel, cette glissade dandinante et crissante“<sup>397</sup>, eine mit Hilfe aktiver Partizipien gestaltende Charakterisierung feinerer Wahrnehmung, subjektiv, doch nicht subjektivistisch, die gleichzeitig Gestalt, Wirkung und Wesen des Gegenübertretenden zu fassen versucht. Die nur dem Erzähler angehörende Metapher „Un monstrueux volcan sortait de terre“ - Gilles, bereits in Deckung gegangen, kann das so kaum wahrnehmen - evoziert eher die beeindruckende Gestalt der Detonation.)

Die verlorene Form des Helden wird, so sagten wir, *in extremis* zurückerlangt; der letzte Satz von *Gilles* stellt den Helden beherrscht und kämpfend vor und verbildlicht solcherart das Ergebnis der letzten dramatischen Entwicklung, die der lyrische Ausbruch nach sich zog: „Il trouva un fusil, alla à une meurtrière et se mit à tirer, en s’appliquant“ (*G*, S.687). Man kann diesen szenisch darstellenden Satz nun auch als verschobenen Abschluß einer epischen Schlachtdarstellung ansehen, die damit ausklingt in strengem heroischen Stil.<sup>398</sup>

## 2. Geschaute Gewalt

Als Betrachtetes, ja Geschautes werden, in den beiden Texten, die wir als die komplexesten und vollendetsten erkannten, *Gilles* und *L’Homme à Cheval*,

---

<sup>396</sup> Etwas weiter liest man: „Il se rappelait qu’il avait hurlé d’effroi, un hurlement honteux“ (*G*, S.684).

<sup>397</sup> Das deiktische *déterminant démonstratif* „cette“ kann nur dem Helden angehören, die Vergangenheitsform des Präsentativs „c’était“ nur dem Erzähler, daher *discours indirect libre* oder erlebte Rede.

<sup>398</sup> Ihm geht die längere, eindeutige unmittelbare Rede Gilles’ voraus, mit der größte Nähe zum Inneren des Helden hergestellt wird. Im letzten Satz ist es dagegen erlaubt (nicht einzig möglich), diesen als von außen betrachtet zu sehen; der durch seine Rede entstehende Kontrast, der Übergang von erster zu dritter Person, begünstigt diese Sicht. (Siehe oben, Teil eins, Kapitel I, 2).

zwei breite Schilderungen allgemeiner Kampfhandlungen mit sehr vielen Beteiligten gegeben, an denen der Held, obwohl zugegen und willens, nicht teilnehmen kann; so bleibt er Betrachter. Es handelt sich um zwei eigentliche Tableaus, deren eines eine Schlacht ins Bild setzt, die nicht wirklich zustandekommt, und deren anderes eine Schlacht, die aus der Sicht des Betrachters verloren geht. Beide Tableaus sind hochbewegt, stellen Bewegtes vor, das voll innerer Bewegung wahrgenommen wird.

*Die Schlacht bei Aguadulce (HC)*, genauer: der Kavallerieangriff des Jaime Torrijos folgenden Regiments von Agreda, dessen Scheitern die Entscheidung der Schlacht bringt, wird vom gefangenen Felipe aus der Perspektive des gegenerischen Feldherrn don Benito, von der Höhe eines Kirchturms, aufmerksam verfolgt - ein Motiv, das ähnlich schon in *Beloukia* verwendet, aber nicht ausgestaltet wird.<sup>399</sup> Hier hingegen werden sowohl der Beobachterposten als auch das entfernte Geschehen szenisch dargestellt; wir betrachten aber die Schlacht, das, was Felipe von ihr wahrnimmt. Dabei ist es nicht einfach, in dieser längsten Szene der Erzählung - sie leitet zum kontrastierenden dramatischen Höhepunkt, der *clôture* des ersten Teils, über - die zum Zitieren nötigen Kürzungen vorzunehmen:

Don Benito regardait au-dehors; de loin, par-dessus son épaule, je regardai aussi. Difficile de comprendre au premier abord, à travers la fumée qui montait vers nous: j'apercevais de vagues lignes de soldats çà et là, hors du village, de faibles files qui cheminaient ou tiraillaient. J'étais trop loin de l'embrasement pour voir ce qui se passait dans le village même. Mais la fusillade et la rumeur, au bout d'un moment, semblaient s'éloigner de nous.

- Votre imbécile d'ami est en train de se faire battre.

[...]

Sans se retourner, don Benito jeta:

- Ici, il est en train de perdre pied. C'est mon centre. Or, il a jeté presque toutes ses forces d'infanterie contre ce centre. Elles sont en train de fondre.

- [...] Ah mais, voilà qui devient intéressant.

Don Benito prit sa lorgnette et regarda au loin. Sa voix s'était légèrement altérée. Je m'approchai et regardai par-dessus son épaule. Au loin, une troupe de cavalerie approchait du village, en ordre

---

<sup>399</sup> B, S.207f.

déployé. Je devinai que c'était la cavalerie de Jaime, le régiment d'Agreda. [...]

- Très bien, fit don Benito.

Je regardai et soudain je compris. Les cavaliers d'Agreda s'avançaient au trot sur un terrain qui était découvert jusqu'à l'entrée du village. Mais un renflement du terrain sur leur droite empêchait leur développement de ce côté-là. Or, de l'infanterie à brassards rouges se dissimulait au revers de ce pli de terrain. De sorte que les cavaliers allaient être pris en flanc par les feux de cette infanterie, tandis qu'il se heurteraient aux premières maisons du village où les coups de feu de plus en plus rares indiquaient que sans doute les partisans de don Benito étaient les maîtres.

Il me sembla que Jaime, que je devinais maintenant en tête d'Agreda, allait droit à sa perte. (HC, S.50ff.)

Hier haben wir es mit einer doppelten Teichoskopie desselben Geschehens zu tun. Die Worte don Benitos in direkter Rede geben eine wesentlich dramatische, szenische Erklärung, der Bericht des erzählenden Felipe hingegen eine epische Schilderung der in der Tiefe sich abspielenden Kämpfe. Zunächst manifestiert sich der ästhetische Blick Felipes, der das ausschnittshaft Wahrgenommene nicht zu deuten vermag, es entsteht kein Bild aus den „Linien“ („j'apercevais de vagues lignes de soldats çà et là, de faibles files [...]“). Sobald der handelnde Felipe aber, der Maueröffnung oder Fensternische genähert, das Geschehen mit dem Blick ganz erfassend vorgestellt wird, erhält der Leser - als wirkten die kurzen Erläuterungen, die der Feldherr selbst gab - im längeren vorletzten Absatz eine präzise Veranschaulichung jener Bewegungen, die Reiter und feindliche Infanterie vollführen, und zwar in militärischer Sicht: Der ästhetische Blick Felipes wird zum Blick des Strategen, der erfaßt und versteht, indem er die Dinge gemäß ihrer Bedeutung für den Kampf sieht.

Doch ist der strategische Blick Felipes, obgleich wohlbeherrscht, nur angenommen. Der Erzähler unterzieht sich, als die sich abzeichnende Angriffsbewegung der Reiter losbricht, einem Wechsel der Wahrnehmung und berichtet, erzählt, evoziert entsprechend seinem ästhetisch wahrnehmenden, nun gar gestaltenden Blick; das Auge scheint das sich bietende Bild unmittelbar zu gestalten:

Les cavaliers d'Agreda se mirent au galop. [...]

Hommes et chevaux, au comble de l'esprit animal, formaient des centaures qui s'élançaient dans une ruée semi-divine vers notre

clocher - dont les cloches auraient dû sonner. O magnifique rangée de poitrails qui s'avançaient vers nous, qui montaient vers nous! O crinières! O queues! O écume! O long cri perdu! Mystère d'humanité qui se donne pour rien, à rien! O beauté qui te suffis frénétiquement à toi-même! O minute à jamais perdue, à jamais éternelle dans le cœur!

[... (- Die kunstvolle Überleitung zum Folgenden können wir hier nicht behandeln)] L'infanterie de don Benito se dressait tout le long du relèvement de terrain, au flanc d'Agreda. Et d'épouvantables feux de file jetaient la confusion dans l'escadron de droite. Les chevaux s'effondraient, se cabraient, retombaient les uns sur les autres. Les centaures se disjoignaient, âme d'un côté, corps de l'autre. Je vis Jaime tourner la tête vers le malheur, puis de nouveau faire face en avant et lever son sabre. Agreda continuait d'avancer, devenait énormément visible dans son détail éperdu.

Alors il y eut trois grosses détonations à la lisière du village. Don Benito avait là une batterie. A droite et à gauche de Jaime, derrière lui il y eut deux trouées dans le flot de ses hommes.

Les cavaliers arrivaient sur le village: ils se perdirent dans la fumée des feux de mousqueterie qui en sortaient. (HC, S.52ff.)

Diesen epischen Paroxysmus haben wir im ersten Teil der Arbeit als einbezogen in die dramatische Entwicklung betrachtet und konnten so die Apostrophen Felipes, teils nominal, teils im Präsens, als Ausdruck seines Pathos werten.<sup>400</sup> Indes liegt darin auch ein stark Evokatives, episch Vorstellendes, das leichtvorstellbare Einzelbilder bewegt erscheinen und so die stark filmische oder kinematographische Illusion eines Bilder-Rausches entstehen läßt: Die mächtig hervorbrechende Erinnerung des Erzählers läßt visuelle Wahrnehmung von Einzelheiten (Bildausschnitten) in bestimmter, einem künstlerisch wahrnehmenden Blick entsprechender Reihenfolge sichtbar werden. Sie werden sichtbar, weil das Urbild des Pferdes, vom Wort „cheval“ sogleich in die Einbildung projiziert, in seinen Einzelheiten allgemein vertraut ist; so sind es mehr oder weniger auch Brust, Mähne, Schweif und Schaum des galoppierenden berittenen Pferdes. Die Reihenfolge der Evokation lautet: „poitrails“ - „crinières“ - „queues“ - „écume“; es wird also zunächst das flächige, dann das kleinere, wildbewegte, flatternde, schließlich das mehr geahnte als gesehene kleinste Detail vorgestellt. Es heißt „poitrails qui s'avançaient vers nous, qui montaient vers nous“: Durch diese Synekdoche erscheint zunächst das flächige Detail in „Nahaufnahme“, so daß in der Folge reine Evokationen, durch einfaches Setzen

<sup>400</sup> Siehe S.78ff.

von Substantiven entstehende Beschwörungen, genügen, um dieselbe Wirkung zu erzielen. Weiter unten faßt der Satz „Agreda [...] devenait énormément visible dans son détail éperdu“ diese Wirkung in paraphrasierende Worte.<sup>401</sup>

Auch die Darstellung der zerstörerischen Gegenbewegungen, der Treffer, welche die Angreifenden erhalten, läßt sich beim Lesen unmittelbar bildlich erleben: Der Blick wird zuerst von der bedrohlichen Linie der Feinde angezogen („L’infanterie [...] se dressait le long du relèvement de terrain, au flanc d’Agreda“), gleich darauf „sieht“ der aufmerksam Lesende dank einem einzigen Satz, „Et d’épouvantables feux de file jetaient la confusion dans l’escadron de droite“, links die Mündungsfeuer und, indem er sogleich gedanklich wieder zu den Reitern schaut, rechts die Wirkung des Lauffeuers; diese Wirkung amplifizieren die folgenden Sätze, die getroffenen, stürzenden und die scheuenden Pferde in verschiedenen Haltungen abbildend. Zu Beginn des vorletzten Absatzes, der als solcher eine neue Ansicht hinzufügt, wird zunächst die Wahrnehmung dreier Detonationen am Rande der Szenerie („à la lisière du village“) vorgestellt, und es folgt die Erklärung des Verstehenden: Es muß sich um Geschützfeuer handeln. Dann ist das Ergebnis zu sehen: „A droite et à gauche de Jaime, derrière lui il y eut deux trouées dans le flot de ses hommes“; das Auge bemerkt etwas links und rechts vom an der Spitze reitenden Jaime, das dann hinter ihm liegt, nämlich zwei Lücken<sup>402</sup>, also zwei Treffer: Da Jaime ja weiterstürmt, liegt dieselbe Erscheinung erst links und rechts, dann hinter ihm. Schließlich wird das Sichtbare der als „flot“ metaphorisierten Angriffsbewegung aufgefangen in der Vorstellung des Pulverrauchs, wie anflutendes Wasser in der Gischt zu zerstieben scheint.

Wenn wir so wie hier geschehen die Möglichkeit nutzen, die diese erzählerische Darstellung bietet, liegt das gewiß in erheblichem Maße daran, daß unsere literarische Wahrnehmung durch die schon zur Zeit des Autors hochentwickelte Filmkunst erweitert ist.<sup>403</sup>

---

<sup>401</sup> Zum Bild des Kentauren siehe Teil III unserer Abhandlung „La figure du Guerrier dans l’œuvre romanesque de Drieu la Rochelle“, *Bulletin des A.D.L.R.*, Brüssel und Paris, Nr.33-35 (2000).

<sup>402</sup> „Trouée“ ist zwar anschaulich, aber ein militärischer Fachausdruck und daher nicht weiter zu erörtern.

<sup>403</sup> Vgl. hierzu die ungemein aufschlußreichen Ausführungen Sergej Eisensteins zu plastisch schaubarer Erzählung in *Erinnerungen*, Zürich, 1963, S.31ff.



*Die Erhebung vom 6. Februar 1934, Place de la Concorde (G)*, historisches Ereignis, wird als Erlebnis des von politischer Leidenschaft ergriffenen Gilles dargestellt. Die Darstellung schließt, wir sahen es oben, mit dem Bilde Gilles', der den Kampf sucht und nicht findet, weil dieser im Dekor der Verfallswelt Paris nicht möglich ist, und die so erzeugte Erwartung eines Bruchs mit dieser Welt füllt der gewaltsame Tod, Kern des Abenteurers, schließlich in Maß und Übermaß. - Doch bedeutet die lange Sequenz auch ein episches Verweilen im sinnbildhaften ästhetischen Höhepunkt der ersten drei Teile des Romans, der „Verfallserzählung“. Das Dekor des eigentlichen Tableaus, dem Einheit des vorgestellten Raums zugrundeliegt, bildet, der historischen Wirklichkeit entsprechend, der allgemein bekannte Concorde-Platz; wir beginnen unsere Betrachtung dort, wo Gilles, „trunken von Heldenmut“<sup>404</sup>, denselben betritt<sup>405</sup>:

Il courut vers l'obélisque et au-delà. Il était seul. Une femme perdue sur le bitume l'appela comme si elle avait été sa maîtresse, fit quelques pas vers lui, s'arrêta, puis recula, le laissant. Il vit devant lui le pont, la triple ligne des gardes, immobiles, comme si de rien n'était.

A droite, à l'entrée des Champs-Élysées, un autobus renversé flambait. Des hommes s'agitaient autour de ce subit autodafé, s'échauffant à la flamme. Au-delà, du côté du Rond-Point, on apercevait une grande masse, hérissée de drapeaux, qui remuait un peu: les Anciens Combattants.

A partir de ce moment-là, il fut dans le tourbillon tour à tour cinglant et flasque des foules jaillissantes et refluentes, amoncelées et perdues. Sur le beau théâtre de pierre et de ciel, un peuple et une police, demi-chœurs séparés, essayaient vainement de nouer leurs furieuses faiblesses. Gilles courait partout aux points de plénitude qui

---

<sup>404</sup> Vom sich dem Platze nähernden Protagonisten heißt es: „En un instant il fut transfiguré. Regardant à sa droite et à sa gauche, il se vit entouré par le couple divin revenu, la Peur et le Courage, qui préside à la guerre. Ses fouets ardents claquèrent“ (G, S.595f.). - Natürlich ist das, was hier auf poetische Weise, mittels einer Prosopopöie, dargestellt wird, naturwissenschaftlich gesehen die Wirkung einer sog. Adrenalin-Ausschüttung; doch läßt sich mit diesem Begriff kein literarisches Motiv bezeichnen.

<sup>405</sup> Auf die Vorstellung der Menge, die zuvor, Verletzte mit sich führend, vom Platze strömt, brauchen wir nur am Rande einzugehen: Es ist nur ein Andeuten, ein Versprechen gewalttätiger Aktion, das nicht wirklich erfüllt wird. Nicht unwichtig ist dabei die einfache Evozierung von Blut durch einen Satz, der das evokative Wort „sang“ an seinen betonenden Schluß stellt, sowie die Assoziation der aufgebrachten Menschen mit Pferden, kennzeichnendes Motiv im epischen Paroxysmus bei Drieu: „Il y avait un taxi emporté par cette foule et sur le toit du taxi un homme couché que soutenaient des hommes accrochés. Il y avait du sang. Des visages sautèrent vers lui, ardents, ensanglantés, des corps bondirent, animés d'une soudaine frénésie avec des hennissements, des écarts fous: cela faisait une troupe de jeunes chevaux qui ont rompu la barrière“ (G, S.595).

lui apparaissaient dans la nuit et dans les lueurs et, quand il arrivait essoufflé, il trouvait un carré de bitume déserté qu'un corps couché ne comblait pas. (G, S.596.)

In diesem hochbewegten Tableau versucht der Held eine Fülle zu fassen, und es gelingt ihm nicht, denn die bewegt vorgestellten von ihm erblickten Details fügen sich nicht zu etwas Zusammenhängendem. Es fallen Wörter und Wortverbindungen auf, die Linien und Flächen bezeichnen, Hell und Dunkel, wie „ligne“, „grande masse“, „nuit et [...] lueurs“, solche, die Farbassoziationen zu bewirken geeignet sind, wie die Einzelbilder oder Bildausschnitte „un autobus renversé flambait“ (Orange als Farbe des Feuers und Grün als Farbe der Pariser Busse), „masse herissée de drapeaux [...] les Anciens Combattants“ (ein blau-weiß-rotes Buntes), „le beau théâtre de pierre et de ciel“ (Beige-grau und dunkelndes Blau), schließlich „bitume“ (dunkles Grau). Verben, welche Bewegung, besonders die von Flüssigem bezeichnen, lassen evokativ und suggestiv diese Bestandteile in vergeblichen Versuchen erscheinen, sich anzuordnen, sich aufzutragen: „le tourbillon tour à tour cinglant et flasque des foules jaillissantes et refluentes, amoncelées et perdues“. R.D. Reck zeigt, wie derart ein klassisches Motiv des französischen Romans, das Entgleiten einer Schlacht oder gewaltsamen Erhebung aus dem Blick des Helden, zu einem entstehenden und verderbenden, auseinanderfallenden Gemälde wird<sup>406</sup>.

Der letzte Satz, Kapitelschluß, also *clausule interne*, stellt sehr eindringlich die unzureichende Raumausfüllung dar, deretwegen das Schlachtengemälde nicht gelingen kann: Es fehlen die Leiber, die zusammenstoßen, die Leidenschaft, die massives Gegeneinander, Tod und Zerstörung erzeugen - es bleibt nur ein „carré de bitume déserté qu'un corps couché ne comblait pas“, und diese Worte lassen die entscheidende Erkenntnis des

---

<sup>406</sup> „Gilles moves through groupings of forms, patches coming together, then disintegrating almost immediately. Daubs of color appear, then are smudged as crowds coagulate and disperse. The historical painting is struggling to come into existence, pulsating and running and smearing. Other images are called up - Frédéric Moreau stumbling through the revolution of 1848, Fabrice del Dongo looking for the battle of Waterloo - but there is nothing to make them cohere, nothing to supply the missing painter's hand, the strokes to make a picture that holds, a Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* [...], formed of bodies and light and color and icons and overpowering vision of chaos dominated [*sic*] by an ideal. Gilles' picture needs stronger lines of force, a central icon, a focus of compositional beauty, an illusion of purpose in the perception, to be able to fill this curve of the Seine [(der Text von *Gilles* evoziert zuvor die Umgebung der Concorde)] with something that can hold to the framed canvas hanging in the Louvre - a massive vision of flow and cohesion and transforming perception“ (*Picture Gallery Novel*, S.158).

Unzureichenden, nicht Ausfüllenden, klanglich hervorgehoben, als eingebetteter Schluß einer Periode von *prose cadencée*<sup>407</sup> stark nachschwingen. Es schien Pikturales zu entstehen, doch die Bewegung konnte nicht erfaßt, nicht gefestigt werden.

So können wir sagen, daß durch „unmittelbare Gestaltung“, also Darstellung unmittelbar gestaltender visueller, bewußter Wahrnehmung, wie auch durch das, was wir „heroische Abstraktion“ nannten, sich ein beherrschender, künstlerischer, teils wesenerfassender Blick offenbart, der freilich nicht zu Vollkommenem zu gestalten vermag, was nicht vollkommen ist.

---

<sup>407</sup> Der Temporalsatz und der zweite Hauptsatz mit Relativsatz bilden oder enthalten nacheinander einen *octosyllabe*, einen Alexandriner und einen weiteren *octosyllabe*, nämlich:

quand il arrivait | essoufflé, (5|3)

il trouvait | un carré || de bitum[e] | déserté (3|3||3|3)

qu'un corps couché| ne comblait pas. (4|4)

(Bezüglich der unklassischen Apokope des stummen „e“ (*[ə] caduc*) von „bitume“ ist es möglich, sich auf Apollinaire zu berufen. Im übrigen darf man nicht vergessen, daß es sich um einen Prosatext handelt.) Man bemerke die Assonanzen auf [e] von „essoufflé“, „carré“, „déserté“ und „couché“ sowie die Alliterationen auf [k] im Relativsatz: „qu'un corps couché ne combloit pas“.

## KAPITEL IV

## PIKTURALES: GEWALT UND TOD IM STARREN BILD

Ah, comme il aurait aimé être peintre; oui, c'eût été la meilleure façon d'accepter l'éphémère et de sacrer l'éphémère. Par cet art, en jouissant de la matière on la détruit mieux que par tout autre art, parce que sournisement on a l'air de s'y asservir mieux.

*Les Chiens de Paille, S.100*

Als höchste Steigerung der Gewaltdarstellung sahen wir die Vorstellung von Wirklichkeit, mit dem Auge eines denkbaren Malers wahrgenommen, ein Gemälde, das in raschen Bewegungen zu entstehen im Begriff ist, dessen fließende Bestandteile sich jedoch nicht zusammenfügen können. Solches ist allerdings eine Ausnahme, denn gewöhnlich stellt der piktoral<sup>408</sup> wahrnehmende Erzähler Bilder vor und zusammen, die fertigen Gemälden gleichen, also Gefügtem, Starrem. So finden wir diese Art von Wahrnehmungsdarstellung in den behandelten Texten sonst auch nur in Form von starr Vorgestelltem wie landschaftlichem Dekor, leiblicher Gestalt der Figuren und schließlich der herausgehobenen Verbindung von Leib und Landschaft. Indem wir hier nach dem künstlerischen Blick suchen, fragen wir uns auch, ob und wie Dekor und bleibendes Äußeres der Figuren, wo sie zur Gewalt in unmittelbare Beziehung treten, sichtbar gemacht werden. Es ist vom Deskriptiven die Rede, das gewöhnlich dazu neigt, den Fluß der Erzählung aufzuhalten.

---

<sup>408</sup> Dieser nach dem französischen Adjektiv *pictural* gebildete Begriff scheint (neben dem Anglizismus „piktorial“) einzig geeignet, das Gemeinte zu bezeichnen: „bildhaft starr, gemäldehaft vorstellend“ - zum Bildhaften siehe die Einleitung zu diesem Teil. Bei R.D. Reck bezeichnet das Adjektiv „pictorial“ auch die Vorstellung von bewegtem Bildhaften.

Wir handeln nicht von „Malerischem“/„Pittoreskem“ (das bezeichnet gewöhnlich einen vom Vorstellbaren, vom Referenten ausgehenden Eindruck), aber auch nicht von sog. malerischer oder malender Dichtung, etwa von literarischem Impressionismus oder Pointillismus.

### *1. Der Schauplatz der entscheidenden Gewalt: Pikturale Komposition*

Wenn wir das bewegte Finale von *Gilles* nochmals betrachten und dabei das Augenmerk besonders auf die Wörter und Sätze richten, die das Dekor vorstellen und charakterisieren, so können wir feststellen, daß bei der Lektüre ein ebenso schlichtes wie komplexes, malbares Dekor mit einiger Präzision entsteht, ohne daß der Eindruck, die Illusion von anhaltend fortschreitender Bewegung von Erzählung und Erzähltem (der Handlung) geschmälert würde. Woran liegt das? - Konzentrieren wir uns auf die Unbeweglichen vorstellenden Bestandteile, Wörter und Sätze, deren Referenten Landschaft und vor allem Bauwerke sind. Diese Wörter und Sätze nämlich heben Kampf und Zerstörung in einem sichtbaren und greifbaren Raum hervor und ordnen sie an, so daß endlich ein „gelungenes“ Schlachtengemälde entsteht. In dieser Hinsicht können wir den Text einteilen in einen vorbereitenden Teil, der die Voraussetzungen des Gemäldes schafft, Hintergrund und Motive vorstellt, und den Hauptteil, das eigentliche Finale des Romans, in welchem der Held am Ziel vorgestellt wird, am Mittelpunkt des zentralen Motivs, der „plaza de toros“.

Aus dem vorbereitenden Teil (*G*, S.675-680) lassen sich einzelne deskriptive Angaben herauslösen, welche die Erzählung (*narration*) aber weder unterbrechen noch aufhalten, sondern sich in sie einfügen und dabei dennoch hervortreten. In Begleitung eines jungen Offiziers erkundet Gilles, übrigens zu Pferd (*G*, S.677), die noch ruhige Front der Extremadura:

Gilles proposa à son jeune guide de casser la croûte au sommet d'un des étranges monuments qui couronnaient la contrée. En effet, revenant des avant-postes, épars dans la plaine, ils voyaient devant eux la petite ville à peine surélevée dans la boucle du fleuve. Deux masses de pierre la dominaient: d'un côté, un vieil aqueduc romain, subitement tronqué en plein ciel et dont une arche mordait dans le bleu, et une plaza de toros, moderne et laide, qui, bêtement ronde, aurait pu être aussi bien un réservoir à gaz.

- De là-haut, nous aurons une vue magnifique.

- Si vous voulez, fit le jeune homme en souriant. Du reste, cet endroit est notre réduit de seconde ligne, et vous devez le voir.

[...]

La plaza formait une forteresse naturelle. Ses arcades ouvertes au dehors vers la campagne avaient été bétonnées et pointaient leurs mitrailleuses en tous sens; des soldats campaient à l'intérieur.

[...]

Gilles se retourna vers l'aqueduc qui le fascinait. Ce vieux débris gigantesque pesait sur le paysage, comme tombé d'un autre univers où tout était plus vaste. Le jeune Espagnol suivit son regard avec fierté. (G, S.678f.)

Im ersten Abschnitt folgen wir einem Blick aus der Ferne auf die beiden Motive, die im Mittelpunkt des Bildes stehen, Aquädukt und Stierkampftheater, stilistisch hervorgehoben; im zweiten einem Blick aus der Nähe auf die „plaza“, im dritten einem Blick aus der Nähe (von der „plaza“ aus<sup>409</sup>) auf den Aquädukt. Letzterer wird zuerst vorgestellt. Dazu heißt es nicht: *Dans la petite ville, il y avait, d'un côté, un vieil aqueduc romain qui était...*, sondern: „ils voyaient devant eux la petite ville [...] Deux masses de pierre la dominaient: d'un côté, un vieil aqueduc romain [...]“; das Prädikat „ils voyaient“, also ein transitives, bildliche Wahrnehmung bezeichnendes Verb, integriert die folgende Beschreibung als Gesehenes in die Erzählbewegung, verhindert so den Eindruck einer Rückschau und ordnet die vorgestellten Motive oder Bestandteile der Ansicht auf mimetische Weise, entsprechend dem wandernden, entdeckenden Blick des diegetischen Betrachters.<sup>410</sup> Die Verbform „dominaient“, Prädikat des Subjekts „masses de pierre“, das auch für den Aquädukt steht, gibt einen ersten Eindruck von diesem mit einem einzigen Blick aus der Ferne erfaßten Ganzen wieder; das starre Betrachtete erscheint in einem Verhältnis von Aktivität und Passivität, tätiger Beherrschung und Erduldung - freilich ist diese Verwendung des Verbs „dominer“, zumal in architektonischen Beschreibungen, geläufig.

Ungewöhnlicher ist die nähere metaphorische Charakterisierung der Gestalt, die das altrömische Bauwerk vor dem Hintergrund des blauen Himmels annimmt: „subitement tronqué en plein ciel et dont une arche mordait dans le

<sup>409</sup> Auf die Ansicht der Landschaft, die sich Gilles' Auge darbietet, können wir nicht eingehen, da sie nicht mit der Gewaltdarstellung verbunden wird. Es sei jedoch darauf hingewiesen, daß hier das Bild zunächst „koloriert“ wird, bevor die Nacht, im Finale, in Abstufungen von Dunkelheit, den Hintergrund zu hellen Explosionen bildet. Der künstlerische Blick offenbart sich angesichts der Landschaft besonders nachhaltig, siehe R.D. Reck, *Picture Gallery Novel*, S.161f.

<sup>410</sup> Siehe dazu Evelyn Cobley: „Description in realist discourse“, *Style*, Fayetteville (Arkansas), 1986, S.403; vgl. auch Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, 1982, S.180-223, sowie Genette, *Figures II*, S.56-61.

bleu“. Dieses doppelte Epitheton stellt im selben Atemzug einen zweiten Eindruck vom Ganzen des Bauwerks und ein bedeutsames Detail vor, das den Blick fängt. Der Blick des Lesers fängt sich, genaugesagt, am Verb „mordre“, das einen halberhaltenen Steinbogen tätig, lebendig, gewalttätig erscheinen läßt; auch das Prädikat „pesait“, die Gesamterscheinung als lastend charakterisierend, bezeichnet noch ein lebendiges Wirken, das aber der Vorstellung schwerer Starre nicht widerspricht. Die Ruine („Ce vieux débris gigantesque“) beherrscht also die Landschaft.<sup>411</sup>

Die „plaza de toros“, durch ihre Epitheta als funktionalistisch charakterisiert und dennoch außer Funktion wie der Aquädukt<sup>412</sup>, wird zunächst durch den Dialog besonders hervorgehoben und dann, wie aus der Nähe betrachtet, genauer beschrieben, doch auf erzählerische Weise: Ihre Arkaden, heißt es, sind zubetoniert worden - es wird also eine vom Bezeichneten erlittene Tätigkeit vorgestellt - und nun aber mit Maschinengewehren bestückt, die sie, die Arkaden, selbst in die Ferne richten („[elles] pointaient leurs mitrailleuses en tous sens“<sup>413</sup>): Das suggeriert das aktive Verb, und so wirkt das starre Gegenständliche, tritt sein wirkendes, drohendes, weil mit Kraft geladenes Wesen zutage<sup>414</sup>. Der Satz „des soldats campaient à l'intérieur“ stellt schließlich ein von bewegtem Lebendigen erfülltes Gebäudeinneres vor. Somit aber „sahen“ wir, stets mit den Augen des Helden, die „plaza“ erst aus der Ferne, als runde Steinmasse, dann von nahem, als bewehrte natürliche Festung, kraftgeladen, endlich von innen, belebt, und wir behalten: Es ist eine einfache Form, rund und hohl.<sup>415</sup> Das vorbereitende Setzen des Dekors endet mit der Evozierung eines ruhigen Winterhimmels: „ce

---

<sup>411</sup> Man kann bemerken, daß keine Folge von Einzelheiten eines in der Natur mit einem Blick erfäßbaren Ganzen gegeben wird: Die umfassende Vorstellung liegt bereits im Zeichen und Bild „vieil aqueduc romain“, das für ein allgemein geläufiges, nicht viele Variationen der Form und Farbe zulassendes Bauwerk steht.

<sup>412</sup> Dieser ist ein antikes Bauwerk mit moderner Funktion, jene ein modernes mit antiker, genauer: traditioneller. Wird sie auch nicht mehr zu Stierkämpfen genutzt, erscheint sie doch als Opferstätte.

<sup>413</sup> Das Verb „pointer“ ist ein artilleristischer Fachausdruck.

<sup>414</sup> Demjenigen Leser, der mit der bezeichneten Waffe umgegangen ist, muß das rekurrente Wort „mitrailleuse“ evokativ sein, dank dem Verzicht auf ein exaktes, nivellierendes Inventar von Waffen und Gerätschaften, wie Kriegserzählungen ihn oft enthalten. Vgl. Cobley: „Description in realist discourse“, S.399f.

<sup>415</sup> Daß eine Stierkampfarena in der Mitte einen offenen, kreisförmigen Sandplatz, die eigentliche arena, aufweist, darf als allgemein bekannt vorausgesetzt werden.

calme ciel d'hiver qui cristallisait le drame épars“ (G, S.680). Dieser kalte Hintergrund gibt dem bisher zusammengestellten Bild Konsistenz, doch soll er noch verdunkelt werden; dann fügen sich sogleich die Kampfdarstellungen in den Vordergrund.

Das eigentliche Finale und damit die Vollendung des Schlachtengemäldes, die Verbindung von Dekor und gewalttätiger Handlung, setzt ein mit dem Schock der hyperbolischen Amplifikation nach unterbrochenem Satz, die wir in Teil eins sahen („La nuit n'était pas tombée que... [(Absatz)] ...Une force scandaleusement énorme [...] s'abattait sur la ville“, G, S.680f.). Hier wird der mächtige Aquädukt zum *faire-valoir* der einschlagenden Artilleriegeschosse herabgesetzt: „Vingt canons gigantesques projetaient des blocs de destruction plus gros que l'aqueduc“ (G, S.680). Im Gegensatz zum alten, linearen Bauwerk wird das moderne, runde von den Geschossen getroffen und zieht auch den Blick des Helden an; es wird jetzt Wahrnehmung von Bestehendem (ein modifizierendes Detail des Bekannten, eingeführt durch ein starres „il y avait“) und von Entstehendem (ohne Verb bezeichnet) geschieden:

Il regarda vers la plaza, au-dessus. Fichtre, elle avait écopé. Il y avait une grande lézarde qui n'y était pas le matin. „Et v'lan, en voilà une autre, de plein fouet. Aller là-dedans, bri... [<sup>416</sup>] Et tenez, est-ce que je ne vous l'avais pas dit? Ces mitrailleuses qui commencent à taper le long de la rivière. La plaza va être prise à revers.“ (G, S.682)

Die runde, hohle, offene „plaza“, nach der Herabsetzung des Aquädukts Mittelpunkt des vorgestellten Raumes, der gerichteten Aufmerksamkeit, scheint alle Bewegung anzuziehen, Geschosse und Figuren, den Helden, und die Feinde, die sie umkreisen. Sie ist das ordnende zentrale Motiv, das in der Concorde-Sequenz fehlt. In ihrem Innern schlägt das große Geschöß ein, das Gilles umwirft (siehe weiter oben). Dabei sind die Angaben zu Hell und Dunkel wichtig: Als Gilles das Innere betritt, heißt es von den Soldaten an den Schießscharten: „Une pauvre lanterne les éclairait à peine“ (G, S.682); dann liest man: „Gilles se pencha vers la meurtrière. En bas, le long de la rivière, c'était un combat de nègres que de brusques flammes vouaient à une gloire d'instantané“ (G, S.683); nach dem mächtigen Einschlag aber: „Du noir, plus de lanterne“ (G, S. 684). Im Innern des

---

<sup>416</sup> Diesen Abbruch vermögen wir nicht zu erklären.



ringförmigen Baus ist es also dunkel, während die Umgebung vom Feuerschein der platzenden Granaten erhellt wird. Doch auch der über allem sich wölbende Himmel ist aus dem Innern zu sehen, und sein Anblick zieht den in panischem Schrecken flüchtenden Gilles an, er ist also weniger dunkel: „Il regarda derrière lui. Le ciel était là, en haut d’un escalier en vomitoire“, „Gilles voyait le ciel à travers le vomitoire“ (G, S.685). Diesem Anblick entgegenstrebend gelangt der Held schließlich in die eigentliche Arena, den Sandplatz oder die ihn umkreisenden Ränge<sup>417</sup>, den offenen Mittelpunkt; in dessen „Ruhe“ aber erfolgt, wie wir sahen, Gilles’ Verwandlung:

Cependant, le calme, dans l’intérieur de l’arène, l’avait saisi. Au lieu de courir à l’autre bout de l’amphithéâtre pour chercher une issue, il resta immobile. Il se retrouvait seul, il se retrouvait. (G, S.685)

Damit haben wir, mit dem Helden, den bewegten dunklen Kreis durchmessen, bis in den ruhigen, offenen, weniger dunklen Mittelpunkt (nicht eigentlich ein Punkt, sondern der innere Kreis), wo im Unbewegten die Entscheidung fällt. Die Vorstellung des Himmels ist durch das zuvor wiederverwendete Wort „ciel“, Zeichen eines Urbildes, also ein rein evokatives Wort, gegenwärtig; schließlich tritt, vom verharrenden Gilles gesehen, noch der Mond hinzu: „Toute sa conscience ressortait comme la lune là-bas qui montait“ (G, S.686). Mit dieser schwebenden Verharrung der Figur im Mittelpunkt ist das Gemälde vollendet.

Es erweist sich dessen zusammenfassende Charakterisierung durch R.D. Reck als äußerst treffend: „a vortex that sucks everything to its center“, „a darkness within a paler darkness, a vortex in an alien landscape“<sup>418</sup>. Doch ist „vortex“ nicht allein metaphorisch als „Wirbelsturm“ zu verstehen, denn die „plaza de toros“, charakterisiert durch die obengenannten Epitheta („moderne“, „laide“, „qui, bêtement ronde, aurait pu être aussi bien un réservoir à gaz“), zugleich Symbol der Modernität und des traditionellen Stier-Opfers, der männlichen Kraft, referentiell aufgeladen als „bewegtes“ Starres durch die

---

<sup>417</sup> Eine exakte Lokalisierung von Gilles’ Weg ist nicht gegeben; sie würde die Aufmerksamkeit zwangsläufig auf unerhebliche Details richten.

<sup>418</sup> *Picture Gallery Novel*, S. 160 und 162. Nach R.D. Reck kann diese Szene als Gegenentwurf zu Picassos *Guernica*, vertikal, grau, eckig und nach außen strebend, aufgefaßt werden.

Vorstellungen und Suggestierungen von Hell und Dunkel, Nacht und Aufblitzen, Umkreistwerden und Ansaugen, auch durch die Vorstellung des schweren Treffers („Toute la bâtisse était soufflée“), und endlich, textreferentiell, kontrastierend mit der Place de la Concorde am 6. Februar, - diese „plaza de toros“ umschließt und verdichtet das wiedererwachende eigentliche, „heroische“ Lebensgefühl des Helden Gilles in seiner Zeit; sie kann als bildliche Vorstellung, als Versinnbildlichung von dessen Grundform gesehen werden. Das Äußere, der Dekorb Bestandteil, durchdringt sich dann mit dem inneren Vorgang, den der Held in der Arena durchlebt.<sup>419</sup> Das aber bedeutet, daß wir es mit einem „Vortex“ im Sinne Pounds und Wyndham Lewis' zu tun haben, geformt in bildlich darstellender Prosa: Die schon als einfache Form leicht vorstellbare „plaza de toros“ in *Gilles* ist ein „Punkt maximaler Schwungkraft“.<sup>420</sup>

Gänzlich starr dagegen erscheint die Stätte der Opferung Braves in *L'Homme à Cheval*. Für ein metaphysisches Gemälde wird die Anordnung der Motive unmittelbar vor der dargestellten Tötung, also das bevorstehende Opfer, in einer (nicht dramatischen) Schweben festgehalten. Bei besonderer Kürze kommt der Anordnung der einzelnen Wörter erhöhte Bedeutung zu.

Die flächigen, schließlich mehr oder weniger in den Hintergrund tretenden Bestandteile des Dekors werden bereits zu Beginn des Schlußteils oder Epilogs „Le lac Titicaca“ eingeführt, nämlich ebenjener hochgelegene See, die Tempelruinen an seinem Ufer, der Himmel<sup>421</sup>:

Ce lac est grand comme une mer. C'est un grand œil qui considère le ciel. [...] A quatre mille mètres, le ciel surpris dans son immensité est décevant comme la mer, toujours nue, toujours vide, au vingtième jour d'une traversée sans fin.

L'homme ici ne peut plus se soucier que du divin. [...]

Ici furent élevés des temples près d'un lac, comme au Tibet.

[...]

<sup>419</sup> Siehe Teil eins, Kapitel I, 2 (S.61-73).

<sup>420</sup> Ezra Pound, „Vortizismus“, *Wort und Weise*, Zürich, 1957, S.116-133. Eva Hesses Übertragung ist allerdings unvollständig, so daß der vom Autor selbst ins Italienische übertragene, z.T. ursprünglich auf italienisch verfaßte Text in der Ausgabe *Opere scelte*, Mailand, 6. Aufl. 1985, S.1195-1215, vorzuziehen ist.

<sup>421</sup> Vgl. auch oben, S.101.

Les ruines des temples sont informes, et, bien que grandioses et profondément déchirantes pour notre cœur américain, pour le cœur de n'importe quel humain, elles restent plus terriblement énigmatiques qu'aucune autre sur la terre. (*HC*, S.225f.)

Die Gestalt der Tempelruinen wird über ihr „Ungestaltetes“ hinaus nicht präzisiert<sup>422</sup>, dagegen werden zur Vorstellung ihres Hintergrundes Urbilder mächtig beschworen und miteinander verbunden, metaphorisch und komparativ vermengt. Die Wörter „mer“, „œil“, „ciel“ sind einfache, hochevokative und zugleich symbolhafte Zeichen. Durch Wortwiederholung und Amplifikation des Himmel-Motivs entsteht ein Bildentwurf, der das nicht faßbare Göttliche oder Heilige, ob dank imposanter Natur oder rätselhaftem Menschenwerk erahnbar, mit seiner Erhabenheit in den Sinn ruft, ein Dekor von größter Schlichtheit und Reinheit, geeignet, einfache symbolische Motive im Vordergrund hervortreten zu lassen.

In einem zweiten vorbereitenden Schritt wird, indem der Erzähler die Vorbereitung des Opferritus durch die Figuren berichtet, der eigentliche Opferplatz in diesem Dekor benannt:

Le soir, nous partîmes avec Ignacio et le cheval Brave. Dans la journée, j'avais fait les préparatifs nécessaires. Le lieu choisi était la grande cour intérieure du temple. On y avait construit un bûcher.

Au dernier moment, Jaime me dit que ses hommes lui manquaient [...], ils s'accroupirent autour de nous. (*HC*, S.239)

Damit sind die pikturalen Komponenten in einem dichten Abschnitt genannt und weitgehend angeordnet; der Vordergrund und seine Umrahmung, Scheiterhaufen und ungestalte Tempelruinen, sind vorgestellt. Im darauffolgenden kurzen, noch dichterem Absatz, in welchem Stellung und Reihenfolge der einzelnen Wörter unveränderbar sind, wird das Gemälde vollendet, um im Anschluß, als die Tötung des Pferdes kurz bevorsteht, „fixiert“ zu werden:

---

<sup>422</sup> Etwas später erfährt man, daß es eine Terrasse gibt (S.228), daß die Ruinen aus Basalt bestehen (S.231) und daß auch Stufen erhalten sind (S.235), doch sind diese Details für die Opferdarstellung nicht von Bedeutung; sie sind es für die Vision Felipes, die wir am Ende dieses Kapitels untersuchen.

La pleine lune se déversait dans le ciel. A côté du bûcher, Ignacio tenait Brave qui était sans selle. Jaime sortit son poignard et dit aux hommes:

- Cavaliers d'Agreda, nos guerres sont finies. Je ne veux pas que mon cheval de guerre vieillisse dans une écurie.

[...]

Du milieu des hommes s'éleva un long murmure.

Jaime dit ensuite:

- Felipe, chante le chant des chevaux d'Agreda.

Je chantai, sans ma guitare. Les hommes reprirent le refrain avec des voix profondément altérées. (HC, S.239f.)

Unmittelbar hierauf folgt die Opferdarstellung.<sup>423</sup> Mit dem Einsetzen der direkten Rede Jaimes und bis zum Bericht vom Wechselgesang wird durch die Vorstellung von Ton - Rede, Gemurmelt, Gesang - ein Fortschreiten der Zeit bei räumlichem Verharren suggeriert, bei einem Erstarren der angeordneten Bildbestandteile.

Die ersten drei Sätze (der erste Absatz) aber schaffen allein die pikurale Darstellung des bevorstehenden Opfers: Der Blick des „Betrachters“ wird zunächst nach oben gesetzt, wo ein leicht vorstellbarer Vollmond, Urbild, den Nachthimmel, also den Hintergrund, erhellt, wobei das Verb „se déverser“ ein flächiges Ergießen des Lichts evoziert; so muß auch der Vordergrund gut sichtbar sein, von dem zunächst der schon im vorangehenden Abschnitt an diesem Ort vorgestellte, als Bild an sich suggestive, zu Assoziationen einladende Scheiterhaufen genannt wird, eigentliche Opferstätte und damit erstes Zentralmotiv, dessen allgemein bekannte Form und Funktion nicht bestimmt zu werden brauchen. Sodann wird das geistige Auge zum zweiten Zentralmotiv geleitet, dem zu opfernden Pferd, Urbild, eingeführt durch die Angabe, daß es vom bekannten Schergen Ignacio, dem Grausamen und Zuverlässigen, gehalten wird: Es bewegt sich also nicht, und es ist ohne Sattel, das heißt: in seiner Urgestalt zugegen. Schließlich erfaßt der Blick den opfernden Jaime, dessen Äußeres freilich weder beschrieben wurde noch wird, der aber als Opferer kenntlich ist: Er hält einen Dolch, das Opferwerkzeug; dieses unverzichtbare Detail sehen wir aufgrund seiner geringen Größe zuletzt.

Kohärenzprinzip der Beschreibung ist hier die symbolische Bedeutung der vorgestellten Einzelheiten. Keiner der Bildbestandteile, Himmel, Mond,

<sup>423</sup> Siehe oben, Teil eins, Kapitel II, 1 (S.104ff.) und auch Teil zwei, Kapitel II, 2 (*Der Anschlag auf don Benito*).

Scheiterhaufen, haltende Figur, ungesatteltes Pferd, Figur mit Dolch, kann fortgelassen werden. Besteht das Bild, besteht die vorstellende Texteinheit nur aus notwendigen Teilen, läßt sich auch nichts hinzufügen.<sup>424</sup> So kann bei der Lektüre leicht und schnell ein metaphysisches Gemälde entstehen, dessen Starre in der vorwärtsstrebenden, zur Erfüllung drängenden Erzählung kein Aufhalten veranlaßt, sondern den sinn geladenen Handlungsgegenstand wirksam herausstellt und einprägt.

In beiden piktoralen Kompositionen oder „Gemälden“<sup>425</sup>, in *Gilles* wie in *L'Homme à Cheval*, wird der Blick des Lesers nach derselben Ordnung geleitet: Vom Himmel, Urbild und Symbol des Göttlichen, über die landschaftliche Umgebung bis zum Mittelpunkt des Bildes, ins Innere eines mehr oder weniger zerstörten Bauwerks. Dort vollzieht sich das Ereignis - Opfer in *L'Homme à Cheval*, Offenbarung der Opfer-Idee in *Gilles* -, das die Erzählung, indem es eine Symmetrie herstellt und allegorischen Sinn faßbar werden läßt, vollendet<sup>426</sup>; dort, in diesem Inneren, das mit dem Innersten des Helden zur Einheit wird, stellt sich die Berührung mit dem Göttlichen ein, führt der Weg vom Innersten wieder zum Höchsten.

## 2. Skizzen und Bildnisse von Verwundung und Tod

Es läßt sich bemerken, daß in den großen „Gemälden“ die Figuren keine Gesichter haben; Gilles sieht die „plaza“, wird selbst nicht gesehen, Jaime bleibt unbestimmt. Betrachten wir alle Texte in ihrer Gesamtheit, so stellen wir fest: Während die leibliche Gestalt einiger Figuren, wie des jungen Gilles<sup>427</sup>, Constants oder Roxane Liassovs (*CP*), recht präzise (aber nicht exakt beschreibend)

---

<sup>424</sup> Vgl. Cobley: „Description in realist discourse“, S.399 und 409.

<sup>425</sup> Das darf nicht mit „Tableau“ gleichgesetzt werden.

<sup>426</sup> Siehe oben: Zwischenergebnis.

<sup>427</sup> *G*, S.27f.

vorgestellt wird<sup>428</sup>, bleibt das Äußere der meisten anderen, ob Haupt- oder Nebenfiguren, auch der kämpfenden und tötenden, neben Jaime etwa Ignacio, Gilles als Walter, Hassib, der Phantasie des Lesers zu gestalten überlassen - nachdem, so ist es meistens, ein oder zwei bedeutsame Details vorgegeben wurden. Doch die Spuren der Gewalt an Haupt und Leib werden mitunter vom Erzähler als piktoral gestaltend, mit piktoralem Blick Wahrgenommenes vorgestellt. Dabei konzentriert sich die Beschreibung entweder auf Linien oder auf Farben.

### *Versehrte Häupter, versehrter Leib*

Wie ein Entwurf zu einer Skulptur wird der Kopf Alains (*FF*), der sich lange im Spiegel betrachtet, recht ausführlich beschrieben, gezeichnet. Es handelt sich dabei um das maskenhafte Ergebnis einer fortschreitenden Selbstzerstörung durch das Rauschgift, und nur die Details, in denen diese sich offenbart, werden ausgestaltet:

Bien sûr, il y avait toujours la base solide des os, mais cela même semblait atteint, comme une carcasse d'acier gondolée, tordue par l'incendie. La belle arête de son nez s'était arquée; pincée entre deux évidements, elle semblait prête à se rompre. [...] Quelque chose de malsain était répandu dans tous les tissus et les rendait grossiers, même la chair de ses yeux. Mais cette graisse jaune, qu'avait fait affleurer le travail difficile de la désintoxication, c'était encore trop de vie, trop d'être: le moindre rictus, la moindre grimace faisait reparaitre ces terribles creusements, ces terribles décharnements qui avaient commencé [...] de sculpter un masque funéraire à même sa substance de vivant. (*FF*, S.58)

Dieses Spiegelbild, das der Leser mit dem Erzähler so lang betrachtet, wie Alain, der sich selbst betrachtet, vor dem Spiegel verharrt, ist in emphatischer, wortwiederholender Rede grob und einfach gezeichnet, dabei einfachst „koloriert“.<sup>429</sup> Doch verweilen wir bei den hervorstechenden Details. Es wird

<sup>428</sup> Zum „Architekturen“ des weiblichen Porträts bei Drieu siehe Hines, *Le Rêve et l'Action*, S.104-115.

<sup>429</sup> Treffend ist die ebenfalls piktorale Charakterisierung der äußeren Beschreibungen Alains - dessen Kopf eingangs nur impressionistisch beschrieben wird: „la mauvaise graisse de son visage

versucht, die Bewegung, die dem allmählichen Verfallen der vorgestellten Züge zugrundeliegt, durch Einfühlung<sup>430</sup> in das Lebendige, das dort im Schwinden begriffen ist, bildlich zu erfassen. (Der Erzähler teilt Wissen und okulare Position der Figur, so daß deren ursprüngliche Gestalt mitevoziert werden kann.) Daher ist das entstehende Bild keinesfalls impressionistisch. Die Assoziation der Gesichtsknochen mit einem durch Feuer verbogenen Stahlgerüst ist ungewöhnlich, wird aber durch das nachfolgende Erfühlen einer Nasenbein-Formung vermittelt: In der Tat ist die auf bewegungsbezeichnenden Verben beruhende Beschreibung „La belle arête de son nez s’était arquée, [...] elle semblait prête à se rompre“ ebenso evokativ - allgemein wird die Form der Nase bevorzugt wahrgenommen - wie sinnlich-suggestiv, denn der Gedanke an eine immer konvexer werdende Nase, die schließlich in der Mitte aufbrechen zu wollen scheint, kann als äußerst unangenehm empfunden werden, gleich ob an einen visuellen Eindruck oder an eine Empfindung des Tastsinns gedacht wird. Das Bild des Feuers oder Brands wird nicht unmittelbar evoziert, nicht akzentuiert, das Wort „incendie“ ist weniger evokativ und suggestiv als „feu“, dennoch können wir festhalten, daß die im Innern wirkende, das Gesicht verformende, seine Schönheit zerstörende Kraft durch einen Vergleich mit der Kraft des Elements oder Urstoffs Feuer suggeriert wird. Beide Bestandteile des Vergleichenden (*comparant*), Feuer und Stahl, sind uns in den anderen Texten bereits begegnet.

Während im Fall von Alains Spiegelbild ein innerer Formungsvorgang erfühlt wird, stellt die Beschreibung von Cormonts entstelltem Gesicht (*CP*), Ergebnis kriegerischer Gewalteinwirkung, eine Erfühlung lebendiger Form unter von außen verdorbener Oberfläche dar:

---

le faisait paraître soufflé. [...] Un beau masque, mais un masque de cire. Les cheveux abondants semblaient postiches“ (*FF*, S.16) - durch R.D. Reck: „[...]the depiction of Alain relies on flat colors, heavy charcoal outlines, crudely colored captioned cartoons, sparsely used geometric shapes, starkly angled planes, figures that look like fragments of plaster statues“ (*Picture Gallery Novel*, S.73).

<sup>430</sup> Zum Begriff der Einfühlung sei im Hinblick auf die Erfassung von Form verwiesen auf die Dissertation Heinrich Wölfflins, *Prologomena zu einer Psychologie der Architektur*, abgedruckt in *Kleine Schriften*, Basel, 1947, bes. S.13-21; Wölfflin stellt hier fest: „Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen“ (S.21). Der Leib ist der beseelte Körper, so Edith Stein, die in ihrer Dissertation *Zum Problem der Einfühlung* (zuletzt erschienen: München, 1980) die Einfühlung als Erfahrung eines Ich durch ein anderes, diesem ähnliches Ich beschreibt (S.11).

Son visage avait été brûlé et le ferme profil était enveloppé par le tissu cicatriciel comme par un vieux chiffon hideux. Mais le profil protestait contre la gifle sournoise; dans le cuir bouilli, les yeux jetaient une flamme ardente et pitoyable. (*CP*, S. 119)

In diesem ebenso pikturalen wie plastischen Porträt sehen wir die Spuren echten (referentiellen) Feuers, deren Scheußlichkeit das metaphorische Feuer der Augen, Ausdruck der Seele, entgegengesetzt wird.<sup>431</sup> Vielleicht noch evokativer, weil weniger literarisch-geläufig, ist die Vorstellung „un vieux chiffon hideux“, die mit jener des „protestierenden scharfen Profils“ - hier wird Gestalt geschaut - einen spannungsreichen Kontrast bildet. Die Verben „protester“ und „jeter“ suggerieren die Lebendigkeit der Form wie der Seele. Schwer zu fassen ist die Schmerzlichkeit der Metapher „la gifle sournoise“; sie liegt in der Verbindung eines sinnlich-suggestiven Nomens, dessen Referent allgemein mehr oder weniger vertraut ist, mit einem gedanklich-suggestiven Adjektiv, das eine Qualität bezeichnet, die man zu fürchten geneigt ist.

Dieses Schmerzliche, eine „hinterhältige Verwundung“, finden wir auch im Porträt des unbekleideten Gilles (*G*), „a black and white partial portrait“<sup>432</sup>:

Ce corps était déroutant: il était mi-parti comme une figure d'anatomie. D'un côté, c'était un corps d'homme épanoui et presque athlétique, avec un cou largement enraciné, une épaule droite pleine, un sein ample, une hanche stricte, un genou bien encastré; de l'autre, c'était une carcasse foudroyée, tourmentée, tordue, desséchée, chétive. C'était le côté de la guerre, du massacre, du supplice, de la mort. Cette blessure sournoise au bras qui avait enfoncé son ongle de fer dans les chairs jusqu'au nerf et qui avait là surpris et suspendu le courant de la vie, et qui par un vaste contre-choc avait saccagé toute l'épure architecturale des muscles, c'était ce que Gilles avait cherché à la guerre, le moins qu'il en avait pu rapporter, cette empreinte, ce signe de l'inexorable, de l'incurable, du jamais plus. (*G*, S.500f.)

Hier fällt auf, daß zwei gegensätzliche Stile einander gegenüberstehen. Die schöne, kräftige Seite des kriegsversehrten Leibes wird streng gestaltend evoziert,

<sup>431</sup> Die Vorstellung des Feuers verbunden mit der dieses Gesichts ist rekurrent; etwas weiter wird das Wort „feu“ als letztes im Satz und Bestandteil eines Oxymorons herausgehoben: „La figure de Cormont parvenait à contracter de mépris ou d'angoisse ses surfaces glacées par le feu“ (*CP*, S.161).

<sup>432</sup> R.D. Reck, *Picture Gallery Novel*, S.141.



indem aus einer Fülle von Vorstellbarem ausgewählt und so einfach wie präzise charakterisiert wird; Nachdruck verleiht nur das anerkennende Adverb „bien“<sup>433</sup>. - Dagegen steht die Vorstellung der geschundenen Seite, die mit den Worten „de l'autre“ beginnt. Geprägt von Anaphern und amplifizierenden Aufzählungen, ist die Rede des Erzählers hier stark emphatisch<sup>434</sup>, weniger beschreibend oder evozierend als mittels Assoziationen einen Eindruck charakterisierend, den durch diesen Eindruck erzeugten Empfindungen Ausdruck verleihend. Es wird nicht eigentlich sichtbar gemacht, das Gewußte und Gefühlte läßt das Geschaute in den Hintergrund treten.<sup>435</sup> Der Beginn des Abschnitts ist pikturnal, die Folge, in der nicht Schönheit und Kraft dargestellt werden, sondern allein Schmerzliches, Geschwächtes, Unschönes, ist es nicht.

### *Wundbett und Tod*

Auch das *en passant* Beschreibende, dessen Gegenstand oder Referent eine kurz bestehende äußere Erscheinung ist, gilt es zu beachten; es vermag einprägsame, mit Skizzen vergleichbare Bilder zu schaffen. Wo die skizzierte Figur auf ihrem Lager vorgestellt wird, ist damit bereits ein ohne weitere Präzisierung vorstellbarer, bekannter Rahmen gegeben, selbst wenn das Wort „lit“ nicht fällt. Gemeinsam ist diesen Skizzen die einfache Evozierung von Gesichtsblässe: Sie zeigt farbreferentiell, als stets Pikturales an, daß Leben weicht oder gewichen ist.

Den durch einen Pfeil in der Brust und einen Säbelhieb am Kopf verwundeten Hassib (*B*), dessen blutüberströmte Gestalt Beloukia und dem Leser

---

<sup>433</sup> Vgl. dazu das ähnlich funktionierende szenische Bild Alains im Begriff sich zu erschießen, weiter oben behandelt.

<sup>434</sup> Dieser Stil erinnert an Péguy, vgl. etwa *Notre jeunesse*.

<sup>435</sup> Dabei trägt der durch Assonanzen hervortretende Relativsatz „qui avait enfoncé son ongle de fer dans les chairs jusqu'au nerf“ ein die Verwundung (als Verwundendes) personifizierendes Bild, das ebenso evokativ wie sinnlich-suggestiv ist.

Im übrigen kann darauf hingewiesen werden, daß diese Einfühlung des Erzählers auf höchsteigener Erfahrung des Autors beruht, dessen eigene Kriegsverletzung als Vorlage dient, siehe Andreu/Grover, *Drieu la Rochelle*, Paris, 1989, S.117f.

das von der Heldin selbst ausgehende Verhängnis vor Augen führt, machen wenige Worte sichtbar:

Sur le lit de ses amours, elle vit son amant tout blanc et rouge.  
Elle rechercha alentour les cadavres d'Hassan et de Mansour et elle finit par tomber sur la forme d'Hassib qu'elle croyait mort. (*B*, S.196)

Gesehen wird mit den Augen Beloukias, die hier eine weiß-rote menschliche Form erblickt: Daß dieses Rote Blut ist und jenes Weiße Blässe, wie sie durch Blutverlust entsteht, läßt sich dem Kontext entnehmen. Der Sinnenreiz, der vom scharfen Kontrast zwischen Weiß und Rot ausgeht, also ohne weiteres vorstellbaren Farben, ist sehr nachhaltig, dieser Kontrast springt erfahrungsgemäß stark ins Auge, besonders wo er in der Natur auftritt, und bei dem hier dargestellten Auftreten mag es sich um einen erschreckenden und fesselnden Uranblick des Menschen handeln.<sup>436</sup> Dabei liegt im knappen Satz „elle vit son amant tout blanc et rouge“ gleichsam eine einfache Farbstudie.<sup>437</sup>

Ein unblutiges Bild, in dem wir aber die Blässe wiederfinden, stellt den Tod der Agnès (*RB*) dar:

Une dernière fois, le sanglot. Mais il ne dessine plus un masque tordu et grotesque; c'est le visage d'une enfant qui s'endort vaincue par la fatigue, sur un gros chagrin. Son nez, son pauvre nez pâlisait. (*RB*, S.312)

Diese kurze und eindringliche Charakterisierung begünstigt durch die Verbform „dessine“ ein piktorales Lesen. Auf diese Weise wird das Bild sichtbar als eine ausdrucksstarke Zeichnung, mit Weiß aufgeblickt, ein *dessin rehaussé de blanc*. Die fiktive Wirklichkeit erscheint piktoral gestaltend, erfassend wahrgenommen.

Nach der einfachen Farbstudie des Verwundeten und der Zeichnung der eben Sterbenden ist schließlich auch das Bild eines Toten, der bereits verfällt, zu sehen, Monsieur Falkenberg (*G*), der sich erschöß:

---

<sup>436</sup> In *Un roi sans divertissement* benutzt der von Drieu als verwandter Romancier erkannte Jean Giono (vgl. Vorwort *Gilles*, S.18) wiederholt das Motiv von Blutstropfen auf Schnee und thematisiert die Faszination, die von diesem Farbkontrast ausgehen kann.

<sup>437</sup> Vgl. hierzu auch die Blässe Paulines (*G*, S.566): „Le visage de Pauline s'altérait. Un reflet gris remplaçait l'ambre de son teint“.

M. Falkenberg était déjà fort avancé dans les métamorphoses de la mort. Des verts, des gris fouillaient le blanc. A son gilet, il n'y avait pas de sang. (G, S.177)

Diese fast reine, sehr kurze Beschreibung bezeichnet R.D. Reck so: „an oil sketch of decomposition“<sup>438</sup>. Hier erscheint der Tod als Maler, und der lakonische Satz „des verts, des gris fouillaient le blanc“ zeigt, wie mit einfachsten Mitteln ein ästhetisches Erlebnis vermittelt werden kann: Die farbbezeichnenden Substantive sind an sich evokativ, da es sich nicht um ausgefallene Töne handelt; durch die Vorstellung aber, daß Grüntöne, Grautöne am menschlichen Leib - im Gesicht - Weißes hervorheben<sup>439</sup>, entsteht eine nicht geringe Eindringlichkeit. (Die Aussage, an der Weste des Toten haften kein Blut, läßt sich als *connotateur de mimésis* auffassen, eher aber als Andeutung, daß ein ausgesprochen blutiger, damit in gewisser Weise heroisch-ursprünglich erscheinender gewaltsamer Tod in der „Verfallswelt“ selbst dann sich nicht dem Auge bietet, wenn er tatsächlich mit der Waffe herbeigeführt wird - Paul Morel, der sich später ebenfalls erschießt, wird nicht einmal mehr tot vorgestellt.)

### 3. Pikturale Verdichtung von Leib und Landschaft

Die höchste Anschaulichkeit und Suggestivität der Drieuschen Darstellung von Gewalt und Tod findet sich in jenen Bildern, die Leib und Landschaft, Figur und Dekor nicht nur zu einer bedeutsamen Einheit fügen, wie die „Gemälde“ es sind, sondern zu einem einzigen, besonders starken Symbol verdichten. Es handelt sich um Bilder, die geradezu als kurze Prosa-Gedichte, dabei etwas an oberflächlicher Polyvalenz gewinnend, isoliert werden könnten - es besteht gewiß keine Veranlassung, das zu tun -, um stark aus dem Gesamttext herausstechende bildliche Konzentrationen (nicht Illustrationen) von dessen wirkender Idee, die nicht mit dem reinen Verstand begreifbar, nicht begrifflich faßbar ist. Im Fall von *Gilles* und *L'Homme à Cheval* finden wir diese Bilder im antithetischen beziehungsweise vollendenden Epilog der jeweiligen Erzählung. Im Fall von

---

<sup>438</sup> *Picture Gallery Novel*, S.140.

<sup>439</sup> Das Verb „fouiller“ ist in dieser Bedeutung ein malkünstlerischer Ausdruck.

*Mémoires de Dirk Raspe* aber haben wir es mit einer recht langen Texteinheit am Ende des dritten von sieben vorgesehenen Teilen zu tun; wir können nicht wissen, welchen ideellen Platz die Offenbarung von Hœuvre im vollendeten Ganzen eingenommen hätte und finden im übrigen Text, im Rest des Fragments nichts, was dieser Darstellung entspräche, sie unmittelbar ankündigte oder wiederaufnahme.

### *Eucharistie in den Trümmern*

Zu Beginn des Finales, der zweiten Hälfte des Epilogs von *Gilles*, als noch Ruhe herrscht, finden wir die erste pikturale Verdichtung, die indes nicht so stark wie die späteren aus dem Gesamttext hervortritt. Dies liegt an ihrer Gestaltung, aber auch an ihrer Plazierung: Es soll noch der mächtige „Vortex“ seinen Schatten auf das Vorangehende werfen.<sup>440</sup> Gilles ist in der kleinen Stadt der Extremadura eingetroffen, hat sie aber noch nicht gesehen, das Dekor ist also noch nicht vorgestellt. Der dritte Absatz lautet:

Le lendemain matin, il se leva de bonne heure. Il alla entendre la messe dans une église parfaitement ravagée. L'autel avait disparu et avait été remplacé par une sorte de tréteau sur lequel on avait tendu une étoffe ancienne assez belle, d'un jaune très pâle. L'officiant était un lourd paysan qu'on avait retrouvé dans une cave où il séjournait depuis quelques mois quand la petite ville avait été reprise au mois de novembre 1936. Il tenait le calice avec un poing énorme. (*G*, S.676)

Der erste Satz ist für das Bild nicht erheblich, er verbindet mit dem Vorangehenden; die Vorstellung frühen Morgens kann indes eine Stimmung vermitteln, die eine ursprüngliche Wahrnehmung begünstigt. Die Worte „une église parfaitement ravagée“ stellen ein symbolhaftes Motiv<sup>441</sup> vor, das zugleich ohne weiteres veranschaulicht: Ist eine augenblicklich genutzte Kirche mehr oder weniger zertrümmert (die Charakterisierung „parfaitement ravagée“, idiomatisch, ist trotz des hyperbolischen Adverbs keineswegs eindeutig), tritt die Frage nach

---

<sup>440</sup> Hat man *Gilles* mehrmals gelesen, so kann man auch behaupten, daß schon zu Beginn des Finales der „Vortex“ fühlbar ist.

<sup>441</sup> Unter „Motiv“ verstehen wir hier den Bestandteil eines Bildes, einer bildhaften Vorstellung.

ihrer eigentlichen Gestalt - etwa nach dem Baustil, der in der Extremadura anzutreffen ist - zurück oder stellt sich nicht; das Wesentliche des Dekors, das eine bestehende Verbindung zum Göttlichen trotz Zerstörung versinnbildlicht und anschaulich macht, ist gegeben. Sogleich wird der Mittelpunkt dieses Dekors<sup>442</sup> in den Blick gerückt, der Blick auf ihn gerückt: Ein behelfsmäßiger Altar ist da, dessen Gestalt präzisiert wird; es heißt nicht: *il y avait...qui était...*, man liest vielmehr: „l'autel [...] avait été remplacé“, „on avait tendu une étoffe“; die so vorgestellten Gegenstände, Bildbestandteile suggerieren die Tätigkeit derer, die sie gestalteten. In der Mitte des Absatzes steht die Vorstellung eines Gegenstandes, der stärker charakterisiert wird: „une étoffe ancienne assez belle, d'un jaune très pâle“. Es ist also etwas Schönes, eher Kostbares vorzustellen, bei Vorgabe von Farbe und Helligkeit („Blässe“); das kann beim Leser eine gewisse Empfänglichkeit für Erhabenes erzeugen. Dann wird die Figur in das Bild gesetzt und verhältnismäßig ausführlich, evokativ und assoziativ (durch assoziationsanregende Referenz), charakterisiert: Dieser „schwere Bauer“ also harrte Monate in einem Keller unter der von Feinden zerstörten und besetzten Stadt aus; die Details fügen sich zu einer sinnbildhaften Einheit, und wir können eine schwere, verharrende, erdverbundene Gestalt sehen, aus einem Menschenschlag, der Wandel und Zerstörung trotzend überdauert. Derart vorbereitet ist der letzte Satz evokativer und symbolischer Höhepunkt, eindrucksvoller zentraler Bildbestandteil, auf den die vorangehenden Worte hindeuten: „Il tenait le calice avec un poing énorme“. Das in der Eucharistie gegenwärtige, durch das Wort „calice“ konnotierte Heilige, Göttliche, Himmlische erscheint mit dauernder, festhaltender, erdverbundener Menschenkraft zur gegenwärtigen Einheit verbunden.

Hier muß der Leser selbst hinzudenken, daß in der Eucharistie das Blut Christi, der sich selbst geopfert hat, im Kelch wahrhaftig zugegen ist. So kann es als willkürlich empfunden werden, wenn man behauptet, der das Blut Christi konnotierende oder auch als Metonymie bezeichnende Kelch - das Wort „calice“- sei ideeller Mittelpunkt eines Systems von Symbolen, das die Vorstellungen des gewaltsamen Todes im Epilog von *Gilles* (den Mord an Van der Brook, das

---

<sup>442</sup> „Mittelpunkt“ ist nicht im geometrischen Sinn gemeint, sondern als Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

Blutbad im Anwesen bei Santa Eulalia) und auch, als antithetische Symbole, die der Verfallserzählung (die Tode Falkenbergs und Paul Morels, an denen kein Blut zu *sehen* ist) zusammenfaßt. Doch im epilogalen Finale von *L'Homme à Cheval* weist der Text ausdrücklich auf ein solches Funktionieren. Wir sahen bereits die Verbindung von Pferdeopfer und Anschlag auf den alten Diktator; nun betrachten wir denjenigen Aspekt, der sich bei pikturaler Lektüre eröffnet.

In „Le lac Titicaca“ stößt der Erzähler den Blick auf das Blut:

J'étais remonté seul sur la terrasse et je voyais aux marches du temple la poussière, et dans cette poussière le sang versé par Jaime dans ses guerres et qui venait revigorer le basalte du vieux temple. De quelque manière, par ce sang le mot inca revivait. (HC, S.235)

Hier handelt es sich um eine Vision Felipes im Tempel am See. Zunächst werden Tempelstufen vorgestellt - die Form ist nicht von Belang, es genügt zu wissen, daß hier einst den Göttern geopfert wurde -, dann Staub, im Kontext Bodenstaub, Erde, Symbol von Vergehen und Verwittern von Mensch und Menschenwerk, und gleichfalls evokatives wie sinnlich-suggestives Motiv; schließlich wird das Wort „poussière“ mit den Worten „le sang versé“, die dank ihrem *complément* das gesamte im Verlaufe der erzählten Geschichte vorgestellte vergossene Blut bezeichnen, in Verbindung gebracht: Die Befeuchtung des lange Trockenem durch das Flüssige aber ist eine gefällige Urvorstellung; so wird der anschließend in Worte gefaßte Gedanke des belebenden Blutopfers zugleich evokativ und symbolisch, gedanklich-suggestiv und sinnlich-suggestiv in die Einbildung des Lesers getrieben. - Auf diese Vision folgt die Darstellung eines Traumes, in dem Felipe Erlebtes wieder sieht:

J'avais revécu une scène à laquelle j'avais assisté pendant la révolte indienne, ou pendant la guerre du Chili. C'était dans un village dévasté, dans une église en ruine. Il n'y avait partout que du sang et des cendres. De l'église il ne restait qu'un pan de mur auquel un autel était encore adossé. Et au petit jour un prêtre célébrait la messe. Le sacrifice sur les ruines. Le sacrement retrouvait toute sa signification. La vie et la mort se conjoignaient dans cette hostie, cette victime élevée par le prêtre. Geste éternel de toutes les religions, le sacrifice, le geste du sacrifice qui ne fait que ramasser et styliser le geste de la vie. L'homme ne naît que pour mourir et il n'est jamais si vivant que lorsqu'il meurt. Mais sa vie n'a de sens que s'il donne sa vie au lieu d'attendre qu'elle lui soit reprise. (HC, S.236)

Die Kirchenruine kennen wir bereits, anstelle von Staub und Blut finden wir hier Blut und Asche, Zeichen des kurz zuvor erfolgten Opfers in der Form kriegerischen Kampfes. Die Details, die den Ort des Gottesdienstes vorstellen, beschränken sich auf das strikte Minimum. Die Eucharistie aber wird vom Erzähler erklärt, wie er sie als handelnde Figur begriff, wie er ihren Sinn gleich einer Offenbarung erlebt hat, weil eine Entsprechung des Kriegsopfers mit dem religiösen Opfer sich als visueller Reiz dem Auge darbot.

Nach Vision und im Traum erneuerter Offenbarung schließt eine Projektion Felipes die Reihe von vier Bildern, deren drittes, wir sahen es weiter oben, die Opferung Braves darstellt. In dieser Projektion wird entsprechend Felipes Definition der Opferhandlung als „geste [...] qui ne fait que ramasser et styliser le geste de la vie“ ein durch Schau Begriffenes bildlich zusammengefaßt und stilisiert:

‘Certes, songeais-je en moi-même, le sacrifice du cheval n’exclut pas le sacrifice de la messe, et nous pourrions avoir à la pointe du jour une messe dans ce temple. Dans ce temple consacré au Soleil, nous verrions l’ostensoir d’or s’élever dans les rayons de l’aube. [...]’ (HC, S.241)

Allein der unmittelbar bildlich wirkende Satz „nous verrions l’ostensoir d’or s’élever dans les rayons de l’aube“, also das Bild der im Sonnenstrahl erhobenen Monstranz, schafft durch die visuelle Verbindung eines schönen, als bekannte Form vorstellbaren Kunstwerks aus leuchtendem Gold - in welchem der Mensch Heiliges nachbildet und das, weil es die geweihte Hostie enthält, den zu opfernden Leib Christi bedeutet<sup>443</sup> - mit dem als ursprünglichem Bild vertrauten naturschönen leuchtenden Sonnenstrahl eine äußerst wirksame Verbildlichung des menschlichen Emporblickens und Emporfühlens zur sichtbaren Manifestierung des Heiligen (des als heilig Empfundenen). - So läßt der Erzähler hier das christliche Opfer als Ausdruck solarer Tradition oder aber als sämtliche religiöse Überlieferung und Ahnung zusammenfassend transzendierende Offenbarung *erscheinen*.

---

<sup>443</sup> Bekanntlich kann das Behältnis der geweihten Hostie die Form einer strahlenden Sonne aufweisen; das Wort „ostensoir(e)“ hatte gar, wie dem *Nouveau Petit Robert*, Paris, 1994, zu entnehmen ist, ursprünglich die Bedeutung von *cadran solaire*.

Indes, ein solche Zusammenhänge piktoral Darstellendes finden wir schließlich auch, im nachgelassenen Romanfragment *Mémoires de Dirk Raspe*, in der amplifizierenden Form leidenschaftlicher Rede.

*Dirk Raspe bei Gewitter in der Ebene von Hœuvre*

Nicht Traum, Vision, Projektion sind es, die Dirk Raspe, andere Erzähler-Figur, mit seiner langen Evokation des apokalyptisch erlebten nächtlichen Unwetters vorstellt, sondern ein Übereinstimmen von äußerem und innerem „orage“, rasendem Ursprünglichen, das den Leser zu starkem Miterleben zwingt:

Il y eut un orage terrible sur le pays. [...] quand je vis l'orage éclater, je partis.

Et je courus vers la plaine, pour être au milieu de l'orage, pour le recevoir en plein. Et non seulement la pluie fouettante et crachante et lacérante comme une volée de glaçons, mais les éclairs. Ah, recevoir toute l'eau et tout le feu en même temps, quelle chance! [...]

La plaine était belle. Maintenant je regrettais de n'avoir pas joui davantage de cette plaine, de l'avoir négligée, suspectée, refusée. [...]

La plaine, ma plaine, notre plaine. Tous les peintres hollandais m'avaient préparé cette plaine. Ah, si Rembrandt avait voulu être paysagiste! Il l'a été d'ailleurs et il a montré ce qu'il aurait pu faire. Comme Vinci et Michel-Ange ont montré d'un revers de main tout ce qu'ils ont dédaigné.

Et la plaine, c'était aussi bien l'expression et l'exposition du pays de la mine. Après tout, j'étais tout le pays de la mine, je l'avais réalisé en moi, je me l'étais incorporé. [...] Je pouvais légitimement me dire que tout cela était en moi - souffrances et joies, travaux et ribotes, bureaux et galeries, estaminets et bordels et églises. Et j'avais le droit de me retourner vers la plaine et d'offrir à la plaine le résidu de tout cela, en pensée de sacrifice. J'étais l'homme résumant tous ces hommes, et ne sachant plus que faire, je m'offrais au feu du ciel. Feu du ciel, feu de la terre. Que le feu du ciel, blême, se confonde avec le feu du grisou, blême. Qu'on éclate, qu'on en finisse! J'étais sûr, appelant si fort une fin, que ce n'était pas une fin, que toute fin est un commencement. J'étais bien sûr de ma vie éternelle. [...] J'étais bien sûr que la vie est éternelle. Et je pressentais ce que depuis j'ai compris, senti si bien, si atrocement, si délicieusement, qu'au sein de la vie éternelle, il y a un noyau qui n'est plus la vie, qui n'est plus l'être, qui est autre chose. Peut-être à jamais inatteignable par nous: l'indéterminé, l'ineffable. (MDR, S.166ff.)



Die Beschwörung der (belgischen) Ebene finden wir auch andernorts, als Schauplatz des Krieges<sup>444</sup>, der hier, aufgrund der zeitlichen Ansiedlung, fern ist. Nichtsdestoweniger ist die weite Ebene hier Schauplatz der Gewalt, der Naturgewalt, welcher der Held sich als Opfer darbietet - der Blitz trifft ihn freilich nicht. Die Ebene wird hier vorgestellt, indem flämische Landschaftsgemälde demjenigen Leser, dem solche bekannt sind, durch Andeutung ins Gedächtnis gerufen werden; durch häufige, auch anaphorische und epiphorische Wiederholung des Wortes „plaine“, das eingangs das Attribut „belle“ erhält, wird es mit der Leidenschaft des Sprechenden aufgeladen, noch bevor dieser im letztzitierten Absatz seine sehr eigenen, abgestuften Assoziationen nennt. Hier nun wird die Erscheinung des Feuers amplifiziert und in deren Verbindung mit dem Bild der Landschaft ein waltendes Unausprechliches suggeriert, das zerstört, nicht aber vernichtet. Doch wird in diesen bildlich dargestellten Zusammenhang von Gewalt und Heiligem, den wir bereits gut kennen, ein Neues eingeführt, es wird ihm ein neuer Aspekt abgewonnen, der sich im Bild der erhobenen Monstranz leicht andeutete:

La plaine était noire et puis soudain elle était blême. Et c'était un plein jour plus perçant, plus révélateur que le jour. Ah, je suis ensemble, du jour et de la nuit! La nuit était noire, je ne voyais pas le bout de mon nez, je ne voyais pas ma main. J'étais dans la nuit de l'air et de l'eau, j'étais dans une nuit de noyé, dans une nuit d'homme gelé. Mes vêtements, je ne les sentais plus, je n'étais qu'eau, eau glacée: mes os étaient des coulées de glace. Et soudain, le jour, le jour terrible et autre de l'éclair, le jour de nuit, le jour qui est le secret blafard et éblouissant de la nuit, le jour qui coule dans les veines de la nuit et qui soudain devient phosphorescent! Le jour terrible et créateur qui sculpte la nuit, fait jaillir la forme, le jour qui arrache à la nuit une vision, le jour des peintres, le jour de Rembrandt, de Delacroix! Et le jour des musiciens, le jour des artistes. (*MDR*, S.168f.)

Die gewaltige, zerstörerische Natur, in der sich das Unsagbare („ineffable“) erahnen läßt, offenbart in ihrer Raserei die Kunst. Hier erscheint das Helle, Lichte - das und nicht den Tag bezeichnet (außer in den Worten „du jour et de la nuit“) das Wort „jour“ hier - als aus der schwarzen Nacht geboren und wird begreifbar, sichtbar als jenes, das aus dem nicht Sichtbaren Linien, Umrisse, Flächen, Farben

---

<sup>444</sup> Besonders in *La Comédie de Charleroi*, in der gleichnamigen ersten Novelle.

löst.<sup>445</sup> Es wird zunächst schwarze Nacht vorgestellt, dann die Vorstellung erhellenden Blitzes vielfältig amplifiziert, das Zutagetretende nicht präzisiert, sondern abstrakt bezeichnet: „la forme“, „une vision“. Doch nachdem die Einbildung des Lesers gleichsam niedergehalten wurde durch das Schwarze, dann immer wieder gewiesen auf das Blitzende, das den Nachthimmel zerreißt, nachdem die Einbildung derartig gereinigt wurde, läßt die Nennung der Namen des weichen Rembrandt und des gewaltsamen Delacroix am Schluß, einer *clausule interne*, den Leser ein, sich an ihm bekannte Gemälde beider Meister zu erinnern, sich solche vor das empfängliche geistige Auge zu führen.

Die pikurale Darstellung von Gewalt und Tod, so können wir zusammenfassend feststellen, schafft ein Räumliches, indem sie urbildhafte Symbole fügt zu einem strengen, schmucklosen, nicht ausgemalten, aber leicht oder unmittelbar vorstellbaren „mythischen Dekor“ - „mythisch“ im weiteren, „Dekor“ im engeren, flächig-räumlichen Sinn.<sup>446</sup> Hierin bilden die einfachen Vorstellungen vom Himmel, von Blut und von Trümmern eine sinnlich-symbolische Begrenzung des Blicks: Der Himmel und die Trümmer markieren den Bildrand und Bildhintergrund, das Blut die Bildmitte. (Die Wortverbindung „Blut und Trümmer“ könnte dazu anregen, die historische und psychologische Untersuchung an den gezeigten Vorstellungen ansetzen zu lassen.)

---

<sup>445</sup> Vgl. R.D. Reck, *Picture Gallery Novel*, S.182.

<sup>446</sup> Gilbert Durand, der den Begriff prägte, faßt ihn weit und versteht darunter das gesamte irgend archetypisch erscheinende Deskriptive, siehe *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, S.12ff.

## SCHLUSSBETRACHTUNG

That's the role of an artist as I see it - to use your imagination to stimulate feelings in yourself and in other people that can spark off associations they can use in their own lives.

PJ HARVEY, *NME*, Oktober 2000

Indem wir sieben Erzähltexte zunächst, bis auf die frühesten in der Reihenfolge ihrer Entstehung, von Anfang bis Ende bezüglich der Darstellung von Gewalt und Tod analysierten, haben wir zwei gleichsam miteinander streitende Formen dargestellten Todes entdeckt und diese, entsprechend der impliziten Kategorisierung oder eher Polarität, welche sämtliche Erzähler und somit auch der Autor zugrundelegen, „weiblich“ und „männlich“ genannt<sup>447</sup>. Anfangs verbindet sich das „weibliche“ Prinzip mit der offenen Form des Romans. Im formal vollkommensten, eine gestalterische Höchstentfaltung festhaltenden Text, *L'Homme à Cheval*, zeigte sich der Sieg des „männlichen“, bis auf den Schluß stets gewaltsamen Todes, dessen Darstellungen die Gestalt des Romans *fügen*: Jeder Teil ist auf eine Todesdarstellung ausgerichtet, hängt so am Ganzen, und derart fügt sich eine sinnvolle symmetrische, nunmehr ganz geschlossene Form.

Gleichzeitig ließ sich ein mehrmals formulierter Grundgedanke des Autors, nämlich jener der Notwendigkeit des Gewaltopfers zur Entstehung von Form, aus dem Dargestellten auch erschließen und eine entsprechende gewaltbejahende Haltung des Erzählers erfüllen oder erleben, weshalb wir daraufhin - im Zuge einer möglichen, sich sehr empfehlenden Art zu lesen - die bildhafte Wirklichkeitsvorspiegelung als Grundlage der Erlebbarkeit einer solchen „Überzeugung“ an herausragenden Stellen objektiv untersuchten. Dabei stießen wir zuerst auf eine Stilisierung leitmotivischer Gewalt, also eine Ästhetisierung im herkömmlichen Sinn. An den Höhepunkten der erzählten Geschichten traten zwei Haltungen oder Eigenschaften der mehr oder weniger heroisch handelnden,

---

<sup>447</sup> Zum Bild der Frau bei Drieu siehe Marie Balvet, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle*, Paris, 1984, S.125-141, die psychologisch deutend eine starke Misogynie erkennt, sowie Jean Lansard, *Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'Unité*, Bd. I, Paris, 1985, *passim* (bes. in den Anmerkungensteilen), der sowohl psychologisch als auch philosophisch und mythologisch deutend zu einer eher günstigen Beurteilung gelangt.

Gewalt übenden Figuren zutage: die als erlebt wie auch als erlitten dargestellte „niedere Bosheit“ - offenbart als Quälerei - und die als betrachtet, ja geschaut (im Wesen erfaßt) dargestellte, höhere, „heroische Bosheit“ - offenbart als Angriff. Die Wahrnehmung der wahrnehmenden Figur wird als solche vorgestellt. Daneben fand sich, in den tableauartigen Darstellungen allgemeiner Kampfhandlungen, einerseits eine „heroische Abstraktion“, d.h. eine chronikhaft zusammenfassende, beherrschende Gewaltdarstellung, andererseits eine „unmittelbare Gestaltung“ von Gewalt, d.h. eine Darstellungsweise, die den Eindruck literarischen Abstandes zwischen Leser und wahrnehmender - künstlerisch wahrnehmender - Figur aufhebt. Die Wahl der Darstellungsweise erwies sich als nicht willkürlich, sondern gerechtfertigt durch die aus dem ersten Teil bekannte Funktion der jeweiligen Gewaltdarstellung im Ganzen der Erzählung und konnte entsprechend klar zugeordnet werden. Endlich ließ die Untersuchung pikturaler Darstellung im Gefolge R.D. Recks ein mehr räumlich-motivisches als thematisch-motivisches „mythisches Dekor“ (dieser Begriff ist von Gilbert Durand) sichtbar werden, wie es sich bei Stendhal<sup>448</sup> findet, später besonders bei Joseph Conrad<sup>449</sup> und Ernst Jünger<sup>450</sup>.

So zeigte sich, wie Art (Spezifität) und Ansicht (Aspekt) der vorgestellten Gewalt, an hinsichtlich der Geschichte wie hinsichtlich des vorgestellten Raumes herausragenden Stellen der Romane, die Form der Drieuschen Darstellung prägen, ihr das Gepräge oder Charakteristische geben. Auch der zweite Ansatz erwies sich also als günstig.

Faßt man nun das, was im gesamten Verlauf unserer Untersuchung verschiedener Werke und einiger ihrer unterschiedlichen darstellenden Bestandteile hoffentlich deutlich zutage getreten ist, auf die Weise, die Proust empfahl und auch Jean-Pierre Richard - indem wir es im Geist „übereinanderlegen“ -, zu einem Idealtypus Drieuschen Darstellung zusammen<sup>451</sup>,

---

<sup>448</sup> Auf die Arbeit Durands zu Stendhal, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, wurde im zweiten Teil mehrmals hingewiesen.

<sup>449</sup> Vgl. vor allem *Nostramo*, siehe auch die Anmerkung auf S.156 dieser Arbeit („Zwischenergebnis“).

<sup>450</sup> Vgl. *Auf den Marmor klippen*, *Heliopolis* und *Eumeswil*, siehe auch oben, S.156.

<sup>451</sup> Siehe Rousset, *Forme et Signification*, S.XXI; vgl. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Bibliothèque de la Pléiade, sowie Jean-Pierre Richard, *Littérature et Sensation*, Paris, 1954. -

so ließe dieser sich etwa wie folgt beschreiben: Die Darstellung der Form prägenden (und bevorzugt tödlichen) Gewalt und des Form fügenden (und bevorzugt gewaltsamen) Todes bei Drieu ist perspektivisch, subjektiv realistisch, dabei aber stark sachlich-gegenständlich, konkret und körperlich. Es ist, als „sei man dabei“, erfühle und betrachte.<sup>452</sup>

Durch den Perspektivismus (der im philosophischen Bereich durch Drieus Lehrmeister Nietzsche vermittelt wurde<sup>453</sup>) und durch den subjektiven Realismus ist Drieus Darstellungsweise der „wahrhaftigen“ Stendhal (der von Nietzsche und von Drieu geschätzt wurde) sehr nahe.<sup>454</sup> Doch scheint bei Stendhal das Innere, die Leidenschaft der Figuren, die Wahrnehmung des Äußeren, des Gegenständlichen, fast völlig zu beherrschen, und ist die Stimme des stets sehr gegenwärtigen Erzählers stark mediatierend oder vermittelnd - man denke an den Kampf, in dem Fabrice den Giletti tötet.<sup>455</sup> Die starke Gegenständlichkeit, das ist die starke Gegenwärtigkeit des sicht- und greifbaren Gegenstandes, dem der Wahrnehmende, Figur in der Diegese und Leser in der *illusion romanesque*, gegenübertritt, erinnert an Flaubert - man denke etwa an die Tötung Dussardiers durch Sénécal<sup>456</sup> -, doch hier wiederum scheint das Äußere, die erleidende Wahrnehmung des Äußeren, das Innere des Wahrnehmenden fast völlig zu beherrschen, der Erzähler tritt als Sprechender zurück hinter seine „Objektivität“, was bei Drieu keineswegs geschieht. Ezra Pound schreibt:

---

Hiermit berühren wir eine Variante des alten Streites zwischen „Platonikern“ und „Aristotelikern“: Zeigt eine Zusammenschau konkreter Erscheinungen, die bestimmte Eigenschaften teilen, etwas Wirklicheres, als die einzelnen konkreten Erscheinungen es tun, oder ist sie bloß eine Einbildung? Gleich, wie die Antwort lautet, als gedankliches Hilfsmittel zur Erfassung literarischer Eigenheit kann das idealtypisierende Verfahren nicht unzulässig sein, da ohnehin von Vorstellung und damit auch von Einbildung die Rede ist.

<sup>452</sup> Dabei handelt es sich um weit mehr als bloße Anschaulichkeit. Mit den Worten „comme si vous y étiez“ charakterisierte Henri Godard 1996 in einer Vorlesung die Wirkung der Darstellungsweise Célines, dessen Leser aber nichts erfühlt oder betrachtet, sondern vom Erzähler, der sich immer wieder als solcher vergegenwärtigt, zum „Zuhören“ gezwungen wird. So erscheint bei Céline weniger der dargestellte Gegenstand denn eine subjektive Reaktion darauf. Vgl. hierzu Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, 1985, S.209-268 u. 305-366.

<sup>453</sup> Siehe *Sur les Ecrivains*, S.91-96; Tarmo Kunnas: „Drieu et Nietzsche“, *Cahier de L'Herne* „Drieu la Rochelle“, S.323-336.

<sup>454</sup> Vgl. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, S.335ff.

<sup>455</sup> *La Chartreuse de Parme*, Gallimard „folio“, Paris, 1994, S.190ff.

<sup>456</sup> *L'Education sentimentale*, Garnier-Flammarion „GF“, Paris, 1995, S.499.

Es gibt zwei gegensätzliche Weisen, sich einen Menschen vorzustellen: erstens als etwas, auf das die Wahrnehmung zukommt, als einen Spielball der Verhältnisse, als eine formbare Masse, welche Eindrücke *erhält*; zweitens als etwas, das eine bestimmte Kraft gegen die Verhältnisse richtet, als *begreifend*, nicht bloß als widerspiegelnd und beobachtend.<sup>457</sup>

Freilich „begreift“ der Erzähler auch bei Flaubert, seine Ironie ist erkennbar; natürlich schafft der Erzähler auch bei Stendhal eine wirkende Gegenständlichkeit, tritt, gleich seinem Protagonisten, nicht nur vor dem Leser auf, sondern auch dem Gegenständlichen gegenüber, indem er es evoziert. Doch ist bei beiden der Ton, den der Leser vernimmt, wesentlich abstrahierend, zugunsten der einen, zuungunsten der anderen Vorstellungsweise; der Stendhalsche Erzähler erscheint selbst in der Darstellung, bemächtigt sich der Dinge, übt Gewalt, der Flaubertsche erscheint nicht und läßt, indem er sie etwa in ihrer bedrückenden Scheußlichkeit evoziert, die Dinge sich des Lesers bemächtigen, also die Dinge Gewalt üben.

Der Drieusche Erzähler zeigt die Dinge mit anderer Gebärde: als ursprüngliche Erscheinungen; er weist auf ihr Wesentliches, auf ihre Leibhaftigkeit und deren inneres Gesetz, er spricht zum Leser mit der Stimme eines Mannes, „der ißt, trinkt, raucht, liebt, läuft, schwimmt, träumt, betet“...<sup>458</sup> - und der tötet; „der sich auf den schrecklichen und herrlichen Tod vorbereitet“, der den Tod gibt und nimmt. Es ist erlaubt, hierin einen beunruhigenden Zug zu sehen (wir sprechen indessen nur vom fiktiven Erzähler, einer literarischen Instanz), beunruhigend auch unabhängig von zeitgeschichtlicher Einordnung. Doch haben wir gesehen, daß die als geschehend dargestellte Gewalt des Tötens, der schöne und scheußliche Seiten abgewonnen werden, am Ende der Erzählung, am Ende von *Gilles*, von *L'Homme à Cheval*, als ein Ursprüngliches, Kosmisches und Transzendentes erscheint, dem der Mensch - in der geschaffenen romanesken Welt - mitunter aufgrund seines eigenen Wesens nicht entrinnt, so daß

---

<sup>457</sup> „*Motz el son*“ - *Wort und Weise*, Zürich, 1957, übertragen von Eva Hesse. Pound selbst formuliert in italienischer Sprache wie folgt: „Vi sono due opposte maniere di pensare a qualcuno: primo, potete pensarvi come ciò verso cui muove la percezione, come il gioco delle circostanze, come sostanza plastica che *riceve impressioni*; secondo, potete pensarvi come l'origine di una certa forza fluida diretta contro le circostanze, quale essere che *concepisce* invece di semplicemente riflettere ed osservare“ (*Opere scelte*, Mailand, 6. Aufl. 1985, S.1209f.).

<sup>458</sup> So beschreibt Drieu im Vorwort zu *Gilles* die Gestalt des Autors (G, S.20).

Hochschätzung des Lebens und Hochschätzung des Todes in der Sicht des „männlichen“ Erzählers nicht voneinander zu trennen sind.<sup>459</sup>

Die romaneske Welt, in der die entscheidenden, als Ursprüngliches dargestellten Bluttaten sich abspielen, ist ein eigentümlicher Raum, dessen wesentliche Koordinaten Urbild, Urgestalt, Urvorstellung, mit anderen Worten: archetypische, elementare und elementarische<sup>460</sup> Bewußtseinsinhalte sind; diese Welt wird geschaffen und beseelt, indem der Erzähler bevorzugt solche Wörter benutzt, die an sich suggestiv oder evokativ sind, die durch vorherige Darstellung assoziativ aufgeladen sind, die als Urbildbezeichnendes zugleich stark sinngeladenes Wort, Bild, Zeichen und Symbol sein können. Es sind besonders die Wörter „feu“, „main“, „poignard“ - sie stellen, letztere oft als Synekdoche, das vor, was Gewalt übt; dann etwa „cheval“ und „chair“ - sie stellen Gewalterleidendes vor; schließlich „ciel“, „ruine“, auch „sang“ - sie setzen die innere und äußere Begrenzung des Räumlichen. Die Verbindung von Gewaltübendem und Gewalterleidendem wird gewöhnlich durch suggestive Bewegungsverbren hergestellt, die häufig reflexiv sind: „se jeter“, „frapper“, „(se) heurter“, „s’abattre“. Der Sinn, den diese Wörter bergen, wird an den gewaltdarstellenden Höhepunkten der Erzählung fühlbar und sichtbar gemacht und verdichtet, indem sie streng gehandhabt werden: In konzisem, mitunter rhythmisch und klanglich einbettendem Satzgefüge werden sie sparsam gebraucht, unter Fernhaltung all dessen, was ihre Wirkung beeinträchtigen könnte, und durch straffe, sehr oft binäre Anordnung unter sich zur Entfaltung ihrer bereits innewohnenden suggestiven, evokativen, assoziativen Kraft oder aber zum Zusammenwirken gebracht. Lebendig, beseelt werden Erzählung und ihr kleinster Bestandteil, das Wort, paradoxerweise, indem sie die Illusion tödlicher Gewalt erzeugen.

Ziel der Untersuchung war es, zu erfahren, wie Drieu la Rochelle in seinen Romanen Gewalt und Tod darstellt. Diese Art und Weise der literarischen Darstellung - und die ihr zugrundeliegende Ästhetik oder Art und Weise der

---

<sup>459</sup> Es ist vielleicht möglich, in der von Drieu dargestellten Gewalt ein „Urphänomen“ im Sinne Goethes zu sehen, wie die bereits genannte Polarität der Geschlechter es ist, also etwas, was die Welt zusammenhält, vgl. Hamburger Ausgabe, Bd. XII, S.366f. u. 744.

<sup>460</sup> Als „elementar“ sei die naturhafte Grundform im allgemeinen bezeichnet, als „elementarisch“ das, was den Urstoffen (Elementen) als solchen angehört.

Wahrnehmung und deren Wiedergabe oder Ausdruck - haben wir in den vorangegangenen drei Absätzen synthetisch beschrieben. Gelingt es damit auch, Literarität oder Sprach- und Erzählkunst aufzuzeigen?

In dem oben Beschriebenen wird - vielleicht - ein Stil faßbar, im weiten, nicht bloß das Ausdruckhafte bezeichnenden Sinn des Begriffs, ein Stil, mit dem erzählenden Wort ein Gebilde zu schaffen, das eine einheitliche, innerlich zusammenhängende Illusion von Wahrheit (erkennbarer Wirklichkeit) ermöglicht, mag diese auch moralisch abzulehnen sein. Hierin aber kann literarische Kunst gesehen werden, es sei denn, man lehnt einen phänomenologisch-hermeneutischen Kunstbegriff ab, was ebenfalls erlaubt ist. Das Wesen des Kunstwerks zu bestimmen ist hier nicht möglich. Die Notwendigkeit der Form von *Gilles* und jener von *L'Homme à Cheval* glauben wir im ersten Teil dieser Arbeit aufgezeigt zu haben, ebenso die unmittelbar wirksame Evokationskraft des Drieuschen Wortes im zweiten Teil. Eine gewisse Tiefe durch mehrere Bedeutungsebenen, in Verbindung mit einer relativen Mehrdeutigkeit, also eine Polyvalenz (der späten Romane Drieus) - gemeinhin als künstlerisches Wertungskriterium anerkannt<sup>461</sup> - zeichnete sich besonders dort ab, wo wir unterschiedliche, zum Teil widersprüchliche Interpretationen verschiedener Verfasser einander gegenüberstellten; indessen muß es inhaltlich-thematischen Untersuchungen vorbehalten bleiben, hier Möglichkeiten und Grenzen auszuloten.<sup>462</sup>

Die Grenzen unserer „verstehenden“ Vorgehensweise werden deutlich, sobald ein Leser, wie etwa Susan Suleiman, sagt: „Bei der Lektüre Drieus empfinde ich nichts als Unbehagen und sehe nicht eine Spur von Wahrheit“<sup>463</sup>. Hierzu kann nur wiederholt werden, daß wir keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit oder gar Ausschließlichkeit unserer Lesart erheben. Da sie begründet und gerechtfertigt wurde, möge auch sie gestattet sein. - Aber läuft der verstehende, somit doch distanzlose Leser nicht Gefahr, vom Text manipuliert zu werden? Hier sind verschiedene Lesehaltungen und entsprechend verschiedene

---

<sup>461</sup> Vgl. Wellek/Warren, *Theorie der Literatur*, S.265f.

<sup>462</sup> Im Hinblick auf unsere Ergebnisse böte sich vor allem eine Prüfung folgender Fragen an: Sind die späten Romane Drieus mit ihrer Opferthematik, in denen sich Einflüsse Nietzsches wie Schopenhauers, Pascals wie Guénons ausmachen lassen, eher pessimistisch oder eher optimistisch? Sind sie „dionysisch“ oder „apollinisch“? Heidnisch oder christlich?

<sup>463</sup> Vgl. Susan Suleiman: „Ideological Dissent“, *Neophilologus*, LX (1976), S.162-177.



Arten aufgehobener oder bewahrter Distanz zu unterscheiden. Versucht man, wie in dieser Arbeit, zu verstehen, auf welche Weise beim Lesen der Erzähltexte Drieus eine *illusion romanesque*, eine Vorspiegelung von Wirklichkeit ermöglicht wird, ist das so erlangte Verständnis weder eine Identifikation (mit einzelnen Figuren<sup>464</sup>, dem Erzähler, dem Autor) noch eine Billigung (des Dargestellten und Gesagten), denn der Untersuchende bewegt sich innerhalb der Erzählung als anteilnehmender, gleichwohl neutraler Betrachter alles Wahrzunehmenden, im Stadium und auf der Ebene der „passiven Synthese“ (Iser, nach Husserl)<sup>465</sup>, nicht aber als sittliche Person, die Partei ergreift und Urteile fällt. Diese letzte Haltung ist, wie in der Einleitung dargelegt, sehr verbreitet: Die Erzählung wird dabei von außen betrachtet, gewissermaßen beobachtet, und oftmals wird Fremdes in sie hineingelesen. Unsere Lesart dagegen bringt über die Texte selbst, zu deren Form und Wesen, neue Erkenntnisse, die nun als Grundlage oder zumindest als Ansatzpunkt von Einordnungen in weitere Zusammenhänge dienen können. Eine moralische Rechtfertigung des Autors ist aus dem ästhetischen Verständnis seines Werkes nicht abzuleiten, doch kann dieses vielleicht auch helfen, ein heute unverständliches menschliches Verhalten zu erhellen - über die von außen erfolgende psychologische Zergliederung hinaus.

Gerade in diesem Zusammenhang könnte es sich als fruchtbar erweisen, die hier gewonnenen Erkenntnisse über die Darstellungskunst Drieus in komparatistische Untersuchungen solcher Autoren einfließen zu lassen, die Drieu künstlerisch, aber nicht unbedingt politisch oder ideologisch nahestehen. Besonders aufschlußreich mag hier die gegenseitige Rezeption sein, von der einiges bekannt ist, die jedoch bisher kaum beachtet worden scheint.<sup>466</sup> Die in unserer Arbeit festgestellte Drieusche Strenge des Stils, die Sorge um das „Männliche“, die Vorliebe für die Synekdoche, das Schaffen mythischen, antagonistischen Raumes weisen fast unmittelbar auf einen anderen, von Gewalt und Tod kündenden, tödliche Gewalt darstellenden Erzähler und Dichter, der nicht allein Drieu sehr schätzte, sondern auch von Drieu sehr geschätzt wurde: Jorge

---

<sup>464</sup> Siehe dazu oben, S.53f.

<sup>465</sup> Siehe Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, S.219f.

<sup>466</sup> Bereits 1964 gab Frédéric Grover die weiter oben zitierte Sammlung von Schriften Drieus zur Literatur mit dem Titel *Sur les Ecrivains* heraus.

Luis Borges. Hier fehlt bislang jegliche vergleichende Untersuchung - „Borges vaut le voyage“ (Drieu la Rochelle, *Megáfono*, Buenos Aires, 11, August 1933).

## VERZEICHNIS DER BENUTZTEN LITERATUR

Hier sind diejenigen Schriften aufgeführt, die bei Entwurf und Erstellung dieser Arbeit benutzt wurden, auch solche, die im Text unerwähnt bleiben. Nicht hier, sondern in den Anmerkungen sind aufgeführt: weiterführendes Schrifttum zu Nebenfragen sowie Hilfsmittel wie Wörterbuch und Grammatik.

### I. Werke Drieus

#### a) Behandelte Romane

(Die von uns benutzte Ausgabe ist, sofern mehrere vorliegen, mit einem Sternchen gekennzeichnet.)

*Le Feu follet*, Gallimard, Paris, 1931; Neuauflage, mit „Adieu à Gonzague“, 1963, in der Reihe „Folio“ (Nr.152) 1972\*.

*Beloukia*, Gallimard, Paris, 1936, Neuauflage 1991\*, in der Reihe „L’Imaginaire“.

*Rêveuse Bourgeoisie*, Gallimard, Paris, 1937\*, Neuauflage 1960 sowie 1974 („Folio“ Nr.620) und 1995 („L’Imaginaire“).

*Gilles*, zensierte Ausgabe, Gallimard, Paris, 1939; vollständige Ausgabe, ein Vorwort enthaltend, 1942, Neuauflage 1949 und 1965; „Folio“ Nr.459 1973\*. Auch als „Livre de Poche“ (Nr.831-832), Librairie Générale Française, Paris, 1962.

*L’Homme à Cheval*, Gallimard, Paris, 1943; „Folio“ Nr.484 1973 und „L’Imaginaire“ 1992\*. „Livre de Poche“ Nr.1473 1965. Erste Neuauflage Club des Libraires de France, Paris, 1962.

*Les Chiens de Paille*, Gallimard, Paris, 1944, 1964\*; „L’Imaginaire“ 1998.  
Erstauflage eingestampft.

*Mémoires de Dirk Raspe*, Vorwort von Pierre Andreu, Gallimard, Paris 1966\*;  
„Folio“ Nr.1042 1978.

b) Andere Schriften

*La Comédie de Charleroi*, Novellen, Gallimard, Paris, 1934, Neuauflage 1960;  
„Folio“ Nr. 1366 1982, „L’Imaginaire“ 1996\*. „Livre de Poche“ Nr.2737 1970.

*Notes pour comprendre le Siècle*, Versuch, Gallimard, Paris, 1941, Neuauflage  
Editions du Trident, Paris, 1995\*.

*Récit secret*, Fragment, A.M.G., Paris, 1951 (500 Exemplare, nicht im Handel);  
zusammen mit „Journal 1944-1945“ und „Exorde“, Gallimard, Paris, 1961,  
Neuauflage 1980\*.

*Sur les Ecrivains*, verschiedene Schriften zur Literatur, Vorwort und  
Anmerkungen von Frédéric Grover, Gallimard, Paris, 1964, Neuauflage 1982\*.

*Journal 1939-1945*, Tagebuch, mit einer Einführung nebst Anmerkungen von  
Julien Hervier, Gallimard, Paris, 1992.

## II. Schriften zu Drieu und seinem Werk

### a) Abhandlungen, Darstellungen, Versuche

ANDREU, Pierre, *Drieu, témoin et visionnaire*, Grasset, Paris, 1952.

*Id.*, GROVER, Frédéric, *Drieu la Rochelle*, Hachette, Paris, 1979, Neuauflage La Table Ronde, Paris, 1989.

BALVET, Marie, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984.

EBEL, Martin, *Identitätssuche und Affektdenken im Erzählwerk von Drieu la Rochelle*, Schäuble, Rheinfelden, 1986.

FOLLIOT, François-René, *Aspects du mythe héroïque chez Drieu la Rochelle*, Dissertation in Maschinenschrift Université de Paris IV/Sorbonne, 1979.

GROVER, Frederic J., *Drieu la Rochelle and the Fiction of Testimony*, University of California Press, Berkeley und Los Angeles, 1958.

*Id.*, *Drieu la Rochelle*, Gallimard, Reihe „La Bibliothèque idéale”, Paris, 1962.

*Id.*, *Drieu la Rochelle*, Gallimard, Reihe „idées”, Paris, 1979.

HANOTELLE, Jean-Marc, *Drieu et la déchéance du héros*, Hachette, Paris, 1980.

HINES, Thomas M., *Le Rêve et l'Action. Une étude de L'Homme à Cheval de Drieu la Rochelle*, French Literature Publications Company, Columbia (South Carolina), 1978.

LANSARD, Jean, *Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'Unité. Essai sur son théâtre joué et inédit*, Band I und II, Aux Amateurs de Livres, Paris, 1985 und 1987.

LEAL, Robert Barry, *Drieu la Rochelle*, Twayne, Boston, 1982.

MABIRE, Jean, *Drieu parmi nous*, La Table Ronde, Paris, 1963, Neuauflage Editions du Trident, Paris, 1993.

PERUSAT, Jean-Marie, *Drieu la Rochelle ou le Goût du Malentendu*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1977.

POMPILI, Bruno, *Progetto e delusione*, A. Longo, Ravenna, 1969.

RECK, Rima Drell, *Drieu la Rochelle and the Picture Gallery Novel. French Modernism in the Interwar Years*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1990.

SAINT-YGNAN, Jean-Louis, *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*, Nouvelles Editions Latines, Paris, 1984.

VANDROMME, Pol, *Drieu la Rochelle*, Editions Universitaires, Paris, 1958.

ZIMMERMANN, Margarete, *Die Literatur des französischen Faschismus. Untersuchungen zum Werk Pierre Drieu la Rochelles*, Wilhelm Fink, München, 1979.

b) Aufsätze, Besprechungen, Vorträge

ALFARO, José María: „Un libro y un autor: Drieu la Rochelle y su descenso al abismo“, *Revista de Occidente*, Madrid, Februar 1976, S.73-75.

ANDREU, Pierre: „Drieu la Rochelle écrit sa dernière œuvre”, *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, Paris, XIV, 157 (1966), S.90-96.

ARLAND, Marcel: „A propos de *Rêveuse Bourgeoisie*, par Drieu la Rochelle”, *Nouvelle Revue Française*, Paris, April 1937, S.605-607.

*Id.*: „*Gilles* par Drieu la Rochelle, *Nouvelle Revue Française*, Paris, März 1940, S.403-406.

AUDIBERTI, Jacques: „A propos de *L'Homme à Cheval*”, *Nouvelle Revue Française*, Paris, Juni 1943, S.744-775.

BLEND, Charles: „*Les Chiens de Paille, Le Feu follet, Histoires déplaisantes*”, *French Revue*, Baltimore, XXXVIII (1964), S.279-281.

BLOT, Jean: „Dirk Rasp [*sic*] ou la tentation de la mort”, *Preuves*, Paris, Nr.189, November 1966, S.73-76.

BRASILLACH, Robert: „Pierre Drieu la Rochelle: *L'Homme à Cheval*”, *Cahiers de l'Association des Amis de Drieu la Rochelle*, Brüssel, Nr.5, Februar 1996, S.37-40. (Erstveröffentlichung: *Le Petit Parisien*, Paris, 19. April 1943)

BRESCHI, Danilo: „*Strano viaggio, Memorie di Dirk Raspe*“, *Diorama Letterario*, Florenz, Nr.208, November 1997, S.13-14.

CAGNI, Horacio: „Drieu y el lejano sur”, *Disenso*, Buenos Aires, II, 7 (1996), S.49-54.

DAMBRE, Marc (Herausgeber), *Drieu la Rochelle écrivain et intellectuel*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1995. (Protokolle der internationalen Tagung „Drieu la Rochelle écrivain et intellectuel“, die 1993 an der Sorbonne stattfand)

DUGAST-PORTES, Francine: „Drieu la Rochelle: La parabole espagnole”, *Récifs (Recherches et études comparatives ibéro-françaises de la Sorbonne Nouvelle)*, Paris, III (1981), S.51-63.

FERNANDEZ, Ramon: „Gilles, par Drieu la Rochelle”, *Marianne*, Paris, Nr.377, 10. Januar 1940, S.6-8.

FLAGOTHIER, Francis: „Le point de vue dans l'œuvre romanesque de Pierre Drieu la Rochelle”, *Revue des Langues vivantes*, Brüssel, XXXIV, 2 (1968), S.170-183.

FLOWER, John E.: „Drieu la Rochelle, hier, aujourd'hui...et demain?”, *Œuvres et Critiques*, Paris, VI, 1 (1981), S.133-140.

*Id.*: „Drieu la Rochelle et la crise de la société contemporaine dans *Rêveuse Bourgeoisie*”, *Cahiers François Mauriac* Nr.18: „François Mauriac et les romanciers de l'inquiétude“, Grasset, Paris, 1991.

GRÖSSEL, Hanns: „Ein verträumter Bourgeois. Pierre Drieu la Rochelle in seiner Generation“, *Akzente*, München, XXI, Nr.4 (1974), S.315-328.

GROVER, Frédéric: „Le dernier roman de Drieu la Rochelle”, *Critique*, Paris, XXII (1966), S.426-437.

HANREZ, Marc: „Le Dernier Drieu”, *French Review*, Baltimore, XLIII, Special Issue 1, Winter 1970, S.144-157.

HERVIER, Julien: „Drieu, l'Espagne, la guerre et la mort”, *Revue de Littérature Comparée*, Paris, LIX (1985), S.397-407.

JOURET, Jacques: „Quand van Gogh inspirait Drieu la Rochelle”, *Revue des Langues vivantes*, Brüssel, XXXIX, 2 (1973), S.100-111.



LEAL, Robert Barry: „Le thème du sacrifice chez Drieu la Rochelle”, *Studi Francesi*, Turin, XXIX (1985), S.483-499.

LEGUEN, Brigitte: „Muerte y suicidio en la obra de Drieu la Rochelle”, *Epos*, Barcelona, IV (1988), S.285-298.

MASCHKE, Günter: „Die schöne Geste des Untergangs“, in *Das bewaffnete Wort*, Karolinger, Wien und Leipzig, 1997, S.57-64.

MAZZONI, Cristina: „Writing the Rite. Text and sacrifice in Drieu la Rochelle”, *French Forum*, Lexington (Kentucky), XVIII (1993), S.213-230.

MOUNIER, Emmanuel: „Drieu la Rochelle: Gilles“, *Esprit*, Paris, Nr.91, April 1940, S.87-90.

OCAMPO, Victoria: „El caso de Drieu la Rochelle”, *Sur*, Buenos Aires, Nr.180, Oktober 1949, S.7-27.

PALAU, Xavier. „Drieu la Rochelle o el reclamo de la muerte”, *Diwan*, Saragossa, X (1981), S.116-118.

SENART, Philippe: „Drieu et la mort”, *La Table Ronde*, Paris, Oktober 1961, S.105-108.

SOLINAS, Stenio: „Drieu la Rochelle: *Fuoco fatuo*“, *Diorama Letterario*, Florenz, Nr.22, November 1979, S.13f.

*Id.*: „Pierre Drieu la Rochelle: *I cani di paglia*“, *Diorama Letterario*, Florenz, Nr.23, Januar 1980, S.9.

SULEIMAN, Susan: „Ideological Dissent”, *Neophilologus*, Groningen, LX (1976), S.162-177.

TARCHI, Marco: „Pierre Drieu la Rochelle: *L'uomo a cavallo*“, *Diorama Letterario*, Florenz, Nr.14, September 1978, S.10.

THERIVE, André: „Drieu la Rochelle: *Gilles*“, *Le Temps*, Paris, 12. Februar 1940, S.2.

*Id.*: „*Les Chiens de Paille*“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, Mai-Juni 1964, S.123-126.

THIHER, Allen: „*Le Feu follet: The Drug Addict as a Tragic Hero*“, *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, New York, LXXXVIII (1973), S.34-40.

TRICOT, Jean-Germain: „Drieu la Rochelle“, *Nouveautés*, Librairie de Rex, Brüssel, VI, 1, April 1937.

VANDAL, Jean: „*Beloukia*, par Drieu la Rochelle“, *Nouvelle Revue Française*, Paris, September 1936, S.543-544.

Verschiedene Verfasser, *Omaggio a Drieu la Rochelle*, All'insegna del Veltro, Parma, 1996.

YANA, Pierre: „Le traître. L'esthétique de la guerre dans l'œuvre de Drieu la Rochelle“, *Revue des Sciences Humaines*, Lille, LXXV, (1986), S.41-60.

c) Drieu gewidmete Ausgaben verschiedener Periodika

*Cahier de L'Herne* Nr.42, herausgegeben von Marc HANREZ: „Drieu la Rochelle“, Paris, 1982.

*Défense de l'Occident*, Paris, numéro spécial (Nr.50-51), Februar-März 1958: „Drieu la Rochelle. Témoignages et documents“.

*Diorama Letterario*, Florenz, Nr.39-40, Juli-August 1981: „Pierre Drieu la Rochelle“.

*Magazine Littéraire*, Paris, Nr.143, Dezember 1978: „Dossier Drieu la Rochelle“.

*Origini*, Mailand, Nr.9, herausgegeben von Moreno MARCHI: „Drieu 1945-1995“, Mailand, 1995.

*La Parisienne*, Paris, Nr.32, Oktober 1955: „Témoignages sur Drieu“; Nachdruck: *Cahiers de l'Association des Amis de Drieu la Rochelle*, Brüssel, Nr.3, Oktober 1995.

*Roman 20-50*, Lille, Nr.24, Dezember 1997: „Pierre Drieu la Rochelle“.

Die „Association des Amis de Drieu la Rochelle“ (A.D.L.R.), Brüssel und Paris, gibt seit 1993 die *Cahiers des Amis de Drieu la Rochelle* heraus und seit 1997 einen monatlich erscheinenden *Bulletin*. Beide Periodika bieten Sammlungen zumeist früher veröffentlichter Aufsätze und Besprechungen zu Werk und Person Drieus.

#### d) Allgemeines Werkeverzeichnis

LANSARD, Jean, *Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'Unité*, Band III: „Drieu la Rochelle, bibliographie générale“, Aux Amateurs de Livres, Paris, 1991. Diese Bibliographie schließt jene von Robert Barry LEAL im Drieu gewidmeten *Cahier de L'Herne* mit ein.

### III. Schriften, die sich teilweise mit Drieu und seinem Werk befassen

ALBERES, R.-M., *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, Paris, 2. Auflage 1963.

BERL, Emmanuel, *Présence des morts*, Gallimard, Paris, 1957.

BEUCLER, André: „De Maupassant à Drieu la Rochelle“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, Oktober 1964, S.351-359.

BOISDEFFRE, Pierre de, *Les Ecrivains de la nuit*, Plon, Paris, 1973.

BRASILLACH, Robert, *Les Quatre Juedis*, Les Sept Couleurs, Paris, 1951.

FRANK, Bernard, *La panoplie littéraire*, Juillard, Paris, 1958.

GROVER, Frédéric: „Céline et Drieu la Rochelle“, in *Cahier de L'Herne: „Céline“*, Librairie Générale Française („Le Livre de Poche“), Paris, 1994, S.108-114.

*Id.*: „Malraux et Drieu la Rochelle“, *Revue des Lettres Modernes*, Paris, Nr.304-309 (1972): „André Malraux“, S.61-63.

HAEDENS, Kléber, *Une histoire de la littérature française*, Grasset, Paris, 1970.

HERVIER, Julien, *Deux individus contre l'Histoire: Drieu la Rochelle, Ernst Jünger*, Klincksieck, Paris, 1978.

KUNNAS, Tarmo, *La tentazione fascista*, Akropolis, Neapel, 1981. (Italienische Ausgabe von *Drieu, Céline, Brasillach et la tentation fasciste*, Les Sept Couleurs, Paris, 1972)

LAURENT, Jacques, *Roman du roman*, Gallimard, Paris, 1977.

LEAL, Robert Barry: „Drieu la Rochelle and Malraux”, *Australian Journal of French Studies*, Clayton/Melbourne, Mai-August 1973, S.175-190.

*Id.*: „Huxley and Drieu la Rochelle: Studies in Commitment and Mysticism”, *Revue de Littérature Comparée*, Paris, LIX (1985), S.417-424.

MORAND, Paul: „Le suicide en littérature (1830-1930)”, *Revue de Paris*, Paris, XXXIX, 3 (1932), S.552-564.

NIERMANN, Heinz, *Untersuchungen zur Suizidthematik im französischen Roman zwischen 1925 und 1945*, Lit, Münster, 1988.

NIMIER, Roger, *Journées de lectures*, Gallimard, Paris, 1965.

PICON, Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, mit einem Vorwort von Jean STAROBINSKI, Neuauflage in der Reihe „Tel”, Gallimard, Paris, 1988.

PLARD, Henri: „Le ‘style fasciste’. Ernst Jünger et Drieu la Rochelle”, *Etudes germaniques*, Paris, XXXIV (1979), S.292-300.

POULET, Robert, *Partis pris*, Les Ecrivains, Brüssel und Paris, 1943.

*Id.*, *Le caléidoscope*, L’Age d’Homme, Lausanne, 1982.

RENS, Jean-Guy: „Interférences Drieu la Rochelle - Malraux”, *La Revue de Belles-Lettres*, Paris, XCIII, 3 (1968), S.44-51.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations, II*, Gallimard, Paris, 1948.

SERRA, Maurizio, *L'esteta armato. Il Poeta-Condottiero nell'Europa degli anni Trenta*, Il Mulino, Bologna, 1988.

SIMS, Robert L.: „War and myth in the twentieth century. Drieu la Rochelle, Céline and Claude Simon“, *Neophilologus*, Groningen, LXVIII (1984), S.179-191.

SULEIMAN, Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Presses Universitaires de France, Paris, 1983.

TADIE, Jean-Yves, *Le roman au XX<sup>e</sup> siècle*, Belfond, Paris, 1990.

Verschiedene Verfasser, *Los escritores y la Guerra de España*, Monte Avila, Barcelona, 1977.

IV. Schriften zu Tod, Gewalt und Heiligem sowie ihrer Darstellung in der Literatur

a) Abhandlungen, Darstellungen, Versuche

ARIES, Philippe, *L'homme devant la mort*, zwei Bände, Seuil, Paris, 1985.

BORGES, Jorge Luis, *Enquêtes 1937-1952*, Gallimard, Reihe „La Croix du Sud“, Paris, 1957. (Französische Ausgabe von *Otras Inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1952, um drei Stücke vermehrt.)

*Id.*, *Discusión*, Emecé/Alianza Editorial, Madrid, 1995. (Siehe auch V.)

CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Gallimard, Reihe „Folio Essais“ Nr.84, Paris, 1993.

*Id.*, *Approches de l'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1974.

DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, José Corti, Paris, 4. Auflage 1990.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, „Folio Essais” Nr. 82, Paris, 1992. (Französische Ausgabe von *Das Heilige und das Profane*, Rowohlt, Hamburg, 1957)

FRASER, John, *Violence in the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974.

FRIEDRICH, Wolf Hartmut, *Verwundung und Tod in der Ilias. Homerische Darstellungsweisen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1956.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.

GRASSI, Ernesto, *Kunst und Mythos*, Rowohlt, Hamburg, 1957.

GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, José Corti, Paris, 1967.

HEINZE, Richard, *Virgils epische Technik*, Teubner, Stuttgart, 7. Auflage 1982.

JÜNGER, Ernst, *Der Kampf als inneres Erlebnis*, Mittler & Sohn, Berlin, 1922.  
Erste französische Ausgabe: *La guerre, notre mère*, Albin Michel, Paris, 1934.

KEYSERLING, Graf Hermann, *Südamerikanische Meditationen*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, ohne Jahresangabe. (Erstauflage: 1932)

MACHO, Thomas M., *Todesmetaphern*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987.

OTTO, Rudolf, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, C.H. Beck, München, 31.-35. Auflage 1963.

PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995.

ROUX, Jean-Paul, *Le sang. Mythes, symboles et réalités*, Fayard, Paris, 1988.

*Töten im Krieg*, herausgegeben von Heinrich von STIETENCRON und Jörg RÜPKE, Alber, Freiburg/München, 1995.

*Vor der Linie. Der moderne Mensch und der Tod*, herausgegeben von Arnold TOYNBEE, Fischer, Frankfurt am Main, 1970.

#### b) Aufsätze und Vorträge

BEIN, Thomas: „*Hie slac, dâ stich!* Zur Ästhetik des Tötens in europäischen 'Iwein'-Dichtungen“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Stuttgart, XXVIII, Nr.109 (1998), S.38-46.

BUSSIÈRE, François: „Le roman de la violence et son esthétique“, *Europe*, Paris, Nr.542, Juni 1974, S.31-50.

CADOT, Michel: „La violence est-elle un élément structural dans le roman européen moderne?“, *Evolution of the novel. L'évolution du roman. Die Entwicklung des Romans*, herausgegeben von Zoran KONSTANTINOVIC, Eva KUSHNER, Béla KÖPECZI, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1982, S.261-264.

CHAPLEAU, Philippe: „L'imaginaire guerrier. Quelques données structurales“, *Recherches sur l'imaginaire*, Angers, XII (1984), S.130-148.



COBLEY, Evelyn: „Description in realist discourse. The war novel”, *Style*, Fayetteville (Arkansas), XX (1986), S.395-410.

GIRARD, René: „Violence and representation in the mythical text”, *Modern Language Notes*, Baltimore, XCII (1977), S.922-944.

GOURG, J.-L.: „La mort violente dans les fictions de Mac Orhan”, *Bérénice*, Rom, XII (1990), S.5-16.

GUYARD, Marius-François: „Les écrivains et le sacré en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles”, *Les Ecrivains et le sacré*, (Actes du XII<sup>e</sup> Congrès de l'Association Guillaume Budé, Bordeaux, 1988), Les Belles Lettres, Paris, 1988, S.161-171.

FRIEDRICH, Hugo: „Pascals Paradox. Das Sprachbild einer Denkform”, in: *Romanische Literaturen*, Band I, Klostermann, Frankfurt am Main, 1972, S.84-138. (Erstveröffentlichung: *Zeitschrift für romanische Philologie*, LVI (1936), S.322-370)

JOST, François: „Littérature et suicide. De Werther à Madame Bovary”, *Revue de Littérature Comparée*, Paris, XLII (1968), S.161-198.

*Sangs* (Présenté par Max MILNER), *Romantisme*, Paris, Nr.31 (1981), S.5-245.

#### V. Werke von Autoren, die für Drieu von Bedeutung waren

BARRES, Maurice, *Romans et voyages*, zwei Bände, kommentiert von Vital RAMBAUD, mit einem Vorwort von Eric ROUSSEL, Robert Laffont, Reihe „Bouquins“, Paris, 1994.

BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, Gallimard, „Folio Essais“ Nr.183, Paris, 1992.

BORGES, Jorge Luis, *Historia universal de la infamia*, Tor, Buenos Aires, 1935.

*Id.*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, Sur, Buenos Aires, 1941.

(Siehe auch IV.a)

CLAUDEL, Paul, *Cinq Grandes Odes*, Gallimard, Paris, 1948.

(Erstausgabe:1912)

CONSTANT, Benjamin, *Adolphe*, Paris, 1816; mit einem Vorwort von Daniel LEUWERS, Garnier-Flammarion, Reihe „GF“ Nr.503, Paris, 1986.

MALRAUX, André, *Les Conquérants*, Grasset, Paris, 1928.

*Id.*, *La Condition humaine*, Gallimard, Paris, 1933.

MONTHERLANT, Henry de, *Le Songe*, Grasset, Paris, 1922.

NIETZSCHE, Friedrich, *Sämtliche Werke in Kröners Taschenausgabe*, zwölf Bände, Leipzig, 1930-1931/1943.

PASCAL, Blaise, *Les Pensées*, geordnet und kommentiert von Henri MASSIS, Grasset, Paris, 1935.

SALOMON, Ernst von, *Die Geächteten*, Rowohlt, Berlin, 1930.

Französische Ausgabe: *Les Réprouvés*, Plon, Paris, 1931.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, zwei Bände, Cotta und Insel, Stuttgart/Frankfurt am Main, 1968.

STENDHAL, *Armance*, Paris, 1827; mit einem Vorwort und Anmerkungen von Armand HOOG, Gallimard, „Folio“ Nr.686, Paris, 1975.

*Id.*, *op. cit.*, kommentiert von Georges BLIN, Fontaine, Paris, 1946.

*Id.*, *La Chartreuse de Parme*, Paris, 1839; mit einem Vorwort von Paul MORAND sowie einem Nachwort und Anmerkungen von Béatrice DIDIER, Gallimard, „Folio“ Nr.155, Paris, 1972.

VI. Allgemeine sprach- und literaturwissenschaftliche Schriften sowie Monographien zu anderen Autoren als Drieu

BARDECHE, Maurice, *Stendhal romancier*, La Table Ronde, Paris, 2. Auflage 1983.

BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, Paris, 1954.

CURTIUS, Ernst Robert: „Bemerkungen über den französischen Roman“ in *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Francke, Bern, 1950.

FRANK, Joseph: „La forme spatiale dans la littérature moderne“, *Poétique*, Paris, III (1972), S.244-266. (Gekürzte Übertragung ins Französische von: Joseph FRANK, *The Widening Gyre*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey), 1963, S.3-62; Erstabdruck des Aufsatzes: *Sewanee Review*, Sewanee (Tennessee), LIII (1945), S.221-240, 453-456, 645-662)

FRIEDRICH, Hugo, *Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal, Balzac, Flaubert*, Klostermann, Frankfurt am Main, 4. Auflage 1961.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.

*Id.*, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

*Id.*, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979.

*Id.*, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1982.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993. (2. Auflage von: *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1982)

ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Wilhelm Fink, Reihe „UTB für Wissenschaft“, München, 4. Auflage 1994.

*Id.*, *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*, The John Hopkins University Press, Baltimore und London, 1989.

JOST, François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, 2. Auflage 1989.

LARROUX, Guy, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Nathan, Paris, 1995.

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative: Le point de vue*, José Corti, Paris, 1981.

MOLINIE, Georges, *Eléments de stylistique française*, Presses Universitaires de France, Paris, 2. Auflage 1991.

*Id.*, *La stylistique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

ROUSSET, Jean, *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, Paris, 1962.

STAIGER, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis, Zürich, 4. Auflage 1959.

STANZEL, Franz K., *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Reihe „UTB für Wissenschaft“, Göttingen, 6. Auflage 1995.

TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1978.

*Id.*, *Le roman d'aventures*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982.

THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Paris, 1938.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971.

*Id.*, *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978.

WALZEL, Oskar, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Gentner, Darmstadt, 3. unveränderte Auflage 1957. (Erstauflage: 1929)

WELLEK, René, WARREN, Austin, *Theorie der Literatur*, Beltz-Athenäum, Weinheim, 1995. (Deutsche Ausgabe von *Theory of Literature*, Harcourt, Brace & Co., New York, 1949)

## VII. Verschiedenes

ELIOT, Thomas Stearns, Werke in vier Bänden, Band II/III: *Essays*, herausgegeben von Helmut VIEBROCK, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967/1969.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich TRUNZ, Band XII: „Kunst und Literatur“, kommentiert von H. von EINEM und H.J. SCHRIMPF, C.H. Beck, München, 9. Auflage 1981.

GROVER, Frédéric, *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps*, Gallimard, Reihe „idées“, Paris, 1978.

HAEDENS, Kléber, *Paradoxe sur le roman*, Grasset, Paris, 1964.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Berlin, 1766), in *Werke*, hg. von Kurt WÖLFEL, Dritter Band: „Schriften II“, mit Erläuterungen von K. BEYSCHLAG und B. LECKE, Insel, Frankfurt am Main, 1967.

OTTO, Rudolf, *Der Sang des Hehr-Erhabenen*, Kohlhammer, Stuttgart, 1935.

POUND, Ezra, *A.B.C. des Lesens*, übertragen von Eva HESSE, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1962. (Deutsche Ausgabe von *A.B.C. of Reading*, Routledge & Kegan Paul und Yale University Press, London/New Haven, 1934)

*Id.*, „*Motz el son*“ - *Wort und Weise*, verschiedene Schriften, übertragen von Eva HESSE, Arche, Zürich, 1957.

*Id.*, *Opere scelte*, Mondadori, Mailand, 6. Auflage 1985.

STEIN, Edith, *Zum Problem der Einfühlung*, Kaffke, München, 1980.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Kleine Schriften*, hg. von Joseph GANTNER, Schwabe, Basel, 1947.

# INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
EINFÜHRUNG.....	6
<i>Allgemeines - Zu Forschung und Rezeption - Aufgabe und Textauswahl - Vorgehen - Gliederung</i>	

## ERSTER TEIL.

### TOD UND ERZÄHLBEWEGUNG

#### KAPITEL I. DER TOD ALS BRUCH (26)

##### 1. *Rêveuse Bourgeoisie* - Tod der Hauptfiguren und Gegenwart des Erzählers.....26

<i>Vorletzter und letzter Teil.....</i>	27
<i>Geneviève's Wunde: Der Tod des Yves und der Agnès.....</i>	30
<i>Der Tod des Camille als Beschleuniger im Schlußkapitel.....</i>	33
<i>Schluß.....</i>	37
<i>Gebrochenheit des Erzählvorgangs; offenes Ende, auf das Leben gerichtet.</i>	

##### 2. *Gilles* - Tod der Nebenfiguren und Distanz des Protagonisten.....38

<i>Gilles und der Tod in der Welt des Verfalls.....</i>	39
<i>Selbstmord Falkenbergs - Schluß des ersten Teils: Rückkehr - Selbstmord Paul Morels - Kriminalepisode - Epische Andeutung - Februartote und sterbende Pauline - Schluß der Verfallserzählung: Trennung, geistiger Tod</i>	
<i>Tod und Distanz im Abenteuer.....</i>	50
<i>„Epilogue“ als Epilog, Inkohärenz von Held und Roman? - Barcelona: Mord an Van der Brook - Suspension - Ibiza: Freund und Feind - Kampf - Rück- und Ausblick - Finale: Läuterung im Feuer (die plaza de toros), Ablauf - Schluß, letzter Satz: Kälte, erstarrte Form - Stirbt Gilles?</i>	
<i>Schluß.....</i>	72
<i>Gebrochenheit und Einheit der Erzählung, Bruch und Zyklus; Ende offen, „schwebend“, auf den Tod gerichtet.</i>	

## KAPITEL II. DER TOD ALS ERFÜLLUNG UND AUFLÖSUNG (74)

1. <i>L'Homme à Cheval</i> - Poetische Verdichtung.....	74
<i>Ein Ende als Anfang</i> .....	75
Ankündigungen - Schlacht bei Agudulce - Anschlag auf don Benito: dramatischer Paroxysmus als <i>clausule interne</i>	
<i>Härte und Milde im doppelten Mittelteil</i> .....	84
Duell und erste <i>clausule interne</i> : dezeptiver Paroxysmus, dezeptiver Epilog - Indianergreuel - Zorn - Zweifache unblutige Lösung und zweifaches unblutiges Nachspiel / Epilog als lange <i>clausule interne</i>	
<i>Der letzte Teil als vollendender Epilog der Erzählung</i> .....	100
Aufwärts- und Abwärtsbewegung - Heiliges - Blutopfer - Fortgang als <i>clôture</i> der Erzählung	
<i>Der Zusatz: Ein zerstörender Epilog des Romans?</i> .....	112
Tod des Erzählers - Wer spricht? - Metafiktive <i>clôture: illusion romanesque</i> und Kunstwerk - Künstler	
<i>Schluß</i> .....	116
Zyklische Dynamik und Selbstreflexion; Ende geschlossen, vollendend.	
2. <i>Les Chiens de Paille</i> - Das langsame Werden eines „opfernden Finales“.....	118
<i>Motto und Vorwort</i> .....	119
<i>Sinnbildliche und dramatische Vorbereitung des Finales</i> .....	120
Vier „Akte“ - Sinnbildlicher Auftakt - Metaphysik und Spitzbubentum - Erwachendes Pathos - Reifung der Idee - Schwebel	
<i>Das innere Finale</i> .....	129
Die Folterung Roxanes - Constants Plan - Im „caveau“: rauschhafter Paroxysmus - Letzter Absatz: dezeptive <i>clôture</i>	
<i>Schluß</i> .....	136
Kein „roman-crise“, sondern äußeres Finale, Abschluß und Vollendung von <i>Rêveuse Bourgeoisie</i> und <i>Gilles</i> ; Opfer und Text.	
3. <i>Mémoires de Dirk Raspe</i> .....	138
Bemerkung zu einem mythenbildenden Fragment	



## KAPITEL III. ZWEI GRENZFÄLLE (140)

1. *Le Feu follet*:.....140

2. *Beloukia*:.....146

*Beloukia und der erlittene Tod*

*Hassib und der gewählte Tod*

*Die Lösung*

ZWISCHENERGEBNIS.....155  
 „Weiblicher“ und „männlicher“ Tod, Offenheit und Geschlossenheit der Erzählung; das Opfer (*sacrifice*) als wirkende Idee.

## ZWEITER TEIL.

## GEWALT UND TOD IM VORGESTELLTEN BILD

VORBEMERKUNG.....159  
 Was ein vorgestelltes Bild sei; „evozieren“ und „suggerieren“, zum „Paroxysmus“.

## KAPITEL I. LEITMOTIVISCHE GEWALT (161)

1. Dolch und Erdolchung in *Beloukia*.....161  
 Tonal und tektonisch wirkendes zentrales Symbol

2. Der lächelnde Scherge in *L'Homme à Cheval*.....169  
 Symbol gefälliger Grausamkeit

3. Des Helden Hand als Bleuel im Finale von *Les Chiens de Paille*.....172  
 Symbol und Wesensschau

Schluß.....176  
 Stilisierung leitmotivischer Symbole.

KAPITEL II. SZENISCHES IM ENGEN RAUM:  
 DER HELD ALS ERZEUGER DER GEWALT  
 IM DRAMATISCHEN PAROXYSMUS (178)

1. Die Sicht des Helden - Ausgeübte und erlittene Gewalt.....	178
<i>Die Ergreifung Walters (G)</i>	
<i>Die Folterung Baleks (B)</i>	
<i>Die Folterung Roxanes (CP)</i>	
<i>Der Mord an Van der Brook (G)</i>	
<i>Ein Sonderfall: Der Selbstmord Alains (FF)</i>	
2. Die Sicht auf den kämpfenden und tötenden Helden.....	187
<i>Der Zweikampf von Gilles und Galant (G)</i>	
<i>Der Zweikampf von Constant und Susini (CP)</i>	
<i>Der Zweikampf von Jaime und Manuelito (HC)</i>	
<i>Der Anschlag auf don Benito (HC)</i>	
Schluß.....	195
Erlebte „niedere Bosheit“ und geschaute „heroische Bosheit“, Wahrnehmungsillusion.	

KAPITEL III. SZENISCHES IN WEITEM RAUM:  
 ALLGEMEINE KAMPFHANDLUNGEN ALS EPISCHER PAROXYSMUS  
 (196)

1. Ausgeübte und erlittene Gewalt aus der Sicht des Handelnden.....	196
<i>Felipes Feuertaufe (HC)</i>	
<i>Befreiung Hassans und Durchbruch (B)</i>	
<i>Kampf um die Arena: Der Geschoßeinschlag (G)</i>	
2. Geschaute Gewalt.....	204
<i>Die Schlacht bei Aguadulce (HC)</i>	
<i>Die Erhebung vom 6. Februar 1934, Place de la Concorde (G)</i>	
Schluß:.....	211
„Heroische Abstraktion“ und „unmittelbare Gestaltung“.	

## KAPITEL IV. PIKTURALES (212)

1. Der Schauplatz der entscheidenden Gewalt: Pikturale Komposition.....	213
<i>Der Stierkampfplatz als „Vortex“ (G)</i>	
<i>Verharrung im Dekor des Pferdeopfers (HC)</i>	
2. Skizzen und Bildnisse von Verwundung und Tod.....	221
<i>Versehrte Häupter, versehrter Leib</i>	
Alain vor dem Spiegel (FF) - Cormont (CP) - Gilles (G)	
<i>Wundbett und Tod</i>	
Hassib (B) - Agnès (RB) - Falkenberg (G)	
3. Pikturale Verdichtung von Leib und Landschaft.....	227
<i>Eucharistie in den Trümmern (G und HC)</i>	
<i>Dirk Raspe bei Gewitter in der Ebene von Hœuvre (MDR)</i>	
Schluß.....	234
Urbildhafte Symbole zu strengem „mythischen Dekor“; Blut und Trümmer.	
SCHLUSSBETRACHTUNG.....	235
Resümee - Entwurf eines Idealtypus Drieuscher Darstellung - zur Literarität - Ausblicke	

## VERZEICHNIS DER BENUTZTEN LITERATUR (243)

I. Werke Drieus.....	243
a) Behandelte Erzähltexte / Referenz Ausgaben	
b) Andere Schriften	
II. Schriften zu Drieu und seinem Werk.....	245
a) Abhandlungen, Darstellungen, Versuche	
b) Aufsätze, Vorträge, Besprechungen	

- c) Drieu gewidmete Ausgaben verschiedener Periodika
- d) Allgemeines Werkeverzeichnis

III. Schriften, die sich teilweise mit Drieu und seinem Werk befassen.....	252
IV. Schriften zu Tod, Gewalt und Heiligem sowie ihrer Darstellung in der Literatur.....	254
a) Abhandlungen, Darstellungen, Versuche	
b) Aufsätze und Vorträge	
V. Werke von Autoren, die für Drieu von Bedeutung waren.....	257
VI. Allgemeine sprach- und literaturwissenschaftliche Schriften sowie Monographien zu anderen Autoren als Drieu.....	259
VII. Verschiedenes.....	261

Hierdurch erkläre ich, daß ich die Arbeit selbständig angefertigt habe. Zugleich versichere ich, daß ich andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den herangezogenen Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.