

FÜR DEN ROMANCIER IST NICHTS VERLOREN

BEOBACHTUNGEN ZUR VERWENDUNG ANTIKER BILDER BEI MICHEL BUTOR

Seit etwa 1959 kennzeichnet der Begriff 'Nouveau Roman' in der literarischen Kritik eine Gruppe von Schriftstellern, die durch ihre theoretischen Manifeste und durch ihre Praxis des Schreibens dem französischen Nachkriegsroman eine neue Wendung gab. Neben dem Wortführer und Propagandisten Alain Robbe-Grillet gehören zu ihren profiliertesten Vertretern Nathalie Sarraute, Claude Simon und Michel Butor. Was diese Autoren bei aller Verschiedenheit individueller Stilformen und Themen verbindet, ist ein kritisches Verhältnis zur Tradition. Schon eines der frühesten Manifeste der Gruppe, von Robbe-Grillet verfaßt, nimmt die Form eines Nekrologs auf die Darstellungsmittel des realistischen Romans an, wie sie sich im Werk Balzacs beispielhaft darstellen. Totgesagt werden die zentralen Kategorien, die im 19. Jahrhundert das Universum des Romans konstituierten: die Zentralfigur des Helden, die Geschichte, die sich bei aller Komplexität noch zur erzählbaren Einheit fügt und das Engagement, sofern sich mit ihm der Anspruch auf einen Wahrheitsgehalt der Kunst und die Idee einer praktischen Wirksamkeit literarischer Werke verband [1]. An ihre Stelle tritt das Konzept eines Romans der materiellen Präsenz, der sich gegenüber politischen Ideologien ebenso immun erweisen soll wie gegenüber allen tradierten Sinn-Mustern der Wirklichkeit, ja gegenüber allen Residuen kultureller Überlieferung schlechthin, seien sie nun mythischer, religiöser oder philosophischer Art [2]. Dieses von Robbe-Grillet aufgestellte Programm, das hier nicht eingehender kritisiert werden kann, siedelt den Nouveau Roman, weit über die erklärte Absicht einer kritischen Frontstellung gegen den Realismus hinaus, sozusagen am Nullpunkt der Geschichte überhaupt an. Es kann aber in dieser Schärfe keineswegs als repräsentativ für die gesamte Gruppe gelten und steht insbesondere in frontalem Gegensatz zur Romanpoetik und Romanpraxis, die ein anderer Repräsentant der Bewegung, Michel Butor, entwickelt hat.

Bis in die jüngste Zeit hat die Weite seiner kulturellen Interessen, die sich in einem vierbändigen Werk kritischer Essays ebenso wie in der Romanproduktion bemerkbar macht [3], Butor den Ruf eines im Grunde 'traditionellen' Schriftstellers eingetragen. Während sich Robbe-Grillet und Nathalie Sarraute in ihren theoretischen Schriften meist auf die Auseinandersetzung mit den Klassikern der Moderne beschränken (Proust, Joyce, Kafka) und sie als Wegbereiter der zeitgenössischen Revolution des Romans und seiner Formensprache würdigen, umfaßt Butors Werk einen kulturellen Kontext, der von der Antike bis in die Gegenwart reicht. Was ihn letztlich motiviert, ist ein geschichtsphilosophisches Konzept, das seiner Poetik des Romans zugrundeliegt, und eine Auffassung des Schreibens, in der Tradition und Innovation nicht unvereinbare Gegensätze, sondern Momente eines komplexen Produktionsvorganges sind [4]. Bevor wir an einigen konkreten Beispielen traditionelle Grundmuster in der Textur der Romane selbst aufweisen, soll von diesen mehr theoretischen Implikationen seiner Wendung zur Tradition zunächst kurz die Rede sein.

Daß Literatur zur Erkenntnis, ja zur Veränderung der Wirklichkeit beitragen könne, ist für Butor, zumindest in seiner ersten Schaffensperiode, in der die großen Romane "Passage de Milan", "L'Emploi du temps", "La modification" und "Degrés" entstanden, unbestrittene Überzeugung. Doch worin besteht ein möglicher Wahrheitsgehalt der Literatur? In welcher Beziehung steht er zu ihrer sozialen Funktion und welcher Stellenwert kommt dabei der produktiven Aneignung und Fortbildung kultureller Überlieferungen zu? Eine Antwort auf diese Fragen läßt sich den verstreuten theoretischen Äußerungen der fünfziger Jahre entnehmen. In einem programmatischen Aufsatz über den "Roman als Suche" von 1955 zeigt Butor sich phänomenologischen Ansätzen verpflichtet [5]. Der Roman, so argumentiert er dort, macht sich in experimenteller Form die allgemeingültige Wahrheit zunutze, daß Wirklichkeit für unser Bewußtsein nur durch Sprache, genauer: durch "Geschichten" präsent ist. Das Erzählen einer Geschichte ist ein vieldeutiger Akt. Eine Geschichte erzählen mag heißen "eine Neuigkeit mitteilen", den Hergang eines wirklichen Ereignisses rekonstruieren oder auch Erfundenes berichten. Die gleiche Formel umfaßt damit die Tätigkeit des Kolporteurs, des Historikers und des Schriftstellers. Stets prägen Geschichten unser Bild der Wirklichkeit und damit indirekt, wie Butor meint, auch unsere Orientierung im Handeln. Nur tun sie es in den genannten Fällen mit unterschiedlicher Intensität und Absicht. In der Alltagssprachlichen Kommunikation und im historischen Diskurs wird die sinnstiftende Funktion der Sprache nicht eigens problematisiert. Erst die Romanfiktion als "phänomenologischer Ort par excellence" vollzieht die Wendung vom Bericht über Fakten und Ereignisse zur Reflexion über die Möglichkeiten, Erfahrungen sprachlich zu artikulieren und zu deuten.

Butor betrachtet eine solche experimentelle Erprobung sprachlicher Formen und Sinnmuster im Roman nicht als Glasperlenspiel esoterischer Literaten. Ihre soziale Funktion bestimmt er an anderer Stelle in Auseinandersetzung mit dem Paradigma der mythischen Erzählung [6]. Im Mythos bilden ästhetische, religiöse und soziale Momente noch ein einheitliches Ganzes. Die Symbolik der mythischen Bildersprache drückt das Selbst- und Weltverständnis archaischer Gesellschaften aus und entrückt es zugleich in einen profanem Zugriff entzogenen Sinnbezirk. Dies ermöglicht eine Rückbindung des in der Alltagskommunikation zerbröckelnden Sinnes der Wörter an ein verbindliches Muster von Normen, deren Existenz den Fortbestand gesellschaftlicher Institutionen und das Funktionieren sozialer Kommunikation allererst garantiert.

Freilich ist dort, wo Literatur in Erscheinung tritt, diese Einheit der mythischen Weltdeutung bereits zerbrochen. Schon den frühen literarischen Kodifikationen des Mythos in der attischen Tragödie liegt nach Butor die Absicht zugrunde, der Auflösung der Einheit in ein Chaos widerstreitender göttlicher Kräfte entgegenzuwirken und ein neues verbindliches Sinnmuster auszubilden. Der Roman, ein Produkt des geschichtlichen Bewußtseins, verfolgt das Ziel der Sinnsuche in einem veränderten Kontext mit anderen Mitteln. Ausgehend von den gelebten Antagonismen der Gegenwart soll er kulturelle Brüche und Widersprüche, die den einzelnen wie das Kollektive betreffen, zu ihren historischen Ursprüngen zurückverfolgen. Der Intention Butors zufolge wird die Gattung damit zu einem privilegierten Instrument der Kritik und Fortbildung kultureller Traditionen [7].

Die Spuren dieses Programms lassen sich an der Form und Thematik des Romanwerks unschwer ablesen. Wie in archaischen Gesellschaften rituelle Feste das Leben des einzelnen sinngebend begleiten, nimmt Butor bedeutsame Augenblicke der individuellen Biographie, wie den Übergang von der Kindheit zum Erwachsenenalter, den Beginn des Alterns oder den Tod zum Anlaß, geltende kulturelle Traditionen auf ihre legitimierende Kraft hin zu befragen und die Aus-

wirkungen ihres Verfalls bis in die Irrgänge des Unbewußten, in Träume und Wunschphantasien des einzelnen zu verfolgen. Sein Interesse gilt dabei insbesondere jenen geschichtlichen Epochen, die nach seiner Überzeugung für das kulturelle Selbstverständnis der Gegenwart konstitutiv waren: der griechisch-römischen Antike, der jüdischen und byzantinischen Überlieferung, dem christlichen Mittelalter und dem europäischen Barock. In der Topographie seiner Romane bilden Kirchen, repräsentative Profanbauten, Museen und Bibliotheken privilegierte Orte der Sinnsuche. Denn an ihnen überlebten in bildhaft symbolischer Gestalt vergangene Deutungen der Wirklichkeit und werden auf ihre mögliche Bedeutung für Gegenwart und Zukunft befragt.

Wir wollen uns bei der folgenden Sondierung im komplexen Schichtgefüge jener Ausgrabungsstätte, als die Butor in einem Essay über Archäologie die europäische Kulturtradition sieht [8], auf eine einzige Ebene beschränken. An drei Beispielen soll die sinngebende Funktion antiker Motive und Bilder in der Textur der Romane aufgewiesen werden.

Unter den Motiven, die Butor antiker Mythologie entlehnt, spielt das der Katabasis keine geringe Rolle. Der Abstieg ins Totenreich ist auch ein Abstieg ins Abgesunkene und Unbewußte, der die Romanfiguren als Leidende und Handelnde in jene archetypischen Bildwelten verstrickt, deren sie sonst nur als Betrachtende und Reflektierende inne werden. In der Traumerzählung, in der die Vision des Abstiegs und der Überfahrt ihre poetische Gestalt erhält, betreten sie eine Welt, die der Geschichte enthoben ist. Stets sind es Grotten, Höhlen und Pforten, durch die der Träumende hindurch muß, um die Erfahrung zu machen, daß die Zivilisationsstufe der Gegenwart Sprünge enthält, die von Anbeginn in sie eingelassen wurden. Der Traum ist der Kunstgriff, mit dem der Autor - paradoxerweise - das Bewußtsein für die kulturellen Widersprüche wecken möchte.

In Butors erstem Roman "Passage de Milan", der nach 1950 in Ägypten begonnen und 1954 in Frankreich veröffentlicht wurde, ist es der Abbé Jean Ralon, der sich - eine klassische Eröffnung - aus dem Fenster beugt, um auf Paris zu blicken. Die Stadt ist durch eine Wand aus jodbraunem Dunst und Rauch von dem Haus des Beobachters scheinbar geschieden. Isoliert, nur durch das Geräusch der unter ihm wegziehenden Métro mit der Stadt verbunden, bildet dieses Wohnhaus den einheitlichen Schauplatz ineinandergreifender Geschichten, die in einer zwölf Stunden währenden Nacht in seinen Zimmern, Fluren, Kammern und Kellern spielen. Ihr Konvergenzpunkt ist ein Geburtstagsfest, an dessen Ende der plötzliche Tod der gefeierten Gastgeberin, der zwanzigjährigen Angèle, steht. Das Gebäude selber wirkt wie die gegenständliche Repräsentation einer inneren Welt, die im Ablauf der Nacht stets weitere imaginäre Räume auftut. Der Übergang von außen nach innen vollzieht sich, wie das auf der ersten Seite beschriebene Verdunkeln der Scheiben in der anbrechenden Nacht, als passage von Transparenz zu Reflexion. Und dieser Übergang schließt den Flug des mythologischen Vogels, des Milans, ebenso ein, wie die Fahrt des Abbé auf dem im Traum geschauten Fluß, dessen Gott ihm in einer Gestalt erscheint, die er, obwohl er Ägyptologe ist, nicht zu erkennen vermag. Seine Blindheit ist signifikant für die Symbolwelt der Erzählung, da sie mit dem Schleier identisch ist, den die christliche Religion über den Tod bereitet. Im Abbé kreuzen sich beide Traditionen: die christlich-abendländische und die orientalische (altägyptische Religion, Islam). Er ist es, der zu Beginn des Romans den Flug des Milans ahnt, freilich ohne ihn deuten zu können, und der am Morgen, der mit dem Ende der Erzählung zusammenfällt, die Botschaft der Träume und Zeichen akzeptiert. Der Flug des Milans ist das Leitmotiv des Romans. Nach einer Anmerkung des Autors versinnbildlicht der Vogel den ägyptischen Gott Horus, die mythologische Sonne des Todes [9]. Der Abbé glaubt ihn in der

Dämmerung über dem Haus wahrzunehmen; er zündet die Lampe in seinem Arbeitszimmer an - um den Milan in ihr wiederzufinden. Der Fuß der Lampe, so muß der Leser den Andeutungen des Erzählers entnehmen, ist ein Sammlerstück des Ägyptologen, das den symbolischen Vogel darstellt. Dessen Bild verbindet mithin Licht und Schatten, analog zu dem, was er in der ägyptischen Mythologie repräsentiert: Sonne und Tod zugleich. Das Einschalten der Lampe löst daher auch eine doppelte Empfindung im Abbé aus, Erleichterung über das Zurückweichen der Dunkelheit, in der das Grau die Wahrnehmung trübt und den Schock über die plötzliche Schärfe des Lichts, in der die Farben der Dinge hervortreten.

Die Eingangsmotive des Romans sind Schlüssel-motive, die in ihrer Gesamtheit sich zum Thema arrangieren. Sie kehren in allen Etagen des Hauses, in allen Gesprächen und in den inneren Monologen und Träumen der Bewohner in abgewandelten Gestalten wieder. Allerdings wechselt das Thema des Todes selber gewissermaßen die Farbe. Denn Tod bedeutet nicht nur das physische Auslöschen, sondern auch Vergessen dessen was war, der eigenen Lebensgeschichte und der kollektiven Überlieferung. Des Abbé Katabasis in den Orkus des ägyptischen Horus kann daher von ihm selber gedeutet werden als eine Begegnung mit der Macht des Vergessens, die ihm die Namen jener Dämonen austrieb, von denen es heißt, daß sie sich "in unsere Plakate und Maschinen einschleichen" (P.M. 284). Bewußt wird dem Abbé diese Macht freilich erst im Rückblick auf den abgebrochenen Traum. Er beklagt mit den Übeln der Zivilisation (Plakate und Maschinen) zugleich die Schwäche des christlichen Gottes, der vor ihnen nicht schützt. Ja, die christliche Überlieferung hat es verschuldet, daß die Namen der Dämonen vergessen wurden und damit die Fähigkeit schwand, sie zu bannen. Die Skepsis des Abbé soll, so interpretiert der Autor sich selber, den Zweifel an der westlichen Zivilisation überhaupt artikulieren. Deren Schlechtes wird durch den Einbruch des Fremden, - der ägyptischen Kultur, des Milans und des von ihm avisierten Todes - schlagartig ins Licht gerückt. Der Tod, der Angèle am Schluß ihres Geburtstagsfestes trifft, während sie in die Zukunftsvision ihrer Hochzeit versunken ist, hat daher etwas Zufälliges. Auch er soll, wie so vieles in diesem Roman vor einem anderen - symbolischen - Text gelesen werden [10]. Butors Selbstdeutung ist nicht leicht nachzuvollziehen, da trotz einer relativ geschlossenen Struktur (Einheit von Ort und Zeit) die Erzählung in heterogene Komponenten zerfällt. Ursache für diesen Eindruck ist eine semantische Überdetermination der Sprache, die sich in der steigenden Verwendung lyrischer und emblematischer Formen niederschlägt.

Der Ort der Handlung ist als Sinnbild der westlichen Gesellschaft gedacht [11]. Ihre erhaltenden Institutionen findet der Leser in den Parteien des Hauses wieder: die Kirche (Ralon), die Familie (Mogne), die Wissenschaft (die Gelehrten um S. Léonard) und die Kunst (de Vere). Deren Beziehungen überschneiden sich im Fest Angèles, das mit seinen weißen Dekorationen wie jene Leerstelle wirkt, in die der Leser die Inschrift einzutragen hat, die der Autor seinem Sinnbild zuschreiben möchte. Ist in der so angedeuteten Korrespondenz zwischen den Elementen dieses Bildes und seinem Zentrum Orientierung noch gegeben, so erscheint sie dort kaum möglich, wo die Sprache in die blumige Beschreibung von Arabesken und Ornamenten übergeht, mit denen die Räume des Hauses ausgestattet werden. Der Autor schwelgt in magischer Idolatrie. Fotografien, Gemälde, Zeichnungen, Plastiken und tableauhafte Figurenarrangements möblieren einen Raum, der durch eben diese Symbol- und Bilderwelt den Blick auf eine andere Dimension freigeben soll, auf die Dimension der fremden, z.B. der ägyptischen Kultur, deren andere Wirklichkeit die institutionelle Sicherheit des westlichen Systems stört. Am Ende der traumreichen und katastrophalen Nacht sind die Institutionen verletzt, die Selbstsicherheit ihrer Repräsentanten be-

findet sich im Stadium der Auflösung. Der Geistliche ist von Skepsis angekränkelt, die Geschlechterkette der Familie droht an Tod und Homosexualität zu zerbrechen, die Hoffnungen der Gelehrten auf eine kollektive Utopie haben sich zer schlagen, der Entwurf eines Kunstwerks wurde durch Feuer vernichtet. So zersetzen Mißtrauen, Angst, Haß, Argwohn und Lüge, wie die vom Abbé beschworenen Dämonen, die Beziehungen innerhalb des Hauses. Einer verläßt es am Morgen auf der Flucht vor dem Verdacht, Angèle ermordet zu haben mit dem Reiseziel Ägypten. Andeutung einer Hoffnung? Es ist schwer zu sagen, da die Inschrift, die man an Butors Emblem der westlichen Gesellschaft anzubringen versucht ist, eher verkünden müßte, daß für Hoffnung kein Anlaß besteht. Denn pessimistische Kulturkritik liegt nicht zuletzt auch der Tatsache zugrunde, daß die Figuren der Älteren im Roman sich der Vergangenheit zuwenden und die der Jüngeren keine Zukunft haben.

Was der Traum des Abbé ins Bild setzt, das spricht der Autor/Erzähler zum Schluß nochmals ausdrücklich aus. Wie jedes bewohnte Gebäude so sei auch jeder Kopf "ein Lagerhaus, in dem Statuten von Göttern und Dämonen jeder Größe und jedes Alters schlafen, deren Inventar niemals aufgenommen wird." (P.M. 281) In dieser Allgemeinheit hat der Satz natürlich auch Geltung für den, der ihn ausspricht. Butor sucht sich in den Göttern und Dämonen seines Buches jener Kräfte zu entledigen, die er für gesellschaftliche Übel hält. Und er hat, wie das "wie" des Vergleichs andeutet, die moralischen Strukturen dessen, was er über sie denkt, in das Sinnbild des Pariser Hauses "Passage de Milan" eingeprägt.

Antike Götter und Dämonen verwandeln auch in seinem dritten Roman, "La Modification" (1957), die 'wirkliche' Welt in ein symbolisches Pandämonium. Wieder arbeitet der Autor an der Oberfläche mit der klassischen Einheit von Ort und Zeit: Die Hauptfigur, Léon Delmont, fährt in einer Nacht, die präzise datiert ist, mit dem Zug von Paris nach Rom. Ein scheinbar altes Thema, eine Dreiecksgeschichte, bildet den Ausgangsstoff, ein traditionelles Handlungsmuster, das Reisen, die Fabel. Daß der Schein nicht hält, was er verspricht, liegt auf der Hand. Butor führt die konventionellen Formen ein, um sie ohne Umschweife durch dramatische und musikalische Kompositionsprinzipien zu sprengen [12]. Taktstrichen gleich gliedern die präsentischen Wahrnehmungen der Hauptfigur ihre eigenen Zukunftsantizipationen und Erinnerungen, die, der Dreiecksgeschichte entsprechend, das Glück in der Liebe zu einer in Rom lebenden jungen Frau - Cécile - suchen, das Unglück aber in die Beziehung zur Pariser Ehefrau Henriette verlegen. Wie der 'mittlere Mann' der aristotelischen Tragödie steht dieser tatenarme Held zwischen Begierde (*désir*) und Schrecken (*terreur*). Es ist sein Entschluß, das Glück nach Paris zu holen, um dort ein Doppelleben als Liebender und als Familienvater zu führen. Diese banale Geschichte beginnt und endet banal: Léon Delmont besteigt den Zug in Paris, um das Glück einzuholen - er verläßt ihn in Rom mit dem Vorsatz, Cécile zu meiden und die Dinge so zu lassen, wie sie sind. Dazwischen liegt die Peripetie, die allerdings nicht unversehens eintritt, sondern in einem langwierigen Prozeß der Modifikation, der, wie der abstrakte Sinn des Begriffs besagt, die Verhältnisse am Ende aufs 'rechte' Maß bringt.

Sind die raum-zeitlichen Komponenten der äußeren Handlung einheitlich, so gilt das zum geringsten für die innere Geschichte der Hauptfigur. Umkehrungen, Reprisen, Überlagerungen und gegenläufige Bewegungen konstituieren eine komplexe Zeitstruktur. Der semantische Verweisungszusammenhang überhöht noch die strukturelle Komplexität. Denn wieder verläßt der Autor/Erzähler die historische Zeit der Fiktion zugunsten symbolischer Allgemeinheit. Schon die Assoziationen zwischen dem, was Delmont optisch und akustisch wahrnimmt, und dem, was er erinnert oder antizipiert, ist verwirrend genug. Doch läßt sich ein Prinzip

ermitteln, das Butor selber zumindest andeutungsweise umschrieben hat und das wir im folgenden das Prinzip der symbolischen Substitution nennen wollen. Es tritt immer dort in Kraft, wo die Hauptfigur aus dem Banalen ins All-gemeingültige überwechselt; oder, anders gesagt, dort, wo das Handlungs-subjekt aus der Zeit herausfällt, indem es die äußerlichen Wahrnehmungen in Phantasien und Träumen zu einem neuen Text zusammenfügt. So beobachtet Delmont in sei-nem Zugabteil die Mitreisenden, er legt ihnen Geschichten bei, die von seiner ei-genen Erfahrung tangiert sind; er nimmt nebensächliche Einzelheiten des Abteils wahr, Fotografien, auf denen z.B. Boote zu sehen sind, das Gitter vor der Hei-zung usf. Im Halbschlaf, der schließlich in Träume mündet, tauchen die beobach-teten Gegenstände als Elemente eines mythischen Bezugssystems wieder auf, in der Katabasis: die Barke des Charon, oder gleichnishaft: das Heizungsgitter wie die Schuppen einer Schlange. Das Verfahren der symbolischen Substitution erlaubt es, zwei getrennte Ebenen, nämlich die der Erzählung und die der intendierten Weltdeutung im selben Text miteinander zu verbinden. Darüber hinaus bietet die Leitmotivtechnik eine weitere Möglichkeit, auch scheinbar banale partikuläre Handlungen von früh an mit einem allgemeinen Sinn zu versehen. Eines dieser Leitmotive die in "La Modification" den symbolischen Verweisungszusammenhang des Textes mit aufbauen, ist das der Tür, durch die der Protagonist hindurch muß, um auf dem Weg der Identitätssuche voranzukommen [13]. Delmont beginnt die Reise mit dem Versuch, die Tür des Abteils ganz zu öffnen (L.M.9). Gegen En-de, der Zug fährt in die Vororte Roms ein, heißt es mit Bezug auf diese Tür: "Il faut réussir à ouvrir complètement cette porte (L.M. 225). Türen, Tore und ähn-liche Barrieren und Gitter trifft Delmont überall dort an, wo die Grenze zwischen der christlichen und der heidnisch-antiken Kultur zu überschreiten ist und Vor-urteile, mangelnde Selbsterkenntnis und das Mißtrauen der andern ihn daran hin-dern voranzukommen. In der letzten Phase seines nächtlichen Traumes geht er schließlich durch eine petite porte noire (L.M.202), hinter der er mit seinem ei-genen Ich konfrontiert wird, das ihm die Fragen vorlegt: Qui êtes-vous? Où allez-vous? Que cherchez-vous? Qui aimez-vous? Que voulez-vous? Qu'attendez-vous? Que sentez-vous? Me voyez-vous? M'entendez-vous? (L.M. 210) [14].

Dieser Ankunft bei der Selbst-Betrachtung, der Selbsterkenntnis indes nur unvollkommen gelingt, geht die Suche nach einer Orientierung verheißenden Weg voraus. Das in vielen Wendungen beschworene Bild des Weges verwan-delt sich in der "Geschichte" des im Halbschlaf Visionen schaffenden Reisenden, dessen unbewußtes Selbst, gleichsam animistisch belebt, den Körper verläßt, um eine andere Reise anzutreten, zum Irrpfad. Das Prinzip der symbolischen Substitution entfaltet hier seinen ganzen Zauber, da die so konkret eingeleitete Bahnfahrt auf der Deutungsebene durch eine Wanderung ausgewechselt wird, die Eigenschaften einer rituellen Initiation aufweist.

Die Phantasiearbeit setzt nicht mitten im Schlaf ein, sondern knüpft an Fremd-wahrnehmung und eigene Körperwahrnehmungen an. Übermüdung, Schmerzen, die auf die Unbequemlichkeit dauernden Sitzens zurückgeführt werden und ähnliche Motivationen bereiten auf realistischer Ebene das Eintauchen in die Bilderschrift des symbolischen Kontextes vor. Interessant und bedeutungsvoll ist die Tatsache, daß der Erzähler/Autor die Imagination seiner Hauptfigur an der Betrachtung ei-nes Buches sich entzünden läßt. Delmont hat ein Buch auf die Reise mitgenommen, das er aber geschlossen läßt, um in dessen illusionärer Wirklichkeit sich nicht zu verlieren. Doch die Form selbst wird ihm zum Anlaß, die Seiten mit einer "Geschichte" zu füllen, die er aus wachem Bewußtsein hervorspinnt und in den Traum hinübernimmt. Mit diesem Übergang von der Bestimmtheit des Wahrge-nommenen zur ursprünglichen Erfahrung eines quasi im mythischen Schrecken erstarrten Daseins erreicht die Krise Delmonts ihren Höhepunkt [15]. Sie setzt

im letzten Teil des Buches dort ein, wo das den Text beherrschende vous narratif zum erstenmal die Personalpronomina je und il neben sich duldet (L.M. 157 ff.; 166 f.): Indiz für die allmähliche Entdeckung des Selbst (vous-même), von dem wenige Seiten später in einer ausführlichen Reflexion die Rede ist (L.M. 175).

Daß es eine "Geschichte" (histoire) ist, die Delmonts Phantasie hervorbringt, schärft eine explizite Äußerung des Erzählers/Autors dem Leser ausdrücklich ein (L.M. 165). Und der Leser tut gut daran, den Hinweis ernst zu nehmen, da diese "Geschichte" wie das intrikate Muster eines Teppichs gewebt ist, in dem der Einschlag von Zeit zu Zeit den Faden kaschiert. Geschichten aber sind einheitliche Strukturmuster, so daß die kritische Lektüre die Rekonstruktion dieser Einheit versuchen muß, bevor sie sich in weitere Interpretationen einläßt.

In Delmonts Erzählung ist in abstrakter Weise von einem Mann die Rede, der auf unbekanntem Weg in die Irre lief, weder vermag er zurückzufinden, noch kennt er das Ziel. Er durchstreift einen Wald, gelangt vor eine Barriere, an der ein Wächter ihm ein Buch abnimmt, dessen Seiten der Regen leer wäscht. Der Weg wird freigegeben und der Mann arbeitet sich in eine Schlucht hinunter, bei seinen Bewegungen begleitet vom Geräusch des legendären Grand Veneur, dessen Identitätsfragen früh schon dem Reisenden Delmont in den Ohren klangen. Schließlich trifft der Mann in einer am Boden der Schlucht gelegenen Höhle auf ein am Feuer sitzendes altes Weib. Es ist die cumäische Sibylle, die ihm, der sie um Hilfe bittet, den Goldenen Zweig verweigert. Er sei nicht für diejenigen, bemerkt sie, die ihrem eigenen Begehren (désir) fremd gegenüberstehen. Die Sibylle entläßt den Wanderer mit zwei verbrannten Kuchen als Geschenk in den Händen. Er zieht weiter, begegnet am Fluß dem Fährmann, der ihn für einen Toten hält. In dessen Boot fährt er nach Rom unter einem Regen aus Teer, der an bestimmter Stelle in einen Papierregen "weiß wie Schnee" übergeht (L.M. 185). Während der Fahrt verläßt ihn der Fährmann, Raben entreißen dem Mann die mit seinem Blut befleckten Kuchen, "er steigt", heißt es lapidar (L.M. 187), und betritt durch die Porta Maggiore Rom. Empfangen wird er am Tor von dem Wächter Janus, der ihn wissen läßt, daß er niemals zurückkehren kann; mit seinem der Stadt zugewandten Mund artikuliert er die unverständliche Klage, die der stumm gewordene Mann selber aussprechen möchte. Im Gespräch mit dem "Zöllner Janus" gesteht der Mann, daß er auf der Suche nach einem Buch ist, dessen Besitz ihm früher nicht einmal bewußt war, nämlich nach dem "Guide bleu des égarés", symbolisches Pendant zu jenem Reiseführer, der ihm nur die äußere, nicht aber die innere, sinnhafte Topographie der Stadt und ihrer Geschichte erschloß. Janus öffnet das Tor und gibt dem Eingelassenen die Wölfin als Führerin zum Geleit, während die Flügel der Raben sich in lodernes Feuer verwandeln. Der Suchende eilt weiter, er begegnet christlichen Totengesängen und sein Weg führt ihn in eine Versammlung, in der er, durstig geworden, um einen Schluck Wein bittet. - An dieser Stelle der "Geschichte" werden, vom Wechsel der Pronomina angezeigt, "der Mann" und Delmont identisch. - Das Glas Wein, das Delmont an die Lippen führt, zerbricht und er schleudert es - den Haß der Menge auf sich ziehend - gegen ein Haus. Man dringt auf ihn ein, Polizei führt ihn ab und er taucht wieder auf, als er die Treppen des Justizpalastes hinaufsteigt bis vor die kleine schwarze Tür, von der schon die Rede war. Hinter ihr warten die Ankläger, vor denen er verstummt, aber dort wartet auch sein anderes Ich, das so impertinente Frage zu stellen weiß. Delmont schwebt (die Seele hat den Körper verlassen) weiter, von schlafenden Wächtern umringt, durch Neros Goldenes Haus bis vor den Papst, der sich selber als fantôme des empereurs versteht und Delmont der Blindheit und Unkenntnis bezichtigt. Am Ende steht Delmont vor dem Jüngsten Gericht, das dem Fresko der Sixtinischen Kapelle gleicht und der Roi du Jugement spricht das Urteil. Doch nicht er, Gott,

verdammte den Suchenden, sondern die Geschichte [16]. Während die Fresken vor den Augen des Verurteilten zerfallen und aus den Farben der "mittleren Figur" das Bild einer nächtlichen Stadt heraustritt, beleben sich noch einmal die Propheten und Sibyllen, um in ihren Büchern zu blättern. Dann verwandeln sie sich in schwarze davoneilende Vögel und geben den Göttern des alten Italien Raum, die als Bronzefigürchen herbeischweben: Vaticanus, Cunina, Seia, Jugatinus, Domidicus, Domitius, Manturna, Virginensis, Partunda, Priapus und zuletzt Venus, die alle auf ihrer Hand trägt [17]. Aber Venus entfernt sich, und die göttliche Trias des Gründungsmythos, Jupiter aus Bronze, Mars aus Eisen, Quirinus aus schwarzem Ton, erscheint im Bild, gefolgt von der langen Reihe römischer Senatoren, Feldherren und Kaiser. Delmont, noch im Traumgesicht befangen, sucht sich vor ihnen zu rechtfertigen, indem er darauf hinweist, daß er alle "studiert" habe. Doch als Antwort dringen ungezählte Gestalten voller Haß auf ihn ein, und er versinkt unter einem apokalyptisch blitzenden Himmel in der sich öffnenden Erde.

Der Weg "des Mannes" alias Delmont kennzeichnet die kulturelle Opposition zwischen heidnisch-antiker und christlich-moderner Tradition. Einander entgegengesetzt sind sie freilich nur im Kopf dessen, der beiden mit Skepsis gegenübersteht. Delmont ist ungläubig, aber er leidet darunter, da er mit der Illusion seine Bahnreise antrat, Cécile und Henriette, Rom und Paris - beides Allegorien der genannten Kulturepochen - miteinander versöhnen zu können. Auf dem symbolischen "Weg", dessen allgemeinste Bedeutung in der Suche nach dem Sinn der Tradition liegt, scheidet dieser Versuch, dessen illusionären Charakter der reflektierende Delmont im Anschluß an die visionäre Bilderfolge einsieht. Fremd der ihm durchs Studium vertrauten antiken Vergangenheit gegenüber, sieht er sich als den Anderen, als "Mann" auf den Spuren des Helden Aeneas, dessen heroisches Handeln den Grundstein für ein kommendes Imperium legte. Der Suchende des Romans scheitert: keine Prophetie (Sibylle), kein Zauber (Goldener Zweig) erschließt ihm die Zukunft [18]. Vom Scheitern überschattet ist auch der Versuch, nach dem Überschreiten der Epochengrenze (Porta Maggiore) an der christlichen Eucharistie (Weintrinken) teilzunehmen. Delmonts eigene, oftmals ausgesprochene Skepsis provoziert den Haß der Menge, deren Glaubenssicherheit er verletzt. Auch diese Tradition, die ihm in Gestalt von Henriettes Katholizismus wie keine andere vertraut ist, weist den Suchenden und Fragenden ab. Selbst die Zukunft, in der die Seele nach Rechtfertigung verlangt, ist nur als Zukunft des Todes vorstellbar, als das Tribunal der Geschichte, deren heroische und mythologische Repräsentanten den Stab über den Suchenden brechen: die glückverheißenden Götter der Liebe, Ehe und Fruchtbarkeit - Komponenten der Venus/Cécile - weichen jenen Gestalten der Herrschaft und der Gewalt, deren Taten das Imperium seine Größe verdankte.

Offenbar soll die Vision andeuten, daß jene Dialektik von Glück und Unglück, von der die westliche Zivilisation nach Butor geprägt ist, selbst die Existenz des einzelnen durchzieht. Denn trotz aller Dunkelheit und Blindheit, die den Blick der Hauptfigur für den Sinn der Kultur trübt, läßt der Text doch stellenweise Licht auf das pessimistische Credo seines Autors fallen. Im Umschlag von Schwarz zu Weiß (Teer:Schnee; Raben:Feuer) blitzt die Einsicht auf, daß Leid, Opfer und Entsagung (blutbefleckte Kuchen, Rückkehrverbot) notwendige Momente des Glücks sind, soll es illusionslos genossen werden.

Der Ausweg - wenn es einer ist - kann nicht verallgemeinert werden. Denn Delmont ist mit der "Suche nach dem Buch" auf der Suche nach dem Schriftsteller, der als *personnage embryonnaire* in ihm ruht (L.M. 193) [20]. Schreiben wird in diesem Roman als existentieller Akt begriffen, der dazu dienen muß, die Widersprüche in der Kultur zu benennen, um sie auf diese Weise in Bann zu



schlagen. Es ist ein entsagungsvoller Akt der Erkenntnis und Introspektion, der den Schreibenden selber isoliert und dem Unverständnis der Meisten aussetzt. In diesem Sinne stimmt der visionär vergegenwärtigte "Weg" Delmonts mit der Initiation des Schriftstellers überein. Ein Buch spielt die Rolle des generierenden Themas, Bücher (Vergils Aeneis, Briefe des Julianus Apostata), die der Reisende auf früheren Fahrten zwischen Paris und Rom las, bestimmten teilweise die Grammatik der Traumvision; und am Ende der Reise verläßt Delmont den Zug mit dem Entschluß, ein Buch zu schreiben, in dem der Zusammenbruch seiner Illusion mit dem "ungeheuren historischen Riß" (L.M. 228 f.) in Verbindung gebracht wird, der die Idee einer weltweiten "pax romana" unwiderruflich zerstört hat. Die Opposition zwischen Henriette und Cécile, Paris und Rom, christlich-moderner und heidnisch-antiker Kultur muß bestehen bleiben und darf nicht durch eine falsche, auf Selbstbetrug fußende Synthese aufgehoben werden. Das *livre futur*, an das der Angekommene denkt, soll nach der Vorstellung des Autors/Erzählers offenbar den neuen *guide bleu* des *égarés* schaffen, in dem der Mythos von dem einen Zentrum der Kultur (Rom) ersetzt wird durch die Kenntnis der Beziehungen zwischen den in Opposition stehenden realen Größen.

Es ist offenkundig, daß Butor selber gegen Ende des Romans durch seine fiktiven Figuren zum Leser spricht, um seine eigenen kulturphilosophischen Anschauungen zu erläutern. Schon die Thematik des Textes, eine Reise, die in gewissem Sinne ein mögliches Buch zum Ziel hat, läßt den Schluß zu, daß es dem Autor vorab darauf ankam, die Arbeit des Schriftstellers zu legitimieren. Der Suchende ist der, der nie aufhört, Fragen zu stellen, auch dann nicht, wenn er keine definite Antwort erhält, keinen bestimmten Sinn findet. Fragen und Suchen sind selber längst klassische Themen der Literatur, so daß der Autor sich in guter Gesellschaft befindet. Doch hat er wie kein anderer Vertreter des *Nouveau Roman* seine Texte mit Traditionsstücken der Kunst und Literatur möbliert. An unserem letzten Beispiel läßt sich dieses Verfahren besonders gut studieren, da der Romancier hier das Bild einer Stadt beschwört, das wie ein chiffrierter Text übersetzt werden muß [21].

Die Stadt als kulturelles Symbol und der Handlungsvorwurf der Reise sind auch in Butors "Zeitplan" (*L'emploi du temps*, 1956) auf das zentrale Thema der Suche bezogen. Wiederum wählt der Autor eine Fabel von banal anmutender Einfachheit. Jacques Revel, Angestellter einer französischen Exportfirma, reist für ein Jahr zu einem englischen Geschäftspartner nach Bleston. Während seines Aufenthaltes macht er die Bekanntschaft zweier Schwestern, Ann und Rose Bailey, die sich zu seiner Enttäuschung mit zwei seiner Freunde verloben. Er begegnet einem Kriminalschriftsteller, auf den ein Mordanschlag verübt wird und wird zum Detektiv. Um Klarheit über seine Erfahrungen in dieser Stadt zu gewinnen, beginnt er zu schreiben. Nach Jahresfrist verläßt er, an seinen Zielen und Hoffnungen gescheitert, die Stadt.

Bereits der Titel (*L'emploi du temps*), der soviel wie "Stundenplan", aber auch den "Gebrauch" bedeutet, den man "von der Zeit macht", verweist auf die formale Grundstruktur des Textes. Äußerlich gesehen handelt es sich bei Revels Aufzeichnungen um ein Tagebuch. Doch Erzählzeit und erzählte Zeit fallen nicht, wie hier zu erwarten, in der absoluten Gegenwart der Reflexion zusammen. Im Oktober trifft der Erzähler in Bleston ein, im Mai des folgenden Jahres beginnt sein Bericht. Wie im Kompositionsschema der Fuge überlagern sich in seinen Aufzeichnungen Vergangenheit und Gegenwart in einer zunehmend komplexer werdenden Stimmführung. In jedem der fünf dramatischen 'Akte' des Tagebuchs (*L'entrée / Les présages / L'accident / Les deux soeurs / L'adieu*) erweitert sich das Gefüge der erzählten Zeit um einen Monat, bis dem Erzähler am Ende das Gewebe der Zeit, statt sich zu einem geordneten Muster zu fügen, unter den

Händen in beziehungslose Fäden zerfällt.

Revels Anstrengung, das zeitliche Chaos von sechs Monaten, die ihn von seiner Ankunft in Bleston trennen, zu einer erzählbaren Geschichte zu organisieren, ist unlösbar verknüpft mit dem Versuch, sich in den unbekanntem Räumen der Stadt zu orientieren. In "La modification" entsprach dem Reiseweg des Helden zwischen Paris und Rom ein innerer Weg der Selbstfindung, der zugleich die Brüche in der kulturellen Bedeutung beider Städte aufdeckte. Im "Zeitplan" verlaufen die Wege und Irrwege des Helden innerhalb einer einzigen Stadt. Ihre Züge fügen sich allerdings, wie der Text selbst andeutet, indem sie mit den Merkmalen anderer Städte des Erdballs verschmelzen, zu einer exemplarischen Konfiguration des Lebens in der modernen Zivilisation. Das alte mythische Bild des Labyrinths dient dem Autor in diesem Roman dazu, die metaphorischen Dimensionen der raum-zeitlichen Orientierungssuche Revels voll zu entfalten.

Noch bevor der héros-narrateur mit ihm direkt in Gestalt einer bildlichen Darstellung des Theseus-Mythos konfrontiert wird, liegt die Figur des Labyrinths seiner Erfahrung der fremden Stadt zugrunde. Schon der allererste Weg Revels durch das nächtliche Bleston führt in die Irre. Auf der Suche nach Unterkunft kehrt er statt an seinen Ausgangspunkt, Hamilton Station, an einen anderen Bahnhof zurück (E.T. 14). Damit ist das Grundmuster weiterer Wege vorzeichnet, die stets von neuem an unbekanntem Fassaden mit unverständlichen Aufschriften, in Sackgassen und an eisernen Gittern enden. "C'était comme si je n'avancais pas; ... comme si je me ne retrouvais pas non seulement au même endroit, mais encore au même moment qui allait durer indéfiniment, dont rien n'annonçait l'abolition" (E.T. 47).

Tatsächlich beschränkt sich Revels Erkundung der Topographie der Stadt zunächst auf die Zentren des gegenwärtigen Lebens: die Parks, die Verkehrsknotenpunkte, die Geschäfts- und Vergnügungsorte. Aus dem Blickwinkel des außenstehenden Beobachters registriert er mit wachsender Beklemmung die Widersprüche und Versagungen eines Alltags, den die Betroffenen selbstvergessen leben. Nur die Bildsanktuarien der Kinos, in denen der Erzähler regelmäßig Kulturfilme über antike Städte und Landschaften ansieht, durchbrechen die Oberfläche einer realistisch gesehenen Alltagsgegenwart.

Mit dem Eintritt in das kulturelle Zentrum Blestons, das Museum und die alte Kathedrale, gewinnt die Suche des Erzählers eine neue Tiefendimension. Die Bilder der christlich-abendländischen Vergangenheit, denen er sich dort gegenüber sieht, lassen nun zu den Stimmen der Gegenwart und der unmittelbaren Vergangenheit die einer fernerer Geschichte treten.

Wie in "La Modification" sind es auch hier Kunstgebilde, die den Prozeß der symbolischen Substitution befördern. Die beiden großen kulturellen Hieroglyphen Blestons, eine Darstellung der Geschichte des Theseus auf 18 Wandteppichen des Museums und das Mörderfenster der alten Kathedrale, das die Tötung Abels durch seinen Bruder Kain und die Frühgeschichte der Zivilisation aus christlicher Sicht in Bildern erzählt, öffnen Revel das Tor zu einem Initiationsweg eigener Art.

Die bildlichen Darstellungen des Theseus-Mythos bleiben im Museum ohne erläuternden Text. Sie gleichen historischen Emblemen, die der Erzähler allmählich mit deutenden Unterschriften versieht, indem er sie auf seine Erfahrung als Schriftsteller bezieht. Dabei treten Identität und Differenz der Figuren mit wachsender Schärfe hervor.

Gleich beim ersten Museumsbesuch wird Revel von einer Darstellung gefesselt, auf der Theseus, von Ariadnes Faden geleitet, im Labyrinth den Minotaurus erschlägt. Die Beschreibung des Vorganges enthält eine Fülle von Details, deren Bedeutung der Text erst später aufdeckt [22].

Das Bild des mythischen Helden, der kraft Liebe das Rätsel des Labyrinths löst und den Schrecken des Todes bezwingt, läßt ein Bedeutungsmuster ahnen, das Revels eigene Geschichte zugleich wiederholt und überbietet. Wie Theseus sucht auch er den rettenden Weg im Labyrinth einer Wirklichkeit, deren Plan im Vergleich mit den Irrgängen des kretischen Palastes freilich unendlich viel komplizierter ist (E.T. 187). Auch er findet ein junges Mädchen, Ann Bailey, das ihm einen Plan der Stadt verkauft und das er zu lieben beginnt. Auch wenn dieser Plan es ihm erstmals ermöglicht, eine Vorstellung von der Struktur der Stadt zu gewinnen und ihre Organsysteme in der Überlagerung verschiedenfarbiger Eintragungen zu studieren, so bleibt er doch nur Vorläufer eines anderen Planes: des Textes, den Revel/Theseus selbst zu schreiben beginnt. Das Band seiner Sätze wird zum Ariadnefaden, der den Erzähler auf der Suche nach dem Sinn der Welt und nach seiner Identität durch das Labyrinth der Geschichte leiten soll, das die Stadt präsentiert [23]. Dem mythischen Helden gelang es, die Welt von den Ungeheuern zu befreien, indem er Liebe und rettende Tat verband. Revel, der die terreur léthéenne et hypnotisante der Wirklichkeit zu bannen sucht, indem er sie entziffert und benennt (E.T. 384), ist im Unterschied dazu ein Weg der Beobachtung und der Reflexion vorgezeichnet, der ihn vom lebensvollen Handeln entfernt. Während er die mythischen Bilder der Vergangenheit auf ihre Bedeutung für die Gegenwart befragt, verlobt sich Ann-Ariadne mit James Jenkins, einem Bürger Blestons, der wie fast alle Bewohner der Stadt ausschließlich der Gegenwart verschrieben ist.

Die uneingeschränkte Identifikation mit dem mythischen Helden verbietet sich jedoch für Revel aufgrund einer widersprüchlichen Selbsterfahrung. Sie verweist ihn auf das Vorbild einer archetypischen Figur der christlichen Überlieferung, die Gestalt Kains. Die Glasfenster der alten Kathedrale halten die Parallele zwischen dem antiken und dem christlichen Zivilisationsstifter zwar ausdrücklich fest. Kain tötet seinen Bruder Abel in ähnlicher Haltung wie Theseus den Minotauros auf den Wandteppichen des Museums (E.T. 99). In ihrer Symbolik sind sie jedoch einem dialektischen Geschichtsverständnis verpflichtet, das der Antike in dieser Form fremd ist. Der Schöpfer des christlichen Bilderzyklus stellt Kain als den Mörder seines Bruders dar und zugleich als den, der die Erde urbar machte. Er baut eine Stadt, die in der Darstellung die Züge des zeitgenössischen Bleston trägt. Kain ist der Verdammte, durch das göttliche Mal unverletzlich gewordene und zugleich der gefeierte Vater aller Künste. Die Dialektik von Zerstörung und Aufbau, von Schuld und Rettung, dies will das Bild offenbar andeuten, kennzeichnet nicht nur das Wesen der Kunst, sondern das der Wirklichkeit selbst, die im Werk des Schriftstellers zum Bewußtsein ihrer inneren Widersprüche finden soll. Eine solche Deutung legt auch die Etymologie des Namens 'Bleston' nahe. Wird er doch sowohl von *belli civitas* als auch von *bells town* abgeleitet (E.T. 112).

Dieser dialektischen Auffassung der Zivilisation und der Rolle des Künstlers sind im Roman eine Reihe von Leitmotiven zugeordnet, unter denen der Gegensatz von Licht und Dunkel besondere Beachtung verdient. Von Anfang an widmet der Erzähler, auf der Ebene scheinbar realistischer Beobachtung, dem Wetter seine Aufmerksamkeit. Er leidet unter der trüben Atmosphäre der Stadt, die unter einer Decke von Regen, Dunst und Kohlestaub zu ersticken droht. Im Gegensatz dazu sind die archaischen Landschaften und mythischen Bilder der Antike in strahlendes Licht getaucht. Bei der Betrachtung eines Kulturfilms über Kreta ist der Erzähler fasziniert von dem blendenden Tag, der über dieser Ursprungslandschaft des Labyrinths liegt und der in stärkstem Gegensatz zum Dunkel des Zuschauerraumes steht, in dem die Menschen, Gefangene der Stadt Bleston, stumm nebeneinandersitzen (E.T. 155 ff.).

Butor bedient sich der konventionellen Lichtmetaphorik, um die Antike als Einheit des manifesten und einsichtigen Welt- und Lebenssinnes ins Bild zu setzen. Er selbst nennt an anderer Stelle, im Vorwort zu Richers "Géographie sacrée du monde grec", den griechischen Himmel unter Berufung auf Plato dieu visible [24]. Für den Schriftsteller der Moderne, in dessen Bewußtsein die Bedeutungskomponenten der mythischen Bilder wie in einem Prisma sich sammeln, bleibt solche Klarheit und Eindeutigkeit unerreichbar. Denn dem Nachkommen Kains verdunkelt der Rauch vom Feuer des erschlagenen Bruders den Himmel und er schließt mit Bleston, dem ambivalenten Symbol der Zivilisation, einen Pakt, nach dem er recherchiert und schreibt, um Licht ins Dunkel der gelebten Unmittelbarkeit zu bringen. Wie Kain ist er zugleich erwählt und geächtet und wie dieser muß er zerstören, um neu zu gründen: hier und da flammen in Bleston Brände auf, sporadisches Licht im allgemein herrschenden Zwielicht, das an den Punkten aufscheint, an denen Revels Wahrheitssuche etwas zutage fördert. Während der Schriftsteller ihre Geschichte zu deuten sucht, vergessen die andern ihn, ja verfolgen ihn mit Haß und Mordabsicht (Hamilton/Burton). Denn seine Suche läßt gleich einem Menetekel die Spuren hervortreten, die der Bruch in der Geschichte der Zivilisation hinterlassen hat. Der Versuch des Schriftstellers, in der Sprache des Imaginativen die Wahrheit des Wirklichen zu enthüllen, wie das Gesicht einer dem Erkanntwerden sich widersetzen- den Frau, ist am Ende jedoch zum Scheitern verurteilt. Denn die Bilder der Vergangenheit, die der Erzähler/Autor im Verlauf des Romans aufblättert und der Gegenwart anmißt, ergeben keine einheitliche Textur, aus welcher der Leser jenen Faden herauslösen könnte, der ihn zur Erkenntnis des Ganzen, der Welt wie des Werkes, führen würde.

Unser Bemühen, diese Textur zu rekonstruieren, bewahrheitet ihre Brüchigkeit. Es bleibt vorläufig Paraphrase und ist dennoch vom didaktisch denkenden Autor intendiert. Die Erkenntnis, die er herbeiführen möchte, ist beschränkt, da er sie auf eine bestimmte kultur-philosophische Ansicht festlegt, die der Leser, je nach dem, akzeptieren oder ablehnen mag. Die Hauptelemente dieser Ansicht, die Dialektik von Gut und Böse im Zivilisationsprozeß und die Überzeugung von der therapeutischen Kraft der poetischen Sprache, durchdringen die schöne Fläche der Fiktion und stülpen sie um ins Allegorische.

An dieser Stelle soll Butors Kulturphilosophie indessen nicht kritisiert werden. Wir wollen lediglich zusammenfassen, was in unserer paraphrasenhaften Rekonstruktion und detektivischen Textexploration hin und wieder angesprochen wurde. Butor hat selber sein literarisch-philosophisches Programm mit mythologischen Reminiszenzen geschmückt, und es scheint ihm ernst zu sein mit der sprach- und sinnerneuernden Funktion des Literarischen, die er in anderer Form am Mythos entdeckte. Wir meinen, daß seine Romane von der Trauer über den Verlust dieser Funktion gezeichnet sind, auch wenn er selber sie programmatisch überspielt. Nicht zufällig sehen die potentiellen Schriftstellerfiguren Delmont und Revel in den mythologischen Gestalten des Theseus und Ödipus, des Aeneas und Kain bestimmte Seiten ihrer Existenz verkörpert. Heroische Namen, die für den Ursprung eintreten, für Handlungen, die - im Verstande einer mythischen Realitätsbewältigung - mit neuem Recht eine neue Weltordnung setzten. Diese auf Macht beruhende, an den aitiologischen Komponenten ihres Tuns abzulesende Neuordnung läßt sich in der Moderne weder mit mythopoietischen noch allegorisierenden Mitteln allein vorstellen. Butor braucht aber diese Tradition, um den Archetyp des Einfachen und Einheitlichen mit der Komplexität der Gegenwart zu konfrontieren. Er löst das Problem, indem er die Heroen dort zeigt, wo sie heute in konservierter Gestalt überdauern, in den Bildarsenalen der Sammlungen, der Bibliotheken und Kirchen, der Museen und Galerien[25].

Allerdings vermeidet er das Allegorische nicht, ja, seine mittleren Romane sind in ihrer Makrostruktur durch und durch allegorisch. Denn die Suche nach einer Mitte der Welt - in "La Modification" Rom, in "L'emploi du temps" das Stadtzentrum - wird bedeutungsvoll erst durch die Transposition in die Bilder der Hadesfahrt und der Labyrinthwanderung [26]. Auch wenn die Mitte verfehlt wird, so bleibt doch die Allegorie einer, wenn auch nach innen ins Reflexionsmedium der Bedeutungssuche genommenen Initiation bestehen.

Als Initiationsromane verbergen die Bücher Butors ihren religiösen Einschlag nicht. Denn die Trauer über den Verlust einer einfachen, sinn-vollen Ordnung der Welt hat ihren Grund in der unaufhebbaren Trennung zwischen Profanem und Heiligem. Götter und Halbgötter bilden die Requisiten einer vom Sozialen auch institutionell abgehobenen Welt der bloßen Anschauung, in die die Suchenden der Romane nach und nach eindringen. Die Schranke zwischen beiden Sphären einzureißen, gelingt ihnen allerdings nicht mehr, da der Mittelpunkt, in dem beide zur Indifferenz gelangen, ineffabile und unauffindbar bleibt. Gleichwohl zeichnen die Romane die Suche nach diesem Mittelpunkt nach und sie enden mit der resignativen Hoffnung auf ein livre futur, in dem die Trennung aufgehoben ist - in des Wortes doppelter Bedeutung. Die Romantextur dekomponiert am Ende sich selbst, um der bloßen Botschaft ihres Autors auch formal Raum zu geben, so daß der Leser sich der Frage erinnert, mit der Butor seinen vorläufig letzten Roman, "Degrés" (1960), schloß: "qui parle?"

#### Anmerkungen

- [1] A. ROBBE-GRILLET, Pour un nouveau roman, 1967 (Gallimard), 29 ff.
- [2] Le monde ne trouverait plus sa justification dans un sens caché quel qu'il soit, son existence ne résiderait plus que dans sa présence concrète, solide, matérielle; au delà de ce que nous voyons (de ce que nous percevons par nos sens) il n'y aurait désormais plus rien. (ROBBE-GRILLET, S. 44).
- [3] Die literarischen Essays finden sich in M. BUTOR, Répertoire I-IV, 1960-1974 (Ed. de Minuit). Für die hier behandelten Romane werden folgende Ausgaben zugrundegelegt: Passage de Milan, 1954, Ed. de Minuit (P.M.); La modification, 1957, Ed. de Minuit (L.M.); L'emploi du temps, 1966, Le monde en 10/18 (E.T.).
- [4] Dazu BUTOR, Répertoire III, S. 7 ff. (La critique et l'invention).
- [5] Vgl. dazu BUTOR, Répertoire I, S. 7 ff. (Le roman comme recherche).
- [6] Répertoire II, S. 7 ff. (Le roman et la poésie).
- [7] Vgl. dazu auch den bereits zitierten Aufsatz über La critique et l'invention passim.
- [8] Répertoire III, S. 21 ff. (Sur l'archéologie).
- [9] G. CHARBONNIER, Entretiens avec Michel Butor, 1967, 51; 81.
- [10] Vgl. das Gespräch "L'ombre de Milan" bei CHARBONNIER, 1967, S. 77 ff.
- [11] Butor sucht das zu kaschieren: Il y a dans ce roman une condamnation implicite, c'est une condamnation de la façon de vivre dans un immeuble parisien dans les années 50. CHARBONNIER, 1967, S. 80.
- [12] Vgl. dazu die Analysen bei E. HÖHNISCH, Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen, 1967; F. VAN ROSSUM-GUYON, Critique du roman. Essai sur 'La modification' de Michel Butor, 1970.
- [13] Ein anderes ist der "Riß" oder "Sprung", der nicht nur Dinge, sondern

- auch soziale und kulturelle Beziehungen stigmatisiert. Dazu HÖHNISCH, 1967, S. 155 ff.
- [14] Diese Fragen stimmen mit denen überein, die den Epopen der Eleusinischen Mysterien vorgelegt wurden, bemerkt J. ROUDAUT, Michel Butor ou le Livre futur, 1964, 118.
- [15] Vgl. L.M. 199. wo dieser Zustand als tranquille terreur und émotion primitive umschrieben wird.
- [16] In der Rede des Roi du Jugement heißt es: Ce n'est pas moi qui te condamne, ce sont tous ceux qui m'accompagnent et leurs ancêtres, ce sont tous ceux qui t'accompagnent et leurs enfants. (L.M. 217)
- [17] Butor zitiert hier nach AUGUSTIN, De civitate dei, IV, 8; 11; VI, 9. Vgl. auch ROUDAUT, 1964, S. 178 ff.
- [18] Bezeichnenderweise spielt Butor mit Versatzstücken aus dem prophetischen 6. Buch der Aeneis, das Mythos und Geschichte miteinander verknüpft.
- [19] Schon die erste Begegnung Delmonts mit Cécile steht unter dem Zeichen der Venus; vgl. L.M. S. 93.
- [20] Nicht von ungefähr hat der Autor seiner Hauptfigur den Beruf eines Schreibmaschinenvertreters gegeben.
- [21] Eine Stadt wie einen Text zu "lesen" ist eine Wendung, die der Autor selber gern gebraucht, um mit ihr die Suche nach Sinn zu kennzeichnen. Vgl. BUTOR, Le Génie du lieu, 1958, S. 9.
- [22] Un homme à tête de taureau égorgé par un prince en cuirasse, dans une sorte de caveau entouré de murs compliqués, à gauche duguel, en haut, sur le pas d'une porte ouvrant sur le rivage de la mer, une jeune fille en robe bleue brodée d'argent, haute, noble, attentive, tire de sa main droite un fil se déroulant d'un fuseau qu'elle tient entre le pouce et le medius de l'autre, un fil qui serpente dans les méandres et les corridors de la forteresse, un fil épais comme une artère gorgée de sang, qui va s'attacher au poignard que le prince enfonce entre le cou du monstre et son portrait humain, une jeune fille que l'on revoit, au loin, sur la proue d'un bateau qui file, sa voile noire gonflée de vent, en compagnie du même prince et une autre jeune fille très semblable mais plus petite et drapée de violet (E.T. S. 97 f.).
- [23] Zur Identifikation des Textes mit dem Faden Ariadnes vgl. E.T. S. 274.
- [24] Vgl. dazu BUTOR, Répertoire III, S. 30.
- [25] Zu einer späteren Variante dieser Kunstfigur vgl. H. HARTH, Der Künstler als Alchemist. Zu Michel Butors "Portrait de l'artiste en jeune singe", GRM LII, 1971, S. 204-224.
- [26] Die strukturellen und allegorischen Elemente bei Butor lassen sich mit typischen Einheiten des Mythos vergleichen, wie sie MIRCEA ELIADE, Der Mythos der ewigen Wiederkehr, 1953, S. 31 ff., beschrieben hat.