

MICHEL

Mannes-
alter

S
ERIS

L'Âge d'homme

B

SUHRKAMP

ACADÉMIE DE BERLIN

Suhrkamp

B FRANZÖSISCHE BIBLIOTHEK

Diese Ausgabe von *Mannesalter* von Michel Leiris ist Teil der FRANZÖSISCHEN BIBLIOTHEK, die in Zusammenarbeit zwischen der ACADÉMIE DE BERLIN und dem SUHRKAMP VERLAG entstanden ist.

Gemeinsam wollen wir auf bedeutende, aber fast vergessene Werke der modernen französischen Literatur aufmerksam machen – die FRANZÖSISCHE BIBLIOTHEK soll dazu in einer ersten Auswahl als Kompass dienen und als Anregung, sich immer wieder aufs Neue für französische Literatur in deutscher Sprache zu begeistern.

Die ACADÉMIE DE BERLIN wurde 2006 unter der Schirmherrschaft von Richard von Weizsäcker gegründet. Ihre Mitglieder, Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, haben es sich zum Ziel gesetzt, den kulturellen und gesellschaftlichen Austausch zwischen Frankreich und Deutschland zu fördern.

»Ich bin gerade vierunddreißig Jahre alt geworden, die Hälfte des Lebens.« Wer hier spricht, ist niemand anderes als Michel Leiris selbst. Geistig und körperlich erschöpft, beginnt er mit der Arbeit an *Mannesalter*, Ausgangspunkt einer schonungslosen Analyse seines Lebens, die weit in Jugend und Kindheit zurückreicht. Wie ist er zu dem Menschen geworden, der er heute ist? Und was bleibt von ihm übrig, wenn die eigene Identität zunehmend in ihre Einzelteile zerfällt?

»Literatur als Stierkampf«, das Ich aufzustacheln, um es besiegen zu können, und zwar ohne jede Form von Selbsttäuschung oder gelegener Lüge – so beschreibt Leiris sein verwegenes Programm in einem vorangestellten Essay. In *Mannesalter* ergründet er sexuelle und psychologische Obsessionen und spürt ihrem frühen Entstehen nach. Sein Ziel ist nicht etwa die Rekonstruktion einer verlorenen Vergangenheit; Leiris will unsere Vorstellung von Identität und dem verlässlichen Funktionieren des Gedächtnisses radikal in Frage stellen.

Mannesalter gilt als Klassiker der Bekenntnisliteratur. Kunstvoll verbindet Leiris darin Kindheitserinnerungen, Erzählungen wirklicher Ereignisse, Träume und erlebte Eindrücke in einer Art surrealistischer Collage, vervollständigt durch die Methoden und Erfahrungen, die er sich als Ethnologe angeeignet hat und nun auf sich selbst anwendet. Mit *Mannesalter* und dem vierbändigen Romanprojekt *Die Spielregel* stellte Leiris sich in eine namhafte Tradition autobiografischer Schreibweisen – in eine Reihe mit Jean-Jacques Rousseau, Marcel Proust und André Breton.

MICHEL LEIRIS wurde am 20. April 1901 in Paris geboren. 1924 bis 1929 gehörte er der Gruppe der Surrealisten an. Er arbeitete als Ethnologe, u. a. am Musée de l'Homme in Paris. 1931 bis 1933 nahm er an der Forschungsmission Dakar–Djibouti teil, über die er in *Phantom Afrika* (1980) schrieb. Neben Essays, die sich kritisch mit dem Kolonialismus auseinandersetzen, verfasste er Novellen, Gedichte und die autobiografischen Romane *Mannesalter* (1939) und *Die Spielregel* (letzter Band 1976). Leiris starb 1990 in Paris.

MICHEL LEIRIS

Mannesalter

Aus dem Französischen
von Kurt Leonhard

SUHRKAMP

*Für Georges Bataille
dem ich die Entstehung dieses Buches verdanke*

Literatur als Stierkampf

»Hält man sich an die vom französischen Gesetz in der Lebenszeit eines jeden ihm unterstellten Staatsbürgers markierte Grenzlinie – die Verfügung, in die er hineingeboren ist –, dann hatte der Autor von ›MANNESALTER‹ die Lebenswende, die ihm den Titel seines Buches eingab, im Jahre 1922 erreicht. 1922: vier Jahre nach dem Kriege, durch den er wie so viele junge Leute seiner Generation hindurchgegangen war, ohne darin, wie sich einer von ihnen ausgedrückt hat, mehr zu erblicken als eine lange Ferienzeit.

Seit 1922 machte er sich wenig Illusionen über die Realität der Verbindung, die theoretisch zwischen der legalen Mündigkeit und einer tatsächlichen Reife bestehen mußte. Im Jahre 1935, als er den Schlußpunkt hinter sein Buch setzte, bildete er sich gewiß ein, er habe in seinem Dasein genügend viele Umwege durchlaufen, um schließlich darauf pochen zu können, daß er im Alter der Männlichkeit stehe. Heute, in diesem Jahre 1939, sehen die jungen Leute der Nachkriegszeit jenes Gebäude der Leichtfertigkeit entschieden ins Schwanken geraten, dem sie mit verzweifelten Bemühungen den Charakter einer echtbürtigen Inbrunst und zugleich einer so fürchterlichen Vornehmheit geben wollten, und heute legt der Verfasser das unbeschönigte Geständnis ab, daß sein eigentliches ›Mannesalter‹ ihm noch zu schreiben bleibt, wenn er in der einen oder andern Form die gleiche bittere Prüfung bestanden haben wird, der sich die Älteren gestellt haben.

So schwach begründet ihm der Titel seines Buches heute erscheinen mag, der Verfasser hat es doch für gut befunden, ihn beizubehalten; er meinte, alles in allem widerspreche er nicht dessen letzter Absicht: der Suche nach einer Lebensfülle, die eine Katharsis voraussetzen würde, eine Li-

quidation, zu deren Vollstreckung die literarische Tätigkeit – und besonders die sogenannte ›Bekenntnisliteratur‹ – eines der geeignetsten Werkzeuge sei.

In der Reihe der vielen autobiographischen Romane, Erinnerungen, Tagebücher und Bekenntnisse, die sich seit einigen Jahren einer so außerordentlichen Beliebtheit erfreuen (als wollte man im literarischen Werk alles das unbeachtet lassen, was *Schöpfung* ist, und nur noch den Standpunkt des *Ausdrucks* festhalten, also weniger das hergestellte Werk betrachten als den Menschen, der sich dahinter verbirgt – oder enthüllt), stellt sich nun das ›MANNESALTER‹ vor, ohne daß sein Verfasser irgend etwas anderes für sich in Anspruch nehmen möchte als versucht zu haben, von sich selbst mit der größtmöglichen Hellsichtigkeit und Aufrichtigkeit zu sprechen.

Ein Problem quälte ihn, verschaffte ihm ein schlechtes Gewissen, hinderte ihn am Schreiben: ist das, was auf dem Gebiete der Schriftstellerei vor sich geht, nicht jeden Wertes bar, wenn es ›ästhetisch‹ bleibt, harmlos und straffrei? Wenn es in dem Vorgang, ein Werk zu schreiben, nicht etwas gibt, das (und hier schiebt sich eines der dem Verfasser besonders teuren Bilder ein) etwas, das dem entspreche, was für den *Stierkämpfer* das spitze Horn des Stieres ist? Denn einzig und allein diese materielle Bedrohung verleiht seiner Kunst eine menschliche Realität und bewahrt sie davor, nichts weiter zu sein als eitle Grazie einer Ballerina.

Gewisse Anfechtungen seelischer oder sexueller Art bloßzulegen, gewisse Schwächen und Verzagtheiten, deren er sich am meisten schämt, öffentlich zu bekennen, darin bestand für den Verfasser das Mittel – ein grobes, gewiß, aber er gibt es an andere weiter, in der Hoffnung, es verbessert zu sehen –, wenigstens den Schatten eines Stierhornes in ein literarisches Werk hineinzubringen.«

Dies ist der Werbetext, den ich kurz vor dem Ausbruch des »*drôle de guerre*« für »MANNESALTER« schrieb. Ich überlese ihn heute in Le Havre, dieser Stadt, in welcher ich zum soundsovielten Male ein paar Ferientage verbringe und wo ich seit langem verschiedene Bindungen habe (meine Freunde Limbour, Queneau, Salacrou, die dort geboren sind, Sartre, der dort Lehrer war und mit dem ich mich 1941 befreundete, als die meisten im besetzten Frankreich verbliebenen Schriftsteller sich gegen die Nazi-Bedrückung vereinigt hatten). Le Havre ist gegenwärtig zum großen Teil zerstört, und ich stelle das von meinem Balkon aus fest, der den Hafen weit und hoch genug beherrscht, um eine richtige Einschätzung der grauenhaften *tabula rasa* zu gestatten, die die Bomben im Zentrum der Stadt geschaffen haben, so als wäre es darum gegangen, die berühmte Verfahrensweise des Descartes in einer wirklicheren Welt, auf einem von lebenden Wesen bevölkerten Gebiet zu wiederholen. Auf dieser Ebene gesehen, haben die persönlichen Beunruhigungen, von denen im »MANNESALTER« die Rede ist, natürlich wenig Belang; alles was die Kraft und Aufrichtigkeit des Dichters und sein innerster Schmerz bestenfalls bedeuten könnten, das ist vor den Greueln des Krieges ohne Gewicht und wirkt wie Zahnschmerzen, über die zu stöhnen unpassend geworden ist; was hätte in dem ungeheuren Folterlärm der Welt dieses winzige Jammern über engbegrenzte individuelle Schwierigkeiten für einen Sinn?

Im übrigen geht in Le Havre das Leben weiter, und der großstädtische Betrieb bleibt bestehen. Über den unversehrten Häusern ebenso wie über den Ruinenstätten zeigt sich trotz des regnerischen Wetters zwischendurch schöner heller Sonnenschein. Hafenbecken und spiegelnde Dächer, schäumendes Meer in der Ferne und gigantisches Abbruchgelände der kahlrasierten Stadtviertel (die für eine lange Zeit aufgegeben sind, wie nach dem Muster irgendeines wunderlichen Felderwechsels), all das unterliegt, wie die Meteorolo-

logie lehrt, dem Einfluß der von Strahlen durchsiebten Luftfeuchtigkeit. Motoren schnarchen; Straßenbahnen und Fahrräder fahren vorüber; die Leute flanieren oder gehen ihren Geschäften nach, und mancherlei Rauch steigt auf. Ich aber, ich betrachte das alles, ein Zuschauer, der nicht mit im Bade gewesen ist (oder doch nur gerade eine Fußspitze hineingetaucht hat) und sich ohne Scham das Recht zugesteht, diese halbverwüstete Landschaft zu bewundern, wie er ein schönes Bild bewundern würde, das in Einheiten von Licht und Schatten auszumessen wäre, pathetische Nacktheit und malerisches Gewimmel: die noch heute bewohnte Stätte, wo sich vor kaum mehr als einem Jahr eine Tragödie abspielte.

Ich träumte also vom Stierhorn. Ich mochte mich nicht damit zufriedengeben, nichts weiter zu sein als ein Literat. Der Matador, der die Gefahr zum Anlaß nimmt, glänzender als je zu sein, und im Augenblick der größten Bedrohtheit die ganze Qualität seines Stiles zeigt: das entzückte mich, das wollte ich sein. Mit Hilfe einer Autobiographie, die sich auf ein Gebiet erstreckt, für welches gewöhnlich Reserve vorgeschrieben ist – ein Bekenntnis, dessen Veröffentlichung mir um so gefährlicher wäre, je mehr sie für mich kompromittierend sein würde, und mein Privatleben vermutlich schwieriger machte, indem sie es erhellte –, ging ich darauf aus, mich entschlossen von gewissen peinlichen Vorstellungen loszumachen und gleichzeitig meine Züge mit einem Höchstmaß von Reinheit hervortreten zu lassen, ebenso zu meinem eigenen Gebrauch wie zur Abwehr jeder irigen Ansicht, die ein anderer Mensch sich von mir bilden könnte. Damit eine *Katharsis* einträte und meine endgültige Befreiung sich vollziehe, war es nötig, daß diese Autobiographie eine gewisse Form annähme, die imstande wäre, mich selbst zu begeistern und soweit wie möglich auch von den andern verstanden würde. Dies hoffte ich durch die strenge

Sorgfalt zu erreichen, die ich an das Schreiben wandte, und ebenso sehr durch das tragische Licht, das aus meiner ganzen Erzählung leuchten sollte, schon allein aus den Symbolen, die ich in Bewegung setzte: Gestalten der Bibel und des klassischen Altertums, Theaterhelden oder ebender Stierkämpfer. Solche psychologischen Mythen drängten sich mir wegen der enthüllenden Kraft auf, die sie für mich gehabt hatten, und im Hinblick auf das literarische Gesicht meiner Unternehmung stellten sie gleichzeitig Leitmotive und Verkleidungen dar, die irgendeine scheinbare Größe dort heranzutragen sollten, wo es, wie ich nur allzu gut wußte, keine Größe gab.

Das bestausgeführte und ähnlichste Bildnis der Person, die ich war, zu schaffen (so wie manche Maler dürftige Landschaften oder alltägliche Gegenstände mit hohem Glanz abbilden), nur in bezug auf den Stil und die Komposition sollte ein künstlerisches Bestreben walten: dies war mein Vorsatz, so als hätte ich mich darauf verlassen, mein Malertalent und die exemplarische Hellsichtigkeit, die ich an den Tag zu legen imstande wäre, müßten meine Mittelmäßigkeit als Modell aufwiegen. Vor allem sollte sich für mich selbst ein Wachstum moralischer Ordnung aus dem schweren Gang eines solchen Unternehmens ergeben – sogar ohne an die Überwindung einiger meiner Schwächen zu denken –, da ich mich doch wenigstens zu einem solchen ohne alle Gefälligkeit auf mich selbst gerichteten Blick fähig gezeigt hätte.

Ich war mir zuwenig klar darüber, daß auf dem Grunde jeder Introspektion ein Gefallen an der Selbstbetrachtung liegt und auf dem Grunde jeder Beichte der Wunsch nach Absolution. Mich ohne Gefälligkeit betrachten, auch das hieß noch: mich betrachten, meine Augen auf mich festgeheftet halten, anstatt sie über mich hinaus zu richten, um mich zu übersteigen und in irgendeiner umfassenderen menschlichen Lebenseinheit aufzugehen. Mich vor andern enthüllen, aber dies in einem Schriftwerk zu tun, das ich mir gut ab-

gefaßt und aufgebaut wünschte, reich an Einsichten und ergreifend, das hieß versuchen, sie zur Nachsicht gegen mich zu verführen, jedenfalls den Skandal durch eine ihm gegebene ästhetische Form begrenzen. Gab es also Wagnis dabei und Stierhorn, so glaube ich doch, es ist ein kleines Doppelspiel gewesen, in das ich mich da eingelassen habe: einerseits folgte ich abermals meiner narzißtischen Neigung, andererseits versuchte ich im andern Menschen weniger einen Richter als einen Spießgesellen zu finden. Entsprechend handelt der Matador, der alles für alles zu riskieren scheint, wenn er seine Linie pflegt und, um über die Gefahr zu triumphieren, seinem technischen Feinsinn vertraut.

Jedoch besteht für den Torero reale Lebensbedrohung, und für den Künstler wird es sie niemals geben, außer auf eine außerhalb seiner Kunst liegende Art (wie bei der geheimen Literatur während der deutschen Okkupation, die sicherlich eine Gefährdung mit sich brachte, aber nur soweit sie Teil eines viel allgemeineren Kampfes war und, alles in allem, unabhängig vom Schriftwerk selbst). Habe ich also zureichende Gründe dafür, den Vergleich aufrechtzuerhalten und meinen Versuch »wenigstens den Schatten eines Stierhornes in die Literatur hineinzubringen«, als gerechtfertigt zu betrachten? Kann der Vorgang des Schreibens jemals für den, der einen Beruf daraus macht, eine Gefahr herbeiführen, welche, geschweige denn tödlich, doch wenigstens positiv vorhanden wäre?

Ein Buch machen, das eine Tathandlung sein sollte, dies war, im groben gesehen, das Ziel, das mir vor Augen stand, als ich »MANNESALTER« schrieb. Handlung in bezug auf mich selbst: denn gewiß beabsichtigte ich bei seiner Abfassung, und zwar schon auf Grund dieser Formulierung, bestimmte noch dunkle Dinge aufzuhellen, auf welche die Psychoanalyse, ohne sie ganz deutlich zu machen, meinen Blick gelenkt hatte, als ich sie aus der Perspektive des Patienten zu erfahren bekommen hatte. Handlung in bezug auf die andern: denn

es war klar, daß trotz meiner stilistischen Vorsichtsmaßregeln die Art, wie ich von den andern angesehen werden würde, nicht die gleiche wäre wie vor der Veröffentlichung dieser Beichte. Handlung schließlich im literarischen Bereich, die darin bestand, die Karten aufzudecken, die Realitäten in ihrer ganzen wenig aufregenden Nacktheit bloßzulegen, die unter dem gewollt glänzenden Äußeren das mehr oder weniger versteckte Grundgewebe meiner übrigen Schriften bildeten. Es handelte sich dabei weniger um das, was man gewöhnlich »engagierte Literatur« nennt, als vielmehr um eine Literatur, in welcher ich mich selbst ganz und gar zu engagieren versuchte. Nach innen wie nach außen: denn ich erwartete, daß sie mich verwandle, mir hülfe, Bewußtsein zu erlangen, aber auch, daß sie ein neues Element in meine Beziehungen zu den andern Menschen brächte, zuallererst in meine Beziehungen zu den mir Nahestehenden, die nicht mehr ganz die gleichen sein könnten, wenn ich das ans Licht gebracht haben würde, was man vielleicht bereits vermutet hatte, aber gewiß nur ganz ungefähr. Dabei spielte kein Verlangen nach zynischer Brutalität mit. Eher eine Begierde, alles zu gestehen, um auf neuen Grundlagen weiterzukommen und mit jenen, auf deren Zuneigung und Achtung ich Wert legte, Beziehungen zu unterhalten, die nunmehr frei von Falschheit wären.

Vom rein ästhetischen Gesichtspunkt aus handelte es sich für mich darum, eine Gruppe von Tatsachen und Bildern in fast rohem Zustand zu verdichten und mich zu weigern, sie durch Überarbeitungen der Phantasie auszubeuten; im ganzen also: die Negation des Romans. Jede Verkleidung abwerfen und als Materialien nur wirkliche Tatsachen (und nicht wie im klassischen Roman bloß wahrscheinliche) zulassen, so lautete die Regel, die ich mir erwählt hatte. In dieser Richtung war bereits durch Bretons NADJA ein Weg gebahnt worden, aber ich träumte vor allem davon, jenes Projekt – soweit es sich tun ließe – auf meine eigene Rech-

nung fortzuführen, zu welchem sich Baudelaire durch eine Stelle in den MARGINALIEN von Poe hatte anregen lassen: sein Herz bloßzulegen, dieses Buch über sich selbst zu schreiben und darin die Bemühung um Aufrichtigkeit so weit zu treiben, daß unter den Sätzen des Verfassers »das Papier sich kräuseln und aufflammen müßte bei jedem Strich der Federfeder«.

Aus verschiedenen Gründen – teils ideelle Meinungsverschiedenheiten, teils persönliche Gründe, die hier zu umständlich zu erläutern wären – hatte ich mit dem Surrealismus gebrochen. Dennoch ist es Tatsache, daß ich von ihm imprägniert blieb. Die Empfänglichkeit für das, was in Erscheinung tritt, als wäre es uns geschenkt, ohne daß wir es gesucht hätten (in der Weise des inneren Diktats oder der Zufallsbegegnung), der den Träumen zugesprochene poetische Wert (die zugleich für ergiebig als Offenbarungen gelten), der ausgedehnte, der Psychologie Freuds bewilligte Kredit (weil diese ein verführerisches Bildermaterial mitspielen läßt und außerdem einem jeden das bequeme Mittel anbietet, sich zur tragischen Höhe zu erheben und sich für einen neuen Ödipus zu halten), der Widerwille gegen alles, was Transposition und Arrangement bedeutet, also gegen den faulen Kompromiß zwischen realen Fakten und reinen Produkten der Einbildungskraft, die Notwendigkeit ins Fettnäpfchen zu treten (besonders in Dingen der Liebe, welche die bürgerliche Heuchelei allzu leicht wie einen Operettenstoff behandelt, wenn sie sie nicht an einen Ort der Verdammnis verbannt): dies sind einige der großen Kraftlinien, die mich auch weiterhin durchströmten, zwischen manchen störenden Schlacken und nicht ohne einige Widersprüche, als ich die Idee dieses Werkes hatte, wo sich Kindheitserinnerungen, Erzählungen wirklicher Ereignisse, Träume und tatsächlich erlebte Eindrücke in einer Art von surrealistischer Collage überschneiden, oder vielmehr Photomontage, denn kein Element ist hier verwendet, das nicht von einer

strengen Wahrhaftigkeit wäre oder dokumentarischen Wert hätte. Diese Entscheidung für den Realismus – nicht fiktiv wie in den meisten Romanen, sondern positiv (da es sich ausschließlich um Erlebtes und ohne die geringste Verkleidung Dargestelltes handelt) – war mir nicht nur durch die Natur meines Vorhabens auferlegt (mich selbst aufs Korn zu nehmen und mich öffentlich zu enthüllen), sondern entsprach auch einer ästhetischen Anforderung: nur von dem zu sprechen, was ich aus eigener Erfahrung kannte und was mich von ganz nahe berührte, damit jedem einzelnen meiner Sätze eine eigentümliche Dichte, eine ergreifende Fülle, mit anderen Worten: die besondere Qualität des sogenannten »Authentischen« gesichert bliebe. Wahr sein, heißt die Chance besitzen, jenen so schwierig zu definierenden Widerhall zu erlangen, den das Wort »authentisch« (anwendbar auf so verschiedene Dinge und wohlgemerkt auch auf rein dichterische Schöpfungen) nicht im entferntesten zu erklären vermag: dies ist es, wonach ich strebte, denn hier war meine Vorstellung von der Kunst des Schreibens mit der ethischen Idee, die ich von meinem Engagement im Schreiben hatte, zur Deckung gekommen.

Wenn ich mich dem Torero zuwende, dann beobachte ich, es gibt auch für ihn eine Regel, die er nicht übertreten darf, und eine Authentizität, denn die Tragödie, die er spielt, ist eine reale Tragödie, in welcher er Blut vergießt und seine Haut riskiert. Die Frage ist nun, ob der Bezug, den ich zwischen seiner Authentizität und der meinen herstellte, nicht einfach auf einem Wortspiel beruht.

Ein für alle Male versteht es sich von selbst, daß das Schreiben und Veröffentlichen einer Autobiographie für den dafür Verantwortlichen (es sei denn, er hätte ein Verbrechen begangen, dessen Geständnis ihm die Todesstrafe einbrächte), abgesehen von außergewöhnlichen Umständen, keinerlei Lebensgefahr bedeutet. Zweifellos setzt er sich der Unannehmlichkeit aus, in seinen Beziehungen mit seinen Nächsten darun-

ter zu leiden und das soziale Ansehen zu verlieren, wenn seine Geständnisse den üblichen Begriffen allzusehr zuwiderlaufen; aber selbst wenn er kein reiner Zyniker ist, kann es sein, daß diese Einbuße für ihn wenig Gewicht hat (ja ihn sogar befriedigt, wenn er die so um ihn entstandene Atmosphäre als für ihn zuträglich ansieht) und daß er in- folgedessen sein Spiel mit einem ganz und gar fiktiven Ein- satz durchführt. Wie dem auch sei, ein solches moralisches Risiko wird sich niemals mit dem materiellen Risiko, das der Torero eingeht, vergleichen lassen; sogar wenn man zuge- steht, daß zwischen ihnen eine Vergleichbarkeit hinsichtlich der Quantität bestehe (die Zuneigung mancher Menschen und die Meinung der andern über mich könnten für mich mehr bedeuten als das Leben selbst, obwohl man sich gerade auf solchem Gebiet leicht Täuschungen hingibt), so unter- scheidet sich die Gefahr, der ich mich aussetze, indem ich meine Beichte veröffentliche, hinsichtlich der Qualität ra- dikal von jener Gefährdung, die der Stiertöter auf sich nimmt, der aus einem beständigen Aufs-Spiel-Setzen seinen Beruf macht. Ebenso bleibt, was an Verletzendem in der Absicht, die Wahrheit über sich selbst zu verkünden, ent- halten sein kann (auch wenn Menschen, die man liebt, da- runter leiden müßten), doch sehr verschieden von einem Tö- tungsvorgang, welcher Art auch die Schädigungen seien, die man auf solche Weise hervorrufen könnte. Muß ich also die Analogie, die sich mir zwischen zwei aufsehenerregen- den und wagemutigen Handlungsweisen anzudeuten schien, als eindeutig ungerechtfertigt fallenlassen?

Weiter oben habe ich von der Grundregel gesprochen, an die der Produzent einer Beichte gebunden ist (die ganze Wahrheit und nichts als die Wahrheit zu sagen), und ich habe ebenfalls auf die genaue Etikette hingewiesen, nach der sich der Torero in seinem Kampf richten muß. Für den letzteren gilt, daß die Regel, weit davon entfernt, ihm Schutz zu bieten, dazu beiträgt, ihn der Gefahr auszusetzen:

den Degenstoß innerhalb der geforderten Bedingungen voranzutragen, bedeutet zum Beispiel, daß er seinen Leib während einer beträchtlichen Zeit in die Reichweite der Hörner bringt; es besteht also eine direkte Verbindung zwischen der Regeltreue und der Gefährdung. Vorausgesetzt nun, daß die richtigen Proportionen gewahrt bleiben, findet sich nicht auch der Schriftsteller, der seine Beichte ablegt, einer Gefahr ausgesetzt, die unmittelbar proportional ist der Strenge der Regel, die er sich erwählt hat? Denn die Wahrheit sagen, nichts als die Wahrheit, das ist nicht alles: man muß ihr auch unerschrocken zu begegnen wissen und sie ohne Künstelei aussprechen, ohne großartige Worte, die Eindruck machen sollen, ohne Tremolos oder Seufzer im Tonfall, Verzierungen, Vergoldungen, die kein anderes Ergebnis hätten als sie mehr oder weniger zu verkleiden, wenn auch nur durch Abmildern ihrer Grausamkeit, und ihre schockierenden Züge weniger spürbar zu machen. Die Tatsache, daß die Gefährdung von einer mehr oder weniger genauen Einhaltung der Regeln abhängt, stellt also das dar, was ich ohne große Übertreibung von dem Vergleich festhalten kann, den ich zwischen meiner Aktivität als Beichteschreiber und derjenigen des Toreros ziehen wollte.

Wenn es mir auf den ersten Anhieb schien, ein Bericht über mein Leben, geschrieben unter dem Blickwinkel der Erotik (ein besonders wichtiger Blickwinkel, da mir die Sexualität damals als der Eckstein im Gebäude der Persönlichkeit galt), wenn es mir also schien, eine solche Konfession über das, was das Christentum »die Werke des Fleisches« nennt, sei hinreichend, um aus mir durch den Akt, den sie darstellt, eine Art von Torero zu machen, dann muß ich doch noch nachprüfen, ob die Regel, die ich mir auferlegt hatte – bisher habe ich lediglich versichert, ihre Strenge bringe in Gefahr –, ob diese Regel wirklich auch abgesehen von dem Bezug auf die Gefährdung zusammenzubringen ist mit der, welche die Bewegung des Toreros beherrscht.

Ganz allgemein läßt sich sagen, die Stierkampffregel verfolge einen hauptsächlichlichen Sinn: nicht nur verpflichtet sie den Menschen, sich ernstlich in Gefahr zu begeben (und waffnet ihn zugleich mit einer unentbehrlichen Technik), verpflichtet ihn also, sich nicht auf beliebige Weise seines Gegners zu entledigen und verhindert, daß der Kampf in ein bloßes Abschlachten ausartet; so haarspalterisch wie ein Ritual, bietet sie einen taktischen Aspekt (das Tier so weit zu bringen, daß es den Todesstoß empfangen kann, ohne es jedoch mehr als nötig ermüdet zu haben), aber sie bietet auch einen ästhetischen Aspekt: im gleichen Maße wie der Mensch »sich profiliert«, wenn er seinen Degenstoß verabreicht, wird dieser Anspruch in seiner Haltung liegen; im gleichen Maße auch, wie seine Füße unbeweglich bleiben, während die Capa sich langsam bewegt, im Ablauf einer Folge abgezirkelter und eng miteinander verbundener Ausfälle, wird er mit dem Tier zusammen diese blendende Komposition bilden, wo Mensch, Mantelstoff und schwer gehörnte Masse durch ein Spiel gegenseitiger Einwirkungen miteinander vereinigt scheinen: alles trägt dazu bei, kurz gesagt, dem Aufeinanderprall des Stieres und des Toreros einen *skulpturalen* Charakter aufzuprägen.

Ich faßte also mein Vorhaben als eine Art Photomontage auf. Um mich auszudrücken, wählte ich einen möglichst objektiven Ton, versuchte, mein Leben zu einem einzigen Block zusammenzufassen (ein Objekt, das ich würde berühren können, wie um mich gegen den Tod zu feien, gerade dann, wenn ich paradoxerweise alles zu riskieren bestrebt war), ich tat zwar den Träumen Tür und Tor weit auf (im psychologischen Sinne ein berechtigtes, aber von Romantik gefärbtes Element, ebenso wie die Capa-Spiele des Toreros zwar technisch zweckvoll, doch auch lyrische Schwünge sind), aber ich legte mir im ganzen eine ebenso strenge Regel auf, als hätte ich ein klassisches Werk schreiben wollen. Und letzten Endes hat diese Strenge selber – dieser »Klassizis-

mus«, der die Maßlosigkeit nicht ausschließt, wie sie sogar in unseren anerkanntesten Tragödien vorkommt, denn er beruht nicht nur auf Betrachtungen hinsichtlich der Form, sondern auf der Vorstellung, nur so zum Maximum der Wahrhaftigkeit zu gelangen – diese Strenge selber hat, scheint mir, meinem Vorhaben (wenn es überhaupt soweit gelungen ist) etwas von dem, was für mich den exemplarischen Wert der *Corrida* ausmacht, zuteil werden lassen, etwas, das ihm das imaginäre Stierhorn für sich allein nicht hätte geben können. Materialien gebrauchen, über die ich nicht Herr war und die ich nehmen mußte, wie ich sie vorfand (denn mein Leben war, wie es war, und es war mir nicht erlaubt, auch nur ein Komma an meiner Vergangenheit zu ändern, dieser ersten Gegebenheit, die für mich ein ebensowenig zurückweisbares Los darstellte wie für den Torero das aus dem Toril hervorbrechende Tier), alles sagen und dabei jede Emphase verschmähen, nichts dem Belieben überlassen, gleichsam einer Notwendigkeit gehorchen, darin bestand sowohl der Zufall, den ich akzeptierte, als auch das Gesetz, das ich mir fixiert hatte, die Etikette, um die ich nicht herumkam. Wenn auch das Verlangen, mich zu *exponieren* (in jedem Sinne des Wortes) die erste Triebfeder bildete, so war diese notwendige Bedingung doch nicht zugleich die zureichende Bedingung, und darüber hinaus mußte aus diesem ursprünglichen Ziele mit der beinahe automatischen Kraft einer Verpflichtung die zu befolgende Form ableitbar sein. Jene Bilder, die ich sammelte, der Ton, den ich anschlug, sollten einerseits die Erkenntnis, die ich von mir besaß, vertiefen und lebendig machen; andererseits mußten sie aber auch meine Erregung dazu fähiger machen, sich mitzuteilen. Ebenso ist die Anordnung der *Corrida* (strenger Rahmen, einer Handlung auferlegt, in der wie auf der Bühne der Zufall beherrscht erscheinen soll) zu gleicher Zeit Kampftechnik und Zeremoniell. Diese methodische Regel, die ich mir auferlegt hatte – diktiert vom Willen, in mir so