

Eva Katrin Müller • Holger Siever • Nicole Magnus (Hrsg.)

**Alterungsprozesse:
Reifen – Veralten – Erneuern**

Beiträge zum 18. Nachwuchskolloquium der Romanistik
(Speyer, 22. – 25. 5. 2002)

Sonderdruck

**Romanistischer Verlag
Bonn 2003**

Das Altern als *course folle à la mort* in den Bilderbogen von Épinal und im autobiographischen Werk von Michel Leiris

Susanne Goumegou • Berlin

Ungewöhnlich am autobiographischen Schreiben bei Michel Leiris ist nicht, dass darin das Altern thematisiert wird, sondern die Form, in der das geschieht. Leiris blickt nicht aus der gesicherten Position des Alters auf sein Leben und Altern zurück, sondern dieses begleitet das Schreiben konstant auf der Ebene des schreibenden Ichs. Ganz am Anfang, im ersten Satz von *L'âge d'homme* (1939), steht sogar die explizite Feststellung des Lebensalters, die zur Legitimation für das autobiographische Schreiben wird: „Je viens d'avoir trente-quatre ans, la moitié de la vie“ (AH 25).¹ Das Erreichen eines solchen Abschnitts, der zwar in Anlehnung an einen Topos, aber ansonsten recht willkürlich gesetzt ist, bringt eine gewisse Legitimation mit sich, von der ersten Lebenshälfte Zeugnis abzulegen. Thema des ersten Kapitels sind dann jedoch überraschenderweise *Vieillesse et mort*, womit der Ablauf des Lebens scheinbar auf den Kopf gestellt wird. Erst auf den zweiten Blick wird sichtbar, dass es sich um das Verhältnis zu Alter und Tod in der Kindheit handeln soll. Als maßgebliche Vermittlungsinstanz nennt Leiris hier einen Bilderbogen aus Épinal mit dem Titel *Les couleurs de la vie*, der auf das weit verbreitete Motiv der *Degrés des âges* zurückgeht. Der 1901 geborene Michel ist mit den damals beliebten *Albums d'images d'Épinal* aufgewachsen, die nach seinen eigenen Angaben seine Art, die Wirklichkeit zu erfassen und zu erinnern, wesentlich mitgeprägt haben.² Die Spuren dieser Prägung in Bezug auf die Konzeption

¹ Die Werke von Leiris werden unter Verwendung folgender Sigel zitiert: *L'âge d'homme*: AH, *Biffures*: Bif, *Fourbis*: Fou; *Fibrilles*: Fib; *Frêle bruit*: 1976: FB; *Le ruban au cou d'Olympia*: RO; *À cor et à cri*: AC, *Journal*: J.

² Wenn der erwachsene Autor sich in *Fourbis* nach der Funktionsweise seines Gedächtnisses fragt, so kommt er unweigerlich auf Aspekte zu sprechen, die mit den Möglichkeiten der Darstellbarkeit der Ereignisse zu tun haben, mit ihrer Eignung zu Theatralisierung und Illustration: „Ma mémoire procédant à la façon des livres scolaires où s'enseigne l'histoire, ce sont les éléments d'allure tant soit peu théâtrale qui y sont demeuré fixés, ceux qui – au détriment d'éléments plus discrets quoique d'importance peut-être capitale – se recommandent surtout par leur capacité d'être mis en illustration. [...] Le goût que j'ai, comme tout un chacun, de l'image d'Épinal, joint au côté esthète en raison duquel je m'attache de préférence à ce qui fait joli et peut fournir la matière d'un récit, confirme sans doute la tendance naturelle de ma

des Alterns sollen hier im autobiographischen Werk verfolgt werden. Dazu werde ich zunächst die Entwicklung des Motivs in Holzschnitten seit dem 15. Jahrhundert grob skizzieren, weil sich in einem solchen historischen Überblick Veränderungen in der Einstellung zum Altern aufzeigen lassen, die es erlauben, die Stellungnahmen von Leiris in einen weiteren Kontext einzuordnen. Danach sollen zunächst die direkten Bezüge in *L'âge d'homme* untersucht werden, bevor ein Blick auf das Gesamtwerk gewagt wird, der auch nach den Implikationen des Alterns für das Schreiben fragt. Denn die Beschäftigung mit dem Altern sowie die Suche nach Einschnitten im Leben und nach Lebensaltern ist in den Bänden der *Règle du jeu*, in denen der Beginn des Alters immer wieder neu bestimmt wird, ebenso wie im Spätwerk stets präsent.

1 Das Motiv der *Degrés des âges* in den Bilderbogen von Épinal

Die Bilderbogen von Épinal sind nicht nur in der Wendung „beau comme une image d'Épinal“ sprichwörtlich geworden, sie haben auch als „Bibel der Analphabeten“ und als „Wandschmuck der Armen“ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erheblich zur Volksbildung und -erziehung und in der zweiten Jahrhunderthälfte zur Prägung und Erziehung ganzer Generationen von Kindern beigetragen (Martin/Huin 1997, 147). Diese Bilderbogen wenden sich an ein Massenpublikum, dem sie zunächst religiöse und moralische, später auch historische, unterhaltende und didaktische Themen vorstellen. Sie geben Verhaltensregeln vor und entwerfen ein Bild von der Welt, wie sie sein soll. Zwar gab es entsprechende Bilderfabriken in verschiedenen Städten, aber die 1796 in Épinal gegründete *Fabrique de Pellerin* war so erfolgreich, dass ihr Sitz einer ganzen Branche seinen Namen verliehen und darüber hinaus den übertragenen Sinn der *images d'Épinal* begründet hat, den der *Trésor de la langue française* von 1981 wie folgt definiert: „quelque chose d'empathique, de traditionnel, qui ne montre que le beau ou le bon côté des choses.“³

Wurden die kolorierten Holzschnitte in der ersten Jahrhunderthälfte vorwiegend handwerklich hergestellt, so ermöglicht die zunehmende

mémoire à retenir dans la somme prodigieuse de choses qui, de même qu'à tout homme, me sont arrivées celles seulement qui revêtent une forme telle qu'elles puissent servir de base à une mythologie“ (Fou 20-22). In *Frêle bruit* findet sich in dem Fragment über das *merveilleux* eine Passage, in der das *merveilleux* der Revolution auf die entsprechenden Bilderbogen aus Épinal zurückgeführt wird (FB 346).

³ Ich beziehe mich hier und im Folgenden vor allem auf die Darstellung bei Martin/Huin 1997. Einführend sei das instruktive Vorwort von Denis Martin empfohlen (Martin/Huin 1997, 17-30).

Verbreitung der Lithographie ab 1840 eine größere Produktion. Mit dem Entstehen der *historiettes*, einer Vorform der *bande dessinée*, die mehrere Bilder in einer Kästchenfolge aneinander reihen, wird die narrative Darstellung von Ereignissen möglich.⁴ Durch die Konzentration auf die Kinder als Zielgruppe werden dann die Fabeln Lafontaines und die Märchen Perraults als unterhaltende Themen für die Bilderbogen entdeckt, wobei der moralische Anspruch immer gewahrt bleibt. Der lehrhafte Aspekt kommt vor allem in illustrierten Alphabeten und Bogen, die Wissen aus allen möglichen Bereichen enzyklopädisch zusammenfassen, zum Ausdruck. Diese zunächst lose verteilten Bilderbogen werden gegen Ende des Jahrhunderts zu 50-100 Bogen umfassenden Alben zusammengestellt, die sich in den bürgerlichen Kinderstuben großer Beliebtheit erfreuen.

Eines der wichtigsten und ältesten Motive der Bilderbogen sind die so genannten *Degrés des âges*, in denen das Leben als Abfolge von verschiedenen Stufen dargestellt wird.⁵ Diese Thematik geht auf die medizinische und moralische Tradition der Antike zurück, nach der das Leben zumeist in 10 Abschnitte von jeweils 10 Jahren eingeteilt wurde. Gattungshistorisch sind in unserem Zusammenhang jedoch erst die Darstellungen der Lebensalter auf Holzschnitten von Interesse, von denen die erste bekannte vermutlich um das Jahr 1470 im Rheinland entstanden ist (Mistler 1961, 48, und Schreiber 1913, 13).

Die Einteilung des Lebens in verschiedene Stadien wird dabei mit dem Rad der Fortuna kombiniert, das explizit zum Rad des Lebens wird: „Rota vite que fortuna vocatur.“ Fortunas Wechselhaftigkeit gilt dabei nicht dem schnellen Wechsel des Glücks, sondern das Auf und Ab wird zum vorhersehbaren, an bestimmte Lebensalter gebundenen Grundprinzip des Lebens, das sich als ein Kreis schließt, bei dem Geburt und Tod direkt nebeneinander zu stehen kommen. Leben und Tod spielen sich so vor dem Hintergrund der Ewigkeit ab, denn nach dem Ablauf seines Lebenskreises kehrt der Mensch mit dem Tod an den Anfang zurück, wo er die „Fahrt in ein ander Land“ antritt. Während der oben und unten stehende Text, auf den der am Tod wartende Engel hinweist, an die Vergänglichkeit und Erbärmlichkeit des irdischen Lebens gemahnt, sind die jeweiligen Bildlegen

⁴ Erste Ansätze zur Narrativierung innerhalb eines großen Bildes sind schon um 1825 zu beobachten, beispielsweise in den ‚3 Chemins de l'Éternité‘. Dann beginnt eine Verteilung der Geschichte auf verschiedene Bilder, zunächst zwei oder vier, später dann sechs, acht, sechzehn und zwanzig, die das Erzählen von Geschichten ermöglichen (Martin/Huin 1997, 126-142).

⁵ Vgl. hierzu besonders das Kapitel „Histoire d'un thème“ bei Mistler 1961, 46-53.

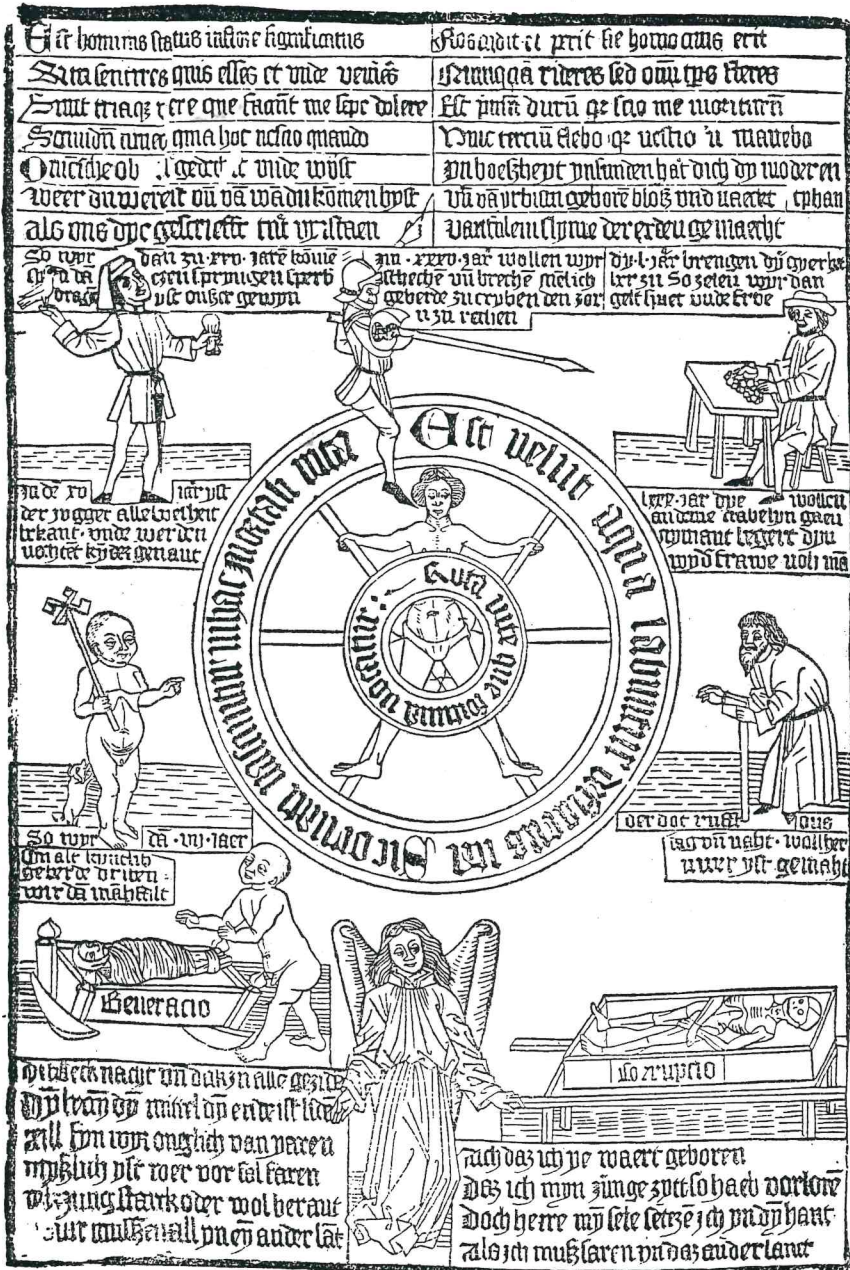


Abb. 1: Das Glücksrad und die Lebensalter, in: Walter Ludwig Schreiber, *Formschnitte und Einblattdrucke in der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, Straßburg: Heitz 1913

den nur auf die innerweltliche Situation bezogen.⁶ Das Leben wird dabei in 7 (bzw. 8) Stufen eingeteilt, von der Geburt über das Alter von 7, 15, 25, 35, 50 und 80 Jahren bis hin zum Tod,⁷ wobei der Höhepunkt bei 35 Jahren, also nicht in der arithmetischen Mitte angesetzt wird. Das hat zur Folge, dass die Entwicklung auf der Seite der Jugend in wesentlich kleineren Schritten voranschreitet als auf der Seite des Alterns. Die bildliche Anordnung jedoch, und auch das wird in der Folge die Regel bleiben, geht streng symmetrisch vor.⁸ Hier fungiert die Bildmitte sogar als Symmetrieachse der gegenübergestellten Lebensalter, die sich jeweils anblicken: Wiege und Bahre, Jugend und Alter stehen sich in Entsprechung gegenüber, während die oberen drei Stufen weitgehend auf einer Höhe angeordnet sind und wohl das Mannesalter ausmachen. Beim 25-Jährigen steht noch das Spielerische im Vordergrund, vor allem symbolisiert durch den Sperber auf seiner Hand, während der 35-Jährige sich durch „menlich geberde“ und Kampfbereitschaft auszeichnet. Dieser souverän auf dem Rad der Fortuna reitende bewaffnete Ritter markiert den Höhepunkt, wobei er noch leicht links von der Mitte situiert ist, d. h. kurz vor dem Beginn des Abstiegs, der beim Kreislauf des Rads unweigerlich auf den Höhepunkt folgen muss. Die nächste Abbildung zeigt einen 50-jährigen Mann, der Geld zählt. Der aktiven Zeit folgt also die Sorge um den Besitz, bevor mit dem an Krücken gehenden 80-Jährigen der Verfall beginnt und schließlich der Tod ruft.

Jean Mistler weist in seinem Kapitel *Histoire d'un thème* für die folgenden Jahrhunderte weitere Holzsnitte nach, die nun alle gemäß der antiken Tradition in Zehnjahresabschnitten fortschreiten und das Rad der Fortuna zugunsten der Anordnung auf einer Treppe mit auf- und absteigenden Stufen aufgeben, die dem Motiv zu seinem späteren, erstmals in den

⁶ Vgl. rechts oben und links unten: „Yn boesheyte yn sunden haet dich dy moder entphan / und van yr bistu geboren bloß und naect / van fulem slyme der erden gemacht / [...] / dyn begyn dyn middel dyn ende ist liden.“ Die Transkription entnehme ich Schreiber (1913, 13). Eine weitere, die Bildlegenden umfassende Transkription findet sich in: Hoffmann von Fallersleben (1832, 253f). Für Verständnishaften und Hilfe bei der Entzifferung der dort nicht transkribierten Partien danke ich Prof. Werner Röcke.

Die Vergänglichkeit wird auch in der Devise im äußeren Rad betont: „Sic ornati nascantur in hac mortali vita, ast velut aqua labuntur deficiens ita.“

⁷ Bild und Text stimmen auf dieser Darstellung nicht überein. Der Text zur Abbildung des Wiegenkinds fehlt, dafür findet sich ein Text zum Alter von 15 Jahren, für den es keine Abbildung gibt, so dass auf der Seite der Jugend eine Stufe mehr aufgenommen werden kann als auf der Seite des Alterns.

⁸ Mistler nennt lediglich eine Darstellung, auf der der Aufstieg 9 Stufen und der Abstieg nur 4 umfasst, alle anderen sind symmetrisch aufgebaut (Mistler 1961, 49).

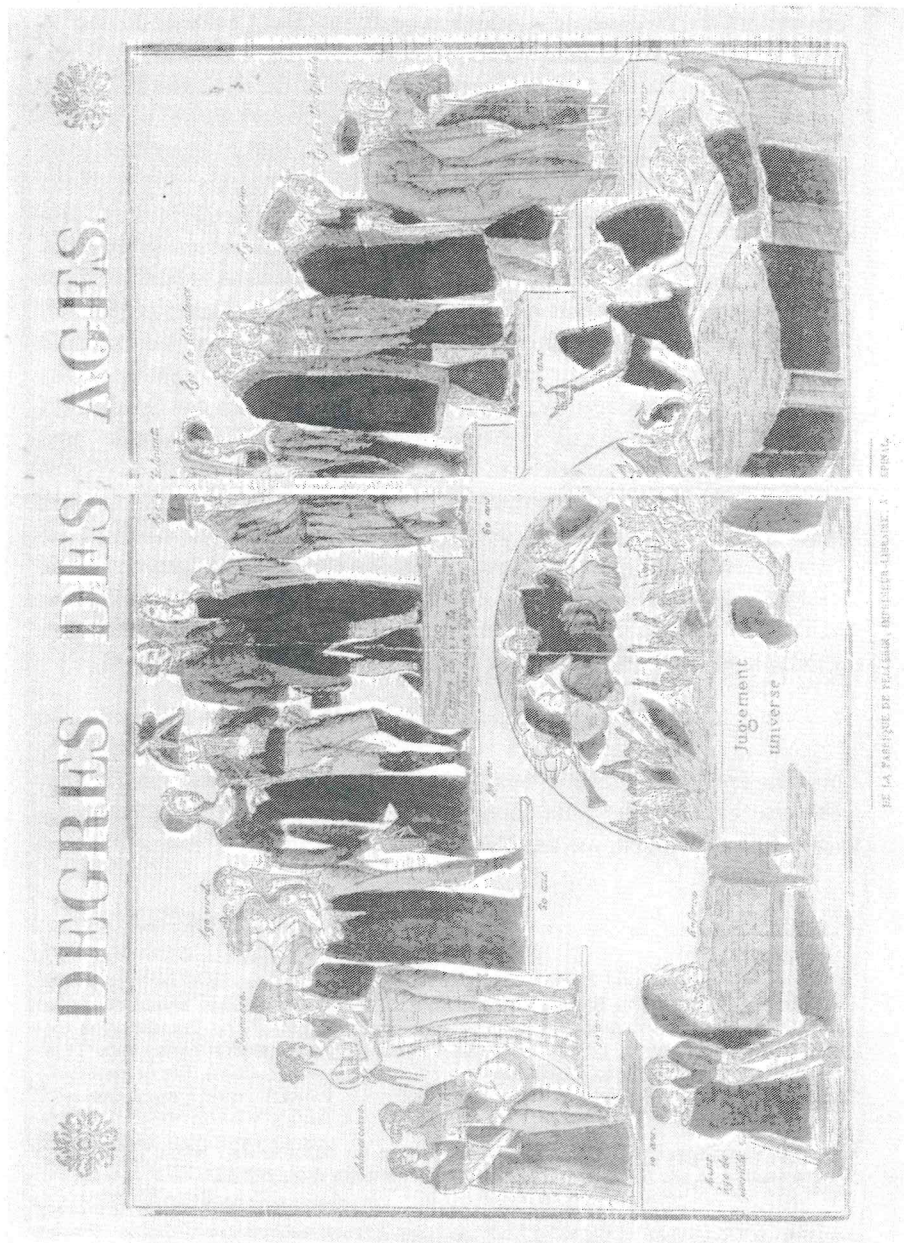


Abb. 2: Degrés des Âges vers 1820. Gravure sur bois coloriée au pochoir. 23,5 x 38 cm (image), 33, 8 x 42,5 cm (feuille), De la Fabrique de Pellerin (Martin/Huin 1997, 124f)

30er Jahren des 18. Jahrhunderts nachweisbaren Titel *Les degrés des âges* verhilft. Dennoch wird die zirkuläre Grundstruktur jahrhundertlang beibehalten, wenn auch mit dem Übergang vom Rad zu den Stufen eine gewisse Linearität eintritt, die sich darin zeigt, dass die Figuren alle in dieselbe Richtung gewandt sind und die verschiedenen Lebensalter sich nicht mehr anblicken.

Im 19. Jahrhundert ist dieses Motiv eins der verbreitetsten und wird nahezu unverändert transportiert; lediglich die Kostüme werden von den Künstlern an die jeweils herrschende Mode angepasst.⁹ Im Vergleich zu den früheren Darstellungen zeigt sich eine Verbürgerlichung des Motivs, bei der nun auch Aspekte der Familiengründung für die Bestimmung der Lebensstufen wichtig werden.¹⁰

In einer Version der *Degrés des âges* aus der *Fabrique de Pellerin* von ca. 1820 sind die verschiedenen Lebensstadien auf 9 Treppenstufen dargestellt, die in 10-Jahresabschnitten voranschreiten und sich nicht mehr gegenseitig anblicken, sondern den Blick jeweils nach rechts auf das folgende Alter richten. Zusätzlich kommen außerhalb der Stufenfolge zwei weitere Bilder hinzu, die Geburt und Kleinkindalter einerseits sowie das Alter von 100 Jahren andererseits darstellen und aufeinander zu ausgerichtet sind. Diese beiden Lebensalter werden also weiter als Pendant behandelt. Am Totenbett warten Engel und Teufel, um die Seele in Empfang zu nehmen, womit der Bezug zur Ewigkeit hergestellt wird, die weiterhin im Zentrum der Abbildung steht. Obwohl der Lebensweg selbst keinerlei Bezug zum Jenseits aufweist, bleiben das Memento-mori-Motiv und der Hinweis auf das Jüngste Gericht so präsent.

Jede Lebensstufe ist nicht nur durch die Zahl der Jahre markiert, sondern erhält darüber hinaus einen Namen. Kindheit („Enfance“ und „âge de puérité“)¹¹ und Jugend („adolescence“, „jeunesse“) führen zum Mannesalter („âge viril“), das bei 30 Jahren angesetzt wird und die Fokussierung auf die männliche Lebensentwicklung deutlich macht. Auf dieser Abbildung fehlen die sonst gängigen Angaben für das reife Alter („âge de

⁹ Mistler erwähnt allein im 19. Jahrhundert bei Pellerin eine Version *Empire*, eine *Louis-Philippe* und eine *Second Empire* (Mistler 1961, 51).

¹⁰ Die Darstellung als Paar ist jedoch bereits im 16. Jahrhundert zu finden (Mistler 1961, 48).

¹¹ Dass hier eine zusätzliche Stufe von 4 Jahren eingeführt wird, ist ein weiterer Beleg dafür, dass die schematische Darstellung nicht der tatsächlichen Lebensentwicklung entspricht.

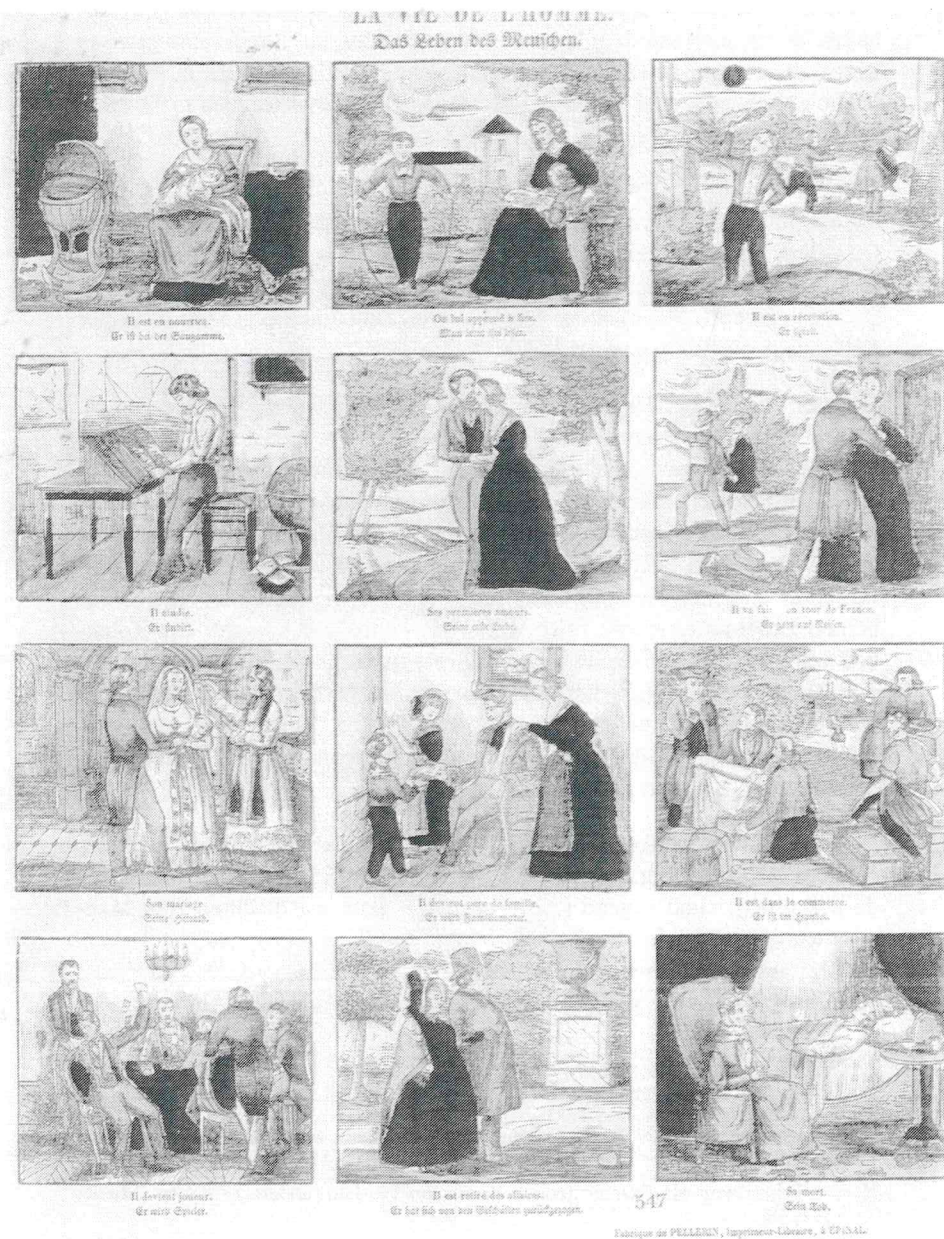


Abb. 3: La vie de l'homme vers 1830 (George 1996, 47)

maturité“ für 40 Jahre und „âge de discrétion“ für 50 Jahre, oder auch umgekehrt). Ähnlich wie auf dem Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert wird auch hier im Alter von 50 Jahren die Uniform gegen den Gehrock ausgetauscht, und es beginnt die ruhigere Lebenshälfte. Die symmetrische Verteilung kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die erste Lebenshälfte Ereignisse und Entwicklung enthält (Laufenlernen, Liebe, Geburt eines Kindes), während die zweite nur das mit 60 Jahren einsetzende und dann fortschreitende Altern darstellt, dessen Etappen durch Quasi-Synonyme ausgedrückt werden: „âge déclinant“, „âge de décadence“, „âge caduc“, „âge de décrépitude“ und schließlich bei 100 Jahren das „âge d'imbécilité ou d'enfance“, mit dem der Kreis geschlossen wird.

Bei der letzten Darstellung des Motivs, die ich besprechen möchte, bevor ich auf die Rezeption bei Leiris zu sprechen komme, handelt es sich ebenfalls um einen bei Pellerin gedruckten Holzschnitt, *La vie de l'homme* von ca. 1830 (George 1996, 47).

Er weist mit den von Leiris auf der Rückseite eines der *Albums d'images d'Épinal* gesehenen *Couleurs de la vie* die Gemeinsamkeit auf, dass mit der Darstellung aller Lebensalter in einem Bild gebrochen und das Stufenmotiv aufgegeben wird.¹² Durch die Darstellung in einzelnen Kästchen kommt es zu einer Narrativierung, da jedem Lebensalter nun eine eigene Szene zugeordnet wird. Die Narrativierung wiederum verursacht eine Aufhebung der zirkulären Struktur und die Loslösung des gegenseitigen Bezugs von Geburt und Tod, was mit dem Rückgang der metaphysischen Dimension des Todes einhergeht. In dieser Abbildung tritt eine Grundschwierigkeit des Ungleichgewichts von Jugend und Alter ganz deutlich in den Vordergrund. Waren im *Degrés des âges* aufgrund der symmetrischen Anordnung Jugend und Alter meistens mit derselben Anzahl von Stufen vertreten, so zeigt sich in dieser Bilderfolge ein extremes Ungleichgewicht. Während sowohl Kindheit (Säuglingsalter, Lesenlernen und Spielen) und Jugend (Studium, erste Liebe und Wanderschaft), als auch der Eintritt ins Mannesalter (Heirat, Kinder und Handel) mit je drei Bildern vertreten sind, fällt das Alter fast ganz aus: Dem Rückzug von den Geschäften folgt unmittelbar der Tod. In dieser Fassung vom Leben des Menschen wird also auf die Darstellung des Verfalls, der in den *Degrés des âges* eine so prominente Stellung hatte, verzichtet, vielleicht nicht zuletzt wegen der Schwierigkeit, die Ereignislosigkeit des Alters szenisch darzustellen.

¹² Mistler kennt eine weitere solche Folge unter dem Titel *Les Degrés des Âges de l'Homme* (Mistler 1961, 51).

2 Der Bezug auf *Les couleurs de la vie* in *L'âge d'homme*

Dem ist jedoch nicht so in der Version, die Leiris kannte und die er im Kapitel *Vieillesse et mort* von *L'âge d'homme* als bestimmend für seine Vorstellung vom Altern beschreibt:

Je retrouve une image matérielle très précise qui contribua pour beaucoup à me donner la notion de la succession des stades de l'existence, de l'écoulement du temps, du passage à l'état adulte puis à la décrépitude, en un mot: du vieillissement. (AH 32)

In den *Couleurs de la vie*, die ich leider trotz der Hilfe der *Imagerie d'Épinal* nicht habe finden können,¹³ ist den Angaben von Leiris zufolge jedem Kästchen ein Lebensalter und eine Farbe mit einer Bezeichnung zugeordnet. Die größte Bedeutung für den kleinen Michel hat das erste entweder olivgrüne oder violette Kästchen mit der Bezeichnung *méli-mélo*, in der die frühe Kindheit in der traditionellen Form der *Degrés des âges* dargestellt wird, d. h. es sind die Neugeborenen in der Wiege und das Kleinkind in seiner Lauflernhilfe abgebildet. Für den kleinen Michel stellt sich nun die brennende Frage, ob er selbst über dieses Stadium schon hinaus ist – was seine älteren Brüder boshafterweise verneinen:

J'étais anxieux de passer de la phase «méli-mélo» à celle qui était représentée dans la case suivante, celle qui portait la *couleur rose*, ou de l'adolescence, et où l'on distinguait, à côté d'un petit garçon accoudé à l'appui d'une fenêtre, et faisant des bulles de savon, un groupe de fillettes et de garçons jouant et courant gaiement. Là se bornait mon ambition, et toutes les autres cases – excepté peut-être la dernière – restaient pour moi des schèmes entièrement abstraits. (AH 33)

Nur die ersten beiden und das letzte Kästchen, nämlich das des Todes, erscheinen als mit einer bestimmten Bedeutung versehen. Die Zeit dazwischen hingegen bleibt abstrakt und unstrukturiert.¹⁴ Die Vorstellung

¹³ Ich danke dem Museum der *Imagerie d'Épinal* für die unternommenen Recherchen. Generell ist die industrielle Massenproduktion der zweiten Jahrhunderthälfte wenig aufgearbeitet, sie findet erst neuerdings, vor allem unter dem Aspekt der Kindererziehung, Interesse, wofür allerdings vor allem speziell didaktische Bogen wie die Alphabete oder die Geschichten herangezogen werden. Der Schwerpunkt in den Publikationen über die *Images d'Épinal* liegt eindeutig auf den Holzschnitten.

¹⁴ An die Kästchen zwischen Jugend und Tod hat Leiris unterschiedlich präzise Erinnerungen. Er betont, sich an die *couleurs de la maturité* besser zu erinnern als an die vorhergehenden, und gibt eindrucksvolle Schilderungen, vor allem von den Darstellungen zweier etwa 40-jähriger Kampfhähne, des genussvollen Rückblicks auf die glorreiche Militärzeit sowie von Krankheit und Tod. Allerdings ist im Vergleich zu den traditionellen Darstellungen der *Degrés des âges* die Folge der ersten Lebenshälfte vollständig, während das Alter deutlich kürzer ausfällt. Leiris nennt in seiner Aufzählung neun Kästchen, was untypisch für die Bilderbogen ist. Man darf

eines Höhepunktes, die in den klassischen Darstellungen zentral war, geht in der Linearität der Folge verloren, die dem betrachtenden Kind so unendlich erscheint, dass es höchstens eine vage Ahnung davon entwickelt:

Je n'aspirais pas aux stades les plus élevés; à proprement parler ils se fondaient avec la nuit des temps et je n'avais même aucune idée que l'un d'entre eux (si ce n'est, peut-être, l'âge du mariage) pût figurer une apogée. (AH 32f)

Da die Folge für das Kind noch unabsehbar in ihrer Fortsetzung scheint, wird der einzige eventuell denkbare Höhepunkt relativ früh, nämlich schon bei der Heirat angesetzt. Und in *L'âge d'homme* sieht Leiris den Beginn des Verfalls bereits beim Übergang von der Jugend zum Mannesalter:

Cette dégradation de l'absolu, cette progressive dégénérescence en quoi pourrait selon moi se traduire, pour une très large part, le passage de la jeunesse à l'âge mûr. (AH 29)

Der Lebenslauf wird bei Leiris nicht mehr als zirkuläre Struktur begriffen, die in der Mitte einen Höhepunkt aufweist, sondern als streng lineare Folge, bei der der Verfall – außer für das kleine Kind, das die Bilderbogen von *Épinal* betrachtet und nach vorne strebt – immer schon begonnen hat. Wenn Leiris in *Biffures* betont, dass sein Verständnis der Zeit keine positiven Konnotationen des Fortschritts kennt,¹⁵ so gilt diese Aussage in wesentlich stärkerem Maße noch für seine Konzeption des Alterns, in der Entwicklung allenfalls in Form von Desillusionierung vorkommt und Altern in erster Linie Verfall bedeutet. In einer solchen Perspektive rückt notwendigerweise die Kindheit in die Position des Absoluten, einer mythischen Vorzeit, obwohl auch sie die Keime des Verfalls bereits in sich trägt.¹⁶

also wohl von mindestens zwölf ausgehen. Ob die ungleiche Verteilung nun ähnlich wie in *La vie de l'homme* auf die Darstellung des Künstlers oder aber auf die Schwäche von Leiris' Gedächtnis zurückzuführen ist, muss leider offen bleiben.

¹⁵ „Il semblerait, tout bien considéré, que quand j'écris c'est surtout au temps lui-même que j'en veux, soit que j'essaie de rendre compte de ce qui se passe en moi dans le moment présent, soit que je ressuscite des souvenirs, soit que je m'évade dans un monde où le temps, comme l'espace, se dissout, soit que je veuille acquérir une sorte de fixité – ou d'immortalité – en sculptant ma statue (vrai travail de Sisyphe, toujours à recommencer). [...] écrasé que je suis par la crainte de la mort, incapable également d'envisager le temps sous l'aspect bénéfique que lui concèdent, en dépit des ravages qu'il exerce sur eux aussi bien que sur tous, ceux qui croient que le monde est soumis à la loi du progrès, autrement dit qu'avec le temps il s'améliore, «fait des progrès» ainsi qu'un écolier au cours de son année d'études“ (Bif 241f).

¹⁶ „Il y a ma première jeunesse vers laquelle, depuis quelques années, je me tourne comme vers l'époque de ma vie qui fut la seule heureuse, bien que contenant déjà les éléments de sa propre désagrégation“ (AH 29).

En définitive, la seule [case] qui reste vraiment chargée de sens pour moi est celle du «méli-mélo», parce qu'elle exprime à merveille ce chaos qu'est le premier stade de la vie, cet état irremplaçable où comme aux temps mythiques, toutes choses sont encore mal différenciées, où, la rupture entre microcosme et macrocosme n'étant pas encore entièrement consommée, on baigne dans une sorte d'univers fluide de même qu'au sein de l'absolu. (AH 34f)

Fehlende Differenzierung und die Abwesenheit eines Bewusstseins von der Begrenztheit des Lebens machen für Leiris das Glück der Kindheit aus, das jedoch nicht über die *méli-mélo*-Phase hinaus andauert. Bereits mit 7 Jahren will Leiris laut einer Tagebuchnotiz von 1924 dieses Bewusstsein erworben haben: „à partir de 7 ans, j'ai pris conscience de la brièveté de la vie“ (J 44). Zwei Jahre später enthüllt sich ihm auch die Bedeutung des Alterns, als er mit der Geburt einer Nichte seinen Status als Jüngster in der Familie verliert: „Je saisisais que je ne représentais plus la dernière génération; j'avais la révélation du *vieillessement*“ (AH 28). Diese als Offenbarung erlebte Erfahrung steht damit stellvertretend für die Erfahrung der Bewusstwerdung des sich dem Bewusstsein entziehenden Todes, die Leiris in *L'âge d'homme* und auch noch im Kapitel *Mors* von *Fourbis* vergeblich aufzufinden sucht. Damit aber steht das Altern immer auch metonymisch für den Tod und wird das ganze Leben als eine *course folle à la mort* entworfen. Der jeglicher metaphysischer Dimension beraubte Tod wird in dieser Perspektive zum einzigen Fluchtpunkt und zum absoluten Endpunkt, auf den das ganze Leben zuläuft. Neu ist hier, dass der Tod keine Rückkehr zum Anfang mehr bedeutet, keinen Auftakt zur „Fahrt in ein ander Land“, sondern auf ein Nichts hinführt, auf ein „radical écroulement“ (Fou 22). Der Tod wird selbst zum Bestandteil des Verfallsprozesses, zum „*processus physique de progressive désagrégation*“ (Fou 23), und die Angst vor dieser unweigerlich bevorstehenden völligen Auflösung tritt an die Stelle der doch immer noch Hoffnung lassenden Angst vor dem Jüngsten Gericht. Wenn Leiris am Ende von *Frêle bruit* die Utopie einer Gesellschaft beschwört, in der er leben möchte, dann kommt darin auch dem Tod eine andere Rolle zu, die ihn entsprechend den früheren Darstellungen als Pendant zur Geburt erscheinen lässt:

Où la mort, simple pendant de la naissance, serait moins une tragédie qu'une conclusion normale qu'en principe on s'emploierait seulement à retarder le plus possible. (FB 393)

Im Kapitel *Vieillesse et mort* versucht Leiris abschließend, sein derzeitiges Leben auf dieses Raster zu beziehen, dem er sich trotz vergeblicher Versuche, ihm zu entkommen, ausgeliefert fühlt:

J'ai passé maintenant par un certain nombre de ces couleurs, y compris, bien avant quarante ans, celle des «marrons cuits». La couleur jaune – ou de maladie de foie – me guette et j'espérais, il y a à peine plus d'un an, échapper, grâce au suicide, à la couleur noire. Mais ainsi les choses se font et se défont : je demeure encastré dans ces Ages de la vie et j'ai de moins en moins l'espoir d'échapper à leur cadre (au moins de par ma volonté), enchâssé que je suis dans leur boiserie rectangulaire, telle une mauvaise daguerréotypie couverte ça et là de taches de moisissure irisées sur les bords et pareilles aux teintes d'arc-en-ciel que la décomposition peint aux visages des noyés. (AH 35)

Das Bild, das Leiris hier von sich selbst entwirft – und das zur tatsächlichen, in einen Rahmen eingefassten Daguerreotypie wird –, trägt einerseits die Spuren des Eingefügtseins in ein Schema, andererseits aber auch solche der vorzeitigen Alterung und des Verfalls. Diese beiden Elemente – die Beengung in der Begrenzung und der immer schon begonnene Verfall – können als Konstanten in Leiris' Konzeption des Alterns und des Alters betrachtet werden, was ich mit Blick auf das Gesamtwerk kurz skizzieren möchte.

3 Altern als Bewusstwerdung der Kürze des Lebens

Es mag paradox erscheinen, wenn der 89 Jahre alt gewordene Leiris von der Kürze des Lebens spricht, derer er sich schon mit sieben Jahren bewusst geworden sein will. Diese Kürze resultiert aber nicht aus der tatsächlichen Dauer eines Lebens, die ja vorher nicht bekannt ist, sondern allein aus der Tatsache, dass dieses begrenzt ist. Das Fortschreiten auf der Zeitachse führt dazu, dass die Zahl der Jahre, die hinter uns liegt, immer größer wird, während die uns verbleibenden immer weniger werden und der Tod näher rückt. Von dem Moment an, wo die verbleibende Lebenszeit nicht mehr als unbestimmt lange währende *nuit des temps* erscheint, sondern als begrenzte Dauer, hat Leiris mit der Angst zu kämpfen, dass ihm nicht genug Zeit für das, was er noch vorhat, bleiben könnte, und zwar hinsichtlich so verschiedener Bereiche wie Schreiben, Lesen oder Sexualität. Schon sehr früh glaubt er Vorzeichen des Alters bei sich zu erkennen:

Il me semblait que, à peine âgé de vingt-quatre ans, j'étais déjà touché par ce signe avant-coureur de la vieillesse : ne plus pouvoir faire l'amour sans être obsédé par l'idée que, peut-être, on ne pourra le faire assez. (AH 195)

Alter wird hier in erster Linie als mentale Einstellung gedeutet, als Sorge um die Kürze der verbleibenden Zeit. Wenn Leiris später erklärt, mit 47 Jahren den *coup de vieux* erhalten zu haben, so sind die tatsächlichen, nicht so schwerwiegenden körperlichen Gebrechen ebenfalls nicht um ihrer

selbst willen von Bedeutung, sondern wegen ihres Zeichencharakters¹⁷: „menus ennuis, sans gravité par eux-mêmes mais signifiant l'approche de la vieillesse“ (Fou 12). In *Fibrilles* kann Leiris nach dem misslungenen Selbstmordversuch die Feststellung, dass das Alter nun angefangen habe, übrigens entsprechend der Bilderbogen mit 60 Jahren, recht nüchtern treffen: „Cette vieillesse qui toujours m'a fait si peur a fini par s'installer“ (Fib 192). Diese Einsicht schlägt sich vor allem in einem höheren Grad an Bewusstsein von der Nähe des Todes und einer daraus entstandenen Lähmung auf der mentalen Ebene nieder:

Quand l'effacement par la mort ou par la sénilité n'est plus envisagé comme un destin mais attendu comme un mal qui s'apprête à vous frapper, il arrive – et c'est mon cas – que l'on perde jusqu'à l'envie d'entreprendre : on évalue le peu de temps dont on dispose encore, temps étrange, sans rapport avec celui des époques où il était exclu de penser qu'une entreprise pourrait manquer du délai voulu pour se développer librement, et cela coupe tout élan. [...] il me semble que celui dont l'existence est ainsi passée de l'illimité au limité vit dans une sorte d'asphyxie. (Fib 288)

Der Schwerpunkt verschiebt sich damit von der Angst vor dem Alter verstärkt auf das Wissen um das Alter und um die Kürze der noch verbleibenden Zeit bzw. auf die Angst vor dem Tod.¹⁸ Die Kürze der verbleibenden Zeit erscheint Leiris allerdings nicht erst mit 60 bedrohlich, sondern stellt ein konstant wiederkehrendes Thema in seinem Schreiben dar. Während er immer wieder versucht, seinen Alterungsprozess entsprechend der Vorstellung der Lebensalter zu strukturieren, markante Einschnitte im Leben zu finden und den Beginn des Alters zu bestimmen, so entzieht sich dieser Prozess aber all diesen Bestrebungen, da er immer schon begonnen hat. Das Altern wird zum lebenslangen Prozess, der in der Kindheit beginnt und mit über 80 noch nicht zum Abschluss gekommen ist. Das ist an sich kein überraschender Befund, erstaunlich ist vielmehr, dass sich die Sicht auf diesen Prozess nur unwesentlich ändert. Auch im Alterswerk schleichen sich nur ganz verhalten positivere Töne ein, die allerdings schnell wieder relativiert werden. Obwohl der dann etwa 80-jährige Autor von *Le ruban au cou d'Olympia* sich nun leicht selbstironisch als „vieux à me faire peur“ (RO 164) bezeichnet, bleibt die Angst vor weiterem körperlichen und

¹⁷ Er berichtet von einer Halbtaubheit, einer Sehschwäche, einer Zirrhose und einer beginnenden Arthrose. Zwar lassen sich Hören und Sehen durch die Entfernung eines Pfropfens aus dem Ohr und das Tragen einer Brille wiederherstellen, aber es lässt sich nicht leugnen, dass diese Zeichen das Alter bedeuten.

¹⁸ „Cette crainte [de la mort devient] plus précise à mesure que nous vieillissons et que nous perdons ceux dont la présence était un appui“ (FB 364).

vor allem geistigen Verfall bestehen. Nur stellenweise sieht Leiris das Altern als Chance, beispielsweise als Zugewinn an Authentizität, wobei er sich jedoch gleich die Frage stellt, was damit gewonnen ist, denn dieser Zugewinn erweist sich im Zeichen der Desillusionierung nicht mehr als Gewinn:

Je pourrais somme tout m'enorgueillir d'avoir bon an mal an progressé dans la voie de la lucidité et [...] me targuer d'être maintenant plus authentiquement moi-même que je ne l'ai jamais été (RO 167). Mais y a-t-il sérieusement lieu de se féliciter d'être parvenu à une pareille table rase, si c'est pour finalement se trouver nez à nez avec soi, dans un vide autant dire total? (RO 167)

Ernsthaft ist bei Leiris also kein Platz für Altersweisheit. In *À cor et à cri* (1988) wird vielmehr das beunruhigende Bild der fast 100-jährigen Schwester gezeichnet, die zwischen Traum und Realität nicht mehr zu unterscheiden weiß. Und auch Leiris muss gestehen, dass ihm seine Schriften im Rückblick als unangemessen langer Traumbericht erscheinen, in denen Gelebtes und Imaginiertes ununterscheidbar werden.¹⁹

Im Tagebuch fällt die Selbstbetrachtung noch düsterer aus, wenn es beispielsweise kurz nach dem 88. Geburtstag anlässlich zunehmender Schwierigkeiten beim Schreiben heißt: „A quand la décrépitude complète?“ (J 807). Der letzte Tagebucheintrag datiert vom 7.11.1989, knapp ein Jahr vor dem Tod. Von der *décrépitude*, die für Leiris in der Unfähigkeit zu schreiben besteht und die laut den Bilderbogen bei 90 Jahren anzusetzen ist, gibt kein schriftliches Zeugnis mehr Kunde.

4 Schreibend dem Altern entkommen

Die Pose des alternden Schriftstellers nimmt Leiris überraschend früh ein. Bereits 1929 notiert der damals 28-Jährige im Tagebuch: „C'est en vieillissant qu'on devient vaniteux, et [...] plus on sent la mort proche plus on a soif d'être connu“ (J 182f). Als Auslöser für das autobiographische Schreiben können so zwei Momente erscheinen: zum einen der Wunsch nach Überschreitung der begrenzten Lebensdauer durch Fortleben im Werk,²⁰ zum anderen mag eine Orientierung in die Vergangenheit als

¹⁹ „Moins comme un long bavardage que comme un récit de rêve d'une ampleur démesurée, tel m'apparaît l'ensemble de mes écrits, considérés à cette distance où ce qu'on a vécu et ce qu'on a imaginé ne sont plus qu'une grisaille si indistincte qu'on en vient presque à se demander si même ce qu'il y avait de plus réel (de plus physiquement ressenti) a jamais existé“ (AC 96).

²⁰ Vgl. auch folgendes Zitat: „Malgré tout, c'est à cause d'un certain désir d'immortalité que j'écris“ (J 182).

Ausweg vor dem Angst machenden Blick nach vorne erscheinen: „La vision d'un avenir sans cesse raccourci [a] commencé de m'inciter à fourgonner dans le passé qui s'accumule derrière moi“ (Bif 255).

Tatsächlich stehen am Beginn des autobiographischen Schreibens bei Leiris die nahezu ausschließliche Konzentration auf Kindheit und Jugend in *L'âge d'homme* und die immer noch vorrangige Behandlung dieser Themen in *Biffures* und *Fourbis*.

Ist das Altern zunächst einer der Auslöser des autobiographischen Schreibens, so begleitet es dann *de facto* das Altern: Allein das Schreiben der *Règle du jeu* erstreckt sich bekanntlich über einen Zeitraum von mehr als 35 Jahren, und die späteren Bücher *Le ruban au cou d'Olympia* (1981) und *À cor et à cri* (1988) können als Fortsetzung des autobiographischen Projekts verstanden werden. Mit der *Règle du jeu*, ursprünglich begonnen, um eine Spielregel für das Leben zu finden, die anschließend in die Praxis umgesetzt werden kann, handelt Leiris sich aber ein weiteres Problem ein: denn die Unmöglichkeit, dieses Projekt innerhalb eines angemessenen Zeitrahmens zu Ende zu führen, lässt vor dem Hintergrund der Kürze des Lebens die Frage nach dem Sinn des Unterfangens aufkommen:

Avec ce livre [*Fourbis*, S.G.] [...] la course folle que je mène [...] n'est-elle pas «course à la mort»? Même si ce livre, arrivé à son terme, aboutissait à une découverte, cela sans doute se ferait si tard que je n'aurais plus le temps de la mettre à profit (Fou 14f).

Erneut wird die Problematik der begrenzten Lebenszeit deutlich. Neben der Rückwendung auf die Kindheit gibt es jedoch eine zweite Möglichkeit, sich dem davonlaufenden Zeitstrom wenigstens teilweise zu entziehen: es ist das Heraustreten aus der Zeit in privilegierten Momenten der *présence*, ein Aspekt, der im Spätwerk zunehmend wichtiger wird. Ein wirkungsvolles Mittel dabei ist das, was Leiris als *merveilleux* bezeichnet, weil es eine andere Zeitstruktur aufweist als die des Zulaufens auf den Tod:

Le merveilleux, bien qu'il procède par éclairs, a le pouvoir durable d'atténuer le tourment de vivre : se dire qu'en dépit de tout une porte [...] reste ouverte pour de tels moments, [...] nous permet en effet – sans recours religieux d'aucune sorte, sauf cette foi en des moments hors de pair qui font figure de bontés du sort – de considérer autrement qu'avec un désespoir total notre marche [...] vers la disparition. (FB 364)

Obwohl das Leben hier weiter als *marche vers la disparition* betrachtet wird, bleibt Raum für solche gewissermaßen neben der Zeitachse stehende Augenblicke, mittels derer man dem unweigerlichen Zulaufen der Zeit auf

den Tod hin wenigstens momenthaft Einhalt gebieten kann: „le merveilleux allège et arme contre la crainte de la mort“ (ebd.). Auf der vorletzten Seite von *À cor et à cri* muss Leiris allerdings den Sieg des Alters über die Möglichkeiten des Schreibens, das *merveilleux* wachzurufen und der Angst zu entkommen, anerkennen, wenn er sich selbst bezeichnet als „un vieux petit monsieur [...] qui n'arrive plus à trouver dans l'écriture un moyen de ne pas être pétrifié à la vue de la Méduse qui loge en lui“ (AC 185).

Am Ende lauert also unausweichlich der Tod. Diese Erkenntnis und die Darstellungen des Verfalls in den *Couleurs de la vie* scheinen den nachhaltigsten Eindruck auf Leiris gemacht zu haben. Diese pessimistische Grundeinstellung, die sich zudem jeder metaphysischen Hoffnung entledigen will, setzt sich auch gegen Versuche, das Altern als Zugewinn an Weisheit zu betrachten, immer wieder durch. Das Leben hat für Leiris keine zirkuläre Struktur mehr wie auf den älteren Darstellungen der Bilderbogen, er kann es nicht als aufstrebende Linie im Sinne von Fortschritt denken, auch nicht als Form von Erneuerung, sondern sieht nur einen stetigen Verfall, der unausweichlich auf den Tod zuläuft.

Bibliografie

- Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich (1832): „Die sieben Altersstufen“. In: *Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters* 1, 253-254.
- George, Henri (1996): *La belle histoire des images d'Épinal*. Paris: Cherche le Midi.
- Leiris, Michel (1939): *L'âge d'homme*. Paris: Gallimard (collection folio 1995).
- Leiris, Michel (1948): *Biffures*. Paris: Gallimard.
- Leiris, Michel (1955): *Fourbis*. Paris: Gallimard.
- Leiris, Michel (1966): *Fibrilles*. Paris, Gallimard.
- Leiris, Michel (1976): *Frêle bruit*. Paris: Gallimard.
- Leiris, Michel (1981): *Le ruban au cou d'Olympia*. Paris: Gallimard.
- Leiris, Michel (1988): *À cor et à cri*. Paris: Gallimard.
- Leiris, Michel (1992): *Journal 1922-1989*. Hrsg. von Jean Jamin. Paris: Gallimard.
- Martin, Denis / Huin, Bernard (1997): *Images d'Épinal*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Mistler, Jean / Blaudez, François / Jacquemin, André (1961): *Épinal et l'imagerie populaire*. Paris: Librairie La Hachette.
- Schreiber, Walter Ludwig (1913): „Das Glücksrad und die Lebensalter“. In: Schreiber: *Formschnitte und Einblattdrucke in der Königlichen Bibliothek zu Berlin mit 26 Abbildungen wovon 16 handkoloriert*. Straßburg: Heitz (Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts hrsg. von Paul Heitz; 36), S. 13ff.