

Franziska Sick

Julien Gracq: Stadtlandschaft, Karte im Spannungsfeld von Décadence und Moderne

Vorüberlegungen

Mit *Le Rivage des Syrtes* (1951) und *La Forme d'une ville* (1985) verfasst Gracq zwei Werke, die oberflächlich betrachtet kaum gegensätzlicher sein könnten. Während der frühe Text im Umfeld der Décadence spielt, handelt der spätere von Gracqs Kindheit in einer modernen Großstadt, von seiner Internatszeit in Nantes. Es stellt sich die Frage, ob und wie beides zu vereinbaren ist. Die vielleicht nächstliegende Gemeinsamkeit, dass beide Texte gleichermaßen denarrativ seien, hilft kaum weiter, weil hinter dieser formalen Kategorie sachhaltig mehr das Trennende als das Verbindende durchscheint. So vertritt Wolfzettel die Auffassung, der Décadence-Roman sei denarrativ, weil in einer festgefügtten Gesellschaft Aneignung von Welt nicht länger möglich sei.¹ Smuda führt demgegenüber das – wie er es nennt – Anti-Narrative des modernen Großstadtromans auf die Erfahrung der Geschwindigkeit zurück.² Im einen Fall ist traditionelles Erzählen nicht länger möglich, weil zu viel, im anderen Fall, weil aufgrund verstellter Handlungsräume zu wenig geschieht. Während die moderne Großstadt für das Erzählen zu schnell ist, ist die Dekadente für es zu inert.

So konträr beide Modelle sind, lässt sich mit ihnen kein einheitlicher Erfahrungshintergrund formulieren. Eben diesen aber reklamiert Gracq für sein Schreiben. Er bekennt sich in *La Forme d'une ville* zur Erfahrung der Moderne und verweist mehrfach darauf, dass er sie seiner Internatszeit in Nantes verdanke, um zugleich anzumerken, dass er bei der Abfassung des *Rivage des Syrtes* seinen Aufbruch aus Nantes vor Augen gehabt habe.³ Das ist ein bemerkenswerter Umstand: Die Grundlage für den Décadence-Roman ist die Erfahrung der modernen Großstadt. Wie beides zusammengeht, wird

¹ Cf. Friedrich Wolfzettel: „Der ›deambulatorische‹ Roman. Überlegungen zu einer spezifischen Modernität des Romans im Fin de Siècle“, in: Rainer Warning / Winfried Wehle (eds.): *Fin de siècle*, München: Fink, 2002, p. 429-488, hier 432.

² Cf. Manfred Smuda: „Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman“, in: Id. (ed.): *Die Großstadt als „Text“*, München: Fink, 1992, p. 131-182, hier 141.

³ Cf. Julien Gracq: *La Forme d'une ville*, Paris: José Corti, 1985, p. 196.

in der vorliegenden Untersuchung vorrangig zu klären sein, und ferner, dass und wie dieses Spannungsverhältnis bei Gracq das von Karte und Landschaft grundiert.

Ich setze hierbei weniger auf kausalhistorische Erklärungsansätze, sondern versuche in erster Linie diese ambivalente Topologie zu beschreiben. Methodisch greife ich dabei auf Ansätze von Bachtin und Lotman zurück. Inhaltlich stellt sich die Frage, inwieweit der Gracq'schen Verschränkung von *Décadence* und *Moderne* ein gemeinsamer, wenn auch durchaus ambivalenter Chronotopos zugrunde liegt. Einen ersten Anhalt kann das von Lotman entwickelte Modell von Peripherie und Zentrum geben.⁴ Das Erzählen Gracqs verläuft zu wesentlichen Teilen über diese beiden Terme. Die dekadente Gesellschaft in *Le Rivage des Syrtes* überschreitet, so dekadent verhockt sie auch sein mag, in nachgerade revolutionärer Weise ihre Grenzen. Und wenn Gracq in *La Forme d'une ville* seine Prägung durch das moderne, weltoffene Nantes zu bestimmen versucht, kommt er nicht umhin, im Gegenzug auf bodenständig-bäuerliche Städte wie Angers, aber auch auf das zentralistische Paris zu verweisen.

Der Bezug auf Lotman bietet sich nicht zuletzt deshalb an, weil in *Le Rivage des Syrtes* ein zentrales Theorem Lotmans anklingt. Lotman zufolge besteht ein Grundmuster sujethaltiger Erzählungen darin, dass ein Protagonist die Grenze zwischen einem erlaubten und einem verbotenen Ort überschreitet.⁵ Durchaus in diesem Sinne lautet der Wahlspruch eines alten Adelsgeschlechts in den Syrten: „*Fines transcendam*“.⁶ So passgenau das Lotman'sche Schema *prima facie* ist, sein Defizit besteht darin, dass es vergleichsweise starr und historisch wenig trennscharf ist. Denn mit dem Verweis auf die Überschreitung lässt sich kaum mehr thematisieren, als dass *Le Rivage des Syrtes* so transgressiv ist wie jegliche sujethaltige Erzählung vor ihr. Wobei nicht bloß die erzähltheoretische Dimension zu betrachten ist. Denn diese ist in Lotmans Theorieansatz, aber auch in Gracqs Roman durch ein kulturgeschichtliches Modell grundiert. Auch wenn die Akzentsetzungen nicht in jeder Hinsicht deckungsgleich sind, lässt sich Gracqs Modell von *Décadence* und *Moderne* mit dem von Peripherie und Zentrum bei Lotman zumindest näherungsweise parallelisieren: Hier wie dort besitzt das Zentrum eine konservative Funktion, während die Peripherie für Information und Innovation steht.

Naturgemäß sind bei dieser Parallelisierung einige Abstriche zu machen – zumal wenn man die Gleichsetzung von Zentrum und *Décadence* genauer betrachtet. Augenscheinlich ist der eine Begriff in einem primär semiotischen Sinn zu verstehen, während der andere ungleich konkretere, histo-

⁴ Cf. Jurij M. Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, Berlin: Suhrkamp, 2010, p. 163-290.

⁵ Cf. Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink, 1993, p. 337-339.

⁶ Julien Gracq: *Le Rivage des Syrtes*, Paris: José Corti, 1951, p. 52.

rische und biologische Konnotat und Wirkungsbeziehungen aufruft.⁷ Unterschiedlich ist ferner die Bewertung der historischen Dynamik: Während Lotman dem Zentrum vorrangig eine stabilisierende Funktion zuspricht – es kodifiziert die von der Peripherie her eindringende Information –, akzentuiert Gracq im Gefolge der *Décadence*, dass das Bestehende (das Zentrum) von innen heraus zerfällt.⁸ Es stellt sich deshalb die Frage, ob Lotmans Begriff des Zentrums leistungsfähig genug ist, um die *Décadence* zu beschreiben. Das Lotman'sche Zentrum ist der schiere Gegenbegriff zur revolutionären Peripherie, es besitzt – anders als das dekadente – keine innere Eigen-dynamik.

Erzähltheoretisch ist auf eine weitere Verengung bei Lotman hinzuweisen: Das Konzept von Peripherie und Zentrum setzt nur genau eine Beziehung zwischen Raum und Geschichte an: die der Überschreitung.⁹ Nun ist diese Beziehung nicht bloß auf den Aspekt der Ereignisräumlichkeit zu beschränken. Räume können auch Erinnerungsräume, Gedenkort oder Tatorte sein. Der Raum kodiert hierbei weder die Topologie der *histoire* noch erzeugt er im Spannungsfeld von Peripherie und Zentrum neue Information. Er besitzt eine Funktion, die einigermaßen genau mit dem *discours* des Erzählers korrelierbar ist. Denn eines haben Tatorte und Gräber/Erinnerungsräume gemein: dass sie das Ereignis im Raum ‚konservieren‘. Sie sind stumme Zeugen dessen, was geschehen ist. In Blick zu nehmen ist hierbei vorrangig nicht das Ereignis der Überschreitung, sondern die Art und Weise, wie der Erzähler/Autor Geschichten im Raum ablegt, und wie in abgeleiteter Weise Räume deshalb Geschichten erzählen.

Aus den Veränderungen solcher Topologien lässt sich ein starkes historisches Kriterium für das Bezugssystem einer *Décadence*-Moderne entwickeln. Dass, wenn man das Thema der *Décadence* umfänglich würdigen

⁷ Wobei anzumerken ist, dass auch Lotman Überschneidungen zwischen der semiotischen und der rein faktischen Sphäre nicht ausschließt, cf. Id.: *Die Innenwelt des Denkens* (wie Anm. 4), p. 187: „In Fällen, in denen die Semiosphäre auch real-territoriale Züge hat, bekommt die Grenze eine wörtlich zu verstehende räumliche Bedeutung.“

⁸ Zum Bedeutungsumfang des Begriffs Dekadenz, cf. Walter Wiora: „Die Kultur kann sterben“. Reflexionen zwischen 1880 und 1914“, in: Roger Bauer / Eckhard Heftrich / Helmut Koopmann (eds.): *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1977, p. 50-72.

⁹ Wie sehr Lotman auf das Ereignis setzt, zeigt sich exemplarisch in *Die Struktur literarischer Texte* (wie Anm. 5), p. 338sq: „Der sujethaltige Text wird auf der Basis des sujetlosen errichtet als dessen Negation. Die Welt ist in Lebende und Tote eingeteilt und eine unüberschreitbare Linie trennt die beiden Teile. Der sujethaltige Text behält dieses Verbot für alle Figuren bei, führt aber eine Figur (oder eine Gruppe) ein, die ihm nicht unterliegt: Äneas, Télémaque oder Dante steigen ins Schattenreich hinab [...]. Die Bewegung des Sujets, das Ereignis ist die Überwindung jener Verbots-grenze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist. [...] Das Sujet ist ein ‚revolutionäres Element‘ im Verhältnis zum ‚Weltbild‘.“

wollte, weitere Aspekte zu berücksichtigen wären, ist unbenommen.¹⁰ Im Folgenden ist vorrangig eine Topologie der *Décadence-Moderne* bei Gracq nachzuzeichnen. Auch wenn dieser Term paarig ist, soll er in erster Linie nicht die *Décadence* benennen, sondern eine andere Moderne, eine Moderne, die sich nicht aus moderner Technik und Fortschritt speist, sondern sie überschreiten wollend aus der *Décadence*. Einseitig ist deshalb das Etikett der Antimoderne, mit dem Compagnon Gracq belegt.¹¹ Außer Acht bleibt hierbei, dass und in welcher Weise Gracq sich dem Projekt der Moderne verpflichtet fühlt. Die Rede von der *Décadence-Moderne* ist auch vor diesem Hintergrund zu verstehen: Sie hält den Ausgangspunkt und die Energien einer anderen Moderne fest, die sich nicht nur als konservativ bewahrende „*arrière-garde de l'avant-garde*“¹² versteht.

Grabstätte und Erwartungsraum – zur Chronotopologie der *Décadence*

Wie mächtig und variantenreich Orte als Erinnerungsträger Geschichten strukturieren, zeigt sich dort, wo sie diese Funktion nicht oder nur in beschränkter Weise einlösen. So etwa bei den ersten Christen, als sie sahen, dass das Grab Jesu Christi leer war. Sie füllten diese Leerstelle mit einer großen Erzählung. Das ist ein durchaus ungewöhnlicher Chronotopos: eine Geschichte, die im Leeren verankert ist, die durch nichts als eine Absenz bezeugt ist.¹³

Kaum weniger unorthodox als die biblische Zeitlichkeit des Grabes ist die *dekadente*. Der *Décadence* erscheint das Grab und genereller gefasst der historische Ort weder als Ort der Bewahrung und des Gedenkens noch als Vorweis auf die Erlösung, sondern als aktueller Ort, an dem der gegenwärtige

¹⁰ Cf. Maria Moog-Grünwald: „Poetik der *Décadence* – eine Poetik der Moderne“, in: Warning / Wehle (eds.): *Fin de Siècle* (wie Anm. 1), p. 165-194. Bereits Moog-Grünwald plädiert dafür, die *Décadence* zum Ausgangspunkt einer Bestimmung von Moderne zu nehmen und begründet dies vorwiegend ästhetisch. Ich akzentuiere demgegenüber die Raumkonzepte. Deshalb verschieben sich die Gewichte, obwohl dasselbe Grundthema anliegt.

¹¹ Cf. Antoine Compagnon: *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris: Gallimard, 2005, p. 372-403. Auch wenn Compagnon die plakative These von der Antimoderne historisch etwas abmildert – die Antimodernen besäßen kein grundsätzlich ablehnendes, sondern ein lediglich delikates Verhältnis zur Moderne –, fällt auf, dass er im Falle Gracqs nur dessen Zurückweisung der Moderne beschreibt.

¹² Roland Barthes: „Réponses“ (*Tel quel*, automne 1971), in: Id.: *Œuvres complètes*, ed. Eric Marty, Paris: Seuil, 2002, vol. 3, p. 1038, zit. n. Compagnon: *Les antimodernes* (wie Anm. 11), p. 419.

¹³ Eine auf den ersten Blick gegenteilige Auffassung trägt Louis Marin (*Sémiotique de la passion. Topiques et figures*, Paris: Aubier Montaigne, 1971) vor. Er legt dar, wie sich der biblische Mythos auf Toponyme stützt, um die Glaubwürdigkeit der Geschichte abzusichern, und sich dann Zug um Zug von ihnen ablöst. Man kann die Geschichte jedoch auch vom Ende her betrachten: Sie nistet in dem finalen Unort des leeren Grabes.

tige Verfall abzulesen ist. So beschreibt Iwan Goll mit Bezug auf den *Untergang des Abendlandes* (Spengler) das zeitgenössische Paris als eine Stadt, die von der Eurokokke, einer Art Kulturvirus, zersetzt ist, sie hat bereits Notre Dame, aber sichtlich auch den Erzähler befallen.¹⁴ So beschreibt Gracq die Städte am Ufer der Syrten als von Moder, Fäulnis und Fieber heimgesucht. Eine unübersehbare Zuspitzung findet diese Metaphorik anlässlich einer Totenehrung. Der Ich-Erzähler Aldo schildert, wie die Kränze, mit denen der Stadtstaat Orsenna seine toten Soldaten ehrt, verfaulen.

Au pied du monument, je remarquai soudain, dans le silence ensommeillé, une longue coulure sale qui tachait la pierre et venait rejoindre une litière spongieuse de feuilles noircies. Les couronnes fanées glissaient d'une année à l'autre à ce coussinet absorbant, évoquant une douce continuité pourrissante où l'emblème se reconnaissait. [...] Même en symbole, Orsenna continuait à fabriquer de la terre de cimetière.¹⁵

So sehr man die *Décadence* primär dem historischen Denken zuschlagen mag, so wenig ist zu übersehen, dass der Chronotopos dekadenter Literatur nahezu geschichtslos ist. In diesem Sinne beobachtet Aldo den aktuellen Verfall und blendet das Totengedenken aus.

Weil hier alles abgestanden ist und fault, will der Dekadente heraus aus diesem Unrat, ohne ihm freilich entkommen zu können. Man denke an Gides *Voyage d'Urien*, an des Esseintes' Flucht ins Erlesene (*À rebours*), aber auch im weiteren Umfeld des *Fin de Siècle* an den Nexus von Abenteuer und *ennui* in Sartres *La Nausée*. Als einigermassen ambivalent erweist sich damit der Chronotopos der *Décadence*: Er nimmt Gräber, historische Orte als aktuelle Orte des Verfalls wahr, um ihnen einen vergleichsweise leeren Erwartungsraum entgegenzusetzen. Beides hat miteinander zu tun. Weil die *Décadence* historische Orte nicht länger als einen retro-/prospektiven Raum wahrzunehmen bereit ist, bleibt das Bild der Zukunft so erwartungsgeladen wie zugleich führungslos.

Diese Perspektivlosigkeit schlägt auf die Erzählanlage durch. Da die *Décadence* sich am Nullpunkt der Geschichte befindet, hält sie tendenziell am Nullpunkt des Erzählens. Deshalb zeigt sich in ihr die konstitutive Funktion, die der Raum für das Erzählen besitzt. In dem Maße, wie der Raum nicht länger Geschichte bloß grundiert, wird er selbst zum Erzählproblem. Die *Décadence* sucht Geschichte im Raum gerade deshalb, weil sie den Ort als Träger von Tradition, aber auch von Utopie streicht bzw. letztere zu einem leeren Erwartungsraum eindampft. Diese Führungslosigkeit zeichnet sich u.a. daran ab, dass und wie der Begriff des Abenteurers im Umfeld der *Décadence* reüssiert und gemessen an älteren Modellen sich zugleich verschiebt. Während die antiken Helden sich in einem ereignisreichen Raum

¹⁴ Cf. Iwan Goll: *Die Eurokokke* (1927), Göttingen: Wallstein, 2002, p. 97-111.

¹⁵ Gracq: *Le Rivage des Syrtes* (wie Anm. 6), p. 67.

ohne Zeit bewegen – Bachtin hat hierfür den Begriff der Abenteuerzeit geprägt¹⁶ –, sehen sich die Helden der Moderne einem Abenteuerraum ohne Abenteuer ausgesetzt.¹⁷

Abzulesen ist die Führungslosigkeit der *Décadence* dort, wo mehr auf dem Spiel steht als bloß ein Abenteuer. Kurz vor Ausbruch des Krieges beerdigt man einen alten Frontbauern. Wie zu erwarten, dient das Begräbnis vor diesem Hintergrund nicht bloß dem Totengedenken. Es besitzt eine durchaus prospektive Funktion. Diese zeichnet sich bereits am Boden ab, in dem man den Frontbauern bestattet. Man beerdigt ihn in der Wüste am Ufer der Syrten. Während es sonst üblich war, dem Toten ein Stück Erde aus der Heimatstadt ins Grab zu werfen, ist diese bei dem Begräbnis des Frontbauern nicht zur Hand. In überdeutlichem Kontrast zur eingangs zitierten Totenehrung haftet diesem Begräbnis nichts Humoses an. Gänzlich anders ist es überdies sinnbildlich kodiert. Es deutet nicht auf den aktuellen Zerfall hin, sondern auf eine ungesicherte Zukunft vor.

[...] je sentais que le vieillard eût aimé sa demeure menacée. Ce sol qui bougeait comme les dunes sous ses plis de sable ne tenait pas sa proie pour jamais. Il y avait pour moi un symbole [...] qui s'alliait à ce cortège nomade, à cette terre imperceptiblement remise en mouvement. Il n'y avait rien ici qui parlât du repos dernier, mais au contraire l'assurance allègre que toutes choses sont éternellement remises dans le jeu et destinées ailleurs qu'où bon nous semble [...].¹⁸

Auch wenn der Ich-Erzähler das Spiel des Lebens unter dem Titel einer frohen Gewissheit affirmiert, ist nicht zu übersehen, dass diese Gewissheit im Grunde führungslos ist. Das Vermächtnis des Frontbauern ist ewige Unruhe, eine umtriebige Unruhe ohne Ziel, die in fatalistischer Weise jeglichem „où bon nous semble“ abschwört.

In ersten Ansätzen deutlich wird in den beiden konträren Grabszenen die chronotopische Ambivalenz der *Décadence-Moderne*. Sie verkürzt das Totengedenken, und das heißt die retrospektive Dimension des Grabes, auf ein Bild des aktuellen Zerfalls und beschneidet am anderen Ende dessen prospektive Funktion. Faulende Kränze oder Wanderdünengräber – historisch dimensionslos sind beide Gräber, und dennoch oder aber gerade deshalb versucht die *Décadence-Moderne*, aus dem Raum die Geschichte herauszulesen.

¹⁶ Cf. Michail M. Bachtin: *Chronotopos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010, p. 9-36.

¹⁷ Während Bachtin mit dem Begriff der Abenteuerzeit den Chronotopos unter den Primat der Zeit stellt, akzentuiere ich in stärkerem Maße Aspekte des Raums. Von einem imaginären Abenteuerraum sind exemplarisch Gides *Voyage d'Urien*, aber auch weite Teile des *Rivage des Syrtes* geprägt. Zu verweisen wäre auch auf Karl Mays Reiseabenteuerliteratur. Anders als Gide versucht der Trivialschriftsteller die imaginären Abenteuer als reale auszugeben. Unabhängig davon sind beide Autoren von derselben Abenteuersehnsucht inspiriert.

¹⁸ Gracq: *Le Rivage des Syrtes* (wie Anm. 6), p. 260.

Großstadt- versus Stadtstaatroman. Zur Topologie der Syrten

Die Handlung in *Le Rivage des Syrtes* ist von dieser Geschichtssuche im Raum geprägt: Ein junger Adliger namens Aldo bewirbt sich, um dem dekadenten Treiben der Hauptstadt zu entkommen, auf eine Stelle als politischer Beobachter an der Syrtenfront. Jedoch ist die kriegerische Grenze Orsennas kaum weniger verschlafen als die Hauptstadt selbst. Der Krieg mit Farghestan, den Orsenna an dieser Front führt, ruht seit dreihundert Jahren. Die Festung ist verrottet, die Soldaten stehen als Knechte bei den ortsansässigen Gutsbesitzern in Dienst. Aufgrund seines Tatendrangs ist Aldo von den Front- und Seekarten fasziniert, die er in der Festung vorfindet. Er kann der Verheißung dieser ‚abenteuerhaften‘ Karten nicht widerstehen, er überschreitet die auf ihnen eingezeichnete Demarkationslinie, fährt in den Hafen von Farghestan ein, gerät dort unter Beschuss und löst damit zumindest mittelbar einen Krieg aus. Seine ‚heldenhafte‘ Ausfahrt, die im Grunde nur ein dummer Jungenstreich war, weckt das dekadente Orsenna auf. Es will den Krieg und lehnt die Verhandlungsangebote Farghestans ab.

Wie sich bereits anhand dieser kurzen Skizze ablesen lässt, weicht *Le Rivage des Syrtes* in vielfacher Weise vom Schema des modernen Großstadtromans ab. Zum einen ist Orsenna eine rein fiktive Stadt¹⁹ – Gracq referenziert nicht, wie häufig sonst der Großstadtroman, eine bekannte Stadt wie Paris, London oder Berlin –, zum anderen ist Orsenna keine moderne Großstadt, sondern nur ein kleiner Stadtstaat mit etwas Umland.

Hinter dieser fiktiven Topographie verbirgt sich ein tiefer liegender Modellwechsel. Zumal die Großstadtromane der Surrealisten – Aragons *Paysan de Paris*, Golls *Eurokokke*, Bretons *Nadja* – sind, was die Erzählanlage betrifft, weitgehend zeitraum-diagnostisch. Sie versuchen das Neue, sei dieses nun das Neue der Technik, des kollektiv Verdrängten und Unbewussten oder aber auch das der *Décadence*, anhand kleiner, unscheinbarer Veränderungen im Stadtraum abzulesen. Geschichte ist hierbei nicht länger die große Geschichte der Ereignisse. Sie erschließt sich dem stadtgänglichen Flaneur in wie surreal skurriler Weise auch immer. Nach dem 2. Weltkrieg – *Le Rivage des Syrtes* antwortet auf diese historische Situation²⁰ – gelangt Gracq zu der Auffassung, dass der *Untergang des Abendlandes* nicht

¹⁹ Der Roman spielt mit leicht verfremdeter Geographie im südlichen Mittelmeer, irgendwo zwischen Sizilien und dem heutigen Libyen zu einer Zeit, zu der es zwar bereits Dampfschiffe gab, zu der man aber noch auf Pferden ritt.

²⁰ Naheliegender ist der Bezug zur *drôle de guerre*. In einem weiteren Sinn, der sich freilich weniger textnah belegen lässt, lassen sich auch Beziehungen zu dem geopolitischen Bedeutungsverlust, den Europa nach zwei Weltkriegen erfährt, herstellen. Eine solche Ausweitung scheint mir zulässig, obwohl oder gerade weil der Roman nicht als Schlüsselroman zu lesen ist. Zur Zurückweisung des Schlüsselromans, cf. Siegfried Jüttner: „Gracq. *Le Rivage des Syrtes*“, in: Klaus Heitmann (ed.): *Der französische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, vol. 2, Düsseldorf: Bagel, 1975, p. 261-280.

nur ein schleichender Prozess ist. In einem letzten Aufbäumen will der Dekadente aufrecht sterben und begeht so eine Art politischen Selbstmord.²¹ Es ist dieser Einschätzung geschuldet, dass Gracq gemessen an Golls *Eurokokke* das Genre wechselt. Er bildet die *Décadence* nicht länger im Großstadtroman ab, sondern in einem historischen Stadtstaatroman. Im Vordergrund steht die politische Mechanik der Kriegsursachen, das letzte Aufbegehren einer dekadenten Gesellschaft. Sie tritt im kleinräumigen, historisch verfremdeten Stadtstaat wie in einem Miniaturmodell zutage.

Unabhängig von dieser historischen Grundorientierung beschreibt Gracq durchaus auch Stadtlandschaften. Er greift hierbei auf die für die *Décadence*-Literatur typische Umdeutung des organologischen Modells zurück. Während das 18. Jahrhundert dieses idealistisch unterfütterte und den Begriff des Lebens aufwüchsig interpretierte, betont die *Décadence* dessen Falllinie:²² Die Dekadenz, das Scheitern, den Tod. Im vorliegenden Kontext ist genauer zu betrachten, wie je unterschiedlich das *Décadence*-Motiv räumlich ausgeprägt ist. Während Goll auf das zeitraumdiagnostisch-medizinische Inventar der Großstadtliteratur aufsetzt – die Großstadt überreizt die Nerven, die Eurokokke sitzt unter der Fassade, sie erfordert den Arzt –, kodiert Gracq die *Décadence* vergleichsweise traditionell nach Maßgabe des Landschaftskonzepts. Die Städte der Syrten sind sumpfig, modrig, ruinenhaft von Bäumen überwuchert.²³

So vergleichsweise traditionell der Gracq'sche Bildvorrat ist – er erlaubt es ihm, die Ambivalenz der *Décadence*-Moderne zu kodieren, indem er der morbiden Stadtlandschaft transgressive Kartenlandschaften entgegensetzt. In der Grobanlage durchzieht den Roman folgende Dichotomie: Die Städte der Syrten sind weitgehend kartenlose, morbide Stadtlandschaften. Thematisch werden Karten im Umfeld der Landesgrenze. Sie bezeichnen dort Neuland, einen Raum des Aufbruchs und das heißt einen wie auch immer modernen Raum. Diese gegenläufige Topographie reflektiert sich im Lebensstil der Bewohner. Den Städtern gilt die Landesgrenze an der Syrtenfront als Unort, als verschlafenes Nest. Zum Ausdruck kommt hierbei ihre dekadente Grundhaltung. In ihrer selbstbezüglichen Fixierung auf die Hauptstadt vernachlässigen sie die Landesgrenze und verletzen damit ihre vitalsten geopolitischen Interessen. Nachdem Aldo, um der Dekadenz der Hauptstadt zu entkommen, sich freiwillig an die Syrtenfront gemeldet hat, folgen ihm Teile der besseren Gesellschaft nach: Sie wählen als Zweitwohnsitz Marem-

²¹ Cf. Gracq: *Le Rivage des Syrtes* (wie Anm. 6), p. 317.

²² Diese Umdeutung des Lebensbegriffs zeichnet sich bereits in der Lebenskurve des Malers Frenhofer in Balzacs *Chef-d'œuvre inconnu* (1831) ab.

²³ Auch diese Topographien sind fieberträchtig. Anders jedoch als in der *Eurokokke* und wie immer in Landschaftskonzepten ist die (Un)Ordnung, die (Des)Organisation nicht subkutan, sondern anschaulich, augenfällig.

ma, eine Hafenstadt in den Syrten. Maremma kommt in Mode, sie wird zur heimlichen Hauptstadt.

Gemessen am Großstadttroman ist das eine vergleichsweise ungewöhnliche Topologie. Denn der Großstadttroman geht typischer Weise davon aus, dass die Hauptstadt der Hotspot der kulturellen und zivilisatorischen Entwicklung eines Landes ist. Sie ist das Zentrum des Warenverkehrs, der Technik und der gesellschaftlichen Eliten. An und in ihr sind die neuesten Trends ablesbar, die der Technikmoderne, aber auch die der *Décadence*. Gracq setzt diesem zentralistischen Modell ein dezentrales, polares entgegen. Der Antagonismus zwischen *Décadence* und Moderne findet ihm zufolge nicht innerhalb des Zentrums, sondern im Verhältnis von Zentrum und Peripherie statt. Vergleichbare Topologien beschreibt Lotman anhand der Hauptstädte Moskau und Petersburg. Während Moskau die typisch russische Stadt ist, ist Petersburg die westliche Stadt, die moderne Stadt, die Stadt am Meer, eine Grenzstadt, die gegen die Naturgewalten angebaut ist.²⁴ Die Admiralität Aldos und die Küstenstadt Maremma, aber auch Gracqs Nantes in *La Forme d'une ville* entsprechen dieser Topologie weitestgehend.

Zugrunde liegt dieser etwas unorthodoxen Topologie der (Groß)Stadt eine kaum weniger unorthodoxe Topologie der Moderne. Typischer Weise verhandelt die Großstadtliteratur die Kehrseite einer gesellschaftlich-technischen Moderne. Deren Eckpunkte sind hinlänglich bekannt: Die Verstädterung führt zu Vermassung und Anonymität. Neue Verkehrs- und Kommunikationsmedien überfordern ihre Nutzer. Ein gänzlich anderes Verständnis von Moderne vertreten demgegenüber Lotman und Gracq. Wenn sie die Moderne an der Peripherie ansiedeln, legen sie keine natur-

²⁴ Cf. Lotman: *Die Innenwelt des Denkens* (wie Anm. 4), p. 269-288. Eine andere dezentrale Interpretation der Großstadt trägt Friedrich Kittler vor. Er liest die Stadt wie einen Schaltplan. Das ist eine durchaus zu beherzigende Alternative. Während der Semiotiker Lotman das Zustandekommen neuer Information nach Maßgabe unübersetzbarer und deshalb verrauschter Codes denkt, untersucht der Medientheoretiker Kittler die technische Verschaltung der Informationskanäle, cf. Friedrich A. Kittler: „Die Stadt ist ein Medium“, in: Gotthard Fuchs / Bernhard Moltmann / Walter Prigge (eds.): *Mythos Metropole*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, p. 228-245. Gemessen an früheren medialen Interpretationen und an der Stadtsemiotik Lotmans formuliert Kittler damit eine dritte Position. Er geht davon aus, dass die Stadt nicht bloß ein Verdichtungszentrum und Sammelpunkt moderner Medien ist, sondern weil sie diese wie ein Schaltplan verbindet, selbst ein Medium ist. Damit überholt Kittler zugleich das informationstheoretische Modell Lotmans. Im Kern basiert Lotmans Konzept von Peripherie und Zentrum auf einer ins Kulturgeschichtliche gewendeten Beziehung von Sender und Empfänger. Wie Kittler in unausdrücklicher Abgrenzung von Lotman zeigt, sind die modernen Informations- und Medienkanäle verschränkter als das am Rundfunk abgelesene Modell von Sender und Empfänger. Sie und insbesondere auch die Stadt sind so verschränkt wie sonst nur Chips. So zutreffend Kittlers Analyse ist – Gracq ist dennoch mit Lotman zu lesen, weil er, in wie abgewandelter Form auch immer, denselben topologischen Grundansatz vertritt wie dieser.

wüchsig sich entfaltende gesellschaftlich-technische Moderne zugrunde, sondern ein interkulturelles oder aber auch semiotisches Modell.²⁵ Während im einen Fall neue Kommunikation ein Effekt neuer Medien ist, gebiert im anderen Fall die Kommunikation mit anderen Kulturen das Neue.²⁶ Dementsprechend ist die Rolle des Intellektuellen bei Gracq anders als sonst im Umfeld der Großstadtliteratur kodiert. Typischer Weise ist der Flaneur Seismograph der gesellschaftlichen Entwicklung. Aldo ist demgegenüber, wie man ihm nachsagt, zuvörderst Dichter. Gemeint ist damit nicht, dass er sich mimetisch-seismographisch verhält, sondern dass er in kreativer Weise neue Räume erschließt. Auch wenn er durchaus Züge des Flaneurs, des Landschaftsbetrachters sowie die eines subkutanen Beobachters trägt, ist seine Rolle aktiver als sonst die des Flaneurs. Man sieht dies schon daran, dass er mit seiner Überfahrt nach Farghestan im Versuch den Feind zu beobachten einen Krieg auslöst.

Nun ist im Gegenzug die Rolle zumal des surrealistischen Flaneurs genauer abzuschatten. Dieser ist nicht nur im Gefolge des Futurismus von der Technikmoderne inspiriert, sondern auch an der Peripherie interessiert. Es gibt deshalb mindestens einen prominenten Großstadtroman, der eine vergleichbare Topologie wie *Le Rivage des Syrtes* besitzt: Aragons *Paysan de Paris*. Nachdem Aragon im ersten Teil wenn nicht die *Décadence*, so doch die Hinfälligkeit des alten Paris beschrieben hat – die Passagen fallen der Hausmannisierung, einem Stadtplanprojekt amerikanischen Zuschnitts zum Opfer –, berichtet er im zweiten Teil, wie er gequält vom *ennui* mit seinen Freunden in den Park der Buttes Chaumont aufbricht. Dieser Park erscheint ihm als ein Ort des Verbrechens und der verkappten Sexualität. Mit aller programmatischen Schärfe fordert er, dass an der Stadtgrenze Freiräume, experimentelle, abenteuerhafte Räume zu errichten seien.²⁷ Sachhaltig ist dieser Raum deckungsgleich mit dem der Syrtenfront. Hier wie dort steht eine Raumerfahrung des *ennui* einem abenteuerhaften Erwartungsraum gegenüber. Auch wenn die Buttes Chaumont in Paris liegen, sind sie kaum weniger peripher als die Land- und Seekarten in *Le Rivage des Syrtes*.

²⁵ Die zeitgenössische Diskussion um (inter)disziplinäre Zugänge hat dazu geführt, dass man den Begriff der Kulturgeschichte in Anlehnung an den Gegensatz von Natur und Kultur ausgeweitet hat. Man tut mitunter jedoch gut daran, nach wie vor zwischen Kultur- und Technik-/Zivilisationsgeschichte zu unterscheiden.

²⁶ In eine ähnliche Richtung deutet bereits Jüttner: „Gracq. *Le Rivage des Syrtes*“ (wie Anm. 20). Er fasst Kommunikation jedoch vorrangig im Geist der 1960er/70er Jahre: nach Maßgabe des Gesprächs. Sie ist mindestens ebenso sehr topologisch nach Maßgabe des Bezugspaares Peripherie und Zentrum zu denken.

²⁷ Cf. Louis Aragon: *Le Paysan de Paris* (1926), Paris: Gallimard, 1972, p. 164-166.

Die Karten der Syrten

Peripher sind die Karten der Syrten nicht nur deshalb, weil sie statt der Hauptstadt die Landesgrenze abbilden. Peripher ist auch ihr Fundort: Aldo findet sie in der Grenzregion der Syrten und dort in einem abseitig gelegenen Kartenzimmer. Nicht zuletzt definieren sie die Grenze in einer peripheren, da zonenhaften Weise. Es handelt sich bei ihnen um keine politischen Gebietskarten, sondern um militärisch-strategische Karten. Sie verzeichnen in diesem Sinne keine eindeutige Grenze, sondern eine gedoppelte: Eine Patrouillengrenze, die man kontrollieren muss, um sich vor Übergriffen zu schützen, und eine Demarkationslinie, die man nicht überschreiten darf, um den Gegner nicht zu provozieren. So klar die Grenzverläufe auf der Karte auch verzeichnet sind – sie sind nicht in einer plan kartenhaft-abbildlichen Weise zu verstehen. Sie definieren ein Operationsgebiet, einen transgressiven Raum. In diesem spreizt sich das, was man sonst von Karten erwartet – die eindeutige Linie – auf. Peripher sind die Karten der Syrten auch aufgrund dieser Aufspreizung. Denn die Peripherie ist nie bloß als distinkte Grenze zu bestimmen. Sie bezeichnet stets ein Gebiet, in dem sich die Transgression entfalten und entwickeln kann.²⁸ Wesentliche Teile des Romans bilden dieses topologische Spannungsfeld ab. Abgesehen von Gesprächen, in denen sich der Aspekt des *Erwartungsraums* artikuliert, entfaltet der Roman eine Raumdramaturgie der steten Näherung. Ein vorgeblich feindliches Schiff überschreitet die Demarkationslinie, Aldo unternimmt mehrere ‚Ausfahrten‘. Jede liegt näher zu Farghestan als die vorherige, bis er schließlich in den Hafen einfährt und anschließend von einem Abgesandten Farghestans Gegenbesuch erhält...

Mit Bezug auf die Certeau'sche Unterscheidung von Strategie und Taktik²⁹ könnte man sagen, dass Aldo sich in dieser Näherung an Farghestan ohne jegliche Strategie anschleicht. Er will keinen Krieg, er benutzt und konsumiert nur die Karten und gibt ihnen hierbei einen neuen Sinn. Diese selbst- und kartenvergessene ‚Taktik‘ beginnt bereits mit seiner Kartenlektüre.

[...] à laisser glisser tant de fois mes yeux [...] au long de ce fil rouge, comme un oiseau que stupéfie une ligne tracée devant lui sur le sol, il avait fini par s'imprégner pour moi d'un caractère de réalité bizarre: [...] j'étais prêt à douer de prodiges concrets ce passage périlleux, à m'imaginer une crevasse dans la mer, un signe avertisseur, un passage de la mer Rouge.³⁰

²⁸ Cf. Lotman: *Die Innenwelt des Denkens* (wie Anm. 4), p. 189sq.

²⁹ Cf. Michel de Certeau: *L'invention du quotidien*, vol. 1: *arts de faire*, Paris: Gallimard (folio essais), 1990, p. 57-63.

³⁰ Gracq: *Le Rivage des Syrtes* (wie Anm. 6), p. 32.

Kaum weniger erwartungsgeladen ist im Vorgriff sein Eintritt in das Kartenzimmer.

[...] je m'étais senti progressivement envahir par un sentiment que je ne saurais guère définir qu'en disant qu'il était de ceux qui désorientent (comme on dit que dévie l'aiguille de la boussole au passage de certaines steppes désespérément banales du centre de la Russie) cette aiguille d'aimant invisible qui nous garde de dévier du fil confortable de la vie, – qui nous désignent, en dehors de toute espèce de justification, un lieu attirant, un lieu où il convient sans plus de discussion de se tenir.³¹

So sehnsuchtsvoll-romantisch sich Aldos Kartenwahrnehmung auf den ersten Blick auch darstellt, sie stellt das romantische Landschaftskonzept nachgerade auf den Kopf. Denn die Romantiker waren zuvörderst eines: Freunde der Landschaft und Feinde der Karte. Gracq pariert das romantische Ressentiment gegen die Karte in durchaus origineller Weise. Während die Romantik die Karte verwirft, weil sie hinter ihr nur allzu leicht die Lineatur gesellschaftlicher Macht erkennt, zeigt Gracq, dass auch diese Lineatur in einer romantisch subversiven Weise besetzbar ist, indem er die Lücken in der vorgeblich so exakten und kalten Kartenwissenschaft aufspürt. Ist nicht die Magnetnadel (*aiguille d'aimant*) – sie ist ein Zentralmotiv bei Gracq – ein Bild der Affinität, des Hingezogenwerdens und weicht sie überdies nicht von der Richtung ab, zumal in Grenzbereichen? Eröffnet sie hiermit nicht einen so affektiven wie zugleich undefinierten und im Wortsinn vielversprechenden Raum?

Gemessen hieran erweist sich die romantische Ablehnung der Karte als nachgerade eskapistisch. Sie setzt den Karten als Ausdruck gesellschaftlicher Macht lediglich eine natürliche Ordnung entgegen und blendet aus, dass jede Grenze, die gezogen wurde, jederzeit überschritten werden kann. Eben hierauf setzt Gracq: Seine Kartenromantik steht, anders als Landschaftsromantik, für kein rückwärtsgewandtes, sondern für ein transgressives, grenzüberschreitendes und deshalb ungleich moderneres Geschichtsbild ein.

Ähnliche Konzepte finden sich, wie bereits gesagt, im Konzept der Grenze bei Lotman, aber auch mit explizitem Bezug zur Karte bei Deleuze/Guattari. Wenn Deleuze/Guattari die Frage stellen: „Welche Karte machst du gerade?“³² fassen sie wie Gracq die Karte nicht als etwas gesellschaftlich Gegebenes auf, das zu akzeptieren wäre, sondern als etwas, das man selbst gestalten, in seiner Lineatur verändern oder aber auch überschreiten kann. Es ist deshalb wohl kein Zufall, dass sich bereits bei Gracq der Begriff des gekerbten Raumes oder der der Spalte einstellt.³³ Die „crevasse dans la mer“

³¹ *Ibid.*, p. 30.

³² Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, Berlin: Merve, 1992, p. 278.

³³ Nicht zu übersehen ist, dass verwandte Modelle sich bei Carl Schmitt finden. Sie dürften Gracq aufgrund seiner Freundschaft mit Ernst Jünger nicht gänzlich fremd gewesen sein.

im vorstehenden Zitat ist ein Versuch, den ungekerbten Raum zu kerben, ein kontrafaktischer Einschnitt in eine Landschaft, die so ungegliedert ist wie sonst keine. Sie verläuft deshalb als eine „réalité bizarre“ im Meer, als eine Grenze im Unbegrenzten. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass sie transgressive Begehlichkeiten weckt.

Stadtlandschaft als Kriegslandschaft – Landschaft und Porträt

Wie sehr Gracq den romantischen Landschaftsbegriff invertiert, zeigt sich nicht nur daran, dass er ihn an zentraler Stelle durch die Karte ersetzt, sondern auch dort, wo er noch mit ihm, wie gebrochen auch immer, operiert. Ich führe hierzu eine weitere zentrale Textstelle an und skizziere im Vorfeld kurz den Handlungskontext: Aldo ist bei Vanessa Aldobrandi zu Besuch. Die Aldobrandis sind ein aufrührerisches orsennisches Adelsgeschlecht. Bei seiner Visite sieht Aldo das Porträt eines ihrer Vorfahren, der zum Feind überlief und diesen – in welcher Weise auch immer – in den Untergang führte.³⁴ Der Hintergrund dieses Porträts zeigt ein Schlachtenbild, das Bild der brennenden farghestanischen Stadt Rhages, das Aldo jedoch über weite Strecken seiner Bildlektüre wie das Bild einer quasi natürlichen Kriegslandschaft deutet. Im Blick steht hierbei ein äußerst komplexes Arrangement, in dem sich Stadtlandschaft und Kriegslandschaft, Landschaft und Karte, aber auch Porträt und Landschaft miteinander verschränken:

L'impression trouble que communiquait ce tableau de massacre tenait au caractère extraordinairement naturel et même reposant que la cruauté sereine de Longhone [i.e. der Maler des Bildes] avait su donner à sa peinture. Rhages brûlait comme une fleur s'ouvre, sans déchirement et sans drame: plutôt qu'un incendie, on eût dit le déferlement paisible, la voracité tranquille d'une végétation plus goulue, un buisson ardent cernant et couronnant la ville [...]. – Tout ce que la seule distance prise peut communiquer de cyniquement naturel aux spectacles de la guerre reflueait alors pour venir exalter le sourire inoubliable du visage qui jaillissait comme un poing tendu de la toile et semblait venir crever le premier plan du tableau. [...] Mais la silhouette, tournant le dos à cette scène, la diluait d'un geste dans le paysage, et le visage tendu par une vision secrète était l'emblème d'un surnaturel détachement.³⁵

Auch wenn Aldo den außerordentlich grausamen Charakter dieses – wie man unterstellen darf – frühneuzeitlichen Porträts hervorhebt, ist nicht zu übersehen, dass es dem Grundaufbau solcher Porträts keineswegs zuwiderläuft. Man sieht im Vordergrund den Porträtierten, im Hintergrund eine

³⁴ Der Roman gibt die Umstände des Untergangs nicht an. Jedoch legt das Porträt eine solche Lesart nahe.

³⁵ Gracq: *Le Rivage des Syrtes* (wie Anm. 6), p. 107.

brennende Stadt. Traditioneller Ikonographie zufolge dienen die attributiven Bildbeigaben zur Identifikation der Figur. Longhorne behält diese Anordnung bei – und dennoch besitzt der Hintergrund in seinem Bild einen ganz anderen Stellenwert. Er wird zum Handlungsraum des Porträtierten. Er zeigt deshalb nicht bloß, wer das ist – Aldobrandi, der Überläufer –, sondern auch, mit wem wir es zu tun haben. Auch wenn Gracq in diesem Bild auf das Renaissanceporträt anspielt, ist nicht zu übersehen, in wie hohem Maße er es rückprojektiv umdeutet und dabei die ursprünglichen Bildräume und Genres überlagert. Caravaggio malte zwar sprichwörtlich grausame Bilder, aber nichts lag dem frühneuzeitlichen Porträt ferner als ein zynisch-grausames (Herrscher)Porträt. Eben so aber („cyniquement naturel“) stellt Longhorne Aldobrandi dar. Anspielungsreich grundiert Gracq dieses historisch verfremdete Renaissanceporträt mit einer kleinen Kulturgeschichte der *Décadence*: Ist nicht der kräftige Renaissancemensch bereits so dekadent wie vordem Nero? Schreibt solche *Décadence* sich nicht in abgeschwächter Form im interesselosen Wohlgefallen fort, als dessen Überhöhung das „*surnaturel détachement*“ gelten kann? Unterstrichen wird diese Lesart durch den Handlungszusammenhang. Aldo erscheint die Vorgeschichte Orsennas zwar als renaissancehaft kraftvolle Zeit. Im Versuch eine zweite, in diesem Fall nicht ästhetizistische, sondern abenteuerhafte Renaissance einzuleiten, schließt er jedoch nicht an ihr kraftvolles, sondern an ihr dekadent-selbstzerstörerisches Erbe an. So wie Aldobrandi Rhages zugrunde richtet, so Aldo Orsenna.

In dem Maße, wie Landschaft nicht bloß eine attributive Beigabe des Porträts ist, in dem Maße, wie es ihr obliegt darzustellen, mit wem wir es zu tun haben, tritt sie ungleich stärker hervor als sonst im Porträt. Zugespitzt gesagt: Das Porträt wird bei Gracq landschaftlich. Im selben Zuge kann Landschaft weitere Funktionen übernehmen. Sie charakterisiert nicht bloß den Porträtierten, sondern ebenso den gleichsam naturgesetzlichen Hintergrund seiner Tat. Die Naturmetaphern, mit denen Aldo das modrige Orsenna beschreibt, kehren in abgewandelter Form im Bild der brennenden Stadt wieder. In doppelbezüglicher Weise klingt damit ein Grundmotiv des Romans an: Der Dekadente will aufrecht sterben. *Décadence* bedeutet in dieser Hinsicht nicht nur den schleichenden Verfall, sondern terminiert in einer Tat, die, weil sie selbstbestimmt ist, zumindest dem dekadenten Täter als schön erscheinen mag. Der Metaphernwechsel vom Moder hin zur Blume („*Rhages brûlait comme une fleur s'ouvre*“) ist hierin gegründet.

Wie umfänglich das Porträt von der Landschaft her gedacht ist, lässt sich nicht zuletzt an Aldos Bildlektüre ablesen. Nach einer einleitenden Bemerkung setzt der Hauptteil seiner Interpretation mit dem Bild der brennenden Stadt ein. Damit stellt er die Vordergrund-Hintergrund-Beziehung des Bildes nachgerade auf den Kopf. Im Zentrum seiner Lektüre steht nicht der Porträtierte, sondern die Kriegslandschaft, der natürlich-dekadente Zerfall *Rhages'*. Diese Inversion prägt selbst noch seine Wahrnehmung des Bildauf-

baus. Während Porträts häufig eine Beziehung zwischen dem Porträtierten und dem Betrachter des Bildes herstellen, bezieht Aldo alle Elemente des Porträts auf den Bildhintergrund. So etwa die zynische Selbstverständlichkeit von Aldobrandis Lächeln, so insbesondere die Blickrichtung des Porträtierten: Er wendet sich Aldo zufolge von dem Geschehen ab. Zumal an dieser Wendung ist ablesbar, in wie hohem Maße der Porträtierte mit dem Hintergrund interagiert. Es ist dieser komplexen Vordergrund-Hintergrund-Beziehung zuzuschreiben, dass das Lächeln Aldobrandis einerseits mit Bezug auf die Kriegslandschaft zynisch erscheint, und dass es andererseits mit Blick auf den Betrachter das Bild wie eine Faust durchstößt.

Es ist nachzutragen, dass Aldos erster Bildeindruck – er umfasst nur eine vergleichsweise kurze Notiz – aus nichts als Augen besteht. Aber das ist eine zweite Bildebene. Sie untersteht nicht einer Ästhetik der (Stadtlandschaft als Kriegs-) Landschaft, sondern einer Ästhetik der Karte.

Comme le regard qu'aimante malgré lui par l'échappée d'une fenêtre un lointain de mer ou de pics neigeux, deux yeux grands ouverts apparus sur le mur nu désançraient la pièce, renversaient sa perspective, en prenaient charge comme un capitaine à son bord.³⁶

Kartenhaft ist dieser Passus nicht bloß deshalb, weil er mit der Magnet-, und das heißt bei Gracq stets: mit der Kompassmetapher ein zentrales Kartenmotiv aufnimmt, sondern weil Aldobrandis Augen eine Funktion besitzen, die sonst nur Karten eignet: Sie orientieren, sie geben die Richtung vor. Sie geben dem Raum eine (neue) Perspektive. Anders als in Karten sonst ist die Raumordnung der Karte an dieser Stelle jedoch nicht als gegebene, fertige Grenze gesetzt. Wir wohnen vielmehr ihrer Entstehung bei. Wie in dem Diktum von Deleuze/Guattari („Welche Karte machst du gerade?“) ist die Karte aktivisch: Der Blick des Kapitäns wirft die Perspektiven um.

Wie prägend der Motivkreis von *Décadence* / Stadtlandschaft und Überschreitung / Karte und Meer für den Roman ist, zeigt sich daran, dass Gracq dieses Spannungsfeld selbst noch dem artfremden Genre des Porträts einschreibt. In subtiler Weise reflektiert die Narrativik des Porträts die Handlung des Romans, indem sie ihr ein kulturhistorisches und das heißt topologisches Drama der *Décadence*-Moderne unterlegt und zugleich das Porträt in diesem Sinne funktionalisiert. In Aldos Lesart besitzt der Porträtierte zwei Seiten: Den Rücken, den er, sich von ihr abwendend, der *Décadence* zuwendet, und das Gesicht, namentlich das Lächeln, das nicht dem Betrachter zugewandt ist, sondern in transgressiver Weise die Leinwand wie eine Faust durchstößt.

³⁶ *Ibid.*, p. 106.

Die Insel Vezzano – Landschaft und Landmarke

Es liegt im Zuge der Kartenromantik Aldos, dass er selbst noch Landschaft als kartenhaft wahrnimmt. So auf seiner Ausfahrt zur Insel Vezzano. Aldo tritt diese Ausfahrt auf Einladung seiner Freundin Vanessa Aldobrandi an. Man kann von dieser Insel aus ins feindliche Farghestan hinübersehen. Während der Überfahrt beschreibt Aldo die Insel – es handelt sich um einen Tafelberg – mit zwar kühner, aber vergleichsweise traditioneller, da die Totale der Anschauung betonender Metaphorik. Auch wenn der Bildaufbau sich im Rahmen des Üblichen bewegt – hervorzuheben ist, dass und wie Gracq die Insel im Sinne eines peripheren Grenzortes kodiert. Sie steht wie gepanzert da, wie ein schartiger Bergfried und erscheint zugleich „léger sur l’horizon comme un voilier sous ses tours de toile [...]“³⁷ Benannt ist damit die Doppelkodierung der Peripherie: Bilder der Dynamik, des Aufbruchs wechseln sich mit statischen, wehrhaften ab. Diese Perspektive ändert sich grundlegend, als Aldo den Tafelberg bestiegen hat und einen Aussichtspunkt betritt. Zu sehen ist von dort aus erst einmal nichts als das Meer und eine Wolke.

Traversé d’un pressentiment brusque, je reportai alors mes yeux vers le singulier nuage. Et, tout à coup, je vis. – Une montagne sortait de la mer, maintenant distinctement visible sur le fond assombri du ciel. [...] pareil, dans son isolement et sa pureté de neige, et dans le jaillissement de sa symétrie parfaite, à ces phares diamantés qui se lèvent au seuil des mers glaciales.³⁸

Abzugrenzen ist diese Landschaft sowohl von der traditionell romantischen als auch von der dekadenten. Sie zeigt weder eine geordnete Mannigfaltigkeit in einem tiefgestuften Raum noch einen ungeordneten Zerfallsprozess, sondern nichts weiter als eine Land- oder Peilmarke. Aldo bringt diesen Umstand auf den Punkt, wenn er sagt, der Berg erscheine ihm wie ein Leuchtturm im Eismeer. Dieser Metapher korrespondiert die von der abweichenden Magnetnadel, die Aldo beim Betreten des Kartenzimmers aufruft – der Tängri weist ihm die Richtung –, und in ihr klingt zugleich das Motiv der Demarkationslinie an, die ihn im Kartenzimmer so sehr fasziniert. Während er dort noch auf die Grenze starrt, hat er sie hier auf der Insel Vezzano bereits überschritten, zumindest mit den Augen. Kartenhaft ist Aldos Landschaftswahrnehmung aufgrund dieser Bezüge, aber auch, weil hier wie dort die Wahrnehmung von Karte/Landschaft, wie metaphorisch auch immer, einer Richtung, einem Vektor unterstellt ist.

Während traditionelle Landschaftsästhetik Aussichten eröffnet, die man wie ein Gemälde betrachtet, ist die Gracq’sche ‚Landschaftsästhetik‘ von einem Im-Raum-Sein geprägt. Michel Collot hat diesen Umstand auf die

³⁷ *Ibid.*, p. 145.

³⁸ *Ibid.*, p. 150sq.

knappe Formel gebracht, dass Gracq das Bild einer Landschaft *in visu* durch das einer Landschaft *in situ* ersetze (und hiermit moderne *Landart* antizipiere).³⁹ So trifft diese Unterscheidung ist – denn augenscheinlich betrachtet Aldo an dieser Stelle nicht länger Landschaft in der Totale, der Tängri fasziniert ihn nicht als Bild, sondern als Ziel –, so wenig ist zu übersehen, dass das Konzept des *in situ* nicht in jeder – und zumal nicht in inhaltlicher – Hinsicht trennscharf ist. Das zeigt ein Vergleich mit Beckett. In einem Raum *in situ* befinden sich auch dessen Helden Wladimir und Estragon, Hamm und Clov. Während das Beckett'sche *in situ* jedoch geschlossen ist, ist das Gracq'sche offen. Bildlich erzeugt Gracq diese Offenheit, indem er einerseits Landschaft vernebelt und andererseits vektorisiert. Das ist die Kernkonstellation der vorstehenden Szene: Aus einer nebulösen Landschaft erwächst ein Berg, der wie ein Leuchtturm erscheint. Komplementär ist demgegenüber das Beckett'sche *in situ* kodiert. In *Warten auf Godot* ist die Landschaft nicht nebulös, sondern kahl, im *Endspiel* ist der Raum nicht vektorisiert und offen, sondern bunkerhaft geschlossen.

Wie sich ansatzweise zeigt, ist Gracqs Konzept von Landschaft und Karte so mehrschichtig, dass es weder landschaftsästhetisch noch epistemologisch einfach zu verbuchen ist. Autobiographisch abgestützte Rückversicherungen zur Epistemologie – Gracq räumte in einem Interview ein, dass er sich nicht nur als Schriftsteller, sondern durchaus auch als Geograph dem organologischen Modell verpflichtet fühle⁴⁰ –, greifen ebenso zu kurz wie methodische Vorgaben zu Topographie und Karte. Die Karte ist in den Syrten zwar die Darstellung einer Gegend, sie ist jedoch stets schon über diese hinaus. Binnenfiktional können wir zwar einigermaßen genau angeben, wo der Tängri liegt, aber ironischer Weise bezieht er seine Kartizität gerade daraus, dass Aldo ihn disloziert und, wenn auch nur metaphorischer Weise, ins Eismeer verschiebt.

Es liegt auf derselben Linie, dass in den Syrten selbst die exakten Karten als maßstabsverzerrt und nebulös erscheinen. Als Aldo nach Farghestan übersetzt, ist er überrascht, wie nahe es liegt. Er führt seine ursprüngliche Fehleinschätzung darauf zurück, dass „le sommeil d'Orsenna et la prise détendue de sa main avaient fini par noyer ses frontières les plus proches dans des brumes lointaines [...]“⁴¹ Verzerrt ist der Maßstab der Karte, weil er vom Maßstab des Zugriffs, und das heißt der (in diesem Fall unterlassenen) Aktion überlagert wird. Deshalb obliegt es dieser, die Verhältnisse im Gegenzug zu entzerren: „[...] il y a une échelle des actes qui contracte bruta-

³⁹ Cf. Michel Collot: *La Pensée-paysage. Philosophie, Arts, Littérature*, Arles: Actes Sud/ENSP, 2011, p. 245sq. Zur Differenz von *in visu* und *in situ*, cf. *ibid.*, p. 162-168.

⁴⁰ Cf. Julien Gracq: „Entretiens avec Jean-Louis Tissier“ (1978), in: Id.: *Œuvres complètes*, ed. Bernhild Boie, vol. 2, Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1995, p. 1193-1210, hier 1195-1198.

⁴¹ Gracq: *Le Rivage des Syrtes* (wie Anm. 6), p. 199.

lement devant l'œil résolu les espaces distendus par le songe."⁴² Womit sich zeigt, dass bei Gracq nicht nur die Wahrnehmung von Landschaft *in situ* ist, sondern auch die der Karte. Der vorstehende Passus fasst hierbei das *in situ* so präzise, dass man es zum Ausgangspunkt für eine genauere begriffliche Bestimmung nehmen kann: *In situ* sind Topologien, deren Struktur vorrangig von Handlungskontexten und -maßstäben bestimmt ist. Aldo deutet das *in situ* (oder aber auch die Situation) in einem äußerst aktivischen Sinne. Er bezieht es ausschließlich auf Handlungsmaßstäbe und blendet den vorgegebenen Handlungskontext nachgerade programmatisch aus. Man mag sich daran stoßen. Und dennoch: Obwohl man unter Situation nur allzu oft etwas versteht, in das man geraten ist – es gibt keine Situation ohne subjektive Handlungsmaßstäbe. Wollte man diese streichen, verbliebe nichts weiter als ein abbildlicher Darstellungsraum und das heißt, mit anderen Worten, ein Raum *in visu*.

Anders als Collot mit Bezug auf die *Landart* herausarbeitet, bestimmt sich das *in situ* bei Gracq nicht bloß als ein In-Sein in der Landschaft, in dem sich diese synästhetisch erschließt.⁴³ Es ist vorneweg operationell gefasst. Im *in situ* treffen der Raum und die Handlung, der Raum und die Wertmaßstäbe und Aktionspotenziale aufeinander. Das *in situ* (die Situation) stellt mit anderen Worten eine herausragende chronotopische Schaltstelle dar. Sie ist dennoch nicht platterdings zu einer erzähltheoretischen Fundamentalkategorie zu überhöhen. Denn jeglicher Chronotopos trägt einen historischen Index. Zum Problem wird das *in situ* historisch erst im Umfeld der Décadence-Moderne und methodisch im Umfeld der Phänomenologie. Dass handelnde Menschen sich stets in Situationen befinden und dass Literatur solche Bezüge stets mit abbildet, ist unbenommen. Aber was ist damit im Grunde gesagt?

Über die Figur des *in situ* lässt sich nicht zuletzt und einmal mehr die Wechselbezüglichkeit von Karte und Landschaft bestimmen. Das *in situ* der

⁴² *Ibid.*

⁴³ Collot (*La Pensée-paysage* (wie Anm. 39), p. 179-186) argumentiert im Kern folgendermaßen: Während uns Landschaft in Museumsbildern als Objekt und aus der Distanz rein visuell entgegentrete, werde in *Landart* Landschaft sensorisch, mit allen Sinnen erfahrbar. Gracq habe diese sensorische Dimension der Landschaftserfahrung in seinen Werken vorweggenommen. Collot setzt dabei auf eine vergleichsweise schwache, da körpergebundene Ausprägung des *in situ*. Sie beruht darauf, dass der Geruchs- und der Tastsinn, anders als der Gesichtssinn, keine Distanz- und ‚Theorie‘-Sinne sind. Außer Acht bleibt jedoch die ungleich fundamentalere Beziehung von Distanz und Nähe, die sich in der Gegenstellung von ästhetischem und praktischem Bezug eröffnet. Auch wenn wir *Landart* oder, im übertragenen Sinne, die Gracq'schen Landschaften mit allen Sinnen erspüren, ‚betrachten‘ wir sie doch mit gebotener ästhetischer Distanz. Ein solcher Blick auf die Landschaft liegt den Protagonisten von *Le Rivage des Syrtes* fern. Das *in situ* in diesem Roman ist das von handelnden Figuren im Raum und nicht das von ästhetischen Subjekten.

Landschaft ist bei Gracq kein *in situ* überhaupt. Es ist vektoriell und damit kartenhaft. Es stützt und bezieht sich hierbei auf ein Kartenmodell, das seinerseits *in situ* ist. Nur unter der Voraussetzung einer Karte *in situ* lässt sich im Übrigen die vorstehende These vertreten, die Landschaft bei Gracq sei kartenhaft. Unterstellt ist damit ein zugegebenermaßen etwas ungewöhnlicher Kartenbegriff. Denn gängiger Weise geht man davon aus, dass die Karte das Starre sei und das *in situ* der Weg, der Ort der Subversion, der Sprache und der Kunst. Der Kartenromantiker Gracq entzieht sich diesem Kontrast von hier starrem Ordnungsrahmen und dort Leben und Handlung. Wie sich gezeigt hat, sind bei Gracq bereits die Karten nicht starr und abbildlich, sondern vektoriell, wege- und zonenhaft. Die Figur des *in situ* ist der Gracq'schen Karte so fundamental eingeschrieben, dass man nicht sagen kann, die Karte sei so etwas wie die Grammatik und der Weg ihre Rede oder auch die Performance,⁴⁴ denn wie wir gesehen haben, definiert die Performance der Überfahrt bei Aldo allererst den Maßstab der Karte.

Da das *in situ* handlungsgeprägt ist, ist es nicht bloß räumlich, sondern auch zeitlich zu bestimmen. Es stellt sich in den vorstehenden Szenen durchaus so dar: Plötzlich entsteigt aus dem Meer ein Berg. Bei der Überfahrt merkt Aldo an, dass er den Eindruck habe, die Ufer Farghestans eilten ihm entgegen. In beiden Fällen ist der Raum mit unterschiedlichen Gewichtsanteilen nicht bloß Aktionsraum, sondern selbst Ereignisträger und Akteur. Dort wo Aldo selbst agiert – bei der Überfahrt –, tritt diese Funktion vergleichsweise gemäßigt und in konventioneller Metaphorik hervor (die Ufer eilen ihm entgegen), dort wo er bloßer Betrachter ist, auf der Insel Vezzano, wird der Raum im plötzlich erscheinenden Berg vollends zum Akteur und Ereignisträger. Dieser Umstand prägt nicht nur die kleine Episode der Überfahrt. Sie ist ein Grundzug des Romans. Die Räume der Syrten sind Räume der Plötzlichkeit. Diese gründet im Chronotopos der *Décadence*. Da die *Décadence* von Geschichte nichts anderes mehr erwartet als den Verfall, überantwortet sie dem Raum die Orientierung und den Fortgang der Geschichte. Nicht mehr die Geschichte gebiert die Ereignisse, diese sind vielmehr im Raum verborgen. Da der Raum, anders als die Geschichte, nicht kausal organisiert ist, treten die Ereignisse so unverhofft wie zugleich plötzlich ein.

⁴⁴ Zum Bezug von Weg/Gehen und Sprechakt/Rhetorik, cf. Certeau: *L'invention du quotidien*, vol. 1: *arts de faire* (wie Anm. 29), p. 147-191. Die vorstehend behauptete Differenz zwischen Certeau und Gracq ist nicht zu verabsolutieren. Denn der Begriff der Karte ist bei Certeau systematisch zu nachrangig, als dass sich auf ihm ein fundamentaler Gegensatz aufbauen ließe. Certeau unterscheidet zwischen Orten, die eindeutig und festgelegt sind, und Räumen, die Effekte von Praktiken sind. Wollte man einen systematischen Gegensatz behaupten, wäre dieser dahingehend zu bestimmen, dass der Kartenromantiker Gracq im Grunde bestreitet, dass es überhaupt so etwas wie Orte gibt. Eine solche Position ist zweifellos extremer als die Certeaus. Gemeinsam aber ist beiden der Primat der Handlung.

Plötzlichkeit – der Raum als Ereignisträger

Alles was in *Le Rivage des Syrtes* geschieht, bildet in diesem Sinne eine lose Abfolge plötzlich eintretender Ereignisse.⁴⁵ Dieser Umstand ist umso bemerkenswerter, als der Roman trotz seiner räumlichen Grundausrichtung streng linear erzählt ist. Er enthält kaum Vor- und Rückblicke. Trotz dieser Linearität, obwohl sich oberflächlich betrachtet alles aus dem Vorherigen ‚entwickelt‘, ist Gracq stets darum bemüht, jedes einzelne Ereignis als plötzliches Raumereignis darzustellen, so als wollte er unterstreichen, dass Zukunft etwas ist, das uns in unverhoffter Weise aus dem Raum zukommt.

Unter der Hand zeigt sich an dieser Stelle, wie wenig dem Stereotyp von hier linearem Zeit- und dort verzweigtem Raumroman zu trauen ist. Was diese Kontrastsetzung vorneweg ausblendet: Zeitromane sind alles andere als linear. Da sie versuchen, eine Geschichte zu entwickeln, benötigen sie, um das Ursachengeflecht der Geschichte zu entfalten, vielfach erzählerische Vor- und Rückblicke. In dem Maße, wie Gracqs am Raum orientierter *Décadence*-Roman den Anspruch preisgibt, eine schlüssige kausale Geschichte zu erzählen, kann er auf die erzählüblichen Vor- und Rückblicke weitgehend verzichten. Er ist deshalb linearer als jeder Zeitroman – nicht deshalb, weil er eine monokausale Geschichte erzählen wollte, sondern weil er die Ereignisse, die seiner Auffassung zufolge aus dem Raum als Ereignisträger eintreten, auf der Zeitachse lediglich abträgt. Mit anderen Worten: Die lineare Erzählanlage der *Syrtes* ist die Kehrseite der Plötzlichkeit. Sie entfaltet nichts weiter als eine lineare Folge plötzlicher Ereignisse, die der Raum birgt.

Alle wesentlichen Ereignisse in den *Syrtes* sind über diese Erzählfigur kodiert. Als Aldo im Kartenzimmer über den Karten brütet, tritt der Kapitän ein. Aldo hört einen schweren Schritt, versucht Haltung einzunehmen und wird doch *in flagranti*⁴⁶ ertappt. Markanter noch ist ein Besuch Vanessas gestaltet, die ihn ebenfalls bei den Karten überrascht. Er war eingeschlafen.

Au sortir de ce sommeil bref, il me semblait retrouver la pièce inexplicablement changée. Dans un soudain retour de peur panique, sous mon regard bien réveillé, les murs de la salle continuaient à bouger légèrement [...], et je devinai soudain que les ombres dansantes oscillaient sur les murs avec la flamme même de ma

⁴⁵ Zur Kategorie der Plötzlichkeit, cf. Karl-Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. Bachtin (*Chronotopos* (wie Anm. 16), p. 15) zeigt, dass die Plötzlichkeit bereits seit der Antike ein Grundzug des Abenteuerromans ist. Sie verkettet in loser, nicht kausaler Folge die einzelnen Ereignisse. Das trifft im Grundansatz auch für *Le Rivage des Syrtes* zu – und dennoch ist die Plötzlichkeit hier anders ausgeprägt. Während sie im antiken Abenteuerroman eine Scharnierfunktion besitzt, dient die Plötzlichkeit bei Gracq vorwiegend dazu, vergleichsweise alltägliche Begegnungen zu überhöhen. Auf den Umstand, dass bei Gracq Plötzlichkeit Kausalität ersetzt, hat bereits Jüttner hingewiesen; cf. Jüttner: „Gracq. *Le Rivage des Syrtes*“ (wie Anm. 20), p. 263sq.

⁴⁶ Cf. Gracq: *Le Rivage des Syrtes* (wie Anm. 6), p. 33.

lanterne, et que la porte derrière moi s'était depuis quelques secondes ouverte sans bruit.⁴⁷

In vergleichbarer Weise leitet Gracq die bereits besprochene Porträtszene ein. Aldo nimmt das Porträt von Vanessas Vorfahren anfänglich gar nicht wahr. Dennoch lädt es den Raum bereits im Vorfeld mit Spannung auf.

Et je compris soudain quelle gêne j'avais senti peser sur moi dès mon entrée dans la chambre et tout au long de mon entretien avec Vanessa. Il y avait eu un tiers entre nous.⁴⁸

Kaum weniger plötzlich stellt sich der Eintritt eines Abgesandten von Farghestan dar:

Il pouvait être onze heures du soir lorsque ma porte battit doucement sur la nuit silencieuse, et j'avais à peine eu le temps de lever la tête que quelqu'un soudain fut devant moi.⁴⁹

Auch als Aldo bei einem der Stadtoberen zur Audienz geladen ist, leitet Gracq die Begegnung als tergal ein. Obwohl das Treffen verabredet ist, ist die Begegnung überraschend, unverhofft:

J'entendis près de moi un pas glissant et étouffé [...]; une main se posa sur mon épaule, ou plutôt l'effleura [...].⁵⁰

Selbst das Großereignis des Romans, die Einfahrt in den Hafen von Farghestan, folgt dieser Raumdramaturgie: Der Mond verschleiert die Wolken, ein Hagelschauer überzieht das Schiff. Es klart auf, das Schiff gerät unter Beschuss. Wenn der Raum die Sicht frei gibt, tritt das Ereignis ein. Das gilt, wie wir gesehen haben, auch für die persönliche Begegnung. Ereignisreich ist diese weniger als solche, so bedeutsam auch das sein mag, was man jeweils bespricht, sondern weil sie aus dem Raum zukommt. Ohne dass der Andere sich in ihm verbergen würde, (ver)birgt der Raum den Anderen und mit ihm das Ereignis. Begegnungen sind Gracq zufolge deshalb eine vorrangig räumliche Angelegenheit.

Erwartungsraum versus Tatort: Zur Topologie blauer und grauer Nachkriegsliteratur

So sehr *Le Rivage des Syrtes* überschlägig als *Décadence*-Roman zu lesen ist, so wenig ist die historische Konstellation auszublenden. Der Roman ist nach dem 2. Weltkrieg geschrieben. Er handelt von einem Kriegsausbruch und führt diesen auf die Dekadenz der Gesellschaft zurück. Auch wenn der

⁴⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 105sq.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 224.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 302.

Roman jedes Einzelereignis als abenteuerhaft kodiert – sein wesentliches Spannungsmoment verdankt er dem Krieg. Ohne hiermit einem zynischen Ästhetizismus das Wort reden zu wollen – in spannender Weise erzählbar wird *Décadence* erst nachträglich. Erst vor dem historischen sowie binnenfiktional gesetzten Hintergrund des Krieges wächst dem Roman Bedeutung und Spannung zu.⁵¹ Insoweit bestätigt sich Wolfzettels These, dass das Denarrative in einer Verstellung der Aneignung von Welt gründe, *ex negativo*.

Wobei sich die Frage stellt, wie historisch trennscharf dieses Bezugssystem ist – zumal Wolfzettel unterstellt, das Modell des Denarrativen ließe sich auch auf den *Nouveau Roman* übertragen.⁵² Dass die beiden Hauptmerkmale des Denarrativen, die verstellte Aneignung von Welt und die brüchige Erzählstruktur, auch im *Nouveau Roman* erfüllt sind, ist unbestritten. Und dennoch: Erst der 2. Weltkrieg zeigt, wozu das ideologische Versprechen einer Aneignung von Welt führen kann. Diese Zäsur führt dazu, dass sich die Erzählmodelle denarrativer, raumorientierter Literatur beträchtlich verschieben. Gracq hat diese Verschiebung folgendermaßen zusammengefasst:

Cet après-guerre a connu sa littérature *gris famine*, comme la première avait eu sa *Chambre bleu horizon* – l'une et l'autre aussi parfaitement épisodiques qu'elles se sont crues souverainement missionnées.⁵³

Trotz aller kritischen Distanz gibt Gracq das Sendungsbewusstsein der Literatur nicht preis. Im dem Zitat vorausgehenden Absatz hält er Cocteau vor, dass ihm die Obsession einer langen Träumerei fehle, im nachfolgenden bekennt er sich selbst zu Wagner und Ernst Jünger, nicht ohne sich darüber zu beklagen, dass man ihn in die Schublade des Deutschfranzosen gesteckt habe. Wichtiger erscheint ihm sein langer Traum von den Energien Deutschlands oder aber auch von dem Blau der ersten Nachkriegszeit. Es ist diese Position, von der her *Le Rivage des Syrtes* zu verstehen ist: Gracq schreibt unzeitgemäßer Weise nach dem 2. Weltkrieg blaue Nachkriegsliteratur.

Es lohnt, diese kurze Notiz Gracqs etwas zu verlängern. Die Verschiebung zwischen blauer und grauer Nachkriegsliteratur zeichnet sich nicht nur inhaltlich ab, sondern auch daran, auf welche Genres der (Trivial)Literatur die hohe jeweils zurückgreift. Während die Literatur im Umfeld der *Décadence-Moderne* auf den Abenteuer- und Reiseroman rekurriert – Gracq ist im selben Geiste ein bekennender Verehrer von Jules Verne –, orientiert sich die zweite Nachkriegsliteratur vorwiegend am Kriminalroman, nament-

⁵¹ Die dem Roman eingeschriebenen geopolitischen Spannungen arbeitet Yves Lacoste heraus, cf. Yves Lacoste: *Paysages politiques. Braudel, Gracq, Reclus...*, Paris: U.G.E. (Le livre de poche), 1990, p. 151-189.

⁵² Cf. Wolfzettel: „Der ›deambulatorische‹ Roman“ (wie Anm. 1), p. 439.

⁵³ Julien Gracq: *Lettrines* (1967), in: Id.: *Ceuvres complètes*, vol. 2 (wie Anm. 40), p. 139-245, hier 200.

lich der *Nouveau Roman*. Ablesbar ist an dieser Gattungsverschiebung, wie unterschiedlich und wie zugleich konstant der Chronotopos beider Nachkriegsliteraturen ist. Hier wie dort birgt der Raum das Ereignis. Während jedoch die erste Nachkriegsliteratur noch darauf setzt, dass der (Ereignis)-Raum Geschichte ersetzen könne – nichts anderes impliziert der Begriff des Abenteuers –, unterstellt die zweite Nachkriegsliteratur, dass im Raum ein schmutziges Geheimnis verborgen sei. Mit anderen Worten: Die graue Nachkriegsliteratur ersetzt den Abenteuer Raum durch den Tatort.⁵⁴ Wolfzettel ist insofern zuzustimmen, dass wir es in beiden Fällen nicht länger mit einem geschichtsgläubigen und eben deshalb denarrativen Erzählen zu tun haben. In Blick zu nehmen ist jedoch auch, dass der Raum eine jeweils ganz andere Erzählstruktur befördert. Im einen Fall ist er trotz des Geschichtsskeptizismus der *Décadence-Moderne* noch vielversprechend, im anderen Fall wird er zum Träger einer Geschichte, die aus dem Raum in investigativer Weise herauszulesen ist. Der Topos des Tatorts ist nur *ein* Paradigma für dieses investigative Erzählmodell.

Gracq's Vorliebe für die blaue Nachkriegsliteratur führt dazu, dass er sich zumeist auch thematisch auf diese Zeit bezieht. So in *Le Rivaage des Syrtes* – auch wenn der Roman Handlungsort und -zeit verfremdet, ist das Klima das der Zwischenkriegszeit –, so in *Un balcon en forêt* (1958), in *Le Roi Cophetua* (1970), in *La Route* (1970), aber auch noch später in *La Forme d'une ville* (1985). Dass dieser thematische Bezug nicht zwingend ist, zeigt sich an der Erzählung *La Presqu'île* (1970). Sie spielt nach dem 2. Weltkrieg. Ihre Hand-

⁵⁴ Eine Ästhetik des Tatorts inauguriert bereits sehr früh Walter Benjamin, wobei es durchaus signifikant ist, dass er nach dem 2. Weltkrieg zu einem der führenden Theoretiker avanciert. Es ist des Weiteren unbenommen, dass die Beziehung des Kriminalromans zur hohen Literatur teilweise bereits früher zu verzeichnen ist und deshalb genauer abzuschatten wäre. So sind die Surrealisten durchweg begeisterte Leser von *Fantômas*, so kleidet Philippe Soupault in *Les dernières nuits de Paris* eine surreale Geschichte in eine Kriminalhandlung ein, so kodiert Aragon in *Le Paysan de Paris* die Buttes Chaumont als Ort des Verbrechens. Diese Tradition setzt sich zu Teilen bei Robbe-Grillet, dem wohl surrealistischsten Vertreter des *Nouveau Roman*, fort. Sein Roman *La belle captive* enthält ein Bild von René Magritte, das *Fantômas* darstellt. Obwohl es also Überschneidungen gibt, obwohl bereits der Surrealismus auf den Kriminalroman zurückgreift, sind wesentliche Differenzen nicht zu übersehen. Für die Surrealisten ist das Verbrechen in einer geheimnisvollen Weise faszinierend, und das heißt im Grunde abenteuerhaft. In den 1950er Jahren überwiegt demgegenüber ein vorwiegend investigatives Erzählmodell, so etwa bei Nathalie Sarraute, die von einer *Ère du soupçon* spricht, bei Robert Pinget in *L'Inquisiteur*, bei Michel Butor in *L'Emploi du temps*, und selbst der frühe Robbe-Grillet setzt vorrangig auf dieses investigative Moment. – Gracq hält demgegenüber auch nach dem 2. Weltkrieg an der visionären Kraft der surrealistischen Literatur der ersten Nachkriegszeit fest, cf. Julien Gracq: „Le Surréalisme et la Littérature contemporaine“ (1949), in: Id.: *Œuvres complètes*, ed. Bernhild Boie, vol. 1, Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1989, p. 1009-1033, hier 1024-1031.

lungskonstellation ist mit Butors *La Modification* (1957) weitgehend deckungsgleich. Da Gracq an dieser Stelle, wie zu unterstellen ist, den Butor'schen Text – einen Text grauer Nachkriegsliteratur – ironisch umschreibt, da er sich überdies, was die erzählte Zeit betrifft, auf das fremde Terrain der 1950er/60er Jahre begibt, steht zu erwarten, dass sich die Grundzüge blauer Nachkriegsliteratur nur umso deutlicher abzeichnen.

Gracqs *La Presqu'île* verhandelt wie Butors *La Modification* die Geschichte einer problematischen Begegnung mit der Geliebten. Die Pointe beider Texte besteht darin, dass die tatsächliche Begegnung ausbleibt, also genau das, was man typischer Weise von solchen Geschichten erwartet: die unmittelbare persönliche Auseinandersetzung. Butor und Gracq begnügen sich damit, die Anreise zu beschreiben und laden auf ihr in einem erzählerischen Monolog die gesamten Beziehungsprobleme ab.

Nichtsdestoweniger weisen beide Geschichten markante Unterschiede auf. In *La Modification* bricht der Handlungsreisende Delmont unverhofft auf, um seine Frau in Paris zu verlassen. Er fährt zu seiner Geliebten nach Rom, um sie nach Paris zu holen. Auf seiner Bahnreise wird ihm Station für Station klar, dass er, wenn er sein Vorhaben ausführt, eben dort enden wird, wo er herkommt: In einer festen Beziehung in Paris. Kaum in Rom angekommen, setzt er sich, ohne die Geliebte zu treffen, in den Gegenzug und fährt zurück. Anders gelagert ist die Reisebeziehungsgeschichte bei Gracq. Sein Protagonist Simon steht nicht zwischen zwei Frauen. Er will seine Geliebte, die ihm an seinen Urlaubsort nachreist, vom Bahnhof abholen. Da sie nicht mit dem Mittagszug kommt, fährt er durch die Gegend. Auch ihm wird bewusst, wie festgefahren die Beziehung zu seiner Geliebten ist. Er vertrödelt sich und verpasst sie beinahe bei ihrer abendlichen Ankunft. Die Erzählung endet damit, dass er auf der falschen Seite des Bahnsteigs steht. Als er seine Geliebte begrüßen und wohl auch umarmen will, stößt er mit dem Knie gegen eine Absperrung. „Comment la rejoindre?“ pensait-il, désorienté“⁵⁵ lautet der letzte Satz der Erzählung.

Bereits am Verlauf beider Geschichten zeigt sich die Differenz von blauer und grauer Nachkriegsliteratur. Die Butor'sche Geschichte thematisiert zwar keinen Tatort, jedoch hat der Raum in ihr eine klärende, detektorische Funktion. Delmonts Modifikation trägt sich auf der Wegstrecke der Reise ab. Dieser Beziehungsraumauflösungsarbeit fällt bei Butor das Imaginäre – das heißt konkret: die Beziehung zur Geliebten – zum Opfer. Ganz anders bei Gracq: Simon hält am Imaginären fest, wissend, dass es imaginär ist. Das ist, wenn man so will, das notorische Blau der ersten Nachkriegsliteratur.

Unterschiedlich sind deshalb die Erzähltopologie und der Spannungsverlauf beider Geschichten. Während der Butor'sche Erzählraum polar ist –

⁵⁵ Julien Gracq: *La Presqu'île*, in: Id.: *La Presqu'île*, Paris: José Corti, 1970, p. 33-179, hier 179.

Delmont schwankt zwischen zwei Frauen und Städten, zwischen Paris und Rom, kaum ist er am einen Pol angelangt, schwingt er wie ein Pendel zurück –, ist der Gracq'sche vektoriell. Zumal die Schlusszene, in der Simon gegen die Absperrung stößt, hält diese Vektorhaftigkeit fest.

Diese differente Erzähltopologie prägt sich auch sonst breitfältig aus. Man betrachte nur die Verkehrsmittel, diese chronotopischen Raumzeitgeräte *par excellence*: Delmont sitzt im Zug. Dieser trägt ihn seiner Geliebten unweigerlich zu – und er kehrt dennoch um. In einer nachgerade spiegelverkehrten Situation befindet sich Simon. Bei ihm sitzt die Geliebte im Zug, während er selbst mit dem Auto durch die Gegend fährt. Er könnte deshalb ausweichen – und kommt dennoch an, sei es auch nur an einer Schranke. Den unterschiedlichen Verkehrsmitteln korrespondiert ein kaum weniger gegenläufiges Landschafts- und Kartenmodell. Delmont bewegt sich im Zug in einem ungegenständlichen Leerraum vorüberziehender Toponyme, in einem reinen Zeitraumraster, das er wie eine Karte über seine Beziehung legt. Durchaus verwandt ist diese Beziehungskarte mit der des ungenannten Erzählers in Robbe-Grillet's *La Jalousie*. Dort eröffnen Durchblicke durch die Lamellen der Jalousie und die Planken der Terrasse ein neutrales Untersuchungsfeld, das der Erzähler Quadrant für Quadrant absucht, um herauszufinden, ob seine Frau ihn mit Franck betrügt. Mit verwandtem Gestus inspiziert Delmont die Beziehung zu seiner Geliebten Station für Station. Hier wie dort zeichnet sich der investigative Charakter der Erzählung in einem qualitätslosen, rasterhaften Kartenmodell ab.

Ganz anders, nicht kartenrasterhaft, sondern erwartungsräumlich ist demgegenüber die Landschafts- und Kartenwahrnehmung Simons. Wiewohl auch er auf einer Spazierfahrt Klarheit über seine Beziehung erlangt, betrachtet Simon die Landschaft nicht als Untersuchungsfeld, sondern als Projektionsraum seines Freiheitsbegehrens.⁵⁶ Die Offenheit und die Überraschung, die Simon von seiner Geliebten nicht mehr erwartet – er trägt sie in die Landschaft, aber auch in die Karte hinein.

La carte routière écourta le déjeuner; les itinéraires le fascinaient; c'était un avenir clair et lisible qui pourtant restait battant, une ligne de vie toute pure et encore non frayée qu'il aimait d'avance et faisait courir à son gré au travers des arborisations des chemins.⁵⁷

Es bleibt anzumerken, dass und in wie unterschiedlicher Weise beide Texte das Verdikt, mit dem die Romantik die Karte belegte, aufgreifen und abwandeln. Während Gracq der Romantik entgegenhält, dass auch Karten roman-

⁵⁶ Dass und wie sehr gerade das Fortbewegungsmittel des Autos an dieser Erwartungsräumlichkeit von Karte und Landschaft teil hat, zeigt Jean-Yves Laurichesse: „Le vagabondage automobile dans *La Presqu'île*“, in: Patrick Marot (ed.): *Les dernières fictions. «Un balcon en forêt»*. *«La presqu'île»*, Paris: Minard (Julien Gracq; 5), 2007, p. 171-197.

⁵⁷ Gracq: *La Presqu'île* (wie Anm. 55), p. 50sq.

tisch sein können – denn auch sie lassen sich als Projektionsfläche von Sehnsüchten und Erwartungen benutzen –, greift der Nouveau Roman das romantische Verdikt über die Karte auf, um darzulegen, wie antiromantisch er ist. Mit anderen Worten: Während für Gracq die Karte ein Sehnsuchtsraum ist, ist sie für den Nouveau Roman ein Raum, mit dem sich Sehnsüchte kartieren und das heißt in einer räumlich dekonstruktiven Weise hinterfragen lassen. Es ist nicht zu unterstellen, dass Gracq diese dekonstruktive Dimension übersieht. Er weigert sich lediglich, der Reflexion oder auch der Investigation das Begehren zu opfern.

Aufgrund ihrer konträren Topologie besitzen beide Geschichten einen unterschiedlichen Spannungsverlauf. In einem strikten Sinne des Wortes ist *La Modification* alles andere als spannend. Nie befällt uns als Leser die Sorge, dass Delmont seine Geliebte nicht treffen oder nicht zu seiner Frau zurückkehren würde. Wir bewegen uns auf dieser Reise in einem reinen Reflexionsraum. Wir folgen Delmonts Assoziations- und Erinnerungsspuren, ohne dass uns diese, wie etwa ein Abenteuerroman, fesseln würden. In eine ganz andere Lage versetzt uns Gracq. Er bietet uns als Leser einen Wegeraum an. Er legt umfänglich dar, wo genau sich Simon jeweils befindet, wie spät es ist, wie sehr sich Simon zeitvergessen vertrödelt. Deshalb sorgen wir uns darum, dass er seine Geliebte verpasst. Erzählerische Spannung entsteht hierbei – und das ist typisch für Gracq – aus dem Raum. Gemessen an *Le Rivage des Syrtes* wählt Gracq in *La Presqu'île* jedoch ein durchaus neues Erzählmodell. Während die räumliche Erzählspannung in *Le Rivage des Syrtes* mehr behauptet als eingelöst ist – alle Räume sind in einer abenteuerhaften Weise hoch bedeutsam, ohne dass eigentlich etwas geschieht –, während deshalb der Fortgang der Ereignisse der Figur der Plötzlichkeit überantwortet ist, erzeugt *La Presqu'île* räumliche Erzählspannung ungleich homogener allein aus den Wegedistanzen, aus der Tageszeit und aus der Karte.

Was das Verhältnis von Décadence und Moderne betrifft, wäre es sicherlich überzogen, bei *La Presqu'île* in einem strikten Sinne des Wortes von Décadence zu reden – und dennoch bleibt der wesentliche transgressive Impuls der Décadence-Moderne gegen das allzu Ein- und Festgefahrene erhalten. Nun ist damit vergleichsweise wenig gesagt. Lotman zufolge ist die Überschreitung ein Grundmerkmal jeglicher sujethaltiger Erzählung. Präziser und zugleich differenzierungsfähiger sind meines Erachtens Begriffe wie die der blauen Nachkriegsliteratur und des Erwartungsraums. Als Vanessa in *Le Rivage des Syrtes* in die Küstenstadt Maremma zieht, fragt Aldo sie, was ihren Umzug veranlasst habe. Sie antwortet: „J'attends.“⁵⁸ In einem Warte-/Erwartungsraum befindet sich auch Simon, der seine Geliebte vom Bahnhof abholen will. Über die Figur des Erwartungsraums lässt sich nicht

⁵⁸ Gracq: *Le Rivage des Syrtes* (wie Anm. 6), p. 101.

zuletzt und einmal mehr die Differenz von blauer und grauer Nachkriegsliteratur bestimmen. Während der Erwartungsraum bei Gracq vektoriell ist, nimmt ihm Beckett, der sprichwörtlich für das Grau der zweiten Nachkriegsliteratur steht, seine vektorielle Spitze, indem er ihn in einen reinen Warteraum ohne Perspektive transformiert.

Estragon:	Komm, wir gehen.
Wladimir:	Wir können nicht.
Estragon:	Warum nicht?
Wladimir:	Wir warten auf Godot.
Estragon:	Ach ja. ⁵⁹

Erwartungsraum und Genre – eine Topologie der modernen Großstadt unter den Vorzeichen einer anderen, randständigen Moderne

Die Erzählung *La Presqu'île* ist im Werk Gracqs ein Ausnahmetext. Das Unterfangen, aus der Karte heraus Erzählspannung aufzubauen, ist so ungewöhnlich, dass es nur um den Preis des Selbstplagiats zu wiederholen gewesen wäre. Durchaus sprechend ist vor diesem Hintergrund der Umstand, dass *La Presqu'île* der letzte fiktionale Erzähltext Gracqs ist. Im Gefolge verfasst er neben Essays Reisebeschreibungen (*Autour des sept collines*, *Carnets du grand chemin*) sowie den autobiographischen Text *La Forme d'une ville*. Gemeinsam ist zumal den letztgenannten Textgruppen, dass der Raum in ihnen nicht länger Träger erzählerischer Spannung ist. Stattdessen begnügt sich Gracq damit, in autobiographischer Weise anzugeben, wieso Räume für ihn spannend sind. Oberflächlich betrachtet greift er damit auf Altbewährtes zurück, auf das Stilmittel einer unmittelbaren Thematisierung, das zumal in autobiographischen Texten gebräuchlich ist.⁶⁰ Wobei nicht zu übersehen ist, dass und wie Gracq die traditionellen Gattungsschemata bricht. So untergliedert er die Reisebeschreibung *Autour des sept collines* in die drei Abschnitte *Autour de Rome*, *À Rome* und *Loin de Rome*. Während Reisebeschreibungen typischer Weise einen homogenen Raumzeitverlauf besitzen – der Autor berichtet, was er jeweils vor Ort an Neuem sieht und erlebt –, spreizt Gracq die Reisebeschreibung, diese Vor-Ort-Literatur schlechthin, zugunsten des Erwartungsraums in eine Vor- und Nachbetrachtung auf und verleiht ihr so eine neue zeitliche Tiefendimension. Zumal die Annäherung an Rom beinhaltet mit der Anreise im Grunde denselben Erzählbogen, der uns bereits aus *La Presqu'île* bekannt ist – mit dem Unterschied freilich, dass er hier nicht länger unmittelbar Spannung erzeugt, sondern in die Gliederung des Textes

⁵⁹ Cf. Samuel Beckett: *Warten auf Godot*, in: Id.: *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, p. 7-205, hier 103.

⁶⁰ Cf. Michel Murat: *Julien Gracq*, Paris: Belfond, 1991, p. 244-246.

einwandert. In subtiler Weise ist die räumliche Erzählspannung im Aufbau des Textes aufgehoben.

Dieses Gliederungsprinzip durchzieht in vergleichbarer Weise *La Forme d'une ville*. Vorrangig ist jedoch ein weiterer Gattungsbruch zu verzeichnen. *La Forme d'une ville* ist im weitesten Sinne des Wortes eine Autobiographie. Gracq beschreibt in ihr seine siebenjährige Internatszeit in Nantes. Ungewöhnlicher Weise erfahren wir in dieser ‚Autobiographie‘ jedoch fast nichts über Gracqs Leben im Internat. Stattdessen wartet der Text in umfänglicher Weise mit einer Beschreibung von Nantes auf. Gracq beschreibt nicht sein tatsächliches Leben dort drinnen im Internat, sondern einen Wunsch- und Erwartungsraum dort draußen. So wie in *Autour des sept collines* der Erwartungsraum den Vor-Ort-Charakter der Reisebeschreibung zeitlich zerdehnt, so disloziert *La Forme d'une ville* die autobiographische Geschichte in die Beschreibung der Stadt. In beiden Fällen bricht Gracq, indem er am Chronotopos des Erwartungsraums festhält, traditionelle Gattungsschemata.

Die Stadt als Erwartungsraum des Internatsschülers, die ‚Autobiographie‘ als Beschreibung der Form einer Stadt. So wenig *La Forme d'une ville* als Autobiographie zu lesen ist, so sehr entzieht sie sich dem Genre der Großstadtliteratur. Das hat durchaus sachhaltige Gründe. Wie Gracq selbst einräumt, ist Nantes als moderne Großstadt vergleichsweise atypisch: Die bewegten 1920er Jahre, die Metropolen wie Paris und Berlin so nachhaltig prägten, hielten hier kaum Einzug, und selbst dieses etwas rückständige Nantes war ihm als Internatsschüler verwehrt. Nicht zuletzt ist Gracq, wenn man die Hochkonjunktur der Großstadttex-te in den 1920er Jahren als Maß anlegt, als Autor für das Genre zu spät geboren. Aufgrund dieser mehrfachen Randständigkeit muss Gracq seine Großstadt allererst erfinden. Er schreibt deshalb in gattungsbrüchiger Weise eine höchst persönliche Großstadtautobiographie. In ihr verschränken sich Aspekte des Großstadttromans mit solchen des Bildungsromans.⁶¹ Nantes ist Gracqs Großstadt. Sie prägt ihn wie sonst nur Goethes Meister die Lehrjahre. Bereits einleitend weist er darauf hin, dass er kein Porträt von Nantes zeichnen wolle. Nantes sei vielmehr sein persönliches *Vademekum*.⁶²

Man hat zu Recht darauf hingewiesen, dass *La Forme d'une ville* keine Autobiographie, sondern eine Autofiktion sei.⁶³ Es ist unbenommen, dass die vorstehend angeführten Gattungsbrüche sich durchaus auch hieraus erklären lassen.⁶⁴ Indem Gracq das vielleicht gar nicht so moderne Nantes

⁶¹ Explizit bezieht sich Gracq am Ende des Romans auf Goethe, cf. Gracq: *La Forme d'une ville* (wie Anm. 3), p. 211: „[...] toute impression se faisait empreinte, ou plutôt, au sens goethéen, forme empreinte, destinée en vivant à se développer.“

⁶² Cf. *ibid.*, p. 7sq.

⁶³ Cf. Bernard Vouilloux: *Gracq autographe*, Paris: José Corti, 1989.

⁶⁴ Cf. Philippe Gasparini: *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris: Seuil, 2008. Gracq findet hier allerdings keine Erwähnung.

zur Großstadt schlechthin umdeutet, erschreibt er sich seine Teilhabe an der Moderne. Dass er dabei sein Ich vom Raum her aufbaut, rundet das Bild ab. Zuvörderst streicht das Konzept der Autofiktion den genieästhetisch aufwüchsigem Begriff des *bios* zugunsten von (räumlicher) fiktiv zusammengestückelter Kontingenzen. Man wird diesem Befund nicht widersprechen wollen. Und dennoch stellt sich die Frage, ob das Konzept der Autofiktion im Versuch, den alten Subjektbegriff zu dekonstruieren, diesen nicht *à contre-cœur* mit anderen Mitteln fortschreibt, um unter der Hand das autobiographische Grundschema in eine Form von Metagenre zu transponieren.⁶⁵

Eine chronotopische Untersuchung setzt andere Akzente: Sie untersucht nicht die Auto-Fiktion, und das heißt die Konstitution des Selbst im Text, sondern allenfalls dessen topologische Verortung oder aber auch, allgemeiner gefasst, die des Erzählens. Deshalb wähle ich für *La Forme d'une ville* als Bezugspunkt nicht das Gattungsumfeld der Autobiographie/-fiktion, sondern das der Großstadtliteratur – so sehr auch die Erwartungsräume Gracqs sich von den Stereotypen der Großstadtliteratur unterscheiden mögen. Wie fern Gracq dieser steht, haben wir bereits an *Le Rivage des Syrtes* gesehen. Während dieser Roman vor dem Genre des Großstadtromans mehrfach zurückweicht – es ist kein Großstadtroman, sondern ein Stadtstaatroman, die Stadt ist nicht modern, sondern dekadent –, greift Gracq in *La Forme d'une ville* das Genre des Großstadtromans auf, ohne freilich die Topologie zu verändern. Sicherlich: Orsenna ist ein Sumpf, Nantes ist modern. Aber auch wenn die Ausgangsorte vordergründig anders kodiert sind, weisen beide Texte dieselbe ‚subjektive‘ Topologie auf. Der Protagonist ist nicht am Ort der Moderne, er erwartet das Neue von woanders her. Das ist die grundlegende Perspektive Gracqs auf die Topologie der *Décadence*, aber auch auf die Moderne und die moderne Großstadt.

Aufgrund dieser Topologie setzen sich in *La Forme d'une ville* die Differenzen zum Großstadtroman, die wir bereits in *Le Rivage des Syrtes* verzeichnen konnten, in abgewandelter Form fort. Anders als bei den typischen Großstadtgängern ist die Erfahrung der Moderne und der modernen Großstadt bei Gracq nicht an technisch-medialen Gegebenheiten wie etwa der Geschwindigkeit abzulesen, sie ist ein imaginäres ‚Da-Draußen‘, etwas jenseits der Mauern des Internats. Sie erschließt sich nicht in der lockeren Ungebundenheit des Flaneurs, der in der Großstadt mit übergenauem, diagnostischem Blick die Zeichen der (modernen) Zeit erkennt, sondern ist vorrangig Neuland. Sie ist mehr Verheißung als Gegenstand der Analyse. Sie zerstört nicht die Aura durch Technik, sondern besitzt die Aura eines nächstliegenden Raums, der, so nahe er auch liegt, als kaum betretbar erscheint.

⁶⁵ Cf. Alfonso de Toro / Claudia Gronemann: „Einleitung“, in: Id. (eds.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, Hildesheim: Olms, 2004, p. 7-21, hier 8-10.

Während den Surrealisten die Moderne sich am gefundenen Phänomen erschließt, die ihnen ein doppelbödiger Großstadtraum zuspießt, während die Karten, die Toponyme, die Fotografien von Orten – ‚das ist die Getränke-karte des Café Certa‘⁶⁶ – im Surrealismus vorrangig dazu dienen, das Surreale, die Moderne oder aber auch die *Décadence* zu verorten – die Karte ist an dieser Stelle der Garant des Surrealen im Realen –, ist bei Gracq bereits die Großstadt und deren Karte imaginär.

Karten und Landschaften des Imaginären

Häufig verortet bei Gracq deshalb die Karte nicht die Moderne, sondern besitzt einen nachgerade autonomen, nicht-referentiellen Status, in dem sie selbst als Signatur des Aufbruchs und der Moderne figuriert. Das zeigt sich exemplarisch in einem Passus, in dem Gracq die Abgeschlossenheit seiner Internatssituation beschreibt, um dann das hieraus resultierende Verhältnis zu Nantes in einer Kartenmetapher zusammenzufassen:

[...] une ville où toutes les perspectives donnaient d'elles-mêmes sur des lointains mal définis, non explorés, un canevas sans rigidité, perméable plus qu'un autre à la fiction. Chacun des rhumbs qui étoilaient cette rose des vents fleurissait naturellement, indéfiniment, pour l'imagination.⁶⁷

Die Karte – und nichts anderes als die Karte klingt in dem „canevas sans rigidité“ und zumal in der „rose des vents“ an – ist, anders als bei den Surrealisten, nicht länger Beweisträger des Surrealen,⁶⁸ sie wird zum Nährboden der Phantasie. Dennoch ist nicht zu übersehen, dass wir es im vorliegenden Fall mit einer Karte im strikten Sinne zu tun haben, wenn auch mit einer etwas ungewöhnlichen. Sie besteht aus nichts weiter als aus einem Gradnetz und der Windrose. Das ist eine Karte in Rohform, ein reines Kartenschema,

⁶⁶ Cf. Aragon: *Le Paysan de Paris* (wie Anm. 27), p. 97.

⁶⁷ Gracq: *La Forme d'une ville* (wie Anm. 3), p. 4.

⁶⁸ Es ist durchaus einzuräumen, dass da und dort bereits die Surrealisten die Karten nicht bloß als topographische Beweisträger, sondern zugleich auch als Bild des Surrealen verwenden. So Aragon, wenn er die Buttes Chaumont mit einer Nachtmütze vergleicht (cf. Aragon: *Le Paysan de Paris* (wie Anm. 27), p. 169). Anders Max Ernst. Er zeichnet in *Le jardin de la France* (1962) in die Karte Frankreichs zwischen Loire und Indre einen Frauenkörper ein. Bereits Max Ernst definiert also die Karte als Raum des Begehrens und der Erwartung, jedoch handelt es sich hierbei um ein Einzelmotiv. Erst bei Gracq wird es zu einer topologischen Konstante. Nicht zu übersehen ist nicht zuletzt, dass Max Ernst zwar auf eine kartographische Darstellung zurückgreift, sein Bild jedoch als *Garten* betitelt. Das Objekt des (männlichen) Begehrens ist weiblich, Max Ernst sexiert in diesem Sinne die Karte und tauft sie in einen Garten um. Denn was wäre weiblicher als Gärten...! Durchaus in diesem Sinne lernt auch Aldo Vanessa in einem Garten kennen. Und dennoch steht in *Le Rivage des Syrtes* etwas ganz anderes im Blick. Nicht das Objekt des männlichen Begehrens, sondern dessen Struktur. Diese ist nicht gartenhaft, sondern in einer projekthaft-transgressiven Weise kartenhaft.

in das noch nichts eingetragen ist. Obwohl diese Karte leer ist, obwohl Gracq im Folgenden mit ungleich genaueren kartographischen Angaben aufwartet – der vorstehende Passus zeigt uns die Gracq'sche Karte von Nantes schlechthin: Ein unbeschriftetes Kartenschema, einen Erwartungskartenraum.

In dem Maße, wie die Gracq'sche Karte imaginär ist, ist sie, wie alles Imaginäre, vielfach besetzbar. So grundlegend das vorstehende Beispiel auch sein mag, andernorts deutet Gracq alles, was die Karte nur an technischen Mitteln zu bieten hat, in eine Figur des Imaginären um. Während in dem vorstehenden Zitat die Lineatur der Karte, ihre Rasterung löchrig und durchlässig ist, sind Aldos Seekarten von scharfen Grenzziehungen geprägt, aber deshalb kaum weniger faszinierend. Klar umrissen ist auch die Karte in *La Presqu'île*. Sie enthält eine klare, ablesbare und dennoch pulsierende Zukunft, eine gänzlich reine und noch ungebahnte Lebenslinie.⁶⁹ Kaum anders, wenn auch einmal mehr im Detail variant, sind die Kartenträume Gracqs zu seiner Kinderzeit verfasst. Wie er in *La Forme d'une ville* berichtet, verbrachte er die Dürreperioden, in denen ihm die Lektüre von Jules Verne verwehrt war, vor einem veralteten *guide Michelin*, wobei er es nicht verabsäumt, auf eine Besonderheit dieser Kartenlektüre hinzuweisen. Interessant erschienen ihm aufgrund einer kindlichen Vorliebe für den Elitismus – man könnte auch sagen, aufgrund einer knabenhaften Vorliebe für den Superlativ – nur die Städte, die mehr als 100.000 Einwohner und überdies eine Straßenbahn besaßen.⁷⁰

Was auch immer zum Instrumentarium der Kartographie und der Geographie gehört – der Raster, die Magnetnadel, die Grenze, die Straße, die Einwohnerzahl einer Stadt –, all dies eröffnet für Gracq zuvörderst eines: einen Phantasieraum. Wobei nicht zu übersehen ist, dass Gracq stets auch den Gegenpol solcher Phantasie akzentuiert. So korreliert er die Grenze mit der Transgression, den Raster mit der Lücke, die schiere numerische Größe mit der Vorstellung der Großstadt und nicht zuletzt in *La Presqu'île* die vorgezeichnete Straße mit der ungebahnten Lebenslinie. Zumal in diesem Passus ist der Wechselbezug von imaginärem und tatsächlichem Raum, von Grenze und Entgrenzung deutlich gesetzt. Die Zukunft, die Simon aus der Straßenkarte herausliest, ist klar, ablesbar und dennoch pulsierend. Auch wenn diese Kartenbehandlung einmal mehr das Grundmuster der Transgression aufruft, besitzt sie eine etwas andere Orientierung. Sie definiert sich nicht über das horizontale Spannungsverhältnis von Peripherie und Zentrum, sondern steht vertikal zu ihm – so buchstäblich der Finger Simons, mit dem er die Karte abfährt. In Rede steht hierbei nicht die Überschreitung

⁶⁹ Cf. Gracq: *La Presqu'île* (wie Anm. 55), p. 50.

⁷⁰ Cf. Gracq: *La Forme d'une ville* (wie Anm. 3), p. 17-19.

kartierter Grenzen, sondern die Überschreitung der Karte durch Phantasie – einer Phantasie, die sich gleichwohl nicht von der Karte lösen kann.

So fasziniert Gracq von Karten und *Guides Bleus* auch ist, so reserviert steht er ihnen da und dort gegenüber. Etwa wenn er sein Verhältnis zu Nantes während seiner Internatszeit beschreibt. Er legt Wert darauf, dass er in der Stadt gelebt hat und grenzt seinen persönlichen Zugang zu ihr von dem touristischen ab, den die *Guides Bleus* befördern. Diese versetzen einen, wie Gracq anmerkt, in die Situation eines Seemanns, der sich beim Ansteuern eines Hafens allein auf die Landmarken verlässt.⁷¹ Auffällig ist, dass Gracq an dieser Stelle die sonst überwiegend positiv konnotierten Motive Seemann, Hafen, Landmarke ins Negative wendet. Kaum weniger bemerkenswert ist, dass er trotz seiner erklärten Vorliebe für Karten seine Überlegungen mit einem nachgerade rousseauistischen Bekenntnis zur Landschaft abschließt. Über seine Stadtspaziergänge in Nantes berichtet er:

J'allais à l'aventure, en petit sauvage, dans les rues d'une ville non triée, non étiquetée, non répertoriée, me laissant imprégner indistinctement de ses masses de pierre inégales, de ses trouées de lumière, de ses chemins d'eau, des tranchées ombreuses de ses rues encaissées, comme on s'imprègne d'un paysage sans le moindre souci d'en ranger les éléments par ordre d'excellence [...].⁷²

Man vergleiche diesen Passus mit dem über den kindlichen Elitismus! Gegensätzlicher können zwei Stadtbilder kaum sein: Im einem Fall untersteht die Stadt dem grobmaschigen Ranking der schieren Zahl, im anderen Fall ist alles in ihr ohne Rang. Man mag dafürhalten, dass die Gracq'sche Topologie stets schon zwischen dem Karten- und dem Landschaftsparadigma schwankt, und dass im Fall der vorstehenden Zitate die konträre Option Landschaft versus Karte sich aus den gegensätzlichen Perspektiven und Lebensaltern herschreibt. Eine solche Lesart entspricht durchaus dem Projekt Gracqs. Er versucht darzulegen, in wie vielschichtiger Weise ihn Nantes geprägt hat. Lesbar wird so ein polyphoner Raum, der sich beziehungsreich überlagert.

Unter dem Blickwinkel Stadtlandschaft/Karte stellt sich unabhängig davon die Frage, aufgrund welcher Topologie Gracq im einen Fall die Karte und im anderen Fall die Landschaft bevorzugt. Wie sich an dem Beispiel abzeichnet, unterliegen beide nicht nur der Dichotomie von Décadence/ morbide Landschaft und Moderne/transgressive Karte, sondern überdies einem Distanzregulativ. Karten sind für Gracq genau dann attraktiv, wenn er nicht vor Ort ist. Vor Ort erweisen sie sich als hinderlich, weil sie das Hier auf das Bekannte reduzieren. Deshalb optiert er vor Ort für die Landschaftswahrnehmung. Ablesbar ist an dieser Distributionsbeziehung von Karte und Landschaft beider konzeptionelle Ausrichtung. Karten stellen bei Gracq,

⁷¹ Cf. *ibid.*, p. 106.

⁷² *Ibid.*, p. 108.

weil sie imaginär sind, nicht vorrangig eine Gegend dar. Sie bezeichnen mehr die Ferne überhaupt als einen konkreten Ort. Deshalb werden sie vor Ort, dort wo sie auf ihr Signifikat und das heißt auf das Reale treffen, wertlos. Tragfähiger erweist sich dort das Landschaftskonzept, weil es weicher, dehnbarer ist als die harte, alles vereindeutigende Karte.

Von dieser Verteilung ist bereits die Erzählanlage in *Le Rivage des Syrtes* geprägt. Der Roman exponiert das Thema der Transgression mit dem Kartenzimmer, um dann im weiteren Verlauf, wenn Aldo sich seinem Ziel nähert – wie auf der Insel Vezzano – auf Landschaftsbilder zu setzen. Wobei selbst dieser grundsätzliche Schwenk von der Karte zur Landschaft genauer zu differenzieren ist. Denn wie wir gesehen haben, ist die Landschaft auf der Insel Vezzano ihrerseits kartenhaft. Sie enthält mit dem Tängri eine Landmarke. Eben diese verwirft der vorstehende Passus in *La Forme d'une ville*. Auch diese Differenz erklärt sich aus dem Regulativ von Distanz und Nähe. Während Aldo sich auf der Insel noch vor der Stadt befindet, ist der Internatsschüler Gracq bereits in der Stadt.

Stadtraum versus Erwartungsraum, Nantes als Blaupause, literarische Topologien

So zugespitzt dieser Kontrast auch ist, Gracq kann ihn nicht aufrechterhalten, weil er als Internatsschüler nicht ‚vor Ort‘ ist. Deshalb ist das Gracq'sche Nantes über weite Strecken alles andere als ein vektor- und schriftloser reiner Landschaftsraum („une ville non triée, non étiquetée“⁷³). Zumindest aus der Rückbetrachtung, aus der heraus *La Forme d'une ville* geschrieben ist, stellt sich das Gracq'sche Nantes als ein durch und durch literarischer und deshalb überkodierter Raum dar.

Exemplarisch zeigt sich diese Literarizität in einem Passus, in dem Gracq Apollinaire zitiert:

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon

Um dann folgendermaßen fortzufahren:

Bien qu'Apollinaire situe sa rue expressément du côté de la porte des Ternes („J'aime la grâce de cette rue industrielle [...]“) j'ai toujours tendance à imaginer que de telles voies, si fraîchement, si naïvement ensoleillées, devaient se montrer de son temps surtout aux lisières sud-ouest de Paris, là où, vers 1910, le moteur à explosion et déjà l'aéroplane faisaient pousser [...] des bâtisses industrielles migrantes, aussi légères que les oiseaux de bois et de toile qu'elles abritaient [...].⁷⁴

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

Trotz dieses Einwands, in dem Gracq gleichsam nahelegt, Apollinare habe sich in der Adresse für seine poetische Erfahrung geirrt, räumt er im Folgenden ein, dass eine solche Stimmung auch in einem ganz gewöhnlichen bürgerlichen Viertel aufkommen könne. Es reiche hierfür

[...] une déclivité de la chaussée qui s'ouvre *tout à coup* devant votre pas invitante et tentatrice [...].⁷⁵

Die Sonne bläst ins Horn, das Abschüssige verlockt: Benannt ist damit das für Gracq bestimmende Moment von Vektorhaftigkeit, aber auch ein äußerst wechselbezügliches Verhältnis von Karte, Literatur und Landschaft, das sich auf einer gegenläufigen Topologie der Moderne abträgt. Diese ist im Folgenden genauer zu betrachten.

Die erste Topologie ist die einer Technik-Moderne, der zufolge die Moderne im Toponym kartographisch genau lokalisiert ist. Auch wenn Gracq Apollinaire widerspricht, auch wenn er nur eine persönliche Vorstellung und keine persönliche Erfahrung wiedergibt, im Grundansatz schließt er an seine Auffassung an: Die Erfahrung der Moderne ist an wohl definierten Orten und nur dort zu machen. Ganz anders ist die zweite Topologie verfasst. Ihr zufolge ist wenn nicht im strikten Sinne die Moderne, so doch das sie prägende Moment des Aufbruchs und der Verlockung weder an einen bestimmten Ort noch thematisch gebunden. Man kann diese Erfahrung überall machen, an Industriestandorten, aber auch im bürgerlichen Viertel, sofern der fragliche Raum nur hinlänglich vektoriell strukturiert ist. Topologisch stehen an dieser Stelle zwei konträre Modelle zur Disposition. Das erste ist nicht nur Apollinaire zuzuschreiben, es ist bestimmend für die Großstadtliteratur insgesamt. Das zweite ist prägend für den Gracq'schen Erwartungsraum. Während das eine den Ort der Moderne im Toponym kartiert, wartet das andere mit einem vektoriellen Schema auf, das man aufgrund seiner Vektorhaftigkeit zwar als kartenhaft bezeichnen kann, das jedoch keineswegs den Ort der Moderne bestimmt, sondern stattdessen deren erwartungskartenräumliches Schema.

Auch wenn die surrealistische Großstadterfahrung bei Gracq literarisch vermittelt ist, ist sie nicht epigonal. Gracq entwirft aus seiner Lektüre eine höchst eigenständige Topographie. Deutlich wird dies etwa in einer Einlassung zur alten Sternwarte.⁷⁶ Die alte Sternwarte ist ein vergessener, verlassener Ort, auf den er während seiner Internatsausgänge traf. Gracq lässt offen, was genau ihn an diesem Ort faszinierte. War es die Anmutung des abgeschlossenen, verwaisten Raums – das Motiv der Transgression klingt an – oder war es nicht vielmehr bloß und bereits der Zauber der technisch überholten Messgeräte, die hier zu besichtigen waren? Gracq verweist darauf, dass das Toponym *Ancien Observatoire* auf handelsüblichen Karten verzeich-

⁷⁵ *Ibid.*, p. 35 (Herv. F.S.).

⁷⁶ Cf. *ibid.*, p. 70-72.

net ist, er verortet seinen Erfahrungsraum, um dann eine ganz andere Kartographie zu entwickeln. Er habe den Zauber dieses Ortes gleichsam auf alle seine Lektüren durchgepaust, auf das *Haus Usher*, auf *Dracula* und viele weitere Lektüren, sofern sie nur geheimnisvolle Orte aufzuweisen hatten. Damit kehrt er die Beziehung von Karte, Landschaft und Literatur um. Der Eindruck eines Ortes/einer Landschaft verhält sich zur Literatur wie eine Blaupause, und das heißt mit anderen Worten, wie eine Karte. Die Literatur ist Gracq zufolge also nicht in jeder Hinsicht topographisch zu verankern (wie etwa im Großstadttroman) oder – ein Ansatz, den man heutzutage gerne verfolgt – in einer Epistemologie der Karte aufzulösen. In Blick zu nehmen ist stattdessen, wie fundamentale Raumerfahrungen Lektüren determinieren und sich wie ein Raster über sie legen.

Geprägt davon ist nicht nur Gracqs Lektüre, sondern auch sein Schreiben. Die eingangs erwähnte Bemerkung, dass er bei der Abfassung des *Rivage des Syrtes* seinen Weggang von Nantes vor Augen gehabt habe, ist diesem Motivkreis entnommen. Weitere wären zu nennen. So verweist er darauf, dass in die Erzählung *Le Roi Cophetua* sein Besuch der Rennbahn eingeflossen sei, und man kann *La Forme d'une ville* insgesamt als einen Text lesen, dessen Ziel darin besteht, diese höchst persönliche Topographie zu entwerfen. Sie ist das zwar geoffenbarte, aber nichtsdestoweniger schwer bestimmbare Geheimnis seines lesenden Schreibens:⁷⁷ Für Gracq birgt jede Geschichte einen Ort. Lesbar wird dieser Ort erst, wenn die Räume, die in den erzählten Geschichten, sie grundierend, enthalten sind, ihrerseits in einer Raumerzählung erzählt werden. *La Forme d'une ville* leistet vorrangig dies. Man verwechsle das Buch deshalb nicht mit einer Autobiographie im herkömmlichen Sinne. Und selbst der Begriff der Autofiktion erscheint etwas problematisch, denn was *La Forme d'une ville* konstituiert, ist, wie bereits im Titel anklingt, weniger ein Subjekt als vielmehr ein Stadtraum, wenn auch ein durchaus subjektiver.

Nantes: Die periphere, da verstellte Großstadt

Wie sehr Gracqs Erfahrung der modernen Großstadt von der Peripherie geprägt ist, zeigt sich nicht nur in ihrer Literarisierung, sondern auch im Erzählaufbau sowie daran, welche Bereiche der Stadt Gracq jeweils wie gewichtet und behandelt. Bemerkenswert ist bereits der Erzähleinstieg. Nach einem ersten einleitenden Kapitel,⁷⁸ in dem Gracq sein Erzählvorhaben er-

⁷⁷ Cf. Julien Gracq: *En lisant en écrivant* (1980), in: Id.: *Œuvres complètes*, vol. 2 (wie Anm. 40), p. 553-768.

⁷⁸ Gracq hat seinen Roman in mehrere große Abschnitte untergliedert, diese aber nicht durchnummeriert. Zur besseren Übersicht bezeichne ich diese Großabschnitte im Folgenden als Kapitel und zähle sie durch.

läutert, versichert er uns im zweiten, er könne nur sagen, was Nantes für ihn bedeute, wenn er erkläre, wieso Angers nicht seine Stadt geworden sei. Angers ist, wie er umfänglich darlegt, eine verschlafene Provinzstadt, einerseits vom bäuerlichen Umland geprägt und andererseits ein inertes Verwaltungszentrum. Ganz anders sei Nantes, die moderne Stadt. Umso mehr muss die Einleitung des dritten Kapitels überraschen, in dem Gracq das Viertel beschreibt, in dem er während seiner Internatszeit wohnte.

„Boulevard sans mouvement ni commerce“, cette notation d’un des poèmes des *Illuminations* auxquels je reviens de préférence, ranime pour moi le souvenir d’un quartier de Nantes que ne traverse aucun boulevard, mais que touche pourtant la torpeur cossue, l’atmosphère de sieste florale, le bâillement distingué propre en été aux beaux quartiers poussés à l’ombre des résidences officielles [...].⁷⁹

So sehr uns Gracq auch im zweiten Kapitel versichert, wie gänzlich verschiedenen Nantes und Angers seien, die Einleitung des dritten Kapitels kassiert ironischer Weise diese vorgeblich fundamentale Differenz. Gracq wohnt zwar in dem modernen, weltoffenen Nantes, aber das Viertel, das er tatsächlich bezogen hat, ist in seiner bürgerlichen Schläfrigkeit von dem Klima in Angers kaum zu unterscheiden.

Wie sich ansatzweise abzeichnet, trägt sich der Gegensatz von Décadence und Moderne, Peripherie und Zentrum in *La Forme d’une ville* in einer Figur der *Selbstähnlichkeit* (Mandelbrot) ab. Angers ist das konservativ verhockte Gegenbild zum modernen Nantes, aber wenn man näher zusieht, ist das Viertel, in dem sich Gracqs Internat befindet, das konservative Gegenbild zum Zentrum. Und so schreitet der Text fort. Nach den drei einleitenden Kapiteln handelt Kapitel vier von den Ausflügen in die Vororte und den Ausfallstraßen dort. Kapitel fünf wendet sich dem Zentrum zu. Nach einem resümierenden Zwischenkapitel behandelt Gracq in Kapitel sieben, wie bereits in Kapitel vier, wieder das Umland, aber mit anderem geographischen Materialstand und mit geringerem biographischem Bezug. Thema sind nicht mehr die Ausfallstraßen und die Ausflüge dorthin, sondern landschaftliche Großformationen wie der Zugang zum Meer und die Flüsse. Kapitel acht und neun runden das Bild durch eine historisch-geographische Betrachtung ab, wobei Kapitel acht vergleichsweise persönlich gehalten ist – es entwickelt das Soziotop von Nantes zur Internatszeit Gracqs –, während das Folgekapitel stadtgeschichtliche Erwägungen anstellt: Wie ist die Stadt mit dem Umland verbunden? In unübersehbarer Weise verschränkt auch diese historische Vertiefung Motive konservativer Schläfrigkeit mit solchen der Moderne. Während das historische Nantes zur Zeit von Gracqs Internatsaufenthalt sich aufgrund der Kriegserfahrung innerlich befriedet hat und träge geworden ist wie Angers, erscheint Nantes unter globalhis-

⁷⁹ Gracq: *La Forme d’une ville* (wie Anm. 3), p. 28.

torischem Gesichtspunkt als die moderne Stadt schlechthin. Sie ist, anders als Angers, nicht im Umland verwurzelt, sondern treibt Überseehandel.

Durchweg ist an dieser Gliederung ablesbar, dass Gracq versucht, von der Peripherie ins Zentrum, aber auch – was nicht immer dieselbe Richtung ist – von der biographischen in eine verallgemeinerbare Erfahrung fortzuschreiten. Der große Weg, den er hierbei einschlägt, ist bereits daran ablesbar, dass er als Historiker und Geograph, der er ist, sich darauf versteht, in seinem autofiktionalen Text alle Kernkategorien einer Historiogeographie in geordneter Weise ins Spiel zu bringen. Wesentlicher scheint mir indessen die Dynamik zu sein, mit der er diese Kartenbegriffe entfaltet: Nach dem Schrittgesez einer Denkbewegung und einer Kartenlogik, die zugleich zentrifugal und zentripetal ist. Vom randständigen Internat aus gesehen muss das Zentrum von Nantes das Zentrum der Moderne sein, aber ist das Zentrum nicht immer schon woanders? Alles, was Zentrum ist, hat für Gracq eine periphere Hinterseite, aufgrund derer es nur zum Zentrum werden kann. Die große Oper als Energiezentrum der Stadt – ihr Geheimnis sind heimliche Begegnungen mit Schauspielerinnen; das Hafenviertel der Stadt – es wird belebt durch die Seiten- und Hintergassen, in denen „les oiseaux de nuit“⁸⁰ hausen, und überdies ist das Hafenviertel nur ein Hinterhafen, dem der eigentliche Seehafen vorgelagert ist. Selbst wenn Gracq die Stadt *in toto* in Blick nimmt, betrachtet er, wie sie mit dem Umland verbunden ist, untersucht er ihre Peripherie. Auffällig ist nicht zuletzt, dass Gracq zwar von der Peripherie zum Zentrum vordringt, aber alsbald wieder zur Peripherie zurückkehrt.

Es wäre sicherlich überzogen, wenn man das soziale Umfeld Gracqs – seine Herkunft vom Land, sein Leben im konservativ geprägten Internat – einer *Décadence* im strikten Sinne des Wortes zuschlagen wollte. Selbst beim Rekurs auf Lotmans Konzept von Peripherie und Zentrum muss man zumindest für *La Forme d'une ville* einige Abstriche machen. Denn augenscheinlich ist die Gracq'sche Peripherie komplexer als das Lotman'sche Grundmodell. Sie ist im Sinne Lotmans als transgressiver Raum kodiert, aber auch als bäuerlich-internatsmäßige Randständigkeit. Deshalb ist im Gegenzug das Zentrum – bereits Metaphern wie das Herz und Energiezentrum der Stadt deuten darauf hin – nicht bloß ein Hort des Konservativismus. So sehr das Gracq'sche Denken von der Peripherie her bestimmt ist, so wenig kann es sich dem Zentralismus der Großstadtliteratur völlig entziehen. In einer changierenden Weise ist deshalb für Gracq sowohl das Zentrum als auch die Peripherie der Ort der Moderne.

Über diesen changierenden und in der Grundorientierung nichtsdestoweniger eindeutigen Charakter ist nicht zuletzt das Verhältnis von *Le Rivage des Syrtes* und *La Forme d'une ville* zu bestimmen. Obwohl der frühe Text,

⁸⁰ *Ibid.*, p. 131.

sofern man die etablierten Raster aufruft, auf der Seite der *Décadence* und der späte auf der Seite der Großstadtliteratur zu verbuchen ist, sind die Überschneidungen beider Texte nicht zu übersehen. Fraglos ist die Internatswelt nicht so dekadent wie das vor sich hin faulende Orsenna, und dennoch gibt es beträchtliche Schnittmengen. Man beschreibt sie vielleicht am zutreffendsten mit dem Bildvorrat, den Gracq in *La Forme d'une ville* verwendet. Vorfindlich sind hier wie dort dieselben Stockungszonen der Gesellschaft, ein Klima der Schläfrigkeit, der Administration. Wesensverwandt reagieren Aldo und der adoleszente Gracq hierauf. Beide wollen zuvörderst eines: Sie wollen weg. Aldo bricht ins Feindesland auf. *La Forme d'une ville* endet damit, dass Gracq seinen Aufbruch nach London beschreibt. Bereits dieser Umstand lässt aufhorchen. Denn unter den Auspizien dieses Aufbruchs kann Nantes nicht länger als Ort der Moderne, als die moderne Großstadt schlechthin gelten, zu der Gracq sie stilisiert. Durchaus signifikant sind die weiteren Umstände dieser Passage. Gracq merkt an, dass er zwischenzeitlich ein Jahr in Paris gelebt habe und bei seinem Aufbruch aus Nantes im Grunde nur auf der Durchreise von Paris nach London gewesen sei. Den Erfahrungshorizont seiner damaligen Lebenssituation und -erwartungen – was macht die Modernität von Paris gemessen an Nantes aus? Was erwartet er von London? – blendet er nahezu vollständig aus, um zu beschreiben, wie er, nachdem er auf der Durchreise bei seiner Großtante in Nantes übernachtet hat, morgens zum Zug aufbricht:

Quand je poussai une dernière fois derrière moi la porte du jardinet de la rue Haute-Roche, le jour qui se levait avait cette rémission limpide, bénigne, d'après-matines, encore peuplée par le seul chant des oiseaux, qu'évoque toujours pour moi le titre d'un roman d'André Dhôtel que je n'ai pas lu: *Les rues dans l'aurore*. Un tramway descendait à vide la route de Rennes, avec le bourdonnement isolé d'une première abeille sur sa ligne de vol. Le vide des rues [...] me paraissait magique; [...] je marchais dans la ville comme on marche dans les allées mouillées d'un jardin, avant que la maisonnée se réveille.⁸¹

Beschrieben ist damit ein in mehrfacher Hinsicht ungewöhnliches Bild der modernen Großstadt: Anders als etwa bei Butor ist die Stadt kein Text,⁸² sondern ein literarisch überformter Ort, geprägt durch einen Text, den Gracq, wie er einräumt, nicht einmal gelesen hat. Wie sich nebenläufig zeigt: Erwartungsräumlich sind bei Gracq nicht nur die Karten, sondern auch die Bücher. Die Erwartung, die Dhôtels Titel weckt, erübrigt in diesem Sinne die Lektüre. Kaum weniger ungewöhnlich sind die Codes, mit denen Gracq seinen Aufbruch beschreibt. Das vorgeblich moderne Nantes ist in diesem Passus als landschaftlicher, dörflicher, ja sogar hausgemeinschaftlicher Raum kodiert. Vor diesem Hintergrund lässt sich die häufig zitierte Selbst-

⁸¹ *Ibid.*, p. 196sq.

⁸² Cf. Michel Butor: *Die Stadt als Text*, Graz / Wien: Droschl, 1992.

deutung, mit der Gracq diesen Aufbruch kommentiert, neu lesen. Gracq merkt an, dass Nantes für ihn keine mütterliche, sondern eine gebärmütterliche Funktion besessen habe.⁸³ Auch wenn die Bemerkung darauf abzielt, die Weltoffenheit von Nantes zu betonen, erscheint Nantes zugleich als Ort der Geborgenheit. Das ist ein äußerst ungewöhnliches Epitheton für eine Großstadt. Den üblichen Stereotypen zufolge sind Großstädte fremd, betriebsam, vermasst. In Gracqs finalem Großstadtbild ist selbst die Straßenbahn leer. Es stellt sich die Frage, ob Gracq an dieser Stelle überhaupt das Bild einer modernen Großstadt, einer Großstadt als Ort der Moderne zeichnet. Und in der Tat: Wenn man genau zusieht, haben wir es nicht mit einer Großstadt-, sondern mit einer Aufbruchs- und Wegebeschreibung zu tun. So sehr Gracq auch seiner Großstadt Nantes das Attribut der Moderne einzuschreiben versucht, für ihn ist die Moderne nie ‚vor Ort‘, sondern immer Aufbruch zu einem anderen Ort. Wie sehr dabei der Wege- und (abenteuerhafte) Reiseroman den Großstadttroman überlagert, zeigt sich in der vorstehenden Passage. Sie ist die letzte im Roman, die ein situativ szenisches Gepräge besitzt. In signifikanter Weise endet *La Forme d'une ville* damit, dass Nantes eine Zwischenstation auf dem Lebensweg, also weniger eine Großstadt als vielmehr ein Bahnhof ist. Wenn auch im Provinzgewand kehrt dieser ‚Großstadt‘-Bahnhof in *La Presqu'île* wieder, und er bildet nicht zuletzt die Erzählvorlage für *Le Rivage des Syrtes*. Es war eben dieser Aufbruch zum Bahnhof, den Gracq beim Schreiben dieses Romans vor Augen hatte:

[...] je me souviens avec une netteté particulière de ce départ; je m'en suis souvenu quand j'ai écrit le début du *Rivage des Syrtes*.⁸⁴

⁸³ Cf. Gracq: *La Forme d'une ville* (wie Anm. 3), p. 195: „[...] la fonction que remplit la ville [i.e. Nantes] fut pour moi moins maternelle que matricielle: passé mes sept années d'incubation réglementaire, elle me libéra pour un horizon plus large, sans déchirement d'âme et sans drame [...].“

⁸⁴ *Ibid.*, p. 196.