

**Franziska Sick**

**Autobiographie an der Grenze von Selbst und Inszenierung  
Überlegungen zur Medialität der Wahrheit in *L'Age d'homme* und *La Règle du jeu***

**1 Momente der Inszenierung**

Eine der grundlegendsten Enttäuschungen von Leiris – er fasst sie am Ende von *Fibrilles* besonders klar zusammen – besteht darin, dass das Leben eines Schriftstellers nicht so poetisch ist wie sein Werk.<sup>1</sup> Enttäuschend ist diese Einsicht für einen, der das Leben durch das Schreiben zu ersetzen gedachte und – am deutlichsten im Konzept von der Literatur als Stierkampf<sup>2</sup> – versucht war, die Existenz des Schriftstellers als heroische oder wie auch immer sonst ausgezeichnete zu betrachten. Nachromantisch trifft bei Leiris der Romantizismus von der genialen Ausnahmeexistenz des Schriftstellers auf seine eigene Selbstaufklärung und Dekonstruktion. Diese kann jedoch den romantischen Impuls nie ganz aufheben. Trotz aller Beteuerungen, ihm ginge es darum, authentisch und mit schonungsloser Offenheit zu schreiben, vergrößert Leiris die Kluft zwischen Leben und Werk mehr, als dass er sie schließen würde.

Bevor jedoch einzelnen Momenten von Inszenierung in Leiris' Werk nachzufragen ist, ist festzuhalten, dass allein die Form der Autobiographie, der Versuch, das eigene Leben zu be- und zu erschreiben, grundsätzlich, aufgrund der Typik der Gattung, aber auch aufgrund der spezifischen Ausgestaltung, die sie bei Leiris erfährt, eine Inszenierung darstellt.

**1.1 Autobiographie als Schreibakt**

Wer eine Autobiographie schreibt, reiht sich ein in die Galerie großer Männer und tritt zu ihnen aufs Podest. Er supponiert allein durch den Akt des Schreibens, dass sein Leben so bemerkenswert und bedeutsam ist, dass es sich lohnt, es der Nachwelt zu überliefern. Nun stellt sich bei Leiris dieses Verhältnis in einer eigentümlichen Verkehrung dar, die den Akt des Sich-in-Szene-Setzens nur umso stärker hervortreten lässt. Denn zum bedeutenden Mann wird Leiris in erster Linie durch seine Autobiographie. Hellsichtig antizipiert das Konzept von der Literatur als Stierkampf diese Vertauschung. Derjenige, der kein Held ist, dessen Leben eher banal als berichtenswert ist, wird zum Helden einzig durch ein Schreiben, das sich, weil es in schonungsloser und riskanter Weise gesteht, als Selbst-Gefährdung der Person und deshalb als Handlung versteht.<sup>3</sup> Und dennoch verkennt dieses –

---

<sup>1</sup> Vgl. M. Leiris, *La Règle du jeu III. Fibrilles*, Paris: Gallimard, 1966 (coll. L'Imaginaire), S. 250-265.

<sup>2</sup> Vgl. M. Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie* (1945/1946), in: M. Leiris, *L'Age d'homme*, Paris: Gallimard, 1939 (coll. folio), S. 9-24.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 10f.: „Mettre à nu certaines obsessions d'ordre sentimental ou sexuel, confesser publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qui lui font le plus honte, tel fut pour l'auteur le moyen [...] d'introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire.“

zu seiner Zeit durchaus originelle, da an der Schreibhandlung orientierte – Konzept die grundlegende Bedeutung des Aktes, eine Autobiographie zu schreiben. Diese besteht im Akt des Schreibens als solchem und damit in der Supposition, das eigene Leben sei bedeutsam. Demgegenüber ist der Akt zu gestehen und die Gefährdung, die aus ihm erwächst, zweitrangig, weil es sich hierbei um eine Frage der Ausprägung handelt.

## 1.2 Die Einheit des Lebens oder *La Règle du jeu*

Die Autobiographie, zumal in der Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts, will einen Sinn oder die Summe eines Lebens darstellen. In diesem Finalimus ex post sind unschwer (und ohne dass man Details ausfalten müsste) inszenatorische Momente zu erkennen. Denn dass ein Leben von Anfang an und durch alle Wechselfälle hindurch zielgerichtet sei, ist eine starke Behauptung. Wenn auch mit einem modernen und deshalb etwas distanzierteren Terminus schließt noch *La Règle du jeu* bereits im Titel mit dem Begriff der Spielregel an das traditionelle Modell von Sinn und Einheit des Lebens an. Bemerkenswert ist, dass der Titel im Singular gehalten ist. Es geht nicht um „les règles“, sondern um „la règle“, also um die größtmögliche Form von Einheit.<sup>4</sup> In gleicher Weise reiht *L'Age d'homme* sich in diese Tradition ein, freilich nicht ohne sie mit ihren eigenen Mitteln zu dekonstruieren. Das Programm von *L'Age d'homme* ist, dem nachträglichen Vorwort (*De la littérature considérée comme une tauromachie*) zufolge,

recherche d'une plénitude vitale, qui ne saurait s'obtenir avant une catharsis, une liquidation, dont l'activité littéraire – et particulièrement la littérature dite „de confession“ – apparaît l'un des plus commodes instruments.<sup>5</sup>

Gerichtet ist das Zitat primär gegen eine rein bekenntnishafte Literatur. Es deutet sich in ihm zugleich an, dass Leiris zwar das Gattungsziel einer Darstellung der Summe des Lebens ratifiziert, dass er diesen Vertrag mit der Gattung aber zugleich auch bricht, indem er sich auf ein weiteres Gattungsmerkmal beruft. Denn die Schonungslosigkeit des Geständnisses tendiert dazu, Sinn und Summe des Lebens zu destruieren. Eingespannt zwischen Bekenntnisliteratur und Autobiographie als Form des Lebensrückblicks großer Männer ist die Gattung stets schon einem Spannungsverhältnis von Inszenierung / Einheit und Desillusionierung / Dispersion ausgesetzt.

Im Vorgriff ist im Umfeld von Sinn und Autobiographie ein freilich mehr thematischer Aspekt hervorzuheben: Während Leiris anfangs die Todesthematik als heroisches Thema behandelt – man stirbt für jemanden, für eine Sache oder in einem rituellen Kontext –, betrachtet er

<sup>4</sup> Wie fragil diese Einheit gleichwohl ist, wäre im Einzelfall zu zeigen. Einen knappen Überblick über den Wechsel der Themen und Schreibhaltungen in den vier Bänden der *Règle du jeu* gibt Michael Sheringham, *French Autobiography. Devices and Desires. Rousseau to Perec*, Oxford: Clarendon, 1993, S. 246-287.

<sup>5</sup> M. Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie*, S. 10.

später den Tod mehr als Problem der Sterblichkeit des Menschen. Er folgt damit zumindest näherungsweise einer Auskunft über Sinn und Ganzseinkönnen, die durch Heideggers Interpretation von Tod und Sinn von Sein vorgezeichnet ist.<sup>6</sup> An die Stelle des großen, heroischen und deshalb sinnhaften Todes tritt die so banale wie absurde Sterblichkeit des Einzelnen als Schrumpfform von Sinn. Denn wenn das stupide Faktum, dass man sterben muss, auch nicht zwingend positiven Sinn bereitstellen kann, zeichnet sich in ihm doch ansatzweise die Möglichkeit des Ganzseinkönnens und einer wie auch immer rudimentären Einheit ab. Gerade die vertiefenden Reflexionen der Todesthematik im Kapitel „Mors“ in *Fourbis* zeigen jedoch, dass der eigene Tod eine nicht betretbare Bühne, dass er das Unvor- und Undarstellbare schlechthin ist. Auch an dieser doppelten Wendung lässt sich ablesen, dass Leiris das Gattungsthema der Einheit des Lebens aufgreift und zugleich kritisch-desillusionierend zurückzudrängen versucht.

### 1.3 Erzählung als Arrangement

Nicht zuletzt ist die Autobiographie inszenatorisch, weil sie aus der erzählerischen Distanz heraus das Leben verklärt, weil sie durch Auswahl und Arrangement der Themen allererst so etwas wie Sinn und Bedeutungsfülle entstehen lässt.

Reichhaltig ist das Thema erzählerischer Distanz, sind die zeitlichen Versetzungen von Erzählung und Leben bei Leiris reflektiert: Verbreitet ist seine Klage, dass in der Erinnerungsarbeit die Frische der Erfahrung der Jugend sich nicht mehr revozieren lässt, verbreitet seine Klage, dass beim Schreiben die Zeit den Schreiber überholt. Unterlegt ist diesen Klagen ein moderner, vom Surrealismus und von der Ethnologie geprägter Wahrheitsbegriff: der des Authentischen.

Diesem Pathos des Authentischen steht entgegen, dass Leiris sich zu Teilen durchaus weigert, seine Erinnerungen dort, wo sich ihm Gelegenheit bietet, aufzufrischen. So etwa, als er, in Brüssel weilend, das Haus seiner Tante besuchen könnte.<sup>7</sup> Er weigert sich, dies zu tun, denn eine solche Auffrischung der Erinnerung erschiene ihm zu mechanisch. Er wolle nicht wie ein Maler mit zusammengekniffenen Augen vor diesem erinnerungsträchtigen Haus stehen. Angemessener erscheint ihm eine Annäherung, die sich wie zufällig und deshalb nur flüchtig ergibt: Bei einer Vorbeifahrt kann er einen kurzen Blick auf das Haus seiner Tante werfen. Nur dieser flüchtige Blick ist dem so verschwebenden wie poetischen Bild seiner Erinnerung gemäß. Nur diesen lässt er deshalb zu. Bei Leiris verklärt nicht nur – das ist eine

<sup>6</sup> Die hauptsächlichen Differenzen zu Heidegger (*Sein und Zeit*, 14. Aufl., Tübingen: Niemeyer, 1977, S. 19ff.) sind darin zu sehen, dass Leiris' Studien ontisch und nicht ontologisch sind, dass Leiris – etwa in „Mors“ (in: *La Règle du jeu II. Fourbis*, Paris: Gallimard, 1955, coll. L'Imaginaire, S. 7-74) – den Tod aus einer Beziehung zum anderen her denkt, sowie ferner, dass er in seinem Denken durchaus imaginäre Versuche, sich den eigenen Tod vorzustellen, zulässt.

<sup>7</sup> Vgl. M. Leiris, *La Règle du jeu III. Fibrilles*, S. 136.

gängige Erfahrung – die Erinnerung das Leben; Leiris inszeniert die Erinnerungsarbeit so, dass sie die verschwebende Verklärung der Erinnerung nicht nur nicht stört, sondern nachgerade nachstellt.

Das Verhältnis zur Erinnerung ist nicht zuletzt gattungsmäßig zu betrachten. Angesichts von Leiris' Emphase des Authentischen, die Wert darauf legt, wie es wirklich war, wäre es angemessen, keine Autobiographie, sondern ein Tagebuch zu schreiben. Denn dieses ist dem unmittelbaren Erlebnis und damit dem Authentischen näher. Eben deshalb wurde im 18. Jahrhundert, als man im Zuge der Ausarbeitung einer Erfahrungsseelenkunde den genuinen subjektiven Erlebnisgehalt, wenn auch noch nicht nach Maßgabe des Authentischen,<sup>8</sup> festhalten wollte, die Form des Tagebuchs geschaffen.<sup>9</sup> Nun führt auch Leiris so etwas wie ein Tagebuch, Hefte, in die er Bilder klebt, oder auch nur Karteikarten, auf denen er Ideen und Ideenverbindungen sowie manchmal Traumsequenzen notiert.<sup>10</sup> Leiris ist dennoch kein Tagebuchschreiber, sondern durch und durch Autobiograph. Seine Autobiographie ist alles andere als eine redaktionelle Überarbeitung oder erzählerische Glättung seiner Tagebuchnotizen. Leiris bedient sich ihrer vielmehr wie einer Fundgrube, wie einer Materialsammlung. Er durchforstet seine Notizen, die im Grunde weniger ein Tagebuch als vielmehr ein persönliches Archiv sind, nach Themen, gruppiert diese, bündelt sie und nimmt sie als Ideen- und Schreibvorlage für einen nach Sachthemen gegliederten autobiographischen Text. Orthogonal durch den Ereignisgang des gelebten Lebens hindurch verlaufend werden die Momente des Lebens so in eine völlig neue Ordnung gebracht. Erst aus diesem Arrangement<sup>11</sup> entsteht seinem Leben Sinn und Bedeutungsfülle.<sup>12</sup> Es muss deshalb nicht verwundern, dass Leiris das erschriebene Leben poetischer erscheint als das gelebte.

#### 1.4 Überreflektiertheit, Gattung und Diskurs

Neben diesen formalen Merkmalen ist schließlich ein inhaltlicheres hervorzuheben, das jedoch ebenfalls in Belange wie Gattungsfragen und Diskursregeln hineinspielt. Leiris versucht als Autobiograph zu einer größtmöglichen Hellsichtigkeit über sich zu gelangen. Er

<sup>8</sup> Zum Begriff des Authentischen und seiner Geschichte, vgl. Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit*. Aus dem Amerikanischen von Henning Ritter, München: Hanser, 1980.

<sup>9</sup> Vgl. Ursula Geitner, „Zur Poetik des Tagebuchs. Beobachtungen am Text eines Selbstbeobachters“, in: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. DFG-Symposium 1992, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart: Metzler, 1994, S. 629-659.

<sup>10</sup> Diese Tagebücher finden in *La Règle du jeu* mehrfach Erwähnung. So z.B. nach der Chinareise (im 1. Kapitel von *Fibrilles*) oder im Kapitel „Dimanche“ in *Biffures* (S. 181-252).

<sup>11</sup> Vgl. Philippe Lejeune, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Paris: Klincksieck, 1975, S. 152: „[...] aucune «histoire» n'est plus perceptible dans *Biffures*. L'ordre des chapitres est celui de leur composition, et le seul fil chronologique cohérent est celui de l'écriture elle-même.“ – Lejeune setzt freilich die Sprache als alleinigen Generator des poetischen Textes an. Thematisch-inhaltliche Kompositionsprinzipien finden bei ihm keine Berücksichtigung.

will jeden noch so dunklen Punkt ausleuchten. Mit dieser schonungslosen Offenheit versucht er jeglicher weiteren Einsicht des Lesers zuvorzukommen. Dieser Habitus eignet in gewissem Maß der Geständnisliteratur seit je. Denn was will ein (freiwilliges) Geständnis anderes, als der Entdeckung durch den anderen zuvorzukommen? Gegenüber der traditionellen Geständnisliteratur ist das Moment der Selbstreflexion bei Leiris jedoch bis zum Äußersten gespannt: Seine Geständnisse betreffen nicht nur die Umstände seines Lebens, sondern selbst noch sein autobiographisches Schreiben.<sup>13</sup> Leiris reflektiert, was es bedeutet, gestehen zu wollen, er reflektiert noch den theatralischen Charakter seiner Erinnerungen und Lebensentwürfe.

Nun ist gegen ein solches Unterfangen grundsätzlich einzuwenden, dass blinde Flecken durch keine noch so klare Hellsichtigkeit sich ausleuchten lassen – ein Tatbestand, der im übrigen Leiris durchaus bewusst ist. Inhaltlich stellt sich die Frage, was dadurch gewonnen ist, wenn Leiris z.B., seine Geständnisse reflektierend, erklärt, er wolle mit ihnen den Leser zu seinem Komplizen machen. Wenn Leiris, den kritischen Leser vorwegnehmend, selbst diese Aussage trifft, läuft seine Selbstanalyse in die Leere eines überreflektierten und zugleich sich abschottenden Bewusstseins. Diese Beziehung ist auch in der Gegenrichtung zu betrachten: Gerade weil die kritische Selbsthinterfragung nicht im eigentlichen Sinne einen Standpunkt bietet, verpufft sie und bleibt gegenüber den besprochenen illusionären Gehalten kraftlos. Leiris durchschaut zwar die Theatralität seiner Lebensentwürfe, aber obwohl er diese wieder und wieder gesteht, hält ihn dies nicht davon ab, seinen theatralischen Phantasmagorien weiter nachzuhängen. Kritische Selbsthinterfragung erweist sich so als eine Einklammerung des Imaginären, als eine Lizenz, sich – sie wieder und wieder besprechend – obsoletter Poesie und Theatralität hinzugeben. Sie ist mitnichten deren Aufhebung und aufklärerische Liquidation.

Aus solcher Überreflektiertheit lässt sich ferner ableiten, dass Leiris es nicht akzeptiert, gesehen zu werden. Sein Narzissmus besteht darin, dass er die Deutungshoheit über das Bild seines Selbst – Bild seines Selbst meint etwas anderes als Selbstbild, weil es den eigenen Blick und den der anderen umfasst – zu gewinnen trachtet. Um dieser Deutungshoheit willen gibt Leiris alles preis – er gesteht schonungslos, jede narzisstische Kränkung in Kauf nehmend. Anders als der antike Narziss verliebt er sich nicht in sein Spiegelbild, sondern in den Blick, der dieses Bild sieht. Alles zu sehen und jeder fremden Reflexion voraus zu sein, darin besteht sein ganzer Stolz und seine narzisstische Eitelkeit – aber auch seine narzisstische Kränkung.

---

<sup>12</sup> Vgl. hierzu auch Germaine Brée, „Michel Leiris: Mazemaker“, in: James Olney (Hrsg.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton: UP, 1980, S. 194-206, hier: S. 197f.

<sup>13</sup> Jean Pfeiffer spricht treffend von einer „autobiographie en marche“ (J. Pfeiffer, „Michel Leiris et la question de l'autobiographie“, in: *Les Cahiers du Chemin*, no. 21, 1974, S. 129-141, hier: S. 132).

Diese Kränkung wurzelt in diskursgeschichtlichen Verwerfungen. Denn es ist vermutlich gerade die Überreflektiertheit und der Kampf um die Deutungshoheit über das Bild des eigenen Selbst, das die avancierte Geständnisliteratur post Freud prägt. In der Literatur des 18. Jahrhunderts, bei Rousseau oder Moritz, konnte sich das Geständnis noch als Speerspitze psychologischer Forschung verstehen. Selbsterforschung und Veröffentlichung der Reflexionen über sich galt als Quelle psychologischer Einsicht. Wohl zu keiner Zeit sonst lag die Deutungshoheit über das Geständnis mehr in der Hand des Subjekts. Deshalb kann die Psychologie des 18. Jahrhunderts als Selbstaufklärung über sich gelten. Sie schafft ineins mit den Beichtstühlen den alten Seelenbegriff und die alten Institutionen, die über ihn verfügten, ab. Die Psychoanalyse greift diesen Seelenbegriff des 18. Jahrhunderts auf, entwindet jedoch mit dem Begriff des Unbewussten dem Subjekt die Deutungshoheit über sich, die es in der Emanzipation vom Beichtstuhl gewann. Sie führt damit zu einer Reinstitutionalisierung der Rede über die Seele und ihrer Geständnisse. Diese diskursive Umverteilung untergräbt in radikaler Weise die Grundlagen bekenntnishafter Autobiographie. Denn wenn das Wissen über die Seele mehr beim Arzt als beim Subjekt liegt, wäre mehr jener als dieses der berufene Autor eines Textes, der dem Leser größtmögliche Hellsichtigkeit verspricht.

Wie sehr Leiris die Autobiographie für institutionell bedroht, aber auch ausweisbedürftig hält, zeigt seine nachträgliche Einleitung zu *L'Age d'homme*, die mehrfach die Lizenz, eine Autobiographie zu schreiben, zu begründen versucht. Die Einleitung umspielt die Frage der juristischen Mündigkeit, der Reife und der Probe im Sinne eines erwiesenen Heroismus. Aber das sind im Grunde – und thematisch betrachtet – eigentlich Marginalien.

Summarischer und positiv gefasst, besteht die Position Leiris' darin, dass er auf das alte, bekenntnishaft-autobiographische Modell einer Selbstaufklärung in psychologischen Dingen setzt, dass er gleichwohl hinter die Institutionalisierung der Rede über die Seele oder hinter die Instanz des Psychoanalytikers nicht zurückfallen will. Weil er mit diesem auf gleicher Augenhöhe sein, mehr noch, weil er nicht zulassen will, dass die Deutungshoheit über sein Selbst ein anderer besitzt, deshalb muss er jede seiner Äußerungen reflektieren – so als läge er auf der Couch und säße gleichzeitig hinter ihr.

Leiris tritt in Konkurrenz zur Psychoanalyse nicht nur, indem er als Autobiograph – vor allem im Frühwerk – deren Position selbst einzunehmen versucht.<sup>14</sup> Er betreibt auch – und in zunehmendem Maße – die Ersetzung dieses Diskurses: als Ethnologe. Ein solches

---

<sup>14</sup> Auf diesen Aspekt beschränkt Jeffrey Mehlman (*A Structural Study of Autobiography. Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss*, Ithaca and London: Cornell UP, 1974, S. 65-150) seine Analyse, indem er als zentrales Thema der Psychoanalyse wie der autobiographischen Schriften Leiris' die Erfahrung eines essentiellen Mangels setzt (vgl. S. 70).

Unterfangen muss auf den ersten Blick irritieren – und es hat irritiert.<sup>15</sup> Kann man die eigene Psychologie durch eine Untersuchung der Sozialorganisation und der Mythen fremder Völker ersetzen?<sup>16</sup> Ein solches Unterfangen erweckt den Verdacht, man wolle vom Eigenen ablenken. Aber setzt andererseits die Psychoanalyse nicht eben gerade auf dieser Grundoperation auf? Wenn Freud, um die modernen, kleinfamilialen Sozialisationsbedingungen nach 1800 zu beschreiben, den antiken Mythos von Ödipus zitiert, so erklärt er die moderne Welt aus der archaischen. Eine fremde Lebenswelt dient auch der Psychoanalyse zur Deutung der eigenen. Freilich ist diese fremde Lebenswelt nicht ethnologisch gefasst, sondern bleibt auf den Bildungskanon der griechischen und jüdisch-christlichen Kultur beschränkt. Deshalb tragen alle Komplexe und Mythen, die vorgeblich unsere Seele durchziehen, von Ödipus über Elektra bis hin zum Mann Moses jüdisch-griechische Namen.

Leiris besetzt dieses ethno-historiographische Defizit der Psychoanalyse. Er legt in einem Verfahren, das man als Ethnographie des eigenen Selbst bezeichnen könnte, dar, in wie vielfältiger Weise ihn divergenteste Mythen durchziehen. Diese sind breiter und variantenreicher als die der Psychoanalyse, sie reichen von Judith, Lucretia und Holophernes über Alltagsmythen wie den Jockey zu ethnologischen wie dem Zombie. Indem Leiris als Ethnograph seiner selbst die Breite und Vielfalt dieser Mythen aufweist, gewinnt er als Autobiograph gegenüber der Psychoanalyse die Deutungshoheit über sich zurück.

## 2 *L'Age d'homme*

### 2.1 Probe, Stierkampf und Arena

Neben dem Authentischen und der stets wachsamen, selbstkritischen Reflektiertheit stellen Probe und Tat den zentralen Wahrheitsbegriff bei Leiris dar. Er bestimmt Leiris' Konzept des Schreibens bereits in *L'Age d'homme*. Die nachträgliche Einleitung *De la littérature considérée comme une tauromachie* verknüpft die Lizenz, eine Autobiographie zu schreiben, mit einer großen Tat oder Prüfung und verschiebt sie, weil dem Autor bislang nur die Teilnahme an einer *drôle de guerre* vergönnt war, in die Zukunft. Eine wahre Autobiographie ist erst möglich nach Maßgabe eines Lebens, das insofern wahr gewesen sein wird, als es sich bewährt haben wird.<sup>17</sup> Sie wird damit unter der Hand zu einer Autobiographie im zweiten Futur.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> So etwa, wenn – wie in *L'Afrique fantôme* (1934) – die ethnologischen Studien allzu sehr das Erleben des Ethnologen thematisieren und damit den Charakter einer Selbststudie tragen. Gleichwohl führt die kritische Selbstreflexion des Ethnologen Leiris zu einer Selbstreflexion der Wissenschaft.

<sup>16</sup> Eben dieses Ziel setzt sich das 1938 gegründete Collège de Sociologie; vgl. Roger Caillois, „Introduction“, in: Denis Hollier (Hrsg.), *Le Collège de Sociologie (1937-1939)*, Paris: Gallimard, 1979, S. 31-35.

<sup>17</sup> Vgl. John Sturrock, „The Autobiographer Astray: Leiris and *La Règle du jeu*“, in: George Craig/ Margaret McGowan (Hrsg.), *Moy qui me voy. The Writer and the Self from Montaigne to Leiris*, Oxford: Clarendon, 1989, S. 206-222, hier: S. 212: „Leiris does the genre a high service in [...] demonstrating that the autobiography best

Obwohl Leiris zur Bezeichnung der Beziehung von Wahrheit und Tat den zeitgenössischen, von Sartre vorgegebenen Begriff des Engagements verwendet, verweisen Prüfungen und Taten im Grunde auf ein altes Wahrheitsmodell, das Leiris näher steht als der Sartresche Primat eines zuvörderst politischen Schreibens.<sup>19</sup>

Das Wahrheitsmodell von Probe und Tat ist uns bereits in der Bibel überliefert. Dort heißt es: „An ihren Taten werdet ihr sie erkennen.“ Taten sind, dieser Aussage zufolge, etwas, womit man nicht lügen kann. Als Tat im emphatischen Sinne ist die Bewährung – ein Begriff, den man bei Leiris immer wieder findet – in einer Ausnahmesituation anzusehen. Wer eine Tat begeht, beweist, dass er mehr als ein Maulheld ist. Nun liegt es im exorbitanten Charakter heroischer Taten, dass sich zu ihnen nur selten Gelegenheit bietet. Eben deshalb werden sie, historisch betrachtet, zu inszenierten Proben ritualisiert. Man erfindet regulierte Szenarien, in denen sich das Subjekt bewähren kann. Prominente Ritualisierungen der Tat stellen Initiationsriten oder, in unserem Kulturkreis, das Duell des Ehrenmannes dar. Letzteres gewinnt umso mehr an Bedeutung, je funktionsloser der Adel militärisch-politisch wird, und das heißt: je weniger er seine heroische Potenz praktisch beweisen und zur Wahrheit erheben kann.<sup>20</sup> Die Parallele zum Ausstand der Praxis bei Leiris ist unübersehbar. Der weltferne, bohemehafte Intellektuelle ist ein Nachfahr des gesellschaftlich depotenzierten Adligen.

Als Rückstand solcher Rituale der Männlichkeit – und der Wahrheit – ragt der Stierkampf in unsere Kultur hinein. Eben diesen greift Leiris auf, um sein Schreiben zu bezeichnen. Damit stellt sich freilich bereits das, was Leiris als Vorbild für sein Schreiben, was ihm noch als das pralle Leben gilt, als eine Inszenierung dar. Denn die Wahrheit der Tat erweist sich in der Corrida nicht im Zusammenhang sachlicher Not, sondern anlässlich eines inszenierten Rituals. So lebensgefährlich die Corrida auch sein mag, so wenig ist zu übersehen, dass der Kampf mit dem Stier eine gestellte Situation ist. Die Funktion von Ritualisierungen besteht darin, dass sie das, was sachlich nicht notwendig ist, vermöge eines Regelwerks als notwendig erscheinen lassen. Leiris deckt das Moment der Gestelltheit des Rituals zu, indem

---

worth writing is that whose actual composition is a further, possibly crucial event and attachment in the life of the writer [...].“

<sup>18</sup> Vgl. M. Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie*, S. 9f.: „En notre année 39 où les jeunes gens de l'après-guerre voient décidément chanceler cet édifice de facilité dans lequel ils désespéraient en s'efforçant d'y mettre, en même temps qu'une authentique ferveur, une si terrible distinction, l'auteur avoue sans fard que son véritable ‚âge d'homme‘ lui reste encore à écrire, quand il aura subi, sous une forme ou sous une autre, la même amère épreuve qu'avaient affrontée ses aînés.“

<sup>19</sup> Im Begriff des Engagements steht das politisch-moralische Engagement des Schriftstellers für eine Sache im Vordergrund. Ohne dass Leiris dieses Konzept in Abrede stellen würde, thematisieren seine autobiographischen Schriften doch weniger das Problem des Engagements als vielmehr Proben der Männlichkeit und der Wahrheit. Das heißt, es geht bei Leiris, anders als bei Sartre, weniger um eine Sache als vielmehr um eine Form und ein Modell von Wahrheit.

<sup>20</sup> Vgl. Ute Frevert, *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*, München: dtv, 1995.



er einseitig die Strenge seiner Regel betont. Er deckt dabei zu, dass eine solche gestellte Situation sich nicht bruchlos mit der angestrebten Authentizität vereinbaren lässt.

Im Kontext der Tauromachie deutet Leiris die Autobiographie als Probe und als Ritual der Wahrheit. Die Wahrheit des autobiographischen Geständnisses ist damit nicht mehr bloß, wie vordem, inhaltlich eine Wahrheit, die bisher verborgen war und jetzt gestanden wird. Denn wenn man mit Leiris das Geständnis als Probe versteht, trägt man es nicht auf der Dichotomie von verborgen und entdeckt, sondern auf der von feige und mutig ab. Wahr ist das Geständnis als riskanter, sich selbst kompromittierender Akt. Es ist wahr nur dadurch, dass es Skandalöses enthüllt und so ein Risiko auf sich nimmt. Womit im selben Zuge gesetzt ist, dass Banales weder geständniswürdig noch wahrheitsfähig ist. In einer späteren Reflexion verweist Leiris darauf, dass ihm nichts mehr Scham bereite, als zu gestehen, dass er ein vergleichsweise durchschnittliches Leben führe. Der Grund dieser Scham ist leicht einzusehen: Wenn Leiris die Banalität seines Lebens gesteht, stellt er sich zwar gestehend auf die Seite der Wahrheit, aber er präsentiert sich damit zugleich als jemand, der auf der Seite des Feigen, Belanglosen und damit des Unwahren oder dessen steht, der nur leeres Gerede zu verbreiten hat. Mit anderen Worten: Durch den Wahrheitsbegriff der Probe ist die Autobiographie darauf festgelegt, eine heroische oder – in der surrealistisch gefassten Negativform des Heroismus – eine Skandalgeschichte zu sein. Auch deshalb ist Leiris' Autobiographie inszenatorisch: weil sie das Normale nicht erträgt. Andererseits zeigt der Wahrheitsbegriff der Probe, dass man zwar in Grenzen das Leben durch das Geständnis, und das heißt: den Stierkampf durch das Schreiben ersetzen kann, dass aber noch das Geständnis ohne das Leben nicht auskommt. Dort, wo dieses unskandalös verläuft, gibt es nichts zu gestehen – und deshalb nichts zu schreiben, jedenfalls nicht im Sinne eines tauromachischen Schreibens.

Selbst der Bereich von Erotik und Sexualität, eines der Hauptthemen von *L'Age d'homme*, ist von diesem nachgerade konstitutiven Auszustand des Lebens bestimmt. Leiris berichtet mehrfach von Bordellbesuchen – aber zum Vollzug des Aktes kommt es bei diesen Besuchen kaum. Der größte Skandal besteht auch hier darin, dass im Grunde nichts Skandalöses geschieht. Indem Leiris das Bordell betritt, betritt er zwar die Bühne der Sexualität, aber er lebt seine Sexualität nicht aus. Das Bordell stellt für ihn mehr einen theatralischen Ort des Sexes als einen Bereich von gelebter sexueller Obsession dar.

Leiris hat dieses Moment der Theatralität und der Inszeniertheit seines Lebens vielfach selbst herausgearbeitet. Immer wieder weist er darauf hin, dass und wo sein Leben Auftritt auf einer Bühne und heroische Verkleidung war. Dennoch griffe man zu kurz, wenn man die Äußerlichkeit dieser Masken als wahrheitsfremdes Element und deshalb eo ipso als Merkstein für eine Inszenierung und Theatralisierung nehmen würde. Denn wenn Leiris

Wahrheit als Probe bestimmt, setzt er als deren eigentliches Maß nicht das Geständnis als Ausdruck des Inneren, sondern äußerliche Kriterien. Oberstes Maß dieser Äußerlichkeit ist die vollzogene, die sichtbare, zumeist die ritualisierte Tat. Diese artikuliert sich in einer Verräumlichung *avant la lettre*.

A propos de l'acte amoureux – ou plutôt de la couche qui en est le théâtre – j'emploierais volontiers l'expression „terrain de vérité“ par laquelle, en tauromachie, l'on désigne l'arène, c'est-à-dire le lieu de combat. De même que le matador ou „tueur“ donne la mesure de sa valeur quand il se trouve face au taureau seul à seul [...], de même dans le commerce sexuel, enfermé seul à seul avec la partenaire qu'il s'agit de dominer, l'homme se découvre en face d'une réalité.<sup>21</sup>

Am Extrempunkt einer Wahrheit der Tat steht ihre radikale Verräumlichung. Taten sind eingebettet in dramatische Szenen, deren Ort deshalb als Ort der Wahrheit gelten kann. Wahrheit ist damit selbst szenisch, bühnenhaft und von Inszenierungen nicht immer scharf zu trennen. Wie leistungsfähig eine solche Topologie oder Inszenierung – Inszenierung im Wortsinn gedacht als bühnenhafte Verräumlichung – der Wahrheit ist, zeigt sich daran, dass es Leiris im Gegenzug gelingt, die Selbstmystifikation seines tauromachischen Schreibens mit den Mitteln einer topographischen Wahrheit aufzulösen. Er durchschaut die Selbstmystifikation, als er erkennt, dass sein Ort in der Corrida nicht die Arena, sondern die Zuschauertribüne ist. Die Wahrheit des Subjekts ist sein Ort, dasjenige, wo es in Szene ist.

## 2.2 Phantasmen von Sprache, Körper und Wahrheit

So sehr *L'Age d'homme* in der konzeptionellen Grundausrichtung davon bestimmt ist, dass es den Schreibakt als heroische Tat deutet, so sehr ist der Text über weite Strecken davon geprägt, dass er kleine Heroismen des Kindes, mythologisch überhöhte Träumereien, Inhaltliches, Fiktives, wortspielerisch bedeutsam Überhöhtes, von Vorbildern wie Tante Lise oder dem Onkel Gespieltes statt tat- und skandalträchtiger Enthüllungen darbietet. Unter der Hand verkehrt sich so der Text, der das Mannesalter zu behandeln verspricht, zu einem Text über das Kindesalter und über Theaterimpressionen. Die Abenteuer, die der Erwachsene nicht vorweisen kann, werden ausgeglichen durch die des Kindes, durch Abenteuer, die dem Kind aus seiner kindlichen Perspektive größer erscheinen, als sie waren. Es liegt in derselben Drehbewegung, dass sich das heroische Thema zusehends gegen das der Opferrolle tauscht – denn das Kind ist der Unterlegene und kann dies ohne Scham sein.

Diese Drehung, die das heroische Geständnis – also den Schreibakt – durch das Imaginäre, durch einen fiktiven heroischen Inhalt ersetzt, mag inkonsequent erscheinen. Sie stellt dennoch die Lösung ein und desselben Grundproblems dar. Wenn das tauromachische Schreiben nur ein Ersatz für den Ausstand eines heroischen Lebens ist, lässt dieser

<sup>21</sup> M. Leiris, *L'Age d'homme*, S. 70.

Ausstand sich mit gleicher Wirkung durch ein erdichtetes Leben, durch einen Heroismus und ein Zum-Opfer-Werden im Kleinen beheben.

Trotz dieser Abkehr vom heroischen Akt bleiben der heroisch-tragische Inhalt und die ihn bestimmenden Strukturen von Wahrheit erhalten. Immer wieder interessieren Leiris die Male am Körper, die Heroizität und Tragik – manchmal auch nur eine Niederlage, ein Unfall oder eine Krankheit – dem Körper schlagen. Das beginnt mit dem roten Band, das Faustens Gretchen trägt, einer euphemistischen Bezeichnung für das Wundmal ihrer Enthauptung, das setzt sich fort mit dem entzündeten Glied und der Geschichte der Blendung und reicht bis hin zur verletzten Kehle nach einer Mandelextraktion.

Man könnte dieses Sammelsurium von Wundmalen als Beirat abtun, die sich aus den heroischen und tragischen Opfergeschichten wie beiläufig ergeben und deshalb keine besondere Beachtung verdienen. Dem widerstreitet jedoch Leiris' offenkundiges Interesse an diesen Geschichten, das sich u.a. darin bekundet, dass er die Wundmale als Kapitelüberschriften über den Text setzt.

Zu deuten ist dieses Interesse einmal mehr vor dem Hintergrund des Wahrheitsmodells von Probe und Tat. Gerade weil Taten, so sprechend sie auch sein mögen, im Grunde dennoch sprachlos sind, weil sie überdies einen flüchtigen, ereignishaften Charakter besitzen, gerade deshalb muss ihre Sprache sich dem Körper einschreiben. Die Wunde ist die Versprachlichung der Tat am Körper. Im Wundmal gerinnt die Wahrheit der Tat zum Zeichen. *L'Age d'homme* entfaltet die Tableaus dieser Zeichen. Wie wir sehen werden, ist es mehr als nur eine stilistische Frage, dass die Untergliederung der Autobiographie in Teilkapitel in den weiteren autobiographischen Texten immer flacher wird und in *Frêle bruit*<sup>22</sup>, dem letzten Band der *Règle du jeu*, buchstäblich ganz ausfällt.

### 3 *Biffures*

Wie man vielfach bemerkt hat, stellt *Biffures*, der erste Band des neuen autobiographischen Projekts *La Règle du jeu*, gegenüber *L'Age d'homme* eine Neuorientierung dar. Dieser Tatbestand lässt sich unstrittig – die Forschung hat mehrfach darauf hingewiesen – am Eingangskapitel belegen. «...Reusement !» berichtet davon, wie der kleine Leiris, das verunstaltete Wort «...Reusement !» ausrufend, das mehr eine Interjektion als ein artikuliertes Wort ist, von seinen Eltern zurechtgewiesen wird. Es heiße nicht „...reusement“, sondern „heureusement“. An dieser Zurechtweisung erfährt das Kind, dass Sprache nicht seine, sondern die der anderen („eux“) ist.<sup>23</sup> Zu erwarten steht, dass unter einem solchen

<sup>22</sup> M. Leiris, *La Règle du jeu IV. Frêle bruit*, Paris: Gallimard, 1976 (coll. L'Imaginaire).

<sup>23</sup> Vgl. M. Leiris, *La Règle du jeu I. Biffures*, Paris: Gallimard, 1948 (coll. L'Imaginaire), S. 11f.: „L'on ne dit pas «...reusement», mais «heureusement». Ce mot, employé par moi jusqu'alors sans nulle conscience de son sens

Blickwinkel die private Mythologie, wie sie *L'Age d'homme* – zu Teilen in Konkurrenz zu Freud – entwickelt, als zu subjektiv erscheinen muss. Dennoch führt *Biffures* den Beziehungsreichtum subjektiver, assoziativer Bezüge fort und baut ihn sogar noch aus, wenn auch unter dem Vorwand einer Objektivierung. Wenn Leiris darauf verweist, Assoziationsbeziehungen seien nicht nur, wie in *L'Age d'homme*, sprachlich, sondern auch sachlogisch herzustellen, ist damit zwar der Intention nach einem Mehr an Objektivität das Wort geredet, doch die sachlogischen Assoziationsfelder stellen im Grunde nichts anderes als eine weitere Assoziationsmatrix dar,<sup>24</sup> die das Feld der Assoziation, fern davon, es zu beschränken, auweiten.

So markant der programmatische Wechsel des Eingangskapitels ist, so unbestimmt ist mit ihm die Hauptmasse des folgenden Textes bezeichnet. Eine genauere Bestimmung lässt sich dadurch erreichen, dass man verfolgt, wie die in *L'Age d'homme* gesetzten Leitthemen sich in *Biffures* fortentwickeln. Das erste Leitthema von *L'Age d'homme* ist das Selbstverständnis des Schriftstellers. Wir werden sehen, wie dieses sich in *Biffures* nicht länger theatralisch als Tauromachie, sondern aus Fragen der Berufswahl und der Kleiderordnung entwickelt. Das zweite Thema ist das des Verhältnisses von Körper und Sprache. Wir werden sehen, dass sich Wahrheit nicht länger als tragisch-theatralische Inskription der Wörter in den Körper, sondern als ein Ertasten der Wörter darstellt.

### 3.1 Buchstabensuppe und Grammophon

Auch wenn man einräumt, dass zu Beginn von *Biffures* Sprache als die des anderen bestimmt wird – ein Tatbestand, den die folgenden Kapitel („Chansons“, „Habillé-en-cour“, „Alphabet“), die sich auch als Geschichte der Alphabetisierung lesen lassen, unterstreichen – , stellt dies nur einen Teilbereich eines allgemeineren Problems der Äußerlichkeit von Sprache dar. Das auf „Alphabet“ folgende Kapitel „Perséphone“ wendet sich der Materialität der Wörter und der Sprache zu. Es beantwortet so physikalisch wie poetisierend und

---

réel, comme une interjection pure, se rattache à «heureux» et, par la vertu magique d'un pareil rapprochement, il se trouve inséré soudain dans toute une séquence de significations précises. [...]. Il n'est plus maintenant une chose à moi: il participe de cette réalité qu'est le langage de mes frères, de ma sœur, et celui de mes parents. De chose propre à moi, il devient chose commune et ouverte. Le voilà, en un éclair, devenu chose partagée ou – si l'on veut – *socialisée*. Il n'est plus maintenant l'exclamation confuse qui s'échappe de mes lèvres [...] il est, entre des milliers d'autres, l'un des éléments constitutifs du langage [...].“

<sup>24</sup> Um zu dieser Auffassung zu gelangen, muss man den Text nur genau genug lesen. Leiris exponiert das sachlogische Assoziationsfeld nicht als Restriktion des sprachlogischen, sondern als dessen Ergänzung. Es geht also in der Tat nicht um ein Mehr an Objektivität, sondern um ein Mehr an Assoziationsmöglichkeit; vgl. hierzu das im Kapitel „Tambour-Trompette“ exponierte Konzept von *Biffures*: „Crainte que j'éprouvais d'avoir choisi pour édifier ma construction des assises trop étroites, besoin d'annexer à mon fonds des éléments plus matériels que l'étaient ces histoires de langage, obligation qui s'imposait à moi d'examiner sous d'autres angles une notion décidément rebelle à mes efforts pour la cerner m'amenèrent à donner de sérieuses entorses à mon idée originelle. J'admis donc comme étant également des «bifurs» – au lieu de me borner à regarder comme tels les décalages insolites qui s'opèrent dans notre esprit à l'occasion de mots ou de combinaisons de mots – ce que déclenchent en nous de similaire certaines convergences ou disjonctions qu'on croit, à tel moment déterminé, voir se manifester bel et bien dans des choses.“ (M. Leiris, *Biffures*, S. 280).

mythologisierend die Frage, wo die Wörter herkommen – aus den dunklen Orten des Schlundes, aber auch des Grammophontrichters –, und wo sie Eingang finden – in die nicht minder dunklen Windungen des Gehörs. Bereits an dieser Konfiguration der Themen lässt sich ablesen, dass – anders als in *L'Age d'homme* – nicht mehr ein Körper im Blick steht, dem sich eine Wahrheit einschreibt. Zum Träger der Wahrheit wird ein Sprachkörper oder die Körperlichkeit von Sprache selbst. Wie sich bereits im Kapitel «...Reusement!» zeigt, ist diese Wahrheit so imaginär wie der Wahrheit verpflichtet. In der Zurechtweisung durch die Eltern zersplittert für das Kind nichts weniger als die Wahrheit seines sinnlich-affektiven Ausdrucks. Es ist dieser sinnliche Aspekt von Sprache, den Leiris, wissend um den imaginären Charakter dieses Versuchs, wiederherzustellen versucht.<sup>25</sup>

Wie die durch die anderen korrigierte Sprache zerstört das Alphabet die Sprache, indem es sie abstraktiv ordnet und vereindeutigt. Noch das Alphabet erscheint dem Kind Leiris – so als wollte es damit die abstrakt ordnende Kraft des Alphabets revozieren – als etwas Sinnliches:

„Alphabet“, avant tout, c'est de couleur jaunâtre et cela colle aux dents, en pâte fine et serrée, qui sent le petit-beurre, en raison de l'existence – réelle ou supposée – de petits-beurres parmi les biscuits Olibet.<sup>26</sup>

Dass man das Alphabet essen kann, gilt hier aufgrund einer (wenn auch unreinen) Homophonie, es gilt aber auch im Wortsinn, nämlich dann, wenn das Kind Buchstabensuppe isst.<sup>27</sup> Wenn die Wörter mit der Alphabetisierung dem Mund entgleiten, wenn sie Sache der Hand oder des Begriffs und damit einer abstrakt-dinglichen Materialität werden, lässt sich dieser Vorgang in kindlicher Logik einfach dadurch revozieren, dass man die Buchstaben und mit ihnen die Sprache in den Mund an ihren angestammten Platz zurückholt und zerkaut.

Mit Bezug auf Derrida wäre dieses Modell von Wahrheit und Sprache als phonozentrisch oder, etwas weiter gefasst, als oral zu bezeichnen. Denn es geht in ihm darum, dass die Wörter den ihnen unterstellten Ursprungsort nicht verlassen oder – wenn doch – stets zu ihm zurückkehren. Ich will diese dekonstruktive Lesart hier nicht weiter verfolgen. Sie wäre im übrigen einzuschränken, da Leiris nicht nur die sinnliche Materialität der Stimme, sondern auch die pikturale Materialität des Buchstabens in Blick nimmt, und da er ferner die Stimme nicht auf den Geist, sondern auf eine taktile Erfahrung, auf eine Erfahrung des Materiellen

<sup>25</sup> Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975) analysiert *Biffures* m.E. zu ausschließlich von einem linguistischen Konzept von Sprache aus: „L'enfant de «...Reusement!» découvrait avec stupeur que le signifiant et le signifié étaient distincts [...] et qu'il était un étranger dans le langage“ (S. 253). „[...] autant qu'un discours sur le langage enfantin, le texte sera une réappropriation de ce qu'il y a de productif dans ce langage“ (S. 279). Die affektive Besetzung der Sprache und ihre Materialität finden bei ihm deshalb keine Erwähnung.

<sup>26</sup> M. Leiris, *Biffures*, S. 40.

<sup>27</sup> Die Materialität des Buchstabens besteht bei Leiris nicht nur in der Reoralisierung von Sprache. Sie bezieht sich auch auf den visuellen, piktographischen Wert von Buchstaben und Wörtern sowie auf die schriftstellerische Tätigkeit: „Toute ligne qu'une plume a tracée, aussi châtiée qu'elle soit, doit être plus ou moins passible d'une chiromancie [...]“ (M. Leiris, *Biffures*, S. 289).

bezieht. Immanent betrachtet, innerhalb des Leirisschen Wahrheitsmodells, ist anlässlich dieser Buchstabenesserei darauf zu verweisen, dass mit ihr Wahrheit einmal mehr Sache des Ortes – der Ort der Wahrheit ist der Mund wie in *L'Age d'homme* die Arena oder das Bett – und des Authentischen, und das heißt: des Unmittelbaren und des Ursprünglichen ist.

Eine Revokation der Alphabetisierung zeigt sich nicht nur in einzelnen Themenbereichen, sondern auch in der kompositorischen Gesamtanlage von *Biffures*. Wenn Leiris nach dem Alphabet in „Perséphone“ das Grammophon behandelt, stellt die Abfolge der Themen einen präzisen Kontrast dar, der, einmal mehr, die Revokation des Alphabets zugunsten von Sinnlichkeit und Stimme betreibt. Denn wenn das Alphabet ein Aufschreibesystem ist, das die Stimme zum Zwecke der Aufzeichnung transkribiert – man könnte dieses Aufschreibesystem deshalb, obwohl es nicht bloß aus Ziffern besteht, als digital bezeichnen<sup>28</sup> –, stellt das Grammophon ein analoges Aufschreibesystem dar, also einen Apparat, der unmittelbar die Schwingungen der Stimme aufzeichnet. So medientechnisch modern Leiris' Rekurs auf den modernen Apparat erscheinen mag, so wenig ist zu übersehen, dass sein Interesse an moderner Technik von einer konservativen Parteinahme für das Ursprüngliche und das heißt, technisch gesprochen, für das Analoge bestimmt ist.<sup>29</sup>

Diese konservative Wahrnehmung des neuen Mediums belegt sich anhand weiterer Details. Leiris berichtet davon, welch angenehmen Kitzel es ihm bereitet habe, die Tonspule aus dem mit Samt ausgeschlagenen Futteral zu nehmen und die Rillen der Spule zu spüren. Moderne Technik wird ihm zu etwas sinnlich Erfahrbarem und Unmittelbarem. Mit anderen Worten: Leiris fetischisiert die taktile Beschaffenheit des modernen Tonträgers zum Bedeutungsträger. So wie ihm an anderer Stelle das Kostüm bedeutsamer erscheint als der Gehalt, so befasst er sich hier mit der Einkleidung der Musik im Wortsinn, mit der Lagerung der Tonspule in einer Kassette, die sich wie nicht von ungefähr samten anfasst. Dieser inszenierte, da kostümhafte Auftritt der Musik findet seine Fortsetzung, wenn Musik zur Aufführung kommt, das heißt: beim Abspielen der Schallplatte. Leiris stellt die Bewegungen der Mechanik des Grammophons wie ein kleines Drama dar. Gerade dort, wo Musik technisch reproduzierbar wird, semantisiert er die technischen Bedingungen der Aufführung

---

<sup>28</sup> Die Grundoperation der Digitalisierung besteht darin, aus nicht diskreten physikalischen Ereignissen – wie Stimme oder Musik – einen eindeutigen Wert zu erzeugen. In dieser Transformation wird aus dem physikalischen Ereignis ein Zeichen, und das heißt in dem Anwendungsgebiet, aus dem sich das Wort herschreibt, eine Zahl. In gleicher Weise lässt sich jedoch auch die Transformation verstehen, die Stimme in Schrift übersetzt. Denn auch hier werden Schwingungen in Zeichen übersetzt. Einzuräumen ist freilich, dass die Apparate, die Messungen in diskrete Werte und Stimmen in Schrift transformieren, gänzlich verschieden funktionieren. Während Transistoren bei Überschreitung eines Grenzwerts von 0 auf 1 umschalten, können Hörer das Gehörte nicht aufschreiben, ohne es verstanden zu haben.

<sup>29</sup> Eine weiterführende Interpretation des Schallplattenmotivs findet sich bei Manfred Schneider (*Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München/ Wien: Hanser, 1986, S. 223-229). Der Aspekt der Auratisierung des Mediums Schallplatte kommt bei ihm jedoch nicht zum Tragen, da Schneider die Schallplatte einerseits konkret als Archiv von Tönen fasst und andererseits, vergleichsweise allgemein, auf Opernmusik bezieht. Die Spezifik des Mediums Schallplatte bleibt unterbestimmt.

in auratische um, so als wollte er die modernen technischen Aufführungsbedingungen auf die Aura einer Inszenierung nach altem Stil reduzieren.<sup>30</sup> Das Drama oder die Inszenierung des Apparats beerbt die opernhafte Aufführung.

Wie Butterkeks und Buchstabensuppe ist die auf der Tonspule aufgezeichnete Stimme synästhetisch, und das heißt in diesem Fall: taktil erfahrbar. Sprache, die in ihrer Materialität sinnlich, taktil oder schmeckend erfahren wird: Es ist wohl kein größerer Kontrast denkbar als der zwischen dem Körper in *L'Age d'homme*, dem Verletzungen eingeschrieben werden, und dem Körper in *Biffures*, der die Materialität von Sprache erspürt. Der Tragik einer gewaltsamen, da verletzenden Wahrheit und Sprache dort steht hier die Poesie schmeck- und spürbarer Wörter gegenüber. Einer Inskription in den Körper, die an den Apparat in Kafkas *Strafkolonie* gemahnt, steht ein Apparat gegenüber, an dem sich die Körperlichkeit von Sprache ertasten lässt.

Es lohnt, diesen Wechsel des Sprachmodells von einer Inskription der Sprache in den Körper zu einer Verkörperlichung von Sprache sowie die Nähe und Differenz zur *Strafkolonie* genauer zu betrachten. Die Verwandtschaft zwischen *L'Age d'homme* und *Strafkolonie* besteht unübersehbar darin, dass hier wie dort Sprache sich dem Körper in Form einer Verwundung einschreibt. Dem Gesetz, das bei Kafka hinter der Schrift steht, korrespondiert bei Leiris die (mythische) Regel. Unübersehbar sind freilich auch die Differenzen: Sie bestehen nicht im Verhältnis von Körper und Schrift, sondern im Verhältnis von Wahrheit und Subjekt. Wenn irgend die Schrift, die dem Körper bei Kafka eingeschrieben wird, überhaupt als Wahrheit zu bezeichnen ist, ist sie als schwarze Wahrheit zu fassen, als Wahrheit einer Strafe oder einer Übermächtigung, in der ein fremdes Gesetz sich dem Subjekt einschreibt. Die Wahrheit der Verwundung bei Leiris ist demgegenüber anders kodiert. Wenn Leiris als Kind zum Opfer seiner Eltern oder auch eines Unfalls wird, trägt er das, was er erfahren hat, wie die heroische Geschichte einer Verwundung vor. Selbst in der Opferrolle erlebt Leiris eine Probe der Bewährung, zu Teilen auch der Sensibilität. Deshalb ist die Regel oder die fremde Gewalt, die sich seinem Körper einschreibt, stets Signatur seiner Identität. Dem Strafgefangenen, dem man bei Kafka ein fremdes Gesetz einschreibt, steht bei Leiris der Heros oder, genauer, das sensible Kind gegenüber, das an den Inskriptionen, die seinem Körper widerfahren, seine Identität gewinnt.

Gerade weil Leiris nicht von der schwarzen Wahrheit einer Übermächtigung durch das Gesetz, sondern von der weißen Wahrheit einer Verkörperlichung von Identität und Schrift handelt, kann er, ohne dass dies einen allzu grundlegenden Wandel darstellen würde, das Modell einer Wahrheit, die sich dem Körper einschreibt, durch ein Modell ersetzen, in dem

---

<sup>30</sup> Es ist jedoch einzuräumen – und darauf hebt Leiris ab –, dass jedes neue Medium bei seinem ersten Gebrauch etwas Wunderbares hat.

Sprache taktil erfahrbar wird. Wenn auch divergent und diffus zielen beide Wahrheitsmodelle auf ein und denselben Konvergenzpunkt: den einer materiellen und deshalb authentischen Wahrheit, die immer auch eine autobiographische ist.

### 3.2 Kleiderordnung – Schriftstellertum und Beruf

So wie sich das Verhältnis von Körper und Sprache in *Biffures* weniger theatralisch darstellt als in *L'Age d'homme*, weil es sich nicht mehr mit dem beschäftigt, was Stoff des Schriftstellers ist, sondern sich dem Material zuwendet, mit dem er als Schriftsteller befasst ist, also mit der Körperlichkeit von Sprache, so ist in *Biffures* auch das Selbstverständnis des Schriftstellers weniger theatralisch gefasst. Der Selbstverortung in *L'Age d'homme*, er sei als Schriftsteller so etwas wie ein Stierkämpfer, steht in *Biffures* die plane Aussage gegenüber: Ich bin Schriftsteller.<sup>31</sup> Diese Rückbesinnung auf das Eigene – ohne weiteren Zusatz und ohne überhöhende Metapher – wird man zumindest thematisch als ein Weniger an Theatralität werten müssen. Es stellt sich jedoch die Frage, wie viel Theatralität und Inszenierung noch in dem ‚Ich bin Schriftsteller‘ enthalten ist. Sie stellt sich umso mehr, als das ‚Ich bin Schriftsteller‘ nur eine Seite einer Doppelseite oder das sonntägliche Gebaren eines Autors bezeichnet, der von Berufs wegen Ethnologe ist. Meine Grundthese ist, dass Leiris im Verlauf seiner autobiographischen Selbstverortung in der Themensetzung zwar theatralisierende, selbstinszenatorische Momente zurückdrängt, dass sich ihm unter der Hand jedoch diese realistischeren Themensetzungen in Behandlungsweise und Interpretation wieder in Inszenierungen verkehren, bzw. dass er noch dort, wo er weniger theatralische Orientierungspunkte wählt, in diesen immer wieder dieselbe Theatralität entdeckt.

Es liegt im Zuge dieser nüchterneren Darstellung, dass Leiris nicht mehr von der Verwundung des Körpers oder vom Stierkampf, sondern von den Kleidern als Zeichen sozialer Identität handelt und aus diesem Paradigma oder in Konfrontation mit ihm sein Selbstverständnis als Schriftsteller ableitet. Das beginnt mit der Uniform,<sup>32</sup> die er während des Krieges trägt – einer Uniform, die keine Taten entsprechen, und die deshalb ein bloßes Kostüm ist –, das setzt sich fort im Bericht darüber, wie er sich auf dem Gymnasium seiner Kleider schämt,<sup>33</sup> und das geht schließlich in einem gleitenden Wechsel in die Frage der

<sup>31</sup> Vgl. M. Leiris, *Biffures*, S. 235: „[...] me reconnaître écrivain – accepter pour mon lot d'être propre à cela et me détourner allégrement du domaine où je n'étais qu'un propre-à-rien – fut, autant que l'affirmation d'un désir positif, une manière de brûler la politesse à ce qui me déplaisait aussi bien quant à ma façade sociale que du point de vue de mon être le plus intérieur.“

<sup>32</sup> Vgl. M. Leiris, *Biffures*, S. 143.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 206f.



Berufswahl über.<sup>34</sup> Denn wie bei Kleiderfragen befinden wir uns bei der Berufswahl auf dem Feld, auf dem das Subjekt eine Identität für und durch die anderen gewinnt.

Ausführlich stellt Leiris in *Biffures* die Schwierigkeiten dar, die er bei seiner Berufswahl hatte. Sie sind mehr als Zurückweisung aller Berufe oder des Berufs überhaupt denn als ernsthafte Bemühung um einen Beruf zu lesen. Nach dem Bericht über die vielen angefangenen und die ebenso vielen abgebrochenen Versuche muss die abschließende Aussage überraschen, er sei zu der Einsicht gelangt, dass er Schriftsteller sei. Dem Beruf, den er zu wählen und zu erlernen hat, steht die Einsicht gegenüber, einen Beruf bereits zu haben, oder vielmehr genauer: fern aller Wahl und Ausbildung Schriftsteller zu sein.

Wenn wir unter Inszenierung einen Auftritt verstehen, in dem ein selbst gesetzter Habitus eine substantielle, praktische oder gesellschaftliche Beziehung ersetzt oder simuliert, können wir in dem ‚Ich bin Schriftsteller‘ einmal mehr eine Inszenierung erkennen. Mit anderen Worten: Leiris‘ Schriftstellertum ist eine Pose, in der der Schriftsteller sich selbst die Bretter für die Bühne zimmert, auf die er sich stellt. Ohne Verweis auf Lehre, gesellschaftliche Anerkennung und Leistung instituiert der Schriftsteller in der schroffen Aussage ‚Ich bin Schriftsteller‘ sich selbst. Dass diese Form der Selbstberufung und Selbstinstitutionierung in der Tradition eines genieästhetisch romantischen Begriffs von Schriftstellertum gründet, bedarf kaum einer weiteren Erläuterung.<sup>35</sup> Dass dieser Beruf in seiner Selbstbezüglichkeit mit nichts anderem als mit der Herstellung eines Selbst zu tun hat, liegt auf derselben Linie.

Programmatisch und so, als wolle er einmal mehr betonen, dass noch dieses nackte ‚Ich bin‘, das seiner eigenen Aussage zufolge weniger einen gesellschaftlichen als vielmehr einen existentiellen Status bezeichnet, nichtsdestoweniger ein Kostüm ist, stellt Leiris heraus, dass es ihm als Schriftsteller und Autobiograph darum geht, sich selbst ein Standbild zu errichten,<sup>36</sup> schärfer gefasst: sich selbst als deus absconditus darzustellen. Auch wenn die Selbstverortung des Schriftstellertums realistischer als in *L'Age d'homme* ist, da sie sich auf das Eigene besinnt, terminiert sie in der genieästhetischen Vorstellung einer creatio ex nihilo. Sie terminiert überdies nicht im Leben, sondern in dessen monumentaler Versteinerung. Gerade an diesem Bild des eigenen Berufs und des eigenen Selbst erweist sich einmal mehr, dass der Beruf sich aus einer theatralischen Pose herschreibt.

Es ist die Kehrseite eines solchen von der Gesellschaft absconditen Berufes, dass er sich nur in metaphorischer Weise mit gesellschaftlichen Funktionen in Beziehung setzen kann. Wenn Leiris in *Biffures* darauf verweist, er müsse in seiner Autobiographie die Wahrheit sagen, da er mit ihr erreichen wolle, zur Gänze anerkannt zu sein, wenn er diese Beziehung

---

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 219f.

<sup>35</sup> Vgl. Heinrich Bosse, „Dichter kann man nicht bilden. Zur Veränderung der Schulrhetorik nach 1770“, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 10, 1978, S. 80-125.

von Wahrheit und Anerkennung als ein Verhältnis von Gabe und Gegengabe darstellt, so ist damit zwar zum einen – anders als in *L'Age d'homme* – das autobiographische Geständnis nicht mehr als theatralisch-skandalöse Zumutung, sondern durchaus gemäßigter und sozialer als Suche nach Anerkennung gesetzt. Im Blick stehen im Sinne der Neuorientierung von *Biffures* durchaus der andere und der Tausch. Es stellt sich dennoch die Frage, worin in dieser vorgeblichen Tauschbeziehung – Wahrheit gegen Anerkennung – für den anderen die Gabe besteht. Der andere bekommt die Wahrheit nur, um das Subjekt anzuerkennen. Diese Wahrheit, die ihm gegeben wird, ist weniger eine Gabe als vielmehr eine Zumutung. Auch wenn die Paradigmen – Skandal versus Tausch – sich im Übergang von *L'Age d'homme* zu *Biffures* verschieben, bleibt das Grundverhältnis erhalten, dass das Subjekt, so wie es ist, sich dem anderen zumutet. In dieser Zumutung klingt, wenn auch in gemäßigter Form, mehr der skandalöse Auftritt der Surrealisten, mithin mehr eine Inszenierung als ein Tauschverhältnis an.

Es ist nicht zuletzt die Kehrseite dieses pathetischen Verständnisses des Schriftstellerberufs, dass dieser sich nicht in Gänze professionalisieren lässt. Während Leiris sich zum Zeitpunkt von *L'Age d'homme* zum Ziel setzt, stets für seinen Beruf bereit zu sein – eine Erwartungshaltung an die eigene Produktivität, die ihn überfordert –, konzediert er in *Biffures*, diesen Beruf nur sonntäglich oder als Nebenberuf ausüben zu können. Gerade in dem Maße, wie der Beruf des Schriftstellers zu einer Frage der existentiellen Bewährung wird, kann er nicht mehr professionell, und das heißt zuvörderst: nach Stunden ausgeübt werden. Der *deus absconditus* bedarf der Schaffenspause, und er muss deshalb werktäglich einem geordneten Beruf nachgehen. Dieser Tatbestand lässt sich autobiographisch als Entlastung deuten. Struktural bildet sich in diesem Verhältnis die Gesetzmäßigkeit eines Wahrheitsmodells ab, das Wahrheit in einer außerordentlichen Bewährung gründet. Gerade weil Wahrheit – sei es die des Stierkämpfers oder die des Schriftstellers – für Leiris eine außerordentliche Bewährung darstellt, kann sie nicht stetig und das heißt: nicht professionell oder auf Abruf hergestellt werden. Beides – das Ritual des Stierkämpfers und das des Schriftstellers – sind *règles du jeu*, die versuchen, eine Ordnung des Außerordentlichen zu errichten. So wie der Stierkämpfer in der Arena an einem herausgehobenen Ort kämpft, so waltet die Kreativität des Schriftstellers in ausgezeichneter, da sonntäglicher Zeit. Bereits die Kapitelüberschrift „Dimanche“, unter der Leiris sein Schriftstellertum in *Biffures* abhandelt, kann deshalb als Indiz für eine Inszenierung gelten.

---

<sup>36</sup> Vgl. M. Leiris, *Biffures*, S. 239f.

## 4 *Fourbis*

### 4.1 Sporttafeln als Rangordnung

Der markanteste Wandel in Leiris' Autobiographie findet sicherlich im Übergang von *L'Age d'homme* zu *Biffures* statt. Weitere Variationen und Versuche einer Enttheatralisierung wären darzustellen. So etwa anlässlich des Kapitels „Les tablettes sportives“ in *Fourbis*, das von Jugenderinnerungen an den Sport, von Jockeys und Turnstunden handelt. Während Leiris in *Biffures* die Bestimmung der Identität auf die Frage von Kleidung und Schriftstellertum reduziert und damit den heroischen Ansatz von *L'Age d'homme* entzaubert, kommt er in „Les tablettes sportives“ wieder auf die Frage der körperlichen Tüchtigkeit und Bewährung zurück. Aber er entscheidet diese Frage nicht mehr von einer rollenhaften und phantasierten Identität her, sondern bestimmt das Subjekt entsprechend dem Leitthema Sport über seinen Rang. Dieser unterscheidet sich wesentlich von heroischem Kostüm und Rolle. Eine Rollenidentität besteht darin, dass das Ich eine Identität zugesprochen bekommt, sich selbst zuspricht oder erträumt, die im wesentlichen durch die Position, durch den Status als solchem bestimmt ist. Ich bin, wie in *Biffures*, Schriftsteller, Soldat. Diese Kostüme tragen das Weitere wie eingewickelt in sich: Selbstredend ist ein Schriftsteller bedeutend, selbstredend ist ein Soldat mutig, wenn nicht gar heldenhaft. Und wenn dem nicht so ist, sind die Defizite – etwa im Zuge einer Autobiographie – zu bestimmen.

In der Frage nach dem Rang ist demgegenüber das, was man ist, gleichsam als selbstverständlich vorausgesetzt. Es stellt sich weniger die Frage, wer man ist, welche Rolle man einnimmt, als vielmehr die, wie man die Rolle ausfüllt. Diese Frage wird wesentlich vom anderen und von steter und messbarer Bewährung her entschieden. Beim Rang geht es um die Platzierung der Besten. Die in *L'Age d'homme* und *Biffures* thematisierten Paradigmen Heros und Schriftsteller, ja selbst noch die Bewertungen der Stierkämpfer kennen nur eine Ordnung des Exzeptionellen. Das Exzeptionelle ist inkommensurabel – es wird nicht platziert.

Unter der Hand ändert sich im Kapitel „Les tablettes sportives“ das Wahrheitsmodell. Leiris geht über von einem Wahrheitsmodell der exzeptionellen Probe (oder des Heroismus) zu einem Wahrheitsmodell des Rangs und das heißt: des steten und genauen Messens. Dass Leiris auf das Paradigma des Rangs verfällt, liegt im Zuge seiner kritischen Selbsthinterfragung. Weil sich erweist, dass das heroische Modell einer exzeptionellen Bewährung mehr zur Reklamation von Rollen – und das heißt: zu Inszenierungen und Kostümierungen – denn zu bewertbaren Taten und damit zu Wahrheit führt, verändert Leiris das Paradigma, an dem die Wahrheit zu messen ist. Im Übergang von Probe zu Rang wird die Skala feiner. Sie wird nüchterner, weniger theatralisch.

Unter der Hand bleiben die Gehalte auch unter diesem Wahrheitsparadigma freilich dieselben. Identifikatorisch phantasiert Leiris sich auch unter dem Paradigma des Sports in die Rolle von Jockeys, er erdichtet Geschichten über ihr Leben, spielt sich expertenhaft, wie vordem als Theaterkenner oder als Kenner der Corrida, auf. Diesen imaginären und intellektuellen Versuchen, an der Welt des Sports zu partizipieren, steht ein krasses Versagen im Sportunterricht gegenüber. Nur schwach kann der Paradigmenwechsel von Heroismus und Stierkampf zu Sport und Rangfragen kaschieren, dass sich mit einer feineren Skalierung der Wahrheit Leiris' Grundproblem von Wahrheit und Tat nicht beheben lässt. Dieses besteht in einer Grundspannung von Versagen und kompensativer Imagination. Es bezeichnet die intellektuelle Redlichkeit Leiris', dass er auf sein Problem des Versagens in der Praxis mit einer Skalierung seines Wahrheitsmodells antwortet. Aber diese Verfeinerung löst nicht das Grundproblem. Es stellt dieses nur schärfer dar.

#### **4.2 „Mors“: Ein Versuch, die Bühne des Todes zu betreten**

Eine weitere bedeutende Modellverschiebung ergibt sich in einem Bereich, der das Werk Leiris' wie ein roter Faden durchzieht: dem Tod. Da ich das Thema bisher ausgeklammert habe, ist an dieser Stelle ein kurzer Rückblick und eine Einordnung des Themas in den Gesamtzusammenhang erforderlich.

Das Sujet des Todes reicht mehrfach in den Bereich von Wahrheit und Inszenierung hinein, zum einen, weil der Tod im Kontext einer Wahrheit der Tat oder der Probe letzter Ausweis der Wahrheit ist, zum andern, weil er im Kontext der Autobiographie einen uneinholbaren Ausstand darstellt. Vor dem Hintergrund dieses Ausstands erweisen sich die Konstrukte des Autobiographen als uneingelöst, unabgeschlossen und deshalb illusionär. So lange man noch weiterlebt und -schreibt, kann man nicht behaupten, dass das eigene Leben in Gänze sinnvoll verlaufen sei. So lange man noch schreibt, kann man behaupten, dass man bereit wäre, für eine Sache zu sterben – aber den Beweis hierfür hat man nicht erbracht. Lenkt überdies die heroische Attitüde der Todesbereitschaft nicht davon ab, dass man Angst vor dem Tod hat? Die Autobiographien Leiris' schreiten diesen Problemhorizont in einer Entwicklung ab, die sich einmal mehr als eine Bewegung der Enttheatralisierung beschreiben ließe, wenn bei Leiris das Theater nicht steter Bezugspunkt für den Tod wäre.

In *L'Age d'homme* ist der Tod in ungebrochener Form ein theatralischer Tod. Er verbindet sich in erster Linie mit Namen, Rollen und Kostümen: mit Judith, Gretchen und dem Glauben des kleinen Leiris, dass bei einem Mord auf dem Theater der Schauspieler wirklich ums Leben kommt. Der Tod in *L'Age d'homme* ist gleichwohl Signum für Authentizität und Wahrheit, denn er steht dafür ein, dass es etwas gibt, das groß genug wäre, dafür zu sterben. Dieses Todesmodell geht in das Konzept des tauromachischen Schreibens ein.

Denn dieses assoziiert das Schreiben mit dem Risiko eines Todes, der in einer Arena und das heißt, mit anderen Worten, auf einer Art von Bühne stattfindet. Bereits aufgrund dieser Topologie erweist sich der Tod als inszeniert im Wortsinn, aber auch deshalb, weil der Gestus, für etwas zu sterben, ein theatralischer ist: Er ist an der Tragödie und an den großen Opern abgelesen.

Entsprechend der thematischen Verschiebung hin zum anderen wandelt Leiris das Todesthema in *Biffures* zu einem Thema ab, in dem das Kreatürliche und der Tod des anderen im Vordergrund stehen. So etwa in der Geschichte, die davon berichtet, wie der kleine Leiris einen toten Vogel findet. Im Blick steht nicht länger ein Heros mit seinem Identifikationsangebot für den Autobiographen, sondern der andere. Dass das ein Vogel, also eine Kreatur ist, der man kaum eine Identität zusprechen kann, unterstreicht diese Wendung. Zwar lassen sich bereits in *L'Age d'homme* ähnliche Motive finden, aber sie besitzen dort nicht denselben Stellenwert. Im Übergang von *L'Age d'homme* zu *Biffures* verschieben sich bei der Behandlung des Todes unübersehbar die Gewichte.

*L'Age d'homme* handelt von einem Tod für den anderen, von einem eigenen Tod, den man theatralisch den Tod missachtend auf sich nimmt. *Biffures* nimmt diese Theatralisierung insofern zurück, als hier der eigene Tod durch den Tod des anderen ersetzt wird. Diese Hinwendung zum anderen kann zwar das theatralische Verhältnis zum eigenen Tod entzaubern, lenkt aber zugleich von der eigenen Sterblichkeit oder davon ab, dass man vor dem eigenen Tod Angst hat.

Besonders bemerkenswert ist aufgrund der thematischen Breite, aber auch hinsichtlich der Themensetzung die Behandlung des Todes in *Fourbis* und dort im Kapitel „Mors“. Auch wenn die Ausführungen sich – wie in den früheren Bänden – zutiefst aus persönlichen Erinnerungen speisen, sind sie weder über personale Register (wie Judith) noch über den anderen, sondern primär über topographische, strukturelle Register gefasst. Als Sinnbild dafür kann Leiris' Bericht von einer Überschwemmungskatastrophe gelten, die in einer Guckkastenbühne dargestellt wird.<sup>37</sup> Die Bühne ist menschenleer. Dargestellt sind nur die Häuser eines Dorfes, jedoch keine einzige Person. Ein weiterer Passus über Zombies<sup>38</sup> thematisiert das unmenschliche, da automatenhafte Fortleben des Toten. Ganz anders als in der Mythologie der meisten großen Religionen geht es in diesem Mythos nicht um das posthume Fortleben der Seele, sondern um das posthume Fortleben des Körpers. Eine solche Bildlichkeit des Todes, die struktural-topologisch oder da und dort auch als materieller Zusammenhang gefasst ist, scheint auch in den beiden herausragenden Geschichten von „Mors“ durch.

<sup>37</sup> Vgl. M. Leiris, *Fourbis*, S. 51f.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 55f.

Die erste handelt davon, wie sich der kleine Leiris bei einem nächtlichen Spaziergang angesichts eines undefinierbaren Geräusches ängstigt. Als Grund dieser Angst macht Leiris aus, dass etwas lebt, während er wacht und alle anderen schlafen. Was damit gemeint ist, definiert sich ex negativo. Wenn alle anderen schliefen und sonst wäre nichts, wäre das eine Erfahrung der Unsterblichkeit, die Erfahrung nämlich, dass man gegen den Tod – oder stellvertretend gegen den Schlaf der anderen – gefeit ist. Der oder das unbekannte andere zerstört diese Illusion und gemahnt so an die eigene Endlichkeit.<sup>39</sup> An der Existenz des anderen wird der eigene Tod in seiner Unheimlichkeit erfahrbar. Nur deshalb erscheint der nächtliche andere als unheimlich.

Eine in der Strukturalität der Analyse vergleichbare, aber zugleich komplementäre Anekdote stellt die Szene dar, in der Leiris zum Totengedenken für seinen Freund Max Jacob eine Lesung hält. Als sich, während Leiris sich bereits auf der Bühne befindet, der Vorhang öffnet, ist er vom Scheinwerferlicht so geblendet, dass er das Auditorium nicht sehen kann. Er weiß sich gesehen, ohne selbst sehen zu können. Dieser Mangel an Wechselseitigkeit zeichnet den Toten aus. Denn der Tote ist derjenige, der gesehen wird, ohne selbst sehen zu können. Leiris verbindet diese Position mit der Aureole der Unsterblichkeit, so als werfe der Tote in Richtung der unsichtbaren Augen ein Licht, so als hätte er damit wie sonst nur Idole deren Glorienschein.<sup>40</sup>

In beiden Anekdoten leitet sich die Erfahrung des Todes aus einer Strukturbeziehung, aus einem topologischen Verhältnis zum anderen her. Es ist in diesem Zusammenhang durchaus kein Zufall, dass die zweite Anekdote auf der Bühne spielt. Dieser Tatbestand unterstreicht sowohl den imaginären wie auch den topologischen Charakter dieser Erfahrung. Wie bereits in *L'Age d'homme* ist die Erfahrung des Todes eine Angelegenheit des Theaters. Aber anders als in *L'Age d'homme* ist es nicht der theatralische Heros oder die Arena des Stierkämpfers, sondern die Topologie der Bühne, die die Erfahrung des Todes initiiert, anders als in *L'Age d'homme* ist der Tod nicht das Maß für etwas, für das man zu sterben bereit wäre. Er stellt die Vorwegnahme des eigenen Todes, eine posthume Erfahrung ohne jegliches Pathos, einzig als Erfahrung einer Blickbeziehung dar.

---

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 31: „Quelque chose qui [...] ne peut être entendu de nous que comme un bruit de glas: sans commune mesure avec notre propre vie [...], indépendante de nous comme elle est indépendante du reste (de tous ces êtres qui, en apparence, sont endormis alors qu'elle veille) n'exprime-t-elle pas de manière tangible une permanence imperturbable qui est celle même du cours des choses, soit l'un des aspects de la mort les moins aisés à considérer sans trembler, à savoir que notre fin a toutes chances de n'être pas fin du monde mais seulement fin se limitant – injustement, semblera-t-il toujours – à nous?“

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 43: „Prêterai-je à rire si je dis que durant ces quelques minutes, parlant pour un poète disparu et sentant un peu du rayonnement de sa gloire m'investir (alors que je me tenais debout sur cette scène, comme sur un piédestal une statue montrée à tous mais refermée sur elle-même par son absence de regard), je crus presque avoir franchi le pas et – tel celui qui a «deux fois vainqueur traversé l'Achéron» – n'avoir plus à redouter les atteintes de la mort?“

Im Nachgang zu den beiden erwähnten Szenen bestimmt Leiris das Theater als die Sphäre des Todes. Auf der Bühne, in der Topologie des Theaters bildet sich die Struktur des Todes, wenn auch nur imaginär, ab. Damit wird der Tod, obwohl ihm die Bühne als sein ureigenster Ort zugewiesen wird, weniger theatralisch. Denn die Bühne ist Darstellungsort des Todes nicht im Sinne einer pathetischen Inszenierung; auf der Bühne stürzt sich kein wohl kostümierter Held mit theatralischer Geste ins eigene Schwert. Es sind die nackten Bretter der Bühne, die Bretter ohne jeglichen theatralischen Pomp, die die Bühne in ihrer Abständigkeit zum Zuschauer und zu den Lebenden als Ort des Todes bezeichnen.

Trotz der unübersehbaren Differenz zur Behandlung des Todesthemas in *L'Age d'homme* und *Biffures* wird man auch in *Fourbis* die Grundprinzipien wiederfinden, unter denen Leiris das Thema von Wahrheit und Inszenierung abhandelt:

1. Das Prinzip der Materialität der Wahrheit: So wie Leiris in *L'Age d'homme* die Male am Körper und in *Biffures* das essbare Alphabet für Wahrheit nimmt, so wie er bereits hier die Materialität der Wahrheit, ihren Sinn und ihren Geist im Wortsinn verzehrt, so interpretiert er die Wahrheit des Todes in *Fourbis* als materielle. Letzte Instanz eines wahren Lebens ist nicht, nach dem Schema west-östlicher Religionen gedacht, ein erlöstes ewiges Leben im Himmel oder auch nur dessen säkularisierte Form: ein Leben, das zum Todeszeitpunkt sich als sinnvoll erwiesen haben wird.<sup>41</sup> Leiris bringt gegen diesen abendländischen Mythos ins Spiel, dass die Wahrheit des Todes die zombiehafte Fortexistenz des Körpers sein kann.
2. Das Prinzip der Topologie der Wahrheit: So wie für den frühen Leiris der Ort der Wahrheit der Liebe das Bett und der des Schauspiels – genereller: der Literatur – die Arena ist, so ist in „Mors“ die Bühne der Ort der Wahrheit des Todes. Anders als *L'Age d'homme*, das die Bühne als scheinhaft zurückweist und sich deshalb an der Arena – einem Zwischenbereich zwischen Leben und Theater – orientiert, anerkennt *Fourbis*, dass die Bühne als Raum der Inszenierung zugleich der Ort der Wahrheit ist.
3. Das Prinzip der wechselseitigen Durchdringung von Wahrheit und Inszenierung: Indem Leiris anerkennt, dass die Welt des Theaters nicht nur Schein ist und ihr eine vergleichsweise strukturelle Deutung unterlegt, indem er ferner den Tod nicht als heroische, sondern als Angelegenheit der eigenen Sterblichkeit und der Angst vor ihr auffasst, kann er die frühen Theatralisierungen und Inszenierungen durch ein ausgewogeneres und nüchterneres Modell ersetzen. Das ist eine Wendung, die man als Fortschritt und als Entmystifizierung interpretieren kann. Dennoch darf man bei Leiris eine solche Entwicklung nicht allzu einlinig unterstellen.

---

<sup>41</sup> Das ist im Grunde, in Fortführung von Dilthey, der seinerseits die Positionen des 18. Jahrhunderts, insbesondere die der Goethezeit, zusammenfasst, die Position Heideggers.

In *Fibrilles* berichtet Leiris davon, dass er, nachdem er, um Selbstmord zu begehen, Tabletten genommen habe, sich neben seine Frau ins Bett gelegt und ihr den Selbstmordversuch gestanden habe.<sup>42</sup> Seine Frau ruft einen Arzt, der ihn rettet. Trotz aller Reflektiertheit, die das Kapitel „Mors“ in *Fourbis* bietet, fällt der spätere Text (*Fibrilles*) auf ein Modell von Inszenierung und Tod zurück, das platter kaum sein könnte.<sup>43</sup> Er fällt dort zurück, wo der Topos des Todes nicht die Arena oder die Bühne, sondern das gelebte Leben selbst ist. Ironischerweise finden in ihm, dem gelebten Leben, die größten Inszenierungen statt.

---

<sup>42</sup> Vgl. M. Leiris, *Fibrilles*, S. 106.

<sup>43</sup> Wie in *L'Age d'homme* trägt Leiris in *Fibrilles* das Wundmal (hier des Luftröhrenschnitts, den der Arzt ihm zufügte) wie ein Signum der eigenen Identität und des eigenen Heroismus vor.



## Bibliographie

- Leiris, Michel, *L'Age d'homme*, Paris: Gallimard, 1939 (coll. folio).
- Leiris, Michel, *La Règle du jeu*, Paris: Gallimard (coll. L'Imaginaire).  
 I: *Biffures* (1948)  
 II: *Fourbis* (1955)  
 III: *Fibrilles* (1966)  
 IV: *Frêle bruit* (1976)
- Bosse, Heinrich, „Dichter kann man nicht bilden. Zur Veränderung der Schulrhetorik nach 1770“, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 10, 1978, S. 80-125.
- Brée, Germaine, „Michel Leiris: Mazemaker“, in: James Olney (Hrsg.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton: UP, 1980, S. 194-206.
- Frevort, Ute, *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*, München: dtv, 1995.
- Geitner, Ursula, „Zur Poetik des Tagebuchs. Beobachtungen am Text eines Selbstbeobachters“, in: Hans-Jürgen Schings (Hrsg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. DFG-Symposium 1992, Stuttgart: Metzler, 1994, S. 629-659.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, 14. Aufl., Tübingen: Niemeyer, 1977.
- Hollier, Denis (Hrsg.), *Le Collège de Sociologie (1937-1939)*. Textes de Georges Bataille, Roger Caillois, René M. Guastalla, Pierre Klossowski, Alexandre Kojève, Michel Leiris, Anatole Lewitzky, Hans Mayer, Jean Paulhan, Jean Wahl, etc., Paris: Gallimard, 1979.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975.
- Lejeune, Philippe, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Paris: Klincksieck, 1975.
- Mehlman, Jeffrey, *A Structural Study of Autobiography. Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss*, Ithaca and London: Cornell UP, 1974.
- Pfeiffer, Jean, „Michel Leiris et la question de l'autobiographie“, in: *Les Cahiers du Chemin*, no. 21, 1974, S. 129-141.
- Schneider, Manfred, *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München/ Wien: Hanser, 1986.
- Sheringham, Michael, *French Autobiography. Devices and Desires. Rousseau to Perec*, Oxford: Clarendon, 1993.
- Sturrock, John, „The Autobiographer Astray: Leiris and *La Règle du jeu*“, in: George Craig/ Margaret McGowan (Hrsg.), *Moy qui me voy. The Writer and the Self from Montaigne to Leiris*, Oxford: Clarendon, 1989, S. 206-222.
- Trilling, Lionel, *Das Ende der Aufrichtigkeit*. Aus dem Amerikanischen von Henning Ritter, München: Hanser, 1980.