

Benedikt Dürner (Würzburg)

Der lyrische Triebtäter André Pieyre de Mandiargues Gewalt und Erotik im Gedichtband *L'Âge de craie*¹

The surrealists are not the only influence on the literary efforts of André Pieyre de Mandiargues – but it's this influence that makes his œuvre capable for an analysis based on Freudian theories. This way of an analysis is even more appropriate knowing that two of Mandiargues' main and favourite themes – the eroticism and the violence – coincide with the Freudian life and destruction drive. Analysing the two poems *Les filles des gobes* and *Les ruines de l'amour* from the volume of poems *L'Âge de craie*, it's these two paradigms that are clearly recognizable: Mandiargues' symbolism reveals the duality of the domination by desires.

Keywords: *Gewalt, Erotik, Freud, Trieb, Bataille*;

1 Zur Person

André Pieyre de Mandiargues² ist ein Kind seiner Zeit – und doch auch wieder nicht. Er betont selbst immer wieder, dass er mitten im Leben steht, dass er dem realen Leben zugewandt ist (cf. Stétié 2001: 602), er verkehrt mit den Surrealisten der Nachkriegszeit, verehrt André Breton, ist befreundet mit Max Ernst (cf. z.B. APM 1969: 100-107). Er verehrt aber auch – und dies kann nur mit einer zumindest literarischen Rückschau gelingen – die deutschen Romantiker, nennt den Marquis de Sade als Einfluss und liest Agrippa d'Aubigné (cf. APM 1961: 8 und APM 1994: 18). Nicht nur letzterem verdankt Pieyre de Mandiargues' Stil die ungeheure Kraft und barocke Wortgewalt. Auch Montaigne hat ihm offensichtlich als Vorbild gedient, wenn APM einen Topos aufgreift, der eine lange Tradition hat, den sich Dichter der Moderne aber eher nicht auf ihre Fahnen schreiben: den Topos der Bescheidenheit (cf. Montaigne

¹ Tausend Dank für Beratung, Hilfe und Korrektur: Herrn Prof. Dr. Gerhard Penzkofer, meinem guten Freund Christoph Hornung, Erik Ewald Hüneburg, dem gesamten Team von *promptus* und meiner Frau Verena.

² Im Folgenden (oftmals) abgekürzt mit: APM.

1962: 9). Im Vorwort von *L'Âge de craie* beispielsweise spricht er von multiplen *défauts*, einer offensichtlichen *maladresse* und der Durchbrechung der Grenzen dessen, was man übereinstimmend den *goût* nennt (cf. APM 1961: 7).

André Pieyre de Mandiargues wird am 14. März 1909 in Paris geboren. Er wird von seiner normannischen Mutter und seinem südfranzösischen Vater calvinistisch und kunststoffen erzogen, nach seinem Schulabschluss beginnt er ein archäologisches Studium, das er jedoch nicht abschließt. Stattdessen liest er weiterhin viel und beginnt erst spät – mit 26 – auch zu schreiben, er macht ausgedehnte Reisen und interessiert sich sehr für Kunst. Deswegen ist er auch vor allem mit den Malern unter den Surrealisten bekannt und befreundet, zu nennen sind hier Giorgio de Chirico, Francis Picabia und, wie bereits erwähnt, vor allem Max Ernst – davon zeugt unter anderem die Essay-Sammlung *Die Monstren von Bomarzo*. APM beteiligt sich an den Aktivitäten der Gruppe aber erst nach dem zweiten Weltkrieg ab 1947 und gehört auch nie wirklich als volles Mitglied dazu. Er spürt jedoch eine enge spirituelle Affinität zu ihr. Ähnlich wie Baudelaire kann er dank einer Erbschaft sein Leben ganz dem Schreiben und der Kunst widmen. 1950 heiratet er die Malerin Bona Tibertelli, die Nichte des Malers Filippo de Pisis, mit dem Mandiargues auch bekannt war. Da dank der Veröffentlichung von *Soleil des loups* ab 1951 ein größeres Publikum auf ihn aufmerksam wird, publiziert er seine ersten literarischen Gehversuche, die Gedichte von *L'Âge de craie*, zum ersten Mal 1961. Trotz einer Verfilmung seines Romans *La Motocyclette*³ gerät er, nach einem mit einigen Kritikerpreisen ausgezeichneten Höhepunkt seines Schaffens⁴ in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, wieder in Vergessenheit. Die Beschäftigung der Literaturkritik mit seinem Werk erlebte jedoch – leider erst nach seinem Tod im Jahre 1991 – in den letzten 20-25 Jahren in Frankreich wieder eine kleine Renaissance.

³ Dt.: *Nackt unter Leder*, 1967, Regie: Jack Cardiff, mit: Alain Delon, Marianne Faithfull.

⁴ 1951 « Prix des critiques » für *Soleil des loups*, 1964 « Nouveau Prix de la Nouvelle » für *Feu de braise*, 1967 « Prix Goncourt » für *La marge*.

2 Zum Werk

Im Werk von André Pieyre de Mandiargues fällt eine Dualität von Triebhaftigkeit auf. Auf der einen Seite steht eine fruchtbare Erotik, die danach trachtet zu schaffen, und wenn es nur darum geht, Vergnügen zu bereiten. Demgegenüber schwebt über jedem sexuellen, also grundsätzlich lebenserhaltenden oder -fördernden Akt der Wille zu Gewalt, Grausamkeit und Tod. Diese beiden Triebformen – im Folgenden mit den vereinfachenden Paradigmen Erotik und Gewalt wiedergegeben – werden mit verschiedenen symbolhaften Phrasen oder Bildern dargestellt, welche dem einen oder dem anderen oder beiden Themenfeldern gleichzeitig angehören.

Nimmt man sich also des mandiarquesschen Oeuvres an, gilt es diese Symbole zu entziffern, um das Gegen- und Zusammenspiel der beiden Triebformen aufzudecken und sichtbar zu machen. Ein Rückgriff auf die Triblehre Sigmund Freuds⁵ liegt nahe, weil die zwei Themenkomplexe Erotik und Gewalt durch den Lebens- und den Todestrieb⁶ perfekt abgebildet werden (und APM als Surrealismusfreund sozusagen der Generation Freud angehört).⁷

⁵ Bereits im Rahmen seiner Forschungen zu den sexuellen Abirrungen im Jahr 1905 stellt Freud fest, « [d]aß Grausamkeit und Sexualtrieb innigst zusammengehören » (Freud 1991: 61) – eine Theorie, die er weiterverfolgt und zu einer umfassenden Triblehre ausbaut. Diese stellt Freud vor allem in seinen Schriften *Jenseits des Lustprinzips* und *Das Ich und das Es* (Freud 1981: 1-69, 235-289) vor.

⁶ Im Folgenden werden die beiden Triebe oft mit den Begriffen *Eros* und *Thanatos* wiedergegeben. Dabei ist zu bemerken, dass der Begriff *Thanatos* nicht von Freud selbst, sondern erst später von Ernst Federn eingeführt wird, hier aber immer den freudschen Todestrieb meint. Dieser wird gemäß der Definition in *Das Ich und das Es* als « Destruktionstrieb » angesehen, « dem die Aufgabe gestellt ist, das organische Lebende in den leblosen Zustand zurückzuführen » (Freud 1981: 269). In der gleichen Schrift benennt Freud die Melancholie oder auch den Sadismus als Spielarten des Todestriebes. In dem kurzen Text *Das ökonomische Problem des Masochismus* ergänzt Freud diese Definition: Das Ziel der Todestriebe ist « die Überführung des unsteten Lebens in die Stabilität es anorganischen Zustandes », wenn sich der Todestrieb « gegen die Objekte der Außenwelt richtet[...][...] heiße [er] Destruktionstrieb, Bemächtigungstrieb, Wille zur Macht » (Freud 1981: 371-383).

⁷ Konkrete Hinweise auf eine Lektüre der Werke Freuds von APM selbst gibt es nicht. Aber die Themen seines Œuvre lassen darauf schließen, dass auch APM Freud kannte. Ein weiterer Hinweis dürfte der Name des Protagonisten seines Romans *La marge* sein: Sigismond. In Zusammenhang mit diesem Buch schreibt auch Reiner Niehoff auf www.literaturkritik.de, dass sich « durch Mandiargues Erzählwerk [...] die Spur jener Traumliteratur, die unter dem steinernen Gesicht der Metropolen die sognoresken

Diese Kongruenz erlaubt es, die freudschen Theorien als Hilfe zur Entschlüsselung der mandiarquesschen Texte heranzuziehen.⁸

Ergänzend wird zur Analyse an einigen Stellen George Batailles *Die Tränen des Eros* (orig.: *Les larmes d'Éros*) herangezogen, in dem Bataille davon ausgeht, dass sich die Erotik auf der Grundlage des Wissens vom Tod entfaltet (Bataille 1981: 35), was im Kern die hier getroffene Aussage hervorragend stützt. Auch Bataille geht es darum zu zeigen, dass diese beiden Paradigmen zusammengehören, einander bedingen, dass die « Gewalt der konvulsivischen Lust [...] zugleich [...] das Herz des Todes » ist, er will « die Identität des »kleinen Todes« mit dem endgültigen Tod bewußt machen » (ibid.: 22). Batailles Gedanken einzubeziehen ist auch deshalb sinnvoll, weil APM « Batailles zahlreiche Vorträge nach 1945 über die innere Beziehung von Erotik und Tod » (Niehoff 2012) verfolgt und ihrem Inhalt grundlegend zugestimmt hat.

Koinzidenzen als wahre Zeichenschrift des menschlichen Geistes zu entdecken meinte » (Niehoff 2012), zieht. Auch Andreas Kablitz von der FAZ urteilt, dass die Erzählung *Monsieur Mouton* « nach eifriger Freud-Lektüre » (Kablitz 1996) entstanden sein muss.

⁸ Der Nutzen der freudschen Theorien ist aktuell höchst umstritten. Was die Psychoanalyse betrifft, wird ein solcher abgestritten, teilweise sogar – ein wenig zu überspitzt und radikal – von Irrelevanz gesprochen (cf. z.B. Stöcker 2006). In Bezug auf die Traumdeutung herrscht Uneinigkeit (cf. z.B. *Gehirn & Geist Dossier*: 50-51). Philosophisch und literarhistorisch gilt sein Werk aber immer noch als maßgeblich für das 20. Jahrhundert (cf. z.B. Brumlik 2006).

Was eine psychoanalytisch motivierte Literaturkritik betrifft, so ist eine solche in ihrer Reinform wohl sowieso nicht möglich. Unter vielen anderen berichtet Sebastian Goepfert « [ü]ber einige Schwierigkeiten der psychoanalytischen Kunst- und Literaturkritik » (Goepfert 1978: 42-49) und benennt dabei z.B. die fehlende « psychoanalytische Situation » (id.) als Problem. Die *Ästhetische Theorie* von Adorno besagt, dass « Kunstwerke [...] der Psychoanalyse Tagträume [sind]; sie verwechselt sie mit Dokumenten, verlegt sie dabei in die Träumenden, während sie andererseits, zur Entschädigung für die ausgespart extramentale Sphäre, auf krud stoffliche Elemente reduziert, sonderbar zurückbleibend übrigens hinter Freuds eigener Lehre von der »Traumarbeit « » (Adorno 1970: 20. Und: « Sie [die psychoanalytische Kunsttheorie, Anm. d. Verf.] entschlüsselt Phänomene, aber reicht nicht an das Phänomen Kunst heran » (ibid.: 21).

Die aufgeführten Belege sollen klarstellen, dass es sich hier trotz der Tatsache, dass einige freudsche Theorien und Texte zur Herauslösung und Darstellung der mandiarquesschen Triebdualität verwendet werden, nicht um eine psychoanalytische Literaturkritik handelt. Nichtsdestotrotz wird sich herausstellen, dass die Verwendung der freudschen Begrifflichkeiten und die Heranziehung seiner theoretischen Texte zu einem hervorragenden Ergebnis der Analyse führen.

Bevor in einer Einzelanalyse die Gedichte *Les filles des gobes* und *Les ruines de l'amour*⁹ betrachtet werden, werden zunächst einige den gesamten Gedichtband betreffende Erkenntnisse dargelegt, die erste Hinweise auf die Lesart von Mandiargues' Poesie geben sowie dem allgemeinen Verständnis der Paradigmenkonfrontation Erotik und Gewalt/Tod dienen sollen.

Die zur Darstellung der beiden Triebe in *L'Âge de craie* verwendeten Symbole reichen von Tier- und Pflanzensymbolen – auf die bei *Les ruines de l'amour* näher eingegangen wird – bis hin zu abstrakten, zum Teil allegorisch wiedergegebenen Symbolen, wie beispielsweise die Nacht, das Theater oder auch Nacktheit und Schönheit. Dies gilt für das Gesamtwerk Mandiargues' im Allgemeinen wie für *L'Âge de craie* im Speziellen.

Die Schönheit gehört ohne Frage zum paradigmatischen Feld der Erotik, sie kann im mandiarguesschen Œuvre als ein typischer Auslöser der erotischen Situation gelten. Dazu gibt es in den Gedichten von *L'Âge de craie* oft ein lyrisches Du, von dem die Schönheit und somit die Anziehungskraft ausgeht. Dieses Du wird in den Texten zumeist von einer Frau verkörpert.

Die Frau, das Gegenüber, dessen « importance [...] dans [l]es textes » (Stétié 1978: 28). Stétié betont, erfährt trotz oder gerade wegen der ihr dann entgegengebrachten Liebe eine zuweilen grausame Behandlung. So werden beispielsweise im Eingangsgedicht *Les filles des gobes* (APM 1961: 13-14) – welches später noch genauer untersucht wird – « filles nues battues du vent du nord » (27).¹⁰ *L'habituelle* (ibid.: 51) erfährt eine Art psychischer Grausamkeit, weil « les passants ne la regardent plus malgré sa grande beauté » (7). Die Dame, die in *L'incendie* (ibid.: 15-16) erscheint, ist « comme l'ombre d'une désolation[,] [n]ue saignante et noire » (19-20). Sie blutet, ihr wurde in einer « heure catastrophique » (26) Gewalt angetan.

In gleichem Maße wie die Schönheit dient – wie im letzten Zitat schon anklingt – die Nacktheit als erotische Initiation: « La nudité s'oppose à l'état fermé [...]. C'est un état de communication » (Bataille 1976: 23). Diese Aussage George Batailles trifft mit am besten die Bedeutung der Nacktheit bei

⁹ Die beiden Gedichte werden zur besseren Veranschaulichung am Beginn des jeweiligen Abschnitts im Ganzen abgedruckt (mit der freundlichen Genehmigung von Gallimard, Paris).

¹⁰ Die Versangaben in Klammern beziehen sich hier und im Folgenden auf: APM (1961).

Mandiargues. Die Nacktheit ist ein « Zustand » (APM 1995b: 98). Dieser Zustand nimmt jedoch unterschiedliche Formen an, ist unterschiedlicher Natur und – da es ja ein Zustand der Kommunikation ist – teilt sich auf unterschiedliche Weise mit, sei es symbolhaft oder im Zuge einer Mimesis der Wirklichkeit. Zu unterscheiden ist in Mandiargues' Oeuvre vor allem, ob sich die Frau – in den Gedichten meistens die nackte Person¹¹ – in der Opfer- oder der Täterrolle befindet, oder sich bewusst in diese Rollen begibt. Die Frau als Täter stellt ihre nackte Haut als « eine Herausforderung [...], [...] eine[...] durchsichtige[...] Rüstung » (APM 1970: 97) dar und aus,¹² sie begibt sich freiwillig und willig « in den Zustand eines Untersuchungsobjekts » (APM 1995b: 110-111), während für das Opfer die Nacktheit nichts anderes ist als ein Ausgeliefertsein, eine totale Öffnung und somit Schutzlosigkeit. Die Nacktheit stellt nichts Anderes dar als Hingabe, als Präsentation all dessen, was man besitzt oder – schlicht und einfach – ist, « als Unterwerfung, fügsame Entsagung, selbstverleugnender Herbeiruf des überrumpelnden Handstreichs » (APM 1970: 97). « Une jolie fille dénudée est [...] l'image de l'érotisme » (Bataille 1976: 130). Doch ist bei Mandiargues nicht immer nur der Nacktheitszustand einer Frau die Initiation der erotischen Situation: Im Eingangsgedicht *Les filles des gobes* ist z. B. die Nacktheit der Kreide, der *nackte* Fels, ein, wenn nicht sogar der Auslöser für die erotische Beschreibung dieser – ebenfalls nackten – Felsenmädchen.

¹¹ Mit Ausnahme der Gedichte *Le solitaire* und *Les ruines de l'amour*, in denen sich jeweils ein Paar im Zustand der Nacktheit befindet, und *Le champ de bataille apparu*, wo es die Prinzen sind (22), wird das Adjektiv « nu(e) » in *L'Âge de craie* sonst nur im Zusammenhang mit einer Frau gebraucht.

¹² Cf. dazu auch Clébert, Jean-Paul: *Dictionnaire du Surréalisme*, S. 414: « La confrontation entre nudité féminine et armure masculine est particulièrement sensible chez des peintres comme Delvaux ou Magritte ». Da man bei dem Kunstliebhaber Mandiargues das Kennen dieser Werke voraussetzen kann – Salah Stétié bestätigt dies in seinem Artikel im *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours* auf S. 602 –, stellen diese Bilder eine einwandfreie Inspirationsquelle dar und erklären das von APM nicht nur an dieser Stelle der *Lilie des Meeres* verwendete Vokabular.

2.1 Zum Gedicht *Les filles des gobes*

LES FILLES DES GOBES

Dans un de ces jours-là qui sont pâles et gris
Comme les flancs humides de la craie
Dans le jour gris d'une marée de novembre
Qui attire très loin le bord bruissant de l'eau

5 Un homme inquiet regarde le ciel noir
Entre les découpures de la crête de marne
Au-dessus de la crête le ciel sombre où passent
Des voiliers d'ois sauvages en route vers le sud.

Il faut descendre encore un peu parmi les éboulis

10 Aller sur le chemin des ramasseurs d'épaves
De l'autre côté d'un tas rocheux où le pied glisse
Passer un cailloutis où des charognes pourrissent
Pour la joie des crabes verts à marée haute
Là-bas se trouve une grève secrète

15 Murée de blocs précipités jadis
Solitaire entre toutes les plages de ce rivage désolé.

Nous vîmes là dans un matin de fin d'automne
Trois filles de la mer qui dansaient tristement
Pâles aussi couronnées de varech

20 Nues comme la craie soumis à l'érosion.

Leurs cheveux ondulaient sur leurs épaules maigres
Comme les laminaires flottant aux creux des Haumes
Leurs ventres plats remuaient des croûtes de sable
Avec des mousses marines rouges et roses.

25 La plus belle portait un long collier d'or
Toutes trois apportaient le grand froid de la mort.

Trois filles nues battues du vent du nord
Le sel brillait au bout de leurs menus seins gris
Leurs pieds dans l'eau faisaient un clapotis
30 Monotone. Et la mort habitait leurs yeux clairs.

Froides filles accrues aux trous de la falaise
En quelque vieux nid de pygargue
Elles se paissent de moules crues et d'algues
Pêchées à mer basse
35 L'ïode seul court dans leurs veines.

Quand le vent chasse la brume du matin
Déroulée comme un suaire en lisière du ciel
Quand le vent du nord hérissé de glaçons
Les rets blonds des parcs qui sèchent sur les pieux
40 Les filles des falaises sortent de leurs cavernes
Dans un tourbillon de plumes blanches.

Aux cris des guillemots et des grèbes
Les filles des falaises dansent devant les gobes.

André Pieyre de Mandiargues, *L'âge de craie* © Éditions Gallimard

Das Gedicht kann klar in zwei Teile aufgeteilt werden: Oberflächlich betrachtet widmen sich die ersten beiden Strophen einer Landschaftsbeschreibung, die wie der Einstieg in eine Erzählung fungiert. Ganz im Sinne einer Exposition werden die Zeit (*un de ces jours-là* [1],¹³ *le jour gris d'une marée de novembre* [3]), eine erste Personalie, die – zumindest für diese ersten beiden Strophen – als Hauptperson erachtet werden kann (*[u]n homme inquiet* [5]) und der Ort (*[e]ntre les découpures de la crête de marne* [6]) vorgestellt. Das Wort *regarde[r]* in Vers 5 jedoch erweckt den Eindruck, dass es sich um eine einfache, romantisch

¹³ Die Versangaben in Klammern beziehen sich hier und im Folgenden auf APM (1961: 13-14).

anmutende Beschreibung zum Herbstende handelt: Es ist ein grauer Tag, grau [*c*]omme les flancs humides de la craie (2), der Himmel ist schwarz, düster, und Gruppen wilder Gänse fliegen, wie Segelschiffe, in Richtung Süden. Alles scheint gemächlich und langsam vor sich zu gehen, die Zeit scheint fast still zu stehen, denn die rauschende Wasserkante – lautlich hervorgehoben durch eine Alliteration und die Häufung der [r]-Laute – wird von sehr weit durch die Novembergezeiten zum Ufer gezogen. Man könnte meinen, man stünde vor einem Gemälde von Caspar David Friedrich, wie z.B. *Der Mönch am Meer*, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* oder auch vor den *Kreidefelsen auf Rügen*, die ja sogar vom Titel her zu diesem Szenario passten. Interessant ist die Eröffnung der Opposition der grauen Farbe des Tages gegen das Schwarz des dunklen Himmels, was sich aber über die wohl mehr hellgraue, bleiche Farbe der Kreide erklären lässt, die einem dunklen Himmel zu jeder Tages- und Nachtzeit ein bisschen Helligkeit entgegensetzt. Diese Helligkeit erinnert an die meist vergoldeten Altäre in den dunklen Kirchenschiffen, und somit erfährt die Kreide eine fast religiös-altarhafte Aufladung. Die « marée » hat für Mandiargues eine « force de révélation » (Pierre 1990: 7), sie ist für ihn der Ursprung « de ce penchant au monde du sexe et au théâtre du sexe » (APM 1975: 92), und damit wird bereits in Vers 3 ein erotisches Ereignis, eine Offenbarung im Bereich des Sexuellen angekündigt.

In der zweiten Strophe werden nun, auf den ersten Blick nicht wahrnehmbar, die Grundsteine für einen überraschenden Fortgang dieser *Geschichte im Gedicht* gelegt. Direkt in Vers 9 geschieht unmerklich, weil entpersonalisiert, die für Mandiargues' Geschichten typische, aber eben auch in den Gedichten vorkommende Grenzübertretung;¹⁴ Das *Il faut descendre* meint hier, dass eine wirkliche Überschreitung stattfindet. Wer hinuntergeht, ist zunächst noch unklar, ob der in Vers 5 eingeführte *homme inquiet* oder vielleicht ein lyrisches Ich. Man könnte es auch als Aufforderung eines lyrischen Ich an

¹⁴ Eines der bestimmenden Merkmale in Mandiargues' Œuvre ist die sog. « transgression », die Überschreitung « moralischer, ästhetischer etc. Normen und auch Erwartungen des Lesers » (Friebel 1975: 146). Diese wird meistens mit einer echten Grenzübertretung dargestellt, z.B. mit dem Eintauchen in Wasser, womit dessen Oberfläche, der Wasserspiegel, durchbrochen wird, oder mit dem Hinabsteigen von Treppenstufen. Diese Übertretung ist meist die Ankündigung einer Veränderung des mentalen Zustandes, einer Phantasie oder Träumerei, oder das Einläuten einer erotischen oder von Gewalt beherrschten Szene.

sich selbst verstehen oder vielleicht ist es sogar eine Aufforderung an den oder die Rezipienten, nun den Weg des oberflächlichen Sehens zu verlassen und in die Tiefe und zwischen die Zeilen zu gehen, auf den Weg der *ramasseurs d'épaves* (10). Denn es gilt dort die *grève secrète* (14) zu finden. Dass dies nicht einfach wird, wird durch eine gewisse Ordnung der Sprache und Form der Verse 11-13 dargestellt. Die beiden 13-silbigen und gereimten Verse 11 und 12 repräsentieren im Zusammenhang mit ihrem Inhalt durch diese Ordnung eine bestimmte Standhaftigkeit beim Abwehren der *ramasseurs*. Man muss auf die andere Seite eines gefährlich rutschigen Steinhaufens, wo das Aas vor sich hin verwest. Die hauptsächlich harten Laute dieser Verse wie [t] und vor allem [p], das an zwei Versanfängen und in einer Alliteration über die Versgrenze hinweg zu finden ist, geben diese Gefahr im sonoren Bereich wieder.

Mit Vers 17 – und wie zum Beweis steht dieser Vers im handschriftlichen *Cahier de Poésie*¹⁵ alleine am Ende der Seite und nicht wie in der gedruckten Version im Verbund mit den folgenden – wird dann der Bruch vollzogen: In den ersten beiden Strophen treten einzig einige Naturerscheinungen wie die *flancs humides* (2) oder die *découpures de la crête* (6) sowie Tiere (*[d]es [...] oies sauvages* [8], *des crabes verts* [13]) in der Mehrzahl auf. Mit dem Finden der *grève secrète* (14) allerdings, die anfangs noch genauso *[s]olitaire* (16) ist wie der Mann, werden die wie auf einer Bühne erscheinenden Personen vervielfacht. Könnte man aufgrund des fünften Verses noch auf eine Einzelperson als Sprecher schließen, wird nun aus der Sicht eines *[n]ous* (17) beschrieben. Dieses *nous* dient laut Heide Friebel dazu, « den Leser in die Fiktion mit einzubeziehen » (Friebel 1975: 29), und ist eine Taktik, die eher auf die später veröffentlichten Geschichten Mandiargues' verweist, da in einer der früheren Versionen des Gedichts von 1936¹⁶ noch mit einem *Je* operiert wird. Doch einerseits beweist diese Tatsache die in der *Préface* (APM 1961: 7) angesprochene Nachkorrektur, die Mandiargues' poetologischem Ziel entspricht, « den Leser an den Empfindungen teilnehmen zu lassen » (Friebel 1975: 135), andererseits beweist es den narrativen Charakter dieses Gedichts.

¹⁵ Das ist die handschriftliche Version der Gedichte vor der Drucklegung, zu finden im Archiv des IMEC (Institut mémoires de l'édition contemporaine, Abbaye d'Ardenne, 14280 St-Germain-la-Blanche-Herbe (Caen), Frankreich).

¹⁶ Ebenfalls zu finden im Archiv des IMEC.

Ein anderer Hinweis für den Bruch und für eine narrative Vorgehensweise ist die Änderung im Tempus: Das Tempus der ersten beiden Strophen ist das Präsens, was den deskriptiven Charakter des ersten Gedichtteils unterstützt. Die Fiktion einer nun eintretenden Handlung wird mit dem Passé simple (*vîmes* [17]) beschrieben, welches an dieser Stelle jedoch das erste und letzte Mal zum Einsatz kommt.

In Vers 18 werden nun die eigentlichen Hauptpersonen eingeführt, von denen dem Titel nach dieses Gedicht handelt: die *[t]rois filles de la mer*. Diese *filles* aufgrund des dreimaligen Erscheinens der Zahl 3 (18, 26, 27) im Gedicht als die neun Musen zu verstehen, wäre zu weit hergeholt. Dennoch entbehrt es nicht unbedingt einer Grundlage, da sie Hauptthema des Gedichts und Inspiration des *Beschreibenden* sind – denn wie festgestellt wurde, wird aus der Sicht einer Einzelperson beschrieben. Über das Motiv des Auftretens zu dritt stellt Freud im Aufsatz « Das Motiv der Kästchenwahl » mannigfaltige Überlegungen an, eine der treffendsten für die *filles des gobes* ist die Assoziation mit den « Schicksalsschwestern, [den] Moiren oder Parzen oder Nornen », von denen « die dritte [...] die Todesgöttin ist » (Freud 1913: 31). Eine Assoziation, die diese Meeremädchen ebenfalls hervorrufen, ist die der Loreley. Beispielsweise stimmen die Koppelung Felsen-Mädchen sowie die Verbindung Schönheit-Gefahr/Tod überein. Ebenso finden sich gemeinsame Schönheitsattribute wie der *collier d'or* (25), der dem « goldne[n] Geschmeide » (Heine 1989: 29) in Heines Gedicht entspricht. Ein anderer Ansatzpunkt wäre, die *filles* zunächst als 'leichte Mädchen' zu verstehen – eine in früherer Zeit durchaus gängige Bedeutung von *fille*. Diese *filles* halten sich auch in den Städten immer in einem irgendwie abgeschotteten Bereich auf und zeigen sich nur denen, die sie auch sehen wollen. Zum verführerischen, sinnlichen Moment dieser Assoziationen gesellt sich ein profaner: Die Mädchen tanzen traurig, bleich, tragen eine Krone aus Tang und sind *[n]ues comme la craie* (20). Zum zweiten Mal – und das rechtfertigt dieses Gedicht als Eingangsgedicht eines mit *L'Âge de craie* betitelten Zyklus – wird der Vergleich mit der Kreide gesucht. Der Farbton *pâle* ist wieder nicht weit, doch dient die Kreide hier nicht als Repräsentant einer Farbigkeit, sondern als Ausdruck der Nacktheit. Und diese Nacktheit ist hier eine absolute, die sogar der Erosion, dem Verfall, dem langsamen Tod bzw. dem Übergang in eine andere Form der Existenz, unterworfen ist. Das

Zusammen- bzw. Gegenspiel, das nun die nächsten Verse bestimmt, von Eros, der im eigentlich lebensbejahenden Tanzen anklingt, und Thanatos, der in der ersten Strophe durch den am Tage herrschenden nachtschwarzen Himmel heraufbeschworen wird, ist mit Vers 20 endgültig eröffnet. Bis der Tod in Vers 30 dann explizit genannt wird, ist das Tempus der folgenden Beschreibung der Mädchen das *Imparfait*. Es erweckt, nach dem eine fiktionale Handlung einleitenden *Passé simple*, den Eindruck eines einmaligen und zurückliegenden Ereignisses an einem *matin de fin d'automne* (17). Die Beschreibung erhält durch die Nennung der real existierenden *Haumes*¹⁷ (22) einen wirklichkeitsnahen Anstrich, Vers 24, mit einer Doppelalliteration (*mousses marines, rouges [et] roses*), konstituiert einen kleinen Einschnitt. Dieser Vers ist nämlich eine Anspielung auf die Geburt der Venus, die aus dem Samen des von Kronos entmannten Uranos *entsteht*. In der Theogonie von Hesiod, die APM kannte (cf. APM 1975: 82-83), fällt dieser Samen ins Meer und färbt den Meerschäum rot und rosa, und aus dieser Verbindung wird die Venus geboren. Zu erklären ist die Anspielung mit der Tatsache, dass an dieser Stelle die erste Beschreibung der Höhlenmädchen, also ihre *Geburt* vor unseren Augen, abgeschlossen ist. Außerdem kippt in dem folgenden, gereimten Distichon die anfänglich nur leicht depressive Stimmung in eine fast unheimliche Grabesatmosphäre. Während die Schönheit eines der drei Mädchen (der Venus?) noch einmal, wie in einem letzten Aufbäumen, den Eros evoziert, macht Vers 26 unerbittlich klar, was am Ende eines Lebens geschieht. Auch wenn wir uns äußerlich unterscheiden mögen, wenn uns der Eros auch eine Zeitlang am Leben hält, tragen wir doch alle das Wissen unseres Endes in uns. Und « weil über unserem ganzen Leben der Schatten des Todes liegt, kennen wir die wilde und verzweifelte Gewalt der Erotik » (Bataille 1981: 36) überhaupt erst. Dieses bittere Wissen um die Nähe von Eros und Thanatos wird im Gedicht lautlich durch die Endreime, die internen Echo-Effekte über die Versgrenzen hinweg (*portait-apportaient*) und die Alliteration (*[t]outes trois*) manifestiert. Diese lautliche Gedrungenheit, die sich schon durch den im Vers 27 fortgeführten Endreim

¹⁷ Cf. hierzu *Le désordre de la mémoire* auf S. 93: « A Berneval, deux de ces récifs portaient le beau nom de Heaumes ». Dass es sich um diese Riffe handelt, ist klar, warum allerdings eine unterschiedliche Schreibweise vorliegt, darüber gibt auch die Manuskriptversion keine Auskunft.

or-mort-nord zeigt, und somit die entsprechende Stimmung erhalten sich auch noch in den folgenden vier Versen. Binnenreime (*nues battues du [...] du* [27], dazu noch der Echo-Effekt *menus* [28]), Alliteration (*brillait [au] bout*), Wiederholungen (*leurs*), stropheninterne Echos (*brillait-faisaient-habitait*) und Endreim (*gris-clapotis*) geben dies wieder. Die Stimmung der Depressivität und schweren Melancholie spiegelt sich auch in der Verwendung eines verlaineschen Verses als Teilvers: *Monotone* (Verlaine 1973: 58). Diese nun evidente Referenz wird schon durch die gesamte Tonalität des Gedichts angedeutet.

Nach Vers 30 vollzieht sich ein zweiter Bruch, nicht so heftig wie nach Vers 16, aber doch spürbar. Zum einen ändert sich das Tempus erneut, der Rest des Gedichtes ist wieder im Präsens. Zum andern werden die Mädchen nun nicht mehr in ihrer Anzahl genannt, sondern es ist nur noch die Rede von *[f]roides filles* (31) oder *[l]es filles* (40, 42). Dies gibt den letzten drei Strophen, nach der Beschreibung des in der Vergangenheit gesehenen *Ereignisses* und der konkreten Nummerierung, den Charakter einer Allgemeingültigkeit. Was erst noch ein Traum oder eine Phantasie hätte sein können, wird nun durch diese rein sprachlichen Bausteine auf eine realitätsnahe Ebene transponiert. Denn der Inhalt ist von der Realität noch weit entfernt. Die Mädchen werden nun nämlich als eine meernymphenartige Gruppe beschrieben, die in Felshöhlen und alten Adlernestern haust und sich von rohen Muscheln und Algen ernährt. Ihre körperliche Beschaffenheit, die vorher schon mit den Merkmalen *épaules maigres* (21), *ventres plats* (23) und *menus seins gris* (28) gezeichnet wurde, wird vervollständigt: *L'ïode seul court dans leurs veines* (35). Man fühlt sich sehr an die Beschreibung der Wasserjungfrauen in Somerset Maughams *Der Magier* erinnert, die « von übermenschlicher Schönheit » (Somerset Maugham 2004: 49) waren, aber « keine Seele besaßen » (ibid.: 48) und deshalb « in den Abgrund einer endlosen Nacht zurückkehren » (id.) mussten.

In den letzten beiden Strophen des Gedichts wird nun dargestellt, unter welchen Umständen und zu welchen Zeitpunkten die Mädchen die *gobes* verlassen und vor ihnen tanzen. Dieses Verlassen der Höhlen und das Tanzen geben dem Gedicht zum Ende hin eine positive, fast fröhliche Note – die Lebenstrieb erwachen. Und sie erwachen trotz der Tatsache, dass zu diesem Zeitpunkt ein kalter Morgenwind aus dem Norden die zum Trocknen

aufgehängten Netze mit Eiskristallen spickt – wodurch der Todestrieb mit dem Motiv der Erstarrung als Konterpart präsent ist. Geht man vom batailleschen Axiom aus, erwachen die erotischen Lebenstrieb nicht trotz, sondern sogar wegen dieser klimatischen Bedingung, denn nach ihm ist die Kälte « den Spielen der Erotik zweifellos weniger feindlich, als man in den Ländern des modernen Komforts gemeinhin annimmt » (Bataille 1981: 52). Die Gleichförmigkeit des sprachlichen Aufbaus der letzten zwei Strophen, die die oben angesprochene Allgemeingültigkeit vermittelt, bricht sich wiederum mit der inhaltlich phantastischen Wildheit. Die Alliterationen (*sèchent sur* [39], *filles [des] falaises* [40, 42]), die – teilweise assonanten – Echo-Effekte (*glaçons-blonds-tourbillons, Quand-vent-Dans-blanches-dansent-devant*) und die Anaphern (*Quand le vent* [36, 38], *Les* [39, 40, 43]) lösen sich auf im *tourbillon de plumes blanches* (41). Daran können auch die Schreie *des guillemots et des grèbes* (42) nichts ändern, denn der « tourbillon » ist der « [s]ymbole d'une évolution, par son mouvement hélicoïdal, mais d'une évolution incontrôlée par les hommes et dirigée par des forces supérieures » (Chevalier/Gheerbrant 1969: 762).

Dieser Wirbelwind gegen Ende des Gedichts wirkt also wie eine Zusammenfassung dessen, was dem lyrischen Ich widerfahren ist: Im ersten Teil des Gedichts noch präsent, handelnd – soweit man das für ein lyrisches Ich sagen kann –, verliert es ab Vers 18 die Kontrolle, zieht sich völlig zurück und ist nur noch Vermittler der zwar irdisch gebundenen, aber doch unwirklichen Vision von den Grottenmädchen.

Mit lautlichen und inhaltlichen Doppelungen wird das Gedicht, auch dank des Weglassens negativer adjektivischer Zusätze, durch Vers 43 zu einem fast versöhnlichen, fast erotischen, mindestens aber lebensbejahenden Ende geführt, der allgegenwärtige und nach Bataille die Erotik immer bedingende « Schatten des Todes » (Bataille 1981: 36) wird für einen Moment in den Hintergrund gedrängt. Lautlich bestimmt eine Doppelalliteration (*filles [des] falaises, dansent devant*) den Vers, inhaltlich gesehen ersetzen die *falaises* hier den eigentlich im Titel gebrauchten Zusatz der Mädchen, dennoch tauchen die *gobes* am Ende des Verses wieder auf. Der Kreis vom Titel zum letzten Vers (*Les filles des [...] gobes*) schließt sich.

2.2 Zum Gedicht *Les ruines de l'amour*

LES RUINES DE L'AMOUR

Sur les débris du soir
Il est nu tu es nue
Comme l'arbre et la nue

4 Dans un tourbillon noir.

Un chien tigré dévore
Des linges alentour
Ce renard ce vautour

8 Qu'attendent-ils encore ?

Vois reparaître aux murs
Au plafond que l'eau mouille
Les taches et les rouilles

12 De tes âges moins purs.

Tes animaux nuages
Enflés par le remords
Un père un frère morts

16 Des corps sans nul visage.

Tu sais qu'il n'est plus temps
De fuir ou d'être fière
Sur ce lit de misère

20 Où la douleur t'étend.

Dans la chambre croulante
Que ta peur agrandit
Au venir de la nuit

24 Et de ses mendiantes.

Devant un homme dur
Qui s'il s'émeut se brise
En mille pierres grises
28 Autour d'un coeur obscur.

André Pieyre de Mandiargues, *L'âge de craie* © Éditions Gallimard

Dieses Gedicht nimmt dank der konsequent durchgehaltenen, gereimten sechssilbigen Verse die formale Sonderstellung in *L'Âge de craie* ein. Zwar ist der Reim nicht kategorisch absent (siehe unter anderem *Les filles des gobes*, vv. 11-12, 28-29) und fallen auch hin und wieder metrische Übereinstimmungen einzelner Versfolgen innerhalb eines Gedichtes auf (*La cruauté originelle*, v. 1,2; *Le temps de neige*, v. 1-11). Dennoch ist die absolute formale Strenge – die sechssilbigen Verse, der umarmende Reim der Form *abba* und gar die Strophe für Strophe erreichte Abwechslung männlicher Reime an Position *a* und weiblicher Reime an *b* – an dieser Stelle des Bandes überraschend. So lassen z.B. die Gedichte davor und dahinter keinen Hinweis auf ein nun eintretendes formaleres Schaffen Pieyre de Mandiargues' erkennen. Überhaupt wird, abgesehen von vereinzelt auftretenden Alexandrinern oder Sechssilbern, dem Rückgriff auf alte Metrik- oder sogar Gedichtformen wie dem Sonett eine klare Absage erteilt.

Der verschleierte, weil nie explizit werdende Inhalt von *Les ruines de l'amour* steht wegen seiner im Folgenden besprochenen Thematik in krasser Opposition zu dieser strikten, geradlinigen und sauberen Form. Das Thema, das durchscheint, ist nämlich das einer Vergewaltigung bzw. eines Missbrauchs.¹⁸

Schon der Titel impliziert diese Interpretation, auch wenn man von den Ruinen einer Liebe oft nur im Zusammenhang mit einer – sehr wahrscheinlich

¹⁸ Legt man die Einschätzung Freuds zugrunde, dass der Wiederholungszwang in Zusammenhang mit dem Todestrieb steht (cf. z.B. Freud 1981: 1-71, hier vor allem S. 36, wo Freud « den dämonischen Charakter » des Wiederholungszwangs betont, und S.60, wo er den Wiederholungszwang für die « Aufspürung der Todestribe » verantwortlich macht), so wird aus der Opposition – über Umwege – eine naheliegende Verwandtschaft: Die lyrische Ordnung kann als Wiederholungszwang interpretiert und so mit den beiden Taten Vergewaltigung und Missbrauch als Effekte des Todestriebes verknüpft werden.

unglücklich – beendeten Liebesbeziehung spricht. Dennoch betont die Ruinenhaftigkeit eine gewisse Endgültigkeit. Zwar ist eine unglückliche Liebesbeziehung selten Auslöser für eine langfristige Lieblosigkeit, doch eine Vergewaltigung schädigt das Opfer in traumatischer Weise und durchaus für sein gesamtes Leben. Dies gilt vor allem für den Aspekt der Liebe im psychischen Bereich (cf. z.B. Calhoun/Atkeson 1994: 12-13).

Die Verse 2 und 3¹⁹ – lautlich sehr dicht durch die Binnenreime *nu-tu-nue* und das genau gleiche Reimwort – sind von der Stimmung her noch eher neutral, doch liefern schon zuvor die *débris du soir* (1) und spätestens der *tourbillon noir* (4) die passende düstere Stimmung für den nachfolgenden Akt. Das lyrische Du kann aufgrund der weiblichen Endung des Adjektivs eindeutig als Frau oder Mädchen identifiziert werden, sein Gegenpart in der ersten Strophe ist ein *Il*. Dieser Er wird mit einem Baum verglichen, dem « *membre viril de l'ancêtre couché* » (Chevalier/Gheerbrant 1969: 59), was den erotischen Charakter der evozierten Situation fördert. Beide sind nackt (2), doch erleben beide eine unterschiedliche Nacktheit (3): Die Nacktheit des Mannes, der mit dem Baum verglichen wird, ist eine starke, vor allem eine feste, unverrückbare und imposante Nacktheit, die *Nacktheit des Täters*. Die Nacktheit der Frau – also die des Opfers – ist ein Zustand des Ausgeliefertseins, der Verletzlichkeit. Stellt man sich eine nackte Frau vor, die sich an einen Baum lehnt, hat man diesen Unterschied von weich und hart sofort vor Augen, die Unterschiede in der leiblichen und vielleicht auch seelischen Beschaffenheit werden greifbar, die raue Rinde steht der sanften Haut gegenüber. Des Weiteren zeigt der *tourbillon noir* (4), der das Symbol « *d'une évolution incontrôlée [...] et dirigée par des forces supérieures* » (ibid.: 762) ist, die Ausweglosigkeit dieser Situation. Er sorgt dafür, dass diese so gegensätzlichen Gegenspieler verwirbelt werden und für diesen Moment nicht getrennt werden können – in genauso unvorstellbarer Weise wie sich Eros und Thanatos « verbinden, vermischen, legieren » (Freud 1981: 269) können.

Die zweite Strophe wird beherrscht von Tieren. Der Hund ist in seiner Symbolik hier durchaus ambivalent zu verstehen: Er ist auf der einen Seite « *symbole de puissance sexuelle* » (Chevalier/Gheerbrant 1969: 199) und wird

¹⁹ Die Versangaben, auch die in Klammern, beziehen sich hier und im Folgenden auf APM (1961: 55-57).

deswegen, und wegen seiner Verwandtschaft mit Wolf und Schakal, als « animal impur et méprisable » (ibid.: 200) angesehen. Doch auf der anderen Seite ist er natürlich die domestizierte Version des Wolfes, die « le proche compagnon de l'homme et le gardien vigilant de sa demeure » (id.) ist. Im Text wird nun durch den Zusatz *tigré* (5) die wilde und unreine Seite des Hundes evoziert, da der für die majestätische und fast unterwerfende Wildheit stehende Tiger die Farbigkeit des Hundes bestimmt. Hinsichtlich der Farbigkeit ist zu sagen, dass dieser der Domestizierung enthobene Hund die Bettwäsche, welche immer mit der Farbe Weiß und somit mit Reinheit und Unschuld in Verbindung gebracht werden kann, verschlingt. Diese Symbolik spricht klar für die These einer (häuslichen) Vergewaltigung: Das eigentlich domestizierte Tier lebt seine Triebhaftigkeit, repräsentiert durch seine Wildheit ausstrahlende Musterung, aus und nimmt seinem im Bett liegenden Opfer die Unschuld, repräsentiert durch die (weiße) Wäsche. Der Fuchs ist hier « symbole de la salacité, d'un certain donjuanisme » (ibid.: 643), er will das Opfer seiner Begierde und seinem Besitz unterwerfen und bedient sich seines durchtriebenen und satanischen Charakters, um es in die Unterwelt zu locken (ibid.: 642-643.). Der Geier eröffnet ein ambivalentes Interpretationsfeld, da er einerseits « symbole de la mort » (ibid.: 789) ist, doch andererseits fähig ist, den Tod in neues Leben zu verwandeln. Damit erlaubt sein Auftauchen die paradox anmutende Spekulation, dass selbst der grausame Akt einer Vergewaltigung, mit der der Tod der Seele einhergeht, ja die Möglichkeit zu neuem Leben weil zu einer Schwangerschaft beinhaltet (und somit Thanatos und Eros gleichermaßen heraufbeschwört – Bataille nennt dies « das Paradoxon des kleinen Todes » [Bataille 1981: 46]). Diese Symbolik geht auf die Eigenschaft des Geiers als Aasfresser zurück, was im Zusammenhang mit Vers 8 einen anderen Bedeutungsaspekt vergegenwärtigt: Da auch der Fuchs als Aasfresser gilt, bekleiden die beiden Tiere hier die Rolle von unbeteiligten oder sogar ohnmächtigen Zuschauern, die aber hinterher die *Aufräumarbeit* verrichten. Diese Interpretation lässt sich erweitern: Für Freud ist der Geier « une métamorphose de la mère » (Chevalier/Gheerbrant 1969: 789), und auch der Fuchs besitzt in bestimmten Kulturkreisen die Fähigkeit « de se métamorphoser en toutes sortes d'êtres ou de choses, notamment en femme » (ibid.: 642). So fragt Vers 8 die vielleicht von diesem Verbrechen wissende Mutter, warum sie nicht eingreift.

In Strophe 3 scheint das Zeitverhältnis umgekehrt zu werden. Die Flecken des unreineren Alters, das nun nach der Vergewaltigung eigentlich noch vor dem Opfer liegt, erscheinen *von neuem* an den Wänden (9). Dies unterstützt den sehr enigmatischen Charakter dieser Strophe. Einzig der zehnte Vers scheint im Zuge dieser Interpretation hilfreich zu sein: Das Opfer lässt die Prozedur auf dem Rücken liegend über sich ergehen, es sieht an die Zimmerdecke, die durch die Tränen in den Augen verwässert erscheint.

Die nächste Strophe zeigt die Dinge wieder klarer: Der Vater und der Bruder sind, in den Augen des Opfers, tot. Die Interpretation, dass es sich beim Täter – denn um diesen geht es in Vers 15 – um eine Einzelperson handelt, erlaubt die Tatsache, dass das mit *Le frère* betitelte Gedicht im Manuskript²⁰ noch mit *Le père* überschrieben ist. Entsprechend wird wohl auch hier zwischen den beiden kein Unterschied gemacht. Unterstützt wird diese Einschätzung durch das *Il* aus Vers 2 sowie offensichtlich durch den Folgevers: Die Körper, sowohl der Täter bzw. des Täters als auch des Opfers, verschwimmen der Reue wegen zu gesichtslosen Kreaturen oder gar nur Gedankengebilden. Genauso sind auch die *animaux nuages* (13), die Wolkentiere, nur unnütze Luftschlösser, die durch die Gewissensbisse noch anschwellen und übermächtig erscheinen.

Die letzten drei Strophen sprechen dann eine relativ eindeutige Sprache: Im Gegensatz zu den aufgeblähten Wolkentieren, der letzten Hoffnung in eine erträumte Gedankenwelt abtauchen zu können, steht hier das sichere Wissen nicht mehr fliehen zu können und den letzten Stolz zu verlieren (17/18). Der Schmerz holt das Opfer, das lyrische Du, zurück auf den *lit de misère* (19), zurück in die peinvolle Gegenwart. Das in der sechsten Strophe beim einzigen Verb verwendete Präsens drückt die Allgemeingültigkeit der Strophe aus. Immer bei Einbruch der Dunkelheit, der Nacht, jeder Nacht, wird die Angst durch das baufällige Zimmer, in dem sich das Opfer seinem Schicksal ergibt, noch vergrößert, denn es weiß, was passieren wird. Es findet sich *[d]evant un homme dur* (25), der im Moment des Samenergusses gleichsam zu zerspringen scheint und in tausend graue Steinchen zerfällt, die um ein dunkles Herz gruppiert sind. Das noch jugendliche und unerfahrene Opfer – die Annahme dieser Attribute ist zulässig, wenn man die Beschreibung anderer weiblicher Protagonistinnen mandarianguesscher Texte als Vergleich heranzieht (cf. z.B. APM 1965 und APM

²⁰ Zu finden im Archiv des IMEC.

1970) – erfindet dieses Bild des Zerfalls, um die Situation besser bewältigen zu können. Und die *mendiantes* (24), ein Rückgriff auf die weiblichen Zuschauer der zweiten Strophe, beteiligen sich wiederum an diesem Verbrechen, indem sie nicht eingreifen.

Im Kontext von Gewalt und Erotik eröffnet sich eine zweite, nicht weniger wahrscheinliche Ausdeutungsmöglichkeit. Hierbei spielen die *mendiantes* jedoch eher eine interpretatorische Schlüsselrolle. Die Tatsache, dass Unterscheidungen zwischen Vater und Sohn – wie eben beschrieben – oder auch zwischen einem *Je* und einem *Nous*²¹ keine klaren Trennungslinien aufweisen, verleitet zu der Annahme, dass diese *mendiantes* eventuell nur aufgrund ihrer Reimposition weiblicher Natur sind. Interpretiert man sie nun als männliche Bettler oder Bittsteller, können sie im Zusammenhang mit der gewalttätig-erotischen Situation, die im Gedicht evoziert wird, durchaus als Freier gedeutet werden. Die Interpretation von Fuchs und Geier würde dann in dieselbe Richtung zielen. Das *Opfer* – wie es oben genannt wurde – wäre somit eine Prostituierte, die ihre Arbeit jedoch zwangsweise, da mit viel Widerwillen und Gewissensbissen verknüpft, ausführt. Vielleicht ist sie unfreiwillig nach dem Tod von Vater und Bruder (15) in diese ausweglose Lage, in diesen *tourbillon noir* (4) geraten. Nun muss sie die Freier in einem baufälligen Zimmer (21) empfangen, das ihre Angst und ihren Widerwillen bei Einbruch der Nacht – dem Moment, zu dem die Freier erscheinen – nur vergrößert. Der *arbre* der ersten Strophe stellt ihren gegenwärtigen Freier dar, wobei der *homme dur* der letzten, mit seinem *coeur obscur* (28), ihr Zuhälter ist, den sie sich – vielleicht um seine Grausamkeit besser ertragen zu können – als unwirkliches, aus Steinen bestehendes Gebilde oder Wesen vorstellt, [*q*]ui s'il s'émeut se brise (26). Klar ist, dass dem lyrischen Du viel Leid widerfährt. Die Situation des Du wird von einem neutralen Beobachter geschildert und hat im konkreten Sinne nur wenig mit Liebe zu tun – auch wenn die Begriffe *elterliche Liebe* oder *bezahlte Liebe* gängig sind. Dieses Leid wird am Ende nicht aufgelöst, was die Spannung von Form und Inhalt verstärkt und sogar betont. Alles, was übrig bleibt, sind die *ruines de l'amour* – die Ruinen, die Gewalt und Tod symbolisieren, gehören zur Liebe, machen ihren erotischen Reiz aus – die Spannung, die einen erotischen Schauer auslöst, bleibt bestehen.

²¹ Siehe oben.

3 Fazit

Die Zugrundelegung der freudschen Theorien eines Lebens- und Todestriebes sowie die – diese Triebhaftigkeit genauer eingrenzende – bataillesche Idee, dass das Wissen vom Tod ein Auslöser der Erotik ist, waren der Gedichtinterpretation der Poeme von André Pieyre de Mandiargues sehr zuträglich. Das Anlegen der Schablone dieses theoretischen Gerüsts hat die gewünschten Ergebnisse gebracht, denn die gegenseitige Bedingung der beiden Triebe sowie ihre Relevanz bei der Entschlüsselung literarischer Bilder konnte in den Texten einwandfrei nachgewiesen werden. Gewalt – psychischer oder physischer Natur – und der drohende Tod waren in den Versen von André Pieyre de Mandiargues als Ursache – so vor allem in *Les filles des gobes* – oder Folge – wie in *Les ruines de l'amour* – einer erotischen Situation oder eines erotischen Bildes erkennbar. Gerade das Eingangsgedicht legt somit nicht nur den Grundstein für dieses Prinzip der Erotik im gesamten Band, sondern bestätigt in unwiderleglicher Weise Batailles Auslegung des göttlichen Eros.

Indem er Freuds Anstrengungen gleichzeitig würdigt und aber auch ihren ungenügenden Charakter ausdrückt, bringt Georges Bataille die Dualität der Paradigmen – das Leben schaffende und Sinn gebende, also das Göttliche einerseits, die sinnlose Gewalt und Zerstörung sowie die Tragik des Todes und Verlusts andererseits – auf den Punkt und eröffnet damit die Möglichkeiten, die dieser Aufsatz angestoßen hat: « Auch nach der Psychoanalyse bleibt die Erotik eine Welt voller Widersprüche: ihre Tiefe ist religiös, sie ist schrecklich, sie ist tragisch, sie ist noch immer uneingestehbar. Und dies umso mehr, als sie göttlich ist » (Bataille 1981: 73).

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. 1970. *Gesammelte Schriften* (Band 7). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bataille, George. 1976. *L'Érotisme*. In: *Oeuvres complètes, Tome 10*. Paris: Gallimard.
- . 1981. *Die Tränen des Eros*. Dt. Von Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz.
- Brumlik, Micha. 2006. *Sigmund Freud – Der Denker des 20. Jahrhunderts*. Weinheim und Basel: Beltz.
- Calhoun, Karen S.; Beverly M. Atkeson. 1994. *Thérapie mit Opfern von Vergewaltigung*. Bern u.a.: Verlag Hans Huber.
- Chevalier, Jean; Alain Gheerbrant (edd.). 1969. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Laffont.
- Clément, Jean-Paul. 1996. *Dictionnaire du surréalisme*. Paris: Éd. du Seuil.
- Freud, Sigmund. 1913. « Das Motiv der Kästchenwahl ». In: *Gesammelte Werke, Bd. X*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 23-37.
- . 1981. *Gesammelte Werke, Bd. XIII*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- . 1991. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 1994. *Schriften über Liebe und Sexualität*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Friebel, Heide. 1975. *Die utopische Dimension in den Erzählungen André Pieyre de Mandiargues*. Heidelberg: Winter.
- Friedrich, Hugo. 1956. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt.
- o.V. *Gehirn und Geist Dossier*, Nr. 3/2012, Spektrum der Wissenschaft Verlagsgesellschaft mbH.
- Goepfert, Sebastian (ed.). 1978. *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik*. Freiburg: Rombach.
- Heine, Heinrich. 1989. *Gedichte und Prosa*. Stuttgart: Parkland.
- Kablitz, Andreas. 1996. « Denkmal eines dicken Katers », <http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-denkmal-eines-dicken-katers-11307231.html> (zuletzt eingesehen am 29.10.2016)
- Montaigne, Michel de. 1962. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Niehoff, Reiner. 2012. « Der falsche Vertreter », http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17244 (zuletzt eingesehen am 29.10.2016)
- Pierre, José. 1990. *Le Belvédère Mandiargues*. Paris: Artcurial/Adam Biro.
- Pieyre de Mandiargues, André. 1961. *L'Âge de craie*. Paris: Gallimard.
- . 1965. *Das Motorrad*. Dt. von Hanns Grössel. Hamburg: Rowohlt.
- . 1969. *Die Monstren von Bomarzo*. Dt. von Hanns Grössel. Hamburg: Rowohlt.
- . 1970. *Lilie des Meeres*. Dt. von Friedrich Hagen. Hamburg: Rowohlt.

- 1975. *Le désordre de la mémoire. Entretiens avec Francine Mallet*. Paris: Gallimard.
- 1994. *Der Engländer*. Dt. von Heribert Becker. München: Matthes & Seitz.
- 1995a. *Monsieur Mouton, geliebter Kater*. Dt. von Lothar Klünner, Berlin: Friedenauer Presse.
- 1995b. *Schwelende Glut*. Dt. von Ernst Sander, Frankfurt/Leipzig: Suhrkamp.
- Pingaud, Bernard (ed.). 1965. *Schriftsteller der Gegenwart. Französische Literatur. Siebenundvierzig Porträts*. Olten und Freiburg: Walter-Verlag.
- Sabatier, Robert. 1982. *La poésie du XX^e siècle (II : Révolutions et conquêtes)*. Paris: Albin Michel.
- Somerset Maugham, William. 2004. *Der Magier*. München: Süddeutsche Zeitung Bibliothek.
- Stétié, Salah. 1978. *André Pieyre de Mandiargues (Poètes d'aujourd'hui)*. Paris: Seghers.
- 2001. « Pieyre de Mandiargues André, 1909-1991 ». In: Jarrety, Michel (ed.): *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France, 601-603.
- Stöcker, Christian. 2006. « Der Überschätzte », <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/150-jahre-sigmund-freud-der-ueberschaetzte-a-414462.html> (zuletzt eingesehen am 29.10.2016)
- Verlaine, Paul. 1973. *Fêtes galantes/Romances sans paroles*. Paris: Editions Gallimard.