

Solveig Malatrait

**Vom Fresko zum Mosaik? – Evolutionslinien des Familienromans im
Frankreich der Moderne**

Von Émile Zolas *Rougon-Macquart* (1871–93) zu Jean Rouauds *Les
Champs d'honneur* (1990)

aus: Heinz Hillmann und Peter Hühn (Hg.)

**Lebendiger Umgang mit den Toten –
der moderne Familienroman in Europa und Übersee**

S. 141–169

Hamburg University Press
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de/> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar (*open access*).

Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek verfügbar.

Open access über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press –

http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/HamburgUP_HillmannHuehn_Familienroman

ISSN (Print) 2195-1128

ISSN (Internet) 2195-1136

Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek – <http://deposit.ddb.de/index.htm>

Persistent Identifier: urn:nbn:de:gbv:18-3-1304

© 2012 Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland
<http://www.elbe-werkstaetten.de/>

Veröffentlicht mit Unterstützung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung, der
Abteilung Wissenschaftsförderung der Universität Hamburg und der
Mara und Holger Cassens-Stiftung

Inhalt

Einführung. Forschungslage

Heinz Hillmann und Peter Hühn

Nachdenken über Familiengeschichten 7

Kapitel 1

Heinz Hillmann

**Die Patriarchengeschichte im Alten Testament und ihre Fortschreibung
in *Die Kinder unseres Viertels* (1959/67) von Nagib Machfus** 39

Kapitel 2

Peter Hühn

Schauerliche Familiengeschichten: zur Plot-Struktur englischer ‚Gothic Novels‘ 85

Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1764), Matthew Lewis, *The Monk* (1796) und
Mary Shelley, *Frankenstein* (1818)

Kapitel 3

Robert Hodel

**Vom archaischen zum modernen Familienroman in den slavischen
Literaturen: vom späten 19. Jahrhunderts bis zur Stalinzeit** 105

Lev Tolstoj, *Anna Karenina* (1873–77), Andrej Platonow, *Čevengur* (1927–29) und andere

Kapitel 4

Solveig Malatrait

**Vom Fresko zum Mosaik? – Evolutionslinien des Familienromans im
Frankreich der Moderne** 141

Von Émile Zolas *Rougon-Macquart* (1871–93) zu Jean Rouauds *Les Champs d'honneur* (1990)

Kapitel 5

Heinz Hillmann

**Der Abstieg einer Kaufmannsfamilie im Fortschrittsjahrhundert und
der Aufstieg einer Unternehmerfamilie** 171

Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901) und Rudolf Herzog, *Die Wiskottens* (1905)

Kapitel 6

Peter Hühn

Von der archaischen Groß- zur modernen Kleinfamilie im britischen Kolonialreich 223

V. S. Naipaul, *A House for Mr Biswas* (1961)

Kapitel 7

*Peter Hühn***Der Verfall der traditionellen Familie und die Entstehung alternativer Kleinformen**

251

Virginia Woolf, *The Waves* (1931) und *The Years* (1937)

Kapitel 8

*Klaus Meyer-Minnemann***Familie im hispanoamerikanischen Roman**

287

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (1967) und Isabel Allende, *La casa de los espíritus* (1982)

Kapitel 9

*Peter Hühn***Die Konstruktion der Familie als Spiegel der modernen Gesellschaft in einer traditionellen Kultur**

317

Salman Rushdie, *Midnight's Children* (1981) und *The Moor's Last Sigh* (1995)

Kapitel 10

*Inge Hillmann***Die lähmende Gegenwart einer dunklen Vergangenheit – eine amerikanische Südstaatenfamilie**

353

William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (1936)

Kapitel 11

*Heinz Hillmann***Lebendiger Umgang mit den Toten – gestärkte Gegenwärtigkeit**

389

Uwe Johnson, *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl* (1970–83)

Kapitel 12

*Heinz Hillmann***Erschwerter Abschied und schwierige Vergegenwärtigung: deutsche Familiengeschichten um die Jahrtausendwende**

421

Wibke Bruhns, *Meines Vaters Land. Geschichte einer deutschen Familie* (2004) und Stephan Wackwitz, *Ein unsichtbares Land. Familienroman* (2005)**Die Autorinnen und Autoren**

454

Kapitel 4

Vom Fresko zum Mosaik? –

Evolutionslinien des Familienromans im Frankreich der Moderne

Von Émile Zolas *Rougon-Macquart* (1871–93) zu
Jean Rouauds *Les Champs d'honneur* (1990)

Solveig Malatrait

Wenn es um den Familienroman in der französischen Literatur geht, scheint Emile Zolas Zyklus *Rougon-Macquart* unumgänglich, als wahres politisches und soziales Fresko (Pagès/Morgan 2002, 232). Ausgangspunkt der Metapher ist ohne Zweifel die Breite der Darstellung, ihr Detailreichtum, der bei einem Fresko so groß ist, dass es in mehreren Tagewerken, ‚giornati‘, kalkuliert und erstellt werden muss. Vom Text-Fresko Zolas unterscheiden sich dagegen die Familienromane, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich entstehen wie Marguerite Yourcenars *Labyrinthe du monde* aus den Siebziger- und Achtzigerjahren und Jean Rouauds postavantgardistische Rekonstruktion der eigenen Familiengeschichte. Nicht nur aufgrund ihres Umfangs können diese beiden ‚nouveaux romans familiaux‘ keinesfalls als Fresken bezeichnet werden, sondern legen eher einen Vergleich mit einem Mosaik oder gar einem Puzzle nahe.

Ausgehend von diesen Metaphern und der gedachten Verbindungslinie möchte ich auf den folgenden Seiten eine poetologische Entwicklung der Gattung innerhalb der französischen Literatur skizzieren, die allgemeine Tendenzen in der Nachkriegszeit und in der Postavantgarde sichtbar werden lässt. Plastischer als an anderen Untergattungen des Romans, so scheint mir, lässt sich eine Evolution des Erzählens am Familienroman ablesen. Dieser macht eine erstaunliche Wandlung durch, die man vergrößernd durchaus als Entwicklung vom Fresko zum Puzzle und von der Familien-Historiographie zur Familien-Autobiographie beschreiben kann.

Überlegungen zu Syntax und Semantik des Familienromans

Es scheint an dieser Stelle angebracht, die eben benutzten grammatischen Metaphern einer ‚Satzbaulehre‘, also einer ‚Syntax‘, und einer ‚Bedeutungslehre‘, einer ‚Semantik‘ des Familienromans in einem kurzen systematischen Exkurs zu präzisieren, da sie die Vergleichsgrößen der folgenden Untersuchung darstellen.

Die ‚Semantik‘ des Familienromans beruht naturgemäß auf dem Konzept der Familie; deren erster neuzeitlicher Theoretiker, Leon Battista Alberti, definiert die Familie in seinen *Libri della famiglia* mithilfe ökonomischer Termini:

Folglich werden wir glücklich eine Familie heißen, zu der eine große Zahl von wohlhabenden, geachteten und beliebten Männern gehört, und für unglücklich diejenige halten, die nur wenige Männer zählt und solche von schlechtem Ruf, arm und übel gelitten. Denn während jene gefürchtet sind, werden diese nicht umhin können, so manche Kränkung und Mißachtung zu erdulden, während man jenen alles zu liebe tut und Ehre erweist, werden diese gehaßt und geringgeschätzt werden; während jene zu herrlichen und rühmlichen Dingen berufen und zugelassen werden, werden diese ausgeschlossen und gemieden (131).¹

Albertis Definition unterstreicht mit großer Deutlichkeit, dass hinter der symbolischen Klammer, mag diese in Blutsbanden, in dem Namen, in einer göttlichen Sendung oder umgekehrt in einem Fluch bestehen wie bei den Patriarchen (Kapitel 1), eigentlich die wirtschaftliche Macht, der gemeinsame Besitz steht, der als Garant des Glücks der einzelnen Mitglieder, insbesondere ihrer gesellschaftlichen Anerkennung, erscheint. Dies erfordert jedoch eine strenge hierarchische Gliederung, die Alberti für seine Familie an anderer Stelle fordert, ebenso, wie es schon bei den Patriarchen der Fall war; denn nur eine klare Strukturierung der Familie ermöglicht es, alle Mit-

¹ «Adunque chiameremo felice quella famiglia in quale saranno copia d'uomini ricchi, pregiati e amati, e quella riputeremo infelice quale arà pochi, ma infami, poveri e malvoluti uomini; imperoché dove que' saranno temuti, questi non potranno non sofferire molte ingiurie e sdegni, e dove a quelli sarà gratificato e renduto onore, questi saranno odiati e aviliti, e dove nelle cose magnifice e gloriose quelli saranno chiamati e ammessi, questi saranno esclusi e schifati» (125).

glieder für das ökonomische, soziale und politische Ziel optimal einzusetzen. Alberti formuliert den Druck #im Innern der Familie nicht als problematisch, wenn er auch die unumschränkte Macht des Oberhauptes erwähnt. Das Leiden an diesem Druck steht ab dem 19. Jahrhundert öfter im Vordergrund, so in V.S. Naipauls *A House for Mr Biswas* (1961, Kapitel 7). Die Evolution der Familie wird daher von externen Ereignissen einerseits, wie dem sozialen Aufstieg eines ihrer Mitglieder, aber auch von gesellschaftlichen Umbrüchen bis hin zu Krieg und Revolution geprägt, andererseits auch von internen Ereignissen wie Kämpfen um die Macht und hierarchische Positionen oder Fragen der Zugehörigkeit und familiären Identität.

Literarisch gesehen ist dies vor allem dann interessant, wenn die Entwicklung nicht als Serie kleiner Veränderungen, sondern als ereignishafte Bewegung, zumeist als Aufstieg und Niedergang, gestaltet wird, die eine über die Anekdote hinausgehende Bedeutung erhält, etwa als metaphysischen Sinn verleihende Metonymie einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung. – Es ist zu fragen, welcher Typus diesem traditionellen Schema des Familienromans, dem sich die großen Familienromane des 19. Jahrhunderts ohne Schwierigkeiten zuordnen lassen, in der Literatur der Avantgarde und der Postavantgarde gegenübersteht und unter welchen Bedingungen überhaupt noch die Geschichte einer Familie erzählt werden kann.

Aber auch mit Blick auf die ‚Syntax‘ des Familienromans können Fragen an diesen und an seine Entwicklung formuliert werden. So scheint die Ordnung der Erzählung im traditionellen Familienroman fast zwangsläufig eine chronologische zu sein. Allerdings widerstrebt der Ästhetik der Avantgarde ein solches Verfahren; es ist also zu vermuten, dass auch im neuen Familienroman die chronologische Ordnung zunehmend aufgebrochen wird.

Zweitens stellt sich für den Familienroman die Frage nach der Fokalisierung der Erzählung. Während der Erzähler – und damit auch der Leser – im traditionellen Familienroman in jede Figur ‚hineinsehen‘ kann und die gesamte Handlung überblickt (also eine Nullfokalisierung besitzt), da ja nicht ein Individuum, sondern eine Gruppe von Individuen im Vordergrund steht, muss man damit rechnen, dass im neuen Familienroman die Sicht einer der Figuren privilegiert wird (der Roman also eine interne Fokalisierung besitzt). Außerdem ist zu erwarten, dass mit der zunehmenden Autoreferentialität moderner Literatur die Figur der Metalepse mehr Gewicht erhält.

Was die Stimme betrifft, stellt sich die Frage nach der narrativen Instanz. Von Interesse ist dabei nicht nur, inwiefern diese homodiegetisch ist, sondern speziell, ob sie die eigene Familiengeschichte schreibt und ob man diese Instanz also autodiegetisch nennen kann.

« La sale famille que la notre »: Zolas Familien-Fresko

Bekanntlich hat Zola in seinem Landsitz in Médan die Fenster seines Salons mit 1200 Blättern schmücken lassen, eines für jede der Figuren seines Romanzyklus, dessen dichtes textuelles Fresko eine konkrete bildliche Umsetzung wohl unmöglich macht: Der Zyklus *Rougon-Macquart* umfasst 20 Bände, die Geschichte reicht über fünf Generationen und umgreift die gesamte Geschichte des Second Empire; sie umspannt also in etwa die Jahre von 1851 bis 1873.

Dieser Zyklus nimmt für den traditionellen Familienroman in Frankreich die Rolle eines ‚texte fondateur‘ ein, für den die Familiengeschichte die wichtigste Stütze des literarischen Programms ist, wie der Autor in seinem Vorwort darlegt:

Ich möchte erläutern, wie sich eine Familie, eine kleine Gruppe von Wesen, in einer Gesellschaft verhält, indem sie sich entfaltet, um zehn, zwanzig Einzelwesen hervorzubringen, die auf den ersten Blick grundverschieden erscheinen, die aber, wie die Analyse zeigt, innig miteinander verbunden sind. Die Vererbung hat ihre Gesetze wie die Schwerkraft [...] und die Rougon-Macquart erzählen so mit ihren persönlichen Dramen die Geschichte des Zweiten Kaiserreichs, von der Hinterhältigkeit des Staatsstreichs bis zum Verrat von Sedan (Zola, *Glück*, 5f).²

² « Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur. Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. [...] Les Rougon-Macquart [...] racontent ainsi le second Empire à l'aide de leurs drames individuels, du guet-apens du coup d'Etat à la trahison de Sedan » (Zola, *Fortune*, 3).

Der Autor definiert seine Familie als Metonymie der gesamten Gesellschaft; hinzu kommt die „große Erzählung“ der Vererbung. Die sorgfältige Planung, derer er dazu bedarf, manifestiert sich in der Struktur in Form eines Stammbaums der Rougon-Macquarts, die Zola seinem Verleger bereits zu Beginn des Projektes vorlegt.

Im Folgenden wird vor allem der erste Roman, *La Fortune des Rougon*, in den Blick genommen, der trotz seiner Komplexität von der Forschung gegenüber anderen Romanen des Zyklus vernachlässigt wird. In diesem Zusammenhang ist er jedoch von großem Interesse, da er nicht nur den sozio-politischen Kontext, sondern auch große Teile des Stammbaums und das Problem der Rougon-Macquarts entfaltet.

Der familiäre Stammbaum, der sich bekanntlich von Adélaïde Fouque, genannt „Tante Dide“, aus entwickelt, spaltet sich bereits in der zweiten Generation in drei Zweige auf, da Adélaïde ihrem Gatten Rougon einen Sohn, Pierre, gebiert, und nach Rougons Tod mit dem „Lump Macquart“ („ce gueux de Macquart“) zwei uneheliche Kinder zeugt, Antoine und Ursule. Jedes ihrer Kinder begründet einen Zweig der Familie, wobei diese Zweige die soziale Konfiguration der Zeit spiegeln: Die Nachfahren von Pierre Rougon steigen bis in die höchsten Kreise des Zweiten Kaiserreichs auf, während die Macquarts, Nachfahren von Antoine Macquart, ins Proletariat absinken und dem Alkoholismus oder anderen Lastern erliegen. Nur der mittlere Teil des Stammbaums, die von Ursule abstammenden Rougets weiterhin der kleinbürgerlichen Schicht angehören. Unter ihnen befindet sich eine der wenigen positiven Figuren des Zyklus: Silvère, der früh verwaiste Silvère von Ursule, der sich durch Integrität und Arbeitsethos auszeichnet.

Die Identität dieser Familie wird weder von einem Fluch noch von einem Segen gestiftet, sondern – und das ist natürlich eine Konzession an die Grundüberzeugungen des 19. Jahrhunderts – von einer ‚tare‘, einem Erbfehler Adélaïdes. Dieser manifestiert sich in einem von der gesellschaftlichen Norm abweichenden Verhalten, in „bizarren Aktionen“, für die auch „die gescheitesten Köpfe in der Vorstadt keine vernünftige Erklärung fanden, und seitdem lief das Gerücht, sie sei, wie ihr Vater, nicht ganz richtig im Kopf“ (60f).³

³ « [Q]ue les plus fortes têtes du faubourg ne purent raisonnablement expliquer, et, dès lors, le bruit courut qu'elle avait le cerveau fêlé comme son père » (41).

Dieses Fehlverhalten, das Zola im Vorwort als „Zügellosigkeit der Begierde“ (3) bezeichnet, das sie an alle Rougon-Macquart vererbt, bei denen es als Verrücktheit, Krankheit, Sucht oder Degeneration in Erscheinung tritt, beruht, wie Zola es formuliert, auf einer „fêlure“, einem „Riss“ des Gehirns (Deleuze 1969). Der Erzähler, der die Linien dieser Vererbung vor dem Hintergrund des jeweiligen Milieus mit geradezu wissenschaftlicher Akribie verfolgt, erscheint schon hier als konservativ, als Stimme, die nicht nur auktorial, sondern geradezu autoritär die Erzählung beherrscht. Auffällig ist seine Distanz zu den Rougon-Macquarts, die genau dann deutlich sichtbar wird, wenn es um die Beobachtung der „dégénération“ geht, wenn er zum Beispiel über Antoine Macquart urteilt:

Man muß einmal in irgendeiner kleinen Schenke in der Provinz gehört haben, wie einer dieser Mißgünstigen, die schlecht verdauen, was sie lesen, hochtrabend daherredet, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, zu welchem Grad böswilliger Dummheit Macquart gelangt war (193f).⁴

Zolas ‚wissenschaftlicher‘, auch unschöne Details offenlegender Blick registriert die Wirkung der Degeneration in jedem Mitglied der Familie – hier mag es genügen, an *L'Assommoir*, an *Nana* oder an *La Bête humaine* zu erinnern:

In der Familie war nicht alles ganz im Lot, viele hatten einen Dachschaden. In manchen Stunden spürte er ihn genau, diesen erheblichen Dachschaden; [...] in seinem Wesen traten plötzliche Gleichgewichtsstörungen auf, Bruchstellen gleichsam, Löcher, durch die sein Ich inmitten einer Art großer Dunstwolke, die alles verzerrt erscheinen ließ, entwich (Zola, *Das Tier im Menschen*, 81).⁵

In der Forschung wird seit Hans-Ulrich Gumbrechts Untersuchung von 1978 zumeist – und natürlich zu Recht – eben dieser experimentelle Ansatz

⁴ « Il faut avoir entendu, en province, dans quelque estaminet, pérorer un de ces envieux qui ont mal digéré leurs lectures, pour s’imaginer à quel degré de sottise méchante en était arrivé Macquart » (129).

⁵ « La famille n’était guère d’aplomb, beaucoup avaient une fêlure. Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure héréditaire; [...] c’étaient, dans son être, de subites pertes d’équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d’une sorte de grande fumée qui déformait tout » (Zola, *La Bête humaine*, Bd. IV, 1043).

in den Mittelpunkt gestellt, Zolas Verbindung der jungen Genetik mit der Geschichte des Zweiten Kaiserreichs. Gumbrecht weist auf den Charakter des Werks als „Konkretisation der Epistémé des 19. Jahrhunderts“ (86), seiner Großen Erzählung (Lyotard 1979). Dies manifestiere sich, so Gumbrecht, insbesondere in dem Versuch, die Gesellschaft als Organismus zu begreifen und Wandlungen des Systems als Folge der geänderten Relationen zwischen ihren Komponenten zu erklären, wobei als Faktoren sowohl die Erbanlagen als auch das soziale Milieu berücksichtigt würden. Allerdings kritisiert Gumbrecht das Fehlen der narrativen Einlösung des ‚dominanten konzeptuellen Schemas‘, welches die pessimistisch-biologistische und die optimistisch-geschichtsphilosophische Perspektive im Konzept des Untergangs als Voraussetzung für die Entstehung neuen Lebens vereint. Demgegenüber dominiere die synchronische Perspektive, die ihrerseits anstatt der wissenschaftlichen Analyse dem Leser eine komplexe metaphorische Veranschaulichung der Milieutheorie biete (Gumbrecht 1978, 53–63, 64–91). Die Kritik an dieser Inkongruenz, an diesem Hiat zwischen dem angekündigten Demonstrationsziel und dessen Einlösung, die eine Tendenz aufweist, in Einzelbiographien zu zerfallen, ist ein Topos der Forschung.

Diesen Topos wiederum kritisiert Marc Föcking für die „Hochstilisierung der Darwin’schen Biologie zum Signum der ganzen Episteme“ (Föcking 2002, 312); er weist nach, dass gerade in Frankreich die Vorstellung eines biologischen Artenfixismus und ein medizinisch-biologischer ‚dégénérescence‘-Diskurs dominierten (281–305). Er betont die Bedeutung der Werke Bénédict-Auguste Morels und Prosper Lucas für Zolas Werk und speziell für *La Fortune des Rougon*. Zola modelliere den Stammbaum der Rougon-Macquarts nach zwei Prinzipien: Seine kegelförmige Form folge der Beobachtung Morels, der die Degeneration einer Familie bis zum Verfall in der fünften Generation verfolgt. Dabei lasse sich eine ‚pathologische Akkumulation‘ erkennen, welche die ‚tare‘ der Tante Dide von Generation zu Generation bis zum vollkommen degenerierten Charles steigert; gleichzeitig wirke das Prinzip des entropischen Verbrauchs der Lebenskraft durch den unbändigen ‚Appetit‘ der Familienmitglieder.

Föcking erklärt damit auch die deutlich konservative, auktoriale Erzählweise als Bemühen um die Schaffung einer „maximalen Entfernung von der erzählten *histoire*“ (327), die auch den Traktat Morels auszeichne und Zolas Werk als ‚Diskurskopie‘ entlarve; die ‚Syntax‘ des Zola’schen Werkes

ziele letztendlich auf die Illusion des Lesers, das Werk sei die Niederschrift einer realen Forschung über die Rougon-Macquarts.

Allerdings hat genau diese Gattungszugehörigkeit, die Eigenschaft des Zyklus, auch ein Familienroman zu sein, in der Forschung bislang zu wenig Beachtung erfahren, obwohl eine Untersuchung dieses Aspektes sich allemal lohnt. Dabei eröffnet die skizzierte ‚Semantik‘ des Familienromans neue Perspektiven auf den Zyklus, der sich, so lautet meine These, bei näherer Betrachtung geradezu als Anti-Familienroman erweist.

Was die Familien-Thematik betrifft, muss man zunächst konstatieren, dass ein gnadenloser Verteilungskampf bereits die zweite Generation der Rougon-Macquarts erfasst, denn Adélaïde ist relativ wohlhabend. Gegenstand des ersten Romans, *La Fortune des Rougon*, ist vor allem das Duell der Halbbrüder Pierre Rougon und Antoine Macquart um das Vermögen der Mutter:

Pierre, der sich als legitimen Erben betrachtet, versucht bereits als Kind, seinen ‚illegitimen‘ Halbbruder aus der Familie auszuschließen, während Antoine stets auf seinem Erbteil besteht. Als Antoine nun seinen Militärdienst ableisten muss, verschafft Pierre sich das Geld seiner geistig verwirrten Mutter und lässt sie eine Erklärung unterschreiben, dass sie das Geld selbst verbraucht habe. Er benutzt das unrechtmäßig Erworbene, um in das Kleinbürgertum einzuheiraten; seinen Halbbruder speist er mit ein paar Hundert Francs ab.

Der arbeitsscheue Antoine verprasst das Geld schnell und versucht immer wieder, seinen Halbbruder unter Druck zu setzen. Seinen Neffen Silvére, der ebenfalls zum armen Zweig der Familie gehört, möchte er dazu anstiften, mit ihm gemeinsam „Radau bei den Rougons [zu] machen“. Als sein frommer und naiver Neffe daraufhin auf die zu erwartende göttliche Bestrafung der geldgierigen Verwandten verweist, verliert er die Geduld:

„O du heilige Einfalt!“ rief der Onkel. „Wenn wir erst einmal die Stärkeren sind, wirst du erleben, daß ich meinen Kram allein in die Hand nehme. Schön kümmert sich der liebe Gott um uns! Solche Drecksfamilie, solche Drecksfamilie wie unsere! Ich könnte vor Hunger krepieren, und dieses Pack würde mir nicht ein Stück trocken Brot zuwerfen“ (216f).⁶

⁶ « – Ah! quel grand innocent ! criait l'oncle. Quand nous serons les plus forts, tu verras si je ne fais pas mes petites affaires moi-même. Le bon Dieu s'occupe bien de nous ! La sale famille, la sale famille que la nôtre ! Je crèverais de faim, que pas un de ces gueux-là ne me jetterait un morceau de pain sec » (144).

Sowohl die Idee, Pierre qua öffentlicher Zurschaustellung des innerfamiliären Konflikts sozial unter Druck zu setzen, als auch sein bitterer Vorwurf, seine Familie zeige sich im Notfall nicht solidarisch, weisen auf die innerfamiliären Mechanismen, die Alberti beschreibt. Die nach außen vertretene Einigkeit der Familie als Maske zu entlarven, trifft insbesondere deren Oberhaupt, eine Position, die Pierre an anderer Stelle sogar explizit in Anspruch nimmt; auf die Beteiligung Silvères am Aufstand und auf die Tatsache, dass dieser einen Gendarmen verletzt hat, reagiert er nämlich zwar ungehalten, aber gleichzeitig auch als verantwortliches Oberhaupt:

„Hören Sie mal!“ sprach er zu Silvère, [...] „Ich bin das Oberhaupt der Familie, ich verbiete Ihnen, das Haus zu verlassen. Es geht um Ihre und um unsere Ehre. Morgen werde ich dafür sorgen, daß Sie über die Grenze kommen“ (238).⁷

Wenn Silvère die in Aussicht gestellte Rettung ausschlägt, so zeigt auch dies: Die innerfamiliäre Verteilung der Güter und der Schutz ihrer Mitglieder funktionieren nicht.

Die „Drecksfamilie“ erweist sich letztendlich als fehlerhafte Struktur, als nicht funktionierende Familie. Und das ist sie von Beginn an: Schon als junge Mutter lässt Adélaïde ihre Kinder „wie die Pflaumenbäume an den Wegrändern“ (67) aufwachsen, ohne sich um sie zu kümmern oder den ewigen Streit zwischen Pierre und Antoine zu schlichten. Sie besetzt trotz ihrer finanziellen Macht die hierarchische Spitze der Familie eben nicht und sorgt nicht für Ausgleich.

Paradoxerweise ist es die gegenseitige Ablehnung, die diese Familie eint. Es scheint daher nur folgerichtig, wenn sie eine Abwärtsbewegung beschreibt, auch wenn einzelne Zweige für kurze Zeit zu Wohlstand gelangen und sozial aufsteigen.

Die Einheit der zentrifugalen Glieder dieser Familie, die ihre symbolische Verbindung durch den Namen verloren haben – nicht umsonst trägt jeder der drei Zweige einen anderen Familiennamen – stellt Zola über Metaphern her, wie er es auf der makrostrukturellen Ebene auch tut (Gumbrecht 1978, 65–81): Er lässt die Stränge per inszenierter Kontingenz kulli-

⁷ « Ecoutez, dit-il à Silvère, [...] je suis le chef de la famille, je vous défends de quitter cette maison. Il y va de votre honneur et du nôtre. Demain, je tâcherai de vous faire gagner la frontière » (158).

dieren oder verklammert sie mittels einer metaphorischen Verschiebung; beide Verfahren betonen die Gegensätze.

Das deutlichste Beispiel für dieses Verfahren findet man im Finale des ersten Bandes, in dem die Zweige endgültig auseinanderstreben: In zwei parallelen Strängen werden simultane und doch vollkommen verschiedene Ereignisse beschrieben: Silvère, Verkörperung der Unschuld und der Liebe, wird, nachdem in den Revolutionswirren schon seine große Liebe Miette den Tod gefunden hat, von dem versehentlich verletzten Gendarmen auf dem Friedhof regelrecht hingerichtet. Gleichzeitig feiern die Rougon mit einem feudalen Dîner ihren ‚Sieg‘, hat sich doch (mithilfe Antoinettes und einer unwürdigen Schmierkomödie) Pierre als Retter der Stadt vor dem ‚Revolutionspöbel‘ inszeniert, sodass ihm das Kreuz der Legion verliehen werden soll:

In diesem Augenblick fühlte er die Kälte des Pistolenlaufs an seiner Schläfe. [...] Silvère schloß die Augen; er vernahm, wie ihn die alten Toten leidenschaftlich riefen. In der Finsternis sah er nur noch Miette unter den Bäumen, mit der Fahne bedeckt, die Augen ins Leere gerichtet. Dann drückte der Einäugige ab, und damit war alles vorüber. Der Schädel des Knaben platzte wie eine reife Granatfrucht, sein Gesicht fiel auf den Grabstein, seine Lippen drückten sich auf die Stelle, die Miette mit ihren Füßen abgewetzt, auf diese warme Stelle, wo die Liebste ein Stück von sich zurückgelassen hatte.

Bei den Rougons aber vermischten sich an diesem Abend beim Nachtisch die Lachsalsen mit dem Dunst über der Tafel, der noch warm war von den Resten der Mahlzeit. Endlich genossen sie die Freuden der Reichen! Ihre Gier, durch 30 Jahre zurückgedrängter Wünsche verschärft, zeigte ihre Reißzähne. [...] Der Staatsstreich, der das Glück der Bonapartes im alten Glanz hatte auferstehen lassen, begründete auch das Glück der Rougons (473f).⁸

⁸ « A ce moment, il sentit sur sa tempe le froid du pistolet. [...] Silvère, fermant les yeux, entendit les vieux morts l'appeler furieusement. Dans le noir, il ne voyait plus que Miette, sous les arbres, couverte du drapeau, les yeux en l'air. Puis le borgne tira, et ce fut tout ; le crâne de l'enfant éclata comme une grenade mûre ; sa face retomba sur le bloc, les lèvres collées à l'endroit usé par les pieds de Miette, à cette place tiède où l'amoureuse avait laissé un peu de son corps. Et, chez les Rougon, le soir, au dessert, des rires montaient dans la buée de la table, toute chaude encore des débris du dîner. Enfin, ils mordaient aux plaisirs des riches ! [...] Comme il avait relevé la fortune des Bonaparte, le coup d'Etat fondait la fortune des Rougon » (314).

Der metaphorische Austausch lässt den Skandal des Nebeneinander umso deutlicher werden: Während der Kopf des vermeintlich Gewalttätigen zur überreifen Frucht, zum Essbaren, wird, deckt der verlassene Tisch der Rougons eine gnadenlose Gewalttätigkeit auf, ähnelt er doch einem Schlachtfeld nach geschlagener Schlacht, über dem das Lachen der Speisenden (in der deutschen Übersetzung noch deutlicher die ‚Lachsalven‘) aufsteigt und über dem ein warmer Dunst von Resten hängt, wie die aufsteigende Wärme des vergossenen Blutes und der menschlichen Überreste. Silvères letzte Geste im Tod ist ein Kuss, die satten Bürger hingegen schlagen ihre Zähne gierig in die Freuden der Reichen.

Gerade die Verklammerung, der zynische Austausch der Isotopien des Essens und der Gewalt, welcher Oberfläche und Bedeutung scharf spaltet, schärft hier den Blick für die Gegensätze zwischen den geschilderten Lebenswelten, die in den späteren Bänden des Zyklus selten so entschieden aufeinander prallen.

Eines wird im letzten Satz des Zitats deutlich: Das Glück der Bonapartes begründet das der Rougons, diese stehen für einen Teil der Gesellschaft, funktionieren als Metonymie. Aber die semantische Aufladung der Szene geht noch weiter, denn die hier repräsentierten Zweige der Familie, der junge Revolutionär und das alternde bourgeoise Paar, haben eben nichts miteinander zu tun, die parallele Montage betont, dass es sich um den Augenblick der Spaltung handelt, in dem die Chance vertan ist, die Struktur zu retten und sich solidarisch zu verhalten.

Und in diesem Moment erscheint die Familie nicht nur als Studienobjekt, an dem die die gesamte Gesellschaft bedrohende Degeneration zu beobachten ist, sondern sie transzendiert die familiäre Semantik und wird geradezu sinnkonstituierende Metonymie der gesamten Gesellschaft. Als Pars pro Toto erlaubt sie den Blick auf die mangelnde Kohäsion des größeren Organismus, der an eben jenem gierigen Egoismus, an der mangelnden Solidarität seiner Teile krankt, vom im Stich gelassenen Silvère bis zum Verrat von Sedan.

Zolas Anti-Familienroman erscheint als ein Versuch, eine als katastrophal empfundene Welt mittels dieser Metonymie nicht nur darzustellen, sondern auch zu erklären. In diesem Licht erscheint der Vorwurf der mangelnden erzählerischen Konzentration, das Auseinanderfallen des Werks in Einzelbiographien, als weniger stichhaltig: Die Mitglieder der Familie streben auseinander, ihre Geschichten stehen nebeneinander, nicht, weil der

Maler des Freskos den Überblick verloren hätte, sondern weil die Struktur der Familie defektiv ist. Die fehlende narrative Kohäsion erscheint so nicht nur als mimetischer Effekt, sondern geradezu als narrative Notwendigkeit, als in die Struktur des Werks übertragener Sinn.

Ein ‚nouveau roman familial‘? Das 20. Jahrhundert

Als in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die traditionellen Erzählkategorien ‚Geschichte‘ und ‚Held‘ als problematisch empfunden, ja für obsolet erklärt werden, bietet die Autobiographie einem Autoren die Möglichkeit, dennoch zu erzählen, wie Philippe Lejeune (1991) feststellt, denn

die Autobiographie [...] zeigt die am meisten verhassten Züge des ‚alten Romans‘: Die Kohärenz und Identität der Figur, den rationalen und sinnstiftenden Charakter der Geschichte, die Zuverlässigkeit eines aufrichtigen Erzählers. Da hilft keine Ausrede, man schreibt sein Leben um ‚Makro-Zusammenhänge‘ zu konstruieren, um ein gefälliges und solides Bild von sich zu malen, indem man sich einem einheitsstiftenden Vorgehen widmet, einer imaginären Vereinfachung, gegen die der Nouveau Roman sich erhoben hat [Übers. S. M.].⁹

Es mag angesichts dieser Äußerung erstaunlich scheinen, dass Alain Robbe-Grillet, der Theoretiker des ‚nouveau roman‘, selbst autobiographische Werke verfasst (Ruhe 1992, 29–51). Die ‚nouvelle autobiographie‘ jedoch trennt die Problematisierung der Aufrichtigkeit des Schreibenden von der traditionellen Autobiographie, ebenso wie die Verweigerung eines autodiegetischen Erzähler-Autors und der Verzicht auf die Erzählung, der die neuen Vertreter der Gattung dem Autoporträt annähert (Van den Heuvel 1992, 101–106 und Laouyen 2003, 4ff).

Im Kontext dieser Tendenz zum autobiographischen Schreiben ist die Entwicklung des Familienromans in der Postmoderne ab den Achtzigerjahren zu sehen: Die gesamte Familie wird zum Gegenstand des autobiogra-

⁹ « [L]’autobiographie [...] offre les traits les plus détestés de l’ancien roman: la cohérence et l’identité du personnage ; le caractère rationnel et explicatif de l’histoire ; la fiabilité d’un narrateur véridique. Il n’y a pas à tortiller, on écrit sa vie pour construire des «macro-cohérences», pour dresser une image gratifiante et solide de soi, en se livrant à un travail unificateur, à une simplification imaginaire contre laquelle le Nouveau Roman s’est dressé » (51).

phischen Unternehmens, es entsteht die ‚familiäre Autobiographie‘. Ein frühes Beispiel dafür ist eine allerdings untypische französische Autorin der Nachkriegszeit, Marguerite Yourcenar.

« Entre la généalogie et le roman »: Marguerite Yourcenars
Ahnengalerie

Im *Carnet de notes* zu den *Mémoires d'Hadrien*, der fiktiven Autobiographie des römischen Kaisers, die ihr 1951 einen immensen Erfolg bescherte, erklärt Yourcenar:

Was man auch tut, man rekonstruiert das Monument auf seine Weise.
Aber es ist schon viel gewonnen, wenn man nur authentische Steine verwendet [Übers. S. M.].¹⁰

Unter dem Titel *Le Labyrinthe du monde* beginnt die Autorin ein Vierteljahrhundert später einen dreibändigen Zyklus: *Souvenirs pieux* (1974) / *Gedenkbilder* (1986), die *Archives du nord* (1977) / *Lebensquellen* (1987) und das postum erschienene *Quoi? L'Éternité* (1988) / *Liebesläufe* (1989). Den Zyklus bezeichnet Jean d'Ormesson als Werk zwischen Genealogie und Roman, als „autobiographie généalogique“ (D'Ormesson 1977, 15). Wenn die Gattungseinordnung schwierig ist (zu den Diskussionen darüber Schulze-Witzenrath 1992 und Ivens 2001, 165–68), dann liegt dies daran, dass Yourcenar eine neue Gattung schöpft. Der von ihr selbst verwendete Begriff eines „weiten romanesken Freskos“¹¹ erinnert an Zolas Unterfangen.

Im Folgenden ist daher nicht nur zu fragen, ob dies impliziert, dass Yourcenars Werk eine ähnliche ‚Syntax‘ besitzt wie das Zolas, und dass folglich ihre Schreibhaltung konservativ ist, sondern es ist insbesondere aus der Perspektive der vorliegenden Untersuchung darauf zu achten, wie sich die ‚Semantik‘ des Familienromans in dieser Verbindung mit einer Autobiographie entwickelt.

¹⁰ « Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques » (Yourcenar, *Carnet de notes*, 342).

¹¹ Yourcenar nennt schon den Entwurf eine „ample fresque romanesque“ (Yourcenar, *Les Yeux Ouverts*, 57).

Der erste Band des Zyklus, *Souvenirs pieux*, beginnt mit einem klassischen (und in der Moderne verpönten) Erzählgestus, auktorial, der Referenten sicher und im altmodischen ‚passé simple‘:

Das Lebewesen, das sich „ich“ nennt, kam an einem Montag, dem 8. Juni 1903 gegen 8 Uhr morgens in Brüssel zur Welt und stammt von einem Franzosen aus einer alten Familie des Département Nord und von einer Belgierin, deren Vorfahren einige Jahrhunderte lang in Lüttich ansässig waren, ehe sie sich endgültig im Hennegau niederließen (Yourcenar, *Gedenkbilder*, 9).¹²

Der Passus scheint zum einen auf den Beginn einer traditionellen Autobiographie hinzuweisen, andererseits irritiert die radikale Distanznahme des erzählenden zum erzählten Subjekt, die zumeist als Konsequenz der Ablehnung der Autobiographie durch Yourcenar gedeutet wird. Tatsächlich lehnt die Autorin es immer wieder ab, über sich selbst zu sprechen, mit dem Hinweis, sie sei als Individuum unerheblich und jede biographische Forschung sei kleinbürgerlich (Yourcenar, *Les yeux ouverts*, 218). Aus diesem Grund erscheint die Abfassung einer Autobiographie durch die Autorin als schwieriges, wenn nicht paradoxes Unterfangen:

Meine eigene Existenz würde ich, wenn ich sie schreiben müsste, von außen rekonstruieren, wie die eines anderen; ich müsste auf meine Briefe zurückgreifen, auf das Gedächtnis anderer, um diese fließenden Erinnerungen zu fixieren [Übers. S. M.].¹³

Der gewählte Ausweg aus dieser Aporie ist verblüffend: Die Autorin spart ihr eigenes Leben aus, denn der Roman rekonstruiert nun die Geschichte der Familie ihrer Mutter in einer rückwärts führenden Bewegung von der Geburt der Autorin zur Heirat der Eltern. Yourcenar verfolgt anschließend die Familiengeschichte der Cartiers vom 14. Jahrhundert bis zu ihren Großeltern, wobei ihr Blick noch genauer wird, wenn sie einen Tag im Leben ih-

¹² « L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles, et naissait d'un Français appartenant à une vieille famille du Nord, et d'une Belge dont les ascendants avaient été durant quelques siècles établis à Liège [sic !], puis s'étaient fixés dans le Hainaut » (11).

¹³ « Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre; j'aurais à m'adresser à des lettres, aux souvenirs d'autrui, pour fixer ces flottantes mémoires » (*Carnet de Notes*).

res Vorfahren Octave Pirmez, des ersten belgischen Prosateurs, rekonstruiert. Im zweiten Band, *Archives du Nord*, ist die Bewegung umgekehrt: Sie beginnt in der Vorzeit mit der Landschaft Flanderns, um dann vom 16. bis zum 19. Jahrhundert die Familiengeschichte der Crayencours nachzuzeichnen; sie fokussiert die Geschichte ihrer Großeltern im Lille des Second Empire und endet mit dem Porträt des Vaters Michel de Crayencour. Während der erste Band mit der Geburt der Autorin beginnt, endet der zweite sechs Wochen nach diesem Ereignis. Die auffällige Kreiskomposition dieser Bände wird im dritten Band gleichsam verlängert; dieser beschäftigt sich mit der Geschichte und der Persönlichkeit ihres Vaters von seiner Jugend bis zu den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg.

Damit geht sie weit über die vier Generationen hinaus, die ein Familienroman normalerweise umfasst. Die beeindruckende Komposition, die die vermutete Tendenz zum Aufbrechen der chronologischen Ordnung bestätigt, berührt das Leben Yourcenars also kaum, es handelt sich tatsächlich um eine ‚familiäre Autobiographie‘, deren Autorin „hinter den unzähligen Leben verschwindet, die bis zu ihr geführt haben“.¹⁴

Semantisch betrachtet, verschiebt die Autorin im Grunde den Gegenstand der Beobachtung: Statt ihrer selbst beobachtet und erschreibt sie die Mitglieder ihrer Familie. Allerdings relativiert sie bereits in den *Souvenirs pieux* die Bedeutung der eigenen Familie und erweitert den Blick auf die allgemeine Geschichte:

Die Geschichte einer Familie wiedererstehen zu lassen, wäre weiter nicht interessant, wenn dadurch nicht ein Fenster geöffnet würde auf die Geschichte eines kleinen Staates des alten Europa.“ (65).¹⁵

Die Familie wird zum Objekt der Beobachtung wie bei Zola, und auch hier steht dahinter der Wunsch, sich der Geschichte der gesamten Gesellschaft zu nähern. Die Autorin definiert ihr Vorgehen noch genauer in einer Passage der *Archives du Nord*:

Die eigentliche Familie interessiert mich weniger als die *gens*, die *gens* weniger als die Gruppe, die Gesamtheit der Menschen, die zur selben

¹⁴ « C'est une biographie collective que nous offre aujourd'hui Marguerite Yourcenar. Elle s'y efface derrière les vies innombrables qui ont mené jusqu'à elle » (D'Ormesson 1977, 15).

¹⁵ « [N]y aurait presque aucun intérêt à évoquer l'histoire d'une famille, si celle-ci n'était pour nous une fenêtre ouverte sur l'histoire d'un petit Etat de l'ancienne Europe » (64f).

Zeit an denselben Orten gelebt haben. Ich möchte bei etwa zehn dieser Geschlechter, von denen ich noch etwas weiß, Analogien, Häufigkeiten, parallele oder divergierende Entwicklungen aufzeigen, aus der Obskurität und Mittelmäßigkeit der meisten dieser Personen einige Gesetze ableiten, die uns anderswo von den allzu brillanten, im Rampenlicht der Geschichte agierenden Protagonisten verstellt werden (34f).¹⁶

In der Perspektive des Familienromans bedeutet dies eine Zurücknahme: Die extreme Entgrenzung nicht nur des autobiographischen Ichs, sondern auch der Familie dekonstruiert das Konzept der Familie tendenziell zu Gunsten eines universalistischen und historischen Denkens (Schulze-Witzenrath 1992, 226–31). Tatsächlich ist Yourcenars Vorgehen ab dem zweiten Band des *Labyrinthe* als ein mentalitätsgeschichtliches zu verstehen, bei dem die Familie als Netz (*réseau*) fungiert, das die Epoche spiegelt und in die gesamte Menschheitsgeschichte eingespannt ist (Schulze-Witzenrath 1992, 236ff). Auch hier stehen Familie und Menschheit in einem metonymischen Verhältnis, der Teil (die Familie) verdeutlicht das Ganze (die Geschichte der Menschheit).

Yourcenars Ansatz ist also derjenige einer Historikerin, die sich der Subjektivität ihres Diskurses bewusst ist und mit dieser spielt. Die Autorin versucht qua Einfühlungsvermögen, ihrer *magie sympathique*, „sozusagen einen Winkel unserer Vergangenheit wieder auszufüllen“ (Yourcenar, *Gedenkbilder*, 106), wenn sie beispielsweise das Schlafzimmer ihrer Großeltern wieder erstehen lässt und daran deren Bigotterie und Zwänge, aber auch ihre Menschlichkeit zu erfassen versucht.

Einen objektivierend-wissenschaftlichen Gestus darf man ihr jedoch nicht zuschreiben, denn das schreibende Ich kommentiert immer wieder nicht nur das menschliche Verhalten, die Geschichte und politische Ereignisse, wie in einer langen Digression zu Saint-Just in den *Souvenirs pieux*,

¹⁶ « La famille proprement dite m'intéresse moins que la *gens*, la *gens* moins que le groupe, l'ensemble des êtres ayant vécu dans les mêmes lieux au cours des mêmes temps. Je voudrais, à propos d'une dizaine de ces lignées dont je suis encore quelque chose, noter ici des analogies, des fréquences, des cheminements parallèles ou au contraire divergents, profiter même de l'obscurité et de la médiocrité de la plupart de ces personnes pour découvrir quelques lois que nous dissimulent ailleurs les protagonistes trop magnifiques qui occupent les devants de l'histoire » (46f).

sondern auch – und dies ist ein entschieden moderner Zug – das eigene Schreiben, wie in der folgenden Metalepse:

Ich bin mir der Absonderlichkeit einer sozusagen nekromantischen Methode wohl bewußt. Indes beschwöre ich, aus einem Abstand von beinahe einem Jahrhundert, weniger den Geist Octaves als den lebenden Octave selber, der am 23. Oktober 1875 ohne es zu wissen auf seinen Wegen von einer „Großnichte“ begleitet wird, die erst zwanzig Jahre nach seinem Tod zur Welt kommen soll, jedoch zu jener Zeit, als sie es unternimmt, rückblickend den Spuren zu folgen, etwa so alt ist, wie Madame Irénée damals war. Verwirrspiele der Zeit (179).¹⁷

Die ‚Zeitrechnung‘, welche die Parallelen, aber auch die historische Distanz zwischen der Autorin und ihrem jeweiligen Gegenstand beziehungsweise Gegenüber aufzeigt, ist ein rekurrentes Motiv des ‚Labyrinthe du monde‘, Aneignung und Bewusstsein der Distanz in einem, vor allem aber autoreflexive Spiegelung der Rekonstruktionsarbeit.

Ein Beispiel für die Eigenart der yourcenarschen Rekonstruktionsarbeit bietet ein Abschnitt des Werks, der von einer Kasette handelt, in der Yourcenars Vater Erinnerungen an seine bei der Geburt der Autorin verstorbene Frau aufbewahrt. Die Tochter nimmt den „résidu de Fernande“ 1929 an sich: Briefe, einen literarischen Versuch, Fotos, Korallenketten und ähnliche Gegenstände:

Der eine, der sehr nach Belle Epoque aussah, war eine Visitenkartentasche in Violett und Flaschengrün, darauf ein Irismuster in Emaillearbeit, das sich mit japanischer Eleganz von diesem Hintergrund abhob. Da diese Art Taschen nicht mehr in Mode sind, habe ich darin kleine Zettel untergebracht, mit Versen und Maximen, die mir gegen 1929 teuer waren oder als Richtschnur dienten. [...] Verkratzt, mit Tinten- und Lippenstiftflecken übersät, nahm die Tasche schließlich den Weg aller Dinge (58).¹⁸

¹⁷ « Je me rends compte de l'étrangeté de cette entreprise quasi nécromantique. C'est moins le spectre d'Octave que j'évoque à près d'un siècle de distance qu'Octave lui-même, qui, un certain 23 octobre 1875, va et vient accompagné sans le savoir par une «petite-nièce» qui ne naîtra que vingt ans après sa mort à lui, mais qui, en ce jour où elle a rétrospectivement choisi de le hanter, a environ l'âge qu'avait alors Madame Irénée. Tels sont les jeux de miroirs du temps » (170f).

Es ist auffällig, dass nämlich die Autorin die Gegenstände nicht in den Dienst der ‚magie sympathique‘ und der Rekonstruktion stellt – und dies ausgerechnet im Falle ihrer eigenen Mutter. Im Gegensatz zu ihrem Vorgehen bei anderen, viel entfernteren Verwandten wie Octave Pirmez verwahrt sie die Andenken nicht auf, sondern sie eignet sie sich an und verliert oder verkauft sie. Statt sich der Unbekannten zu nähern, weicht der Blick von den „pieux déchet“ am Ende des Kapitels ins Weite aus:

Wir wissen, daß dieser Brimborium jemandem lieb, manchmal sogar nützlich und vor allem aber wertvoll gewesen ist, weil er diesem Jemand geholfen hat, sich ein Bild von sich zu machen und dann dieses Bild hochzustilisieren. Doch der Tod ihres Besitzers macht diese Dinge so nutzlos wie die Spielzeugbeigaben, die man in den Gräbern findet. Wie wenig jede derartige, von uns so hochgeschätzte menschliche Individualität bedeutet, wird durch nichts deutlicher bewiesen, als durch die Geschwindigkeit, mit der solche Gegenstände, die Stützen oder gar Symbole unserer Individualität sind, ihrerseits veralten, verkommen oder verloren gehen (59).¹⁹

Die fehlende Rekonstruktion konstituiert ebenso ein Stück des Bildes wie der Schwindel, der die Autorin angesichts der Spiegeleffekte der Zeit überkommt oder die lange Digression zum großen Revolutionär: Das Geschriebene wirft die Schreibende immer auf sich selbst zurück. So lenkt die Betrachtung der wenigen Dinge, die ihr von ihrer Mutter bleiben, die Gedanken in kosmische Dimensionen, vor denen das Individuum winzig scheint, und die auf den Tod, auf die Vergänglichkeit allen Lebens verweisen.

In einer Metalepse verteidigt die Autorin diese ‚Todesperspektive‘, das Denken des Lebens vom Tode her (128 und Andersson 1989). Wenn sie im

¹⁸ « L'un, d'aspect très Belle Époque, était un porte-cartes à fond mi-violet, mi-vert d'eau, sur lequel se détachaient avec une élégance japonaise des iris d'email. La mode des porte-cartes ayant fait son temps, j'y mis, copiés sur de minces bostons, des vers ou des pensées qui m'étaient chers vers 1929 ou m'aidaient à me guider dans la vie. [...] Éraillé, taché d'encre et de rouge à lèvres, il finit par aller où va toute chose » (59).

¹⁹ « Nous savons que ces brimborions ont été chers à quelqu'un, utiles parfois, précieux surtout en ce qu'ils ont aidé à définir ou à rehausser l'image que cette personne se faisait d'elle-même. Mais la mort de leur possesseur les rend vains comme ces accessoires-jouets qu'on trouve dans les tombes. Rien ne prouve mieux le peu qu'est cette individualité humaine, à laquelle nous tenons tant, que la rapidité avec laquelle les quelques objets qui en sont le support et parfois le symbole sont à leur tour périmés, détériorés ou perdus » (59).

oben angeführten Zitat das Leben des Hadrian, die Schrift, in horazischem Gestus zum ‚Monument‘ macht (und der Nachsatz zeigt, dass hier die Vorstellung eines Baudenkmals dominiert), dann verrät sie: Die Schrift fungiert gleichsam als ‚Lebensspeicher‘. Doch wessen Monument errichtet sie?

Gegenüber dem kosmischen Denken bleibt die Bedeutung der eigentlichen Familien-Thematik auf die Anekdote begrenzt. Beiläufig deckt Yourcenar bestimmte Strukturen auf, wie zum Beispiel die familiäre Hierarchie:

Jeder Onkel, Großonkel, Schwager, Halbbruder, Cousin ist jemand, den man kennt, frequentiert und ehrt, und zwar genau in dem vom Verwandtschaftsgrad vorgeschriebenen Maße [...] (116).²⁰

Doch dies wird immer verallgemeinert und dem mentalitätsgeschichtlichen Interesse untergeordnet. Ja, was den Familienroman angeht, scheint die Autorin das Scheitern des Unternehmens einzugestehen, wenn sie bekennt, dass, obwohl die Lebensläufe ihrer Onkel und Tanten mütterlicherseits sie etwas lehrten, sie keine gemeinsamen Nenner zwischen sich und ‚diesen Menschen‘ gefunden habe:

Die Ähnlichkeiten, die ich hier und dort zu entdecken glaube, verflüchtigen sich, sobald ich sie präzisieren will, und es bleiben nur jene Entsprechungen übrig, die zwischen allem bestehen, was lebt und je gelebt hat. [...] Was, wie stets, überdauert, ist grenzenloses Erbarmen mit unserer Winzigkeit und, andererseits, Respekt und Neugier angesichts dieser zerbrechlichen und komplexen Gebilde, die wie auf Pfählen über einem gähnenden Abgrund schweben und von denen keines dem anderen völlig gleicht (135).²¹

Die Porträts ihrer Ahnen weisen wieder auf die ‚conditio humana‘, und genau diese Entgrenzungstendenz zusammen mit dem beständigen Rückverweis auf sich selbst als schreibendem Subjekt machen es unmöglich, ein

²⁰ « Chaque oncle, grand-oncle, beau-frère, demi-frère, cousin issu de germain est quelqu'un qu'on connaît, fréquente et honore au degré exact que prescrit le lien de parenté [...] » (111).

²¹ « Les similitudes que ça et là je crois découvrir s'effilochent dès que je m'efforce de les préciser, cessent d'être autre chose que des ressemblances telles qu'il y en a entre toutes les créatures ayant existé [...] Ce qui surnage comme toujours, c'est l'infinie pitié pour le peu de chose que nous sommes, et, contradictoirement, le respect et la curiosité de ces fragiles et complexes structures, posées comme sur pilotis à la surface de l'abîme, et dont aucune n'est tout à fait pareille à aucune autre » (128).

weites Fresko zu schaffen. Die Autorin setzt vielmehr, um in der Kunstmetaphorik zu bleiben, aus einer Vielzahl von bunten Steinchen eine Reihe von Porträts ihrer Ahnen zusammen, ein reiches Mosaik vergangener Zeiten. Ein Familienroman ist das Werk dennoch nur bei oberflächlicher Betrachtung, denn das narrative Substrat verschwindet hinter den Einzelporträt, die ihrerseits nur als Prätext fungieren: In ihren Metalepsen, im beständigen Kommentar des Schaffensprozesses, zeichnet die Autorin in sehr moderner und keineswegs konventioneller Weise vor allem ein indirektes Porträt ihrer selbst, der Nachfahrin, die bei ihrem Schreiben immer wieder auf sich selbst, ihre Geschichtlichkeit und ihre Sterblichkeit zurückgeworfen und zu einer „infinie pitié“ gerührt wird (Schulze-Witzenrath 1992, 248–51).

Das nächste, diesmal postavantgardistische Beispiel zeigt dagegen einen Autor, für den die Verbindung zwischen Familienroman und Autobiographie geradezu Bedingung der Möglichkeit des Schreibens ist.

Jean Rouaud: das Familien-Puzzle

Der erste Roman von Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur* (1990), eröffnet eine Reihe von fünf Romanen, die bei oberflächlicher Betrachtung an Yourcenars Unternehmen erinnern: Der erste Band rekonstruiert die Generation seiner Großeltern vor der Kulisse des Ersten Weltkriegs, während der zweite Band, *Des hommes illustres* (1993), das Leben des Vaters vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs behandelt. Der dritte Band, *Le Monde à peu près* (1996), schildert die Jugend des Erzählers und endet mit seinem Aufbruch ins eigene Leben.

Was die ‚Syntax‘ betrifft, ist Rouauds ‚récit‘ trotz der chronologischen Grobgliederung innerhalb der Bände von einer auffälligen temporalen Unordnung gekennzeichnet, sodass die eigentliche ‚histoire‘ hinter einer Vielzahl von Pro- und Analepsen, besonders aber von Paralepsen zu verschwinden droht. Zudem ist die Erzählung auf das kindliche Erzähler-Ich fokalisiert, das überwiegend Familienanekdoten berichtet, deren genaue Dekodierung dem Außenstehenden aufgrund der Ungenauigkeit der nur Familienmitgliedern offenkundigen Referenzen zum Teil misslingen muss. Aus diesem Grunde kann man das Gebilde durchaus als Puzzle bezeichnen, erschließt sich doch dem Leser die ‚objektive‘ Geschichte erst dann,

wenn er die willkürlich verstreuten Teile mühsam zusammengesetzt hat. Die Konfusion, die dieser Stil beim Leser erzeugen muss, illustriert bereits das ‚Incipit‘ des Romans:

Kurzum, es war das Gesetz der Serie, ein trauriges Spiel, dessen Geheimnis wir plötzlich entdeckten – ein Geheimnis, das seit Anfang der Zeiten bekannt ist, aber immer wieder bedeckt wird und das, brutal aufgedeckt, uns starr ließ, stumm vor Trauer. Es ist Großvater, der die Serie beschlossen hat.²²

Während Yourcenars Familienroman um die eigene Geburt konstruiert ist, geht Rouaud also vom Tod aus, von einer Serie von Todesfällen in seiner Familie, die der Leser allerdings nur unter Anstrengungen rekonstruieren kann, indem er die ungeordneten Informationsbrocken zusammenfügt; im Gegensatz zu Zola fügt er keinen Stammbaum ein, sodass das Geheimnis geradezu zentral für das Werk ist (Drijkoningen 1994, 37–52). Im zitierten Abschnitt muss der Leser nicht nur mühsam erschließen, von welchem der beiden Großväter die Rede ist, da die Nachnamen grundsätzlich nicht genannt werden, sondern auch im Kopf behalten, dass die Serie von Todesfällen in umkehrter Reihenfolge berichtet wird.

Der yourcenarschen Entgrenzung entspricht bei Rouaud – das zeigt gerade die Tendenz zur Verrätselung – eine gegenteilige semantische Strategie der Konzentration: Es entfällt der Anspruch, die gesamte Epoche zu umfassen oder repräsentativ zu sein; im Gegenteil, Rouaud verlässt äußerst selten den privaten Kreis der Familie, er betont ihn durch die Erzählung von familiären Anekdoten wie derjenigen von den familieninternen Diskussionen über das Alter der Großmutter:

Es gab immer jemanden, der die Lösung als einfach vorschlug: Es genügte sich zu erinnern, dass sie 1912 mit 25 Jahren geheiratet hatte – als ob dieses Datum besser als die Geburt eine Trennlinie bezeichnete, von der alle Formen der Zeit abflossen [Übers. S M.].²³

²² « C'était la loi des séries en somme, martingale triste dont nous découvrons soudain le secret – un secret éventé depuis la nuit des temps mais à chaque fois recouvert et qui, brutalement révélé, martelé, nous laissait stupides, abrutis du chagrin. C'est grand-père qui a clos la série [...] » (1).

²³ « [I]l y avait toujours quelqu'un pour présenter la solution comme simple: il suffisait de se rappeler qu'elle s'était mariée à vingt-cinq ans en 1912 – comme si, mieux que sa naissance, cette date marquait une ligne de partage d'où découlaient toutes les formes du temps » (26).

Was die *Syntax* der Erzählung betrifft, betont der iterative Modus den privaten Charakter, die Stabilität der familiären Kommunikation. Bezeichnend hierfür ist auch der Gebrauch des ‚wir‘, das oft ‚exklusiv‘ gemeint ist und immer einen Teil der Familie bezeichnet, als quasi-symbiotisches Pronomen (Dehne 2002, 88–98). Überhaupt erweist sich die Stimme des Erzählers als flexibles Instrument; in der Folge bietet der Roman, wie Corinna Dehne zeigt, geradezu ein

Mosaik sämtlicher Verfahrensweisen, die die Genettesche Kategorie *personne* zu bieten hat. Autodiegetisch schildert der Erzähler eigene Kindheits- und Jugenderlebnisse, homodiegetisch tritt er als Zeuge eines Teils der Familiengeschichte und als Beobachter der porträtierten Figuren auf, heterodiegetisch schildert er vorzeitige oder aus anderen Gründen von der Erzählerfigur nicht miterlebte Ereignisse, obgleich ein solches Wissen im Sinne autobiographischer Erzählnormen nicht oder nur schwerlich zu legitimieren ist (85).

Die verwirrende, die temporalen und lokalen Ordnungen und selbst die Kohärenz der Stimme des Erzählers aufbrechende Erzählweise ist darauf ausgerichtet, die semantische Konzentration zu unterstützen, eine Konzentration, die auf die Rekonstruktion der Familie gerichtet ist. Dies impliziert, dass die Familie nicht als Metonymie der Gesellschaft fungiert und dass es dem Autor nicht um Erkenntnisse über das gesellschaftliche Ganze oder die geschichtliche Entwicklung geht.

Man kann den Roman daher als ‚roman de filiation‘ bezeichnen, einen Typus, der nach Dominique Viart (1999) die postmoderne Variante des Familienromans darstellt; sein Thema ist eine Absenz und die von ihr ausgelöste Suche nach den eigenen Wurzeln (115–39).

Der Erzählanlass der Todesserie löst den Willen zur Wiedererweckung aus, allerdings zu der des Individuums: Vom Aussehen des Großvaters über sein Kettenrauchen bis zur komischen Episode des ‚Nase versenkt‘ entsteht das Bild eines schrulligen und zugleich liebenswerten Individuums. Die Betonung liegt dabei, das zeigen schon diese Stichworte, auf dem Privaten, auf dem, was sich auf den Kreis der Familie beschränkt; eine Verallgemeinerung oder die Konstruktion eines über das Private hinausgehenden Sinnes wird vermieden. Die mündlich-gesprächshafte Welt des Familientreffens, die auf der Ebene der ‚histoire‘ vorhanden ist, prägt in ihrer assoziativen Reihung von Anekdoten und Beschreibungen in einer An-

strenge des Gedächtnisses, näherhin des Familiengedächtnisses, auch den ‚récit‘, so etwa in Bezug auf die Großmutter mütterlicherseits:

Ihre Heirat mit Großvater war, wenn nicht aufgezwungen, so zumindest von ihren Eltern arrangiert worden – eine triumphale Verbindung von wohlhabenden Kaufleuten, die auf die Zukunft ihrer Kinder eine glänzende Kaufoption erwarben. Die Sache sollte nicht aufgehen, vom Wirbel des Jahrhunderts mitgerissen, aber, in der Euphorie ihres Bekleidungsgeschäftes „Au bonheur des Dames“, gab es nichts, was verbot, daran zu glauben, und die Verlobten schafften es, sich ineinander zu verlieben, um die Zukunft nicht zu stören [Übers. S. M.].²⁴

Wie in diesem Beispiel bleiben die Referenzen auf die allgemeine Geschichte im Werk vage. Die zeit- und schichtenspezifischen Anspielungen auf die Wirtschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts lösen sich, bevor die Situation der ‚tourmente du siècle‘ aufgeklärt wird, in der Rückkehr ins Private auf: die wichtige Norm der Versorgung von Familienmitgliedern durch Heirat. Auch die hypertextuelle Anspielung auf Zolas *Au Bonheur des dames* bleibt unkommentiert; ihren Sinn zu rekonstruieren – etwa in dem Kontrast zwischen Rouauds Familienroman und dem Zolas – bleibt dem Leser überlassen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Schilderung des Krieges, der zwar in seiner Grausamkeit evoziert wird, aber immer an seine Auswirkungen auf die Mitglieder der Familie rückgebunden wird.²⁵ Auch die Beschrei-

²⁴ « Son mariage avec grand-père avait été sinon imposé du moins arrangé par leurs parents – union triomphante de commerçants prospères qui lançaient sur leur descendance une OPA radieuse. L'affaire devait tourner court, emportée par la tourmente du siècle, mais, dans l'euphorie de leur magasin de vêtements, Au bonheur des dames, rien n'interdisait d'y croire, et les promis, pour ne pas contrarier l'avenir, avaient fait en sorte de s'aimer » (25f).

²⁵ An dieser Stelle sei auf den zweiten Teil von *Des Hommes illustres* verwiesen, in dem der Schrecken des Krieges in seinen Auswirkungen auf Joseph Rouaud (den Vater des Erzählers) und dessen in Buchenwald inhaftierten Freund Michel studiert wird. Angesichts der kurzen Evozierung der Ermordung von 500 Roma-Kindern zerbricht die Syntax in einem Satzgefüge ohne Hauptsatz, um sofort danach zu verstummen: „Et son camarade, se rappelant sa lenteur à bicyclette et le hasard bienheureux qui lui avait valu de ne pas partager le même sort, se retenant de lui demander s'il avait fait partie de ceux qui maintenant de force les petits martyrs“ (158). Das Thema Krieg im Œuvre Rouauds ist relativ häufig untersucht worden, vgl. *Champs d'honneur* Melanie Freynet, „L'Ironie dans *Les Champs d'honneur* et *Le Monde à peu près* de Jean Rouaud“, in: *Cincinnati Romance Review* 22 (2003), 33–41 und Sylvie Freyermuth: „L'Écriture du massacre dans *Les Champs d'honneur de Jean Rouaud*“, in: G. Nauroy (éd), *L'Écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe* (Bern 2004), 207–30. Allgemeiner befasst sich

bung des Grauens, die erst am Ende des Romans möglich wird, dient letztendlich wieder dem Privaten, der Ermöglichung des Schreibens über den Vater (Oberböcker 2008, 128–45).

Aufgrund seiner Fragmentierung in Porträts fehlt dem Roman das, was die Struktur des traditionellen generischen Modells ausmacht: eine Makrostruktur, das heißt eine Entwicklungslinie und die Ereignisse, insbesondere Aufstieg und Niedergang einer Familie. Ein familiäres Ziel ist nicht erkennbar, die Erzählung konzentriert sich auf den Zusammenhalt der Familie und die Rekonstruktion des familiären Gedächtnisses, dem Unternehmen der narrativen Rekonstruktion der ‚filiation‘, das im Grunde in eine Serie von Tableaux ohne wirkliche Intrige mündet (Gaudreau 1996, 68).

Rouauds erzählerische Verfahren der Fragmentierung und der Verrätzelung sind dabei dem objektiven Außenblick Zolas und dem entgrenzenden Blick Yourcenars diametral entgegengesetzt. Vor allem der Vergleich mit Yourcenars Schreibweise zeigt deutlich, dass Rouaud das eigene Schreiben kaum offen thematisiert, geschweige denn inszeniert. Peter Janssens bietet eine Erklärung für dieses Phänomen, indem er aufzeigt, dass der Autor erst am Ende der Serie gleichsam das Erbe seiner männlichen Verwandten antritt: das seines ‚stummen‘ Vaters, der Steine bearbeitet, ja geradezu exhumiert, das seines Großvaters Burgaud, der das Familienerbe umsorziert (siehe unten), und insbesondere das seines Großvaters Rouaud, dessen Reisebericht Exhumierung und Schreiben kombiniert. Insofern ist das Schreiben beziehungsweise das Nicht-Schreiben-Können ein verdecktes Thema des Romans (Janssens 1996, 143–58), dem Jens Oliver Müller (2004) geradezu eine Poetik der Memoria bescheinigt (Goga 1996).

Trotz der Verweigerung der Geschichte, die in Porträts und Anekdoten zerfällt, lädt er eine Episode mit autoreferentieller Bedeutung auf und eröffnet so dem Leser die Möglichkeit, sie als Metapher für den Schreibprozess zu lesen. Die Episode erinnert an Yourcenars Kasette, mit dem Unterschied, dass hier der Großvater Burgaud, der nach dem frühen Tod Joseph Rouauds versucht, seiner frisch verwitweten Tochter beizustehen, den Dachboden der Familie aufräumt. Nach seiner Abreise erkennt der Erzähler, dass es sich lediglich um eine andere Anordnung der „précieux déchets de civilisation“ (‚wertvollen Abfälle der Zivilisation‘) handelt, die sich gera-

mit dem Thema Geoff Woollen, „Jean Rouaud’s Family History: Rebuilding a War Memorial“, in: *Romance Studies* 30 (1997), 73–83.

dezu als Sedimentschichten der Generationen auf dem Dachboden abgelagert hatten:

Er hatte mit denselben Elementen ein neues Bild gemalt, eine andere Geschichte. Wir mussten uns ab diesem Zeitpunkt an diese Umverteilung des Gedächtnisses gewöhnen [Übers. S. M.].²⁶

Es liegt nahe, die neue Anordnung, die Umverteilung der Memoria mit dem Schreibprozess zu vergleichen, der im Familiengedächtnis gleichsam eine neue, subjektive Ordnung schafft und so aus der Familie einen Ort der Memoria, einen Schutzraum gegen Tod und Vergessen macht.

Die zitierte Episode kulminiert in einer Metalepse, einer rhetorischen Frage des Erzählers an den Leser:

Was ist im Inneren einer Nuss? Die Phantasie überschlägt sich: Die Höhle von Ali Baba? Das Holz des echten Kreuzes? Die Stimme von Rudolfo Valentino? Man knackt sie und isst sie. Man lernt, dass sie Spurenelemente und Vitamine enthält, Kohlehydrate und Fett, aber dass die Höhle von Ali Baba im Kopf der Scheherazade ist, das Holz des echten Kreuzes im Baum des Wissens und die Stimme von Valentino im Blick des Tauben (Übersetzung S. M.).²⁷

Diese ‚mise en abyme‘ stellt einen der raren Kommentare des Erzählers dar, in dem die Familiengeschichte als Phantasien provozierende Nuss erscheint, auch wenn sie von der biologischen Realität entzaubert werden. Aus den Anekdoten-Teilchen wird am Ende ein spielerisches Puzzle („puzzle familial“ nach Gaudreau 1996, 73), ein Familienporträt, dessen Fiktionalität und Subjektivität hier offengelegt werden, das die Sinnkonstitution jedoch verweigert.

Wenn Rouauds Romanzyklus konstruiert, dann handelt es sich um die Konstruktion eines Gedächtnisortes, in dem die Familie zum metonymischen Ort einer – wenn auch prekären – Identität des schreibenden Sub-

²⁶ « Avec les mêmes éléments il avait composé un autre tableau, une autre histoire. Il faudrait s’habituer désormais à cette redistribution de la mémoire [...] » (134).

²⁷ « Qu’y a-t-il à l’intérieur d’une noix? L’imagination s’emballe: la caverne d’Ali Baba? Le bois de la vraie Croix ? La voix de Rudolf Valentino ? On la casse et l’avale. On apprend qu’elle contient oligo-éléments et vitamines, glucides et lipides, mais que la caverne d’Ali Baba est dans la tête de Shéhérazade, le bois de la vraie Croix dans l’arbre de la Connaissance et la voix de Rudolf Valentino dans le regard du sourd » (136).

jekts wird. Dies zielt nicht auf die Genesis des Subjekts wie noch bei Proust, auf den Rouaud sich spielerisch bezieht (Gaudreau 1996), sondern auf die Schaffung eines Schreiborts.

Diese den nur angedeuteten Sinn sofort dekonstruierende Schreibweise kann auch die Familiengeschichte nicht mehr als Behälter gesicherter Erkenntnisse vermitteln. Im Modus des Spiels und des Rätsels jedoch, als Text-Puzzle, kann die Familiengeschichte in der Postmoderne zumindest ein Schreibenanlass sein. Und in einem postavantgardistischen Gestus verschiebt der Roman die Verfestigung von Ereignisfolge und Bedeutungskonstitution von der Geschichte auf die Ebene des Diskurses – als Konstruktionsaufgabe an den Leser.

Die Evolution des Familienromans

Die skizzierte Entwicklung des Familienromans in Frankreich ist, was die Komponenten der ‚Semantik‘ und der ‚Syntax‘ betrifft, von einer gegenläufigen Entwicklung geprägt.

Was die ‚Semantik‘ betrifft, beschreibt schon der erste französische Familienroman eine nicht funktionierende Familie, die gerade in ihrer Dysfunktion, in ihrer allgemeinen Bewegung von Aufstieg und Niedergang nicht Objekt der Beobachtung bleibt, sondern zur Metonymie der gesamten Gesellschaft des Second Empire werden kann, dargestellt in einem ausgreifenden Text-Fresco. Im Vergleich dazu ist Yourcenars Roman von einer weitgreifenden Entgrenzung geprägt, die die Familie immer wieder in der größeren Einheit, der ‚gens‘, auflöst; statt einer kontinuierlichen Geschichte verbindet der Roman einzelne Porträts von Mitgliedern der Familie (und anderen) zu einem exemplarischen Mosaik der flämischen Geschichte aus mentalitätsgeschichtlicher Perspektive. Rouaud schließlich verweigert in der Postmoderne die Geschichte, die er als vielteiliges und verwirrendes Puzzle aus Anekdoten und Porträts gestaltet, dessen Zusammensetzung und Sinngebung dem Leser als Aufgabe gegeben ist.

Von Zolas um den Anschein wissenschaftlicher Objektivität bemühter Schreibweise, die geradezu als Diskurskopie des biologischen Diskurses erscheint, führt in syntaktischer Hinsicht ein Aufbrechen der Ordnungen, eine Verkomplizierung der Schreibstrategien über Yourcenars indirekte Autobiographie zu Rouauds subtilem Spiel mit den Referenzen. Dabei

steht Zolas strikt heterodiegetischer, und qua Nullfokalisierung die gesamte Erzählung überblickendem Erzähler bei Yourcenar eine Erzählerin gegenüber, deren vermeintlich konservative Schreibweise sich bei näherem Hinsehen als stark autoreferentieller, das eigene Schreiben immer wieder thematisierender Diskurs entpuppt, der über die Verallgemeinerung, über die das Denken des Lebens von Familienmitgliedern vom Tode her eine Autobiographie verfasst. Rouauds Erzählweise hingegen ist von einer postmodernen Spielfreude – oder einer Verunsicherung – gekennzeichnet, die den innerfamiliären Diskurs zusammen mit der ihm inhärenten Fiktionalität zelebriert. Nicht umsonst erklärt der Autor, „dass der Roman wie die Zeit nur eine Frage des Tons und der Perspektive ist, und dass das Gedächtnis eine bewegende Fiktion ist“ [Übers. S M].²⁸

Die narrativen Strategien der Verrätselung verweisen am (vorläufigen) Endpunkt der Entwicklung des Familienromans die Sinnkonstitution, die Etablierung der ‚filiation‘, der Familie als Schreibort und metonymischen Konzentrationspunkt des Subjekts, letztendlich an den Leser.

Literatur

Primärliteratur

Alberti, Leon Battista. *I libri della famiglia*, a c. d. Ruggiero Romano e Alberto Tenenti (Torino 1969).

Alberti, Leon Battista. *Über das Hauswesen*, übers. W. Kraus, eingel. F. Schalk (Zürich 1962).

Lucas, Prosper, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (Paris 1847–50).

Morel, Bénédict-Auguste. *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (Paris 1857).

Rouaud, Jean. *Les champs d'honneur* (Paris 1990).

Rouaud, Jean. *La Désincarnation* (Paris 2002).

²⁸ « [...] Que le roman, comme le temps, est une question de ton et de point de vue, et que la mémoire est une fiction mouvante » (Rouaud, *Désincarnation*, 10).

- Yourcenar, Marguerite. *Carnet de notes de Mémoires d'Hadrien* (Paris 1974).
- Yourcenar, Marguerite. *Souvenir pieux* (Paris 1974).
- Yourcenar, Marguerite. *Gedenkbilder. Eine Familiengeschichte*, aus d. Französischen R. und H. Soellner (Frankfurt a. M. 1986).
- Yourcenar, Marguerite. *Archives du Nord* (Paris 1977).
- Yourcenar, Marguerite. *Lebensquellen*, aus d. Französischen R. und H. Soellner (Frankfurt a. M. 1987).
- Yourcenar, Marguerite. *Les Yeux ouverts* (Paris 1980).
- Zola, Emile. *La Fortune des Rougon*, in: ders., *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. intégrale publ. s. l. dir. d'Armand Lanoux, études, notes et variantes établies p. Henri Mitterrand (Paris 1960).
- Zola, Emile. *Das Glück der Familie Rougon*, [o. Angabe des Übers.] hg. u. mit einem Nachwort von R. Schober (München 1974).
- Zola, Emile. *La Bête humaine*, in: ders., *Les Rougon-Macquart*, Bd. IV (Paris).
- Zola, Emile. *Das Tier im Menschen*, übers. G. Krüger, hg. R. Schober (München 1977).

Sekundärliteratur

- Andersson, Kajsa. *Le don sombre. Le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar* (Uppsala 1989).
- Dehne, Corinna. *Der „Gedächtnisort“ Roman. Zur Literarisierung von Familiengedächtnis und Zeitgeschichte im Werk Jean Rouauds* (Berlin 2002).
- Deleuze Gilles. „Zola et la fêlure“, in: *Logique du sens* (Paris 1969), 373–386.
- D'Ormesson, Jean. „Marguerite Yourcenar. Entre la généalogie et le roman. Une autobiographie collective“, in: *Le Figaro Littéraire* 1634, 17./18.9.1977, 15.
- Drijkoningen, Fernand. „La Mort dans l'âme: *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud“, in: M. Ammouche-Kremers/ H. Hillenaar, Hg.: *Jeunes auteurs de Minuit* (Amsterdam 1994), 37–52.
- Föcking, Marc. *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert* (Tübingen 2002).
- Gaudreau, Hélène. „La Madeleine revisitée: *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud“, in: *Tangence* 52 (1996), 65–76.

- Goga, Yvonne. „La Désincarnation de Jean Rouaud – un art poétique“, in: *Jean Rouaud. L'imaginaire narratif, Actes du colloque de Cluj-Napoca* (17–19 avril 2008), dir. p. Y. Goga et S. Jişa (Cluj 2008), 218–230.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich. *Zola im historischen Kontext. Für eine neue Lektüre des Rougon-Macquart-Zyklus* (München 1978).
- Ivens, Angelika. *Passé re-composé. Formen der Vergangenheitsdarstellung im Werk Marguerite Yourcenars* (Bonn 2001).
- Janssens, Peter. „L'écriture exhume: Sur Jean Rouaud“, in: *Ecritures contemporaines 2*, ed. J. Baetens et D. Viart (Paris 1999), 143–58.
- Laouyen, Mounir. *L'Autobiographie à l'ère du soupçon: Barthes, Sarraute et Robbe-Grillet* (Lille 2003).
- Lejeune, Philippe. „Nouveau Roman et retour à l'autobiographie“, in: *L'auteur et le manuscrit. Textes de Philippe Lejeune, Louis Marin ...*, rass. et prés. p. M. Contat (Paris: PUF, 1991), 51–70.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Paris 1979).
- Müller, Jens Oliver. *Poetik der Memoria im Roman* (Tübingen 2004).
- Obergöker, Timo. „Ecrire la part manquante – écriture de la guerre et autofiction dans *Les Champs d'honneur*“, in: *Jean Rouaud. L'Imaginaire narratif, Actes du colloque de Cluj-Napoca* (17–19 avril 2008), dir. p. Y. Goga et S. Jişa (Cluj 2008), 128–145.
- Pagès, Alain/Morgan, Owen. *Guide Emile Zola* (Paris 2002).
- Ruhe, Ernstpeter. „Centre vide, cadre plein. Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet“, in: *Autobiographie & Avant-garde*, A. Hornung/ E. Ruhe, Hg. (Tübingen 1992), 29–51.
- Schulze-Witzenrath, Elisabeth. „Marguerite Yourcenars *Le Labyrinthe du monde* zwischen Autobiographie und historischem Roman“, in: *Entgrenzungen. Studien zur Geschichte kultureller Grenzüberschreitungen*, Festgabe f. Karl Maurer, hg. R. Behrens und U. L. Figge (Würzburg 1992), 221–51.
- Van den Heuvel, Pierre. „Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet“, in: *Autobiographie & Avant-garde*, A. Hornung/ E. Ruhe, Hg. (Tübingen 1992), 101–116.
- Viart, Dominique. „Filiations littéraires“, in: *Ecritures contemporaines 2. Etats du roman contemporain*, Actes du colloque de Calaceite, 6–13 juillet 1996, ed. J. Baetens et D. Viart (Paris 1999), 115–139.