



Abb. 1: Panorama des Parc des Princes: Pressefoto, Agence de presse Mondial, 1932.

Le Parc des Princes

Stadien der Heroisierung in der französischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts (Montherlant – Perec – Echenoz)

Andreas Gelz

Am Abend des 26. März 1952 besucht Nicolas de Staël im Pariser Prinzenparkstadion das Fußballspiel zwischen den Nationalmannschaften von Frankreich und Schweden. Es ist die erste Flutlichtpartie im Parc des Princes, ein für alle Zuschauer überwältigendes Erlebnis, das den Maler zu einem 24 Bilder umfassenden Zyklus zum Thema Fußball inspiriert. Begeistert schreibt er an seinen Freund, den Dichter René Char:

„Entre ciel et terre, sur l’herbe rouge ou bleue une tonne de muscles voltige en plein oubli de soi avec toute la présence que cela requiert en toute invraisemblance. Quelle joie! René, quelle joie! Alors j’ai mis en chantier toute l’équipe de France, de Suède et cela commence à se mouvoir un tant soit peu“.¹

Die teilweise großformatigen Gemälde inszenieren nicht nur die durch das gleißende Flutlicht herausgehobenen, monumentalisierten und dadurch gleichsam heroisierten Spieler, deren großartige „Präsenz“ und „Selbstvergessenheit“ de Staël in ihren Bann geschlagen hat, sondern auch das Stadion selbst als den Raum ihrer Heroisierung (Abb. 2 und 3). Das Prinzenparkstadion wurde 1897 am Südrand des Bois de Boulogne auf dem Gelände einer ursprünglich königlichen Jagd errichtet,² auf dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts weitere Sportstätten konzent-

¹ Zitiert nach Jean-Claude Marcadé: Nicolas de Staël. Peintures et dessins, Paris 2009, S. 158, „Zwischen Himmel und Erde, auf dem roten oder blauen Gras wirbelt eine Tonne Muskeln in völliger Selbstvergessenheit und mit all’ der so unwahrscheinlichen Präsenz, die dafür nötig ist. Welche Freude, René, welche Freude! Ich habe sofort begonnen, an der ganzen Mannschaft von Frankreich, von Schweden zu arbeiten, und schon ist ein wenig Bewegung in die Sache gekommen“ (Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen vom Verfasser).

² Zur Geschichte des Stadions, die hier nur angerissen werden kann, vgl. John Bale: Sport. Space and the City, London 1993; Pierre Charreton: Le stade. Lieu mythique de la fraternisation, in: Antoine Court: Le populaire à retrouver, Saint-Etienne 1995, S. 149–162; Patricia Vertinsky / John Bale: Sites of Sport. Space, Place, Experience, London 2004; Matthias Marschik (Hrsg.): Das Stadion, Geschichte, Architektur, Politik, Ökonomie, Wien 2005; Winfried Nerdinger (Hrsg.): Architektur und Sport. Vom antiken Stadion zur modernen Arena, Wolfenbüttel 2006; Alain Orlandini: Le stade du Parc des Princes. Histoire d’une réalisation mythique, Paris 2008; Daphné Bolz: Les arènes totalitaires. Fascisme, nazisme et propagande sportive. Hitler, Mussolini et les jeux du stade, Paris 2008; Nikolaus Katzer: Sports stadia and modern urbanism, in: Urban History 37, 2010, S. 249–257; Clément Rivière: Quand le sport travaille la ville. „Stadisation“ et luttes pour l’espace dans le quartier du Parc des Princes, in: Annales de la recherche urbaine 106, 2010, S. 121–131.



Abb. 2: Parc des Princes: Ölgemälde von Nicolas de Staël, 200 × 350 cm, 1952, Privatsammlung.



Abb. 3: Footballeurs: Ölgemälde von Nicolas de Staël, 81 × 65 cm, 1952, Fort Worth, Modern Art Museum of Fort Worth.



Abb. 4: Le Parc des Princes, Paris: Pressefoto.

riert wurden, so dass sich das gleichnamige Stadtgebiet des Parc des Princes vor allem in der Zwischenkriegszeit als ein wahrer ‚Stadiongürtel‘, eine „ceinture de stades“,³ um den südwestlichen Rand von Paris gelegt hat (Abb. 4).

Zwischen 1925 und 1937 entstehen dort auf engem Raum vier weitere Stadien, Hallen und weitere Sportstätten, darunter 1928 die Tennisanlage von Roland Garros, auf der heute noch eines der wichtigsten Tennisturniere der Welt veranstaltet wird, oder 1929 die sogenannte Piscine Molitor, ein vom seinerzeit weltberühmten Sport- und bald darauf auch Leinwandhelden Johnny Weissmüller eröffnetes Art-Déco-Bad.⁴ Der Parc des Princes selbst war ursprünglich ein Velodrom (von 1903, dem Jahr der Gründung der Tour de France, bis 1967 endete dort die Schlussetappe der *grande boucle* [Abb. 5]), wurde darüber hinaus aber auch zum Schauplatz von Boxkämpfen, Rugby- und Fußballspielen sowie im Jahr 1924 einiger olympischer Wettkämpfe.

³ Rivière: Quand le sport travaille la ville (Anm. 2), S. 124, „Alors que les servitudes du lotissement originel et la présence massive des fortifications ne le laissaient guère présager, le Parc des Princes se transforma ainsi progressivement entre les deux guerres en un quartier au caractère sportif affirmé, une véritable ‚ceinture de stades‘ séparant désormais Boulogne – devenue Boulogne-Billancourt en 1926 – et la capitale“.

⁴ Außerdem entstehen die Stadien Jean-Bouin (1925) und Pierre-de-Coubertin (1938), 1932 wird das neu gebaute Radsportstadion Parc des Princes eingeweiht, das den ersten Stadionbau von 1897 ablöst.



Abb. 5: Zieleinfahrt der Tour de France im Parc des Princes: Pressefoto, Agence de presse Mondial, 1932.

Nicht zuletzt aufgrund des sportlich multifunktionalen und damit exemplarischen Charakters des Stadions wie des von ihm dominierten städtischen Raums habe ich den Parc des Princes an den Anfang meiner Überlegungen zu verschiedenen Stadien der Heroisierung im 20. und 21. Jahrhundert, das heißt zu unterschiedlichen Ausprägungen der Inszenierung des Stadions als Raum von Heroisierung, gestellt. Was also bedeutet die spätestens in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts einsetzende „stadisation“⁵ des urbanen Raums, die auffällige Zunahme von Stadionbauten an den Rändern der Städte? Welche Vorstellungen verbinden die Zeitgenossen mit dem Stadion als Rahmen eines charakteristischen Wechselspiels von Leere und Fülle, als „Niemandsländ“,⁶ das es sich anzueignen gilt, als Ausdruck einer „Architektur der Erwartung“, welche die Projektionen des Publikums⁷ sowie, wie wir im Folgenden sehen werden, die literarische Imagination geradezu herausfordert? (Abb. 6 und 7)

Eine zeittypische Antwort auf diese Fragen liefert Henry de Montherlant 1924, dem Jahr der olympischen Sommerspiele von Paris sowie der ersten Winterspiele

⁵ Rivière: *Quand le sport travaille la ville* (Anm. 2), S. 121.

⁶ Jan Tabor: *Olé. Architektur der Erwartung. Traktat über das Stadion als Sondertypus politischer Geltungsbauten* (Fragment), in: Matthias Marschik [et al.] (Hrsg.): *Stadion. Geschichte, Architektur, Politik, Ökonomie*, Wien 2005, S. 49–88, hier S. 52.

⁷ Vgl. Bernd Strauß (Hrsg.): *Sportzuschauer*, Göttingen [u.a.] 2012.



Abb. 6: Ansicht der Zuschauertribüne des Parc des Princes: Pressefoto, Agence de presse Meurisse, 1932.



Abb. 7: Ansicht der Zuschauertribüne des Parc des Princes: Pressefoto, Agence de presse Mondial, 1932.

in Chamonix, in einem Text mit dem programmatischen Titel „Les Olympiques“.⁸ Das Stadion, und sein Beispiel ist der Parc des Princes, eröffnet für ihn eine große Klammer, zeitlich nach der Gewaltexplosion des Ersten Weltkriegs und vor einem befürchteten zweiten Waffengang und räumlich als Ort des Friedens und der Versöhnung zwischen Generationen und Klassen im Zeichen sportlicher „camaraderie“⁹ als zentrales Merkmal einer neuen Lebensform, der sogenannten „vie athlétique“.¹⁰ So lautet die Überschrift des ersten Teils der „Olympiques“ sowie des ersten Kapitels „Le paradis à l'ombre des épées“ („Paradies im Schatten der Schwerter“) beziehungsweise „La gloire du stade“ („Der Ruhm des Stadions“) – Formulierungen, die insofern von Bedeutung sind, als sie die traditionell mit dem Schwert verbundene Vorstellung einer ruhmreichen militärischen Heldentat auf das Stadion übertragen, das damit nicht nur zum Ort der Heroisierung sportlicher Höchstleistungen, sondern seinerseits heroisiert wird. Gefährdet ist dieses Paradies, weil es sich im Schatten der Schwerter befindet, ganz konkret im Schatten jener von Montherlant heraufbeschworenen Gefallenendenkmäler, die im und am Stadion aufgestellt wurden und in gewisser Hinsicht seine Grenze markieren: „Stades que parcourent de jeunes et purs courages, donnez-moi votre silence, jusqu'à l'heure. Que je taise votre mot de ralliement, paradis à l'ombre des épées.“¹¹ Zeitliche und räumliche Klammer ist das Stadion in einem umfassenderen Sinn auch deshalb, weil es das historische Zentrum der Stadt und damit der Gesellschaft, ihre alten Monumente und die mit ihnen verbundenen idealistischen Zerrbilder von Heldentum, Größe und Ruhm, die spätestens im Ersten Weltkrieg unglaublich geworden sind, umschließt, deheroisiert und damit relativiert. In diesem Sinne ist das Stadion, verstanden als Raum der Stille gegenüber dem Lärm der Geschichte, für Montherlant eine Schule des Realismus:

„Le jeune animal idéaliste, disons mieux, le sublime imbécile que j'étais à dix-neuf ans se fit donner sur le plateau du Parc des Princes une bonne leçon de réalisme, avant de recevoir celle du front, une année plus tard. [...] Première acquisition par le sport: tenir compte de la réalité.“¹²

Andererseits erscheint ihm die Peripherie, die *banlieue*, und mit ihr das Stadion als das dynamische Umfeld der Entstehung neuer gesellschaftlicher Kräfte in der sich krisenhaft entwickelnden Dritten Republik,¹³ neuer Lebensformen, der be-

⁸ Henry de Montherlant: Les Olympiques, Paris 1924.

⁹ Ebd., S. 8.

¹⁰ Ebd., S. 6.

¹¹ Ebd., S. 47, „Stadien, durchlaufen von der Jugend mit reinem Mut, gebt mir eure Stille, bis zur Stunde. Auf dass ich euer Lösungswort verschweige, Paradies im Schatten der Schwerter.“

¹² Ebd., S. 7, „Dem jungen idealistischen Tier, besser gesagt, dem überwältigenden Dummkopf, der ich mit 19 war, wurde auf dem Feld des Prinzenparkstadions eine ordentliche Lektion in Sachen Realismus erteilt, bevor er ein Jahr später die der Front erhielt. [...] Erste Errungenschaft durch den Sport: der Realität Rechnung tragen.“

¹³ Vgl. dazu die zeitgenössische Formulierung von Jean Giraudoux: Le sport (Notes et maximes), Paris 1928, S. 56, „C'est le contraire des visites aux musées, aux théâtres, vers lesquels

reits erwähnten „vie athlétique“, als Paradies im Sinne des Orts der Geburt eines neuen Menschen:

„J’ai quelquefois entendu dire: ‚Nous évoquons la Grèce à propos de nos sports. Mais c’est simple rêverie d’esthètes, puisque, hélas, ils se déroulent d’ordinaire parmi d’horribles cheminées de fabriques, etc...‘ Eh bien, tout au contraire, cette couronne murale au-dessus d’un jeune front, en place de la couronne de feuillage, ces verrières, ces tours de gazomètres, ces cheminées déployant leurs fumées comme les oriflammes noires de l’anarchie, quand elles dominent un terrain de jeu, c’est un décor qui nous parle et nous touche“.¹⁴

Das Stadion ist für Montherlant nicht zuletzt Ort der Geburt eines „neuen Geschlechts“, „d’un nouveau sexe“.¹⁵ Der im Stadion vollzogene „athletische Akt“ emanzipiere und transfiguriere die Frau, die als Athletin in voller Humanität wiedergeboren werde („L’acte athlétique la transfigurait. Elle s’y échappait dans une humanité accomplie“¹⁶). Die Beschreibung des ‚natürlichen‘ weiblichen Körpers der Sportlerin als Ausdruck der Emanzipation der Frau vom gesellschaftlichen Korsett der Belle Epoque ist dabei allerdings nur die eine Seite von Montherlants Sicht auf die Athletin. Ihr steht eine misogyn eingefärbte Verunsicherung angesichts ihrer Geschlechtlichkeit gegenüber, die er narrativ durch die Umdeutung der Paradiesgeschichte – von der als Verführerin präsentierten Gestalt Evas zu jener vollendeter Humanität der Athletin – sowie terminologisch durch die Abgrenzung der Athletin von der „maîtresse“¹⁷ oder des Körpers vom

vous dirige une force centripète contenue entre des maisons dont vous connaissez chaque boutique. [...] C’est le contraire de l’impasse qu’est la musique, et le drame, et la peinture. C’est un cheminement ardent à la fois et désintéressé à travers toute cette périphérie non encore calmée ni refroidie du tremblement de la civilisation parisienne. [...] le tramway évadé vers Pantin, les monuments, les statues se font plus rares, et soudain, une fois franchies les fortifications, finis les bustes des grands hommes, finies les femmes de bronze, et debout les beaux hommes nus! Le gardien de but est la statue de la banlieue.“ („Es ist das Gegenteil der Besuche von Museen und Theatern, zu denen man von einer Zentripetalkraft hingetrieben wird, die zwischen den Häusern steckt, in denen man jeden Laden kennt. [...] Es ist das Gegenteil jener Sackgasse, die Musik, Theater und Malerei darstellen. Es ist ein leidenschaftliches und zugleich unbefangenes Durchwandern der gesamten, nach dem Beben der Pariser Zivilisation noch nicht zur Ruhe gekommenen, noch nicht erkalteten Peripherie. [...] Ist die Straßenbahn erst einmal Richtung Pantin entflohen, werden die Denkmäler, die Statuen seltener, und plötzlich, hat man die Befestigungsanlagen erst einmal hinter sich gelassen, ist es vorbei mit den Büsten großer Männer, vorbei mit den Frauen aus Bronze, und aufrecht stehen die schönen, nackten Männer! Der Torhüter ist die Statue der *banlieue*.“).

¹⁴ Ebd., S. 10–11, „Ich habe manchmal sagen hören: ‚Wir evozieren Griechenland, wenn wir von unserem Sport sprechen. Aber das ist doch bloße Ästheten-Träumerei, da er, ach, für gewöhnlich zwischen schrecklichen Fabrikschornsteinen stattfindet, etc...‘ Nun gut, ganz im Gegenteil, diese Mauerkrone über einer jugendlichen Stirn statt eines Lorbeerkranzes, diese Glasfronten, diese Gasometer und ihre Türme, diese Schornsteine, aus denen Rauch aufsteigt und sich entfaltet wie die schwarze Fahne der Anarchie, wenn er ein Spielfeld beherrscht, das ist eine Umgebung, die uns anspricht und uns berührt“.

¹⁵ Ebd., S. 73.

¹⁶ Ebd., S. 75.

¹⁷ Ebd., S. 7.

Fleisch, „corps“ versus „chair“¹⁸ und nicht zuletzt durch die primäre Beschreibung der Sportlerin als ästhetische Form auf Distanz halten will.

Der Parc des Princes hat die bei Montherlant aufscheinende Rolle als wichtige Sozialisationsinstanz der Pariser Jugend und als Speicher kollektiver Erinnerungen an Sporthelden und ihre Höchstleistungen gespielt, bis er 1972 einem modernistischen Neubau weichen musste.¹⁹ So erinnert sich Georges Perec in einem der emblematischen Gedächtnistexte der französischen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, seinem 1978 erschienenen Buch „Je me souviens“,²⁰ an das Stadion und seine Helden. In Nr. 27 von 480 Erinnerungsfragmenten heißt es: „Je me souviens avoir obtenu, au Parc des Princes, un autographe de Louison Bobet“,²¹ ein Radrennfahrer, der ein Jahr, nachdem Nicolas de Staël im Prinzenparkstadion das Flutlichtspiel der Fußballnationalmannschaften besucht hatte, am selben Ort die Tour de France drei Mal hintereinander, nämlich von 1953 bis 1955, gewinnen konnte (Abb. 8).

Auch in Nr. 76 spielt eine historische Variante des Radsports eine besondere Rolle: „Je me souviens des courses derrière grosses motos au Parc des Princes“ (Abb. 9).²²

In den Jahren zwischen 1946 und 1961, auf die sich Perecs Erinnerungsprojekt bezieht, spielt das Stadion jedoch noch auf einer weiteren, unterbewussten Erinnerungsschicht eine bedeutende Rolle für den Autor. Es büßt dabei seine konkrete historische Gestalt ein und gerät zum imaginären Zentrum eines, in Perecs eigenen Worten, „olympischen Phantasmas“, in dem er nicht *die*, aber eine Geschichte seiner Kindheit einbeschlossen sieht. Folgerichtig nimmt dieses „fantasme olympique“²³ in seinem 1975 erschienenen autobiographischen Roman „W ou le souvenir d'enfance“ einen wichtigen Platz ein. Einer der beiden Erzählstränge dieses Textes schildert im Sinne einer eher klassischen Autobiographie unter anderem Perecs

¹⁸ Ebd., S. 73, „Il y avait deux ordres très distincts: celui du corps et celui de la chair“.

¹⁹ Robert Lewis: From the „Phoenix of Legends“ to the „Ultimate Monument“ of the Times. Stadia, Spectators, and Urban Development in Postwar Paris, in: Journal of Urban History 38, Heft 2, 2012, S. 319–335, hier S. 320, „The Parc came to fruition as a result of the efforts to improve infrastructure, public transport, and housing in 1960s Paris. In its overt concrete modernity, the Parc resonated with other contemporary building projects [...] and a consistent postwar desire to foreground French engineering and scientific prowess“. Der Stadionneubau galt als „evidence of technological modernity and progress in the 1960s and 1970s“, ebd., S. 321. Zeitgleich entsteht in München das Olympiastadion, dem ebenfalls eine politische Botschaft zugeschrieben wird: „In Munich, for instance, the new Olympic Stadium, also completed in 1972, featured a glass and acrylic roof designed to symbolize ‘transparency’ of a rebuilt postwar West Germany and its figurative distance from the Nazi regime that hosted the Berlin Olympics in 1936“, ebd., S. 325.

²⁰ Georges Perec: Je me souviens. Les choses communes 1, Paris 1978.

²¹ Ebd., S. 19, „Ich erinnere mich daran, im Prinzenparkstadion ein Autogramm von Louison Bobet erhalten zu haben.“

²² Ebd., S. 30, „Ich erinnere mich an Rennen hinter schweren Motorrädern im Prinzenparkstadion.“

²³ Georges Perec: W ou le souvenir d'enfance, Paris 1975, S. 14.

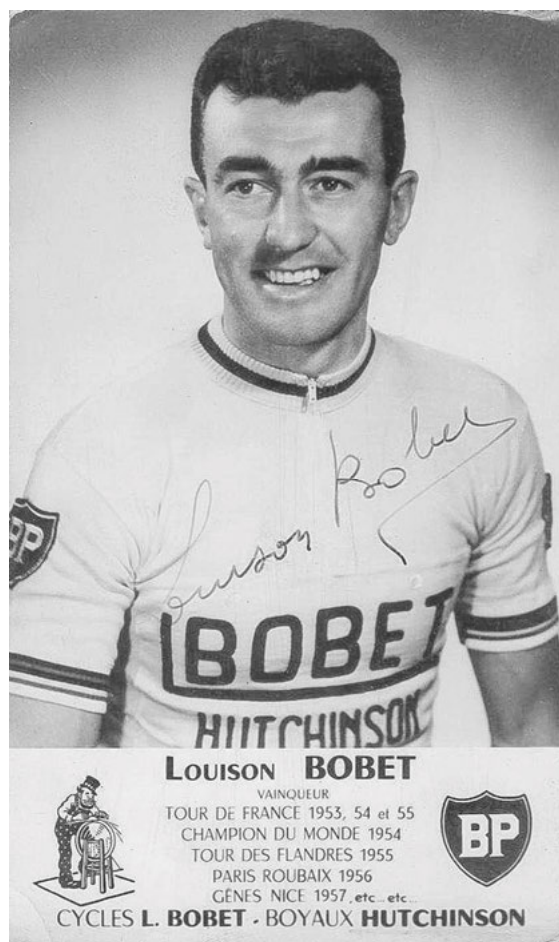


Abb. 8: Autogrammkarte Louison Bobets.

Kindheit in einem jüdischen Elternhaus sowie seine Rettung aus dem von den Nazis besetzten Paris. Der zweite Erzählstrang „W“ hingegen ist die Umschrift jener Bilder beziehungsweise Geschichten, die ihn als Jugendlichen gequält und im Alter von 13 Jahren zu einer Reihe von Zeichnungen überlebensgroßer, heroisch anmutender Figuren von Sportlern sowie zu Fragmenten einer Geschichte über eine exklusiv dem Sport verschriebene Gesellschaft auf Feuerland angeregt haben (Abb. 10).

Der Roman ist somit zugleich Autobiographie, Traum- und Reisebericht, Utopie und ethnographische Beschreibung einer Insel- und Idealgesellschaft, eines, wie es im Text heißt, neuen Olympia.²⁴ Es liegt daher nahe, diesen Text vor dem Hintergrund der eingangs beschriebenen olympischen Vision Montherlants zu lesen.

²⁴ Ebd., S. 91.

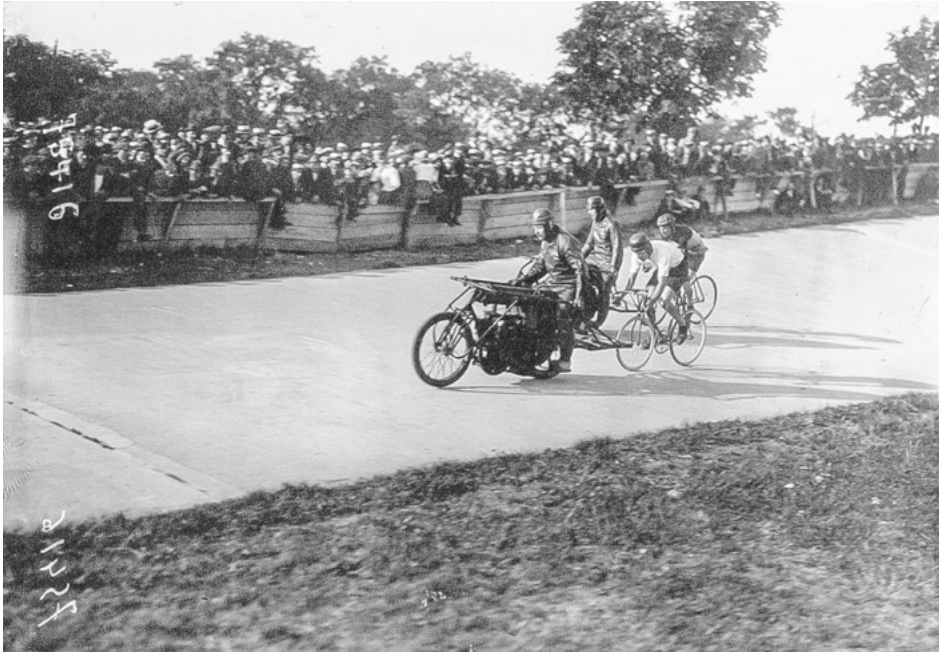


Abb. 9: Steherrennen im Parc des Princes, „Didier et Linart en course“: Pressefoto, Agence de Presse Meurisse, 1919.

Der Sport strukturiert alle gesellschaftlichen Prozesse auf W im Zeichen der olympischen Devise heroischer (Selbst-)Überbietung des ‚Schneller – Höher – Stärker‘, des ansteckenden Enthusiasmus der Athleten, der Verherrlichung des Körpers; zugleich ist das Stadion architektonisches und räumliches Organisationsprinzip der Inselgesellschaft:

„Ce qui est vrai, ce qui est sûr, ce qui frappe dès l’abord, c’est que W est aujourd’hui un pays où le Sport est roi, une nation d’athlètes où le Sport et la vie se confondent en un même magnifique effort. La fière devise FORTIUS ALTIUS CITIUS qui orne les portiques monumentaux à l’entrée des villages, les stades magnifiques aux cendrées soigneusement entretenues, [...] tels sont quelques-uns des premiers spectacles qui s’offriront au nouvel arrivant. Ils lui apprendront, dans l’émerveillement et l’enthousiasme [...], que la vie, ici, est faite pour la plus grande gloire du Corps. Et l’on verra plus tard comment cette vocation athlétique détermine la vie de la Cité, comment le Sport gouverne W, comment il a façonné au plus profond les relations sociales et les aspirations individuelles.“²⁵

²⁵ Perec, W (Anm. 23), S. 92, „Eines jedenfalls ist wahr und gesichert und fällt als erstes auf, nämlich daß W heute ein Land ist, in dem der Sport König ist, eine Nation von Athleten, in der Sport und Leben zu einer einzigen großartigen Anstrengung verschmelzen. Der stolze Wahlspruch FORTIUS ALTIUS CITIUS, der die monumentalen Säulengänge an den Dorfeinfahrten schmückt, die prachtvollen Stadien mit ihren wunderbar gepflegten Aschenbahnen, [...] die Kleidung der Männer: ein grauer Trainingsanzug mit einem riesigen weißen W auf dem Rücken, dies sind einige der ersten Schauspiele, die sich dem Neuankömmling bieten. Unter Entzücken und Begeisterung [...] erfährt er durch sie, daß das



Abb. 10: Zeichnung von Georges Perec, gefertigt im Alter von 12 oder 13 Jahren.

Leben hier dem höheren Ruhme des Körpers dient. Man wird später noch sehen, wie die Berufung zum Wettkampf das Leben des Staatswesens bestimmt, wie der Sport W beherrscht, wie er die gesellschaftlichen Beziehungen und die Sehnsüchte des einzelnen aufs Nachhaltigste geprägt hat“, Übersetzung: Georges Perec: W oder die Kindheitserinnerung, übers. von Eugen Helmlé, Frankfurt am Main 1982, S. 83–84.

Die Lage der vier Dörfer auf der Insel ähnelt einem Rechteck, auf dessen Verbindungslinien sich vier kleinere Stadien befinden, die dem Wettstreit zwischen den Dörfern dienen. Im Zentrum dieses Rechtecks liegt das den Inselwettkämpfen vorbehaltene Zentralstadion. Das Leben auf W steht somit räumlich wie zeitlich im Zeichen des sportlichen Wettkampfs, des Rhythmus der Olympiaden, Spartakiaden und der sogenannten Atlantiaden, einer Gesellschaft, die, zählt man die unzähligen Ausscheidungswettkämpfe hinzu, vom sportlich verbrämten Wettbewerbsgedanken durchdrungen ist, der andere gesellschaftliche Wertvorstellungen abgelöst hat.

Das Faszinosum der Erzählung von W besteht nun darin, dass die ausführlichen und wiederholten Beschreibungen des gesellschaftlichen Lebens im Zeichen des Sports, des Trainingsalltags, der Wettkämpfe, der Siegerehrungen das Stadion zwar weiterhin als Raum einer regelgeleiteten, sportlichen Praxis und einer heroischen ‚Moral‘ präsentieren. Deren Leitbegriffe und zentralen Narrative jedoch werden nach und nach, und ohne dass dies der Leser anfangs bemerkt, zu semantischen Leerformen, die mit den geschilderten Ereignissen in W nicht mehr korrespondieren. Inszeniert wird auf diese Weise der schleichende Übergang von der Utopie eines neuen Olympia zu einer Dystopie. So streut der Erzähler einzelne Indizien, die zunächst überlesen werden – zum Beispiel tragen die Jungathleten zur Wiedererkennung einen weißen Stofflappen auf ihrem Trikot –, dann verwundern und befremden – die Regierung kann zum Beispiel willkürlich Athleten mit einem Zeithandicap belegen oder Stacheldraht auf einzelnen Laufbahnen anbringen lassen, Faustkämpfe werden plötzlich mit Schlagringen ausgetragen –, die sich am Ende jedoch mehr und mehr verdichten und den Leser verstören, wenn etwa der Sieg des ersten den Tod des letzten Läufers nach sich zieht, der von der Menge gesteigt wird

„et son cadavre dépecé sera exposé pendant trois jours dans les villages, accroché aux crocs de bouchers qui pendent aux portiques principaux, sous les cinq anneaux entrelacés, sous la fière devise de W – FORTIUS ALTIUS CITIUS – avant d’être jeté aux chiens“,²⁶

oder wenn die Laufwettbewerbe der Atlantiaden darin bestehen, dass die mit einem Zeitvorsprung vor den Athleten gestarteten Frauen von diesen gejagt und vergewaltigt werden, nachdem sich ein Großteil der männlichen Konkurrenten vorher gegenseitig umgebracht hat. Dieser Steigerungsverlauf, diese negative Klimax führt die agonale Prägung des sportlichen Wettkampfs *ad absurdum*.

²⁶ Perec, W (Anm. 23), S. 146, „und sein zerstückelter Leichnam wird drei Tage lang in den Dörfern ausgestellt werden, an Fleischerhaken hängend, die an den Hauptsäulenhallen angebracht sind, unter den fünf ineinander verschlungenen Ringen, unter der stolzen Devise von W – FORTIUS ALTIUS CITIUS –, bevor er den Hunden zum Fraß vorgeworfen wird“, Übersetzung: Perec, W oder die Kindheitserinnerung, übers. von Eugen Helmlé (Anm. 25), S. 134.

Bezüglich des heroischen Systems bedeutet dies, dass die im Stadion realisierten außerordentlichen Leistungen, das Überschreiten von Leistungsgrenzen als Transgression, die den Sportler als potenziellen Helden und das Stadion als Raum von Heroisierung erscheinen lässt, ihrerseits durch die Regierung von W transgrediert und dadurch negiert wird: „la rigueur des institutions n’y a d’égale que l’ampleur des transgressions dont elles sont l’objet. [...] La Loi est implacable, mais la Loi est imprévisible. Nul n’est censé l’ignorer, mais nul ne peut la connaître.“²⁷ Der Sieg beziehungsweise der Triumph erscheint als Gnade oder Glück, nicht als ein aus der heroischen Leistung erwachsenes Verdienst.

Liest man Perecs Revision einer Idealgesellschaft im Zeichen des Sports von ihrem Ende, vom Nachwort des Autors her, in dem er die Gesellschaft von W mit dem Universum der Konzentrationslager vergleicht, erscheint sie noch radikaler. Er zitiert dort aus David Roussets 1946 erschienenem Text „L’univers concentrationnaire“²⁸ jene Sätze und Kommandobegriffe aus dem KZ wie „toujours vite, vite, *schnell, los Mensch*“,²⁹ die *mutatis mutandis* auch das olympische Ideal von W prägen. Was dem Leser zunächst als die Geschichte des Missbrauchs und der Perversion eines sportlichen Ideals und damit als historisch reversibler Prozess erscheint, entpuppt sich am Ende vielmehr als konstitutiv für den gesellschaftlichen Normal- als Ausnahmezustand in W.

Von der Autobiographie zu biographischem Erzählen führt uns das letzte Beispiel, Jean Echenoz’ 2008 erschienener Roman mit dem programmatischen Titel „Courir“ („Laufen“),³⁰ in dem die Lebensgeschichte des Jahrhundertläufers Emil Zátopek, der „tschechischen Lokomotive“, erzählt wird:

„C’est aussi que depuis sa première grande affaire aux Jeux de Londres, à vingt-six ans, Émile est inégalé, Émile est inégalable. Pendant les six années, les deux mille jours qui vont suivre, il sera l’homme qui court le plus vite sur Terre en longues distances. Au point que son patronyme devient aux yeux du monde l’incarnation de la puissance et de la rapidité, ce nom s’est engagé dans la petite armée des synonymes de la vitesse. Ce nom de Zátopek [...] se met à claquer universellement en trois syllabes mobiles et mécaniques, valse impitoyable à trois temps, bruit de galop, vrombissement de turbine, cliquetis de bielles ou de soupapes scandé par le k final, précédé par le z initial qui va déjà très vite: on fait zzz et ça va tout de suite vite, comme si cette consonne était un starter. Sans compter que cette machine est lubrifiée par un prénom fluide: la burette d’huile Émile est fournie avec le moteur Zátopek.“³¹

²⁷ Perec, W (Anm. 23), S. 155, „[Der] Strenge der Regeln [kommt] nur noch das Ausmaß ihrer Übertretungen gleich [...]. Das Gesetz ist unerbittlich, doch das Gesetz ist nicht vorhersehbar. Jeder muß es kennen, aber niemand kann es kennen“, Übersetzung: Perec, W oder die Kindheitserinnerung, übers. von Eugen Helmlé (Anm. 25), S. 142.

²⁸ David Rousset: L’univers concentrationnaire, Paris 1946.

²⁹ Ebd., S. 4, Hervorhebung im Text.

³⁰ Jean Echenoz: Courir, Paris 2008.

³¹ Ebd., S. 92–93, „Nun ist Emil ja auch seit seinem ersten großen Ding bei den Spielen in London mit sechsundzwanzig Jahren unerreicht und unerreichbar. In den sechs Jahren seither, diese zweitausend Tage lang, ist er derjenige Mensch auf Erden, der auf Langstrec-

Zátopek, Sportheld und Mythos, gerät in diesem Bravourstück zur Inkarnation von Bewegung und Geschwindigkeit, derjenigen einer technisierten Moderne, sowie als Staatsathlet, als „athlète d’Etat“,³² zu derjenigen eines politischen Systems beziehungsweise einer Staatsideologie, des „communisme en marche“³³ – eine Formulierung, die die Laufbewegung des Sportlers in die Bewegung gesellschaftlichen und politischen Fortschritts umdeutet. Doch gerade die Mythisierung des Sporthelden durch die wiederholte Beschreibung ‚ewig‘ siegreicher Wettkämpfe Emil Zátopeks wird zu einem Problem der Darstellung des Heroischen an sich: So fragt der Erzähler seine Leser, ob sie seiner wiederholten Beschreibung der Triumphe Zátopeks in den Stadien von Oslo, Helsinki, der USA, Brasiliens und zahlreicher anderer Länder in West und Ost nicht überdrüssig seien, wo doch der Eindruck des ‚noch nie Dagewesenen‘ immer neuer sportlicher Höhepunkte in der Gestalt Zátopeks längst zur Gewohnheit geworden sei? Da, wo bei Montherlant die wiederholte Inszenierung des Wettkampfs im Stadion der Verfestigung eines fragilen Zukunftsraums rund um die Figur des heroisierten Athleten dient und bei Perec dem Nachweis der Indienstnahme des Sports zur Deheroisierung, ja der sukzessiven Verwandlung von (potenziellen) Helden in Opfer, entwirft Echenoz ein anderes Bild des Stadions und damit letztlich ein anderes Bild des Helden.

So präsentiert er erstens in seinem Roman das Stadion nicht länger als einen abgeschlossenen gesellschaftlichen Mikrokosmos, in dem sich die Gesamtgesellschaft unter verschiedenen, teilweise entgegengesetzten Vorzeichen spiegelt, auch beschreibt er den Sporthelden nicht mehr als Gegenentwurf zur Gesellschaft oder als ihr gleichgeschaltetes Ebenbild, wenn nicht als ihr Opfer. Echenoz bricht mit diesen Abbildungsverhältnissen vom Stadion als Raum von (De-)Heroisierung und Gesellschaft. Seine Inszenierung der wiederholten, gleichsam unaufhörlichen, nicht mehr auf das Stadionrund beschränkten Laufbewegung des Athleten – man denke an den Romantitel „Courir“ – entgrenzt das Stadion als eine dem Sport vorbehaltene architektonische Form. Der Lauf Zátopeks wird nicht länger bloß metaphorisch – zum Beispiel als Ausdruck des voranschreitenden Kommunismus –, sondern konkret mit den makrohistorischen Bewegungen, etwa jenen kriegesischer Gewalt, der Feldzüge und Aufmärsche, verwoben. Ob die Rauchschwaden der von

ken am schnellsten läuft. So wird sein Name in den Augen der Welt zur schieren Inkarnation von Kraft und Geschwindigkeit, dieser Name hat sich der kleinen Armee der Synonyme für Schnelligkeit angeschlossen. Dieser Name, Zátopek, der nichts war, nichts als ein merkwürdiger Name, klackert jetzt weltweit mit seinen drei beweglichen und mechanischen Silben, ein unbarmherziger Walzertakt, Galoppgetrappel, röhrende Turbinen, klickende Pleuel, Glöckchengebimmel oder Ventilgeklapper, besiegelt durch das auslautende K, angestimmt durch das anlautende Z, das bereits etwas sehr Schnelles ist: Man macht Zzz, und schon rennt alles los, als wäre dieser Konsonant ein Startschuss. Überdies fungiert dieser flüssige Vorname noch als Schmiermittel für die Maschine: Das Ölkännchen Emil wird mit dem Zápotekmotor mitgeliefert.“, Übersetzung: Jean Echenoz: Laufen, übers. von Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin 2009, S. 80–81.

³² Echenoz, *Courir* (Anm. 30), S. 57.

³³ Ebd., S. 89.

den Deutschen bei ihrem Rückzug angezündeten Gebäude Zátpeks Lauftraining im Stadion behindern oder sein Trainingslauf sich angesichts des Aufflammens von Rückzugsgefechten in ein planloses Umherlaufen durch die Stadt auf der Suche nach Schutz verwandelt oder ob er als Soldat der tschechoslowakischen Armee in Felduniform, mit Marschgepäck und Soldatenstiefeln für seine Wettkämpfe trainiert – diese konkrete, metonymische Verschränkung einer die Stadiongrenzen überschreitenden Bewegung des Athleten mit der Bewegung im geschichtlichen wie sozialen Raum soll hier nur angedeutet werden.

Zweitens führt Echenoz', im Übrigen von der Erzählerfigur, wie wir gesehen haben, ironisch kommentierte, Beschreibung der scheinbar zahllosen Siegesläufe Zátpeks zu einer Multiplikation der dargestellten Stadien und damit zu einer Pluralisierung ihrer historischen, politischen und geographischen Kontexte. Die vielfältigen Weisen, in denen die Laufbewegung Zátpeks gemäß der beiden vorstehend skizzierten Modelle den Raum von Geschichte und Gesellschaft quert, erschweren die Deutung des Stadions als Raum der Heroisierung. Das Stadion erscheint nicht mehr als Heterotopie wie bei Montherlant, auch nicht als Utopie beziehungsweise Dystopie wie bei Perec, sondern als Ort der fortwährenden Ausbildung wechselnder und sich überlagernder Figurationen des Heroischen, neuer hybrider Konstellationen von Heroisierung und Deheroisierung.

Als Emil Zátpek krank aus dem Arbeitslager im Uranabbau heimkehrt, in das er wegen seines Protests gegen die sowjetische Besetzung seines Landes eingewiesen worden war, zwingt ihn das Regime, in Prag als Müllmann zu arbeiten:

„D'abord, quand il parcourt les rues de la ville derrière sa benne avec son balai, la population reconnaît aussitôt Émile, tout le monde se met aux fenêtres pour l'ovationner. Puis, ses camarades de travail refusant qu'il ramasse lui-même les ordures, il se contente de courir à petites foulées derrière le camion, sous les encouragements comme avant. Tous les matins, sur son passage, les habitants du quartier où son équipe est affectée descendent sur le trottoir pour l'applaudir, vidant eux-mêmes leur poubelle dans la benne.“³⁴

Durch den Applaus des Publikums wird der urbane Raum als Wirkungskreis der politischen Herrschaft, die den Modellathleten durch die ihm auferlegte Tätigkeit als Müllmann glaubt deheroisieren zu können, transfiguriert und in einer Art Überblendungs- und Kippfigur zugleich in ein Stadion verwandelt – Ort von Zátpeks sportlichen Höchstleistungen und seiner Konstitution als Nationalheld. Der Applaus des Publikums bekräftigt den Status des im Konflikt mit der Macht

³⁴ Echenoz, *Courir* (Anm. 30), S. 140–141, „Erstens: Wenn Emil mit seinem Besen hinter dem Kübelwagen durch die Straßen der Stadt geht, erkennt die Bevölkerung ihn sofort, alle rennen an die Fenster und applaudieren ihm begeistert. Außerdem weigern sich seine Arbeitskollegen, ihn selbst den Abfall einsammeln zu lassen, er kann nur in lockerem Trab hinter dem Wagen herlaufen, von allen angefeuert, wie früher. Allmorgendlich kommen die Menschen des Viertels, das ihm und seinem Trupp zugewiesen ist, auf die Straße hinunter, um ihn zu beklatschen und eigenhändig die Mülltonnen in den Wagen zu leeren.“, Übersetzung: Echenoz, *Laufen*, übers. von Hinrich Schmidt-Henkel (Anm. 31), S. 125.

stehenden Helden in einem Akt der Emanzipation von der politischen Herrschaft, der sich auf den Sportler wie sein Publikum gleichermaßen bezieht – eine subversive Szene, welche die hier vorgestellte Betrachtung verschiedener Stadien der Heroisierung und damit verschiedener Orte und Etappen eines komplexen Prozesses der Wechselwirkung von Sport, Literatur und Gesellschaft beschließen soll.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Bibliothèque nationale de France, EI-13/2940.
- Abb. 2: Jean-Louis Andral: Staël. La figure à nu. 1951–1955 (Katalog zur Ausstellung vom 17. Mai bis 7. September 2014 im Musée Picasso Antibes), Paris 2014, S. 97–98.
- Abb. 3: Jean-Claude Marcadé: Nicolas de Staël. Peintures et dessins, Grenoble 1984, S. 209.
- Abb. 4: Alain Orlandini: Le stade du Parc des Princes. Histoire d’une réalisation mythique, Paris 2008, S. 18.
- Abb. 5: Bibliothèque nationale de France, EI-13/2955.
- Abb. 6: Bibliothèque nationale de France, EI-13/2896.
- Abb. 7: Bibliothèque nationale de France, EI-13/ 2940.
- Abb. 8: http://images.delcampe.com/img_large/auction/000/087/581/145_001.jpg, 2. April 2015.
- Abb. 9: Bibliothèque nationale de France, EI-13/2611.
- Abb. 10: Claude Burgelin: Georges Perec, Paris 1988, S. 155.

