

Josef Quack

„Eine Art Hymne an das Leben“

Der kleine Heilige von Simenon

I. Familienporträt.....	3
II. Straßen.....	4
III. Zeit der Erinnerung.....	5
IV. Louis, der kleine Heilige	7
V. Kunst.....	10
VI. Kontrastfiguren.....	12
Literatur.....	14

Diesen hundertachtzig-seitigen Roman, der in formaler und thematischer Hinsicht in seinem Œuvre herausragt, hat Simenon in neun Tagen, vom 5. bis zum 13. Oktober 1964, geschrieben – mit der Maschine, wie er selbst erklärt, oder mit der Hand, „besessen von seinem Su-jet“, wie Pierre Assouline behauptet (Assouline 1996, 745). Wie dem auch sei, eine selbst für Simenons rasche Schaffensweise außergewöhnliche Leistung, die man nur bewundern kann: neun zweiteilige Kapitel in neun Tagen. Sie ist vermutlich nur dadurch zu erklären, daß er sich mit diesem Thema schon lange beschäftigt und die Vorstellung von einem wahrhaft menschlichen Künstler, die im Roman entfaltet wird, in sich gleichsam fix und fertig ausgebildet hatte. Die Handlung sollte zum Teil in der Rue Mouffetard, einem der ärmlichsten und schäbigsten Viertel von Paris spielen, und Simenon fuhr für einen Tag und eine Nacht nach Paris, um sich das Milieu anzusehen und mit seiner Erinnerung zu vergleichen.

„Endlich habe ich ihn geschrieben“, sagte er zu seinem Verleger, als er das Manuskript beendet hatte: „Ein optimistischer Roman, ja, obwohl er zu einem großen Teil in diesem Haus spielte, in dem es keine Hoffnung zu geben schien. Zum ersten Mal hatte ich eine Art Hymne an das Leben geschrieben, eine Hymne der Hoffnung und Versöhnung.“ (Simenon 1982, 711)

Das Werk ist in der Tat eine Ausnahme in der langen Serie traurigster und schwärzester Romane dieses Autors, geschrieben nach einem seiner schwermütigsten Geschichten, *Der Mann mit dem kleinen Hund* (1963), und zum ersten Mal seit seiner Rückkehr nach Frankreich heißt es am Ende des Buches nicht mehr „Noland“ (Keinland), sondern „Epalinges“, so als sei er endlich in seiner Wahlheimat angekommen.

Man hat natürlich bald gefragt, wen Simenon als Modell für seine Malerfigur im Auge hatte, als er das Leben des Louis Cuchas schilderte. Doch kommt es wenig darauf an, wem der Protagonist, was seine Laufbahn und seinen Charakter angeht, nachgebildet ist. Chagall und Zadkine wurden genannt, auch Renoir, Vlaminck und andere. Von einer gewissen Bedeutung ist nur, daß Simenon das Künstlertmilieu des frühen 20. Jahrhunderts in Paris und Lüttich kannte, war doch auch seine erste Frau Malerin.

Auch mit Hinweisen auf den autobiographischen Hintergrund ist dem wenig geholfen, der den Roman wirklich verstehen will. Man meinte, dieses Buch sei so etwas wie eine Befreiungstat gewesen, nachdem Simenon sich endlich von seiner psychopathisch gewordenen

zweiten Frau mental gelöst hatte. Ich glaube aber nicht, daß dieser Umstand, recht besehen, eigentlich ins Gewicht fällt. Dafür ist das Thema des Romans existentiell viel zu grundsätzlich und für Simenons Auffassung des künstlerischen Schaffens einfach zu bedeutend. Schließlich hat er auch in düsteren Zeiten privater Krisen die amüsantesten *Maigrets* geschrieben. Simenon verfügte über die seltene Gabe, sich für die Dauer der Konzeption und der Niederschrift eines Romans in höchstem Maße auf diese Aufgabe konzentrieren zu können.

Weitaus wichtiger für das Verständnis des Romans als die genannten autobiographischen Umstände ist ein Motiv, das mit dem erwähnten Grundtenor des bisherigen Œuvres zusammenhängt. Am 5. Januar 1961 notiert Simenon in seinem Tagebuch die Frage, ob „unsere Epoche einmal als trostlos und grau“ gelten werde, und ergänzt: „In Zusammenhang mit der Kunst spricht man schon von Miserabilismus. Ich habe Angst, in Miserabilismus oder ‚Morbidesse‘ zu verfallen.“ (Simenon 1977, 224).

Ich habe an anderer Stelle plausibel zu machen versucht, warum uns die traurigen Geschichten Simenons trotz dieser Stimmungsart gefallen können (cf. J.Q., „Das traurigste Buch, das ich kenne“: www.j-quack.homepage.t-online.de/public42.pdf). Übrigens bevorzugt auch Alice, wie Simenon aus eigener Erfahrung gut weiß, die traurigen Unterhaltungsromane (S. 103). Bemerkenswert an dem Zitat aus dem Tagebuch ist jedoch, daß Simenon sich bewußt war, daß sein Werk – als das Werk eines überzeugten literarischen Realisten – trotz seiner unbestreitbaren Originalität zutiefst von der Zeit seiner Entstehung geprägt ist, und zweitens, daß ihm die Gefahr bewußt war, sich zu sehr von der Stimmung des Zeitgeistes in der Nachkriegszeit, der Epoche der Angst und des nihilistischen Existentialismus, beeinflussen zu lassen. Kurzum, er sorgte sich um die Freiheit seines literarischen Schaffens, und in diesem Sinne könnte man den Roman über den „Kleinen Heiligen“ durchaus als intellektuelle Befreiungstat betrachten.

Mit all dem wollte ich nur sagen, daß für unser Verständnis des Romans allein das zählt, was in dem Buche selbst beschrieben und ausgesagt wird: die menschlichen Bedingungen authentischer Malerei, die *conditio humana* wahrer Kunst.

Der Roman schildert das Leben des Louis Cuchas, der 1898 in ärmlichsten Verhältnissen in Paris geboren wurde, seine Kindheit und Schulzeit, seine Jahre in der Verwaltung der Markthallen, seine ersten Malversuche, seine ersten Erfolge als origineller Künstler, die Zeit seines Ruhmes und seiner Legende bis in die Gegenwart, der Zeit der Niederschrift des Romans. Für das Verständnis dieses Romans, der zweifellos Simenons reife Ideen über die Malerei, über die Kunst, enthält, ist nun bezeichnend, daß er der Schilderung des familiären und gesellschaftlichen Milieus, dem der Protagonist entstammt, den breitesten Raum widmet; bevor er auf Cuchas' Kunstübungen zu sprechen kommt, sucht er die Frage zu beantworten, was für ein Mensch Louis Cuchas ist. Deutlicher und emphatischer hätte der Autor nicht zu verstehen geben können, daß für ihn die Frage nach dem Sinn und der Bedeutung der Kunst nicht zu trennen ist von der Frage nach der humanen Grundlage, der humanen Weltansicht des Künstlers oder des Autors.

Doch ist, wie angedeutet, Simenon keineswegs der Meinung, daß die Kunstwerke durch das Milieu, dem der Künstler angehört, vollständig bestimmt sei. Er glaubt vielmehr, daß die Kunst zwar durch die gesellschaftlichen Verhältnisse geprägt sei, das Werk jedoch die eigen-

ständige Sicht des Künstlers auf seine Zeit und seine Gesellschaft darstelle. Wie dem auch sei, die gesellschaftliche Umwelt hat nach Simenons Verständnis eine unbestreitbare Bedeutung für die Eigenart des Künstlers, und deshalb möchte ich die familiäre Herkunft und den Ort seiner prägenden Erlebnisse wenigstens in Umrissen kurz beschreiben.

I. Familienporträt

Louis Cuchas wächst in einer Zweizimmerwohnung auf, in der seine Mutter, Gabrielle Heurteau, und er mit fünf Geschwister leben: Vladimir, der älteste Sohn, Alice, die Zwillinge Olivier und Guy, Louis und Emilie, ein Kleinkind, das bald fast unbemerkt an einer Krankheit stirbt. Zu Beginn der Erzählung ist Vladimir elfeinhalb Jahre alt, Alice neun, die Zwillinge ungefähr sieben, Louis vier Jahre. Die Kinder schlafen auf Strohsäcken, Emilie in einem Gitterbettchen, und dieser Teil des Raumes ist durch einen Vorhang von dem Bett der Mutter getrennt, die es mit wechselnden Männern teilt. So ist zu verstehen, daß die Kinder nicht alle von demselben Vater stammen, nicht denselben Familiennamen haben und von recht verschiedener körperlicher Statur sind. Während Vladimir und die rothaarigen Zwillinge kräftige Buben sind, ist Louis auffallend klein und schwächling. Er wird nur 1,54 Meter groß.

Auch ist evident, daß es in dieser Enge keine Intimsphäre geben kann.

Doch liest man nun die überraschende psychologische Einsicht des Menschenkenners Simenon, daß dem körperlichen Exhibitionismus keineswegs eine seelische oder charakterliche Offenheit entsprechen muß und daß Louis sein Schamgefühl niemals verloren hat. Vladimir ist ebenso hochmütig wie verschlossen und die Zwillinge kümmern sich nur um sich selbst, sie versuchen zweimal auszureißen, was ihnen mit 15 Jahren dann auch endgültig gelingt. Gabrielle erfährt durch einen Bescheid, daß Olivier im Krieg gefallen und daß er in Nordafrika gelebt hat, und in einem Brief, den einzigen, den er ihr schreibt, teil Guy ihr mit, daß er desertiert ist und in Ekuador als Sammler von Schmetterlingen für Museen lebt. Vladimir fällt früh durch kleine Diebstähle auf und später wird er als beherrschende Figur im Drogengeschäft verhaftet. Allein Alice spricht einmal vertraulich mit Louis – worauf ich noch zurückkommen werde.

Die Hauptperson ist natürlich Gabrielle, eine lebensstüchtige und lebenslustige Frau, die als Gemüsehändlerin ihre Familie ernährt. Angesichts der Verschlossenheit der Kinder behauptet sie dennoch, daß sie sie verstehe, nur bei Louis könne sie nicht erraten, was in seinem Kopf vor sich gehe: „Toi, tu restes un mystère“ (S. 94). Was ihre Armut angeht, so meint sie, daß sie besser lebten als manche Bürger, die ihr Geld für angemessene Kleidung ausgeben müßten (S. 44). Diesem Stolz entspricht ihre selbstbewußte Lebenseinstellung, die sie den Religionsunterricht für ihre Kinder ablehnen läßt: „Damit er dir Geschichten über Sünden erzähle und dir in den Kopf setze, daß ich eine schlechte Frau sei! Die Religion ist für die Reichen.“ (S. 51)

Die Lebenseinstellung dieser energischen, überaus vitalen Frau, die 1919 54 Jahre alt ist und kurz danach ein zweites Mal heiratet, faßt der Erzähler in die Worte: „Im ganzen nahm sie das Leben so, wie es ist, den bessern Teil genießend, sich zufrieden gebend, ohne sich gegen den weniger guten zu sträuben, den Rest verwerfend, als habe er nicht existiert.“ (S. 151)

Zur geistigen Physiognomie dieser Frau gehört aber auch, daß sie in bestimmter Hinsicht sich doch allzu konventionell verhält. Als sie von Alice erfährt, daß deren Mann im

Krieg gefallen ist, übertreiben sie und Alice die Äußerungen des Schmerzes und der Trauer ganz so, wie man – „Man“ im Sinne Heideggers – üblicherweise trauert, was Louis, aus dessen Perspektive die Szene geschildert wird, als falsch empfindet: „Sie waren alle beide vielleicht aufrichtig, doch übertrieben sie die Geste, wie die Leute, die Reden aufsagen.“ (S. 130). Es ist eine der vielen psychologischen Beobachtungen, die für die Menschenzeichnung des Romans charakteristisch sind.

II. Straßen

Die prägenden Jahre seines Lebens verbringt Louis in der Rue Mouffetard, wo er geboren wurde und aufwächst, und in der Rue de l'Abbé de l'Épée, wo er sein Atelier hat, und nach diesen Straßen sind auch die beiden Teile des Romans benannt: „Der kleine Junge der Rue Mouffetard“ und „Der kleine Junge der Rue de l'Abbé de l'Épée“.

Die Rue Mouffetard ist aber eine der volkreichsten, am dichtesten besiedelten, belebtesten Straßen von Paris. Die Bürgersteige sind mit Gemüse- und Obstkarren belegt, im Winter wärmen die Händler sich an Kohlefeuern, in den Erdgeschossen sind Lebensmittelläden etabliert, ein Schuhgeschäft, eine Wäscherei. In den Hinterhöfen findet man kleine Werkstätten, eine Schreinerei. Die Haustüren und die Türen zu den Wohnungen stehen meist offen. Am Eingang der Straße befindet sich die Kirche Saint-Médard.

Die kleinbürgerlichen Bewohner dieser Straßen werden in ihrem sozialen Status hinlänglich genau durch ihr Verhalten bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs beschrieben: „In der Rue Mouffetard gab es, abgesehen von einigen Liedern, einigen Besäufnissen, praktisch keine Begeisterung. Es war eine Straße, wo die Hauptsorge jeden Tag war, etwas zu essen zu finden und für jene, die Kinder hatten, sie zu ernähren“ (S. 129f.).

Dies alles wird mit den Augen von Louis betrachtet und aus seiner Perspektive geschildert, und ich brauche wohl nicht zu betonen, daß Simenon in der evokativen Schilderung der Straße sein Bestes gegeben hat. Eines der zuverlässigsten Mitteln realistischer Darstellung besteht darin, daß der Erzähler winzige, aber charakteristische Beobachtungen gleichsam nebenher wiedergibt, so wenn er gelegentlich den Leimtopf auf dem Ofen einer Schreinerei erwähnt (S. 162). Wenn man, wie Simone de Beauvoir einmal bemerkt, von bestimmten Parisern sagen kann, daß sie ihr Viertel bewußt bewohnen und die berühmten touristischen Zentren sorgsam meiden, dann ganz gewiß von den Bewohnern der Rue Mouffetard. Für Louis ist der Montmartre ein „fremdes Land“ (S. 153) und für Gabrielles Sicht und Erleben der Stadt ist nichts so aufschlußreich wie die Notiz, „daß sie niemals die Türme von Notre-Dame wirklich betrachtet hat“ (S. 92). Die Stadt ist für sie der Ort täglicher Besorgungen, kein Gegenstand eines interesselosen Blicks – wie für Louis.

Gabrielle muß täglich frühmorgens ihren Karren vom linken Seine-Ufer über zwei Brücken zu den Markthallen schieben, und natürlich wird dieser Weg und dann auch das geschäftige Treiben der Markthallen genau geschildert, als Louis zum ersten Mal seine Mutter begleiten darf. Es ist „das schönste Abenteuer seines Lebens“ (S. 74), nicht zuletzt wegen der Fülle neuer Eindrücke und sinnlicher Erlebnisse. Als er, und später dann auch seine Mutter, aus der Rue Mouffetard ausziehen, kommt ihnen das wie ein Verrat vor. Immerhin ist die Straße seines Ateliers nur ein paar hundert Meter von der Rue Mouffetard entfernt.

III. Zeit der Erinnerung

In den *Glocken von Bicêtre* (1962) beschreibt Simenon minutiös den Vorgang, wie ein erwachsener Mensch aus dem Koma erwacht und allmählich zu Bewußtsein kommt, seine Umwelt nach und nach wahrnimmt und ihrer Atmosphäre innewird. In der Geschichte des Kleinen Heiligen beschreibt Simenon ebenso genau und weitaus ausführlicher, wie ein Kind gleichsam die Augen aufschlägt und seine nächste Umgebung staunend entdeckt und registriert. Simenon beschreibt diesen Vorgang des Bewußtwerdens oder der elementaren Geistesbildung aber nicht während des aktuellen Erlebens, sondern im Rückblick aus der Erinnerung. So ist dieser Roman recht eigentlich ein Buch der Erinnerung. Dabei kommt es Simenon weniger darauf an, die unwillkürlich aufsteigenden Gedächtnisinhalte zu schildern als die Erlebnisse und Szenen der Vergangenheit bewußt zu vergegenwärtigen. Es handelt sich vor allem um Erlebnisse von Louis und, was die spezifische Form des Erinnerns angeht, so betont er zwei Momente: die konstruktive Kraft des Erinnerns und seine problematische Wahrheit.

Das erste Moment ist das wesentliche und Hans-Georg Gadamer hat es einleuchtend dargestellt. Gemeint ist die Eigenart des Erinnerns, daß es die Gegebenheiten unseres Bewußtseins gewissermaßen zu bedeutsamen Einheiten formt, die wir Erlebnis nennen: „Wenn etwas ein Erlebnis genannt oder als ein Erlebnis gewertet wird, so ist es durch seine Bedeutung zur Einheit eines Sinnganzen zusammengeschlossen“. So kann Gadamer kategorisch feststellen: „Was Erlebnis genannt werden kann, konstituiert sich in der Erinnerung“ (Gadamer 1965, 62f.). Dies heißt aber nichts anderes, als daß wir während des Erlebens nicht erkennen, was es eigentlich bedeutet – dies wird uns erst im Rückblick bewußt (cf. Quack 2016, 92f.). Dem möchte ich zugleich hinzufügen, daß bei der Struktur des Erinnerns ein weiterer Aspekt zu beachten ist: seine mehr oder weniger implizite oder offenkundige erzählerische Form, auf die Franz Stanzel hingewiesen hat: „Das Erinnern selbst ist bereits ein Vorgang des Erzählens, durch den das Erzählte ästhetische gestaltet wird, vor allem durch Auswahl und Strukturierung des Erinnerten“ (Stanzel 1989, 276). – Diese Einsicht ist natürlich kein Privileg der Literaturtheorie, vielmehr haben Praktiker des Erzählens ganz ähnliche Gedanken geäußert. Schiller erklärt in einer Art Definition: „Alle erzählende Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen“ (Schiller 1967, Bd. 5,388), und Heimito von Doderer macht die prinzipiell gemeinte Beobachtung: „Jeder Erzähler wird so schreiben wollen, als ob er sich – erinnerte“ (Doderer 1968, 114), und an anderer Stelle zieht er aus dieser Einsicht die Folgerung und erklärt: „Es brauchte sich Einer nur wirklich zu erinnern und er wäre ein Dichter.“

Der Autor des *Kleinen Heiligen* macht nun zu Beginn des Romans, als er das erste bewußte Erlebnis, das Louis im Alter von vier oder fünf Jahren hat, eine Szene voyeuristischen Benehmens Vladimirs, erwähnt, explizit klar, daß er das Wesen des Erinnerns durchaus erkannt hat, schreibt er doch: „Dies alles war ihm vertraut, wie wenn er es oft unbewußt erlebt hätte. Nur, zum ersten Mal fügten sich die Bilder, der Ton, zusammen, bildeten ein Ganzes, das einen Sinn hat“ (S. 8). Es überrascht, daß Simenons Darstellung des ersten Erlebnisses von Louis fast wörtlich mit Gadamers Erklärung des Erinnerns übereinstimmt, was natürlich nur beweist, daß der demonstrative Verächter des Intellektuellen in Wirklichkeit die menschliche Psyche und das menschliche Verhalten sehr gut kannte. Weniger überraschend ist natür-

lich, daß seine Beschreibung des Erinnerten in der Form des Erzählens geschieht, da Simonon als Romancier das Erzählen gegenüber dem reflexiven Diskurs entschieden bevorzugt.

Und es versteht sich fast von selbst, daß sich unser Wissen von unserem früheren Leben aus einem Gemisch von eigenen Erinnerungen und fremden Berichten zusammensetzt: „Es ist nicht leicht zu unterscheiden zwischen dem, was sich wirklich in einem bestimmten Augenblick ereignet hat, und dem, was man einem hinterher gesagt hat“ (S. 9). Was den Gesamteindruck angeht, den Louis sich später von seiner Kindheit bildet, so teilt Simonon wiederum eine kluge Einsicht mit, daß man nämlich nicht sagen kann, ob dieser Gesamteindruck „ein Spiel des Gedächtnisses, eine optische Illusion“ ist. Er besteht darin, „daß seine Kindheit eine Folge gewesen sei von Perioden der Entdeckungen, einer intensiven Tätigkeit, und von Perioden einer Betäubung, von denen ihm keine Erinnerung geblieben war, nur eine Art allgemeiner Stimmung, bald grauer Eintönigkeit, bald wie ein leuchtender Nebel“ (S.25).

Zu diesem Thema wäre noch zu ergänzen, daß Simonon keineswegs zu erwähnen vergessen hat, daß sich vieles dem Gedächtnis eines Menschen einprägt, ohne daß ihm dies in actu bewußt wird. Er spricht ausdrücklich bei Louis von den Bildern, die er „unbewußt gelernt habe“ und die später in seinen Gemälden wieder auftauchen (S. 153).

Daß der *Kleine Heilige* ein Buch der Erinnerung ist, bedeutet vor allem, daß es auch ein historischer Roman ist, in dem Simonon eine Zeitspanne von rund sechzig Jahren beschreibt, und hier gilt es wieder zu unterscheiden zwischen der subjektiven Zeiterfahrung des Protagonisten und dem zeitgeschichtlichen Kontext, vor allem dem kulturhistorischen Hintergrund. Von Louis heißt es vielsagend lapidar: „Er hatte keinen Zeitbegriff; er hatte ihn nie gehabt; im Abstand der Jahre ordneten sich die Ereignisse an wie auf einer einzigen Linie“ (S. 126). Gewiß nahm er die Ereignisse, die Veränderungen, den Wandel wahr, doch konnte er dem spezifisch zeitlichen Aspekt keine besondere Bedeutung beimessen. Und gegen Ende seiner Geschichte heißt es wiederum in ähnlichem Sinn, daß er Stunden lang auf einer Bank verbringen konnte, „ohne sich über die Flucht der Zeit Rechenschaft zu geben“ – was natürlich auch prinzipiell gemeint ist.

Genau verstanden, bedeutet die Aussage, daß Louis keinen Zeitbegriff habe, keineswegs, daß er überhaupt kein Zeitempfinden habe, sondern vielmehr, daß er unter dem unaufhaltsamen Fluß der Zeit nicht leidet, daß ihn also keine Zeitnot bedrängt, und dies heißt nichts anderes, als daß er immer Zeit hat – er ist Herr der Zeit. Daß er sich darüber hinaus auch des Zeitverlaufs und seines eigenen Erlebens bewußt ist, zeigt die folgende Bemerkung über die Jahre kurz vor dem Ersten Weltkrieg: „Die Zeit verging schnell in dieser Epoche. Er hatte lange Epochen gekannt, mit endlosen Wochen, mit Wintern, die nicht aufhörten, so daß man jeden Tag vom Frühling und den Knospen sprach; er hatte kurze Epochen gekannt, die einen in die Schule zurückführten, die man kaum verlassen zu haben glaubte.“ (S. 97)

Was das Verhältnis zur historischen Zeit angeht, so ist mit dem Satz alles gesagt, daß bei ihnen die Daten kaum zählten, man vielmehr nach den Jahreszeiten rechnete: „Es gab keinen Kalender an der Wand“, und Gabrielle mußte die Geburtstage ihrer Kinder in den amtlichen Urkunden nachsehen (S. 109). Ihr Leben ging in den alltäglichen Besorgungen auf, die keine Zeit ließen, um sich um die öffentlichen Angelegenheiten zu kümmern, obwohl sie natürlich wie jedermann von den beiden Kriegen arg betroffen waren. Olivier und der Mann von Alice starben im Ersten Weltkrieg, Guy mußte fliehen, Vladimir wurde verwundet und Louis muß-

te eine entwürdigende Musterung über sich ergehen lassen, welches Erlebnis er dann zum Thema eines großen Gemäldes macht. Scharen von Frauen, die nach dem Schicksal ihrer Männer forschten, belagerten die Amtstuben der Ministerien. Anfangs 1917 herrschte ein strenger Winter mit empfindlichem Kohlemangel, und mit dem Krieg änderte sich auch die Mode, was nebenbei als selbstverständlich notiert wird. Im Zweiten Weltkrieg fuhr Louis nach Südfrankreich, wo er vier Jahre verbrachte.

Dennoch, wichtiger als die Daten der politischen Geschichte war der Wandel des technischen, kulturellen Umfelds, den der Erzähler im Sinne seiner Figuren sorgfältig registriert. Ein solcher Umbruch, der die elementare Sicht der Menschen auf ihre Umwelt radikal änderte, war die Umstellung von der Öllampe auf das Gaslicht in den Wohnungen, das anfangs des 20. Jahrhunderts in der Rue Mouffetard eingeführt wurde, während die Straßenlaternen schon früh im 19. Jahrhundert auf Gaslicht umgestellt worden waren. Dieser Wandel gefiel Louis ganz und gar nicht: „Es schien ihm, daß, seitdem man dieses weiße und harte Licht in den beiden Zimmern eingerichtet hatte, ihr Leben sich verändert hatte und ein Teil ihrer Gemütlichkeit (intimité), der Wärme des Baus sich zerstreut hatte“ (S. 89). Und da die Vorliebe für Kohleöfen nicht nur für Louis charakteristisch ist, sondern auch für Maigret, sei auch noch der folgende Satz, übrigens ein Muster für Simenons realistische Prosa, zitiert: „Selbst der abgöttisch verehrte Ofen (le dieu poêle) hatte, zu sehr beleuchtet, nicht mehr das Ansehen eines gutmütigen Tieres, und man unterschied kaum noch das Funkeln der Asche, die von Zeit zu Zeit als feiner Regen durch den Rost fiel“ (S. 89).

Die Einführung des Gaslichts im 19. Jahrhundert wurde von den Zeitgenossen sogleich als ein kulturhistorisches Ereignis ersten Ranges wahrgenommen und in der Literatur von Edgar Allan Poe bis Maupassant vielfach als solches vermerkt. Poe schreibt in dem Aufsatz über die „Philosophie der Einrichtung“ (1840) ganz in dem besorgten Sinne des jungen Louis: „Wir sind heftig in Gas und Glas verschossen. Das erstere ist in Innenräumen völlig unzulässig. Sein hartes und unstetes Licht tut weh. Niemand, der Verstand und auch Augen hat, wird es benutzen.“ (Poe 1980, Bd. 9, 302) Es versteht sich fast von selbst, daß Walter Benjamin in seinem geplanten Passagen-Werk diesem kulturhistorisch folgenreichen Phänomen ein eigenes Kapitel gewidmet hätte.

Die Umstellung auf elektrische Beleuchtung in den Straßen wurde vor dem Ersten Weltkrieg in Paris durchgeführt und von dem jungen Louis neugierig verfolgt. Eines Samstagsabends fragt er seine Mutter: „Kann ich bis zur Belle Jardinière gehen? – Zu dieser Stunde ist das Kaufhaus geschlossen. – Ich weiß, aber ich möchte die Bogenlampen sehen.“ (S. 100)

IV. Louis, der kleine Heilige

Eine der bedrängendsten Menschheitsfragen, die oft gestellt, aber kaum jemals befriedigend beantwortet wurde, lautet, wie das Böse in die Welt gekommen sei. Auch Simenon hat sich in mehreren Romanen mit dieser Frage auseinandergesetzt – ich werde darauf zurückkommen. Merkwürdig ist aber, daß die analoge Frage, wie denn das Gute in die Welt komme, weitaus seltener gestellt wurde. Eine gänzlich unerwartete Ausnahme bildet Gottfried Benn, der sich zeitlebens im Gedicht und im Essay mit den Folgen des modernen Nihilismus beschäftigt hat. In einem seiner späten Gedichte wirft er jene Frage auf, muß jedoch eingestehen, daß er darauf keine Antwort weiß:

Ich habe Menschen getroffen, die
mit Eltern und Geschwistern in einer Stube
aufwuchsen, nachts, die Finger in den Ohren,
am Küchenherde lernten,
hochkamen, äußerlich schön und ladylike wie Gräfinnen –
und innerlich sanft und fleißig wie Nausikaa,
die reine Stirn der Engel trugen.

Ich habe mich oft gefragt und keine Antwort gefunden,
woher das Sanfte und das Gute kommt,
weiß es auch heute nicht und muß nun gehn.“
(Benn 1982,473)

Simenon stellt in seinem Roman die gleiche Frage wie Benn, indem er die Geschichte eines herzensguten Menschen erzählt, und es ist verblüffend zu sehen, daß er fast die gleichen Voraussetzungen eines ärmlichen Milieus wie Benn macht, so daß sich sein Roman fast wie eine epische Illustration des Gedichts liest. Die großartige Idee dieses Romans ist jedoch, daß man wohl erkennen kann, daß jemand ein guter Mensch ist, daß man aber nicht plausibel erklären kann, warum er es ist. Mit anderen Worten, die Lebensbeschreibung gibt wohl Auskunft darüber, was für ein Mensch jemand ist, aber nicht, warum er diesen Charakter und diese Wesensart hat. Um es so deutlich wie möglich zu sagen, Simenon vertritt in dieser Hinsicht keinen sozialen Determinismus. Wie für seine Mutter so bleibt Louis auch für den Leser ein Geheimnis.

Louis erhält in der Schule den Beinamen „der kleine Heilige“, der ihm dann ein Leben lang anhaften bleibt, weil er Ohrfeigen einsteckt, ohne zu weinen und ohne sich zu wehren. Man wirft ihm vor, daß er sich „für einen kleinen Heiligen“ halte (S. 51). Sichtbares Zeichen seines Wesen ist aber sein Lächeln, dessen spezifische Art verschiedentlich beschrieben und gedeutet wird. Es ist „ein mildes Lächeln, ohne Ironie, ohne Bosheit, ohne Angriffslust, das jemand eines Tages mit dem Lächeln des heiligen Medardus verglichen hat, dessen Kirche sich unten an der Straße erhob“ (S. 20). Beachten sollte man hier, daß Louis' typische Miene mit einem Heiligenbild seiner nächsten Umgebung verglichen wird, was offenkundig besagen soll, daß das ärmliche Milieu durchaus auch Menschen seiner Art hervorbringen kann.

An anderer Stelle wird sein Lächeln als kaum wahrnehmbar beschrieben, als „der Widerschein einer inneren Freude“, und präzisiert: „Sein Lächeln war vielleicht kein wirkliches Lächeln, sondern der Widerschein einer milden, gewissermaßen stetigen Zufriedenheit, die man für Sanftmut halten konnte“ (S. 50). Später spricht eine Freundin von dem Eindruck „einer verteuftelt schelmischen Miene“ (S. 154). Auch versucht der Erzähler Louis' fundamentalen Charakterzug zu erklären: „In der Tat, wenn er immer so ruhig war, das heitere Lächeln, dann vielleicht deshalb, weil er keine Fragen stellte“ (S. 45). Dazu paßt, daß seine häufigste Antwort zeit seines Lebens lauten wird: Ich weiß nicht.

Alle diese Beschreibungen zeigen, daß Louis zu jenen Sanftmütigen gehört, von denen die Bergpredigt spricht: „Selig sind die Sanftmütigen; denn sie werden das Erdreich besitzen“ (Mt 5,4). Auch trifft es zu, daß Louis sich buchstäblich in der Art verhält, die Brecht in seinem Gedicht „An die Nachgeborenen“ als weises Verhalten kennzeichnet, von dem er aber bekennt, daß er dazu nicht fähig sei: „Aber ohne Gewalt auskommen / Böses mit Gutem vergelten/ ... Gilt für weise“. Louis' Einstellung beweist, daß man entgegen Brechts Annah-

me auch in finsternen Zeiten in diesem Sinne weise sein und daß man ein christliches Ideal verwirklichen kann, ohne ein Chorknabe oder ein Kirchgänger zu sein.

Ich brauche nun nicht zu betonen, daß mit der Darstellung einer moralischen Lichtgestalt außerordentliche Probleme verbunden sind, während die Schilderung eines Schurken in der Regel nicht nur interessanter, sondern auch weniger schwierig ist. Es ist außerordentlich schwierig, über einen guten Menschen ein interessantes Buch zu schreiben, und zwar deshalb weil es sich dabei um eine seltene, wenig glaubwürdige Spezies des Menschen handelt. Vor allem aber ist, wie Kierkegaard klug bemerkt hat, die Faszination des Schlechten so groß, daß das Gute leicht für banal oder trivial gehalten wird, gerade auch von Menschen, die alles andere als verschlagen und ränkevoll sind: „So findet man auch häufig Menschen, die in ihrem innersten Herzen wirklich gut sind, aber nicht den Mut haben, sich dazu zu bekennen, weil es scheint, daß sie damit unter allzu triviale Bestimmungen fallen.“ (Kierkegaard 1975, 787).

Dieses Werk von Simenon ist nun allein schon deshalb groß, weil Simenon alle mit dem hagiographischen Thema verknüpften Schwierigkeiten glänzend gemeistert hat, oder anders gesagt, weil Louis, der kleine Heilige, eine im Rahmen seiner Welt und seiner Zeit durchaus glaubwürdige Figur ist. Das liegt natürlich vor allem an der sachlichen, wirklich im Sinne Flauberts unparteilichen realistischen Schilderung der Romanwelt, die die Armut weder drastisch übertreibt noch sentimental verklärt, aber dennoch eindringlich genug die Wahrheit des Beschriebenen aufzeigt. Der Name Flauberts wurde nicht nur wegen eines analogen Stilideals genannt, sondern auch deshalb, weil der kleine Heilige Simenons durchaus so glaubwürdig geschildert und so ernst gemeint ist wie *Un cœur simple* von Flaubert.

Und was die geistige Physiognomie von Louis angeht, so sind dafür drei Punkte kennzeichnend, die es im Auge zu behalten gilt. Eines Tages bemerkt seine Mutter, daß er keine Fragen stelle, wie es die Geschwister in seinem Alter getan haben, daß er keine Kameraden habe und daß er nur gelegentlich als Kind gespielt habe, und sie fragt: „Du lachst niemals. Bist du glücklich Louis? – Sehr glücklich, Mama.“ (S. 93). Diese direkte Frage und die direkte Antwort darauf sind auf den ersten Blick ein wenig fragwürdig, sie werden aber im Kontext dieses Kapitels, im Kontext des ganzen Romans plausibel, vor allem aber deshalb, weil wenige Zeilen davor erzählt wird, wie Louis nachts bis zum Boulevard Saint-Michel geht, um die Trolley-Busse vorbeifahren und die blauen Funken der Oberleitung aufblitzen zu sehen. Das Schauspiel der nächtlichen Welt, das äußere Dunkel und das verschwommene Licht der Interieurs fasziniert ihn.

Damit ist der zweite Aspekt seiner Geistesart genannt, die Neugier und das Interesse an der anschaulichen, körperhaften, geruchsbeladenen Welt, die zu erleben, mit seinen Sinnen aufzunehmen, ihn mit überwältigender Freude erfüllt. So heißt es programmatisch von seinem Erleben: „Er hatte noch nichts Lächerliches gefunden, seitdem er geboren war, noch nichts, was nicht der Mühe wert war, mit Interesse betrachtet zu werden.“ (S. 65). Man könnte also sagen, er ist deshalb glücklich, weil es seine Augen sind, womit natürlich angedeutet wird, daß er sozusagen dazu prädestiniert ist, ein Maler zu werden.

Dem muß man aber zugleich hinzufügen, daß seine innere Zufriedenheit grundsätzlicher Natur ist und, philosophisch ausgedrückt, einen metaphysischen Optimismus impliziert, der ihm selbstverständlich vorkommt. Dies zeigt sich exemplarisch in einem Gespräch, in dem

ihm Alice vertraulich mitteilt, daß sie schwanger sei und an eine Abtreibung denke. Als sie wissen will, was er an ihrer Stelle tun würde, entgegnet er: „Nichts. – Du würdest es kommen lassen? – Aber sicher. – Auch wenn es mein Leben verderben würde? – Warum sollte ein Kind dein Leben verderben?“ (S. 97) Dieses Kind wird übrigens später auf einem charakteristischen Gemälde von ihm erscheinen. Louis ergreift in diesem Gespräch ohne Zögern die Partei des Lebens, und seine Einstellung ist nichts anderes als eine säkulare Bejahung der Schöpfung, ein grundsätzlich gemeintes Lob des Daseins, ein Lob des naturgegebenen Seins des Menschen und seiner Welt, das genaue Gegenteil des Pessimismus Schopenhauers, daß das Leben etwas sei, das besser nicht sei. Und der Autor hat durchaus recht, wenn er den Roman „eine Art Hymne an des Leben“ nennt.

Man kann Louis' Einstellung ohne weiteres mit der Weltsicht Chestertons vergleichen. Jorge Luis Borges beschrieb sie treffend mit den folgenden Worten, die man unverändert auch auf Louis Cuchas anwenden könnte: „Chesterton dachte, die bloße Tatsache, zu sein, sei derart überwältigend, daß kein Unglück uns von einer Art kosmischer Dankbarkeit entbinden dürfe.“ (Borges 1982, 157). Als Fußnote sei hier hinzugefügt, daß diese geistige Ähnlichkeit zwischen einer Romanperson Simenons und dem Autor der Father-Brown-Geschichten vielleicht auch die Tatsache erklären kann, daß eine andere Figur Simenons, Maigret, keiner literarischen Detektivfigur so nahe kommt wie Father Brown, beide auch Vertreter des gesunden Menschenverstandes. Die zweite Fußnote betrifft das Problem von Alice, das ihre Mutter ganz im Sinne von Louis löst. Sie gibt hier mit allem berechtigten Stolz einer selbständigen Frau, die sich ihrer Natur bewußt ist, zu verstehen, daß eine Frau sich nicht zu schämen brauche, wenn sie ein Kind erwarte, auch dann nicht, wenn sie unverheiratet ist – im Gegenteil. Für das frühe 20. Jahrhundert ist dies wahrlich eine fortschrittliche Einstellung, die in Europa erst in den letzten Jahrzehnten sich allgemein verbreitet hat.

V. Kunst

Der Autor eines Künstlerromans hat es mit einer spezifischen Form der Glaubwürdigkeit zu tun. Er kann sich nicht mit ein paar Allgemeinheiten über das Schaffen seines Protagonisten, eines Dichters, Malers, Musikers, begnügen. Seine Darstellung wirkt vielmehr nur dann überzeugend, wenn er seinem Helden konkret bezeichnete Werke zuschreiben kann, die eine künstlerische Bedeutung haben und dem kulturellen Kontext der Zeit entsprechen – was keineswegs heißen soll, daß seine Werke einer Kunstmode folgen; denn auch ein Werk, das als Protest gegen seine Zeit gedacht ist, bleibt auf seinen historischen Kontext bezogen. Für diese schwierige Aufgabe des Faustus-Romans hat Thomas Mann bekanntlich den Rat eines Musikkenners, Adorno, eingeholt, der ihm die gewünschten Ideen zu Kompositionen reichlich lieferte.

Simenon stand vor einer analogen Aufgabe und er konnte sie auf zwei Arten erledigen. Er konnte sich an realen Gemälden bekannter Künstler orientieren und er konnte beschreibend Gemälde ersinnen, die es nur in seiner Vorstellung gab. Er hat sich für den zweiten Weg entschieden und man kann nur das Geschick bewundern, mit dem er seine Aufgabe gemeistert hat. Er beschreibt vier oder fünf originelle Bilder von Louis ausführlich genug, so daß man seinen persönlichen Stil gut erkennen kann, und es wäre durchaus denkbar, daß sie im Kontext der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts entstanden seien.

Entscheidend für Louis' Laufbahn wurde seine Begegnung mit einem Angestellten einer großen Papierhandlung mit Malereibedarf in der Rue de Richelieu, Suard, der später als Galerist seine Werke vertrieb und es ihm ermöglichte, den Posten in den Markthallen aufzugeben (S. 120ff.).

Für Louis' Kunstverständnis ist nun wesentlich, daß er ein Liebhaber reiner, leuchtender Farben ist und die braunen oder grauen Farbtöne ablehnt, die nicht funkeln; er weigert sich, die Farben zu vermischen. So kommt er von selbst auf die Idee einer pointilistischen Malerei, welcher Fachausdruck in dem Roman natürlich nicht auftaucht: „Er wählte einen feinen Pinsel und setzte auf den Karton kleine Flecken reiner Farben. Denn er war beunruhigt (hanté) von den reinen Farben. Sie waren nach seinem Geschmack nie klar genug, flimmernd genug.“ (S. 126). Als er einige Jahre an der Mittelmeerküste verbringt, stört ihn das grelle Licht, „das alles verschlingt, alles erstickt. Es bleibt nur eine Art Brei.“ (S. 183).

Außerdem ist sein Kunstverständnis gewiß dadurch geprägt, daß er von Kind an ein Liebhaber geschlossener, zumindest überschaubarer Räume ist: das Zimmer, die Straße, die Markthallen, das vertraute Wohnviertel. Er bevorzugt klar begrenzte, strukturierte Gesichtsfelder.

Der Erzähler beschreibt nun einige Gemälde Louis', so daß man davon eine anschauliche Vorstellung gewinnt. An erster Stelle das Bild, das Louis „La Guerre“ oder „Le Defilée“ nennt: einen Aufmarsch nackter Soldaten in Richtung auf den Arc de Triomphe, der durch die gespreizten Beine einer Frau ersetzt ist (S. 152). Dann ein Bild, das Louis „Der kleine Zug von Arpajon“ nennt, eine Reminiszenz an die Markthallen, ein Bild, das ihre Quintessenz zum Ausdruck bringen soll (S. 153). Am merkwürdigsten ist vielleicht das „Portrait von Louise“, seiner ersten Geliebten, weil es nicht ihre Gestalt abbildet, sondern die räumliche Umgebung seines erotischen Erlebnisses (S. 159).

Was nun die Erklärung seiner Kunst angeht, so unterscheidet Louis sich von allen redseligen Kommentatoren ihrer Werke und natürlich erst recht von den enthusiastischen Kunstkritikern, die oft genug einer Rhetorik leerer Schlagwörter huldigen. Suard meint, Louis' künstlerisches Geschick sei auch darauf zurückzuführen, daß er kein Bedürfnis habe, seine Bilder wirklich zu verstehen (S. 167). So fällt denn Louis' Kommentar zu seiner Kunst recht lakonisch aus. Er meint im wesentlichen, daß er die Wirklichkeit nicht kopieren wolle, einen Stuhl, eine Straße, eine Frau, eine Straßenbahn: „Was er erreichen wollte, war vielmehr die Wirklichkeit selbst, jene, die er sah, oder vielmehr die, die sich in seinem Geist bildete, ohne daß er es ausdrücklich tat.“ (S. 134) Zu der Intention, die er mit dem Porträt von Louise verfolgt, bemerkt er: „Was ich noch nicht erreichen konnte, das ist das Knistern, das ich wollte, den schwingenden Raum zwischen den Gegenständen. Verstehen Sie?“ (S. 165)

Die verständlichste Auskunft über sich selbst gibt er in den berühmt gewordenen Schlußsätzen des Romans, die Assouline mit dem schönen Kunstwort „simononissime“ nennt (Assouline 1996, 749). Louis erinnert sich wehmütig an seine Kindheit: „Er dachte an die Strohsäcke, das Bett von Emilie, die Rue Mouffetard, den Karren, der in den Markthallen ankommt. / Hatte er nicht allen, der ganzen Welt, etwas genommen? Hatte er sich nicht ihrer Substanz bedient? (...) Meister, kann ich Sie fragen, welches Bild Sie von sich selbst haben? / Er überlegte nicht lange. Sein Gesicht erhellte sich für einen Augenblick, bis er fröhlich und verschämt sagte: Das eines kleinen Jungen.“ (S. 185f.).

Ich will diese Besprechung nicht schließen, ohne noch ein Wort über die überragende Erzählkunst Simenons zu sagen, die sich in kaum noch zu überbietender Form im Schlußkapitel schön zeigt, wo er die losen Fäden der Geschichte aufgreift und zusammenfügt. In zehn, zeitlich aufeinander folgenden Episoden läßt er in der Erinnerung die Personen und die Themen des Romans Revue passieren: der Brief Guys über seine Erlebnisse, Gabrielles zweite Heirat, das spätere Schicksal Vladimirs und Alices, der erste Ruhm und die Entstehung der Legende von Louis. Die Episoden sind aber nicht durch verbindende Sätze aneinandergereiht, sondern durch harte Schnitte ohne Übergang montiert. Es ist eine parataktische Komposition, die durch die Zeitfolge und den Rhythmus der Sprache und der Themen zu einem Ganzen zusammengefügt ist. Ein Kabinettstück der Erzählung, ein Kapitel, das Simenon übrigens an einem Tag aus dem Handgelenk auf das Papier zauberte. Wiederum fühlt man sich an das Wort van Goghs erinnert: „Wenn Dir einer sagt, das sei zu schnell gemalt, kannst Du antworten, er habe zu schnell geschaut.“

Es dürfte klar geworden sein, daß die Geschichte des Louis Cuchas ein epischer Roman ist, bei dem im Unterschied zu dem Modell des dramatischen Spannungsromans, das Simenon sonst bevorzugt, der Akzent des Interesses auf den einzelnen Episoden liegt, die den Weg der gleichsam naturwüchsigen, von jeder Akademie denkbar weit entfernten Bildung des angehenden Malers ausmachen. Die Frage aber, die die Episoden zu einer sinnvollen, intellektuell überaus fesselnden Einheit verbindet, lautet: Wie wird aus dem Jungen der Rue Mouffetard ein großer Maler?

VI. Kontrastfiguren

Simenon hat in seinem Œuvre mehrere Künstlergestalten beschrieben, die in künstlerischer und geistig-moralischer Hinsicht das genaue Gegenteil zu dem kleinen Heiligen darstellen. Ein Jahr, bevor er dessen Geschichte schrieb, im Juni 1963 erzählte er in *Maigret et le fantôme* eine Episode geplanter Kunstfälschungen, die von einem reichen holländischen Sammler im Verein mit einem amerikanischen Kunstkritiker organisiert und von einem hochbegabten Maler durchgeführt werden. Von ihm heißt es: „Er war eine Art verrücktes Genie, im Übermaß sexuell besessen“ (Simenon 1967, 180). Er bleibt als Figur vollkommen im Hintergrund des Romans, kaum wahrnehmbar als Individuum, vielmehr nur das Beispiel eines von seinen Leidenschaften beherrschten Künstlertyps. Übrigens der schlagende, durchaus glaubhafte Beweis gegen die Wahrheit von Freuds These von der Sublimierung der Kunst, die schon Karl Kraus verspottet hat.

Dieser Maigret-Roman zeichnet sich dadurch aus, daß er einen Fall beschreibt, der an einem einzigen Tag gelöst wird – ein Roman der Zeitnot, eines Wettlaufs mit der unaufhaltsam entfliehenden Zeit, den Maigret verliert – was heißen soll, daß seine Mitarbeiter zu spät kommen, um den Maler retten zu können.

In *Mon ami Maigret* (1949) tritt wiederum ein Kunstfälscher auf, der Holländer Jet de Greef, ein hochbegabter Maler, der zugleich ein radikaler Nihilist ist. Als bei einer Ausstellung seiner Bilder in Paris kein Gemälde verkauft wird, verbrennt er sie hinterher alle, und verlegt sich auf das Malen von Bildern im Stil berühmter Meister, „um zu beweisen daß er kein Sonntagsmaler ist“. Und er fühlt sich höchst befriedigt, wenn er die Wirkung seiner Fälschungen erlebt: „Welche Rache an den Leuten, die Sie nicht verstehen, wenn sie eines Ihrer

Bilder gesehen haben, gezeichnet mit einem berühmten Namen, aufgehängt an einer Bildleiste des Louvre oder eines Museums von Amsterdam.“ (Simenon 1967, 183).

De Greef ist aber nicht nur ein begabter Bilderfälscher, sondern auch ein Mörder aus rein nihilistischen Motiven. Er „empfindet das Bedürfnis, das Leben zu beschmutzen“ (l.c. 86), und er hat das Verlangen zu töten um zu töten (l.c. 184). Diese Künstlergestalt ist in ästhetischer und moralischer Hinsicht das genaue Gegenteil von Louis Cuchas.

Dies gilt erst recht von den Künstlern, der Gruppe junger Maler, Bildhauer, Studenten, die Simenon in dem frühen Maigret-Roman *Le pendu de Saint-Pholien* (1931, *Der Gehängte von Saint-Pholien*) porträtiert. Wenn *Le petit saint* eine Hymne auf das Leben ist, so schildert dieser Roman eine Verfluchung des Lebens. Diese trunkene, sich an nihilistischen Ideen berausende Gruppe junger Schwärmer, die sich „Gefährden der Apokalypse“ nennt, meint, man könne töten um zu töten, „weil das Leben nichts ist, nur ein Zufall, eine Krankheit auf der Haut der Erde“ (Simenon 1974, 166).

Es ist ein abenteuerlicher Roman, in dem Maigret letztlich auf die Bestrafung der Schuldigen verzichtet, ein düsterer Roman über ein Jahrzehnt der Verzweiflung, bemerkenswert auch darin, daß seine entscheidende Episode in Lüttich spielt und der Kommissar sich als ein Mann erweist, der doch ein wenig von Kunst versteht. Die gewöhnlichen Armen werden in demselben Geiste beschrieben wie die Leute der Rue Mouffetard, auch wird hier das gleiche Kaufhaus, la Belle Jardinière, erwähnt wie im *Kleinen Heiligen*.

In *Un échec de Maigret* (1956, *Ein Mißerfolg Maigrets*) zeichnet Simenon das Porträt eines Mannes, der durch und durch boshaft und gemein ist, eines erfolgreichen Geschäftsmannes, der ein diabolisches Vergnügen dabei empfindet, seine Kontrahenten zu demütigen und zu ruinieren, so daß einige Selbstmord begehen, andere in seiner Umgebung auf der letzten Stufe der Resignation verzweifeln dahinleben. Kurzum, ein Mensch, der das humane Weltbild Maigrets, der die Verbrecher wohl verstehen, aber grundsätzlich nicht verurteilen möchte, ernsthaft infrage stellt: „Was den Kommissar vielleicht verwirrte, war die Bosheit, die er hinter allen Taten und Gesten Fumals erriet, denn er hat es immer abgelehnt, an die reine Bosheit zu glauben“ (Simenon 1967, 76). Kein Intellektueller, der sich an nihilistischen Ideen berauscht, sondern ein Nihilist der gemeinen Praxis, der an das Wort Léon Bloys denken läßt, der einmal sagte, daß „Skribenten, die sich mit phantastischen Formen des Satanismus beschäftigen, dabei die Bösartigkeit ihres Kolonialwarenhändlers an der nächsten Straßenecke übersehen“. (Cf. Quack 2000, 63).

An diese Kontrastfiguren des moralisch Bösen in Simenons Werk sollte man denken, wenn man die Gestalt des Kleinen Heiligen richtig einschätzen möchte. Sie ist alles andere als gewöhnlich und trivial, wie denn auch das Gute so wenig banal ist wie das Böse. Dies ist auch die Meinung Maigrets, der einmal zu einem unkomplizierten Kriminalfall bemerkt: „Eine banale Affäre, insofern man eine Affäre, die das Schicksal mehrerer Menschen betrifft, als banal bezeichnen könnte“ (Simenon 1967, 9).

Literatur

Georges Simenon:

Le petit saint (1964). Paris 1993

Le pendu de Saint-Pholien (1931). Paris 1974.

Mon ami Maigret (1949). Paris 1963.

Un échec de Maigret (1956). Paris 1967.

Maigret et le fantôme (1963). Paris 1967.

Als ich alt war. Tagebücher 1960-1963. Dt. L. Birk. Zürich 1977.

Intime Memoiren. Dt. H.J. Hartstein u.a. Zürich 1982.

Assouline, Pierre: *Simenon*. Paris 1996.

Benn, Gottfried: *Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt 1982.

Borges, Jorge Luis: Über Chesterton. In: *Ausgewählte Essays*. Frankfurt 1981.

Doderer, Heimito von: *Tangenten. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950*.

München 1968.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Eine philosophische Hermeneutik*.

Tübingen 1965.

Poe, Edgar Allen: Philosophie der Einrichtung. In: *Das gesamte Werk*. Herrsching

1980, Bd. 9.

Quack, Josef: *Die Grenzen des Menschlichen. Über Georges Simenon, Rex Stout,*

Friedrich Glauser, Graham Greene. Würzburg 2000.

–, *Über das authentische Selbstbild. Bemerkungen zum Tagebuch*. Hamburg 2016.

Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Hg. G. Fricke u.a. München 1967.

Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1989.

© J.Q. 14. Juni 2018