

Intermedialität und Gedächtnis bei Claude Simon

Einleitung

Claude Simon (1913–2005) stellt in seinen Romanen Gedächtnis und Erinnerung ins Zentrum.¹ Das Gedächtnis wird primär vermittelt durch individuelle Erinnerung an eine selbsterlebte Vergangenheit; insbesondere gilt dies für die Erinnerungsromane wie etwa *La Corde raide* (1947), *La Route des Flandres* (1960), *Histoire* (1967), *Les Géorgiques* (1981), *L'Acacia* (1989) oder *Le Tramway* (2001). In diesen Romanen erweist die Erinnerung sich jedoch nur bedingt als für die Rekonstruktion der Vergangenheit geeignet. Dies kann damit zusammenhängen, dass der Erinnernde über zu wenige Informationen verfügt, um die eigene Geschichte vollständig überblicken und vor allem, um sie verstehen zu können. Um etwa zu begreifen, weshalb der Rittmeister de Reixach mit gezücktem Säbel in den sicheren Tod durch die Kugel eines deutschen Heckenschützen geritten ist, greift Georges, der Protagonist von *La Route des Flandres*, auf die Hilfe anderer Zeugen (Blum, Iglésia, Corinne) zurück, aus deren Erzählungen er sich ein Bild über de Reixach zu machen versucht, welches die sinnlose, selbstmörderische Geste des Rittmeisters erklären könnte. Allerdings sind, wie sich zeigt, die von Georges eingeholten Erkundungen und Zeugenaussagen ungeeignet, die Vergangenheit als kohärentes Sinn Ganzes zu restituieren. Denn die Vergangenheit ist die Totalität der Perspektiven all jener, die an den Ereignissen beteiligt waren. So ergäbe, wie es im Text heißt, nur die – unmögliche – Vereinigung der Perspektiven von Georges und dem Heckenschützen, der de Reixach getötet hat, als den beiden Zeugen dieses Ereignisses, die »totalité de l'énigme« desselben, und zwar weil der Schütze wusste, was mit de Reixach passieren würde, Georges hingegen, was zuvor mit ihm passiert war, und weil nur diese beiden Perspektiven zusammengenommen das Ereignis vollständig restituieren könnten.² Selbst dann allerdings müsste man von der nicht mehr restituierbaren Perspektive des Opfers de Reixach abstrahieren. Eine vollständige und au-

1 Vgl. hierzu grundlegend Rainer Warning, »Claude Simons Gedächtnisräume: *La Route des Flandres*«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 356–384.

2 Claude Simon, *La Route des Flandres*, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 193–412, hier S. 411.

thentische Restitution der Vergangenheit ist also schon für selbsterlebte Ereignisse unmöglich.

Hinzu kommt, dass die Lebensgeschichte des Erzählers oder des Protagonisten eingebettet ist in eine tief in die Vergangenheit zurückreichende Familiengeschichte, welche der Erinnernde *per definitionem* nur aus zweiter Hand kennen kann. Diese Konstellation wird etwa in *La Route des Flandres*, *Histoire*, *Les Géorgiques* und *L'Acacia* in verschiedener Weise durchgespielt. In Bezug auf die Familiengeschichte gibt es von einem bestimmten Zeitpunkt an keine eigenen Erinnerungen, sondern es existieren nur kryptische Spuren, Überbleibsel, Reste der Vergangenheit. Solche Reste vergangenen Geschehens haben zeichenhaften Charakter. Sie werden zu Medien der Erinnerung. Dabei kann es sich um Texte, Dokumente, Grabschriften, Bilder, Photographien o. ä. handeln. Diese Elemente sind lückenhafte, fragmentarische Zeugen der Vergangenheit. Als solche sind sie schwer oder gar nicht zu entziffern. Sie können nicht Grundlage einer historiographisch exakten Rekonstruktion der Vergangenheit sein, sondern allenfalls Auslöser für eine phantasmatische, fiktionale Neuschaffung derselben. Ein Beispiel für diesen Vorgang ist der Roman *Histoire*. Der Protagonist findet in einer Schublade alte Postkarten, die sein Vater an seine Mutter geschrieben hat und die ihm Anlass geben, die Geschichte seiner Eltern zu imaginieren. Die Narration speist sich dabei aus der Deskription der Postkartenmotive und anderer Bilder, wobei es nicht selten zu einer die phantasmatische Identifikation des Protagonisten mit seinen Eltern anzeigenden Grenzverwischung kommt: Die beschriebenen Bildmotive haben scheinbar unmittelbar diegetischen Status, sind scheinbar realer Handlungsort, erweisen sich dann aber im nachhinein als Postkartenmotive. Die Bildbeschreibung kommt im Gewand der Erzählung daher und führt den Leser zumindest vorübergehend in die Irre. Die Erzählung der Geschichte der Eltern hat somit weitgehend konjekturalen, hypothetischen Charakter.³ Ein anderes signifikantes Beispiel ist *Les Géorgiques*. Hier versucht ein ehemaliger Kavalleriesoldat, wie Georges Opfer des Zweiten Weltkriegs, anhand von Schriftstücken und Dokumenten den Lebenslauf eines entfernten Vorfahren, des Napoleonischen Generals

3 Vgl. hierzu ausführlicher Thomas Klinkert, »Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec«, in: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen 2001, S. 117–146, hier S. 127–132.

L. S. M., zu rekonstruieren. Auch diese Restitution ist fragmentarischen Charakters und bleibt weitgehend hypothetisch.

Schließlich und vor allem ist auch zu bedenken, dass in Simons Romanen der Erinnernde als Kriegsteilnehmer Opfer von Gewalt wurde,⁴ welche ihre Spuren in Form von Traumatisierungen, und das heißt: Entstellungen der Erinnerung, hinterlassen hat.⁵ Die individuelle Erinnerung bedarf somit der Erweiterung und Ergänzung durch verschiedene mediale Formen, wie etwa Gemälde, Briefe, Photographien, Postkarten usw. Solche Bilder und Dokumente fungieren als externe Informationsspeicher und supplementieren einerseits das lückenhafte Gedächtnis des Erinnerungssubjekts, andererseits generieren sie den Schreibprozess und somit den Text, etwa in *Histoire* (1967), *La Bataille de Pharsale* (1969) oder *Tripityque* (1973).

Die Bezugnahme auf Bilder im Zusammenhang mit Erinnerung und Schreiben erscheint nicht als zufällig, wenn man bedenkt, dass für Claude Simons Romanästhetik die moderne Malerei, exemplarisch vertreten durch den von ihm bewunderten Maler Paul Cézanne, von Beginn an besonders wichtig ist.⁶ Die Malerei wendet sich seit Cézanne von der mimetischen Repräsentation von Wirklichkeit ab und stellt in selbstbezüglicher Art und Weise die Gemachtheit des Bildes in den Vordergrund. In seiner wichtigen poetologischen Schrift »La fiction mot à mot« (1971/72) schreibt Simon, dass weder die chronologische Ordnung noch die Richtigkeit der Beobachtung sowie der Darstellung von Charakteren und Sitten als Kriterien zur Qualitätsbeurteilung von Romanen tauglich seien, weil sie an den Text etwas ihm Äußerliches herantrügen. Anschließend stellt er folgende Frage:

Est-ce qu'il n'est donc pas permis de se demander non seulement si, de même qu'indépendamment des choses représentées (nature morte, paysage, nu) il

4 Vgl. hierzu Wolfram Nitsch, *Sprache und Gewalt bei Claude Simon. Interpretationen zu seinem Romanwerk der sechziger Jahre*, Tübingen 1992 und Dorothea Schmidt, *Schreiben nach dem Krieg. Studien zur Poetik Claude Simons*, Heidelberg 1997.

5 Zum Zusammenhang von Trauma und Gedächtnis bei Simon vgl. Thomas Klinkert, »Claude Simon et la mémoire traumatisée«, in: Peter Kuon (Hg.), *Trauma et Texte*, Frankfurt a. M. 2008, S. 133–149.

6 Simons Affinität zur Malerei wurde vielfach untersucht; vgl. insbesondere Claud DuVerlie, »Pictures for Writing: Premises for a Graphopictology«, in: Randi Birn/Karen Gould (Hg.), *Orion Blinded. Essays on Claude Simon*, Lewisburg 1981, S. 200–218; Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble 1998; Peter Janssens, »Une restitution par la peinture: Claude Simon«, in: Paul Joret/Aline Remael (Hg.), *Language and Beyond/Le langage et ses au-delà*, Amsterdam/Atlanta 1998, S. 415–429.

existe une logique de la peinture en soi, il n'existerait pas aussi une certaine logique interne du texte, propre au texte, découlant à la fois de sa musique (rythme, assonances, cadence de la phrase) et de son matériau (vocabulaire, »figures«, tropes – car notre langage ne s'est pas formé au hasard), mais encore si cette logique selon laquelle doivent s'articuler ou se combiner les éléments d'une fiction n'est pas, en même temps, fécondante et, par elle-même, engendrante de fiction.⁷

Sollte es also etwa nicht erlaubt sein zu fragen, nicht nur, ob es nicht, ebenso wie es eine Logik der Malerei an sich gibt, unabhängig von den dargestellten Dingen (Stilleben, Landschaft, Akt), auch eine gewisse innere Logik des Textes geben könnte, die dem Text eigen wäre und sich sowohl aus seiner Musik (Rhythmus, Assonanzen, Satzkadenz) als auch aus seinem Material (Vokabular, »Figuren«, Tropen – denn unsere Sprache ist nicht zufällig entstanden) ergäbe, sondern auch, ob diese Logik, nach der die Elemente einer Fiktion artikuliert oder kombiniert werden müssen, nicht gleichzeitig fruchtbar wäre und aus sich selbst heraus Fiktion erzeugen könnte.

Es geht Simon, wie man an dieser Passage erkennen kann, um die Entwicklung einer Schreibweise, die einer Eigenlogik des Textuellen (»logique interne du texte, propre au texte«), nicht mehr einer Logik des Mimetischen (»indépendamment des choses représentées«) folgt. Der Text soll nicht eine ihm vorgängige Wirklichkeit nachzuahmen versuchen (beziehungsweise weniger naiv ausgedrückt: die von ihm modellierte narrative Welt soll nicht die Illusion erwecken, als sei sie die textuelle Übersetzung einer realen Welt), sondern es soll so sein, dass der Text sich aus sich selbst heraus generiert (»fécondante et, par elle-même, engendrante de fiction« – so soll die Logik beschaffen sein, gemäß welcher der Text sich artikuliert). Die Eigenlogik des Textuellen bringt Simon auf einen aus der Mengenlehre entlehnten Begriff: den der Eigenschaft oder des Merkmals (»qualité«). Als Beispiel nennt er die Bildung einer Schnittmenge aus einer Menge A (die aus verschiedenfarbigen *Kreisen* besteht, von denen manche, aber nicht alle schwarz sind) und einer Menge B (die aus verschiedenen *schwarzen Figuren* besteht, von denen manche, aber nicht alle die Form des Kreises haben). Der Schnittmenge zugehörig sind nun genau jene Elemente, die *zugleich* das allen Elementen der Menge A (Kreisförmigkeit) und das allen Elementen der Menge B gemeinsame Merkmal (schwarze Farbe) aufweisen. In diesem Sinne versucht Simon eine Schreibweise zu definieren, in der die textuelle Anordnung nicht mehr auf der

7 Claude Simon, »La fiction mot à mot«, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 1184–1202, hier S. 1188.

Chronologie der erzählten Ereignisse beruht, sondern auf der Zueinandergruppierung von Elementen mit gemeinsamen Merkmalen:

Eh bien, toutes proportions gardées bien sûr, ne pourrait-on pas chercher, dans la fiction, à non plus aligner une succession d'éléments, mais à réunir des ensembles où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités? La saveur d'une madeleine (c'est-à-dire la qualité d'une certaine sensation – inséparable, doit-on le dire, de la saveur du mot *madeleine*: sa matière, sa morphologie molle, détrempee (ma... eleine) dans laquelle s'enfonce, dure, la dent du *d*), transporte Proust, à travers le temps et l'espace, d'un lieu dans un autre. De la même façon, certaines *qualités* communes regroupent ou si l'on préfère cristallisent dans un ensemble des éléments apparemment aussi disparates que ceux dont je parlais tout à l'heure (le fleuve tropical, l'enfant sur le trottoir, la vieille dame dans le hall de l'hôtel), exactement comme certaines qualités communes (harmoniques ou complémentaires, rythme, arabesque) rassemblent dans un tableau, permettent d'y cohabiter en constituant un ensemble *pictural* cohérent, les objets ou les personnages qui y sont représentés, même si, dans la »logique« du »réel«, ils paraissent absolument incroyables, comme par exemple les monstres de Jérôme Bosch, les deux yeux dans un même profil de Picasso ou une *Pêche à la baleine* de Paul Klee, car, là aussi, ce n'est pas la vraisemblance imitative qui importe mais une autre espèce de vraisemblance et de crédibilité, autrement dit, la crédibilité picturale.⁸

Könnte man nun also nicht *mutatis mutandis* versuchen, in der Fiktion nicht mehr eine Reihe von Elementen aneinanderzufügen, sondern Mengen zusammenzubringen, in denen sich die Elemente entsprechend ihren Eigenschaften kombinieren? Der Geschmack einer Madeleine (das heißt die Qualität einer bestimmten Empfindung – untrennbar, wie man nicht eigens betonen muss, vom Geschmack des Wortes *Madeleine*: sein Material, seine nachgiebige, aufgeweichte Morphologie (ma... eleine), in die der harte Zahn des *d* eingebettet ist), transportiert Proust durch Zeit und Raum von einem Ort zum anderen. Genauso werden durch bestimmte gemeinsame *Qualitäten* bestimmte Elemente, die scheinbar so unterschiedlich sind wie die, von denen ich vorhin gesprochen habe (der tropische Fluss, das Kind auf dem Bürgersteig, die alte Dame in der Hotellobby), zusammengefügt oder, wenn man es vorzieht, zu einem Ganzen herauskristallisiert, exakt so wie bestimmte gemeinsame Qualitäten (harmonisch oder komplementär, Rhythmus, Arabeske) in einem Gemälde die dort abgebildeten Gegenstände oder Figuren zusammenbringen, ihnen ermöglichen, zusammenzuleben, indem sie ein kohärentes *Bild* ganzes bilden, auch wenn sie in der »Logik« des »Realen« absolut unglaublich erscheinen, wie etwa Hieronymus Boschs Monster, Picassos zwei Augen im selben Profil oder Paul Klees *Walfang*, denn auch hier kommt es nicht auf die imitative Wahrscheinlichkeit an, sondern auf eine andere Art von Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit, anders gesagt: auf die bildliche Glaubwürdigkeit.

8 Ebd., S. 1190 (Hervorh. im Text).

Drei Elemente verbinden sich in dem zitierten Passus zu einer Poetologie des (neo)avantgardistischen Romans: (1) Die Abkehr von der Dominanz der chronologischen Ordnung beziehungsweise der zeitlichen Sukzession (»ne pourrait-on pas chercher, dans la fiction, à non plus aligner une succession d'éléments«). (2) Die Hinwendung zu einer ›Logik gemeinsamer Merkmale‹. Diese Logik wird beispielhaft illustriert an Marcel Prousts Madeleine, welche bekanntlich ein erinnerungsauslösendes Moment ist, das zeitlich getrennte Ereignisse auf der Basis einer Merkmalsidentität (identisches Geschmackserlebnis) nebeneinanderstellt und damit die Oberflächenstruktur des Textes von der Chronologie der erzählten Ereignisse dissoziiert. Der Hinweis auf Prousts *mémoire involontaire* impliziert eine für Simon charakteristische Dominanz der Erinnerung und die damit zusammenhängende assoziative Erzählweise. Der Verweis auf die Madeleine ist im vorliegenden Zusammenhang nicht nur deshalb von Relevanz, weil Proust für Claude Simon ein maßgeblicher Referenzautor war, sondern auch, weil hier die Argumentation die Signifikantenebene mit einbezieht: »la qualité d'une certaine sensation – inséparable, doit-on le dire, de la saveur du mot *madeleine*«. (3) Die Orientierung an der Malerei, in der Simon zufolge die ›Logik gemeinsamer Merkmale‹ bereits paradigmatisch verwirklicht worden ist, und zwar sowohl in der Vergangenheit (Hieronymus Bosch) als auch im 20. Jahrhundert (Picasso, Paul Klee). Was Simon anstrebt, ist somit eine Schreibweise, in der die Textsyntagmatik nicht auf Chronologie beruht, sondern auf Merkmalsidentitäten, was bedeutet, dass der Fokus von der Ebene des extratextuellen Signifikats hin zur textuellen Verfasstheit verschoben wird. Denn aufgrund des Fehlens einer Chronologie und aufgrund des montageartigen Nebeneinanderstellens der verschiedenen, chronologisch getrennten Handlungselemente sowie auch – wie man hinzufügen muss – aufgrund der unscharfen Konturen des Textsubjekts wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten zwangsläufig auf die textuelle Ebene gelenkt. Immer wieder muss man beim Lesen innehalten, um die internen Korrespondenzen, die Analogien und Differenzen, die rekurrenten Lexeme usw. zu erkennen und sie korrekt den jeweiligen Textfragmenten zuzuordnen. Der Leser kann also nicht mehr einfach eine Geschichte rezipieren, sondern muss sich diese sozusagen erst einmal selbst zusammensetzen – und er kann dies nur tun, indem er sich auf den Text in seinem So-Sein einlässt.

Simons Schreibweise orientiert sich also, wie er selbst sagt, an der Logik der Erinnerung und an der Logik des Pikturalen beziehungsweise der Textualität und damit auch der Medialität. Der Zusammenhang von Ge-

dächtnis und (Inter-)Medialität steht somit im Zentrum von Claude Simons Poetologie. Im Folgenden soll dieser Zusammenhang näher untersucht werden.⁹

1. Terminologische Klärungen

Bevor ich zur konkreten Textanalyse komme, ist es zunächst erforderlich, den Begriff der Intermedialität definitorisch zu präzisieren. Irina O. Rajewsky hat die vorhandenen Begriffsverwendungen kenntnisreich miteinander abgeglichen und schlägt folgende Unterscheidungen innerhalb des Gegenstandsbereichs intermedialer Forschung vor:¹⁰

(1) »Das Phänomen der Medienkombination, auch bezeichnet als mediales Zusammenspiel, Multi-, Pluri- oder Polymedialität, Medienfusion.«¹¹ Diese Erscheinungsweise von Intermedialität findet sich beispielsweise im Film, in der Oper, im Lied, in der Multimedia-Show usw.

Die Qualität des Intermedialen betrifft im Falle der Medienkombination die Konstellation des medialen Produkts, d. h. die Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur Bedeutungskonstitution des Gesamtprodukts beitragen. »Intermedialität« stellt sich hier demnach als ein kommunikativ-semiotischer Begriff dar, der – dies ist entscheidend – auf der Addition mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener medialer Systeme beruht.¹²

(2) »Das Phänomen des Medienwechsels, auch bezeichnet als Medientransfer oder Medientransformation.«¹³ Darunter fallen beispielsweise Literaturverfilmungen, Adaptationen, Inszenierungen dramatischer Texte u. ä.

Die Qualität des Intermedialen betrifft hier den Produktionsprozeß des medialen Produkts, d. h. den Prozeß der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prätextes« bzw. »Text«substrats in ein anderes Medium, also aus einem se-

9 Vgl. als Seitenstück hierzu auch Thomas Klinkert, »Claude Simon«, in: Fernand Hörner/Harald Neumeyer/Bernd Stiegler (Hg.), *Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Portraits von Schiller bis Gosciny/Uderzo*, Bielefeld 2010, S. 183–202.

10 Irina O. Rajewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne*, Tübingen 2003, S. 18–22.

11 Ebd., S. 18.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 19.

miotischen System in ein anderes. ›Intermedialität‹ wird hier zu einem produktionsästhetisch orientierten, genetischen Begriff. Der Ursprungs›text‹ wird zur ›Quelle‹ des medialen Produkts, dessen Genese ein jeweils medienspezifischer und obligatorischer Transformationsprozeß intermedialen Charakters zugrunde liegt.¹⁴

(3) »Das Phänomen intermedialer Bezüge, z. B. der Bezug eines literarischen Textes (entsprechend eines Films oder Gemäldes) auf ein bestimmtes Produkt eines anderen Mediums oder auf das andere Medium *qua* semiotischem System bzw. auf bestimmte Subsysteme desselben [...]« Gemeint sind hier Phänomene wie die »filmische Schreibweise‹ bzw. die ›Filmisierung der Literatur‹, die ›Literarisierung des Films‹, die ›Musikalisierung literarischer Texte‹, die ›Narrativisierung von Musik‹, ebenso Phänomene wie das der Ekphrasis oder der *transposition d'art*.« Materiell vorhanden ist in solchen Fällen nur ein Medium, welches indes semiotisch auf ein zweites Medium (oder auf mehrere Medien) verweist.

Die Qualität des Intermedialen betrifft in diesem Fall ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zum anderen Medium *qua* System bzw. zu bestimmten Subsystemen desselben herstellen kann. Das Medienprodukt verwendet also über seine ›normalen‹ Verfahren der Bedeutungskonstitution hinaus auch Verfahren intermedialer Natur und konstituiert sich so in Relation zu einem anderen medialen System bzw. zu einem einzelnen Produkt eines anderen Mediums. Dies führt dazu, daß das kontaktgebende Medienprodukt oder mediale System in seiner Differenz und/oder Äquivalenz ›mitrezipiert‹ wird. [...] ›Intermedialität‹ wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei *per definitionem* immer nur ein Medium in seiner Materialität präsent ist. Es [...] werden Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert oder, soweit dies möglich ist, reproduziert.¹⁵

Die Formen 1 (Medienkombination) und 2 (Medienwechsel) sind bei Claude Simon nicht ausgeschlossen, wenngleich sie insgesamt doch eine eher untergeordnete Rolle spielen. Als ein Beispiel für Medienkombination wäre etwa *Femmes* (1966) zu nennen, ein Text über 23 Bilder von Miró, die – zumindest in der bei Maeght erschienenen Erstausgabe – im Buch auch reproduziert werden. Allerdings erscheint Simons Text in einer Neuauflage 1983 unter dem Titel *La Chevelure de Bérénice* dann ohne die Bil-

14 Ebd.

15 Ebd., S. 20f. (Hervorh. im Text).

der. Die Medienkombination scheint, so kann man aus dieser Abtrennung des verbalen Textes von den Bildern schlussfolgern, für Simon nicht von essentieller Bedeutung gewesen zu sein. Ein weiteres Beispiel ist das 1988 bei dem Verleger Rommerskirchen in Remagen-Rolandseck erschienene *Album d'un amateur*, eine Sammlung von Texten über Zeichnungen und Photographien, die hauptsächlich von Simon selbst stammen. Auch der Medienwechsel ist Simon nicht fremd. So schreibt er im Jahr 1961 ein Drehbuch nach seinem Roman *La Route des Flandres* (1960). Dieses Drehbuch wird in *Le Jardin des Plantes* (1997)¹⁶ wieder aufgegriffen, allerdings hier als imaginäres Drehbuch.¹⁷ Die für Simon weitaus charakteristischste Form der Intermedialität ist die dritte von Rajewsky unterschiedene: die der intermedialen Bezüge. Im semiotischen System des geschriebenen Textes wird auf andere semiotische Systeme (Gemälde, Statue, Münze, Photographie usw.) verwiesen, diese werden beschrieben, analysiert, kommentiert, sie dienen als Vergleichsgegenstände, aber auch als ›Generatoren‹ (im Sinne von Jean Ricardou).¹⁸

2. Fallbeispiele aus *La Bataille de Pharsale*

Ich möchte nun im Folgenden den Zusammenhang von Gedächtnis und Intermedialität anhand von Beispielen aus *La Bataille de Pharsale* näher untersuchen. Das erste Beispiel ist ein Abschnitt aus dem zweiten Teil des Romans, »Lexique«. Dieser ›Eintrag‹ trägt den Titel »César«.¹⁹ In diesem Textauszug mit dem zunächst verwirrenden Titel (erst ganz am Ende des Passus wird Caesar erstmals thematisiert) steht von Beginn an die Erinnerung im Mittelpunkt. Der Ich-Erzähler erinnert sich an einen Aufenthalt in der Stadt Lourdes in einem dort gelegenen Hotel. Er befindet sich in Begleitung seiner Mutter und seiner Großmutter. Diese Konstellation verweist auf Marcel Proust. Der Proust'sche Erzähler reist in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* zusammen mit seiner Großmutter in das Seebad Balbec, wobei die zu Hause gebliebene Mutter im Geist immer präsent ist.

16 Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 903–1178, hier S. 1169ff.

17 Simon, *Œuvres*, S. 1522, Anm. 43.

18 Vgl. dessen Simon-Lektüre in Jean Ricardou, »La bataille de la phrase«, in: ders., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971, S. 118–158.

19 Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, S. 565–740, hier S. 642–645.

An verschiedenen Stellen von Simons Roman, beispielsweise im Motto des zweiten Teils,²⁰ finden sich deutliche Hinweise auf das Werk Marcel Prousts, welches für Claude Simon von ganz außerordentlicher Bedeutung ist.²¹ Hier nun lässt sich genauer zeigen, worin diese Bedeutung besteht.

Bei der vom Erzähler erinnerten Reise nach Lourdes ereignet sich etwas ganz Banales: Ein Hotelbediensteter hat der Familie die Koffer ins Zimmer getragen und wartet nun, in der Tür stehend, darauf, ein Trinkgeld zu erhalten. Die Großmutter besorgt dieses Geld, indem sie sich den Kragen öffnet und aus einer Börse, die sie als Brusttasche bei sich trägt, Geld herausholt. Gegenstand der Erinnerung ist die Überlagerung verschiedener Erinnerungsbilder und verschiedener Elemente der Vergangenheit. Zum einen ist es der Kragen des von der Großmutter getragenen Kleides, ein sogenannter Offizierskragen (»un de ces cols que l'on appelle, je crois ›officier‹«),²² zum anderen ein ovales Medaillon (»médaillon ovale«), auf dem ein weibliches Gesicht abgebildet ist; sodann eine Kette (»chaînette«) und ein herzförmiges Schmuckstück, das mit Rubinen gefasst ist.

Dieser »cœur [...] serti de rubis«²³ wird Jahre später Gegenstand einer unfreiwilligen Erinnerung, welche den Erzähler just in dem Moment erfasst, als er im Mai 1940 inmitten der Kriegereignisse in Flandern um sein Leben fürchten muss. So heißt es: »[...] ce cœur à peu près de la grosseur d'une noisette, également en or et serti de rubis, dont l'image, après des années d'oubli, devait ressurgir à la surface de ma mémoire tandis que je courais – ou plutôt me traînais – hors de souffle sur une voie de chemin de fer entre Dinant et Charleroi [...]«.²⁴ Es liegt hier eine unfrei-

20 Ebd., S. 627.

21 Vgl. hierzu Françoise van Rossum-Guyon, »De Claude Simon à Proust: un exemple d'intertextualité«, in: *Les Lettres Nouvelles* 4 (1972/73), S. 107–137, Michael Evans, »Intertextual Triptych: Reading across *La Bataille de Pharsale*, *La Jalousie* and *À la recherche du temps perdu*«, in: *Modern Language Review* 76/4 (1981), S. 839–847, Robin Lefere, »Claude Simon et Marcel Proust«, in: *Studi francesi* 34 (1990), S. 92–100, Thomas Klinkert, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996, S. 169–242, Rainer Warning, »Claude Simon und Marcel Proust. Mit einer Lektüre von Simons *Géorgiques*«, in: *Sur la Lecture. XI: Claude Simon*, Köln 2013, S. 51–97.

22 Simon, *La Bataille de Pharsale*, S. 642.

23 Ebd., S. 643.

24 Ebd. ([...] jenes ungefähr haselnussgroße Herz, ebenfalls aus Gold und mit Rubinen besetzt, dessen Bild nach Jahren des Vergessens in meiner Erinnerung wieder auftauchen sollte, als ich auf einer Eisenbahnlinie zwischen Dinant und Charleroi außer Atem rannte – oder besser gesagt, mich dahinschleppte [...]).

willige Erinnerung (»*mémoire involontaire*«) vor, wie wir sie von Proust kennen. Unfreiwillige Erinnerung bedeutet das unerwartete, nicht bewusst und intentional herbeigeführte Erinnern an eine vergangene Sinneswahrnehmung, in diesem Fall eine visuelle Wahrnehmung. Bei Proust kann das eine olfaktorische (der Geschmack einer in Lindenblütentee getunkten Madeleine) oder eine akustische Sinneswahrnehmung (das vom Schlag eines Löffels gegen einen Teller verursachte Geräusch) sein, aber auch eine taktile (eine gestärkte Serviette, die der Protagonist sich an den Mund führt). Diese Sinneswahrnehmung, die dem Ich bei ihrem ersten Auftreten nicht von großer Bedeutung zu sein schien und daher in Vergessenheit geraten ist, steigt zu einem späteren Zeitpunkt unerwartet aus der Tiefe des Gedächtnisses nach oben, macht sich bemerkbar und führt zu einer sehr intensiven, als glücklich empfundenen Erfahrung, welche auf der Identität eines Moments der Vergangenheit mit einem Moment der Gegenwart und damit auf einem ekstatischen Heraustreten aus der Zeit beruht. Bei Claude Simon nun – das unterscheidet ihn von Proust – verbindet sich die »*mémoire involontaire*« mit einer Erfahrung der Todesnähe. Bei Proust ist im Gegenteil die »*mémoire involontaire*« in der Regel ein Merkmal, das dem Erzähler das Gefühl gibt, den Tod überwinden zu können.²⁵

Darüber hinaus geht es in diesem Kapitel um die Idee des Geldes: »la notion – ou le concept – d’argent«.²⁶ Das Geld – von Niklas Luhmann als »symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium« bezeichnet²⁷ – ist thematisch, weil es, wie schon gesagt, darum geht, dass der Hotelbedienstete sein Trinkgeld bekommen soll. Das wäre nun nicht weiter bemerkenswert, aber vom Geld führt der Text mittels einer intermedialen Assoziationskette hin zu dem eigentlichen Titelgegenstand, nämlich Caesar. Dies zu beobachten ist sehr aufschlussreich, weil hier die entferntesten und heterogensten Gegenstände in einen Bezug (»rapport«) zueinander

25 So heißt es in der Madeleine-Episode: »J’avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel.« (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–89, Bd. 1, S. 44 – Ich hatte aufgehört, mich mittelmäßig, kontingent, sterblich zu fühlen.) Eine untypische Form der »*mémoire involontaire*« ist die »Wiederauferstehung« der toten Großmutter während des zweiten Balbec-Aufenthaltes, in der sich die Erinnerung nicht mit Euphorie, sondern mit Dysphorie verbindet und zu einer Todeserfahrung wird. Vgl. hierzu Thomas Klinkert, *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*, Köln 1998, S. 53–66.

26 Simon, *La Bataille de Pharsale*, S. 643.

27 Niklas Luhmann, *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. ²1989, S. 230ff.

gebracht werden.²⁸ Die Assoziationskette läuft von der sinnlichen Wahrnehmung des Geldes in seiner Materialität als Medium (»ces papiers sales aux couleurs grisâtres ou terreuses, fripés, exhalant une indéfinissable odeur de sur, de renfermé«)²⁹ über die Verbindung zu dem Ort, an dem diese Szene spielt, nämlich der Wallfahrtsstadt Lourdes, über die römischen Soldaten, die bei den in Lourdes stattfindenden Passionsprozessionen eine Rolle spielen (»les soldats romains grandeur nature«),³⁰ die einen Helm aufhaben, der genau dem Helm entspricht, den Julius Caesar trägt, und zwar als Wappenfigur eines Geldscheines. Das heißt also, dass sich hier die heterogensten Elemente miteinander verbinden, einerseits die Familiengeschichte des Erzählers (Mutter, Großmutter, Onkel Charles) und das Geld, welches den »pouvoir occulte« der »puissances obscures«³¹ symbolisiert, andererseits die Geschichte Roms und seiner Kriege beziehungsweise Caesars, des Feldherrn, der die Schlacht von Pharsalos gewonnen hat (und somit auch auf den Gesamttitel des Romans verweist), und schließlich die Geschichte des Christentums, welches in Lourdes einen seiner wichtigsten Wallfahrtsorte besitzt.

Interessanterweise stellt der Text vor allem die Brechungen der historischen Wirklichkeit in Form von medialen Repräsentationen und Transformationen dar. Es geht nicht um den »echten« Aufstieg zum Kalvarienberg, sondern um die Nachstellung desselben in Lourdes. Es ist nicht von der historischen Figur Julius Caesar die Rede, sondern von der Darstellung seines Profils auf einem Geldschein. Durch diese Brechungen und

28 Dies erinnert im Übrigen an die Proust'sche Poetik der »rapports«, vgl. Proust, *Recherche*, Bd. 4, S. 467f.: »Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents.« (Eine Stunde ist nicht nur eine Stunde, sondern ein Gefäß voller Düfte, Geräusche, Projekte und Klimata. Was wir Wirklichkeit nennen, ist eine bestimmte Beziehung zwischen diesen uns gleichzeitig umgebenden Empfindungen und Erinnerungen – eine Beziehung, die eine einfache kinematographische Vision unsichtbar macht, die sich umso weiter von der Wahrheit entfernt, als sie vorgibt, sich auf diese zu beschränken – eine einzigartige Beziehung, die der Schriftsteller wiederfinden muss, um deren beide unterschiedliche Terme in seinem Satz für immer miteinander zu verbinden.)

29 Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, S. 644 (jene schmutzigen, grau- oder erdfarbenen, zerknitterten, unbestimmt herb, muffig riechenden Papierlappen).

30 Ebd., S. 645.

31 Ebd., S. 644.

Verschiebungen ist es ja überhaupt erst möglich, dass die heterogenen Elemente zueinander in Bezug gesetzt werden. Das Heterogene – der Geldschein, die Großmutter, Caesar usw. – findet seinen gemeinsamen Nenner durch die teilweise medial vermittelte Präsenz in einer bestimmten Situation. Narrativ konstituiert wird diese Situation durch das erinnernde Bewusstsein des Erzählers. Dieses Bewusstsein fasst die heterogenen Bezüge zusammen und stellt einen komplexen »rapport« beziehungsweise ein Netz von »rapports« her, welche dem Erzähltext nicht präexistent sind, sondern welche in weit ausholenden Sätzen von diesem erst erzeugt werden müssen.

Die Erinnerung ist nicht unmittelbar zugänglich, es ist vielmehr erforderlich, dass sie in eine sprachliche Konstruktion übersetzt wird. Was gesagt wird, ist stets ein Effekt, eine Folgeerscheinung der sprachlichen Bewegung. Es gibt keinen vorgängigen Sinn, den man sprachlich nur noch abbilden müsste, sondern der Sinn entsteht umgekehrt erst aus der sprachlichen Bewegung.

Das lässt sich sehr deutlich an der abschließenden Satzkonstruktion zeigen, welche mit den Worten beginnt: »[...] le lieu même (Lourdes) [...]«.³² Diese Satzkonstruktion endet erst mit dem Schluss der Passage. Was hier thematisch ist, wie diese Satzkonstruktion verläuft, welche Elemente miteinander verbunden werden, möchte ich nun kurz skizzieren. Es beginnt mit dem Ort Lourdes, an dem eine Entdeckung stattgefunden hat, nämlich die Enthüllung der Bedeutung des Geldes, und an diesen Ort, so wird es genau beschrieben, lagern sich Eindrücke an, die mit den gebrechlichen Menschen zu tun haben, welche dort hinkommen, um sich heilen zu lassen, und an all den zeremoniellen Aktivitäten, die an allen solchen Wallfahrtsorten üblich sind, teilnehmen: »ces incantations, ces processions nocturnes, ces chants, ces voix chevrotantes de prélats, ces foules accourues des confins du monde«.³³ Dieser Ort, so läuft dann die Gedankenkette weiter, ist seinerseits Teil eines Universums, das von der üblichen, vertrauten Wirklichkeit sehr weit entfernt ist und an dem monströse Gestalten wie beispielsweise wasserköpfige Babys, Bucklige, Greise usw. anwesend sind. Diese monströsen Gestalten wiederum sind untrennbar verbunden mit dem Geschehen der Passionsgeschichte, die in

32 Ebd.

33 Ebd. (jene Beschwörungen, jene nächtlichen Prozessionen, jene Gesänge, jene zitternden Prälatenstimmen, jene aus den hintersten Winkeln der Erde herbeigeeilten Menschenmengen).

Lourdes in Form eines Kreuzweges präsent ist. An diesem Kreuzweg befinden sich in Bronze gegossene römische Soldaten, die den Leidensweg Christi beobachten und begleiten. Diese statuenhafte Vergewärtigung der Leidensgeschichte Christi wiederum führt über die Assoziationsbrücke des »casque à cimier«, des mit einem Helmbusch versehenen Soldatenhelms der römischen Legionäre, hin zu dem vom Erzähler später auf einem Geldschein wiederentdeckten »profil dur« eines römischen Soldaten, der dem von einer Lorbeerkrone bekränzten Gesicht von Julius Caesar gegenüber abgebildet ist. Die Doppelabbildung von Caesar und einem römischen Soldaten auf einem Geldschein wird in Kontrastbezug gesetzt zu einem »pondérable et sévère personnage qui contemplant le champ de bataille de Pharsale de ses yeux aux prunelles creusées dans le bronze«,³⁴ also einer Statue von Caesar auf dem mutmaßlichen Schlachtfeld von Pharsalos. Damit stellt der Erzähler die Komplexion von Erinnerungselementen und Medien, die in der Lourdes-Szene zusammenlaufen, in einen Bezug zu der von einem der Textsubjekte unternommenen Reise nach Griechenland an den Ort der Schlacht von Pharsalos. Die Statue wiederum erinnert den Erzähler durch ihre »couleur funèbre« an den Geruch der Schulbänke und wird ihrerseits zu einem komplexen Erinnerungszeichen, in dem sich unterschiedliche Schichtungen überlagern: »[...] comme l'émanation paradoxale et anachronique d'un passé d'où remontaient par bouffées les effluves crasseux des billets de banque mêlés aux fades parfums qu'emploient les vieilles dames et aux relents d'encens sur un fond sonore de litanies, de supplications, et les obsédants grincements des petites voitures d'invalides.«³⁵

Was sich hier vollzieht, ist eine Wiederauferstehung der Vergangenheit, vermittelt durch sinnlich wahrnehmbare Gerüche (»les effluves crasseux des billets de banque mêlés aux fades parfums« und »aux relents d'encens«). Olfaktorische Wahrnehmungen, Gerüche, Parfums, Düfte, werden verbunden mit akustischen Wahrnehmungen (»litanies«, »supplications«, »grincements des petites voitures d'invalides«). All dies funktioniert wie ein Knoten, an den die anderen Elemente geknüpft werden, die Schlacht

34 Ebd., S. 645 (einer besonnenen und gravitätischen Figur, die mit ihren Augen, deren Pupillen in Bronze eingeritzt waren, die Schlacht von Pharsalos betrachtete).

35 Ebd. ([...] wie die paradoxe und anachronistische Ausstrahlung einer Vergangenheit, aus der sich schwadenweise der schmutzige Geruch von Banknoten und die faden Parfums, welche Damen verwenden, und die Rückstände von Weihrauch vor einem klanglichen Hintergrund von Litaneien, Fürbitten und dem eindringlichen Knarren kleiner Invalidenwagen erhoben.)

von Pharsalos, deren Spuren der Erzähler nachspürt, und eine Statue von Caesar. Wir finden also auf textueller Ebene genau das, was Claude Simon in seiner Poetik postuliert, nämlich eine Überlagerung unterschiedlichster Vergangenheitsebenen, die zusammengefügt werden durch die Gewalt der Sprache und die Bewegung des Textes. Diese ist nicht vorherzusehen, es gibt keine Handlung, die ein Telos enthält und eine Antizipation durch den Leser ermöglichen würde, sondern es liegt eine Bewegung vor, die sprachimmanenten Gesetzen folgt und den Text auf Unabsehbares öffnet. Vor allem ist diese Bewegung getragen von einer intermedialen Überlagerung und der damit verbundenen, vielfach gestaffelten Erinnerungsstruktur. Das Gedächtnis des Textes ist einerseits ein individuelles Gedächtnis, das des Erzählers, soweit ein solcher überhaupt individualisierbar ist; es ist andererseits ein kulturelles Gedächtnis, welches seinerseits angewiesen ist auf eine Vielzahl von Träger- und Überlieferungsmedien. Diese Struktur wird in Claude Simons Text nicht nur auf thematischer Ebene dargestellt, sondern sie wird auf poetologischer Ebene reflektiert und ermöglicht somit eine doppelte Einsicht: die Einsicht in die Memorialstruktur des intermedial sich konstituierenden Textes und die Einsicht in die (Inter)Medialität von Gedächtnis und Erinnerung.

Simon verwendet neben genuinen Medien auch materielle Gegenstände, die eigentlich ihrer primären Intention beziehungsweise Funktion nach nicht als Zeichenträger zu betrachten sind, als Basis einer Rekonstruktion von Vergangenheit. Auch diese Gegenstände werden dabei zu Medien des Gedächtnisses. Ein besonders interessanter und für Simons Poetologie aufschlussreicher Gegenstand ist die landwirtschaftliche Nutzmachine – das zweite hier zu untersuchende Beispiel intermedialen Schreibens. Bei der Suche nach dem Schauplatz der Schlacht von Pharsalos stößt der Reisende auf die Reste eines Mähreschers:

[...] tout avait l'air abandonné Sur un côté du terre-plein à la lisière du champ de coton il y avait seulement une vieille moissonneuse-lieuse Mac Cormick démantibulée et rouillée à demi renversée un enchevêtrement de tringles de roues dentelées et de tubes hérissé de pointes de tiges cassées Comme une épave rejetée par la mer échouée après un déluge Là depuis très longtemps Des ossements la carcasse décharnée de quelque insecte antédiluvien géant armé d'antennes de griffes La seule pièce intacte était le siège du conducteur tout en haut de l'amas de ferraille se détachant sur le ciel une sorte de feuille de nénuphar creuse percée de deux rangées concentriques de trous et portée par sa tige Pourtant ça avait

III. Literatur und Gedächtnis

dû fonctionner Il devait y avoir entre toutes ces tringles ces câbles ces essieux et ces roues dentelées quelque chose qui si l'on y regardait bien si l'on savait s'y³⁶

[...] alles wirkte verlassen Auf der einen Seite des Erdwalls am Rande des Baumwollfeldes stand nur ein alter Mähdrescher der Marke Mac Cormick zerlegt und verrostet halb umgestürzt ein Gewirr aus Zahnradstangen und Rohren mit gebrochenen Stielspitzen übersät Wie ein vom Meer ausgespieenes nach einer Sintflut liegengebliebenes Wrack Sehr lange schon da Die Knochenreste der fleischlose Kadaver irgendeines vorsintflutlichen mit Antennen und Krallen bewaffneten Rieseninsekts Der einzige intakte Teil war der Fahrersitz ganz oben auf dem Schrotthaufen sich gegen den Himmel abhebend eine Art hohles Seerosenblatt das von zwei konzentrischen Lochreihen durchbohrt und von seinem Stiel getragen wurde Und doch muss das einmal funktioniert haben Zwischen all diesen Stangen Kabeln Achsen und Zahnrädern muss etwas gewesen sein das wenn man genau hinschaute wenn man wusste wie man es

Dem nach Spuren der Schlacht von Pharsalos Ausschau Haltenden bietet sich der Anblick einer gebrauchsunfähigen, halb zerstörten Maschine, eines »incohérent amas de ferraille démantibulé«. ³⁷ Der nach einer bestimmten Art von Zeichen suchende Blick wird frustriert. Doch kann die Frustration den Wunsch nach Interpretation, nach Entschlüsselung nicht hemmen. Das Inkohärente des verrosteten Mähdreschers wird metaphorisch mit Bedeutung aufgeladen: als Spur einer Katastrophe (»Comme une épave rejetée par la mer échouée après un déluge«) oder eines vorsintflutlichen Insekts (»la carcasse décharnée de quelque insecte antédiluvien«). Der Blick des nüchternen Beobachters, der mit technischer Präzision benennt und beschreibt, was er sieht, wird überlagert vom Blick desjenigen, der eine die Oberfläche der Erscheinungen transzendierende Bedeutung vermutet, für den die Dinge niemals nur sich selbst bedeuten, sondern auf etwas außerhalb ihrer selbst verweisen. Der inkohärente Rest wird somit zur Spur, zum Zeichen einer verlorenen Totalität, die allerdings nur metaphorisch, imaginär restituiert werden kann. Die Art und Weise der Metaphorisierung ist abhängig vom Betrachter, woraus sich erklärt, dass der Erzähler hinter der banalen und harmlosen Erscheinung des verrosteten Mähdreschers eine globale Katastrophe zu erblicken glaubt – er ist, wie wir wissen, als ehemaliger Kriegsteilnehmer eingestellt auf Bilder von Gewalt und Zerstörung. Die Erfahrung von Tod, Gewalt und Zerstörung fehlte einst dem Gymnasiasten und ließ ihm die zu übersetzenden Texte von Caesar abstrakt erscheinen (»Mais ce n'étaient rien que des mots, des

36 Ebd., S. 586f.

37 Ebd., S. 587.

images dans des livres, *je ne savais pas encore, je ne savais pas [...]»*.³⁸ Jetzt aber, nachdem er die Gewalt des Krieges am eigenen Leib verspürt hat, sieht er umgekehrt überall Zeichen, die die von ihm gemachte Gewalterfahrung bestätigen. Das Wahrgenommene ist also stets perspektivisch gebrochen, immer schon Produkt einer Interpretationsleistung. Ebenso ist die Geschichte Produkt einer nachträglichen Setzung, kann sie doch niemals in ihrer ursprünglichen Gestalt restituiert werden, wie der Erzähler von seinem Freund Nikos erfährt:

[...] de toute façon qu'est-ce que ça peut faire cette colline ou celle-là là-bas de toute façon les choses ne se sont jamais passées comme on l'imagine ou si tu préfères on n'imagine jamais les choses comme elles se passent en réalité et même si tu y assistes tu ne peux jamais les voir comme
oh arrête
elles sont Alors fais comme tout le monde et décide qu'elles sont ce que tu crois voir ou imagine-les et décide que c'est comme ça que ça s'est passé et alors ça se sera réellement passé ici³⁹

[...] auf jeden Fall was macht das schon aus dieser Hügel hier oder jener dort auf jeden Fall haben sich die Dinge niemals so ereignet wie man sich das vorstellt oder wenn es dir lieber ist man stellt sich die Dinge niemals so vor wie sie sich tatsächlich ereignet haben und selbst wenn du daran teilnimmst kannst du sie niemals so sehen wie
ach hör doch auf
sie sind Also mach es wie alle und beschließe dass sie das sind was du zu sehen glaubst oder stell sie dir vor und beschließe dass es genauso stattgefunden hat und dann wird es tatsächlich genau hier stattgefunden haben

Die Vergangenheit ist uneinholbar, sie existiert nicht außerhalb menschlicher Wahrnehmungen, Interpretationen und Setzungen. Nicht einmal die Zeitgenossen und Augenzeugen können sie so darstellen und beglaubigen, wie sie ›wirklich‹ war. Claude Simons Romane zeigen in mannigfaltiger und künstlerisch innovativer Form, wie solche Interpretationen, die niemals unabhängig von der individuellen Befindlichkeit des Betrachters sein können, auf die wahrgenommenen Objekte als Spuren und Überreste der Vergangenheit projiziert werden. Am Ende von *La Bataille de Pharsale* entpuppt sich folgerichtig das Erzählte nicht als etwas der Erzählung Vorgängiges und von ihr Unabhängiges, sondern als etwas im Erzählakt erst Produziertes.

38 Ebd., S. 615 (Hervorh. im Text – Aber es waren nur Worte, Bilder in Büchern, *ich wusste noch nicht, ich wusste nicht*).

39 Ebd., S. 620.

Der Mähdrescher ist kein willkürlich herausgegriffenes, sondern ein paradigmatisches Beispiel. Im zweiten Teil von *La Bataille de Pharsale* ist ihm ein ganzes Kapitel gewidmet. Dieser zweite Teil ist mit dem Titel »Lexique« überschrieben und besteht aus folgenden Teilen: »Bataille« (S. 629–642), »César« (S. 642–645), »Conversation« (S. 646–650), »Guerrier« (S. 650–658), »Machine« (S. 658–662), »Voyage« (S. 662–680), »O« (S. 680–684). Die schon aus dem ersten Romanteil (»Achille immobile à grands pas«) bekannten Geschichtelemente werden hier wiederaufgegriffen und neu zusammengesetzt. Allerdings entsteht hier ebenso wenig ein einheitliches Bild von der Hierarchie der Ereignisse wie im dritten, »Chronologie des événements« überschriebenen Teil, ein solches von ihrer Chronologie. Stattdessen erfolgt eine zunehmende Amplifikation und perspektivische Anreicherung des Textes. Das lässt sich am Beispiel des Mähdreschers veranschaulichen. Nach einer zweiseitigen, ausführlichen technischen Beschreibung der Maschine wird festgestellt, dass sie unvollständig sei: »Telle qu'elle se présente, il est évident que la machine est incomplète et que plusieurs de ses pièces manquent [...]«⁴⁰ und es werden zwei mögliche Erklärungen für diesen Zustand angeführt:

[...] soit qu'elle ait été endommagée dans un accident, soit que, plus probablement, la machine étant hors d'usage, ces pièces aient été enlevées pour remplacer celles, correspondantes, d'une autre machine ou, tout simplement, pour être utilisées telles quelles, c'est-à-dire en tant que barres de fer, planches ou tringles pour des clôtures ou tout autre usage.⁴¹

[...] sei es, dass sie bei einem Unfall beschädigt wurde, sei es, wahrscheinlicher, dass, weil die Maschine außer Gebrauch war, diese Teile entnommen worden waren, um die entsprechenden Teile einer anderen Maschine zu ersetzen oder, ganz einfach, um so, wie sie waren, benutzt zu werden, das heißt als Eisenstangen, Platten oder Stäbe für Zäune oder für sonstige Zwecke.

Aus welchem Grund auch immer (ob Unfall oder Defekt), die Maschine ist außer Gebrauch, und man benützt sie kurzerhand als Ersatzteillager. Mit dieser rationalen Erklärung gibt sich der Text indes nicht zufrieden, sondern er fügt ihr eine aus der weiteren Beschreibung in Form eines Vergleichs entstehende, quasi-mythische Erklärung hinzu:

[...] les câbles rompus ou débranchés pendent ou serpentent mollement dans l'entrecroisement compliqué des tiges de fer, des axes et des tôles, à la façon de lianes, comme si peu à peu l'ensemble métallique et inutilisable était envahi par

40 Ebd., S. 660.

41 Ebd.

une végétation parasitaire, métallique elle aussi, se fauflant dans les vides, les interstices, et achevant de le paralyser.⁴²

[...] die zerbrochenen oder losgelösten Kabel hängen oder schlängeln sich hin-fällig im komplizierten Geflecht der Eisenstäbe, der Achsen und Blechteile, wie Lianen, als ob nach und nach dieser metallische und nicht mehr zu gebrauchende Haufen von einer parasitären Vegetation überwuchert worden wäre, auch sie metallisch, die sich in die Hohl- und Zwischenräume einnistete und zur völligen Lähmung führte.

Die Maschine wird metaphorisch belebt, das heißt dem Register der technischen Beschreibung wird ein Register belebender Metaphorisierung unterlegt, welches die Einzelteile der Maschine zu Pflanzen umdeutet, sie naturalisiert. Diese Überlagerung zweier Beschreibungs- und Wahrnehmungsregister ist ebenso parasitär wie die ›metallische‹ Vegetation im Zitat, sodass man in der Beschreibung der Maschine auch einen autoreferentiellen Kommentar über die im Text angewandten Beschreibungs- und Deutungsverfahren erkennen kann. Die Überlagerung von technischem und metaphorischem Register wird im Folgenden fortgesetzt, wenn die Funktionsweise der Maschine beschrieben wird als eine »[...] série d'opérations synchrones, à la façon de ces automates ou plutôt de ces insectes capables en même temps de mouvoir de multiples pattes, de fléchir leur cou à droite et à gauche, d'ouvrir et de refermer leurs pinces [...]«.⁴³ Der Mähdrescher ist zugleich eine Maschine beziehungsweise ein Automat und etwas Pflanzliches oder, wie im letzten Zitat, ein Insekt. Dieses mythische Wesen hat einen Namen: Mac Cormick. Dieser, ursprünglich der Eigenname eines US-amerikanischen Konstrukteurs,⁴⁴ hat sich verselbstständigt, er ist mittels einer generalisierenden Synekdoche und einer Antonomasie zu einem Appellativum geworden, der alle vergleichbaren Maschinen bezeichnet. Ja, dem Namen wird onomatopoetische Qualität zugeschrieben (»avec sa consonance sèche, son cliquetis métallique«),⁴⁵ er wird als Signifikant sekundär motiviert, seine lautliche Qualität stimmt

42 Ebd.

43 Ebd., S. 660f. ([...] Serie von synchronen Operationen, nach der Art jener Automaten oder eher jener Insekten, die dazu in der Lage sind, zugleich ihre zahlreichen Beine zu bewegen, ihr Knie nach links und nach rechts zu beugen, ihre Zangen zu öffnen und wieder zu schließen.)

44 Die McCormick Harvesting Machine Company wurde von Cyrus Hall McCormick (1809–1884) gegründet. Claude Simon schreibt fälschlicherweise tatsächlich »Mac Cormick«.

45 Ebd., S. 661.

angeblich mit seiner denotativen Funktion überein. Der mythische Name »Mac Cormick« bezeichnet

[...] tout ce qui, à la surface du monde, rampe dans un grincement de chaînes et de fer entrechoqués, cahoté lentement dans les sillons, patient, acharné et vorace, perdu dans les immensités des terres labourées et des collines [...] ⁴⁶

[...] alles, was auf der Erdoberfläche mit einem Knirschen von aneinanderschlagenden Ketten und Eisenteilen dahinkriecht, langsam in den Ackerfurchen, geduldig, verbissen und gefräßig, verloren in den unermesslichen Weiten der bebauten Äcker und der Hügel [...]

Diese Klasse hybrider Objekte, halb Tier (»rampe«, »patient, acharné et vorace«), halb Maschine (»grincement de chaînes et de fer entrechoqués«), hat die Funktion, dem Menschen bei der Urbarmachung der Erde zu helfen. Es handelt sich um vom Menschen erfundene, historisch relativ junge und in der heutigen hochtechnisierten Welt banale Funktionsgegenstände. Der mythisierende Blick des Erzählers transformiert die »Mac Cormicks« jedoch in Überreste einer prähistorischen Zeit, einer apokalyptischen Katastrophe, einer Sintflut, die die gesamte Erde überschwemmt und dabei Maulesel, Wagen, Handlungsreisende, Schuldscheine und Mähdrescher mit sich geführt habe. Nach dem Abklingen der Sintflut seien die Handlungsreisenden, bei denen sich die Bauern verschuldet hätten, um die Maschinen kaufen zu können, bald verschwunden, zufrieden mit ihrem guten Geschäft, und hätten die Skelette der Maulesel sowie die zerstörten Maschinen zurückgelassen. Schließlich werden die Maschinen, Zeugen einer prähistorischen Zeit und eines historischen Kataklysmos, Hybriden aus Insekt und Maschine, anthropomorphisiert: ihre Anatomie wird als weiblich bezeichnet, sie werden mit alten Diven und abgetakelten Kokotten verglichen.

Am Beispiel des Mähdreschers konnten wir sehen, wie das Erzählen aus dem Vorgang der interpretierenden Betrachtung eines als Medium dienenden Gegenstandes entsteht. Dieser Gegenstand, der Mähdrescher, ist unvollständig, er wird vom Betrachter als Spur, als Überrest eines zu restituierenden Ganzen betrachtet und zum Objekt der Beschreibung wie auch zum Gegenstand metaphorischer Belehnung gemacht. Aus dieser Betrachtung generiert sich der Text. Dieser ist gewissermaßen die kontrafaktische Restitution des defizitären Mähdreschers. Die Maschine dient dem Textproduzenten als Anlass für Spekulationen, Hypothesen und Verallge-

46 Ebd.

meinerungen hinsichtlich der Vergänglichkeit und des Zerfalls, welche als allgegenwärtig und unabänderlich dargestellt werden. Ebenso wie der Mähdrescher ist der Text – im Vergleich mit herkömmlichen narrativen Texten – defizitär, fragmentarisch, lückenhaft. Erst der interpretierende, nach Sinn und Kohärenz suchende Blick des Lesers kann den Text mit Leben erfüllen, seine Leerstellen ergänzen und die an der Textoberfläche fehlende Kohärenz supplementieren. Der kaputte Mähdrescher ist die Allegorie des Textes als Spur und Rest der deutenden Aktivität des Schreibenden.

Literaturverzeichnis

- DuVerlie, Claud, »Pictures for Writing: Premises for a Graphopictology«, in: Randi Birn/Karen Gould (Hg.), *Orion Blinded. Essays on Claude Simon*, Lewisburg 1981, S. 200–218.
- Evans, Michael, »Intertextual Triptych: Reading across *La Bataille de Pharsale*, *La Jalousie* and *À la recherche du temps perdu*«, in: *Modern Language Review* 76/4 (1981), S. 839–847.
- Ferrato-Combe, Brigitte, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble 1998.
- Janssens, Peter, »Une restitution par la peinture: Claude Simon«, in: Paul Joret/Aline Remael (Hg.), *Language and Beyond/Le langage et ses au-delà*, Amsterdam/Atlanta 1998, S. 415–429.
- Klinkert, Thomas, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996.
- , *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*, Köln 1998.
- , »Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec«, in: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen 2001, S. 117–146.
- , »Claude Simon et la mémoire traumatisée«, in: Peter Kuon (Hg.), *Trauma et Texte*, Frankfurt a. M. 2008, S. 133–149.
- , »Claude Simon«, in: Fernand Hörner/Harald Neumeyer/Bernd Stiegler (Hg.), *Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Portraits von Schiller bis Gosciny/Uderzo*, Bielefeld 2010, S. 183–202.
- Lefere, Robin, »Claude Simon et Marcel Proust«, in: *Studi francesi* 34 (1990), S. 92–100.
- Luhmann, Niklas, *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 2¹⁹⁸⁹.
- Nitsch, Wolfram, *Sprache und Gewalt bei Claude Simon. Interpretationen zu seinem Romanwerk der sechziger Jahre*, Tübingen 1992.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–89.
- Rajewsky, Irina O., *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne*, Tübingen 2003.

III. Literatur und Gedächtnis

- Ricardou, Jean, »La bataille de la phrase«, in: ders., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971, S. 118–158.
- Rossum-Guyon, Françoise van, »De Claude Simon à Proust: un exemple d'inter-textualité«, in: *Les Lettres Nouvelles* 4 (1972/73), S. 107–137.
- Schmidt, Dorothea, *Schreiben nach dem Krieg. Studien zur Poetik Claude Simons*, Heidelberg 1997.
- Simon, Claude, *La Route des Flandres*, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 193–412.
- , *La Bataille de Pharsale*, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 565–740.
- , »La fiction mot à mot«, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 1184–1202.
- , *Le Jardin des Plantes*, in: *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan, Paris 2006, S. 903–1178.
- Warning, Rainer, »Claude Simons Gedächtnisräume: *La Route des Flandres*«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 356–384.
- , »Claude Simon und Marcel Proust. Mit einer Lektüre von Simons *Géorgiques*«, in: *Sur la Lecture. XI: Claude Simon*, Köln 2013, S. 51–97.