

Literatur und die anderen Medien

WELT – KÖRPER – SPRACHE

Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und
Darstellungsformen

Band 9



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Walter Bruno Berg / Frank Reiser / Chiara Polverini
(Hrsg.)

Literatur und die anderen Medien

Romanistik in Freiburg –
eine Zwischenbilanz



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Umschlagabbildungen:
Alphabet von Paulini, Italien 1570,
Paris Bibliothèque Nationale.

Die Abbildungen stammen aus:
Massin, *la figuration dans l'alphabet latin du VIII^e siècle*
à nos jours. Préface de Raymond Queneau
et de Roland Barthes. Paris: Gallimard 1993, S. 54.

ISSN 1438-9886

ISBN 978-3-653-01722-9 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-01722-9

ISBN 978-3-631-61639-0 (Print)

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2012
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

Inhaltsverzeichnis

<i>Walter Bruno Berg/Frank Reiser</i>	
Einleitung	VII

INTERMEDIALITÄT

<i>Thomas Klinkert</i>	
Intermedialität und Gedächtnis bei Claude Simon	3
<i>Rotraud von Kulessa</i>	
Intermediales Erzählen in Elio Vittorinis <i>Conversazione in Sicilia</i>	23
<i>Anke Wesser</i>	
Intermediale Einschreibungen in Pedro Almodóvars HABLE CON ELLA	35
<i>Chiara Polverini</i>	
CARO DIARIO – Appunti per un film	63

ANDERE MEDIEN

<i>Diemo Landgraf</i>	
Dichtung und Tonkunst in Martín Adáns <i>Travesía de Extramares</i>	77
<i>Eva Kimminich</i>	
Poem und Präsenz: Primordiale (Inter)Medialität im Zeitalter der Postabstraktion	99

TRANSKRIPTION UND MEDIALITÄT

<i>Rolf Kailuweit</i>	
<i>La fuerza ciega</i> : Zur sprachlichen und medialen Konstruktion eines transnationalen Kulturraums	123
<i>Silvia Rosa</i>	
Ciencia trans(ins)cripta y literatura: A propósito de Guillermo Martínez y Jorge Volpi	145

MEDIENKONKURRENZ

Hartmut Nonnenmacher

Genette goes Movies: Literarische und filmische Narratologie
im Vergleich 163

Marco Thomas Bosshard

Jacques Callots Radierungen *Les bohémiens en marche* und ihre
emblematische Funktion für die moderne französische Literatur
des 19. Jahrhunderts. Betrachtungen zu Arsène Houssaye,
Charles Baudelaire und Aloysius Bertrand 189

Frank Reiser

Den Elften September erzählen. Französische Literatur und
der medialisierte Terror 209

Walter Bruno Berg

Julio Cortázar: *Libro de Manuel*. Methodologische
Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Medien,
ausgehend von einem Schlüsselroman der 70er Jahre 229

Markus Klaus Schäffauer

Von Hühnern am Rande der Gutenberg-Galaxis: Was kann
man in einem Comic vom Medium sehen? 245

Zu den BeiträgerInnen 271

Einleitung

Walter Bruno Berg / Frank Reiser

Äußerer Anlass des Kolloquiums, dessen Akten wir hier veröffentlichen, war die krisenhafte Personalsituation der Literaturwissenschaft am Freiburger Romanischen Seminar in den Jahren 2005 und 2006: Drei der ehemals vier literaturwissenschaftlichen Professuren waren unbesetzt bzw. mussten über Semester hin vertreten werden. Für den Inhaber der letzten regulär besetzten Professorenstelle schien damit nicht nur die Geschäftsführung des Seminars im allgemeinen, sondern auch die Sorge um die Zukunft der romanistischen Literaturwissenschaft im besonderen zu einer Daueraufgabe mit ungewissem Ausgang zu werden. Als er seine Not einem kleinen Kreis langjähriger Mitarbeiter aus dem akademischen Mittelbau vortrug, stieß er nicht nur auf Gesprächsbereitschaft, sondern auch auf ein beträchtliches Maß an Eigeninitiative, so dass die Idee, die verbliebenen Kräfte der romanistischen Literaturwissenschaft in Freiburg zu sammeln und in einem Kolloquium der akademischen Öffentlichkeit vorzustellen, schon in kurzer Zeit Gestalt annahm. Als das Kolloquium dann am 16. und 17. Juni 2008 – etwa 18 Monate nach der ersten Initiative – stattfand, waren zwei literaturwissenschaftliche Professuren wiederbesetzt, die Kompensierung der vierten Stelle, die dem Rotstift des fälschlicherweise als „Solidarpakt“ bezeichneten Streichungspakets zum Opfer gefallen war, durch eine Juniorprofessur in Aussicht gestellt. Das Engagement der beiden neuberufenen Kollegen¹ im Bereich Literaturwissenschaft sowie die gleichzeitige Teilnahme eines angesehenen Emeritus sowie eines jüngeren Kollegen aus dem Bereich Sprachwissenschaft – beide in gleicher Weise hochverdient um Grenzgänge zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft – ermöglichte es, die Zahl der professoralen Kolloquiumsteilnehmer

¹ Wenn von „Engagement“ die Rede ist, so gilt es – allen voran – die Rolle Thomas Klinkerts am Zustandekommen des vorliegenden Bandes zu würdigen. Die Herausgeber verdanken ihm nicht nur die spontane Bereitschaft, die undankbare Schlusskorrektur des druckfertigen Manuskripts zu übernehmen, sondern – darüber hinaus sogar – die Finanzierung der Druckkosten.

VIII

auf die traumhafte Sollstärke von fünf zu erhöhen, so dass die erwähnte Krise – zumindest numerisch – als überwunden gelten konnte.²

Literatur und die anderen Medien – auch die Literatur mithin ist ein *Medium*, ein Medium unter *anderen* Medien. Diese für die Wahrnehmung unserer Kultur entscheidende Feststellung der sogenannten „Medien-Konkurrenz“³ gehörte zu den Prämissen des Kolloquiums. Die Konsequenzen, die aus dieser Prämisse in den vorliegenden Beiträgen gezogen werden, sind allerdings höchst unterschiedlicher Natur. Vorrangig scheint zunächst einmal das Interesse an den *anderen* Medien. Die Spannweite reicht von den traditionellen Medien – der Grafik, der Presse, dem Film oder Comic – bis hin zum Theater, der TV-live-Berichterstattung, der Musik sowohl in ‚klassischem‘ Gewand als auch in der popular- und subkulturellen Form von *Rap* und *Slam*, sowie zuguterletzt der schier Unendlichkeit der kulturellen Intertexte, wie sie das unter medialer Fragestellung betrachtete kulturelle Gedächtnis in den Filmen Almodóvars, dem argentinischen und mexikanischen Gegenwartsroman oder der Prosa Claude Simons bereit hält. Was die inhaltliche Seite der Beiträge angeht, so sind alle drei romanistischen Kernfächer repräsentiert, am stärksten die Lateinamerikanistik bzw. die Hispanistik, gefolgt von der Französisistik sowie der Italianistik. Zwei Beiträge enthalten sich ‚romanistischer‘ Markierung und behandeln literaturwissenschaftliche Fragestellungen im ‚allgemeinen‘ Sinne des Begriffs. Es ist wohl die inhaltliche Seite, auf der sich der im Titel des Kolloquiums erwähnte, mehr oder weniger dem ‚historischen‘ Zufall geschuldete Charakter dieser *Zwischenbilanz* des Seminars am ehesten niederschlägt. Das Interesse des Lesers sei deshalb insbesondere auf die methodologischen Aspekte der Beiträge gelenkt.

Im Zentrum stehen Untersuchungen im Kontext der mittlerweile zu einem breiten Strom angeschwollenen Intertextualitäts- bzw. Intermedia-

² Mit dieser Zahl sind die zum damaligen Zeitpunkt beteiligten Freiburger Professoren gemeint. Schon im WS 2006/07 hatte Markus Klaus Schöffauer einen Ruf an die Universität Hamburg erhalten; Rufe an Eva Kimminich nach Potsdam folgten 2008, an Rotraud von Kulessa nach Augsburg 2010. – Leider entspricht das hier vorgelegte Resultat diesem Traumergebnis nur mit Abstrichen: Wolfgang Raible hat es vorgezogen, seinen Eröffnungsvortrag („SEMIOSE: Die Leistung von Medien und ihren Gattungen“) bereits anderweitig zu publizieren (in: *Poetica* 42, 2010: 1–28). Auch Andreas Gelz hat seinen Beitrag („Medienwechsel bei der Avantgardegruppe *Oulipo*“) nicht zur Veröffentlichung freigegeben.

³ Vgl. Bosshard 193; Verfassername und Seitenzahl verweisen auf die Beiträge in diesem Band.

litätsforschung. Thomas Klinkert arbeitet in seinem Beitrag zur Romanpoetologie von Claude Simon den engen Zusammenhang von Gedächtnis und Medialität heraus. So funktioniert Simons Romantext nicht länger anhand einer an extratextuellen Signifikaten orientierten Chronologie, sondern anhand einer medial vermittelten „Logik des Pikturalen bzw. der Textualität“ (Klinkert 8). Am Beispiel der *Conversazione in Sicilia* (1942) von Elio Vittorini vermag Rotraud von Kulessa jedoch zu zeigen, dass der Topos von der (inter-)medialen Verfasstheit des Gedächtnisses längst schon tägliches Brot war, ehe er von der Intermedialitätsforschung selbst explizit thematisiert wurde (vgl. Kulessa 27ff.). Auch in den Filmen Pedro Almodóvars ist Intermedialität als „strukturierendes Merkmal“ (Wesser 36) omnipräsent. In einer umfassenden Untersuchung geht Anke Wesser dieser These anhand der ambivalenten Behandlung des Motivs der schlafenden Schönen in *HABLE CON ELLA* nach. Scheint die Rekonstruktion der dem Motiv zugrunde liegenden Intertexte zunächst auf die Affirmation einer „spezifisch männliche[n] Blickkultur“ (Wesser 46) hinzuweisen, so legt die Zusammenschau der im Film realisierten „intermedialen Ein-Bildungen und Ein-Schreibungen“ den Schluss nahe, dass die „dominant männliche erotische Perspektive“ durch die Hand des Regisseurs nicht nur „dekonstruiert“, sondern „in der Schlusszene des Films durch eine weibliche Perspektive abgelöst“ (Wesser 59) wird. Schon auf der Ebene des Titels ist auch der von Chiara Polverini in ihrem Beitrag untersuchte Film intermedial: *CARO DIARIO*, ein 1993 entstandener Film des italienischen Regisseurs Nanni Moretti, der auf die literarische Gattung des Tagebuchs verweist. Das offensichtliche Phänomen der Intermedialität hat in diesem Falle jedoch, wie Polverini zeigt, eine präzise, nämlich meta-filmische Funktion. Es eröffnet diskursiv-kritische Spielräume gegenüber der übermächtigen Konkurrenz aus Hollywood, aber auch gegenüber gewissen, von Moretti mit Verachtung gestraften Trivialformen der einheimischen Filmproduktion.

Die beiden nachfolgend vorzustellenden Beiträge, obwohl dank des scheinbar einigenden Bandes der ‚Musik‘ einander zugeordnet, könnten ferner stehend kaum gedacht werden: auf der einen Seite ein eher konventioneller Fall der Zuordnung von musikalischen und literarischen Strukturen; auf der anderen Seite zwei mediale Neuschöpfungen der Popularkultur – *Rap* und *Slam* –, für die Eva Kimminich den Begriff der „primordialen Intermedialität“ (Kimminich 101) vorschlägt. Diemo Landgraf zufolge handelt es sich bei dem verbalen Verweis auf Chopins *Nocturnes* in der Sammlung *Travesía de Extramares* des peruanischen Avantgarde-Dichters Martín Adán um eine „geradezu aus der Natur der Sache heraus gegebene“ (Landgraf 77) Intermedialität zwischen Dichtung und Musik, eine Feststel-

lung, aus der der Autor des Beitrags die Schlussfolgerung zieht, sich auf die Suche nach einer direkten mimetischen Parallelität zwischen Chopins *Tönen* und Adáns *Wörtern* zu begeben; ein solches auf Engführung von Literatur und Musik ausgerichtetes Konzept von *Programm-Poesie* – um der Rede von der sogenannten *Programm-Musik* ihr Pendant im Bereich der Literatur an die Seite zu stellen – blendet bewusst die Eigengesetzlichkeiten des jeweiligen Mediums aus. Bei *Rap* und *Slam* wiederum, die Eva Kimminich zureichend zu beschreiben versucht, handelt es sich einerseits um „ausgefeilte Techniken performierten und interaktiven Sprechens“ (Kimminich 100), andererseits verweist der Begriff der „primordialen Intermedialität“ auf den „erzählenden und interagierenden Körper“ als das eigentliche „*Intermedium*“ (101). Um die „anthropologischen Eigenschaften“, die *Rap* und *Slam* innewohnen, zu erkennen bzw. eine diesen Kunstformen gegenüber adäquate Rezipientenhaltung zu simulieren, ist der Rückgriff auf theologische Kategorien wie „Katharsis, Ethos und Kairos“ (100) notwendig, die im Horizont eines *vor-* oder auch *post*modernen ‚magisch-mythologischen‘ (vgl. 104) Zeichenbegriffs gedeutet werden, wobei Benjamins Kritik der „Aura“ (106) ebenso zurückzunehmen ist wie Nietzsches Rede vom „toten Gott“ (115).

Neue Impulse verdankt die Mediendiskussion dem von Ludwig Jäger in die Kulturwissenschaft eingeführten Modell der Transkription⁴. Rolf Kailuweit's Beitrag verwendet das Modell mit dem Ziel einer Rekonstruktion des „rioplatensischen Kulturraums“ (vgl. Kailuweit 124f.) in den frühen 1920er Jahren, und zwar im Zusammenhang mit der für die Fragestellung als exemplarisch angesehenen Uraufführung des Theaterstücks *La fuerza ciega* von Vicente Martínez Cuitiño sowie der darauf folgenden Tournee der Truppe nach Madrid und Paris. In der Sicht des Verfassers stellt sich das Theaterereignis als eine „Kette von Transkriptionen“ (Kailuweit 142) dar, deren historische Bedeutung sich nicht erst aus der späten Druckfassung des Stückes von 1932 ergibt, sondern vor allem auf der Grundlage des vielfältigen Echos, das das Theaterereignis in der Tages- und Fachpresse der Jahre 1917 bis 1921 gefunden hat. Silvia Rosas Beitrag versucht eine schwierige methodologische Gratwanderung, um die auffällige Häufung von ‚wissenschaftlichen‘ Diskursen, wie sie sich in der zeitgenössischen Romanliteratur in Mexiko und Argentinien findet, zu

⁴ Anlässlich eines von Walter Bruno Berg, Rolf Kailuweit und Stefan Pfänder ausgerichteten Kolloquiums ist das Modell auch an der Albert-Ludwigs-Universität heimisch geworden; vgl. Rolf Kailuweit / Stefan Pfänder / Dirk Vetter (Hg.), *Migration und Transkription: Frankreich, Europa, Lateinamerika*, Berlin: BWV 2010.

erklären. Der Versuch stützt sich auf Grundbegriffe der Diskurs-Theorie von Michel Foucault, auf Ansätze der Theorie der „Gattungspassagen“ von Joachim Michael und Markus Klaus Schäffauer (vgl. Rosa 151) sowie auf Walter Bruno Bergs Weiterentwicklung des Jägerschen Transkriptionsmodells im Sinne von Fragestellungen der „literarischen Transkription“⁵. Untersucht werden die Romane *Crímenes imperceptibles* (2003) von Guillermo Martínez sowie *En busca de Klingsor* (2003) von Jorge Volpi.

Dass jeder (positiven) Bestimmung zugleich auch ein Moment der Negation innewohnt, ist eine alte philosophische Einsicht. Deshalb gehört die Frage nach den Besonderheiten des Mediums *Literatur*, die in einer letzten Gruppe von Beiträgen mit durchaus unterschiedlicher Explizitheit gestellt wird, zu den wichtigsten Erträgen dieses Bandes. So lässt sich Hartmut Nonnenmachers kenntnisreiche Untersuchung zur Narratologie Genettes, in der die Anwendbarkeit der primär für die Analyse literarischer Texte entwickelten Genette'schen Terminologie auf den Film geprüft wird, umgekehrt natürlich auch als eine Aufforderung lesen, die Trennschärfe zwischen beiden Medien neu zu definieren. Die Reduzierung der Frage auf die unterschiedliche *Materialität* der beiden Medien greift hierbei, wie das bei Nonnenmacher ausführlich diskutierte Beispiel der filmischen Metalepse (vgl. Nonnenmacher 183) zeigt, offenbar zu kurz: Wenn Houellebecq in *La carte et le territoire* in grauhaft-grotesken Farben den Tod des berühmten Schriftstellers Michel Houellebecq inszeniert, so haben wir es mit einem Fall literarischer Metalepse zu tun, der dem Auftritt Gert Fröbes als ‚ewiger Bösewicht‘ in *GOLDFINGER* an visueller Eindringlichkeit in nichts nachsteht. Die hiermit thematisierte Frage der *Medien-Konkurrenz* wird ebenso in Marco Thomas Bosshards Beitrag über Jacques Callots Radierungen *Les bohémiens en marche* und ihre „emblematische Funktion“ (Bosshard 198) für die französische Literatur des 19. Jahrhunderts aufgegriffen. Bosshard geht aus von Rajewskys Begriff der „Transmedialität als medienunspezifische[r] Kategorie“ (Bosshard 193), die es ihm erlaubt, der Rezeption der Zigeuner-Radierungen Callots als gewissermaßen „nomadisch“, d. h. „jenseits ihrer Medialität im engeren Sinne“ (ebd.) funktionierenden Elementen literarischer Selbst(er)findung bei so unterschiedlichen Autoren wie Arsène Houssaye, Charles Baudelaire und Aloysius Bertrand nachzugehen. Der Vorschlag, Bertrands Schöpfung des Prosagedichts als „transmediales Medium“ (Boss-

⁵ Vgl. Walter Bruno Berg, „Plädoyer für den Begriff der literarischen Transkription“, in: Rolf Kailuweit/Stefan Pfänder/Dirk Vetter (Hg.), *Migration und Transkription: Frankreich, Europa, Lateinamerika*, a.a.O., 63–82.

hard 205) zu definieren, gehört zu den Höhepunkten dieser Untersuchung. In Frank Reisers dem Widerhall der New Yorker Ereignisse des ‚11. September‘ im Medium Literatur gewidmeten Beitrag wird beim Ausdruck „Medienkonkurrenz“ (Reiser 213) auch die Kategorie ‚Wahrheit‘ (zumindest in ihrer technologischen Spielart als ‚Verlässlichkeit von Informationen‘) mitbedacht. Sowohl in Frédéric Beigbeders *Windows on the World* als auch in Luc Langs *Onze septembre mon amour* wird angesichts des nach universeller Repräsentanz strebenden „Simulakrums“ (Reiser 209) der audiovisuellen Medien, wie es bei den Ereignissen des 11. September exemplarisch zutage getreten ist, mit Eindringlichkeit die „Authentizitätsfrage“ (Reiser 216) gestellt, um sodann im Rekurs auf das autobiographische Prinzip der Augenzeugenschaft eine ambivalent bleibende Antwort zu finden. Beigbeder artikuliert die Differenzqualität der Literatur offensiv und ironisiert zugleich jeden Authentizitätsanspruch, Lang stellt diese Frage allenfalls implizit und verzichtet, wie Reiser enttäuscht feststellt, auf den Entwurf eines positiven *literarischen* Gegenmodells (vgl. Reiser 227). In seinem Beitrag zu Julio Cortázers *Libro de Manuel* zeigt Walter Bruno Berg, dass ein solches Gegenmodell, das in den 1970er Jahren in Lateinamerika zu den Desiderata des Konzepts der *littérature engagée* gehörte, bereits in Cortázers Erfolgsroman diskutiert wurde. Der engagierte Text funktioniert gewissermaßen als perlokutionärer Sprechakt, bei dem der propositionelle Wahrheitsgehalt des Textes und das revolutionäre soziale Handeln des Aussagesubjekts tendenziell zusammenfallen. Der Beitrag parallelisiert die burlesk-ambivalente Antwort, die dieses Authentizitätspostulat bei Cortázar erhalten hat, mit der Dekonstruktion der Austin’schen Pragmatik, die Jacques Derrida unter dem Stichwort der nicht einlösbaren „signature“ (Berg 238) des als „écriture“ aufgefassten Textes vorgelegt hat. Der letzte Beitrag des Bandes, Markus Klaus Schäffauers Analyse der Adaptation einer Kurzgeschichte Horacio Quirogas mit dem Titel *La gallina degollada* aus der Feder des argentinischen Comic-Zeichners Alberto Breccia, versteht sich als vehementes Plädoyer für ein Medium, das im Zeichen eines kanonischen Literaturverständnisses immer noch um kulturelle Anerkennung zu kämpfen hat (vgl. Schäffauer 260). Es wäre reizvoll, von den Thesen der Analyse, aber auch von der am Ende in Umrissen skizzierten – zusammen mit Joachim Michael verfassten – Medientheorie des Verfassers ausgehend, die noch offene Frage der *Medienkonkurrenz* erneut aufzugreifen. Ob man diese im Sinne einer ethischen oder einer vorgeblich neutralen, informationstheoretisch-strukturalistischen Perspektive beantwortet – um die Spannweite der Möglichkeiten der Beantwortung anzudeuten, wie sie sich aus den vorliegenden Beiträgen ergeben –, erscheint dabei zweitrangig. Auch wenn man der These zu-

XIII

stimmen mag, „dass man das Medium des Comics selbst nicht sehen kann, da man mit ihm sieht“ (Schäffauer 266), so bleibt doch die Frage wohl bestehen, was denn beim Vorgang der Adaptation mit den in den konkurrierenden Medien – Literatur auf der einen, Comic auf der anderen Seite – transportierten semantischen Inhalten tatsächlich geschieht.

Vielleicht jedoch gehört es zu den Verdiensten eines Kolloquiums, das sich als die Summe von Momentaufnahmen wissenschaftlicher Prozesse versteht – nicht als Präsentation fix und fertiger Ergebnisse –, pertinente Fragen gestellt zu haben, deren Beantwortung anderen Momenten aufgegeben ist.

Freiburg, im Oktober 2011

Walter Bruno Berg

Frank Reiser

INTERMEDIALITÄT

Intermedialität und Gedächtnis bei Claude Simon

Thomas Klinkert

Zusammenfassung:

In Claude Simons Romanen werden Gedächtnis und Erinnerung – einerseits in individueller, andererseits in überindividueller Form – auf der Ebene der Darstellungsformen problematisiert, indem intermediale Bezüge hergestellt und dazu funktionalisiert werden, dass die auf der Handlungsebene häufig zur Supplementierung des Gedächtnisses verwendeten (pikturalen) Medien die Selbstbezüglichkeit der Texte unterstreichen. Wie Simon in „La fiction mot à mot“ ausführt, dient seiner anti-mimetischen Poetik die Malerei als Modell, weil sie früher als die Literatur eine am Material orientierte, auf „qualitativen“ Relationen beruhende Ästhetik entwickelt habe. Ausgehend von diesen Überlegungen wird anhand von zwei Beispielen aus *La bataille de Pharsale* (dem „Lexique“-Eintrag „César“ und dem Mac Cormick-Mähdrescher) demonstriert, mit welchem Facettenreichtum in Simons narrativer Praxis der Zusammenhang von Intermedialität und Gedächtnis vorgeführt wird und welche poetologischen Schlussfolgerungen sich daraus ergeben.

Summary:

In Claude Simon's novels memory – both in individual and in transindividual form – is problematized on the level of writing techniques, insofar as intermedial relationships cause (pictorial) media – which on the level of narrative action often serve to supplement memory – to underscore the autoreflexivity of the texts. As Simon shows in “La fiction mot à mot”, the art of painting serves as a model for his anti-mimetic poetics, since painting, earlier than literature, developed an esthetics taking into account the material and based on “qualitative” relationships. On the basis of these reflections, two examples from *La bataille de Pharsale* (the “Lexique” entry “César” and the Mac Cormick combine harvester) are analysed to show the multi-faceted ways in which Simon's narrative practice focuses on the relationship between intermediality and memory and to discuss the concomitant poetological conclusions.

Claude Simon (1913–2005) stellt in seinen Romanen Gedächtnis und Erinnerung ins Zentrum.¹ Das Gedächtnis wird primär vermittelt durch individuelle Erinnerung an eine selbst erlebte Vergangenheit; insbesondere gilt dies für die Erinnerungsromane wie etwa *La corde raide* (1947), *La*

¹ Vgl. hierzu grundlegend Warning 1991.

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 zusammen genommen 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 authentische Restitution der Vergangenheit ist also schon für selbst erlebte 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

² Vgl. Simon 2006: 411.

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 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 wurde⁴, 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 *Triptyque* (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

³ Vgl. hierzu ausführlicher Klinkert 2001: 127–132.

⁴ Vgl. hierzu Nitsch 1992 sowie Schmidt 1997.

⁵ Zum Zusammenhang von Trauma und Gedächtnis bei Simon vgl. Klinkert 2008.

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 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, engendrant de fiction.⁷

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 (bzw. 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, engendrant 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

⁶ Simons Affinität zur Malerei wurde vielfach untersucht; vgl. insbesondere DuVerlie 1981, Ferrato-Combe 1998 sowie Janssens 1998.

⁷ „La fiction mot à mot“, in: Simon 2006: 1184–1202, hier 1188.

Schreibweise zu definieren, in der die textuelle Anordnung nicht mehr auf der 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, détremnée (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, arabeque) 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

Drei Elemente verbinden sich in dem zitierten Passus zu einer Poetologie des (neo)avantgardistischen Romans: (1) Die Abkehr von der Dominanz der chronologischen Ordnung bzw. 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 Si-

⁸ Ebd.: 1190, Kursivierungen im Text.

mon 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 bzw. der Textualität und damit auch der Medialität. Der Zusammenhang von Gedächtnis und (Inter-)Medialität steht somit im Zentrum von Claude Simons Poetologie. Im Folgenden soll dieser Zusammenhang näher untersucht werden.⁹

Bevor ich zur konkreten Textanalyse komme, ist es zunächst erforderlich, den Begriff der Intermedialität definitorisch zu präzisieren. Irina O. Rajewsky¹⁰ hat die vorhandenen Begriffsverwendungen kenntnisreich miteinander abgeglichen und schlägt folgende Unterscheidungen innerhalb des Gegenstandsbereichs intermedialer Forschung vor:

(1) „Das Phänomen der Medienkombination, auch bezeichnet als mediales Zusammenspiel, Multi-, Pluri- oder Polymedialität, Medien-Fusion“.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. ‚Inter-

⁹ Vgl. als Seitenstück hierzu auch Klinkert 2010.

¹⁰ Rajewsky 2003: 18–22.

¹¹ Ebd.: 18.

medialität‘ 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 Prä,textes‘ bzw. ‚Text‘substrats in ein anderes Medium, also aus einem semiotischen 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 wahrgen-

¹² Ebd.

¹³ Ebd.: 19.

¹⁴ Ebd.

nommenen 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 Bilder. Die Medienkombination scheint, so kann man aus dieser Abtrennung des verbalen Textes von den Bildern schlussfolgern, für Simon nicht von essenzieller 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

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 Cäsar 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*

¹⁵ Ebd.: 20f., Kursivierungen im Text.

¹⁶ Simon 2006: 903–1178, hier 1169ff.

¹⁷ Ebd.: 1522, Anm. 43.

¹⁸ Vgl. dessen Simon-Lektüre in Ricardou 1971.

¹⁹ Simon 2006: 565–740, hier 642–645.

jeunes filles en fleurs zusammen mit seiner Großmutter in das Seebad Balbec, wobei die zu Hause gebliebene Mutter im Geist immer präsent ist. An verschiedenen Stellen von Simons Roman, beispielsweise im Motto des zweiten Teils²⁰, 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 („médaille 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 Kriegssereignisse 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 unfreiwillige 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

²⁰ Ebd.: 627.

²¹ Vgl. hierzu van Rossum-Guyon 1972/73, Evans 1981, Lefere 1990 sowie Klinkert 1996: 169–242.

²² Simon 2006: 642.

²³ Ebd.: 643.

²⁴ Ebd.

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 glückhaft empfundenen Erfahrung, welche auf der Identität eines Moments der Vergangenheit mit einem Moment der Gegenwart und damit auf einem ekstatischen Heraus-treten 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 sie im Gegenteil 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 Cäsar. Dies zu beobachten ist sehr aufschlussreich, weil hier die entferntesten und heterogensten Gegenstände in einen Bezug („rapport“) zueinander 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

²⁵ So heißt es in der Madeleine-Episode: „J’avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel.“ (Proust 1987–89: I, 44) 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 Klinkert 1998: 53–66.

²⁶ Simon 2006: 643.

²⁷ Luhmann 1989: 230ff.

²⁸ Dies erinnert im Übrigen an die Proust’sche Poetik der „rapports“ in der *Recherche*: „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.“ (Proust 1987–89: IV, 467f.)

²⁹ Simon 2006: 644.

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 Cäsar 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 bzw. Cäsars, 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 Cäsar die Rede, sondern von der Darstellung seines Profils auf einem Geldschein. Durch diese Brechungen und Verschiebungen ist es ja überhaupt erst möglich, dass die heterogenen Elemente zueinander in Bezug gesetzt werden. Das Heterogene – der Geldschein, die Großmutter, Cäsar 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“ bzw. 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.

³⁰ Ebd.: 645.

³¹ Ebd.: 644.

³² Ebd.

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 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 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 Vergegenwärtigung 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 Cäsar gegenüber abgebildet ist. Die Doppelabbildung von Cäsar und einem römischen Soldaten auf einem Geldschein wird in Kontrastbezug gesetzt zu einem „pondérable et sévère personnage qui contemplait le champ de bataille de Pharsale de ses yeux aux prunelles creusées dans le bronze“³⁴, also einer Statue von Cäsar 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

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.: 645.

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 von Pharsalos, deren Spuren der Erzähler nachspürt, und eine Statue von Cäsar. 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 bzw. 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 Mähdeschers:

³⁵ Ebd.