

ULRICH RAULFF / MIREILLE CALLE-GRUBER / PETER BRUGGER

CLAUDE SIMON IM DEUTSCHEN
LITERATURARCHIV

ULRICH RAULFF

Eine Vorbemerkung

Gegen Mittag des 13. April 2016 erreichte das Deutsche Literaturarchiv eine erratische Faxmitteilung. Der Text berichtete auf einer Seite, engzeilig bedruckt, von einer deutsch-französischen Kooperation, die zu diesem Zeitpunkt gut vierzig Jahre zurücklag. Ihre Protagonisten waren auf deutscher Seite ein junger Fernsehredakteur des Saarländischen Rundfunks, auf französischer Seite ein berühmter Autor und späterer Nobelpreisträger gewesen. Gemeinsam hatten die beiden einen kleinen Fernsehfilm realisiert, der durch die Dritten Programme der deutschen Sendeanstalten touren sollte. Nähere Aufklärung brachte wenige Tage später ein Telefonanruf von Peter Brugger, dem ehemaligen Fernsehredakteur.

Er habe sich im September 1973 zuerst brieflich an Claude Simon gewandt, berichtete Brugger; im Februar des folgenden Jahres sei es zu einer ersten Begegnung in Paris gekommen. Überraschend schnell habe sich Simon auf die Idee zu einem gemeinsamen Filmprojekt eingelassen, das im Herbst 1974 und im darauf folgenden Sommer in Südfrankreich und in Saarbrücken realisiert wurde. Dies ist die Geschichte, die Peter Brugger im zweiten der hier abgedruckten Texte erzählt. Es ist die Erinnerung an eine nicht immer einfache, aber durchweg intensive Zusammenarbeit mit einem der bedeutendsten Autoren des zwanzigsten Jahrhunderts, der sich auf ein Experiment mit dem noch relativ jungen und von den Akteuren der Literatur in der Regel misstrauisch beäugten Medium Fernsehen einließ. Die Verbindung zwischen Peter Brugger und Claude Simon, die sich damals entwickelte, dauerte an bis zum Tod Simons im Juli 2005.

Neben einer Kopie des Films und begleitenden Dokumenten, darunter ein langes Interview mit Claude Simon, verfügte Brugger über insgesamt 33, meist handschriftliche Briefe von Claude Simon, in denen dieser u. a. sein Szenario entwickelte und auf Details der Realisierung einging. Diesen sehr schönen und

eigentümlichen Bestand machte Peter Brugger im Februar 2017 dem Marbacher Archiv zum Geschenk. Mit der Stiftung verbunden war der beiderseitige Wunsch, dem Einzug des französischen Autors ins Deutsche Literaturarchiv eine über die dürre Pressemeldung hinausgehende Sichtbarkeit zu verschaffen. Dies geschah am 9. März 2017 im Rahmen einer *Zeitkapsel* – einer Abendveranstaltung, an der sich außer Peter Brugger und Ulrich Raulff auch Mireille Calle-Gruber als bedeutende Simon-Exegetin und -Biografin beteiligte. Ihr einleitender Vortrag über Claude Simon als Autor, Maler und Fotograf eröffnet das folgende kleine Triptychon von Texten.

Triptyque lautete auch der Titel des Romans aus dem Jahr 1973, aus dem heraus sich das Filmprojekt entwickelte, das Peter Brugger und Claude Simon in den Jahren 1974–75 entwarfen und realisierten und von dem Peter Brugger im zweiten der hier abgedruckten Texte berichtet. Das dritte Stück ist das lange Interview über Claude Simons Kunst zu schreiben, das der Fernsehredakteur und sein französischer Gesprächspartner im Herbst 1974 in Salses in Südfrankreich führten. Es spiegelt Simons lebhaftes Interesse daran zu sehen, »wie ein Text entsteht und wie er funktioniert«, wie es in einem der Briefe an Peter Brugger heißt.

Indem das Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft die *Zeitkapsel* Nr. 46 aus dem Jahr 2017 in dieser Ausführlichkeit dokumentiert, bekundet es sein Interesse nicht nur an dem außergewöhnlichen Autor Claude Simon und den Dokumenten eines in seiner Art einzigartigen Experiments zwischen Literatur, Film und deutschem Bildungsfernsehen der siebziger Jahre. Es bringt auch die Überzeugung der Herausgeber zum Ausdruck, dass der Auftrag des Deutschen Literaturarchivs nicht an den Staatsgrenzen der Bundesrepublik endet – ebenso wenig wie dies die Literatur selber tut, sie werde als »deutsche« bezeichnet oder nicht.

*

MIREILLE CALLE-GRUBER

Geschichten, in denen es aufs Sehen ankommt

Vortrag vom 9. März 2017, gehalten im Deutschen Literaturarchiv Marbach, anlässlich einer Schenkung von Peter Brugger, die seine Beziehung mit dem Literaturnobelpreisträger Claude Simon dokumentiert

Beim Formulieren des Titels dachte ich natürlich an die französische Wendung »un coup d’oeil« – »etwas auf einen einzigen Blick zu übersehen, in seinem Zusammenhang, mit rechtem Augenmass zu sehen« –, jedoch weniger an

die *Histoire de l'oeil* (»Die Geschichte des Auges«), den Titel eines Werkes von Georges Bataille, und auch nicht an die Etikette, mit der Alain Robbe-Grillet die Schriftsteller des sogenannten *Nouveau Roman* zusammenfassen wollte, *Ecole du regard*, »Schule des Blicks«. Gemeint waren Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, auch Marguerite Duras und eben Claude Simon, und natürlich Alain Robbe-Grillet selbst. Aber spätestens seit 1971, seit dem berühmten Colloquium zum *Nouveau Roman* in Cerisy-la-Salle, begannen alle eigene Wege zu gehen oder hatten sich überhaupt nicht als Vertreter einer ›Schule‹ empfunden, Marguerite Duras zum Beispiel. Sie kennen vielleicht die angeblich zufällig entstandene Photomontage von Claude Simon, mit der er sich über die *Ecole du regard* lustig machte: der Ausschnitt eines unter anderem Blickwinkel photographierten Augenpaares fiel wie zufällig auf das Porträt von Robbe-Grillet und verlieh ihm einen recht ›schrägen‹ Blick. Das ›gegen-sätzliche Blicken‹ in der Literatur? In der Kunst als ›Bild‹? Wenn ich also zu »Geschichten« spreche, bei denen es »aufs Sehen ankommt«, geht es mir um einen weiten Begriff des »Sehens«, der sich nicht reduzieren, wohl aber strukturiert verstehen lässt.

Man vergisst zu oft (und auch zu leicht), dass der 1913 geborene und 2005 verstorbene Claude Simon, Nobelpreisträger für Literatur (1985), als Maler und Photograph zur Kunst, zu *seiner* Kunst gekommen ist. Und dass er vom Kino, vom Film – genauer: vom damaligen Stummfilm – geradezu fasziniert war. Diese drei Formen der Kunst (Malerei, Photographie, Film) beginnt er ab 1932 zu entdecken, und zwar im Anschluss an seine humanistische Ausbildung am Collège Stanislas in Paris, als er sich in die Malereikurse des Ateliers Julian und des Ateliers von André Lhote einschreibt, obgleich er doch eigentlich Jura hätte studieren sollen. Er wird, wie er sich selbstironisch bezeichnete, »ein Student in Kubismus«. Parallel zu diesen Kursen besucht Claude Simon Museen, Galerien, Ausstellungen; als Autodidakt entdeckt er Manet, Cézanne, Bonnard, bewundert den malenden Zollbeamten, den Douanier Rousseau, bewundert auch Matisse, Dalí und begeistert sich für Picasso.

Als ihm dreißig Jahre später, bei der Herausgabe seines Romans *Histoire* (»Geschichte« 1967), eine Journalistin die etwas naive Frage stellt, inwieweit er sich zum Schreiben prädestiniert und vorbestimmt halte – »Haben Sie immer schon gewusst, Schriftsteller zu werden?« –, antwortet Claude Simon ebenso entschieden wie überraschend: »Nein. Ich wäre gern Maler geworden. Maler oder Jockey – das hätte mir eine absolute und totale Freude verschafft.« »Gibt es also keine absolute und totale Freude beim Schreiben?«, fragt die Journalistin weiter. »Schreiben ist eine indirekte, mittelbare Freude, ein abgeleiteter Genuss, zweiten Grades: alles in allem strichelt man nur, macht Pünktchen, hinterlässt Spuren wie von Fliegenbeinchen. Das ist nicht vergleichbar mit der direkten, unmittelba-

ren, sinnlichen Freude, auf und über die Leinwand etwas Rot oder etwas Grün zu streichen«,¹ sagt Claude Simon im Gespräch mit Josanne Duranteau.

Diese »sinnliche Freude« ist aber eben eine Sache des Sehens und Sache der Materie. Die physische Beziehung zum Werk wird Claude Simon nie verlassen. Sie wird sein Erforschen der literarischen Formen ebenso nähren wie sein Arbeiten *in* der Sprache. Dies erklärt, warum und wie sehr ihn die Chance der Begegnung mit Peter Brugger hat begeistern können. Bild und Text trafen und fanden sich plötzlich in einer auf Gegenseitigkeit beruhenden Dynamik. Ihre Komposition und ihre Kontradiktionen bekamen Sinn. Mehr noch: Peter Brugger verschaffte Claude Simon die unverhoffte Gelegenheit, das zu machen, wovon er schon so lange geträumt hatte. Er bot ihm die Chance, einen Film zu drehen.

In der Zeit des 1933 durchbrechenden Nazismus in Deutschland und des sich unterschwellig abzeichnenden Zweiten Weltkrieges, fragte sich der junge Claude Simon, zwischen Sprachlosigkeit und Revolte, »was er mit seiner unverbrauchten, frischen Jugend« eigentlich anfangen sollte, »welche zu pompösen Namen wie Kunst, Literatur oder Revolution aufgeblähten Dummheiten« er begehen könnte;² bis ihm zunehmend klar wurde, dass die Revolution in Kunst und Literatur einer außergewöhnlichen geistigen Schärfe und Arbeit bedarf.

Claude Simon betrieb die Malerei bis in die Mitte der fünfziger Jahre, war jedoch immer weniger von seinem Talent überzeugt und sich bewusst, nie mehr erreichen zu können als »à la Picasso« zu malen, also epigonal zu bleiben. Gleichwohl schafft Claude Simon in dieser Periode gelungene, ja großartige Bild-Collagen, die man in Peter Bruggers Film bewundern kann.

Anfang der dreißiger Jahre, wohl schon 1931, trifft Claude Simon Renée Clog an der Akademie der Schönen Künste zu Paris. Sie wird seine Lebensgefährtin und spätere Ehefrau (Ende 1939 während eines Fronturlaubs). Durch sie, eine bildschöne und photogene junge Frau, die auch als Modell für Modephotos für Schmuckgegenstände und Frisuren arbeitete, lernt Claude Simon den aus Deutschland geflüchteten, im Pariser Exil lebenden Photographen Philippe Halsmann kennen, der später durch seine Porträts (von Einstein, Dora Maar, Marilyn Monroe, Salvador Dalí ...) Weltruhm erlangte. Philippe Halsmann ist es, der Claude Simon in die Kunst der Photographie einführt.

Claude Simon wird ein exzellenter Photograph, der seine Aufnahmen stets selbst entwickelt, bearbeitet und abzieht. Was ihn dabei immer erstaunt und begeistert, ist das Zusammenspiel von eigener Nachbereitung und photographi-

1 Claude Simon, Entretien avec Josanne Duranteau, in: Les Lettres françaises, 13. April 1967, S. 3-4.

2 Claude Simon, manuscrit de L'acacia, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (BLJD), Paris, SMN, 16 (1).

schem Akt: Indem er zunächst großformatig, schnappschussartig ein Ensemble erfasst, beginnt er hernach, in der Dunkelkammer, die magischen Kräfte des Photographierens zu entdecken, die auch aufnehmen, was das ›nackte‹ Auge nicht gesehen hat. Der für ihn wichtigste Arbeitsschritt ist somit das Nachrichten und Aufarbeiten der Aufnahmen am Vergrößerungsgerät, das Erforschen und Ausloten der Einzelheiten, das Gegenspiel der Grauschattierungen, das den abrupten Schwarz-Weiß-Kontrast aufhebt. Man wird später dieselbe forschende Aufmerksamkeit, die in alle Einzelheiten gehende genaue Beschreibung in seinen Romanen wiederfinden. Die Subjekte seiner Photographien tauchen auch in den literarischen Objekten seiner Bücher wieder auf: die Netze der Fischer, die Barken, die Verteidigungsanlagen, die Schutzmauern, die Mauern aus Natursteinen, die Beine von Puppen und Mannequins (die den Titel *Piero della Francesca* erhalten); Bäume, Platanen (die er *Beine/Jambes* nennt, *Ventre et cuisses/Bauch und Schenkel*), die Marketenderwagen der Zigeuner (die den Titel *Souvenir de Van Gogh* erhalten). Nach dem Krieg nimmt Claude Simon das Photographieren wieder auf und komponiert Bildmontagen für ein Buch: Es hätte 1956 mit einem Text von Jacques Prévert und einem von Picasso gestalteten Titelblatt erscheinen sollen – das Projekt wurde jedoch vom Verleger aufgegeben. Erst 1992 kann Claude Simon dieses Buch endlich bei Maeght veröffentlichen (doch ohne Prévert und ohne Picasso). Als die Photographien erscheinen, werden sie sofort als Archiv der Jahre 1937 bis 1970 anerkannt und gepriesen.

Claude Simon hat sein photographisches Interesse seit Mitte der sechziger Jahre um Farbphotographien bereichert. Er hat ein *Album d'un amateur* konzipiert, das »Album eines Amateurs«, eines Laien, in dem er eine Montage von Aufnahmen verschiedenster Formate vornimmt, mit Assoziationen, Wiederholungen, Serien, wobei er eigene Texte kontrapunktisch mitspielen lässt. Der als Buch-Objekt konzipierte Band erscheint 1988 in einer Auflage von 999, vom Autor handsignierten Exemplaren in der Sammlung *Signatur* bei Rommerskirchen unter dem Titel *Zeit. Schrift. Bild. Objekt*.³

Die dritte Entdeckung, die Claude Simons künstlerische Sehkraft erfasst, ist das Kino. Er hat darüber in einem Artikel gesprochen, den die *Frankfurter Rundschau* am 22. August 1995 unter dem Titel *52 Bilder vom Kino* veröffentlichte. Simon berichtet darin, wie er in der Jugendzeit heimlich das Kino in Perpignan besuchte und ihn besonders die populäre Filmkultur, etwa durch Charlie Chaplin, prägte, die sich von der bürgerlichen Kultur, in der er aufwuchs, stark unterschied. Vor allem jedoch wurde er in den dreißiger Jahren von zwei Filmen Buñuels und Dalís beeindruckt: vom *Andalusischen Hund/Le Chien andalou* und vom *Goldenen Zeitalter/L'Age d'or* – also von zwei schwarz-weiß gedrehten, surrealistischen

3 Claude Simon, *Album d'un amateur*, Remagen-Rolandseck 1988.

Stummfilmen. Die den logischen und konventionellen Rahmen übersteigende Kühnheit dieser Filme begeisterte ihn ebenso wie die wirkende Kraft der sprachlosen Bilder, die die einfache Bedeutung in die *ambivalente Latenz* stürzt (etwa »Idiot« und »Je t'aime«) und somit das Bild doppelsinnig der Wirklichkeit entzieht. Claude Simon vergleicht diese Kunst mit dem »erwarteten Unerwarteten«, der nicht kalkulierbaren Überraschung in den Kompositionen von Johann Sebastian Bach. Das lässt sich in meinem mit Peter Brugger herausgegebenen Band *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*⁴ nachlesen.

Sein ganzes Leben lang träumt Claude Simon davon, seinen Roman *Die Strasse in Flandern* selbst zu verfilmen. Bereits 1961 schreibt er ein Drehbuch mit kompletter Szenenverteilung. Mehrere Male hätte er dieses Projekt fast verwirklichen können, besonders nach den Kulturtagen der Stiftung Hautvillers, die sich um die Begegnungen von deutschen und französischen Schriftstellern bemühte, verantwortlich inspiriert von Pierre Emmanuel (für die Zeitschrift *Esprit*) und Walter Höllerer (für das Berliner *Literarische Colloquium*). Claude Simon nimmt in zwei aufeinanderfolgenden Jahren teil, 1975 und 1976. In Berlin wird der Film von Peter Brugger und Claude Simon im Februar 1976 gezeigt: *Triptychon mit Claude Simon*, einschließlich des Kurzfilms *Die Sackgasse/L'Impasse*. Pierre Emmanuel wird – leider vergeblich – versuchen, mit diesem Kurzfilm die Finanzierung und Produktion des Großprojekts *Die Strasse in Flandern* durchzusetzen. Trotz eines beachtlichen Vorschusses seitens des Zentrums der nationalen Kinowirtschaft (CNC) kann sich das Projekt in der damaligen Kulturpolitik nicht durchsetzen. Als 1992 das Projekt wieder möglich zu sein scheint (die jugendliche Hartnäckigkeit von Claude Simon hat etwas tief Berührendes), wird Claude Simon mit Michelle Porte verzichten müssen, weil man ihm einen Fernsehfilm vorschlägt, von dem Claude Simon absolut nichts wissen will. (Bernard-Henri Levy, der damalige Präsident des CNC, lehnt den zur Finanzierung notwendigen Vorschusskredit ab.) Der nunmehr alt gewordene Claude Simon (er steht am Beginn der Achtziger) findet sich damit ab, diesen Film niemals drehen zu können.

*

Das sind der Kontext und die allgemeinen Orientierungen, in denen die unerfüllte Filmkarriere von Claude Simon verläuft. Doch wie schreibt sich hier die Begegnung von Claude Simon und Peter Brugger ein? Ich würde sagen: kontrapunktisch.

4 Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage, hg. von Mireille Calle-Gruber und Peter Brugger, Paris 2008.

Als Claude Simon mit Peter Brugger ins Gespräch kommt, und als er ihn 1974 bei sich an der Place Monge empfängt, ist sein literarisches Werk bereits unbestritten. Doch hat er zugleich weder auf sein Interesse an Photographie noch an Filmkultur verzichtet. Allerdings spielt seine Malerei seit Mitte der fünfziger Jahre fast keine Rolle mehr für sein Arbeiten. Er zeichnet freilich noch sporadisch – einfache Strichzeichnungen mit der Feder, oft am Rande seiner Manuskripte. Mehr nicht. Dennoch helfen ihm diese Zeichnungen beim Schreiben, besonders bei den Beschreibungen.

Erwähnt werden soll noch der wunderbare Text- und Bild-Band *Orion aveugle* (1970), auch weil er, in einer kongenialen Übersetzung von Eva Moldenhauer, im Verlag Zweitausendeins auf Deutsch erschienen ist. Der ursprüngliche Verleger war Albert Skira in Genf. Der Titel *Der blinde Orion* spielt doppelsinnig auf das Sternbild Orion an und auf das gleichnamige Gemälde von Nicolas Poussin. Im Vorwort stellt Claude Simon seine Auffassung von poetischer Kunst beispielhaft dar. Es heißt hier (S. 25–27):

Deshalb kann es keinen anderen Abschluss geben als die Erschöpfung des Wanderers, der diese unerschöpfliche Landschaft erkundet. In diesem Augenblick wird vielleicht entstanden sein, was ich einen Roman nenne (da es, wie alle Romane, eine Fiktion ist, die in eine Handlung verstrickte Personen in Szene setzt), ein Roman jedoch, der nicht die exemplarische Geschichte irgendeines Helden oder einer Heldin erzählt, sondern jene völlig andere Geschichte, das heisst das eigentümliche Abenteuer des Erzählers, der nicht aufhört, im und durch das Schreiben tastend die Welt zu suchen und zu entdecken.

Wie wird nun diese Kunstkonzeption literarisch, bildlich und filmisch umgesetzt? Dazu wird Peter Brugger besser sprechen als ich, über seine Begegnung mit Claude Simon, den Dreharbeiten zum Film *Triptychon mit Claude Simon* und den wie eine *Intarsie* eingebrachten Kurzfilm *Die Sackgasse / L'Impasse*.

Ich möchte hier nur erwähnen, wieviel Hoffnungen und Pläne – auch für spätere Verwirklichungen – das Projekt von Peter Brugger ausgelöst hat. Hier nämlich laufen die Sichtweise von Bild und Film bei Claude Simon mit seiner Erfahrung als Schriftsteller und Künstler zusammen. Unter diesem Blickwinkel konzipiert er inmitten des gefilmten Interviews (das seinerseits wie eine Abhandlung in Kapitel gegliedert ist) eine Kurzfilm-Fiktion von nur zwölf Minuten, die insgesamt seine Art und Weise, Romane zu schreiben, illustriert und demonstriert. Zur Vorbereitung schreibt Claude Simon ein Drehbuch mit genauer Szenenfolge und Szenenschnitt, wobei er auf den damals gerade erschienenen Roman *Triptyque / Triptychon* zurückgreift. Der Titel zeigt bereits

an, dass der Roman wie ein Triptychon, ein dreiteiliger Altaraufsatz, konstruiert ist. Drei Maler inspirieren dieses Triptychon: Francis Bacon, Jean Dubuffet, André Delvaux.

Die Erfahrungen bei den Dreharbeiten lehren freilich auch, dass ein Film das Ergebnis von Zusammenarbeit ist, mit technischen und finanziellen Grenzen und Zwängen und dass hier niemand im Alleingang arbeiten kann so wie es beim Schreiben von Text auf einem leeren Blatt geschieht. So können dann auch Spannungen und Enttäuschungen auftreten ...

Zum Kurzfilm *Die Sackgasse / L'Impasse* sei nur gesagt, dass Claude Simon das Prinzip des *cut up* umsetzt: das Prinzip der Unterbrechung, die die Unterbrechung zeigt und walten lässt, ohne sie zu verwischen oder zu überspielen. Kontrast als Kontrast. Claude Simon entleiht den Begriff *cut up* mit William Burroughs aus der nordamerikanischen Malerei: eine Montage von Fragmenten, die nicht ineinandergreifen, eine fortschreitende, bewegliche Montage also, die kein Puzzle bildet, die sich nicht abrundet oder abschliesst, die, kurz gesagt, kein zusammenfassendes Schlussbild ergibt oder gibt.

Claude Simon verteidigt eine auf zustossendem Eindruck, auf Gefühlsbewegung, auf permanentem Aufruhr und Revolutionieren beruhende Ästhetik: Die Werke sollen stets in der Nähe des »Magmas der aufwallenden Gefühle« verbleiben, das alles Lebende konstituiert und belebt. Mehr noch: Er sagt, dass »jedes Mal die Welt auf etwas verschiedene Weise gesagt wird (sowohl in den Wissenschaften wie in den Künsten), so dass sie sich transformiert«. Für Schriftsteller und Künstler geht es somit darum, die ständige (doppelsinnig gesagt: die fortlaufende) Rezeption (doppelsinnig: die Aufnahme) von Welt neu zu erfinden. Also die »fortlaufende« »Aufnahme« von Welt neu zu erfinden und zu gestalten – mag sie nun tragisch oder wunderbar sein. (Man kann hier die humanistische Bildung von Claude Simon heraushören, das *deinon* der alten Griechen, das genau diesen extrem gegensätzlichen Sinn besitzt, »monströs« und »wunderbar«.)

Abschliessend möchte ich an den Ort erinnern, der unsere Begegnung ermöglicht hat und stets ermöglicht. Es geht um das Archiv, ums Archivieren, um das Sehen im und durchs Archiv. Das Schreiben braucht den Augen-Blick, die Zeitlichkeit und das Sehen. Schreiben muss sich dem Sehen aussetzen. So jedenfalls ist es bei Claude Simon der Fall. Er visualisiert den in Fragmentform geschriebenen Text, um seine Architektur und Gesamtstruktur zu erfassen. Er konstruiert Organigramme, die Themen und Handlungspersonen mit verschiedenen Farben dokumentieren und verorten. So vermag er das Ausbalancieren der Wiederholungen, Varianten und Entwicklungen zu meistern. Den umfassendsten Montageplan mit seinen farbigen Markierungen Claude Simons findet man im vorzüglichen Themenheft der Zürcher Zeitschrift *DU* (N°691, Januar 1999: Supplement des *Tages-Anzeiger*). Er befindet sich auch, mit einem Kommentar des

Autors, in dem von mir zum achtzigsten Geburtstag von Claude Simon herausgegebenen Sammelband.⁵

Die Schreibweise von Claude Simon ist durchaus *archivarisch*: sein Schreiben greift fortlaufend auf schon bestehende Schreibspuren zurück, entziffert unablässig Spuren, in denen sich der Autor als Leser seines Schreibens und Schriftsteller, voraus- und zurückgreifend, immer überraschend und nicht kalkulierbar, nicht voraussehbar mit sich selber kreuzt. Wir kommen uns selber gegenüber immer schon zu spät, in einer Art Kantscher Nachträglichkeit, im *après-coup* von Lesen und Schreiben. Der Schriftsteller fängt fortlaufend und auf wunderbare Weise das ein, was Jean Starobinski in seinem Brief vom 3. April 1992 »l'émotion du révolu« nennt,⁶ »die Emotion des Vergangenen im Vergehenden« und also auch im Weitergehenden. Diese Emotion konstituiert uns. Wir weinen immer ganz alte Tränen, aber wir weinen sie doch immer von Neuem. Das ist unser lebendiges, jeweils auflebendes Archiv.

Und hier kehrt sich die Logik der »Geschichten, in denen es aufs Sehen ankommt«, gleichsam um: die »Geschichten« beginnen durch das »Sehen« hindurchzugehen und leben *eben* dort wieder auf, wo wir sind, mit *einem* Bein (oder »Fliegenbein«, wie Claude Simon sagt) hier, im Archiv; und mit dem *anderen* schon wieder *darüber hinaus*. Das Archiv steht so vielleicht in einem doppelsinnigen Zwillingsspiel zum Postumen: Das »Letzte« (*postumus*) wird »Erde« (*humus*), eine Erde, die weiter trägt.

*

PETER BRUGGER

Triptychon mit Claude Simon

Vortrag vom 9. März 2017, gehalten im Deutschen Literaturarchiv Marbach

Triptychon mit Claude Simon ist der Titel einer Fernsehproduktion, die 1974–1975 entstand. Sie wurde am Samstag den 10. Januar 1976 um 20:15 Uhr im Programm von Südwest 3 mit einer Länge von fünfundvierzig Minuten erstausgestrahlt. Samstagabend 20:15 Uhr, eine Literatursendung, anspruchsvoll, schwierig und nach einem späteren Urteil von Claude Simon, das ich nicht überinterpretieren

5 Claude Simon. *Chemins de la mémoire*, hg. von Mireille Calle-Gruber (Collection Trait d'union), Sainte-Foy/Québec und Grenoble 1993.

6 Mireille Calle-Gruber, Claude Simon. *Une vie à écrire*, Paris 2011, S. 410.

will, als Programmangebot vielleicht ein bisschen kühn. Sie merken schon, wir sprechen über eine andere Zeit.

Südwest 3 oder S3, wo die Sendung zuerst lief, war bis vor ungefähr zwanzig Jahren, daran werden sich manche von Ihnen erinnern, das gemeinsame Dritte Fernsehprogramm von SR, SDR und SWF. Man konnte *Triptychon mit Claude Simon* also damals schon in Marbach sehen. Vor 41 Jahren. In den Jahren danach gab es vereinzelt weitere Ausstrahlungen. Auf demselben und auf anderen Kanälen. Alle in Deutschland, alle von ARD-Sendern, die letzte, von der ich erfahren habe, lief zum 100. Geburtstag Claude Simons am 10. Oktober 2013 in BR-alpha. Das war dann allerdings, acht Jahre nach Simons Tod, auch für das Fernsehen längst eine andere Zeit. Die Sendezeit war 24 Uhr. Dass wir 2017 darüber sprechen würden, habe ich mir 1975 nicht vorgestellt. Und mir fällt keine Fernsehproduktion ein, zumindest keine, mit der ich zu tun hatte aus dem Bereich der Kultur, die eine so lange Geschichte hat wie dieses *Triptychon mit Claude Simon*, eine lange Geschichte deshalb, weil sie Werden und Wandel umfasst, auch Verlorengehen und wieder Gefundenwerden.

Gegen Ende der 60er Jahre konnte von einer öffentlich wahrgenommenen Werkpräsenz Claude Simons in Deutschland nicht die Rede sein. Auch Mitte der 70er Jahre nicht. Der frühe Claude Simon (früh in den Maßstäben seiner Autorenkarriere) wurde in Westdeutschland zwar übersetzt und verlegt, aber er blieb bei uns ein Geheimtipp, war in der literarischen Öffentlichkeit so gut wie nicht vorhanden. In Frankreich existierte immerhin eine identifizierbare Fraktion, die erklärte, nichts mit diesem Autor anfangen zu können. Als Chef de file (Larousse) du Nouveau Roman figurierte Alain Robbe-Grillet. Ihm zur Seite stand Jean Ricardou, der Chefideologe. Die anderen, unter ihnen Simon, Sarraute, Butor, Pinget blieben im Hintergrund. Zu ihrem Vorteil, können wir heute vermuten. So konnten sie die anderen bleiben.

Nun wird es für einen Moment ein bisschen persönlich. Es dürfte gegen Ende des Jahres 1967 gewesen sein, als der Übersetzer Elmar Tophoven mich zuerst auf Claude Simon aufmerksam machte. Ich hatte Tophoven in einem anderen Zusammenhang aufgesucht. Selbstverständlich musste es bei ihm um Samuel Beckett gehen. An diesem Abend sprachen wir jedoch nur über Claude Simon. Tophoven berichtete von seiner schon eine Weile zurückliegenden Arbeit an der Übersetzung von *Die Straße in Flandern* und von den Schwierigkeiten, die er aktuell beim Übersetzen von Simons *Histoire* habe. Er war unsicher, ob er das schaffen könne. Nicht, weil er an der Qualität des Texts gezweifelt hätte. Im Gegenteil, er fürchtete, mit seinen Mitteln den Anforderungen von Simons Sprache nicht gerecht werden zu können. Tatsächlich hat er die Übersetzung von *Histoire* später aufgegeben. Es sollten 30 Jahre vergehen, bis Eva Moldenhauer sich noch einmal an den Text herantraute.

Tophoven erzählte an jenem Abend 1967 von den großartigen Erfahrungen, die er durch die Arbeit an Claude Simons Sprache hatte machen können. Ich fand seine Interpretationen und Analysen faszinierend. Sie machten mich in den mir verbleibenden Pariser Tagen und Nächten zum furchtlos beeindruckten Leser simonscher Originaltexte. Damit beginnt die Hauptgeschichte von *Triptychon mit Claude Simon*.

Die Leseerfahrung wirkte weiter, bis ich im September 1973 nach einer beruflichen Veränderung Claude Simon in einem ersten Brief von Seiten des Saarländischen Rundfunks fragen konnte, ob er bereit sei, sich dem deutschen Fernsehen für eine Produktion zur Verfügung zu stellen, die ihn und seine Arbeit zum Gegenstand hätte. Der Saarländische Rundfunk war gewissermaßen genetisch auf Projekte in Frankreich besser vorbereitet als andere Sender der ARD. Auf meinen Brief hin signalisierte Simon postwendend seine Bereitschaft, ein solches Projekt bei einem Treffen genauer zu prüfen. Wechselseitige Verhinderungen verzögerten den Termin. Er kam am 26. Februar 1974 in Simons Pariser Wohnung zustande. Im 5. Stock über der Rue Monge, genau gegenüber der Kaserne der Republikanischen Garde. Das ist merkwürdig. Die Kavallerie hat Claude Simon nie losgelassen. Es gab kein Vorbeisehen an dieser Situation, wie auch immer sie zu deuten sein mag.

Nun 1974: Claude Simon empfing mich an seiner Wohnungstür mit einer gewinnenden Freundlichkeit, mit der sich schon gleich im ersten Gespräch eine starke Bestimmtheit verband. Er sagte, dass eine Fernseh- oder Filmarbeit sich mit seiner schriftstellerischen Produktion befassen müsse, mit der Methode und dem Prozess seines Schreibens und nicht mit persönlich-biografischen Befindlichkeiten. Diese seine Forderung habe bisher verhindert, dass das französische Fernsehen sich auf ihn eingelassen habe.

Ich freute mich. Simons Prämissen kamen meinen Vorüberlegungen entgegen. Vielleicht trifft ein Purist auf den anderen, dachte ich. Ich stimmte insoweit zu: zwei Ebenen seien innerhalb der angestrebten Fernsehsendung vorstellbar, eine diskursiv analytische, wenn man so will, didaktisch erschließende (Stichwort: das große Interview) und eine, auf der mit bildhaften Elementen gearbeitet, auf der Bild gestaltet wird. Anders ausgedrückt: Sprechen erklärt Spracharbeit und Bild erklärt Spracharbeit. Wie wussten wir noch nicht. Oder vielleicht genauer: ich wusste es noch nicht. Nach dem Mittagessen versprach Claude Simon vor der Tür der Closerie des Lilas, darüber nachzudenken und mir zu schreiben.

Er schrieb schon am nächsten Tag, am 27. Februar, und mahnte, ich solle nichts übereilen und nicht etwa schon ein Aufnahmeteam bestellen. Er habe nämlich über weitere Möglichkeiten nachgedacht, Möglichkeiten zu zeigen, wie ein Text sich herstellt und arbeitet. Das auszuführen brauche er noch etwas Zeit.

»Comment se constitue et comment fonctionne le texte«, schrieb er. »Se constitue et fonctionne«, das ist ein Wortpaar aus Simons poetologischem Repertoire und gar nicht einfach zu übersetzen.

Wie intensiv Claude Simon sich mit der Sache beschäftigte, geht aus dem Brief vom Folgetag, dem 28. Februar 1974, hervor. Sie finden ihn in dem Buch von Mireille Calle-Gruber⁷ und in der Pléiade-Ausgabe⁸ abgedruckt. Simon elaborierte, wie immer, während er schrieb. Am Ende des Briefs, im P.S., ist das am Anfang angedeutete Filmszenario schon fertig. Ein ganz und gar schlüssiger Vorschlag zur Bildgestaltung. Die komplette Vorlage für einen in unsere bisherigen Überlegungen passenden Kurzfilm. Wir haben das kleine Drehbuch in der Folge nur geringfügig verändert und in der technischen Beschreibung etwas kameraaffiner gemacht. Der kleine Film sollte als Bildgestaltung in die Mitte zwischen zwei diskursive Flügel platziert werden. Aus Gründen des Inhalts sollte er *L'impasse*, »Die Sackgasse« heißen. Die zentrale Sackgasse als Teil eines Triptychons, eines dreiflügeligen Gebildes. Alle inhaltlichen Ableitungen kamen von Simons seinerzeit jüngstem Roman *Triptyque*, den er für die Transferübungen ins Visuelle heranzog. Claude Simon baute in dem Petit Scénario und bei dessen Umsetzung eine Art Schattengerüst des *Triptyque*-Romans auf.

Nun wird es für einen Augenblick etwas schwieriger, wenn man das Buch und die Eigenart von Claude Simons Texten nicht kennt. Man muss ja fragen, was soll dabei geschehen, wenn Elemente eines Romans, in diesem Fall aus *Triptyque*, vom geschriebenen Text ins Visuelle transferiert werden. Eine Adaption kann das nicht sein. Obwohl es immer mal wieder so genannt wurde. Ganz platt gefragt: Wie sollen über 200 dicht bedruckte Textseiten eines Buches auf zwei Schreibmaschinenseiten eines Drehbuchs oder in 10 Filmminuten adaptiert werden können, wenn jeder Textabschnitt des Romans sein spezifisches Gewicht hat. Ein Buch von Claude Simon erlaubt das nicht. Der Roman wäre verloren.

Alternativ hätte man unter Verwendung von Bestandteilen einer Vorlage ein ästhetisch autonomes Gebilde konstruieren können, aber dies war in unserem *Triptychon*-Konzept nicht vorgesehen. Mein Ziel war immer, die Schreibmethode transparent zu machen. An einem autonomen Kunstwerk war ich nicht interessiert. Erst Jahre später, nachdem Claude Simon mir seinen gescheiterten Drehbuchentwurf für *La Route des Flandres* aus den 60er Jahren gezeigt hatte, fragte ich mich, ob er nicht auch unsere *Triptychon*-Arbeit in persönlichen Überlegungen als Vorübung für ein autonomes Filmwerk verstanden hatte.

7 Mireille Calle-Gruber, *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris 2008, S. 57–59.

8 Claude Simon, *Œuvres*, Paris 2006, S. 1241–1245.

Soweit war ich gekommen mit den Überlegungen für den heutigen Abend. Da fand ich vor acht Tagen unter den Briefen, deren Originale ich kürzlich dem Literaturarchiv übergeben hatte, einen (er datiert vom 16. April 1974), an dessen urheberrechtliche Fragen ich mich nicht mehr erinnerte. Umso mehr berührte mich die Definition, die Claude Simon in ihm für das kleine Drehbuch des geplanten Kurzfilms aufgeschrieben hatte: Dieses stelle nicht, stehe da, »à proprement dire« (streng genommen), eine Adaption des Romans her, »mais seulement une illustration par l'image de certains mécanismes de sa composition« (sondern nur eine Veranschaulichung gewisser Mechanismen in dessen Aufbau durch das Bild).

Der Film, der durch die Veranschaulichung des Aufbaus entsteht, der Gelenke, Schnitte und Winkelzüge der Romanhandlung benutzt, Farben, Musik, Geräusche, auch im weitesten Sinne Landschaften, Bacon, Delvaux und Dubuffet als Grundlinien einzieht, er ist bei aller Sorgfalt und Eleganz in der Detailausführung, auf die Simon großen Wert legte, kein Äquivalent des Romans, keine Übersetzung von dessen Sprache in Bild. Er ist eine Interpretation der Struktur des Romans, eine Verständnishilfe, ein Baubild. ›Baubild‹, vielleicht ist dies das Wort, das ›Schattengerüst‹ ersetzen kann.

Zur weiteren Geschichte der Fernsehproduktion: Im September 1974 drehten wir im alten Familienhaus von Salses, nördlich von Perpignan, das große Interview. Wie von Simon gewünscht, von beiden Seiten minutiös vorbereitet. Die in die Sendung eingeschnittenen Teile werden Sie nachher hören und sehen. Das Originalinterview war wie üblich um einiges länger. Ich finde es heute schade, dass es nicht in seiner Gesamtlänge gedruckt vorliegt, da in ihm grundlegende Fragen auf hohem Niveau beantwortet werden.⁹

Nach der Aufnahme des Interviews, man kann auch sagen, der aus ihm entstandenen poetologischen Gesprächsteile, beschäftigte uns die Vorbereitung der Produktion von *Sackgasse*. Für das Budget eines Kulturprogramms und eine Länge von kaum über zehn Minuten errechnete sie sich als teuer. Umfängliche Reisen mussten kalkuliert werden, Schauspieler engagiert, Bühnenbilder gebaut usw. Darum fragte ich einen Kollegen des WDR, ob er sich mit etwa 20 % an den Gesamtkosten der Sendung beteiligen könne. Solche Kooperationen gab es zwischen den dritten Programmen relativ oft. Sie stärkten, gerade in programmlichen Grenzfällen, die nicht jedem Mittelverwalter sofort einleuchten mussten, den Status der Produktion in der federführenden Anstalt. Der Westdeutsche Rundfunk war zur Kofinanzierung bereit. Eine Mitwirkung der Redaktion bei der Gestaltung gab es nicht.

9 In der Folge dieser Bemerkung wurde das verschollene Transkript des Interviews wiedergefunden. Es ist in deutscher Übersetzung auf den Seiten 90–104 dieses Jahrbuchs erstmalig veröffentlicht.

Im Verlauf des Winters 1974/75 präzierte Claude Simon die Angaben seines ersten Szenarios bis ins Detail. Ein kontinuierliches Gespräch fand statt, teilweise brieflich (von E-Mail waren wir ja noch weit entfernt), teilweise bei kurzen Treffen in Paris. Es wurden Fragen der Szene aufgeworfen, Anschlussgestaltungen zum Beispiel, die für das Funktionieren der *Sackgassen*-Dramaturgie eine große Bedeutung hatten. Das gleiche galt für die ausgewählten Musiksequenzen und die Geräusche. Claude Simon legte Wert darauf, die Szenen mit den Jungen am Bach in dem Juradorf Les Planches bei Arbois zu drehen. Dort hatte er im gleichen Alter bei der Familie seines 1914 gefallenen Vaters regelmäßig die Schulferien verbracht. Der Jura war seine zweite Welt. Alles Übrige wurde in und bei Saarbrücken gedreht, teilweise außen, teilweise in einem Studio des SR.

Claude Simon war engagiert und durchgängig beteiligt. Seine Hinweise an den Kameramann und Korealisateur Georg Bense und an die Akteure ergingen liebenswürdig und unausweichlich. Sein Engagement wirkte befeuernd auf alle. Die Arbeitsatmosphäre war sehr gut. Gelegentlich gab es Differenzen über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der technischen Ausführung von Einzeleinstellungen. Kompromisse waren nicht immer zu vermeiden. Sie betrafen in erster Linie die Ausführung des Puzzles. Dazu muss man in Betracht ziehen, dass die damals vom Fernsehen eingesetzte 16mm-Umkehrfilmtechnik an die Qualität der heute gängigen Produktionsverfahren (Negativfilm oder/und digitale Elektronik) bei weitem nicht heranreichte. Auf Umkehrfilm waren der Optimierung der Aufnahmen technische Grenzen gesetzt.

Claude Simon, der sich von der Gestaltung jeder Einzelheit eine genaue und begründete Vorstellung gemacht hatte, fiel es hin und wieder schwer, das zu akzeptieren. So war er enttäuscht – er gebrauchte zu meinem Schrecken das Wort »catastrophé« – als er, fern von unserem Beistand, eine Kopie des noch nicht endgefertigten Films auf einer Videokassette besichtigt hatte. Eine Reaktion, die bei mit der technischen Filmarbeit wenig vertrauten ›Frühbesichtigern‹ immer wieder zu beobachten ist. Man sollte sie nicht allein lassen. Claude Simon bemängelte Tonüberlappungen – sie wurden, soweit ich erinnere, korrigiert –, Schwächen der Farbe, die man nicht leugnen konnte, eine längere Reihe von eher leichtgewichtigen szenischen Fehlern, deren Entstehen durch seine Anwesenheit bei der Aufnahme wie auch am Schneidetisch nicht vermieden worden war. Eindeutig unbefriedigend war die Ausführung des Puzzles. Für einen so komplizierten Trick war das kleine Filmteam damals technisch nicht ausreichend gerüstet.

Es gab Briefwechsel von einer gewissen Aufgeregtheit, aber es gab nie den Verlust des über zwei intensive Jahre der Zusammenarbeit erworbenen freundschaftlichen Umgangs und Vertrauens. Pierre Emmanuel, Mitglied der Académie Française und damals Präsident des INA, dem Simon früher von dem Filmprojekt erzählt hatte, dürfe das Ergebnis auf keinen Fall zu sehen bekommen, meinte

Simon an einem schwarzen Tag im September 1975. Wenige Wochen später sah er den Film wieder in freundlicherem Licht. Er führte Pierre Emmanuel eine Kassette vor. Der war so angetan, dass er Simon mit dem Film zu einem Colloquium einlud, das unter der Leitung von Emmanuel selbst und Walter Höllerer im Februar 1976 in Berlin stattfand. Thema ›Literatur und Medien‹. Vorgeführt wurde die ganze Sendung *Triptychon mit Claude Simon*. Aus dem hochrangig besetzten Kreis (von Michel Tournier bis Nicolas Born) gab es eine Reihe aufgeschlossener und konstruktiver Kommentare. Claude Simon war so etwas wie der Protagonist einer neuen schöpferischen Teilhabe des Schriftstellers am Medium Fernsehen. »Ausgerechnet Claude Simon«, hat da bestimmt der eine oder andere gedacht. Für manche seiner Kollegen existierten zu diesem Zeitpunkt noch viele Barrieren. Stichworte: Vorzensur, Unterdrückung innovativer Ansätze etc. Da sahen Simon und ich eigentlich ganz gut aus in unserer Sackgasse.

Ich verstehe gut, so hatte ich schon im Herbst 75 an Simon geschrieben, wenn der Autor Claude Simon mit der Veröffentlichung dieser ersten filmischen Etüde, die aus technischen Gründen hinter der Perfektion seiner Texte zurückbleibe, ein Problem habe. Wir sollten dem Kurzfilm innerhalb der Sendung »Triptychon mit Claude Simon« daher seinem Wunsch gemäß den Titel »Die Sackgasse – Nach einem Drehbuch von Claude Simon« geben. Dabei blieb es. Die Relativierung sollte wahrgenommen werden. Mit vollem Recht war Claude Simon dem Resultat gegenüber anspruchsvoller, als wir es sein konnten. Seine abschließende Stellungnahme ist positiv. Die Äußerung findet sich in einem Brief vom 16. Juni 1998 an den schweizerischen Literaturwissenschaftler Jean Kaempfer. In dem Buch von Mireille Calle-Gruber ist er nachzulesen und liegt in Kopie auch bei den Unterlagen im Marbacher Archiv.

Nach der Verleihung des Nobelpreises 1985 hatte für Claude Simon eine Epoche unausweichlicher öffentlicher Aufmerksamkeit und Anerkennung eingesetzt, nicht zuletzt infolge deutlich gesteigerter verlegerischer und publizistischer Bemühungen. Zu den letzteren gehörte eine Claude Simon gewidmete Ausgabe der schweizerischen Zeitschrift *DU* vom Januar 1999, in der ein kleines Foto des *Sackgasse*-Autors bei der Produktion im Saarbrücker Studio abgedruckt war. Dies war ein Weckruf. Vor allem in Frankreich. Simon macht Film? waren viele überrascht. Anfragen nach *Triptychon mit Claude Simon* kamen von französischen und deutschen Universitäten (nur nicht von französischen Sendern übrigens), Colloquien wurden anberaumt, Forschungsprojekte aufgelegt, schließlich sogar, als Claude Simon schon gestorben war, eine große Ausstellung im Centre Pompidou eröffnet. Frankreich nahm sich nun eines seiner großen Schriftsteller des Jahrhunderts an. So etwas können die Franzosen gut.

Auf unserer Seite war *Triptychon mit Claude Simon*, je genauer man es ansieht desto deutlicher, deutsches Bildungsfernsehen der 70er Jahre. Mit allen bildungs-

politischen Implikationen jener Zeit, auf die ich an dieser Stelle nicht eingehen kann. Dazu gab es in Frankreich keine Entsprechung. Weder Programm noch Kanal.

Triptychon mit Claude Simon ist ein Lehrstück über Literatur, wie der Schriftsteller Claude Simon sie geschaffen hat. Die Sendung als Ganzes. *Die Sackgasse* ist ein Teil davon. Ich finde, dass das Lehrstück gut funktioniert. Gerade weil es die Möglichkeiten und die Grenzen des Experiments deutlich macht. Wir hätten, als alles verraucht war, versuchen sollen, mit Claude Simon zusammen das Ergebnis zu analysieren. Sein leidenschaftlicher Versuch eines Übergangs zum Medium Film blieb ohne Folge für ihn, obwohl er ihn auch an anderer Stelle vorgetragen hat. Was dachte er sich dabei? Durch annähernd dreißig nachfolgende Jahre entstanden dann aus seiner Hand und seinem Kopf große, unverzichtbare literarische Texte. Ich gebe zu, wenn Sie mir die persönliche Bemerkung durchgehen lassen, dass ich keinen von ihnen missen oder austauschen möchte.

*

CLAUDE SIMON / PETER BRUGGER

Interview Salses, September 1974¹⁰

Brugger: Claude Simon, Sie erinnern sich an den Satz von Merleau-Ponty, der von zwei Simons sprach, von einem, der schreibt, und von einem anderen, der seine Meinungen hat und Urteile abgibt? Um welchen Simon, glauben Sie, wird es in unserem Film gehen?

Simon: Da Sie Merleau-Ponty ansprechen, möchte ich Ihnen von einer Begegnung mit ihm erzählen, die sehr aufschlussreich war. Er hatte eine Vorlesung im Collège de France gehalten über *Die Straße in Flandern* und *Das Gras* und von Begriffen der Zeit und des Raumes gesprochen, die manchmal über meinen Hori-

10 Übersetzung Gerda Scheffel 1974, Redaktion Peter Brugger 2017. Das Interview entstand im Rahmen von Fernsehaufnahmen des Saarländischen Rundfunks, die 1974 für die Produktion *Triptychon mit Claude Simon* (Erstsendung Januar 1976 in Südwest 3) durchgeführt wurden. Teile des Interviews sind in die Fernsehsendung eingeschnitten. Die vorliegende deutsche Übersetzung basiert auf dem französischen Transkript der integralen Tonaufnahme. Sie ist nach dem Wiederauffinden des Transkripts 2017 gegenüber dem französischen Original von Dubletten befreit und an wenigen Stellen vorsichtig syntaktisch geglättet worden. Die Tonbänder müssen als verschollen gelten.

zont gingen. Schließlich ist er Philosophieprofessor am Collège de France und ich habe nicht mal in der Schule Philosophie gehabt. Beim Hinausgehen sagte er: »Na, wie fanden Sie es?«. Ich antwortete: »Dieser Claude Simon, über den Sie gesprochen haben, muss ein verdammt intelligenter Mensch sein.« Und er: »Ja, aber dieser Claude Simon sind nicht Sie; der sind Sie, während Sie arbeiten, das heißt der Mensch, den wir durch die Arbeit hervorbringen«.

Das ist, glaube ich, das Wichtigste. Wir können, wenn Sie wollen, im Verlauf des Gesprächs darauf zurückkommen, auf diese Arbeit. Man hat sich ja bemüht, sie auszulöschen wie etwas, dessen man sich schämen muss. Sie sollte jedoch gegenüber der Inspiration wieder nach vorne gerückt werden. Worüber wollen wir sprechen? Doch über den Schriftsteller Claude Simon, nicht wahr? Es gibt eine beklagenswerte Tradition, jedenfalls in der französischen Universität, vielleicht auch im Ausland, nämlich das Werk durch den Menschen zu erklären: Racines Werk wird durch Racines Leben erklärt. Das macht aber überhaupt keinen Sinn. Es führt zu einem Plunder von historischer Überlieferung. Man kümmert sich um alles Mögliche nur nicht um Literatur. Sehen Sie die großen Bucherfolge, der von Painter über Proust etwa, in dem erzählt wird, dass Proust seinen Tee am 15. Mai 1892 bei der Baronin Greffulhes getrunken hat, und aus dem wir erfahren, dass Albertine ein Mann war, der Chauffeur von Proust. Vom Gesichtspunkt der Literatur aus gesehen, von Prousts Werk her, ist das von keinerlei Interesse. Die interessante Gestalt ist Marcel, der Erzähler der *Suche nach der verlorenen Zeit*. Albertine ist als Frau dargestellt, also ist sie eine Frau, nicht wahr, und das einzig Wichtige, wie Proust gesagt hat, das einzig Wichtige für den Schriftsteller, infolgedessen auch für die Literaturkritik, die einzige Realität ist, was er schreibend daraus gemacht hat. Darum finde ich, dass man mit dieser akademischen Tradition Schluss machen sollte. Sie ist ja bereits ins Wanken geraten. Wenn man über einen Text spricht, soll man ihn durch den Text erklären, durch sein Funktionieren. Man soll sehen, wie er fabriziert ist, um eine ironische Formulierung der traditionellen Literaturkritik zu benutzen. Ein Text wird hergestellt, wie man einen Gegenstand herstellt, auf sehr mühsame, sehr beschwerliche Art. Darüber wäre es interessant, miteinander zu sprechen.

Brugger: Bei der Lektüre Ihrer Romane begegnet man einer ungewöhnlichen Dichte in der Wiedergabe von inhaltlichen Details. Erzählerische Motive, die man in der zweiten Reihe platziert hätte, werden zu zentralen Elementen des Texts. Wie erklären Sie das?

Simon: Das ist eine sehr interessante Frage. Sie gehört, das soll keineswegs ein Vorwurf sein, ein bisschen zu dem Tadel, dem die traditionelle Kritik alle Neuerer aussetzt und über den Jakobson, der russische Formalist, der jetzt in Harvard

ist, 1923 in einem Aufsatz geschrieben hat: Der ewige Vorwurf der traditionellen Kritik gegenüber den Neuerern unter den Romanciers, beklagte Jakobson schon damals, sei, dass sie sich an das Unwesentliche halten. Und ich glaube, er gab als Beispiel die Vorwürfe an, die man Tolstoi gemacht hatte, weil er Anna Kareninas Handtasche beschrieb, »völlig uninteressant« und so weiter. Das ist ein Gesichtspunkt, der sehr verbreitet ist in der Kritik und in der Art, wie das Publikum Romane aufnimmt oder aufnahm. Zu einem gewissen Zeitpunkt haben sich zwei so verschiedene Schriftsteller wie Henri de Montherlant und André Breton dazu geäußert. Montherlant: »wenn ich in einem Buch zu einer Beschreibung komme, überspringe ich sie einfach«; Breton, es war wohl im Ersten Surrealistischen Manifest: »Ich verstehe absolut nicht, was die Beschreibung von Raskolnikoffs Zimmer für ein Interesse hat«. Das ist besonders interessant, weil Sie Deutscher sind und mir diese Frage stellen. Ich bin ein großer Bewunderer der deutschen Malerei der Renaissance. Da teile ich Bretons Ansicht: Italien hat uns seit zweitausend Jahren ein bisschen zu viel beschäftigt. Für jeden Franzosen bedeutet Malerei Italien, man macht die Hochzeitsreise dorthin, italienische Museen ... Für mich ist die deutsche Malerei der Renaissance faszinierend. Ich bin weder Philosoph noch Soziologe und unfähig eine gültige Erklärung dafür zu geben, aber bei Cranach und Dürer kann man doch sehen, dass mit der Reformation, mit dem Kampf gegen den christlichen Humanismus, der den Menschen zum Mittelpunkt der Welt gemacht hatte, die deutschen Maler sich zu einer älteren Sicht der Welt zurückwenden. In der Antike war es ja anders gewesen, da war der Mensch Teil des Kosmos.

In der *Schlacht bei Pharsalos* zitiere ich Elie Faure, einen großen französischen Kunstkritiker, der aus der humanistischen Tradition kommt, den Rang der deutschen Maler jedoch nicht verkennt: »Trotzdem ist es merkwürdig«, schreibt er, »sie verwenden eine leidenschaftliche Aufmerksamkeit auf die Zeichnung eines Blattes, eines Kieselsteins, die gleiche leidenschaftliche Aufmerksamkeit wie auf die Zeichnung eines Gesichts oder die Darstellung einer allegorischen Figur des Glaubens, der Hoffnung oder der Liebe«. Das ist bemerkenswert. Es war ein Ansatz der Maler aus Deutschland, der später wieder verschwunden ist. Die gesamte italienische Malerei, schließlich überhaupt alle Malerei, konzentrierte die Aufmerksamkeit auf die Person, auf den Menschen. Denken Sie an Rembrandt. Der Hintergrund verschwand zugunsten einer Hauptfigur, während man bei der deutschen Malerei der Renaissance die Aufmerksamkeit auf die ganze Fläche der Leinwand ausgedehnt findet. Das kommt erst sehr viel später bei Cézanne wieder, bei dem der Mensch, die Person, wenn es eine gibt, nur eines der Bildelemente ist, mit dem gleichen Wert wie der Tisch, der Apfel, das Blatt, der Fels, die Wolke.

Ein anderer russischer Kritiker, Tynjanov, er gehört ebenfalls zu den Formalisten, hat zur gleichen Zeit, gegen 1923, eine prophetische literarische Studie

gemacht. Er sagte: »Wir erleben, oder es ist möglich, dass wir erleben werden, das Ende der Periode der großen literarischen Form des Romans. Das Ende von Formen, die jetzt verbraucht sind und tot«. Und wie man früher Beschreibungen in einem Roman als aufgepfropft empfand und den Ablauf der Handlung störend, – Breton sagte, »das interessiert mich nicht« –, so verkündet Tynjanov, »wir werden wahrscheinlich eine neue Epoche kommen sehen, in der die Beschreibung der eigentliche Gegenstand des Romans ist, sein Inhalt. Die Fabel wird nur noch Vorwand für eine Reihe von Beschreibungen sein«. Wie in der Malerei, wenn wir die mittelalterliche religiöse Malerei mal beiseite lassen. Seit der Renaissance waren die Themen der Maler immer mehr nur Vorwände. Wir wissen doch ganz genau, dass die Hochzeit von Kana von Veronese sich nicht so abgespielt hat, und dass der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel von Delacroix sich auch nicht so abgespielt hat. Das waren Vorwände für eine Reihe von Zusammenklängen, von Blaus, von Harmonien, Symphonien der Malerei. Tynjanov hat vorausgesehen, dass sich die gleiche Entwicklung in der Literatur vollziehen werde. Das ist wichtig.

Brugger: Wenn man Ihr gesamtes Werk seit dem frühen Roman *Das Gras* liest, stößt man immer wieder auf große archetypische menschliche Erfahrungen: Liebe, Tod, Kampf, Eifersucht und so weiter. Auch Ihre beiden jüngsten Bücher *Die Leitkörper* und *Triptychon* leben aus diesen Themen. Die Gestaltung erscheint jedoch weniger pathetisch. In *Triptychon* gibt es geradezu idyllische Momente. Kann das damit zu tun haben, dass der reife Schriftsteller Claude Simon abgeklärter, heiterer geworden ist als es der jüngere war?

Simon: Nein, ich glaube nicht, dass man durch das Älterwerden abgeklärter wird. Vielleicht wird man schamhafter und man sucht, sich zu läutern, seine Sätze reiner zu formen, weniger lyrisch zu sein. Übrigens sind meine Sätze kürzer geworden. Ich hatte einen Stil mit sehr langen Sätzen, mit vielen Einschüben, einen ziemlich barocken Stil, ziemlich verästelt. Aber die Themen, Sie sprechen als Beispiel von *Triptychon*, die Themen Tod, Liebe, ein Wort, das ich nicht besonders mag, Erotik, wenn Sie wollen, sind ständig da. Ich will nicht behaupten, dass ich Themen darstelle, oder dass ich mir beim Schreiben anmaße, eine Meinung über bestimmte Themen wie den Tod, die Liebe oder anderes zu verkünden. Abgesehen davon, dass ich keine habe, aber die Themen kommen ganz unvermeidlich.

In *Die Leitkörper* gibt es das Thema des Umherirrenden. Der kranke Mann, der sich mühsam durch eine New Yorker Straße schleppt, der Trupp von erschöpften Soldaten, die sich durch den Dschungel schleppen, das sind ziemlich pathetische Themen, ›tragische‹ Themen, wenn Sie so wollen. ›Tragisch‹ ist ein Wort, das ich in Anführungszeichen setze und mit aller Zurückhaltung gebrauche, aber all diese

Themen finden sich auch in meinen letzten Werken. In dem Teil von *Triptychon*, den Sie vielleicht idyllisch nennen, der auf dem Land spielt, ist der Tod ständig durch die halbblinde Frau gegenwärtig. Jemand hat kürzlich bei einem Kolloquium über mich sogar eine ganze Abhandlung über das Thema der alten Frau mit der Sense vorgetragen. Man fragte mich, hören Sie mal, das ist doch der Tod? (im Französischen ist der Tod weiblich. Anm. P.B.). Ich antwortete: natürlich ist die Alte nicht gerade komisch, aber an sich habe ich gar nicht an das Symbol der Sense gedacht. Sie ist eine alte Tante von mir, halb blind, die in dem Dorf wohnte und immer mit einer Sense spazieren ging, um Gras für die Hasen zu holen.

Sie sehen, wie man beim Arbeiten an der Sprache dazu kommt, gewisse Grundthemen, ich möchte nicht sagen herauszukristallisieren, sie kristallisieren sich von allein heraus. An der Stelle eines in gewissem Sinn lyrischen Stils bemühe ich mich um Straffheit. An die Stelle einer Aussage tritt eine Anregung. Das ist der Unterschied, den ich sehe.

Ich möchte hinzufügen, dass das Wort ›Thema‹ in meinen Romanen so verstanden werden muss, wie die Musiker oder Maler es verstehen. Das heißt als einen Vorwand im Sinne von Thema mit Variationen. Ob das nun Beethoven ist oder Picasso, der über das Thema ›Pfeife und Tabakpäckchen‹ eine Anzahl von Variationen gemacht hat.

Brugger: Sie sagten eben, Sie zögen den Ausdruck Erotik dem Wort Liebe vor ...

Simon: Nein, nein. Das habe ich nicht gesagt. Ich habe gesagt, dass ich Liebe in Anführungszeichen verwende, weil man so viel davon geredet hat. Man hat mir in Bezug auf mein Werk viele Fragen über Erotik gestellt. Das ist aber ein Wort, das mich ein bisschen stört. Denn wie Sie wissen, wird Erotik der Pornographie gegenübergestellt. Erotik ist die vornehme Art für empfindsame Leute von Liebe zu reden. Pornographie ist gewöhnlich den Leuten der unteren Klassen vorbehalten. In Wirklichkeit mache ich keinerlei Unterschied.

Sie sehen aber, wir kommen immer wieder auf die erwähnte Hauptfrage zurück. Ich sage noch einmal: ich bin nicht sicher, habe keine Antwort. Nur Fragen über Fragen, die ich mir stelle. Also frage ich, ob die Erotik, die ja die Konzentration auf den Menschen beinhaltet, nicht letztlich wieder auf die Geschichte mit dem Humanismus zurückführt. Man hat zu mir gesagt, Sie sprechen vom Koitus, Sie reden von der Liebe in deutlichen Worten. Ich antwortete: Ich spreche von ihr nicht in deutlicheren Worten als von einer Forelle, einem Blatt oder einer Wolke. Wie die deutschen Maler der Renaissance spreche ich in den gleichen Formen über das eine und das andere.

Brugger: Wenn wir uns der Praxis Ihres Schreibens zuwenden, der von Ihnen gerne betonten handwerklichen Seite, müssten Sie vielleicht erklären, wie es dazu kommen konnte, dass Sie ›bricolage‹, Bastelei, als ein Schlüsselwort Ihrer schriftstellerischen Arbeit nicht nur zugelassen, sondern geradezu gesucht haben.

Simon: Ja, ich habe das Wort ›bricolage‹, Bastelarbeit, das ich sehr zutreffend finde, oft in Zusammenhängen mit meiner Arbeit verwendet. Übrigens habe nicht ich es gefunden, sondern ich habe es von Lévi-Strauss übernommen. Zu allererst ist es wohl in den Arbeiten des Prager Kreises benutzt worden, dessen führender Kopf in den 20er Jahren Roman Jakobson war. Ich finde das Wort so gut, weil es eine sehr handwerkliche Auffassung von der Arbeit des Schriftstellers der ewigen Vorstellung vom Genie, vom Inspirierten gegenüberstellt. Der Schriftsteller ist im Grunde, jedenfalls was mich betrifft, jemand, der einen Gegenstand herstellt, der ihn mühsam herstellt. ›Bricolage‹ bedeutet im Französischen, jemand stellt einen Gegenstand her, indem er das nimmt, was er in seiner Nähe zur Hand hat und versucht, es zusammenzufügen. Genau das ist, was ich mache. Die Teile bieten sich an, wir werden noch darüber sprechen, herbeigeführt von den Wörtern. Man nennt das die Konnotationen der Wörter. Aus diesen Teilen bemühe ich mich, eine Komposition zu machen, ein Ganzes, das in sich zusammenhält, einen geschriebenen Gegenstand, so wie es gemalte Gegenstände, visuelle Gegenstände gibt.

Meine Collagen hier an der Wand können es illustrieren. Das mag etwas hergeholt aussehen. Es entspricht aber genau dem Vorgehen am Text. Ich vergnüge mich mit dem Anfertigen von Collagen, wenn ich Zeit habe. Ich vereinige Ausschnitte aus Zeitungen und Kunstzeitschriften in einem Ganzen. Das ist interessant. Die ausgeschnittenen Teile treten in dem zusammengesetzten Ganzen stärker aktiv als Benenner in Erscheinung als in ihrer passiven Benanntheit. Kraft ihrer aktiven Funktion entsteht oft ein Sinn, es entstehen Bedeutungen, die nicht vorhergesehen waren. Darüber hinaus entsprechen die Collagen genau der Definition des literarischen Fakts, wie sie Tynjanov gegeben hat, als er sagte: »Schreiben, der literarische Fakt, ist das Überführen eines Gegenstands aus seinem gewöhnlichen Wahrnehmungsbereich in den Bereich einer anderen Wahrnehmung«. Bei meinen Collagen geschieht genau dies (Claude Simon zeigt auf einige Beispiele an der Wand. P.B.). Hier ist ein Motiv: zwei Frauen aus einem Bild von Picasso, die dort herausgetreten und dadurch aus ihrem Wahrnehmungsbereich ›Picasso-Bild‹ gelöst sind und auf ein Foto mit Blattwerk übertragen werden. Es gibt viele Beispiele. Meine Bücher sind auf die gleiche Art komponiert.

Nehmen wir das Rauschenberg-Bild, es hängt in Amsterdam. Was sind die Eigenschaften dieser Figur? Und welches sind die anderen Wörter und Bilder, die aufgrund der Eigenschaften dieser Figur aufgerufen oder mit einem Ausdruck,

den ich gerne verwende, herbeibeordert werden. Ich mache mich auf die Suche, zwinge mich, mich nicht zu verzetteln und immer wieder diese Figur zu befragen. Wenn sie lokalisiert ist, etwa beim Kirchturm von Martinville, dann werde ich mich fragen, welches die Botschaften sind, die mir diese Gegenstände, dieses Dreieck oder diese Spitze, vermitteln. Der moderne Roman ist die Geschichte einer solchen Suche, die Geschichte eines Mannes, der spazieren geht oder eine Frau liebt, der sie verlässt, der eifersüchtig ist. Immer ist es die Geschichte des Vordringens des Schriftstellers in die Reihe von Entdeckungen, von Wahlmöglichkeiten, die ihm die Wörter anbieten. Sie wissen, dass Lacan gesagt hat, ein Wort sei nicht nur ein Zeichen, sondern ein Knoten von Bedeutungen. Das heißt, jedes Mal ist ein Wort für mich eine Art Wegkreuzung. Es entstehen Wahlmöglichkeiten. Man geht in die eine Richtung, man geht in die andere. Die Sprache schlägt Bilder vor, die Arbeit des Schriftstellers bringt sie zusammen.

Vor kurzem sprach mich ein prominenter Politiker an (es war Georges Pompidou, P.B.), der auch ein berühmter Sammler ist. »Ich lese zwar Ihre Bücher«, sagte er, »aber sie sind sehr schwer zu lesen«. Ich antwortete: »Aber hören Sie, lieber Herr, wieso schwer zu lesen?« Er: »Nun ja, ich verstehe nicht alles«. Da habe ich zu ihm gesagt: »Natürlich, wenn Sie versuchen, nach der Lektüre meiner Romane einen Roman von Balzac zu rekonstruieren oder einen Roman von Flaubert, dann allerdings sind meine Bücher nicht schwer zu lesen, dann sind sie überhaupt nicht zu lesen. Sie sind doch Sammler von moderner Malerei. An Ihren Wänden sehe ich Bilder von Klee, Mirò, Mondrian. Haben Sie jemals versucht, nach einem Klee oder einem Mirò einen Rembrandt, einen Delacroix oder einen Veronese zu rekonstruieren?« Was er verneint hat. Da habe ich zu ihm gesagt: »Für die moderne Literatur gilt genau das gleiche. Man muss sie als das nehmen, was sie anbietet. Genau wie Sie die Malerei für das nehmen, was sie Ihnen zu sehen gibt. Die moderne Literatur nimmt sich wörtlich nur für das, was sie zu lesen gibt und in der Reihenfolge, in der sie es zu lesen gibt. Das heißt, dass die erzählten Ereignisse Ereignisse sind. Die Abfolge, die Art, in der sie einander wechselseitig bestimmen, hat keine psychologischen Gründe, sondern Gründe der Kompositionsgesetze, der Bauart, der Sprache des Werksganzen«.

Brugger: Bei der Analyse Ihrer Textarbeit beziehen Sie sich immer wieder auf die Theorien der russischen Formalisten aus den 1920er Jahren. Auf die Maxime von der anderen Wahrnehmung. Können Sie an einem Beispiel verdeutlichen, wie sich bei Ihrer Arbeit aus dem formalistischen Literaturverständnis heraus konkret ein Text ergibt.

Simon: Ich habe gestern anlässlich meiner Collagen und meiner Arbeit von der Definition gesprochen, die Sklovskij (sic) vom literarischen Text gibt. Ich wieder-

hole die Definition: das Überführen des Gegenstandes aus seinem gewöhnlichen Wahrnehmungsbereich in den Bereich einer anderen Wahrnehmung. Wir können dabei noch etwas bleiben und zeigen, wie das vor sich geht. Nebenbei möchte ich sagen, dass diese Definition des literarischen Textes mir ganz allgemein für jeden künstlerischen Fakt zu gelten scheint. Als Marcel Duchamps seine Ready Mades machte zum Beispiel. Er nahm einen Flaschentrockner, dessen gewöhnlicher Kontext ein Keller ist, und stellte ihn auf den Fußboden eines Museums. Damit hat er das Überführen eines Gegenstands aus seinem Wahrnehmungsbereich in den Bereich einer anderen Wahrnehmung vollzogen. Das ist dann nach ihm sehr häufig gemacht worden. Viele moderne Maler oder Bildhauer machen das.

Um auf die Literatur zurückzukommen, auf den literarischen Fakt, möchte ich gerne zeigen, wie sich dieses Phänomen vollzieht, sobald man zu schreiben beginnt. Ein Beispiel: Ich sitze an meinem Arbeitstisch. Ich habe mir gerade eine Zigarette aus einem Päckchen Gauloises genommen. Ich will dieses Gauloises-Päckchen beschreiben. Ich will also auf ganz einfache Weise, ganz objektiv, sagen, dass es rechteckig ist, dass es blau ist, dass darauf das Wort ›Gauloises‹ steht, dass man einen geflügelten Helm darauf sieht. Der Kontext zur Wahrnehmung dieses Gegenstandes in der Welt ist alles, was auf meinem Tisch ist: Bleistifte, eine Lupe, Leimtöpfe, ein Briefbeschwerer mit ein bisschen Post, ein Aschenbecher und ein kleines Marmorstück und so weiter. Das also ist der Kontext, in dem sich dieser Gegenstand befindet: Gauloises-Päckchen in der wahrgenommenen Welt.

Jetzt beginne ich zu schreiben. Ich beginne zu schreiben, dass es rechteckig ist. Unverzüglich lässt das Wort rechteckig in meinem Kopf und in dem des Lesers, ob er will oder nicht, alles auftauchen, was man eine ganze Welt von Konnotationen nennt. Für rechteckig die Geometrie, die Vorstellungen anderer geometrischer Formen, Dreiecke, Kreise, Quadrate und so weiter. Ich will sagen, dass es blau ist, ich habe gesagt, dass es blau ist, unverzüglich das Meer, eine Blume, ein Kleid und so weiter. Wenn ich ›Gauloises‹ sage, denkt man sofort Gallier, Vercingetorix, Druiden, Menhire, Mistel, römische Eroberung. Gut. Ich sage, dass darauf ein Helm ist. Wenn ich das Wort ›Helm‹ ausspreche, wenn ich es schreibe oder mein Leser es liest, springen ihm sofort die Vorstellungen von Metall, Bronze, Erz, von Schlacht, Geräusch von aneinander schlagendem Stahl, Degen, all das entgegen. Und wenn ich sage, dass dieser Helm Flügel hat, sofort die Vorstellungen von Feder, Vögeln, Vogelgesang, Flug, all das. Und da haben Sie ein Zigarettenpäckchen, einen ganz prosaischen Gegenstand, in einer ganz und gar nicht literarischen Form beschrieben. Er sieht sich sofort in einen ganz anderen Kontext übertragen als den der sogenannten realen Welt. Ich glaube, das illustriert ganz gut Sklovskijs Worte.

Brugger: In Deutschland kann man in jüngerer Zeit immer wieder Schriftsteller darüber klagen hören, dass sie mit der Sprache Probleme haben. Sie berichten in unterschiedlicher Hinsicht von einem Verlust des Vertrauens in die Sprache. Täusche ich mich mit dem Eindruck, dass Ihr Verhältnis zur Sprache umgekehrt ist? Sie verwenden sie, ich möchte sagen, wie ein humanistisches Erbe. Sie lassen ihren Reichtum auf sich zukommen, schöpfen aus ihm und bauen mit ihm.

Simon: Humanistisches Erbe, da widerspreche ich Ihnen sofort. Denn das ist ja eine Art, die Welt zu verstehen, die mit dem Christentum aufgetaucht ist. Wir haben schon darüber gesprochen. Nein, ich bin nicht Ihrer Meinung, wenn Sie sagen, ich verwendete (auch so eine Sache) die Sprache auf humanistische Weise. Ich glaube, alle diese Ausdrücke erfordern, dass man sie präzisiert. Sie sprechen von deutschen Schriftstellern, die sich beklagen, dass die Sprache ihnen nicht erlaubt, sich auszudrücken. Es ist merkwürdig, ich nehme an, es sind junge Schriftsteller, da sie ein Vokabular verwenden, das zu einer sehr veralteten Literatuffassung gehört. Denn vor ungefähr zehn Jahren hat Roland Barthes in einem berühmten Aufsatz deutlich zwischen dem unterschieden, was er die Schreiber (les écrivants) und was er die Schriftsteller (les écrivains) nennt. Die Schreiber sind diejenigen, die die Sprache nur einfach als ein Vehikel betrachten, das ihnen zur Verfügung steht. Eine Sache, die man seinem Denken unterwerfen kann, das es also vor der Sprache gegeben hätte. Der Schreiber wäre ganz bürgerlich und kapitalistisch im Besitz einer Bedeutung und gäbe diese an andere weiter.

Die andere Position, die Barthes für die Schriftsteller in Anspruch nimmt, besteht darin, dass die Sprache für sie kein Vehikel ist sondern eine Struktur. Im Unterschied zu den Leuten, die sich die Haare raufen und rufen, ich kann nicht sagen, was ich sagen möchte, im Unterschied zu ihnen schlage ich mich mit der Sprache herum. Ich will diesen Autoren eine kleine Geschichte liefern: Ich fing an, Romane zu schreiben wie alle anderen. Meine Entwicklung ging infolge des Nachdenkens über jedes meiner Bücher sehr langsam voran. Ich dachte also, als ich jung war, einen Roman schreiben, hieße eine Geschichte so gut wie möglich mittels der Sprache erzählen. Dann machte ich eine Entdeckung: Wenn ich fertig war, hatte ich keinen Grund zu klagen, dass ich nicht hätte sagen können, was ich sagen wollte. Vielmehr stellte ich fest, mein Gott, wie ist das, was ich hatte sagen wollen, kümmerlich gewesen verglichen mit dem, was, während ich gearbeitet habe, entstanden ist.

Da habe ich mir allmählich Fragen gestellt, nachgedacht und meine Freunde getroffen aus der Gruppe des Nouveau Roman. Jeder war in seiner eigenen Art zu Schlüssen gekommen sehr ähnlich den meinen. Das heißt, dass der Sinn nicht etwas ist, das man besitzt und das der Schriftsteller-Prophet dem gemeinen Volk

durch das Mittel der Sprache liefert. Wenn man mich fragen würde, warum schreiben Sie, würde ich antworten, weil ich bei dieser Arbeit in und mit der Sprache finde, was ich zu sagen habe.

Brugger: Woher kommt für Sie die Autorität, die Sie der Sprache zumessen? Können Sie das Vertrauen begründen, das die Voraussetzung für die Suche ist, von der sie eben sprachen?

Simon: Nun ja, ich glaube, dass ganz allgemein der Mensch sich durch seine Sprache definiert. Was wäre die Welt, wenn es nicht den Menschen gäbe, um sie zu sagen? Der Dichter und Philosoph Michel Déguy hat vor ein paar Jahren in einem fast unbemerkt gebliebenen Vortrag den äußerst wichtigen Satz gesagt: »die Sprache spricht vor uns gemäß bestimmter Figuren, ... und schreiben heißt wiederbeleben, diese Sprache wieder anregen, die bereits außerhalb von uns spricht«. Wieso sollte man ihr nicht vertrauen, denn die Sprache ist nicht das Produkt des Zufalls, sie hat sich aus jeder einzelnen unserer Sprachen gebildet, sie hat sich sehr langsam gebildet, sie ist die Geschichte selbst des Denkens.

Ein Freund von mir, ein Philosoph, ein Heideggerianer übrigens, hat gesagt, man könne das Denken des Menschen an der Entwicklung der Wörter studieren. Ihrer Entstehung, ihrer Etymologie, den Sprachfiguren, den Metaphern, all dem. Ich habe einen Begriff vorgeschlagen, der zunächst überraschend schien und den man jetzt zu begreifen beginnt, den Begriff der Glaubwürdigkeit des Romans in der Modernität, im Unterschied zu der des traditionellen Romans.

Im traditionellen Roman, bei Balzac, Stendhal etwa, werden Abenteuer erzählt, die beispielhaft sind. Denn wenn man eine Geschichte erzählt, dann doch, weil sie einen Sinn hat. Julien Sorel, der Ehrgeizige, nimmt ein böses Ende. Madame Bovary, die Ehebrecherin, nimmt ebenfalls ein jämmerliches Ende. Aber wie soll man dieser Geschichte Glaubwürdigkeit zugestehen, wo wir doch ganz genau wissen, dass es keine wahre Geschichte ist. Sie existiert nur auf dem Papier. Sie hängt vom guten Willen, vom Wollen des Schriftstellers ab. Es kann durchaus sein, dass der Held niemals der Heldin begegnet oder im Gegenteil, dass er ihr begegnet und sich mit ihr verkracht. Er kann krank werden, kann sterben. Also gut, was für eine Glaubwürdigkeit kann man all dem zugestehen. Madame Bovary endet ganz jämmerlich, hat einen schrecklichen Tod. Aber das heißt doch nicht, dass ehebrecherische Frauen so sterben. Wie viele Frauen, die ein ganzes Leben lang ausführlichst ihren Mann betrogen haben, sind ganz friedlich und sehr glücklich in ihrem Bett gestorben? Wo liegt das Interesse dieses Buchs von Gustave Flaubert, denn es ist ein Meisterwerk?

Hunderte von Schriftstellern haben die reichlich langweilige Geschichte einer Dame erzählt, die ihren Mann betrügt, es war von keinerlei Interesse. Wieso

ist *Madame Bovary* genial? Weil Flaubert eindringliche Bezüge in der Sprache hergestellt hat. In der Malerei finden wir die Entsprechung. Ungezählte Maler haben Stilleben gemalt, die völlig uninteressant sind. Die von Cézanne fesseln uns, weil Cézanne Bezüge zwischen den Farben, den Formen, den Linien seiner Stilleben hergestellt hat. Und wie das? Für Cézanne im Inneren der Bildsprache, für Flaubert im Inneren der Wörtersprache. Wenn man diesen Suggestionen folgt, den Vorschlägen, die die Sprache in ihrer tiefen Logik einem unaufhörlich macht, kommt man, daran halte ich fest, zu dem, was ich eine gewisse Glaubwürdigkeit nenne, die der Unglaubwürdigkeit des traditionellen Romans gegenübersteht.

Brugger: Die Dimension der Zeit, die Chronologie der Ereignisse orientieren sich im traditionellen Roman an der Chronologie einer Person und ihrer Erfahrungen. In Ihren Romanen ist das anders, die Dimension der Zeit ist in der Sprache begründet.

Simon: Ja, das heißt, dass im traditionellen Roman die Komposition im Grunde sich nach der Zeit der Uhren richtet: eine Person wird geboren, lebt, begegnet jemandem, macht Erfahrungen, macht dieses und jenes, und das Ganze endet mit dem, was der berühmte Kritiker Emile Faguet die logische Krönung des Romans genannt hat, das heißt, die Auflösung des Knotens. Man muss sich nur, die Kritik ansehen, die Emile Faguet an Stendhal geübt hat. Er behauptete, dass der in *Rot und Schwarz* mitten in der Kirche auf Madame de Rênal abgegebene Pistolenschuss nicht in der Logik der Person läge. Ein anderer Kritiker, Henri Martineau, hat später geantwortet, im Gegenteil, er liege völlig in der Logik der Person. Also man diskutiert über ein literarisches Werk, ohne jemals vom Text zu sprechen. Man diskutiert so, wie ein Psychologe reden könnte, aber vom Text ist nie die Rede. Man kann das Referenzillusion nennen oder realistische Illusion: der Roman gibt das Leben wieder, wie es sich abspielt. Aber in Wirklichkeit ist das nicht der Fall. Kein Text kann die Wirklichkeit so wiedergeben, wie sie ist. Man schreibt etwas, was sich in der Gegenwart des Schreibens vollzieht.

Man könnte noch einmal an Stendhal erinnern. Als er *Henri Brulard* schrieb, sagte er, er bemühe sich mit der größtmöglichen Genauigkeit aufzuschreiben, was sich in seinem Leben ereignet hat. Er kommt zum Bericht von der Überquerung des Sankt Bernhard-Passes durch die napoleonische Italienarmee. Während er schreibt, stellt er fest: »Ich werde mir bewusst, dass ich keineswegs dabei bin, wie ich es vorhatte, das Ereignis des Übergangs wahrheitsgetreu zu beschreiben. Ich beschreibe vielmehr einen Stich, den ich inzwischen gesehen habe, der das Ereignis darstellt und den Platz der Realität eingenommen hat«. Also man beschreibt immer etwas, was den Platz der Realität eingenommen hat. Und sogar, hätte Stendhal hinzufügen können, sogar diesen Stich beschreibe ich nicht. Die

Beschreibung des Alpenübergangs in *Henri Brulard* belegt eine knappe Seite. Hätte Stendhal es wirklich unternommen, die Realität des Stichts zu beschreiben mit den Bergen, dem Schnee, den Kanonen, den Uniformen, den Soldaten, den Pferden, er hätte viele Seiten gefüllt allein nur mit der Beschreibung des Stichts. Er hat ein Ereignis geschaffen, das noch nicht existierte, bevor er schrieb. Dieses Ereignis ist ein textuelles Ereignis.

Also: statt zu sagen, in der Realität bedingten die Ereignisse einander wechselseitig, die stendhalschen Helden seien bedingt wie der pawlowsche Hund, der zu geifern anfängt. Vielleicht stimmt es, vielleicht stimmt es nicht. Nichts, aber auch gar nichts Zwangsläufiges beherrscht die Abfolge dieser Ereignisse, die man uns als logisch sich ergebende darstellt. Im Unterschied dazu bin ich der Meinung, dass die Zeit im Roman, wie ich ihn verstehe, die Zeit ist, in der die Ereignisse aufeinander folgen, und zwar die Textereignisse, und in der sie einander wechselseitig bedingen aus Gründen, die einer gewissen Logik der Sprache gehorchen. Das ist der Unterschied, den ich mache.

Brugger: Würden Sie zustimmen, wenn ein kritischer Leser fragte, ob der moderne Autor, der sich der Logik der Sprache anvertraut, wie Sie es gerade postuliert haben, sich damit beim Schreiben auch für das Risiko von eher passiven Entdeckungen offen hält?

Simon: Genau dagegen wende ich mich. Diese Arbeit ist ganz und gar nicht passiv. Passiv war, was die Surrealisten *écriture automatique* (automatische Schreibweise) genannt haben, ein interessanter Versuch. Das ging allein durch Assoziationen vor sich: Ein Wort führte ein Bild herbei, noch eines, noch eines, noch eines. Man machte Klammer über Klammer auf und schließlich hatte man lauter Klammern, die sich niemals schlossen. Der große Unterschied zu einem Roman, wie ich ihn verstehe, ist, dass dieser Roman ein beendeter, ein strukturierter Gegenstand ist, bei dem sich alles wieder schließen muss.

Beispiel: *Die Straße in Flandern* fängt damit an, dass Reixach die Straße entlang reitet, kurz bevor er von dem deutschen Fallschirmjäger getötet wird. Mit der Beschreibung desselben Vorgangs hört der Roman auf. Ein Effekt der Symmetrie, wenn Sie wollen. In der Mitte des Buches wird die Vernichtung der Schwadron beschrieben. An den beiden äußeren Enden das Thema des Todes und in der Mitte das Thema des Todes. Die Schwadron gerät in einen Hinterhalt, der sich mitten auf der Rennbahn von Auteuil befindet, auf der Reixach reitet und verliert. Dies bedeutet seine Vernichtung im Bewusstsein von Corinne. Sie sehen, alles ist hier gebaut.

Die Surrealisten hatten nicht die Absicht, eine Struktur zu schaffen. Das lief und lief, kein Stück führte zu einem Ziel. Es verlor sich wie ein Wadi im Sand der

Wüste. Außerdem arbeiteten sie vor allem mit Assoziationen. Den Kontrast, die Dissonanzen und die Harmonien, wie ich das bei den Collagen erklärt habe, gab es nicht. Ein Element herbeiführen aufgrund der Harmonie mit einem anderen: ein Blau mit einem bestimmten Blau oder einem Grün; oder umgekehrt als Dissonanz: ein Grün und ein Rot. All diese Dinge wurden von den Surrealisten nicht gemacht.

Der Autor, der wie ich arbeitet, wird nicht von der Sprache geführt, er ist ihr nicht unterworfen. Die Sprache macht ihm Vorschläge, zwischen denen er wählen wird. Er wird wählen im Hinblick auf mehrere Dinge. Zunächst im Hinblick auf seine Konzeption des Werks, dann natürlich im Hinblick auf Regeln. Danach hat man mich oft gefragt, ich könnte sie selbst nicht näher bestimmen. Er wird wählen mit Rücksicht auf seine Obsessionen, Phantasien und Verdrängungen. Verdrängungen, die ich natürlich in mir habe und die mich zu dem einen oder dem anderen treiben, doch ohne dass ich jemals meinen zentralen Punkt, die zentrale Gestalt, von der ich gesprochen habe, aus den Augen verliere. Die Eigenschaften einer Figur zu erfassen, ist eine Forschungsarbeit.

Übrigens zeigt sich der Plan von *Die Straße in Flandern* auf mehreren verschiedenen Ebenen. Zum Beispiel auf der Ebene der Orte: die Reiter kommen immer wieder an der Stelle vorbei, wo das tote Pferd liegt. Das ist die topographische Ebene. An anderer Stelle stoßen ihre Träumereien, ihre Gedanken immer wieder auf Corinne, die Gefangenen im Lager reden immer wieder von Corinne, und alles dreht sich um sie. Ich würde den Schriftsteller und die Kunst nebeneinander stellen. Der Schriftsteller hat all die Wörter, die ihm etwas vorschlagen, all die Sprachfiguren, Metaphern, die ihm angeboten sind, zur Verfügung. Unter ihnen wählt er nicht beliebig irgendeine aus, sondern die, die ihm am besten zu seinem zugrunde liegenden Projekt zu passen scheint.

Brugger: Und mit dieser Aufmerksamkeit, die immer die Organisation und Struktur des Ganzen mitdenkt, verbinden Sie den Begriff der ›Schreibweise Wort-für-Wort‹ (écriture mot à mot)?

Simon: Ja, ›Schreibweise Wort-für-Wort‹, weil die Macht der Sprache, wenn sie eine hat – und ich glaube, dass sie eine hat – nicht darin besteht, die erlebte Erfahrung in einen Text umzuwandeln, sondern im Gegenteil. Das ist, wenn man darüber nachdenkt, eine ganz phantastische Macht, nämlich in Zeit und Raum voneinander sehr entfernte Elemente der Welt zueinander in Beziehung setzen, sie herbeordern zu können. Elemente, die ohne die Sprache vereinzelt blieben.

Ein Beispiel aus *Die Leitkörper*: es gibt da einen tropischen Fluss, der sich durch den Urwald windet, es gibt ein kleines Kind, das auf der Straße einer Großstadt ein Spielzeug an einer Schnur hinter sich herzieht und es gibt eine alte

Dame in der Halle eines großen Hotels. Drei einander völlig fremde Elemente. Sie werden jedoch einander gegenübergestellt, einander angenähert, im Text in Beziehung zueinander gesetzt. Denn der Fluss, der durch den Urwald fließt, schlängelt sich; das Spielzeug des Kindes kippt um, die Schnur fällt auf die Erde, auch sie schlängelt sich, beschreibt Mäander; die alte Dame lässt ihren Stock fallen, sie trägt eine Boa um den Hals. Die Dame bückt sich, die Boa fällt zu Boden und liegt dort in Schlangenform. Da haben Sie, wenn Sie darüber nachdenken, die phantastische, die phänomenale Macht der Sprache.

Brugger: Die strengste Struktur und Organisation solcher Bezüge sind für mich in *Triptychon* zu erkennen. Können Sie erklären, wie Sie begonnen haben, in diesem Roman, die verschiedenen thematischen Serien in Beziehung zueinander zu bringen?

Simon: Ja, ich glaube, da sind ein paar Worte nötig, um das ins richtige Licht zu setzen. Wir kommen wieder auf die realistische Illusion zurück, wonach die Sprache die Realität beschreibt. Und nun beziehe ich mich nicht auf einen Literaten, sondern auf den großen deutschen Physiker Werner Heisenberg. Er stellt fest, dass die moderne Mathematik uns ermöglicht, nicht das Verhalten der Elementarteilchen zu beschreiben, sondern die Kenntnis, die wir von diesem Verhalten haben, was etwas völlig anderes ist. Was für sich eine ganze Welt ist. Man könnte auch Oscar Wilde zitieren: die Natur imitiert die Kunst, was natürlich sehr zugespitzt ist. Aber denken wir doch nur an den Skandal, als die ersten Leute Bilder der Impressionisten sahen. Da sagten sie: ein Baum mit einem rosa Stamm, das gibt es ja gar nicht, und einen Baum mit blauen Blättern gibt es auch nicht. Warum? Weil sie die Welt nicht sahen, wie sie ist. Niemand sieht sie so, wie sie ist. Selbst die Wissenschaftler können sie nicht beschreiben. Sie sahen die Welt durch alle Museumsbilder hindurch. Heute schockieren die Bilder der Impressionisten niemanden, jeder kann die Welt durch ihre Augen sehen.

Die Welt, oder genauer das, was wir unsere Kenntnis von der Welt nennen, ist nichts anderes als ein Geflecht von Texten. Das hat uns Barthes gezeigt. Jedes meiner Bücher, ich hatte bereits Gelegenheit, es zu sagen, ist in Wahrheit ein sehr langsames Vorwärtsdringen. Schritt für Schritt. Ich bin kein Genie. Ich meine übrigens, dass es das Genie nicht gibt. Ich arbeite, ich schreibe ein Buch. Beim Schreiben dieses Buches eröffnen sich mir neue Perspektiven. Ich stelle fest, dass ich Fehler gemacht habe. Man braucht lange, um sich von den Schlacken zu befreien, die die Universitätserziehung, die akademische Literatur in uns hinterlassen haben. Jedes meiner Bücher geht aus dem Vorhergehenden hervor. In den *Leitkörpern* habe ich angefangen zu beobachten, wie ... (die Elemente des Texts P.B.) ... einander aufrufen und in Beziehung zueinander treten können. Und

ich habe, das ist sehr wichtig, die meisten Beziehungen während des Schreibens gefunden, beim Arbeiten, weil das auf der Ebene des Blattes Papier vor sich geht.

Ich gebe noch ein Beispiel: zwei Serien in *Triptychon*, die zunächst keinerlei Beziehung zueinander zu haben scheinen, nähern sich einander, werden einander konfrontiert. Man wird von der einen zur anderen gebracht. Es gibt da einen Hasen, der von mir in präzisen Begriffen beschrieben wird. Ein gehäuteter Hase liegt auf einer Platte auf dem Küchentisch. Zehn, fünfzehn Seiten weiter liegt eine Frau auf einem Bett, die mit genau denselben Worten beschrieben wird wie der gehäutete Hase. Also gut, die Frau liegt auf dem Bett. Aber außerdem, und das spielt auf einer ganz anderen Ebene, sagt man im Französischen von jemand, der leidet, der sehr verletzlich ist, er fühlt, als sei ihm die Haut abgezogen. Gehäuteter Hase, hautlose Frau. Eine Beziehung ist hergestellt.

Da Sie mich gebeten haben, ein kleines Filmszenario auszuarbeiten, möchte ich darin unbedingt zeigen, dass wir entgegen der realistischen Illusion nur durch Texte hindurch Kenntnis von der Welt haben. In *Triptychon* (in dem Roman wie in dem von ihm teilweise abgeleiteten Film P.B.) stellt man immer wieder fest, dass jede Serie und jede Geschichte ein Text ist. Jedes Mal, wenn man denkt, das sei nun die Realität, handelt es sich um einen Text: einen Film, ein Buch, ein Plakat, ein Bild, das von einer Figur aus einer der anderen Serien betrachtet wird. Dadurch verweisen die Serien aufeinander. Im Unterschied zum traditionellen Roman, in dem der Text sich als eine realistische und exakte Darstellung der Welt präsentiert, gibt sich in dem Film die Fiktion, wie ich es erklärt habe, entsprechend ihrer Herstellung durch die Wörter, immer neu als Fiktion zu erkennen. Jedenfalls habe ich das versucht.