

Unverkäufliche Leseprobe aus:

**Thirlwell, Adam**  
**Der multiple Roman**

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

# Inhalt

ALLGEMEINE BESCHREIBUNG DES BUCHES  
IM GEGENWÄRTIGEN ZUSTAND 9

## 1

ERSTE ABFOLGE (SÄTZE) 13

Geschichten 15

Wörter 19

Übungen 22

Karikaturen 24

Leben 32

Beweismaterial 35

Flugzeug 43

## 2

ZWEITE ABFOLGE (ROMANE) 53

Szenen 55

Zeit 61

Themen 66

Oberflächen 75

Netzwerke 89

Unbegrenztheit 104

Beseelung 115

## 3

HOMMAGE AN LAURENCE STERNE, MIT VIER MULTIPLES 127

## 4

UNVOLLLENDETE HOMMAGE AN CARLO EMILIO GADDA 195

5

KURZE STUDIEN

DER SELBSTVERVIELFÄLTIGUNG 219

Das perfekte Werk 221

Das mangelhafte Werk 235

Die Werke 247

6

ZWEI DRUCKKNOPFFÖRMIGE HOMMAGEN

AN BOHUMIL HRABAL 267

7

KURZE THEORIEN DER VERVIELFÄLTIGUNG 311

Wiederholen 313

Überarbeiten 315

Aneignen 332

Weitermachen 339

Raum-Zeit 360

Die Zukunft 369

Übersetzen 386

8

HOMMAGE AN VLADIMIR NABOKOV,

IN DREI SPRACHEN 407

9

MULTIPLES 439

Die Dritte Sprache 441

Der zukünftige Leser 449

Der Laden 459

EXKURSE FÜR BESONDERE LESER 469

ANHANG

Literaturnachweise

Abbildungsnachweise

Danksagungen

BEISPIELMULTIPLE ODER ABC

## ALLGEMEINE BESCHREIBUNG DES BUCHES IM GEGENWÄRTIGEN ZUSTAND

Lange verfolgte ich dieses Projekt, während meiner jugendlichen, ernsthaften Phase. Ich wollte beweisen, dass Romane in jede Sprache übertragen werden können. Im rasanten Zeitalter des Flugzeugs hatte ich den Traum, beweisen zu können, warum es sich bei Romanen um Multiples handelt. Denn obwohl dem durchschnittlichen Bürger der Flugzeug-Ära eine solche sprachliche Entortung vielleicht ganz normal vorkommt, war die Tatsache, dass ein Roman in verschiedenen Sprachen existieren kann, für mich ein Problem. Sie schien mir befremdlich. Dieses Problem zu lösen, hielt ich, in meiner romantischen Jugend, für wichtig: Es erschien irgendwie wesentlich für die zukünftige Produktion von Romanen.

Ich meine, es ist ja wohl auch nicht komplett exzentrisch und verrückt anzunehmen, dass ein Leser, der sich für einen Kenner der Romankunst hält, *Krieg und Frieden* gelesen haben wird und *Ulysses* und *Madame Bovary* und vielleicht zumindest einige der *Ficciones* von Jorge Luis Borges. Wogegen es um einiges unwahrscheinlicher ist, dass unser idealer Leser all dieser Werke, wie man sagt, *im Original* gelesen hat. Die Geschichte des Romans ist eine Weltgeschichte. Niemand behauptet, ein Romanexperte zu sein, wenn er nur Romane liest, die in seiner Muttersprache geschrieben wurden, sei sie Portugiesisch oder Tagalog. Und so steht der Leser, der sich das Ziel gesetzt hat, die komplizierte Romankunst zu erkunden, zuletzt zwangsläufig vor einer ganzen Lagerhalle voll mit eingeführten Gütern.

Aber vielleicht kommen euch diese Äußerungen – die ziemlich explosiv sind, wenn man sich erst einmal näher mit ihnen beschäftigt – bisher nicht ungewöhnlicher vor, als andere ganz alltägliche Wahr-

heiten. Also noch mal anders. Die Literatur ist eine jener seltsamen Kunstformen, deren Originale oft als Multiples wahrgenommen werden. Und, klar, das ist nicht weiter außergewöhnlich, wenn man unter einem Multiple nur eine nützliche mechanische Reproduktionsweise versteht, wie zum Beispiel die der Postkarten. Aber das Problem dieser Denkweise besteht darin, dass das Verhältnis zwischen einer Postkarte und einem Gemälde wirklich nicht das gleiche ist, wie das zwischen Übersetzung und *Original*. Die perfekte Übersetzung hat auf der einen Seite genau die gleiche *Größe* wie das Original, das es imitiert, ist aber gleichzeitig eine völlig andere Sache – so, als imitierte man die exakten Maße von Michelangelos *David* und stellte ihn dann aus Wackelpudding her.

Dass das Übersetzen mit anderen Worten ein zentrales Element der Literatur ist, führt zu einer verrückten Situation, verrückter als auf den ersten Blick ersichtlich ist. Trotzdem dachte ich zuerst, mein Projekt würde auf etwas Einfacheres hinauslaufen – so etwas, wie die Versöhnung oder Abwägung zweier widersprüchlicher Annahmen im harmonischen Zusammenhang einer vollständigen Gleichung. Und diese Annahmen waren a), dass es sich bei einem Roman um eine einzigartige Abfolge linguistischer Zeichen in einer gegebenen Sprache handelt, und b), dass sich dieses einzigartige Unikat auch in jeder anderen Sprache reproduzieren lässt. So dass sich natürlich gewisse Änderungen ergäben, wenn man zum Beispiel Sätze aus dem Inuit ins Englische übertragen würde oder vom Englischen ins Japanische, aber diese Umwandlung wäre völlig unabhängig von der grundlegenden Frage der Qualität: Eine solche Umwandlung würde den Wert eines Romans als Teil einer gewissen Kunstform nicht vermindern.

Und an dieser Stelle dachte ich, ich sei bereits fertig: ein Hallelujah auf das Multiple und auf den Amateurtheoretiker.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ein Buch, das verschiedentlich bekannt ist als *Miss Herbert, The Delighted States, Mademoiselle O*. Andere EXKURSE FÜR BESONDERE LESER finden sich in arabischen Ziffern ab Seite 469.

Aber als sich die Ernsthaftigkeit meiner Jugend langsam zu lichten begann, kamen mir Zweifel, ob diese Theorie für zukünftige Produktionen wirklich schon die nützliche Maschine war, die mir vorschwebte. Vielleicht, dachte ich, war es überhaupt keine funktionierende Maschine. Denn bisher hatte mein Projekt immer den Satz als Maß für den spezifischen Romanstil vorausgesetzt. Aber ein Roman ist schließlich viel länger als ein Satz. Es ist traurig, wie offensichtlich das ist. Und ich begann mich zu fragen, ob ein Roman deshalb nicht auch sehr viel seltsamer sein musste, als ich zuerst gedacht hatte. Ein Roman ist eine gigantische, komplexe Komposition. Selbst der kürzeste Roman kann eine sehr lange Leseerfahrung sein. Und die Söge und Querverbindungen, welche durch die einmaligen Kompositionsstrukturen von Romanen entstehen, spielen Katz und Maus mit unseren herkömmlichen Vorstellungen von Zeit oder Identität oder Wahrnehmung oder Politik oder Geschichte oder Kausalität – ja, mit wirklich allem. So dämmerte mir langsam, dass mein Projekt eine verrücktere, umfassendere Philosophie benötigte: eine Auseinandersetzung mit der notwendig wackeligen Bauart auch noch der perfektesten Romankomposition.

Selbst die einzigartigste Komposition, entdeckte ich nun, ist selber immer ein Multiple. Ein Roman muss über gigantische Zeiträume hinweg entwickelt werden. Das stimmt sowohl in Bezug auf den Schreib- als auch auf den Leseprozess. Der Leser! Er war der endgültige Grund, warum ich eine neue Theorie wollte. In diesem Projekt über Schriftsteller und ihre Romane waren die Leser bisher nur Nebenfiguren gewesen. Demgegenüber war das Projekt utopisch. Es sollte eine Plattform für Kollektive sein, für globale Läden und Kioske; eine Fabrik für Romane als Inbegriff der Internationalität. Und so wurde mir klar, dass mein Projekt noch ein letztes Element miteinbeziehen musste: den abwesenden, multiplen Leser.<sup>2</sup>

So begab ich mich traurig zurück in mein Studio. Und rief einen neuen und vielleicht überraschenden Helden zur Hilfe, Roland Barthes: diesen Kritiker, der Romane so wenig schätzte. Denn am Ende

seines Lebens, das er größtenteils dazu genutzt hatte, voll Verachtung die Tricks und Unaufrichtigkeiten der Romanform aufzudecken, änderte Barthes letztlich seine Einstellung. In Paris, der Stadt der reinen Skepsis, ging ihm auf, dass er einen Roman schreiben wollte. Er war bekehrt worden! Denn ein Roman, so begann er nun zu argumentieren, stellte eine auf radikale Weise unverfälschte Form von Literatur dar. Nur ein Roman konnte das hervorbringen, was er ohne Schamgefühl *Augenblick der Wahrheit* nannte. Und das lässt sich nur nachvollziehen, wenn man zugesteht, dass ein Roman »vermittels einer Art ›Zerrüttelung‹ rührt, lebt und keimt, die nur bestimmte Momente, die dann genau genommen die Gipfel sind, stehenläßt ...«<sup>i\*</sup> Seine Form war überhaupt nicht ordentlich. Sie war viel spröder, als sie aussah. Und dies ist letztendlich der Grund dafür, dass ein Roman immer international sein kann. Die tiefgehendste Form eines Romans spiegelt sich nicht nur in der feingliedrigen Oberfläche seiner Sätze wieder, sondern vor allem auch an jenen Stellen, wo diese Oberfläche kollabiert und etwas zurücklässt, das man nur *Augenblick der Wahrheit* nennen kann.

Beflügelt durch diese neugefundene Hoffnung verfolgte ich mein Projekt in seiner finalen Form erst durch Abfolgen von Hochgeschwindigkeitsanalysen – eine philosophische Grundlagenarbeit der skurrilsten Art – und dann durch Fallstudien, Variationen, Homagen. Und so gelang es mir, meinen utopischen Plan zu verfolgen: den internationalen und zukünftigen Roman.

Jetzt bin ich definitiv fertig. Das Zeitalter der Jugend ist für mich eindeutig vorbei. Jetzt bin ich bereit, jedes Emporium und jeden Laden auf jedem Kontinent oder Planeten aufzubauen, wo sie willkommen sind.

Et voilà, amigos: avanti.

\* Die Literaturnachweise sind lateinisch aufgeführt, siehe im Anhang S. 491.

1

ERSTE ABFOLGE  
(SÄTZE)





## Geschichten

### 1

In einer Stadt mit dem temporären Namen Leningrad schrieb ein Autor, der den Namen Daniil Charms angenommen hatte, eine Geschichte. Der erste Satz lautet wie folgt: »Eines Tages ging ein Mann zur Arbeit, und unterwegs begegnete er einem anderen Mann, der ein polnisches Weißbrot gekauft hatte und auf dem Heimweg war.« Der nächste Satz ging so: »Das ist eigentlich alles.«<sup>i</sup> Und tja, er nimmt sich selbst beim Wort. Hierbei handelt es sich tatsächlich um eine vollständige Geschichte von Daniil Charms, der er den schlichten Titel »Die Begegnung« gab. Das ist tatsächlich eine zweisätzige Geschichte, oder einsätzig, wenn man den zweiten Satz nicht dazuzählt – diesen zusätzlichen Moment, wenn Charms vorschnell aus seinem Versteck kommt, wie Bugs Bunny, und verkündet, dass seine Geschichte schon vorbei ist.

Aber bei dieser Erkenntnis, dass eine Geschichte und ein Satz deckungsgleich sein können, sollte ich wohl bereits innehalten.

### 2

In Paris, einer der Hauptstädte dieses Projekts, verfasste der Avantgardist und Essayist Roland Barthes 1966, vor den Pariser Evenements, eine Beschreibung dessen, was einen Satz ausmacht. Er ver-

suchte, Sätze so abstrakt wie möglich zu beschreiben. Ein Satz, schrieb er, bestehe aus bestimmten Kernen, die ein logisches Netzwerk bilden. Dann füllten andere Einheiten diese Struktur aus, »nach einem im Prinzip endlosen Wucherungsmodus«. Und so, schrieb Barthes, »gilt dies auch für den Satz, der aus einfachen Ur-Teilen besteht und durch Duplikationen, Füllsel, Umhüllungen usw. endlos kompliziert wird: die Erzählung ist, wie der Satz, endlos katalysierbar.« Und übrigens, fügte er hinzu, existiere bereits das Diagramm eines Satzes –, ein Gedicht, *Un coup de dés*, das gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts von Stéphane Mallarmé geschrieben worden war: ein Wunder der Typographie – dessen Layout die minutiösen Satzstrukturen von Mallarmés Grammatik imitierte. Wer könne dies bezweifeln, fragte Roland Barthes, im vorrevolutionären Paris? Es sei ein Gedicht, »das mit seinen ›Knoten‹ und ›Bäuchen‹, seinen ›Knoten-Wörtern‹ und ›Klöppel-Wörtern‹ als Emblem jeder Erzählung und jeder Sprache gelten kann«.ii

### 3

Natürlich schafft die Tatsache, dass ein Satz ein unendliches Netzwerk ist, erhebliche Probleme für alle, die ihre Zeit damit verbringen, sich Sätze auszudenken: Sie erschwert sogar die Bildung von nur zweien. So traf beispielsweise 1918 ein Mann namens Frank Budgen in der Bahnhofstraße in Zürich eines Abends seinen Freund, einen Mann namens James Joyce. Joyce trug einen braunen Überzieher, den er bis zum Kinn zugeknöpft hatte. Zusammen gingen sie zum Café Astoria, schreibt Budgen:

Ich erkundigte mich nach dem *Ulysses*. Kam er voran?

»Ich habe den ganzen Tag über hart daran gearbeitet«, sagte Joyce.

»Heißt das, daß Sie viel geschrieben haben?«, fragte ich.

»Zwei Sätze«, sagte Joyce.

Ich blickte zur Seite, aber Joyce lächelte mich an. Ich dachte an Flaubert.

»Sie waren auf der Suche nach dem *mot juste*?«, fragte ich.

»Nein«, sagte Joyce. »Die Wörter habe ich bereits. Ich suche nach der vollkommenen Anordnung der Wörter im Satz. Es gibt eine in jeder Beziehung angemessene Anordnung. Ich glaube, ich habe sie gefunden.«<sup>3iii</sup>

#### 4

Ein Jahr nach seiner ersten abstrakten Beschreibung des Satzes arbeitete Barthes wieder an einem Aufsatz über Sätze, in dem Gustave Flaubert als leidender Held vorkam. Barthes stellte sich die Qualen vor, die ein Schriftsteller vor der leeren Seite erdulden mochte. Schließlich gab es aus seiner Sicht zwei primäre Ansatzpunkte für die Konstruktion eines Romans: die Anordnung der Teile und die Anordnung eines jeden Satzes. Flaubert stellte einen speziellen Fall des Satzproblems dar. Denn er hatte einen Korrekturfimmel. Und daher, schrieb Barthes, musste Flaubert der Tatsache ins Auge sehen, dass die Veränderung eines Satzes auf drei verschiedene Arten geschehen konnte: Man konnte ein Wort austauschen, man konnte ein Wort streichen, und man konnte ein Wort hinzufügen. Während man sich beim Austauschen grob an die semantischen Regeln zu halten hatte und das Streichen auf gewisse Weise dadurch eingeschränkt war, dass letztendlich noch einige Wörter übrigbleiben mussten, damit überhaupt ein Satz existierte, gab es natürlich keine obere Grenze für die Ausdehnung eines Satzes. Und so konnte Barthes zu seiner ersten Schlussfolgerung über Sätze kommen, nämlich, dass »der mit dem Satz konfrontierte Autor die endlose Freiheit der Sprache erlebt, die selbst in der Struktur der Sprache einen tiefen Eindruck hinterlassen hat«.iv Dies sei eine Qual für den Schriftsteller, vermutete Barthes: Es sei *atroce*. Denn früher habe es noch Regeln gegeben, um die im Satz

versteckte Freiheit einzuschränken. Diese Regeln wurden *Rhetorik* genannt. Doch mittlerweile war man von der Rhetorik, von ihren willkürlichen Vorschriften und Schemata, abgekommen. Sobald die Rhetorik keine Rolle mehr spielt, bleibt nur noch der Schriftsteller zurück, völlig frei vor dem Satz. Und diese Freiheit ist schwindelerregend. Sie ist tödlich.

## 5

Diese aufreibende, erschöpfende Freiheit ist der Grund dafür, dass man bei allen Recherchen über die Produktion internationaler Romane früher oder später auf müde Schriftsteller stößt. Zum Beispiel im Rahmen dieser bekannten kleinen Geschichte über Gustave Flaubert und seinen Protegé, Guy de Maupassant: Um Maupassant die Kunst des Schreibens beizubringen, schickte Flaubert ihn in die Straßen von Paris, mit dem Auftrag, einen Krämer oder einen Portier oder einen Kutschenstand so zu beschreiben, »dass ich sie mit keinem anderen Krämer, keinem anderen Portier verwechsle; machen Sie mir durch ein einziges Wort deutlich, wodurch sich ein Droschkenpferd von fünfzig anderen, die ihm folgen und voraufgehen, unterscheidet.«<sup>v</sup>

Es ist eine traurige Geschichte, eine etwas verrückte Geschichte vielleicht, und sie hat ihr eigenes, von der Geschichte improvisiertes Multiple.

Bevor James Joyce in Zürich lebte, verbrachte er einige Zeit in Triest. Dort verdiente er sich sein Geld damit, Englisch zu unterrichten. Die englische Sprache unterrichtete er genau so, wie Flaubert die Kunst des französischen Romans unterrichtete: mit Hilfe von Beschreibungen.<sup>4</sup> Sein berühmtester Schüler war ein Mann namens Ettore Schmitz. Wobei er nicht unter diesem Namen berühmt war; allerdings durch den, mit dem er seine Romane unterschrieb: Italo Svevo. Weil Svevo oft geschäftlich nach England reisen musste, be-

gann er 1906 bei James Joyce Englischunterricht zu nehmen. Und Joyce stellte auch Svevo seine berühmtesten Beschreibungsaufgaben. Diesmal sollte er seinen Lehrer selbst beschreiben. Natürlich hatte Joyces Lehrmethode das Ziel, zwei Probleme gleichzeitig zu behandeln: die Schwierigkeit, in einer Fremdsprache zu schreiben, und die, in jeder Sprache so zu schreiben, dass die Wirklichkeit für den Leser erhalten bleibt. Anders gesagt, seine Aufgaben waren sowohl Englischübungen – und Schmitz' Englisch hatte diese dringend nötig – als auch Übungen im Romanschreiben, in der Kunst des Erschaffens von Charakteren in Prosa:

When I see him walking on the streets I always think that he is enjoying leisure a full leisure. Nobody is awaiting him and he does not want to reach an aim or to meet anybody. No! He walks in order to be left to himself. He does also not walk for health. He walks because he is not stopped by anything. I imagine that if he would find his way barred by a high and big wall he would not be shocked at the least. He would change direction and if the new direction would also prove not to be clear he would change it again and walk on his hands shaken only by the natural movement of the whole body, his legs working without any effort to lengthen or to fasten his steps. No!<sup>vi5</sup>

Und da haben wir Joyce: verewigt, in Triest. Denn so ist er jetzt immer noch real – als inspirierte Abfolge ungrammatischer linguistischer Zeichen.

## Wörter

1

Ich bin kein Semiotiker, ich bin Schriftsteller. Aber ich finde, dass dieses italienische Englisch von Italo Svevo eine kurze philosophische Exkursion verdient. Es ist allseits bekannt, dass der schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure die bekannteste Definition des

Wortes als Zeichen prägte. Ein Wort, so argumentierte er, habe eine besondere Struktur: die Kombination eines Signifikanten – einer phonetischen Bezeichnung – mit einem Signifikat – einer Bedeutung. Und diese Definition erlaubte ihm, seinen berühmten Schluss zu formulieren, dass die Beziehung zwischen diesen zwei Aspekten eines Zeichens beliebig ist: Es gibt keinen inwendigen Grund, warum ein spezieller Signifikant mit einem bestimmten Signifikat vernetzt sein sollte. Aber dies erklärt immer noch nicht, warum einige Zeichen akkurater sind als andere. Es erklärt letztendlich nicht, warum einige Sätze präziser sind als andere.

Schließlich ist ein Zeichen natürlich nicht identisch mit der bezeichneten Wirklichkeit: Ein Zeichen ist etwas Zusätzliches. Etwas Zusätzliches zu sein, macht sogar sein Wesen aus. Und während dies im Paris der späten 1970er Jahre Roland Barthes davon überzeugte, dass es nie eine wirkliche Übereinstimmung zwischen Sprache und Wirklichkeit geben würde, weil »man eine mehrdimensionale Ordnung (das Wirkliche) nicht mit einer eindimensionalen Ordnung (der Rede) zur Deckung bringen kann«, bin ich mir da weniger sicher.<sup>vii</sup> Oder vielmehr, bin ich nicht sicher, dass das Problem an dieser Stelle aufhört. Es kommt mir vor wie eine zu einfache Ausflucht.

## 2

In seinem Buch über die Fotografie, das er 1980 veröffentlichte und das sein letztes werden sollte, schweift Barthes einen Moment lang ab und vergleicht die Fotografie mit der Sprache. Eine Fotografie, schreibt er, sei immer eine Art Beweis dafür, dass etwas einmal existiert habe: Eine Fotografie kann nicht existieren, ohne dass vorher etwas Wirkliches fotografiert worden war. Während etwas in einem Satz existieren konnte, ohne im wirklichen Leben zu existieren. Und

dies war »das Unglück (vielleicht auch die Wonne) der Sprache: dass sie für sich selbst nicht bürgen kann«. Und so, fügte Barthes hinzu, lag ein Charakteristikum von Sprache »vielleicht in diesem Unvermögen oder, um es positiv zu wenden: die Sprache ist ihrem Wesen nach Erfindung; will man sie zur Wiedergabe von Tatsächlichkeiten befähigen, so bedarf es eines enormen Aufwands«.viii

Und vielleicht stimmt dies, auf gewisse Weise – vielleicht kann Sprache nie für sich selbst bürgen, so wie es eine Fotografie kann (obwohl selbst eine Fotografie nicht immer immun gegenüber Fiktionalität ist). Aber vielleicht ist eher dieser Wunsch nach Sicherheit selbst unnötig: Vielleicht braucht kein Leser diese Art Sicherheit, um daran glauben zu können, dass Wörter wahrheitsgetreue Zeichen sein können.

### 3

Und unter uns: Man kann mit mehr persönlichem Einsatz über Wörter nachdenken. Wie zum Beispiel Roman Jakobson, der vor den Kommunisten von Leningrad nach Prag floh, wo er 1934 in seinem Aufsatz »Was ist Poesie« die Auffassung vertrat, das verbale Zeichen in der Literatur sei immer doppeldeutig: das Zeichen sei zwar identisch mit seinem Objekt aber gleichzeitig auch nicht. Und dies sei kein Problem, schrieb Jakobson. Ganz im Gegenteil. Dies erst erlaube einem Zeichen überhaupt, treffend zu sein, weil

neben dem unmittelbaren Bewußtsein der Identität von Zeichen und Gegenstand ( $A$  gleich  $A_1$ ), auch das unmittelbare Bewußtsein der unvollkommenen Identität ( $A$  ungleich  $A_1$ ) notwendig ist; diese Antinomie ist unabdingbar, denn ohne Widerspruch gibt es keine Bewegung der Begriffe, keine Bewegung der Zeichen, die Beziehung zwischen Begriff und Zeichen wird automatisiert, das Geschehen kommt zum Stillstand, das Realitätsbewußtsein stirbt ab.<sup>ix</sup>



Diese Aussagen sind vor dem Hintergrund zu lesen, dass Jakobson den Fortbestand der literarischen Revolution sichern wollte. Denn die kommunistischen Revolutionäre in Leningrad und Moskau waren erpicht darauf, dass diese Art der literarischen Aktivität ausstarb, – so dass seine Logik mich an die absurden Theaterstücke und rationalistischen Aufsätze von Václav Havel in Prag erinnern, dreißig oder vierzig Jahre später, und auch an einen Aufsatz, den Milan Kundera 1979 in Paris schrieb, um Havel zu verteidigen, nachdem dieser von dem sowjetisch geführten Regime verhaftet worden war, in dem Kundera also schrieb, dass Havels Bestreben, in seinem Werk wie auch in seinem Leben, schlicht das gewesen sei, Wörter dazu zu bringen, das zu bedeuten, was sie ausdrückten – ja, trotz dieser schwierigen politischen Hintergründe, denke ich nicht, dass die potentielle revolutionäre Energie, die in Jakobsons Vorschlag enthalten ist, durch die politischen Umstände gemindert werden kann. Jakobson argumentiert, dass es gerade der Abstand zwischen einem Zeichen und der Realität ist, der es zu einem so effektiven Werkzeug ihrer Beschreibung macht. Und das ist ein geradezu explosiver Gedanke.

## Übungen

1

Aber ich brauche noch einen Helden. Und ich habe einen Helden:  
Sein Name ist Raymond Queneau.

Raymond Queneaus *Exercices de style (Stilübungen)* wurden 1947 in Paris veröffentlicht. Zu diesem Zeitpunkt kannte man Queneau als Schriftsteller. Bald sollte er seinen berühmtesten Roman schreiben: *Zazie dans le métro (Zazie in der Metro)*. Aber gleichzeitig war Queneau auch Dichter, Mathematiker und Lektor bei Gallimard. Und später wurde er zusammen mit Georges Perec, Italo Calvino und weiteren Schriftstellern Mitglied der literarischen Gruppe OuLiPo, der Ouvroir de Littérature Potentielle. Aber 1947 wurde Queneau mit einem Schlag wegen dieses Buches berühmt: seinen *Stilübungen*. Der unvorbereitete Leser könnte es zunächst für eine Sammlung winziger Geschichten halten. Die erste Geschichte, »Angaben«, hört sich so an:

Im Autobus der Linie S, zur Hauptverkehrszeit. Ein Kerl von etwa sechsundzwanzig Jahren, weicher Hut mit Kordel anstelle des Bandes, zu langer Hals, als hätte man daran gezogen. Leute steigen aus. Der in Frage stehende Kerl ist über seinen Nachbarn erbost. Er wirft ihm vor, ihn jedes Mal, wenn jemand vorbeikommt, anzurempeln. Weinerlicher Ton, der böse klingen soll. Als er einen leeren Platz sieht, stürzt er sich drauf.

Zwei Stunden später sehe ich ihn an der Cour de Rome, vor Gare Saint-Lazare, wieder. Er ist mit einem Kameraden zusammen, der zu ihm sagt: »Du solltest dir noch einen Knopf an deinen Überzieher nähen lassen.« Er zeigt ihm wo (am Ausschnitt) und warum.<sup>x</sup>

Die nächste Geschichte aber zeigt, warum es sich hier eindeutig nicht um eine Kurzgeschichtensammlung handelt, überhaupt nicht. Ihr Titel ist »Verdoppelung«.

Gegen Mitte des Tages und am Mittag befand ich mich und stieg ich auf die Plattform und die hintere Terrasse eines überfüllten und fast besetzten Autobusses und Gemeinschaftstransportfahrzeuges der Linie S und der von der Contrescarpe nach Champerret fährt.<sup>xi</sup>

Und so weiter, lieber verdoppelter Leser ...

So etwas Verrücktes! Queneaus Buch wiederholt die gleiche Ge-

schichte 99 Mal; jedes Mal in einem anderen Stil, einem anderen Modus. Die Veränderungen sind rhetorischer Art (»Litotes«), generischer (»Klappentext«), grammatikalischer (»Passiv«) oder metrischer (»Alexandriner«), oder einfach ein Stimmungswechsel (»Nobel«, »Ungeschickt«). Es ist ein Buch sprachlicher Effekte.

### 3

Und hier ist der Grund, warum Queneau mein Held ist: Während es so scheinen mag, als führe er mit seinen Übungen die Willkür der Zeichen vor, aus denen Sprache besteht – ihre Beweglichkeit –, denke ich, dass er mit diesem Experiment in Wirklichkeit noch etwas anderes zeigt: Dass die gleiche Geschichte eine jeweils andere Geschichte sein kann, je nachdem, aus welchen Wörtern sie zusammengesetzt ist. Selbst die kleinste Änderung führt zu einer neuen Projektion der Realität.