

Sprachlicher Landbauⁱ

Was die französische Gegenwartsliteratur bis heute prägt, ist ihre Kultur der Grenzverletzung. Deutschland und Italien hatten den Kunstbegriff am Beginn der Moderne klassisch oder klassizistisch verfestigt, als Revolutionsabwehr. Frankreich aber wusste die politisch missbrauchte Revolution ästhetisch zu retten: als avantgardistisches Prinzip. Die Künstler sollten sich unabhängig machen von aller Nachahmung der Wirklichkeit – aber nur, um sie desto gewissenhafter zur Rede stellen zu können. Gerade durch diese Lossagung hat sich, namentlich im Roman, ein Sinn für Geschichte erhalten.

Welche Probleme, allein schon poetologischer Art, sich dabei auftürmen, mag das Romanwerk des Nobelpreisträgers Claude Simon exemplarisch belegen. Er war nahe daran, als Freiwilliger am Spanischen Bürgerkrieg teilzunehmen; hat, als Unfreiwilliger, den Weltkrieg am eigenen Leib erfahren. Seine Romane kreisen seit der „Straße in Flandern“ (1960) im Grunde immer neu um die Frage: Wie kann man einen so inkommensurablen Zusammenbruch der Geschichte literarisch angemessen überhaupt belangen? Nur über einen avantgardistischen Bruch mit dem herkömmlichen Roman, wiederholte Simon noch in der Stockholmer Preisrede. Das heißt für ihn wie für den *Nouveau Roman* allgemein: Abstoßung vom literarischen Existenzialismus, von Sartre, der so stil- und gehaltvoll über ein sinnleeres Dasein reden konnte, und Aufkündigung jeder realistischen Schreibweise.

Simons Experimente gipfeln in seinem 1981 erschienen Roman „Georgica“. Nun ist er endlich auch auf Deutsch erhältlich: in der bemerkenswerten Übersetzung von Doris Butz-Striebel und Trésy Lejoly. Mag sein, dass dieses Spätwerk die Sprachverweigerung gegenüber dem Publikum noch weiter getrieben hat als früher. Doch ist es andererseits nur Ausdruck dafür, dass das Projekt seines Schreibens zu einer lange gesuchten Gestalt gefunden hat: Es ist der vertikale Roman.

Vordergründig: drei Figuren – ein General, ein junger Engländer (O.) und ein Kavallerist ohne Namen (er sei mit S. benannt, als dem fiktiven Schreiber des Romans und damit Chiffre des realen) – treten an drei verschiedenen Schauplätzen auf: der General, den es zwanzig Jahre durch ganz Europa verschlägt; O. in und um Barcelona; S. eingeschlossen in einer trostlosen Gegend von Belgisch-Flandern. Jeder von ihnen ist verstrickt in eine andere Epoche der Geschichte: der General in die Wirren von Revolution und Empire; O. zwischen den Fronten des Spanischen Bürgerkriegs von 1936; S. im Labyrinth der Westfront von 1940. Alle drei Geschichten überlagern sich wie geologische Schichtungen, durchdringen sich manches Mal auch bis zur Ununterscheidbarkeit.

Diese Verwirrung hat Methode. Bereits der unmittelbare Anfang erteilt jeder chronologischen Lektüre eine Absage: „Er ist fünfzig. Er ist kommandierender Artilleriegeneral der Italienarmee... Er ist sechzig. Er beaufsichtigt die Fertigstellungsarbeiten an der Terrasse seines Schlosses... Am Abend wird er tot sein. Er ist dreißig. Er ist Hauptmann. Er geht in die Oper...“ Mit nahezu allen Mitteln arbeitet der Text der Erwartung entgegen, dass das Ende die Folge eines Anfangs sei; dass die fortschreitende (Roman-)Zeit Fortschritt auf ein Ziel hin bringe. Die frei miteinander korrespondierenden Epochen, Räume und Figuren annullieren die Zeit, um ihr Gesetz, die Kausalität zu treffen. Simons Romane wollen einen anderen Leser. Einen, der von der logischen Gradlinigkeit abgeht, um mit der Bildersprache der Literatur analogisches Denken einzuüben.

Darin besteht seine Kunst des Romans: Er führt die drei Geschichten so aus, dass ihre Figuren unmerklich sich gegenseitig affizieren und mehr als einmal ineinander aufzugehen scheinen. Er verdankt diese Überblendung einer Art erzählerischem Reim-Schema. Wie sachlich fremde Wörter mit Hilfe des Reimklangs musikalisch zusammenstimmen können, so überzieht Simon seinen Roman mit unzähligen Echos, wo sich Wörter, Bilder, Situationen, Jahreszeiten, Landschaften, Kälte, Dreck und Tod über alle Zeiträume hinweg „reimen“. Wie drei polyphon geführte Stimmen schaffen sie über alle Unterschiede hinweg Einklang.

Dennoch: Die Bedeutung von „Georgica“ bemisst sich ganz erst am Wagnis der Frage, die er aufwirft. Auf den zweiten Blick geht es um nichts Geringeres als um den Widerruf einer Grundthese der Moderne, einst von Giambattista Vico formuliert: Der Mensch macht die Geschichte. Der Roman zeigt ihn dort, wo sein Machen die höchste Energie aufwendet: im Krieg. Doch nicht so sehr am dreifachen Debakel liegt ihm, sondern wie es dazu hat kommen können. Eine bezwingende Szene zu Beginn des zweiten Kapitels: der Aufmarsch der französischen Kavallerie in Flandern. Winter, klirrende Kälte, Nacht; einsetzender Schneefall, stundenlange Märsche und dann, unwiderstehlich, wie eine ansteckende Krankheit, „das Ende jeden Zusammenhalts und jeglicher Disziplin..., jeder Begriff und Befehl und Gehorsam erschien den einen wie den anderen gegenstandslos, sinnlos, nichtig“.

Der Krieg versetzt seine Akteure in Ausnahmesituationen. Starre, Müdigkeit, Angst, Hunger, Einsamkeit unterziehen sie einer unbarmherzigen „Reduktion“, bis sie auf den Nullpunkt ihres „vegetativen Zustandes“ gebracht sind. Dann spricht nur noch die eine Stimme ihrer „animalischen Natur“. Sie bringt jeden Begriff zum Schweigen, in dessen Namen „historische Aktionen“ unternommen werden. Grotesk daher der unablässige Kampf des Generals um Ordnung auf beiden Feldern: mit Kanonen in einem Europa, das

revolutionär außer sich ist, und mit Instruktionen für seine Ländereien, wo das Gesetz von Saat und Ernte herrscht. Eine akademische Farce das Engagement von O. für Bürgerechte, Gesetzlichkeit und die Sache des Volkes, während er im Schlamm des Schützengrabens vegetiert; absurd, dass S. seiner Kriegspflicht nachkommt, obwohl er nicht mehr weiß, warum.

In allen Fällen erzwingt der Krieg einen geschichtsphilosophischen Offenbarungseid. Er zieht alle Ordnung in den Schmutz (wie der Anklang von *ordre* und *ordure* im französischen Original zu verstehen gibt). Er setzt eben das „Universum der Begriffe“ außer Kraft, mit denen man glaubt, sich zum Herrn einer vernünftigen Geschichte machen zu können. Tatsächlich aber bringt sie uns einen anderen Begriff von uns selbst bei. Unsere Vorstellungen sind im Grunde nichts als Fiktionen; sie überspielen lediglich unsere wahre Natur, das Gesetz von Leben und Tod, von Tag und Nacht, von Sommer, Winter, Frühjahr und Herbst.

Der Roman hat der Geschichte, ziemlich am Anfang schon, ein Bild vom Krähenflug gewidmet, das erst am Ende ganz aufgeht: „Der Zug... entfernt sich allmählich. Eigentlich löst er sich auf in eine Vielzahl kreisender Flüge, zwischen denen kein Zusammenhang erkenntlich ist, so dass der schwarze Schwarm von einer doppelten Bewegung angetrieben wird: eine, die ihn langsam davontreibt, und, im Innern, jene zahlreichen Wirbel, Kehrtwendungen..., die den Eindruck von Unordnung hervorrufen, wodurch jedoch der Zug des Ganzen in keiner Weise beeinträchtigt wird.“ Der Mensch in der Geschichte: Bewegung in einer Bewegung; Simons Roman: ein Zeugnis für das *Fin-de-siècle* einer rational gedachten Moderne?

Wenn der Mensch aber Geschichte nicht macht, was ist dann zu machen? Die einzige authentische Macht, die Simon über sie zugesteht, ist, angemessen über sie zu sprechen. Nicht ganz überraschend von jemand, der dem *Nouveau Roman* und Marcel Proust nahesteht, gilt das beschließende Anliegen des Romans sich selbst. Genaugenommen ist er eine Geschichte über Geschichten aus der Geschichte. Wesentlich als aufgeschriebene sind die Kriegereignisse der drei Figuren in den Text eingebracht. Der General hat sorgfältig all die zahllosen Schriftstücke archiviert, mit denen er seine militärischen und privaten Angelegenheiten in Ordnung zu halten versuchte. Aus ihnen, oft im Wortlaut, wird seine Geschichte montiert. O. ist, auf dieser Ebene, als George Orwell zu identifizieren; seine Teilnahme am Spanischen Bürgerkrieg wird in Gestalt seines Romans *Hommage to Catalonia* (1938) oft seitenlang paraphrasiert und zitiert.

Nur S. scheint sich unmittelbar auf die Niederlage der französischen Armee

1940 zu beziehen. Der Schein trügt. Effektiv setzt er sich mit einer Version dieser Geschichte auseinander, die er sich 1960 unter dem Namen „Georges“ in Simons Roman „Die Straße in Flandern“ zurechtgelegt hatte. Die Erzählperspektive von „Georgica“ bringt es an den Tag: S. versucht, durch die Geschichten des Generals und des O. hindurch sich seiner eigenen zu vergewissern. Allerdings auf negativem Wege. Für ihn wird jede auf andere Weise ihrem Gegenstand nicht gerecht. Man handelt geschichtlich unangemessen, wenn man, wie der General, nur treu zu den eigenen Prinzipien steht; erst recht, wenn man, wie O., die Welt im Namen von Ideen verändern will; oder wie Georges in der „Straße von Flandern“, der seine Kriegserlebnisse beglaubigen möchte, indem er die Frau körperlich besitzt, die ihm während des Krieges das ganze Phantasma verkörpert, in das sich sein Erleben verwandelt hatte.

Jeder hatte geglaubt, dass die historischen Ereignisse ihm einen Lebenssinn anweisen. Doch die Geschichte hat sich nie geändert. Sie geht ungerührt ihren Gang. Das ist das harte Fazit, das S. aus den drei Berichten zieht. Geändert hat sich nur die Sprechweise über sie. Welch ein Widersinn also, ihre Realität auf realistische Weise erfassen zu wollen. Simons vertikaler Roman und seine analogische Denkweise haben daraus ein Leseerlebnis gemacht. Es fördert die Einsicht, dass exzessive Genauigkeit, ein noch so ausholendes Vokabular, nicht enden wollende Vergleiche das Erlebte nicht festigen, sondern auflösen. Zusammen mit den bis zu zwölf Seiten langen syntaktischen Flutwellen betreiben sie den Untergang des realistischen Lesers.

Was ist dann überhaupt noch zu machen? *Georgica*. Der General bearbeitet ganz Europa mit seinen Kanonen und ist mit seinen Gedanken doch immerzu bei der Bestellung seines Landgutes. In Mantua kreuzt sich sein Weg mit dem Vergils, dem Autor jener anderen *Georgica*. Eine programmatische Begegnung. Es ist Simons Nachruf auf das Epos, das mit der nachrevolutionären Moderne endgültig unmöglich geworden ist. Der General hatte sich in epischer Dimension bewegt: wollte den Sieg der Revolution, den geschichtlichen Ruhm, half mit, einen König zu töten; vernichtete den Bruder. Nach Hegelschen Gesichtspunkten: Er hat versucht, ein Held zu sein, die Tugenden seiner Zeit zu totalisieren. Ein Selbstmissverständnis.

Im Grunde war er ein „Bauer“, eine georgische Natur. Wie sinngemäß auch *George O.*, dessen ideologischen Feldzug S. einem schonungslosen Verriss unterzieht, weil er sprachlich zu retten versuchte, was historisch nicht zu machen war. Getroffen werden soll der traditionelle Roman als Nachfahre des Epos, der Geschichte zumindest erzählerisch noch totalisieren zu können vorgibt.

S., nach alledem, sieht klarer: Der Mensch kann sich nicht in der Geschichte, sondern nur in seinen Geschichten verwirklichen. Dem Roman angemessen ist es, nicht unser Tatprinzip, nicht unser Ideenvermögen, sondern unsere Sprache zu totalisieren. Allein so könnte er verhindern, dass man nicht in die Falle *einer* – diktatorischen - Sprechweise gerät. Nicht die Geschichte selbst, das Sprechen über sie ist der Stoff, die Erde des Schriftstellers. Schreiben ist sprachlicher Landbau: Georgica.

ⁱ CLAUDE SIMON: *Georgica*. Roman. Aus dem Französischen übersetzt von Doris Butz-Striebel und Trésy Lejoly, Reinbek (Rowohlt Verlag) 1992. – Original: *Les Géorgiques*. Paris (Éditions de Minuit) 1981.